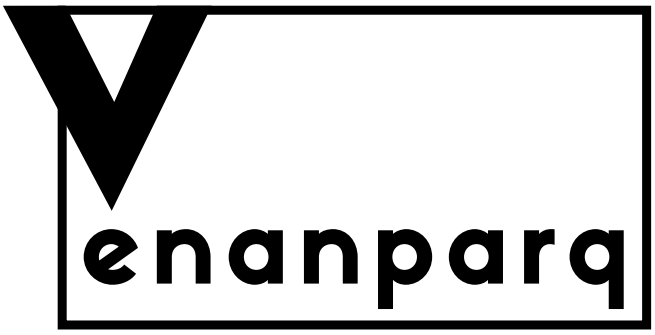
V enanparq

SALVADOR-BA

Eixo 2

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

2. HISTÓRIA DA TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E URBANISMO
Memória e história da cidade, do urbanismo e dos lugares; visões, revisões e ampliação da arquitetura e do urbanismo no espaço e no tempo; estudo histórico da cidade a partir de suas múltiplas dimensões; circulação e divulgação de ideias na produção da arquitetura e do urbanismo modernos e contemporâneos; interfaces entre a arquitetura e a cidade na dimensão da história; abordagens críticas na teoria e na história da arquitetura contemporânea; revisões críticas atuais da historiografia da arquitetura e da cidade latino-americana.



SALVADOR-BA

COORDENAÇÃO
Angela Maria Gordilho Souza (UFBA) - Coordenação Geral
Nivaldo Vieira de Andrade Junior (UFBA) - Vice-Coordenação
Rodrigo Espinha Baeta (UFBA) - Vice-Coordenação

DIRETORIA ANPARQ
Carlos Eduardo Comas (UFRGS) - Presidente
Cláudia Piantá Costa Cabral (UFRGS) - Secretária Executiva
Marta Peixoto (UNIRITTER) - Tesoureira

DIRETORES
Rachel Coutinho Marques da Silva (UFRJ)
Angela Maria Gordilho Souza (UFBA)
Eduardo Pierrotti Rossetti (UNB)
Suplente: Maria Angela Dias (UFRJ)

CONSELHO FISCAL
Angélica T. Benatti Alvim (Mackenzie)
Maria de Lourdes Zuquim (USP)
Francisco Costa (UFPB)
Suplente: Renato Luiz Sobral Anelli (USP)

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor
Prof. Dr. João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-Reitor
Prof. Dr. Paulo César Miguez de Oliveira

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUFBA)
Profa. Dra. Naia Alban Suarez (Diretora)

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU)
Prof. Dr. Rodrigo Espinha Baeta (Coordenador)

Mestrado Profissional em Conservação e Restauração de Monumentos e Núcleos Históricos (MP-CECRE)
Profa. Dra. Juliana Cardoso Nery (Coordenadora)

Especialização em Assistência Técnica, Habitação e Direito à Cidade (Residência AU+E/UFBA)
Profa. Dra. Angela Maria Gordilho Souza (Coordenadora)

PROGRAMAÇÃO VISUAL DO SITE E MARCAS

Organização do site
Angela Maria Gordilho Souza
Bianca Cristina Alves Albino
Débora Marques da Silva Araújo

Criação do site e identidade visual
Bianca Cristina Alves Albino

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO
EDUFBA

V enanparq

SALVADOR-BA

13 a 19 de outubro, 2018/FAUFBA

V Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação
em Arquitetura e Urbanismo

Arquitetura e Urbanismo no Brasil atual: crises, impasses e desafios

VOLUME 2

Angela Maria Gordilho Souza
Rodrigo Espinha Baeta
Nivaldo Vieira de Andrade Junior
Organizadores

APOIO NA SISTEMATIZAÇÃO DOS ANAIS

Carolina Correia Queiroz

Jadi Tosta Iglesias Ventin

Débora Marques da Silva Araújo

Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (4. : 2018 : Salvador, Ba).

Programação do Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 13 a 19 de outubro. – Salvador: FAUFBA, 2018.

12203 p.

ISSN 2358-6214

1. Arquitetura. 2. Urbanismo. 3. Arquitetura e Urbanismo – Congressos. I. Título. II. Faculdade de Arquitetura. III. Universidade Federal da Bahia.

CDD 720

NOTA INTRODUTÓRIA

Apresentamos aqui os *Anais do V ENANPARQ – Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Arquitetura e Urbanismo no Brasil atual: crises, impasses e desafios.*

Os Anais, desenvolvidos em formato de arquivo digital (PDF), estão divididos em oito volumes coincidentes com os Eixos Temáticos que nortearam o V ENANPARQ, para além de um volume introdutório, de número "00", com o Índice Geral que abarca todos os outros volumes:

00. Índice Geral
01. Ideários, Projeto e Prática
02. História e Teoria da Arquitetura, da Cidade e do Urbanismo
03. Patrimônio, Cultura e Identidade
04. Ambiente, Preservação e Sustentabilidade
05. Produção do Espaço, Ocupação, Gestão e Cidadania
06. Infraestrutura e Mobilidade
07. Instrumentos da Legislação e Normativas
08. Inovação, Tecnologias e Sociedade

Cada volume é dividido em capítulos coincidentes com os produtos científicos (artigos, simpósios, oficinas) submetidos ao evento e aprovados pela comissão científica:

01. Mesa Temática com Apresentação Oral
02. Mesa Temática sem Apresentação Oral
03. Simpósios Temáticos
04. Artigos Completos de Simpósios Temáticos
05. Oficinas
06. Outros

Dentro de cada capítulo, os trabalhos estão organizados em ordem alfabética pelo título.

A inserção dos textos nos volumes dos eixos não segue necessariamente a inclusão dos trabalhos sugerida na programação do evento, mas a indicação inicial dos autores – no ato da submissão dos artigos, simpósios, oficinas.

Finalmente, é preciso dizer que o conteúdo dos trabalhos expostos nos Anais do V ENANPARQ é de inteira responsabilidade dos autores – revisão de texto, uso de imagens, formatação.

APRESENTAÇÃO

ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA
E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
SALVADOR - 13 A 19 DE OUTUBRO

Arquitetura e Urbanismo no Brasil atual
crises, impasses e desafios

A temática proposta para o V ENANPARQ busca discutir de modo transversal, interdisciplinar e inovador o contexto atual relacionado a esse campo de atuação, promovendo o debate sobre a produção científica recente nas universidades brasileiras, em diálogo com as práticas e com a produção internacional, fomentando assim a reflexão crítica sobre as permanências e perspectivas num contexto de crises, impasses e desafios.

O evento traz para o debate no tema proposto os resultados recentes das atividades da pós-graduação na área, no âmbito do Ensino, Pesquisa, Extensão, da Prática Profissional e do Comum, com reflexões sobre a formação, produção e lacunas, fundadas no compromisso social da Área de Arquitetura e Urbanismo.

Considera-se o panorama mundial altamente globalizado e interconectado sob a égide da financeirização, do neoliberalismo e das tecnologias digitais, em que as crises se manifestam em ciclos crescentemente frequentes e duradouros, com impactos sociais e ambientais profundos e diferenciados a cada contexto e sociedade.

No Brasil, a atual crise instaurada nas suas dimensões política, econômica e social, afeta diretamente a qualidade de vida das pessoas, do ambiente, bem como as relações institucionais e produtivas. Traz impasses para todas as áreas profissionais, com fortes impactos para Arquitetura e Urbanismo nas suas múltiplas formas de ação.

Esse campo de atuação está sendo fortemente afetado, não apenas pela escassez de investimentos, vulnerabilidades e enfraquecimento de ações contínuas na construção, preservação e produção do espaço, mas, sobretudo, pelas inflexões nas políticas públicas de interesse social e coletivo. Para além da prática profissional, são questões que se expressam nos graves problemas urbanos, nas dinâmicas territoriais dispersas, nas

estruturas ociosas e obsoletas, nas objetivações e subjetivações excludentes e no cotidiano de violências e incertezas no que há de vir.

Os avanços conquistados nos pactos constitucionais democráticos pelos direitos socioespaciais, regulamentados no Estatuto da Cidade e no Estatuto da Terra, depois de quase duas décadas de vigência nas legislações, se efetivam fragilmente na prática, diante das necessidades de atendimento às demandas da sociedade brasileira.

Nesse contexto, são complexos os desafios colocados para reflexão e ações da pós-graduação no campo da Arquitetura e Urbanismo, considerando as suas relações entre teoria, prática, assimilação, experimentação, diálogo na sociedade e incorporação de saberes. Enfim, no processo contínuo do conhecimento, vislumbram-se caminhos de conexão ao passado, permanências, emergências, resistências, mediações e superação de impasses, que potencializam ganhos coletivos, proposições inovadoras e participativas, na conquista de cidades melhores, mais justas e ambientes adequados para a vida.

COMISSÕES

COMISSÃO ORGANIZADORA

Angela Maria Gordilho Souza (UFBA) – Coordenação Geral

Nivaldo Vieira Andrade Junior (UFBA) – Vice-Coordenação

Rodrigo Espinha Baeta (UFBA) – Vice-Coordenação

Aline de Carvalho Luther (UFBA)

Aline de Figueirôa Silva (UFBA)

Ana Gabriela Wanderley Soriano (UFBA)

Andréa Borde (UFRJ)

Angélica T. Benatti Alvim (MACKENZIE)

Cláudia Piantá Costa Cabral (UFRGS)

Daniel Mellado Paz (UFBA)

Fábio Velame (UFBA)

Francisco Costa (UFBA)

Gleice Azambuja Elali (UFRN)

Heliana Faria Mettig Rocha (UFBA)

José Carlos Huapaya Espinoza (UFBA)

Juliana Cardoso Nery (UFBA)

Lídia Viana Quiéto (UFBA)

Liza Maria Souza de Andrade (UNB/UFBA)

Luís Antônio Fernandes Cardoso (UFBA)

Luís Antônio de Souza (UNEB/UFBA)

Marcia Sant'Anna (UFBA)

Mariely Cabral de Santana (UFBA)

Naia Alban Suarez (UFBA)

Raquel Neimann da Cunha Freire (UFBA/UNIME)

SECRETARIA EXECUTIVA

Débora Marques da Silva Araújo (LabHabitar/PPGAU/UFBA) – Coordenação

Jadi Tosta Iglesias Ventin (LabHabitar/Politécnica/UFBA)

Carolina Correia Queiroz (LabHabitar)

Beatrice Santiago (FAUFBA/UFBA)

Elisete Cristina Vidotti da Rocha (Residência AU+E/UFBA)

Gisele Paiva Leite (Residência AU+E/UFBA)

Lucas Vinícius Oliveira Bispo (Técnico - UFBA)

Luis Emanuel Moitinho Acácio (UFBA)

Rafael Santos Câmara (PPGAV/UFBA)

Thiscianne Moraes Pessoa (PPGAU/UFBA)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Rodrigo Espinha Baeta (UFBA) – Coordenador

Aluísio Braz de Melo (UFPB – PPGAU)

Ana Carolina Santos Pellegrini (UFRGS – PROPAR)

Ana Klaudia de Almeida Viana Perdigão (UFPA – PPGAU)

Ana Luiza Nobre (PUC RIO – PPGArq)

André Guilherme Dornelles Dangelo (UFMG – NPGAU)

Andrea Queiroz Rego (UFRJ – PROARQ)

Anna Paula Moura Canez (UniRitter – PPGAU)

Antonio Heliodorio Lima Sampaio (UFBA – PPGAU)

Aparecida Netto Teixeira (UCSAL, UFBA – PPGAU)

Bruno Massara Rocha (UFES – PPGAU)

Carlos A. Ferreira Martins (IAU USP – PPGAU)

Celina Maria Britto Correa (UFPEL – PROGRAU)

Clara Luiza Miranda (UFES – PPGAU)

Clarissa Figueiredo Sampaio Freitas (UFC – PPGAUD)

Clovis Ramiro Jucá Neto (UFC – PPGAUD)

Cristovão Fernandes Duarte (UFRJ – PROURB)

Eduardo Grala da Cunha (UFPEL – PROGRAU)

Eduardo Pierrotti Rossetti (UnB – PPGFAU)

Eugenio Fernandes Queiroga (USP – PPGAU-FAU)

Fabio Ferreira de Lima (UFG – PPG PROJETO E CIDADE)

Fernanda da Cruz Moscarelli (IMED – PASSO FUNDO, IPA – METODISTA)

Fernando Diniz Moreira (UFPE – MDU)

Fernando Luiz Camargos Lara (UFMG – NPGAU)

Flávio de Lemos Carsalade (UFMG – NPGAU – PACPS)

Gilberto Sarkis Yunes (UFSC – POSARQ)
Gislaine Beloto (UEM – PPU)
Gustavo Rocha-Peixoto ((UFRJ – PROARQ)
José Almir Farias Filho (UFC – PPGAUD)
José Ripper Kós (UFSC – POSARQ, UFRJ - PROURB)
José Simões de Belmont Pessoa (UFF – PPGAU)
Juliano Pamplona Ximenes Ponte (UFPA – PPGAU)
Laila Nasen Mourad (UCSal – UFBA)
Leonardo Bittencourt (UFAL – DINÂMICA DO ESPAÇO HABITADO)
Luis Octavio Pereira Lopes de Faria e Silva (USJT – PPGAU))
Luiz Guilherme Rivera de Castro (UPM – PPGAU)
Luiz Manuel do Eirado Amorim (UFPE – MDU, UFPB – PPGAU)
Maisa Fernandes Dutra Veloso (UFRN – PPGAU)
Marcio Cotrim (UFPB – PPGAU)
Marcos Olender (UFJF – PROAC)
Marcos Thadeu Magalhães (UnB – PPGFAU)
Marcos Tognon (UNICAMP – PPGH)
Maria Angela Dias (UFRJ – PROARQ)
Maria Augusta Justi Pisani (UPM – PPGAU)
Maria Beatriz Camargo Cappello (UFU – PPGAU)
Maria de Lourdes Zuquim (USP – PPGAU-FAU)
Maria Dulce Picanço Bentes Sobrinha (UFRN – PPGAU – PPEUR)
Maria Lucia Bressan Pinheiro (USP – PPGAU-FAU)
Maria Solange Gurgel de Castro Fontes (UNESP – PPGARQ)
Mário Mendonça de Oliveira (UFBA – PPGAU – MP-CECRE)
Marta Romero (UnB – PPGFAU)
Marta Silveira Peixoto (UFRGS – PROPAR)
Martha Machado Campos (UFES – PPGAU)
Mônica Santos Salgado (UFRJ – PROARQ)
Natália Miranda Vieira (UFPE – MDU, UFRN – PPGAU)
Paulo Afonso Rheingantz (UFPEL – PROGRAU, UFRJ – PROARQ)
Pedro Britto (UFG – PPG PROJETO E CIDADE)
Rachel Coutinho Marques da Silva (UFRJ – PROURB, PUC RIO – PPGArq)
Regina Andrade Tirello (UNICAMP – ARQUITETURA, TECNOLOGIA E CIDADE)
Renata Cardoso Magagnin (UNESP – PPGARQ)
Renato Anelli (IAU USP – PPGAU)
Rita Velloso (UFMG – NPGAU)

Rodrigo Cury Paraizo (UFRJ – PROURB)
Rosina Trevisan Martins Ribeiro (UFRJ – PROARQ – PROJETO E PATRIMÔNIO)
Ruth Verde Zein (UPM – PPGAU)
Sarah Feldman (IAU USP – PPGAU)
Silvio Belmonte de Abreu Filho (UFRGS – PROPAR)
Thais Alessandra Bastos Caminha Sanjad (UFPA – PPGAU)
Thereza Christina Couto Carvalho (UFF – PPGAU)
Túlio Márcio de Salles Tibúrcio (UFV – PPGAU)
Wilson Ribeiro dos Santos Junior (PUC-Campinas – POSURB)

COMISSÃO DE OFICINAS E PRÁTICAS URBANAS
Liza Maria Souza de Andrade (UNB/UFBA) – Coordenadora
Akemi Ino (USP São Carlos)
Amadja Borges (UFRN)
Ariadne Moraes Silva (Residência AU+E/UFBA)
Caio Santo Amore de Carvalho (FAU/USP)
Elisamara de Oliveira Emiliano (Residência AU+E/UFBA)
Elizabeta Romano (UFPB/UFBA)
Gabriela Leandro Pereira (Residência AU+E/UFBA)
Glória Cecília Figueiredo (FAUFBA)
João Marcos de Almeida Lopes (USP São Carlos)
João Maurício Santana Ramos (Residência AU+E/UFBA)
Júnia Ferrari (UFMG)
Laura Bueno (PUC/Campinas)
Luciana da Silva Andrade (PROURB/UFRJ)
Luciana Travassos (UFABC)
Marcela Silviano Brandão Lopes (UFMG)
Marcio C. Campos (FAUFBA)
Margarete Maria de Araújo Silva (PUC/Minas)
Maria Inês Sugai (POSARC/UFSC)
Maria Teresa do Espírito Santo (Residência AU+E/UFBA)
Nirce Saffer Medvedovski (UFPelotas/UFBA)
Paulo Dimas Rocha de Menezes (UFSB)
Renato Pequeno (UFC)
Ricardo Moretti (UFABC)
Thais Troncon Rosa (Residência AU+E/UFBA)
Vania Raquel Teles Loureiro (UnB)
Viviane Zelotini (PUC/Minas)

Sumário

EIXO 2

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

1 – MESA TEMÁTICA COM APRESENTAÇÃO ORAL

"CONTRUIR O ABERTO". NOTAS SOBRE PENSAMENTO E OBRA DO ARQUITETO ROBERTO MARTINS CASTELO .2435

JUCÁ NETO, Clovis Ramiro
Doutor em Arquitetura e Urbanismo. Professor do DAU UFC e PPGAU + D UFC

ANDRADE, Margarida
Doutora em Arquitetura e Urbanismo. Professora do DAU UFC

A DESCONSTRUÇÃO DO ECLETISMO: MODERNISMO VS. HISTORICISMO .2457

Sylvia
Doutora em História Social; Professora do PPGAU UnB

A IDEOLOGIA DE DIAMANTINA POR LUCIO COSTA E JUSCELINO KUBITSCHEK .2482

ESPIG REGIANI, Luana
Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Tecnologia e Cidade da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

URANO FRAJNDLICH, Rafael
Professor na Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

A INSERÇÃO DOS CEMITÉRIOS NA HISTÓRIA DA CIDADE DE BELÉM NO SÉCULO XIX .2504

BOTELHO, Amanda Roberta de Castro
Mestra em Arquitetura e Urbanismo;

CHAVES , Celma
Doutora em Teoria e História da Arquitetura; Professora da FAU UFPA e do PPGAU UFPA

A PARTILHA DO ESPAÇO DA CIDADE E O SIMULACRO DO ESPECIALISTA .2525

ALMEIDA, Lutero Pröscholdt
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor DAU PPGAU UFES.

MIRANDA, Clara Luiza
Doutora em Comunicação e Semiótica PUCSP. Professora DAU PPGAU UFES.

A PENA, O PINCEL E A PAISAGEM: Literatura e Pintura na Educação do Olhar dos Viajantes Oitocentistas no Brasil .2540

PAZ, Daniel J. Mellado
Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Professor da Faculdade de Arquitetura da UFBA

A PROMENADE ARCHITECTURALLE COMO EXPERIÊNCIA ESPACIAL .2587

STORCH, M. L. Andréa
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da UNICAP-PE

MATHEUS, Micael
Estudante em Arquitetura e Urbanismo; aluno UNICAP-PE

A QUESTÃO RACIAL NOS ESTUDOS SOBRE DESIGUALDADE URBANA NO BRASIL .2600

BARONE, Ana Cláudia Castilho
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professor da FAU USP e do PPGAU USP

A REFORMA DO ENSINO DE ARQUITETURA E O MOVIMENTO RENOVADOR DA EDUCAÇÃO BRASILEIRA (1930 – 1932) .2613

CORDEIRO, Caio Nogueira Hosannah
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da EAU UFF

A TRAJETÓRIA DE LÍCIA VALLADARES E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA OS ESTUDOS URBANOS NO BRASIL .2638

GONDIM, Linda M. P.
Doutora em Planejamento Urbano e Regional; Professora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFC e do mestrado em Arquitetura, Urbanismo e Design da UFC

A UTOPIA URBANA AMAZÔNICA .2647

PINHO, Giselle Fernandes de Pinho
Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGATC UNICAMP

MONTEIRO, Evandro Ziggiatti
Doutor em Engenharia Civil; Professor da Faculdade de Engenharia Civil Arquitetura e Urbanismo da UNICAMP e do PPGATC UNICAMP

PINA, Silvia A. Mikami
Livre Docente em Habitação Coletiva contemporânea e social; Professora da Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da UNICAMP e do PPGATC UNICAMP

ALÉM DO PLANO: REFLEXÕES SOBRE A URBANIZAÇÃO DA CIDADE DE SANTOS A PARTIR DA PERCEPÇÃO DE DOIS SANITARISTAS .2660

CAMPOS, Cristina de
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da FAU USJ e do PPGPCT Unicamp

SIMÕES, Robson Alexandre
Mestrando do PPGGEO Unicamp

ANHAIA MELLO E O PLANEJAMENTO URBANO EM SÃO PAULO NO SÉCULO XX .2673

RAINHO, Felipe
Mestrando em Arquitetura e Urbanismo (IAU-USP); Professor da UNOESTE

ANELLI, Renato
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do IAU-USP

ARAGARÇAS NO BRASIL CENTRAL: MODERNIDADES PRÉ-BRASÍLIA .2687

LACERDA, Larissa Alves
Graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela UnB; bolsista ProIC/CNPq

TREVISAN, Ricardo
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor Adjunto IV da FAU-UnB; pesquisador do grupo de pesquisa "Paisagem, Projeto e Planejamento – Labeurbe"; pesquisador CNPq (PQ-2)

ARQUITETURA LATINO AMERICANA EM EXPOSIÇÃO .2711

Ruggiero, Amanda Saba
Doutora Arquitetura e Urbanismo; Pós-Doutoranda Faculdade Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo

ARQUITETURA MODERNA LATINO-AMERICANA: UMA IDEIA CONSTRUÍDA A PARTIR DE "LATIN AMERICAN ARCHITECTURE SINCE 1945" .2723

SOUSA, Laura Levi Costa
Graduanda em Arquitetura e Urbanismo na Escola da Cidade – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

ARQUITETURAS NO NORDESTE BRASILEIRO: UMA REVISÃO A PARTIR DE PERIÓDICOS ESPECIALIZADOS 1970-1990'S .2752

BEZERRA, Taciana
Arquiteta e Urbanista pela UFS

CHAVES, Carolina
Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo IAU-USP, São Carlos; Professora Assistente do DAU UFS

AS COOPERATIVAS HABITACIONAIS URUGUAIAS E O CONTEXTO ARQUITETÔNICO E URBANÍSTICO DO SEGUNDO PÓS GUERRA - O CONJUNTO JOSÉ PEDRO VARELA .2770

RITTER, Carolina
Arquiteta urbanista; Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFPel

GONSALES, Célia Helena Castro
Doutora em Arquitetura; Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFPel

AS IDÉIAS E ATIVIDADES DE ARMANDO DE GODOY: UM DARWINISTA SOCIAL INSPIRADO PELO MOVIMENTO CIDADE-JARDIM E/OU O INIMIGO DOS ARRANHA-CÉUS (1923-1944)? .2792

OUTTES, Joel
Mestre em Desenvolvimento Urbano e Regional pela UFPE, Mestre (DEA) em Territórios Urbanos pela EHESS- Ecoledes Hautes Etudes em Sciences Sociales de Paris e Doutor em Geografia Humana pela University of Oxford; Professor do Departamento de Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da UFRGS

AS TRANSFORMAÇÕES DE TERRAS RURAIS EM TECIDO URBANO NA CIDADE DE CAMPINAS-SP (BRASIL): O CASO DE ESTUDO FAZENDA CHAPADÃO .2809

MENEGALDO, Ana Beatris Fernandes
Mestranda em Arquitetura e Urbanismo; pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas

PEREIRA, Renata Baesso
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da Pontifícia Universidade Católica de Campinas

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DE MINAS GERAIS: ARQUITETURA, CONCURSOS E CAPITAL SIMBÓLICO .2832

SOBREIRA, Fabiano
Arquiteto e Urbanista, Doutor, Professor Centro Universitário de Brasília – UNICEUB, Programa de Pós-Graduação da Câmara dos Deputados

LEDES, Bárbara
Estudante, Arquitetura e Urbanismo, Centro Universitário de Brasília - UNICEUB

MARTINS, Stefanie
Estudante, Arquitetura e Urbanismo, Centro Universitário de Brasília - UNICEUB

BRASÍLIA, ALEGORIA DA MODERNIDADE BRASILEIRA .2855

ZORZO, Aline Tomasco
Mestranda em Teoria e História do Projeto pela PPGARQ / PUC-Rio

BRASÍLIA: UMA BIOGRAFIA COMUNISTA .2873

KOURY, Ana Paula
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da Pós Graduação na Universidade São Judas Tadeu

FREIRE, Gyovanna Teixeira
Aluna da graduação de Arquitetura e Urbanismo pela Universidade São Judas Tadeu

BISPO, Michelle Duarte
Mestre em Arquitetura pela Universidade São Judas Tadeu; Arquiteta na empresa Arq.ateliê Arquitetura

CARTOGRAFIAS IMPRECISAS DO NORDESTE MODERNO, MAPEANDO ARQUITETURAS .2895

NASLAVSKY, Guilah
Doutora em Arquitetura e Urbanismo FAUUSP (2004); Professor da DAU UFPE e MDU

CENTRO ADMINISTRATIVO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL: O PROCESSO DE PROJETO QUE REVELA A HISTÓRIA .2916

FONSECA, Luciana Marson
Doutora em Planejamento Urbano e Regional. Pesquisadora no CPLab - UFRGS

CIDADE, ARQUITETURA E RELIGIÃO: A CONSTRUÇÃO DE UMA METRÓPOLE CATÓLICA EM SÃO PAULO (1939-1943) .2943

KUHN, João Carlos Santos
Doutorando em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo; FAU/USP

CONTINUIDADES E IMPASSES NO CAMPO DA ARQUITETURA: SÃO PAULO DE 1964 A 1976 .2963

PRÓSPERO, Victor P.
Doutorando em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela FAUUSP

CONTRADIÇÕES SOCIAIS E URBANAS VISTAS PELA FRESTA DA CASA: MORADIA POPULAR, HÁBITOS TRADICIONAIS VERSUS GESTÃO URBANA NO TERRITÓRIO FEDERAL DO AMAPÁ (1940-1970) .2990

RODRIGUES, Laércio Gomes
Mestre em Desenvolvimento Urbano; Sociólogo da Secretaria de Estado da Inclusão e Mobilização Social, do Governo do Estado do Amapá

LAPA, Tomás de Albuquerque
Doutor em Geografia Humana; Professor Titular do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFPE e da Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da UFPE

A VÁRZEA À PRACINHA: CRIANÇAS E HISTÓRIAS DO CENTRO DE VITÓRIA (ES) .3012

FERRAZ, Camila Benezath Rodrigues
Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGAU-UFBA; Arquiteta e Urbanista da Prefeitura Municipal de Vitória

DESENVOLVIMENTO VIÁRIO EM TRÊS CAMADAS: O CASO DO BRÁS .3036

BARIONI, Bárbara Cavalcante de Andrade
Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie; Professora na Anhanguera Educacional

NOLETO, Rodrigo Andrade Costa
Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie; Professora na Anhanguera Educacional

DISCIPLINAR E DISTINGUIR: FORMAS DE NARRATIVA E REPRESENTAÇÕES DE SUJEITOS DA ARQUITETURA .3049

DE LIMA AMARAL, Camilo Vladimir
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da FAV UFG e do PPPC UFG

DO PROBLEMA SANITÁRIO DA CIDADE NO SÉCULO XIX À PRÁTICA HIGIENISTA (FUNCIONALISTA): SEPULTAMENTOS NAS IGREJAS, CONSTRUÇÃO DE CEMITÉRIO E DEMOLIÇÕES EM IGARASSU .3065

LINS, André Bezerra
Doutor em Arquitetura e Urbanismo (FAU/USP), PhD/PNPD/Capes/PPGDU/UFPE; Professor Adjunto I da UNIFBV

DO REVESTIMENTO À SIMULAÇÃO: DIALÉTICA NEGATIVA E CRÍTICA DE ARQUITETURA EM SÃO PAULO 1979-1989 .3095

URANO FRAJNDLICH, Rafael
Professor Doutor na Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da Unicamp

DUAS COLÔNIAS E DOIS SALTOS: ITAPURA E AVANHANDAVA - A RELAÇÃO ENTRE O RIO TIETÊ, A COLONIZAÇÃO MILITAR E A OCUPAÇÃO TERRITORIAL NO IMPÉRIO DO BRASIL .3112

GHIRARDELLO, Nilson
Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP; Docente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC), Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP, Campus de Bauru.

FERRARI, Daniel Candeloro
Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – FAAC, UNESP, Campus de Bauru. Com a pesquisa em andamento intitulada "Colônia Militar do Avanhandava: O ideário da ocupação territorial no império do Brasil."

ENSAIO SOBRE TECTÔNICA: JUNÇÃO, LUGAR E CORPO .3132

CAMARGO, Angélica
Mestranda em Arquitetura e Urbanismo, PGAU UFSC

BASTOS, Rodrigo Almeida
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor Departamento de Arquitetura e Urbanismo e Pós ARQ UFSC

ENTRE O SÍMBOLO DO FASCIO - O PAVILHÃO FASCISTA EM SÃO PAULO .3145

SAMPAIO, Gustavo de Almeida
Mestre em Arquitetura e Urbanismo

ESPAÇOS TIPO: DE a A d .3162

AMORIM, Luiz
PhD em *Advanced Architectural Studies*; Professor do DAU UFPE e do MDU UFPE e PPGAU UFPB;

ESTAÇÕES RODOVIÁRIAS BRASILEIRAS NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970: IMAGINÁRIOS DE CIDADE MODERNA .3175

PEREIRA, Diogo Augusto Mondini
Mestrando em Arquitetura e Urbanismo pela FAUUSP, bolsista FAPESP 2018/07124-0

FORMAÇÃO DO TERRITÓRIO NA FREGUESIA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DO JAGUARI: OS PRIMEIROS BAIRROS RURAIS .3195

NUNES, Carolina Gonçalves
Mestre em Urbanismo; doutoranda no POSURB PUC Campinas.

SALGADO, Ivone
Doutora em Urbanismo; Professora da Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

FORMA-ESTRUTURA: MATRIZ DE EXPRESSÃO TECTÔNICA DA FAU-USP .3215

AGUIAR, Monica
Mestre em Arquitetura; Engenheira Civil e Professora do CAU PUC-Rio

FAVERO, Marcos
Doutor em Arquitetura; Arquiteto e Urbanista; Professor do CAU PUC-Rio e do PPGArq PUC-Rio

FUNDAMENTOS PARA O DEBATE SOBRE ARQUITETURA SOCIAL .3245

MOTA JR, Plínio Sérgio Brandão
Mestrando em Arquitetura e Urbanismo do PPGAU UFU

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da FAUeD e do PPGAU UFU

HENRY-RUSSEL HITCHCOCK: ENTRE HISTÓRIA E CRÍTICA DA ARQUITETURA MODERNA .3258

SANTOS, Fabiana Fernandes Paiva dos
Mestranda em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo Arquitetura e Urbanismo FAU USP

HISTORIOGRAFIA DO PROJETO DE TRANSPOSIÇÃO DO RIO SÃO FRANCISCO: IDEÁRIO, CONTEXTOS E INTERFACES .3278

SACCONI, Carolina J. D.
Mestranda em Arquitetura e Urbanismo na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo;

CARVALHO, Ana C. R.
Estudante de Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

MUNER, Andrea A.
Estudante de Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

HISTORIOGRAFIA URBANA NO IV CENTENÁRIO DO RIO DE JANEIRO E AS REPRESENTAÇÕES DA CIDADE .3312

LEITE, Brenda Regina Braz
Graduanda em História na FFLCH USP; Bolsista de Iniciação Científica na FAU USP

INTERPRETANDO A HISTORIOGRAFIA MODERNA BRASILEIRA: BRASÍLIA E MONOGRAFIAS ENTRE 1957 E 1973 .3330

FERNANDES, Luiz Gustavo Sobral
Pós Graduando em Arquitetura e Urbanismo; Universidade São Paulo – USP

LE CORBUSIER E AS ARTES MENORES .3344

RODRIGUES DOS SANTOS, Cecilia
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora FAU-Universidade Presbiteriana Mackenzie

LUGARES DOS MORTOS NA CIDADE: O LUTO PÚBLICO COMO INSTRUMENTO POLÍTICO .3359

SAVASTANO, Leticia Becker
Arquiteta e Urbanista; Aluna Especial do PPGAU da FAUUSP

SILVA, Bianca Jo
Doutoranda no PPGAU da FAU UPM

MELHORAMENTO URBANÍSTICO E PRÉ-FABRICAÇÃO: LELÉ E O PROJETO VALE DO CAMURUJIPE EM SALVADOR .3374

EKERMAN, Sergio Kopinski
Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Professor da Faculdade de Arquitetura da UFBA

NARRATIVAS DE UM PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO: ARACAJU 1950-1960'S .3400

CHAVES, Carolina
Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Professor do DAU UFS

LIMA, Lucas R.
Aluno de iniciação científica PIBIC-PICVOL CNPq, DAU UFS.

MATIAS, Karoline
Aluna do curso Arquitetura e Urbanismo DAU UFS.

NAS NUVENS: AS RESIDÊNCIAS SERRANAS FLUMINENSES NAS BIENAIS E NAS REVISTAS DE ARQUITETURA .3416

HERBST, Helio
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor Associado do CAU UFRRJ

NOTAS SOBRE A INSTRUMENTALIDADE DO LIVRO IMPRESSO NA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA .3436

SOUZA, Gabriel Girnos Elias de
Doutor em Design; Professor do Curso de Arquitetura da UFRRJ

Notas sobre um poeta-sismógrafo: a poesia de Nicolas Behr e a construção de Brasília .3459

LOPES, Dilton
Doutorando em Arquitetura e Urbanismo no PPGAU-UFBA e Pesquisador da Cronologia do Pensamento Urbanístico

MARTINS, Ramon
Mestre em Arquitetura e Urbanismo

O CURSO TÉCNICO DE ARQUITETURA DO INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL: ETAPA AO ENSINO AUTÔNOMO .3475

MELLO, Bruno Cesar Euphrasio de
Doutor em Planejamento Urbano e Regional; Professor do Departamento de Urbanismo da Faculdade de Arquitetura/UFRGS

O ESPAÇO DOMÉSTICO E A DOMESTICAÇÃO DA PAISAGEM: CASAS BRASILEIRAS CONTEMPORÂNEAS .3491

COSTA, Ana Elísia
Doutora em Teoria, História e Crítica da Arquitetura; Professora da FA UFRGS e do PPGAU UFPel

COTRIM, Marcio
Doutor em Teoria e História da Arquitetura; Professor do DAU UFPB e do PPGAU UFPB

O FERRO NA ARQUITETURA SOTEROPOLITANA ENTRE OS ANOS DE 1808 E 1939 – A CONTRIBUIÇÃO DOS PRODUTORES BAIANOS .3508

MACHADO, Elias José de Almeida
Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia.

O OLHO PERIPATÉTICO A Mecânica da Visão dos Viajantes Oitocentistas em Terras Brasileiras .3531

PAZ, Daniel J. Mellado
Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Professor da Faculdade de Arquitetura da UFBA

O PAVILHÃO DO MERCADO LIVRE DO PRODUTOR DO CEAGESP: UM EXOESQUELETO À ESPERA DE RECONHECIMENTO .3568

Rafael Antonio Cunha Perrone
Professor Livre-Docente do PPGAU da FAU Mackenzie e do PPGAU FAU USP

Maria Augusta JustiPisani
Professora Doutora do PPGAU da FAU Mackenzie

Rafael Patrick Schimidt
Professor Doutor da FAU Mackenzie

O POPULAR EM DISPUTA: EM TORNO DE LINA BO BARDI E CELSO FURTADO (1959-1964) .3590

MORTIMER, Junia Cambraia
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da FA/UFBA e pesquisador associado do PPGAU/UFBA

LAGO, Elisa Vieira
Graduanda em Arquitetura e Urbanismo, FA/UFBA; bolsista PIBIC do Laboratório Urbano – PPGAU/UFBA

SOUZA, Leonardo Vieira de
Graduanda em Arquitetura e Urbanismo, FA/UFBA; bolsista PIBIC do Laboratório Urbano – PPGAU/UFBA

O REALISMO SOCIALISTA EM PORTO ALEGRE: DEMETRIO RIBEIRO E UMA ARQUITETURA PARA AS MASSAS .3610

TROYANO, Rodrigo
Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Professor da Faculdade de Arquitetura do Centro Universitário Ritter dos Reis; Diretor do escritório Troyano Arquitetura;

O RECIFE PELO CICLO DO CINEMA, 1923-1931 .3628

SARAIVA, Kate
Mestre em Desenvolvimento Urbano, arquitetakate@gmail.com

MOREIRA, Fernando Diniz
Doutor em Arquitetura pela University of Pennsylvania; Professor Associado da Universidade Federal de Pernambuco

OCUPAÇÃO DE ÁREAS PROTEGIDAS NO ESPAÇO URBANO: O CASO DAS RESSACAS EM MACAPÁ/AP .3646

PICANÇO, Caio
Arquiteto e Urbanista

OS COUNTRY CLUBS DE ÍCARO DE CASTRO MELLO, A ARQUITETURA MODERNA E A MODERNIZAÇÃO DO NORTE PARANAENSE .3660

FRAZATTO, Bruno Castilho
Mestrando em Arquitetura e Urbanismo, UEM

REGO, Renato Leão
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; professor titular, UEM

OS LIVROS DE ARQUITETURA: BRAZIL BUILDS E A CULTURA MATERIAL .3675

COSTA, Eduardo Augusto
Pós-Doutor em História; Pesquisador Colaborador da FAU-USP

OUTRAS MEMÓRIAS: ARBITRARIEDADE E DISSIMULAÇÃO SEGUNDO PETER EISENMAN .3684

MANENTI, Leandro
Doutor em Arquitetura; Professor da FA UFRGS

PERÍODO REPUBLICANO E A CIDADE DE SÃO LUÍS – MA: ESTRUTURAÇÃO DO ESPAÇO URBANO E AS POLÍTICAS URBANAS NO SÉCULO XX .3696

PEREIRA, Marcio
Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Professor da UNDB

POR UMA CONCILIAÇÃO MORAL: GUSTAVO CAPANEMA, LUCIO COSTA E A IGREJA .3720

ROMERO, Gabriel
Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo, Universidade Estadual de Campinas

FRAJNDLICH, Rafael Urano
Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo, Universidade Estadual de Campinas

POR UMA SALVADOR MODERNA: A CUSTA DE QUEM E DE QUE? 1935-1945 .3739

HUAPAYA ESPINOZA, José Carlos
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da FAUFBA e do PPGAU/UFBA

PESSOA, ThiscianneMoraes
Mestranda em Arquitetura e Urbanismo do PPGAU/UFBA

CASTRO, Lucas Bispo dos Santos
Graduando em Arquitetura e Urbanismo da FAUFBA

RECUPERAÇÃO DA MEMÓRIA ARQUITETÔNICA DO THEATRO DA PAZ DE LIMEIRA – SP .3765

CACHIONI, Marcelo
Doutor em Arquitetura e Urbanismo FAU USP; Professor da FIEL Limeira e do PPGAU UNP

SILVA, Mayara Begname de Castro Duarte
Estudante de Arquitetura e Urbanismo da FIEL Limeira

DIAS, Danilo Rafael
Estudante de Arquitetura e Urbanismo da FIEL Limeira

REVISANDO AS (CON)TRADIÇÕES NA OBRA DE MARIO DI LASCIO (JOAO PESSOA, 1957 – 1980) .3782

AFONSO, Filipe Valentim
Mestrando em Arquitetura e Urbanismo no PPGAU UFPB.

MOURA FILHA, Maria Berthilde
Doutora em História da Arte na Universidade do Porto; Professora da UFPB e do PPGAU UFPB.

REVISTA ARQUITETURA & CONSTRUÇÃO: ESPECULAÇÕES SOBRE CONTEMPORANEIDADE, DIFUSÃO E QUESTÕES DE ARQUITETURA E O MORAR BRASILEIRO .3796

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da FAU UnB e do PPGAU UnB

RIO-ZOO, 1978: SERGIO BERNARDES NOS JARDINS DA FICÇÃO .3809

FELICETTI, Marcelo
Doutorando em Arquitetura e Urbanismo – PROARQ-UFRJ; Professor do DAUAP UFSJ

RUA XAVIER DE TOLEDO, 11. AS TRANSFORMAÇÕES E OS USOS DE UM IMÓVEL .3826

ROSIN, Maíra
Doutoranda na área de História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo na FAU-USP. Apoio processo nº 2016/25441-8, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

RURAL E URBANO NO INTERIOR PAULISTA E SUAS RELAÇÕES COM A ECONOMIA GLOBAL DO CAFÉ .3842

COSTA, Frederico Vergueiro
Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Professor da UNIFEOB

RIBEIRO, Júlia Farah
Mestre em Arquitetura, Tecnologia e Cidade pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

SERGIO BERNARDES E O PAVILHÃO BRASILEIRO NA EXPOSIÇÃO UNIVERSAL E INTERNACIONAL DE BRUXELAS, 1958: INDUSTRIALIZAÇÃO, INVENTIVIDADE E EXPERIMENTAÇÃO .3863

SOMBRA, Fausto
Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Doutorando da Universidade Presbiteriana Mackenzie

SUBÚRBIO E ARQUITETURA MODERNA: ARQUITETURAS-PAISAGEM DE OSWALDO BRATKE E LINA BO BARDI .3886

COSTA CABRAL, Cláudia
Doutora em Arquitetura; Professora da Faculdade de Arquitetura da UFRGS

DALL'ALBA, Anderson
Mestre em Arquitetura; Doutorando no PROPAR UFRGS

SUBÚRBIOS SOTEROPOLITANOS, INGLESES E NORTE-AMERICANOS NO SÉCULO XIX: À EXPANSÃO PARA A COMPOSIÇÃO DE CIDADES .3904

LEITE, Gisele Paiva
Especialista em Assistência Técnica, Habitação e Direito à Cidade

TEMAS DO SONHO AMERICANO DE LUIZ DE ANHAIA MELLO PARA SAO PAULO: OS NOVOS PARQUES E A "ARVORE DO URBANISMO" .3921

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana
Doutora em História Urbana pela EHESS (Paris), Pesquisadora do PPGAU-Universidade Presbiteriana Mackenzie

TEMAS RECORRENTES NA HISTORIOGRAFIA DA ARQUITETURA BRASILEIRA: CONTEXTUALIZAÇÃO EM VITÓRIA (ES) .3937

MAZZINI, Maisa
Arquiteta e Urbanista pela UFES, Aluno Especial do PPGAU UFES

ALMEIDA, Renata Hermanny de.
Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela UFBA, Professora do DAU UFES e PPGAU UFES

TERRA DE FORASTEIROS: BRASIL CÁ E LÁ. ARQUITETURA E GLOBALIZAÇÃO NO SÉCULO XXI .3962

SEGAWA, Hugo
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da FAU USP

GIROTO, Ivo
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Pós-doutorando pela FAU USP

UM ÁLBUM, UM ESCRITÓRIO E UMA CIDADE: FORMAS DE MORAR DA ELITE PAULISTANA NO FINAL DO SÉCULO XIX .3994

ALMEIDA, Renata Geraissati Castro de
Doutoranda em História na Unicamp

MOURA, Carlos Thaniel
Mestrando em História na Unifesp

REIS, Philippe Arthur dos
Doutorando em História na Unicamp

UM OLHAR PARA ALÉM DA ARQUITETURA ERUDITA (OU O QUE A PROPAGANDA PODE ENSINAR AOS ARQUITETOS) .4012

BENTES, Dely
Doutoranda em Arquitetura PROARQ-UFRJ; Professora da PUC-Rio

UM OUTRO OLHAR SOBRE MARINGÁ-PR .4036

CAMILO, Juliana Cavalaro
Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo; Professora do IFPR – Campus Umuarama-PR

VIZIOLI, Simone Helena Tanoue
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora do Instituto de Arquitetura e Urbanismo – IAU/USP

LANCHA, Joubert José
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo – IAU/USP

UM PERPÉTUO VIR-A-SER: ESPAÇOS E SUJEITOS URBANOS EM ESTADO DE CRISE .4058

CAVALHEIRO, Maria Helena
Mestranda em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração Projeto, espaço e cultura Faculdade de Arquitetura e Urbanismo / USP

UM TEMPO QUE JÁ PASSOU – LUCIO COSTA, ALFREDO VOLPI E O PROJETO MODERNO BRASILEIRO .4071

ALEXANDRE BENOIT
Doutorando em Arquitetura e Urbanismo; Professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Escola da Cidade

UMA ANÁLISE DIACRÔNICA DO TECIDO URBANO: O ESTUDO DE CASO DE SÃO JOSÉ DO RIO PARDO-SP .4087

FERREIRA, Rafael Augusto S.
Professor mestre, doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, PUC Campinas

PEREIRA, Renata Baesso
Professora doutora, titular do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, PUC Campinas

UMA ANÁLISE HISTÓRICA DA RELAÇÃO ENTRE CIDADE E CORPOS HÍDRICOS: MANAUS/AM E SEUS IGARAPÉS .4111

CARCERERI, Maria Luisa Gambôa
Doutora em Urbanismo; Arquiteta e urbanista do DPH da COC/Fiocruz.

VELHAS E NOVAS FORMAÇÕES EM URBANISMO NO BRASIL: ENTRE A HEGEMONIA E A RUPTURA DE CONSENSOS .4131

SANTOS, Vinícius Rafael Viana
Graduando Curso de Bacharelado em Urbanismo, Departamento de Ciências Exatas e da Terra Campus I (DCET-I), Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

SOUZA, Luiz Antonio de
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do Curso de Bacharelado em Urbanismo, Departamento de Ciências Exatas e da Terra Campus I (DCET-I), Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

VILAS MILITARES E PARNAMIRIM: CAMINHOS ENTRELAÇADOS .4150

CHAVES, Danilo Ferreira
Mestrando em Estudos Urbanos e Regionais pelo PPEUR da UFRN

2 – MESA TEMÁTICA SEM APRESENTAÇÃO ORAL

A DEPENDÊNCIA DE EMPREGADAS NA ARQUITETURA PAULISTANA: ANÁLISE DA DISPOSIÇÃO DA ÁREA DE SERVIÇO NAS PLANTAS-BAIXA DE EDIFÍCIOS MULTIFAMILIARES CONSTRUÍDOS EM SÃO PAULO ENTRE AS DÉCADAS DE 1930 E 1970 .4167

BRANDÃO, Luísa Sopas Rocha
Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), Mestra em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (FAU-USP), Professora do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Comunitária da Região de Chapecó (UNOCHAPECÓ)

A MEMÓRIA E A REVITALIZAÇÃO URBANA DA ZONA PORTUÁRIA DA CIDADE DE PELOTAS, RS: UMA ANÁLISE DO NOVO CICLO INICIADO COM A UNIVERSIDADE FEDERAL .4185

PATRON, Rita
Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo na FAU_MACK; Mestre em Teoria e História da Arquitetura UFRGS; Professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Positivo

CHAVES, Larissa Patron.
Doutora em História na UNISINOS; Mestre em História na PUC_RS; Professora dos Cursos de Artes Visuais e Mestrado em História da UFPEL

A OCUPAÇÃO DE BELÉM: A POLÍTICA HIGIENISTA DE ANTÔNIO LEMOS E O DESCASO COM AS ÁREAS ALAGADAS .4197

AFLALO, Anna-Beatriz Bassalo
Mestre em Arquitetura e Urbanismo

NASCIMENTO, Flávio Campos do
Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Professor da UNAMA – Universidade da Amazônia

ARQUITETURA COMO INSTRUMENTO DE PODER NO SÉCULO XVIII .4220

VASCONCELLOS, Fábio Azevedo
Mestre em Desenvolvimento Sócio Econômico e Ambiental; Professor do CEFET MG

ARQUITIPO: AS ANALOGIAS ASSOCIADAS A ARQUITETOS NO CONTEXTO DA HABITAÇÃO DE INTERESSE SOCIAL .4239

AKIYAMA, Renata Satiko
Doutora em Planejamento Urbano e Regional; Professora da Universidade Positivo

AS REFERÊNCIAS NO PROCESSO PROJETIVO DE EDUARDO SOUTO DE MOURA- CIDADE DE CASCAIS E O MUSEU PAULA REGO .4251

ALESSI, Edilene Silveira
Arquiteta pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; Mestrado pela Universidade Presbiteriana Mackenzie - São Paulo

PERRONE, Rafael Antonio Cunha
Professor Livre-Docente dos Programas de Pós Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e da Universidade Presbiteriana Mackenzie-São Paulo

AS RUPTURAS DA PRAÇA DO EXPEDICIONÁRIO .4279

DENIS, Zélie Anne Catherine
Mestra em Urbanismo (PROURB-FAU-UFRJ); Arquiteta (Escola Nationale Superior de Arquitetura de Versailhes, França)

CIDADE COLONIAL X CIDADE REPUBLICANA: A MUDANÇA DA CAPITAL SERGIPANA .4304

OLIVEIRA, Ícaro Macêdo Guimarães de.
Arquiteto e urbanista; Aluno regular do Mestrado Acadêmico do PPG-AU UFBA

CIDADES QUE SÓ EXISTEM QUANDO LEMBRADAS .4324

ALVES, Ana Claudia Nunes
Arquiteta e urbanista, Mestre em Engenharia Civil, Professora EBTT-Arquitetura do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense - IFF

COSTA, Daniella
Arquiteta e urbanista, Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da Universidade Federal de Niterói-UFF; Programa de pós-graduação em arquitetura PPGAU/UFF

DECOMPOR, ABSTRAIR E RECOMPOR: UM OLHAR SOBRE A ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA .4337

CABRAL, Tamires
Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Professora de Arquitetura e Urbanismo da FAP/CE

DO URBANISMO AO PLANEJAMENTO NACIONAL: AS IDÉIAS E ATIVIDADES DE LUIZ DE ANHAIA MELO (1926-1945) .4364

OUTTES, Joel
Mestre em Desenvolvimento Urbano e Regional pela UFPE, Mestre (DEA) em Territórios Urbanos pela EHESS- Ecoledes Hautes Etudes em Sciences Sociales de Paris e Doutor em Geografia Humana pela University of Oxford; Professor do Departamento de Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da UFRGS

DOS TERRITÓRIOS DISPERSOS AOS NOVOS TERRITÓRIOS METROPOLITANOS .4388

EIGENHEER, Daniela
Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP.

IDEIAS DE DENTRO E DE FORA DAS FORMAS: ANALISANDO A NOÇÃO CONTEMPORÂNEA DE PARTIDO ARQUITETÔNICO .4396

FIRMINO, Bruno
Mestre em Desenvolvimento Urbano

NASCIMENTO, Cristiano Felipe Borba do
Doutor em Desenvolvimento Urbano, Analista em C & T da Fundação Joaquim Nabuco

IGREJA, GOVERNO E EXÉRCITO PORTUGUÊS: SOUSA SOB A SOMBRA DA TRÍADE COLONIAL .4421

MANGUEIRA, Vitória
Estudante de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal Rural do Semi-Árido

BARBOSA, Antônio
Arquiteto e Urbanista, Doutorando em Arquitetura e Urbanismo – PPGAU/UFRN, Professor do Curso de Arquitetura e Urbanismo, UFERSA

INSULA ROMANA: HABITAÇÃO COLETIVA NA ROMA IMPERIAL .4435

DA COSTA, Éllen Cristina
Arquiteta e Urbanista; Mestranda do PROPAR-UFRGS

O SIGNIFICADO DE VILA NA MEMÓRIA E HISTÓRIA DA CIDADE .4454

LUCCHESI, Bianca
Doutoranda em História pela PUC-SP; Mestre em História Social pela PUC-SP

SOUSA, Diógenes
Doutorando em História pela PUC-SP; Mestre em Urbanismo pela PUC - Campinas

PAISAGISMO E URBANISMO: DISCIPLINAS FEMININAS E FEMINISTAS? .4470

TAMARI, Gabriela Tie Nagoya Tamari
Metre em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP)

POLÍTICAS HABITACIONAIS BRASILEIRAS E O CONCEITO DE URBANIDADE – ABORDAGEM HISTÓRICA E UMA PROPOSTA AOS NOVOS MODELOS DE PROJETO .4484

PACHECO JUNIOR, Jose Mario
Mestrando em Arquitetura e Urbanismo PPG FAU/UnB; Arquiteto e Urbanista

CHAVES, Antônio Rubens Fernandes
Arquitetura e Urbanismo CT/UFPI

UCHÔA, Dennys Esrom Nery Cavalcante
Arquitetura e Urbanismo CT/UFPI

PRESTES MAIA EM LONDRINA: UM PLANO DE MODERNIZAÇÃO .4512

MILLAN FACHI, Fernanda
Mestranda em Arquitetura e Urbanismo, UEM

ALVES, André Augusto de Almeida
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor titular, UEM

QUANTO VALE O ARQUITETO? .4525

LIMA, Marina Lage da Gama
Doutoranda em Urbanismo do PROURB – FAU - UFRJ

SISTEMA DE SUPORTE COMO INTERMÉDIO DA EXPANSÃO URBANA DO RECIFE .4542

SANTANA, Julia
Graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela UNICAP e pesquisadora PIBIC/UNICAP

VALENÇA, Milena
Graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela UNICAP e pesquisadora PIBIC/UNICAP

NOBERTO, Keilla
Graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela UNICAP e pesquisadora PIBIC/UNICAP

TERRITÓRIO, PAISAGEM E LUGAR NAS OBRAS DE ANGELO BUCCI: A CASA DE FIM DE SEMANA EM SÃO PAULO .4557

BOTASSO, Gabriel Braulio
Mestrando do PPG IAU.USP São Carlos

VIZIOLI, Simone Helena Tanoue
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora do IAU.USP e do PPG IAU.USP São Carlos

3 - SIMPÓSIOS TEMÁTICOS

A CASA (E O MORAR À) BRASILEIRA: ESPAÇOS PRIVADOS, QUESTÕES PÚBLICAS .4575

Coordenador(a): TRAJANO FILHO, Francisco Sales
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor IAU-USP;

A CIRCULAÇÃO DO IDEÁRIO URBANÍSTICO – EUROPA-BRASIL, 1910-2010 .4593

Coordenador(a): CAMPOS, Candido Malta
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do PPGAU da FAU-UPM;

A CONTRIBUIÇÃO DE FLÁVIO VILLAÇA AO CAMPO DO PLANEJAMENTO E AOS ESTUDOS SOBRE A PRODUÇÃO SOCIOESPACIAL URBANA .4602

Coordenador(a): ZIONI, Silvana
Doutora em Planejamento Urbano e Regional, Professora da UFABC e do PPG PGT UFABC

Coordenador(a): ABRAHÃO, Sérgio
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da graduação de arquitetura e urbanismo da Universidade Paulista-UNIP;

A OBRA TOMBADA DE VILANOVA ARTIGAS: PROBLEMÁTICAS DE UM FUTURO PRÓXIMO .4620

Coordenador(a): VÁZQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo
Doutor em Arquitetura; Professor da USJT e do PGAUR-USJT;

Coordenador(a): TOURINHO, Andréa de Oliveira
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da USJT e do PGAUR-USJT;

ARQUITETOS CENTENÁRIOS: AMORIM, ARTIGAS, BARDI E REBOUÇAS .4633

Coordenador(a): AMORIM, Luiz
PhD em *Advanced Architectural Studies*; Professor do DAU UFPE e do MDU UFPE e PPGAU UFPB;

ARQUITETURA E HISTORIOGRAFIA: VERTENTES E FRONTEIRAS CONTEMPORÂNEAS .4651

Coordenador(a): LIRA, José Tavares Correia de
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da FAUUSP e do PPGAUFAU-USP;

DOMESTICIDADE, GÊNERO E MEMÓRIA: RUPTURAS E PERMANÊNCIAS NA EXPERIÊNCIA DO MORAR MODERNO .4665

Coordenador(a): SILVA, Joana Mello de Carvalho e
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da FAU-USP e da PPGAU-USP

ENTRE HISTÓRIA E PROJETO: AMÉRICA LATINA COMO HORIZONTE DE PESQUISA .4686

Coordenador(a): AL ASSAL, Marianna Boghosian
Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP; Professora da Escola da Cidade;

IDEIAS EM REVISTAS/ IDEIAS REVISTAS (I) .4704

Coordenador(a): NERY, Juliana Cardoso
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da FAUFBA;

IDEIAS EM REVISTAS/ IDEIAS REVISTAS (II) .4726

Coordenador(a): CAMPELLO, Maria de Fátima de Melo Barreto
Doutora em Desenvolvimento Urbano; Professora da FAU UFAL e do PPDEH UFAL;

Coordenador(a): CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da FAUeD UFU e do PPGAU UFU;

INTEGRAÇÃO DAS ARTES ONTEM E HOJE, DESAFIOS PARA A ARQUITETURA, PARA O PATRIMÔNIO E PARA CIDADE CONTEMPORÂNEA .4744

Coordenador(a): AMORA, Ana M. G. Albano
Doutor em Planejamento Urbano e Regional; Professor da FAU UFRJ e do PROARQ UFRJ;

LUGAR, CORPO E EXPERIÊNCIA NA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA .4764

Coordenador(a): MOREIRA, Fernando Diniz
Ph.D. em Arquitetura; Professor da DAU UFPE e do PPGDU da UFPE; fernando.diniz.moreira@gmail.com

NEBULOSAS DO PENSAMENTO URBANÍSTICO: MODOS DE PENSAR, MODOS DE FAZER .4780

Coordenador(a): VELLOSO, Rita de Cássia Lucena
Doutora em Filosofia pela UFMG; Professora Adjunto III da EA UFMG e do NPGAU EAUFMG;

NIEMEYER PLURAL: ARTE, CULTURA E TÉCNICA .4799

Coordenador(a): COMAS, Carlos Eduardo
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do PROPAR-UFRGS;

O LUGAR DO PATRIMÔNIO CULTURAL E DO URBANISMO NA PRODUÇÃO DO ESPAÇO URBANO CONTEMPORÂNEO .4818

Coordenador(a): DUARTE, Cristovão Fernandes
Doutor em Planejamento Urbano; Professor da FAU UFRJ, do PROURB e do MPAP /UFRJ;

Coordenador(a): BORDE, Andréa de Lacerda Pessôa
Doutora em Urbanismo; Professora da FAU UFRJ e do PROURB UFRJ;

PERSPECTIVAS TRANSNACIONAIS NA HISTORIOGRAFIA .4831

Coordenador(a): INGLEZ DE SOUZA, Diego
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da UNICAP;

POLÍTICAS E POÉTICAS NA CIDADE: ENCONTROS ENTRE FILOSOFIA, HISTÓRIA E ARQUITETURA .4847

Coordenador(a): VELLOSO, Rita.
Doutora em filosofia; professora da eaufmg e do npgau eaufmg;

SYLVIO DE VASCONCELLOS (1916- 1979): A VERSATILIDADE DAS CONTRIBUIÇÕES DO ARQUITETO, HUMANISTA E PENSADOR DA ARTE, DA ARQUITETURA E DO URBANISMO MINEIRO E BRASILEIRO .4863

Coordenador(a): LEMOS, Celina Borges
Doutora em Ciências Sociais; Professora da EA UFMG e do NPGAU UFMG;

Coordenador(a): BAETA, Rodrigo Espinha
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da FAUFBA, do PPGAU UFBA e do MP-CECRE UFBA;

TERRITÓRIO EXPANDIDO: ARQUITETURA E CIDADE EM DESLOCAMENTO ENTRE BRASIL E PORTUGAL .4876

Coordenador(a): NOBRE, Ana Luiza
Doutora em História; Professora da PUC-Rio;

4 – ARTIGOS COMPLETOS DE SIMPÓSIOS TEMÁTICOS

A OBRA TOMBADA DE VILANOVA ARTIGAS: PROBLEMÁTICAS DE UM FUTURO PRÓXIMO

A OBRA DE VILANOVA ARTIGAS: PROBLEMÁTICAS DA PRESERVAÇÃO .Sem numeração (acrescentado depois)

VÁZQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo
Doutor em Arquitetura; Professor da USJT e do PGAUR-USJT

TOURINHO, Andréa de Oliveira
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da USJT e do PGAUR

CASAS ABSOLUTAS: O VALOR CONTEMPORÂNEO DA ARQUITETURA DE VILANOVA ARTIGAS .4899

KAMITA, João Masao
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do departamento de História e dos Programas de Pós-Graduação em História Social da Cultura e de Arquitetura da PUC-Rio

HABITAÇÃO COMO PATRIMÔNIO CULTURAL: AS CASAS TOMBADAS DE VILANOVA ARTIGAS .4909

CAMARGO, Mônica Junqueira de
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora Livre Docente da FAU USP

REALISMO E MODERNISMO EM VILANOVA ARTIGAS .4924

BUZZAR, Miguel Antônio
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do IAU USP e do PPAU IAU USP

ENTRE HISTÓRIA E PROJETO: AMÉRICA LATINA COMO HORIZONTE DE PESQUISA

CIRCULAÇÃO DE IDEIAS E SUAS APROPRIAÇÕES: UMA REFLEXÃO SOBRE A HISTÓRIA DO URBANISMO NA AMÉRICA LATINA ATRAVÉS DE DIÁLOGOS DISCIPLINARES .4937

ROLDAN, Dinalva Derenzo
Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP;

INTEGRAÇÃO DAS ARTES ONTEM E HOJE, DESAFIOS PARA A ARQUITETURA, PARA O PATRIMÔNIO E PARA CIDADE CONTEMPORÂNEA

IPPMG: DA ESCOLA CARIOCA À UNIVERSIDADE .4957

SOUZA, Eliara Beck
Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo PROARQ da FAU UFRJ; Arquiteta ETU UFRJ

LUGAR, CORPO E EXPERIÊNCIA NA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

A ESPACIALIDADE INCLUSIVA DE ROBERT SMITHSON .4977

PEREIRA, Tania Calovi
PhD em Arquitetura e Urbanismo; Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Vale dos Sinos (Unisinos)

EM QUIASMA: APROXIMAÇÕES SOBRE A EXPERIÊNCIA EM ARTE E ARQUITETURA (O MUSEU KOLUMBA DE PETER ZUMTHOR) .4992

ZONNO, Fabiola do Valle
Doutora em História Social da Cultura; Professor da FAU UFRJ e do PROARQ UFRJ

PETER ZUMTHOR: TERMAS DE VALS .5011

SILVA, Vanisa Almeida
Mestre em Arquitetura pelo PROARQ-UFRJ, silva.va@outlook.com.br

NIEMEYER PLURAL: ARTE, CULTURA E TÉCNICA

O POETA E A SAUDADE: NIEMEYER ENTRE RUÍNAS .5031

TROPIA CALDAS, Bruno
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor Substituto do DEARQ da UFOP – Escola de Minas

OSCAR NIEMEYER, ARQUITETURA NARRADA: MÓDULO, 1ª SÉRIE, 1955-65 .5064

FICHER, SYLVIA
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora Assistente na FAU-UnB

MACEDO, Danilo Matoso
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Analista Legislativo – Arquiteto na Câmara dos Deputados

OSCAR NIEMEYER E OS CONCURSOS DE ARQUITETURA NO BRASIL: ENTRE O INSTRUMENTO DEMOCRÁTICO E O CULTO À GENIALIDADE .5091

SOBREIRA, Fabiano
Arquiteto e Urbanista, Doutor em Desenvolvimento Urbano; Professor do Centro Universitário de Brasília e do Programa de Pós-graduação do Centro de Formação da Câmara dos Deputados

PRÉ-MOLDAGEM À BRASILEIRA: NIEMEYER, ACADÊMICOS, TEÓLOGOS E MILICOS / 1962-68 .5116

VASCONCELLOS, Juliano Caldas de
Mestre em Arquitetura; Professor da UFRGS e Uniritter

NIEMEYER RECONSIDERADO: ARQUITETURA COMO NATUREZA ARTIFICIAL .5136

COMAS, Carlos Eduardo
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do PROPAR-UFRGS

POLÍTICAS E POÉTICAS NA CIDADE: ENCONTROS ENTRE FILOSOFIA, HISTÓRIA E ARQUITETURA

A IMAGEM FRATURADA A FAVOR DE UM PROJETO COMO PROCESSO .5149

REYES, Paulo
Doutor em Ciências da Comunicação; Professor da FA UFRGS e do PPG PROPUR

SYLVIO DE VASCONCELLOS (1916- 1979): A VERSATILIDADE DAS CONTRIBUIÇÕES DO ARQUITETO, HUMANISTA E PENSADOR DA ARTE, DA ARQUITETURA E DO URBANISMO MINEIRO E BRASILEIRO

O JUÍZO CRÍTICO DE SYLVIO DE VASCONCELLOS E OS NÚCLEOS URBANOS LONGILÍNEOS NA ÉPOCA DO CICLO DO OURO EM MIAS GERAIS .5165

Rodrigo Baeta

1 – MESA TEMÁTICA COM APRESENTAÇÃO ORAL

Salvador - 2018

“CONTRUIR O ABERTO”. NOTAS SOBRE PENSAMENTO E OBRA DO ARQUITETO ROBERTO MARTINS CASTELO.

“BUILD THE OPEN”. NOTES ABOUT THOUGHT AND WORK OF ARCHITECT ROBERTO MARTINS CASTELO.

“CONSTRUIR EL ABIERTO”. NOTAS SOBRE PENSAMIENTO Y OBRA DEL ARQUITECTO ROBERTO MARTINS CASTELO.

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

JUCÁ NETO, Clovis Ramiro
Doutor em Arquitetura e Urbanismo. Professor do DAU UFC e PPGAU + D UFC
clovisj@uol.com.br

ANDRADE, Margarida
Doutora em Arquitetura e Urbanismo. Professora do DAU UFC
margaridajuliaf@yahoo.com.br

“CONTRUIR O ABERTO”. NOTAS SOBRE PENSAMENTO E OBRA DO ARQUITETO ROBERTO MARTINS CASTELO.

“BUILD THE OPEN”. NOTES ABOUT THOUGHT AND WORK OF ARCHITECT ROBERTO MARTINS CASTELO.

“CONSTRUIR EL ABIERTO”. NOTAS SOBRE PENSAMIENTO Y OBRA DEL ARQUITECTO ROBERTO MARTINS CASTELO.

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO
A arquitetura de Roberto Castelo encontra sentido na história de vida. No cruzamento de caminhos da Escola Carioca, Escola Paulista – base de sua formação na UNB – e o modo de fazer arquitetura no Ceará organizam-se o pensamento e obra. O papel da tradição e a modernidade sedimentam a prática arquitetônica atenta à dimensão social e política do espaço. A obra é pensada como síntese. O exame voltar-se-á aos seus primeiros projetos em Fortaleza - Ceará. A despeito de a orientação modernista pautar toda a vida, sua base encontra-se nos primórdios da prática.
Palavras-chave: Roberto Castelo; Arquitetura; Fortaleza – Ceará/Brasil.

ABSTRACT
The architecture of Roberto Castelo finds meaning in the history of life. At the crossroads of the Escola Carioca, Escola Paulista - base of its formation at the UNB - and the way of doing architecture in Ceará, the thought and work are organized. The role of tradition and modernity sediment the architectural practice attentive to the social and political dimension of space. The work is thought as synthesis. The exam will go back to its first projects in Fortaleza - Ceará. In spite of the modernist orientation of all life, its basis lies in the beginnings of practice.
Keywords: *Roberto Castelo; Architecture; Fortaleza – Ceará/Brasil.*

RESUMEN:
La arquitectura de Roberto Castelo encuentra sentido en la historia de la vida. En el cruce de caminos de la Escuela Carioca, Escuela Paulista - base de su formación en la UNB - y el modo de hacer arquitectura en Ceará se organizan el pensamiento y obra. El papel de la tradición y la modernidad sedimentan la práctica arquitectónica atenta a la dimensión social y política del espacio. La obra es pensada como síntesis. El examen se volverá a sus primeros proyectos en Fortaleza - Ceará. A pesar de que la orientación modernista gira toda la vida, su base se encuentra en los inicios de la práctica.
PALABRAS-CLAVE*: Roberto Castelo; Arquitectura; - Fortaleza - Ceará / Brasil.*

O ensaio tenciona analisar, em linhas gerais, algumas das primeiras obras do arquiteto Roberto Martins Castelo em Fortaleza, Ceará. A escrita é início de uma pesquisa que visa pensar a etnografia do trabalho dos primeiros professores do Departamento de Arquitetura e Urbanismo (DAU) da Universidade Federal do Ceará. Estes profissionais foram responsáveis pela difusão da arquitetura moderna em Fortaleza. No caso de Roberto Castelo, o fio condutor da análise é o entendimento da arquitetura no cruzamento de caminhos que reúne história de vida, teoria e prática arquitetônica.

Destacaremos a importância atribuída pelo arquiteto à dimensão política do espaço, à tradição na constituição da arquitetura moderna brasileira em busca da identidade nacional e sua análise da arquitetura oitocentista do Mercado de Carne em Aquiraz - Ceará. No destaque transparece o caldeamento revelado como síntese social e política amalgamada em concreto com base teórica. O roteiro é o próprio arquiteto quem indica. Diálogos, gravados e transcritos, artigos autorais, alguns deles inéditos, serão usados dando voz ao homem, orientando o argumento das linhas e palavras.

A escrita é composta por seis segmentos. No primeiro, um pouco da formação encontrando na história de vida o sentido da obra. No segundo, o encontro da Escola Carioca com a Escola Paulista, na base da formação, faz saltar o papel da tradição - a relação entre a arquitetura e a identidade nacional - e a dimensão política do espaço, sedimentando a prática arquitetônica. No terceiro, a inflexão no fazer e pensar arquitetura pelo entendimento do que pode ser a arquitetura cearense, a partir da reflexão sobre o espaço construído oitocentista do Mercado de Aquiraz - Ceará. Elencamos os princípios básicos do pensar e projetar a partir da confluência exposta, no quarto segmento. No quinto segmento, analisamos, em linhas gerais, quatro projetos - Pavilhão do Instituto de Educação, Colégio Cesar Cals, Assembleia Legislativa do Ceará e a residência do engenheiro Vanlei Melo refletindo como os princípios básicos de sua formação condicionaram a ação projetual. Por fim anunciamos o sentido de “construir o aberto” como uma essência da obra. A despeito de a orientação modernista pautar toda a vida, reafirmamos que, no momento, analisamos os primórdios de sua prática. Com a certeza que muito ainda deve ser escrito sobre a obra de Roberto Castelo, vamos leitura.

A VIDA COMO ARQUITETO

Nas lembranças do cearense Roberto Castelo deslizam viagens, dos tempos de juventude até a idade adulta, a Minas Gerais visitando familiares. A paisagem construída mineira, como num filme em memória, prefigura sua grande paixão, a arquitetura. Com o passar do tempo; o esplendor barroco, o casario de Ouro Preto, a Igreja do Pilar, o Tutu à mineira juntaram-se ao gosto pela literatura; às páginas de Guimarães Rosa. Tudo parecia estar escrito ou desenhado. Aqueles lugares, afetivamente acolhidos em recordações, não poderiam ser outros para o homem que tem na arquitetura brasileira, em especial a arquitetura moderna, o sentido de uma existência.

Cedo, Roberto Castelo vai estudar em São Paulo. Como secundarista é influenciado pelo tio José Aderaldo Castelo, professor e crítico em literatura da USP. Em um caminho sem volta, ainda jovem foi desperto no universo da cultura brasileira, mas especificamente nas águas e nos ventos da literatura e da arte, alimentando suas inquietações. Frente ao mundo novo que se descortinava e influenciado pelo pai engenheiro faz-se arquiteto, atendo às questões sociais do país pelos idos da década de sessenta do século XX.

Não havia outro caminho a seguir. Em 1963, Roberto Castelo ingressou no curso de arquitetura da Universidade Nacional de Brasília (UNB). A experiência acadêmica expandiu caminhos, uniu-se ao que a

memória guardava, criando a base crítica para o pensar e fazer arquitetura. Todo o aprendizado arquitetônico esteve "voltado ao questionamento dos problemas concretos da sociedade brasileira" (CASTELO, s/d 1). Tal postura o orientou por toda vida. Nas lições de Brasília, a relação entre arquitetura e sociedade encontrara base sólida, cristalizando na mente do jovem Roberto Castelo a fagulha do pensamento crítico voltado à arquitetura. O objetivo maior da estrutura pedagógica residia no "integrar a produção do conhecimento arquitetônico ao movimento prático das transformações requeridas pela sociedade, perseguindo o ponto de vista e o método capaz de resolver os problemas teóricos e políticos dessa transformação". Essencial ao ensino era o estabelecimento da relação entre "o ato educativo, o ato político e o ato produtivo". (CASTELO, s/d 1).

Associado ao movimento transformador da educação universitária, o enfronhar-se no mundo da arquitetura tinha como base o vínculo aos "pressupostos conceituais da arquitetura moderna brasileira", decorrentes, de acordo com Roberto Castelo, "de questões históricas candentes que podem remontar aos movimentos nativistas" em busca de um sentido de nação. Aqui, a "antevisão" de Lúcio Costa ganha expressão.

> [...] sua excelência [do ensino] derivou claramente do ideário costeano que embasou a construção da arquitetura nova da década de 40 do século passado. Foi fruto da antevisão de Lucio Costa, um dos construtores da Nação, preocupado em conferir à arte, e particularmente à arquitetura, o almejado caráter de brasilidade capaz de distingui-la das demais (CASTELO, s/d 1).

A nova linguagem apoiava-se nos "valores coloniais" e a "tecnologia que a viabilizaria decorreria dos métodos construtivos importados". Exatamente a contradição que se estabelece como síntese – a tradição e "a adoção da racionalidade produtiva", inerente à utopia moderna embasa a "criação de uma linguagem própria" – sendo responsável "pela ambiguidade dessa arquitetura ao longo de sua existência, até sua abrupta supressão pelo golpe militar". É no novo, expressão da contradição, onde reside a razão de seu encantamento e certa dificuldade de sua plena apreensão em alguns lugares do saber. Para Roberto Castelo o "encanto que a arquitetura despertou no mundo é o mesmo que inviabilizaria seu entendimento por parte da crítica europeia, afeita aos preceitos da reprodutibilidade e refém da tecnologia do aço" (s/d 1).

Mas como se deu a articulação entre a "arquitetura vernacular com a erudita"? Entre a arquitetura da colônia e aquela apregoada pelos cânones da modernidade arquitetônica internacional? Nosso autor eleva o significado pelo estreito "vínculo com a tradição artesanal", própria da arquitetura setecentista brasileira. É na expressão do elo onde se encontra o sentido do estranhamento estrangeiro e do distanciamento ao estrangeirismo. As possibilidades expressivas do trabalho artesanal, inerentes à nossa arquitetura tradicional, ajustavam-se aos "interesses modernistas" atrelados à condição de plasticidade do concreto, na trilha de uma arquitetura genuinamente brasileira. Novamente é Lúcio Costa quem embasa as reflexões do arquiteto cearense. Roberto Castelo (s/d 1) explicita em Lúcio Costa que a "relação da arquitetura nova com o passado far-se-ia pela mediação de seu caráter artesanal".

> a técnica tradicional do artesanato, com seus processos manuais, e, portanto, impregnados de contribuição pessoal, pois não prescindiam do pormenor da iniciativa, do engenho e da invenção do próprio obreiro, estabelecendo-se assim certo vínculo de participação efetiva entre o artista maior, autor da concepção mestra da obra e o conjunto dos artífices especializados [...] o objetivo fundamental da arte não se pode limitar apenas à

> concretização de harmonias formais aplicadas ou ideias vinculadas ou não ao número, mas deve consistir principalmente na criação de formas significativas em função de uma determinada intenção [...] e através das quais a paixão humana se manifeste (COSTA, Lucio; apud Castelo, s/d 1).

Tais princípios foram "adotados e ampliados" no ensino do Instituto Central de Artes (ICA) da UNB, assevera Roberto Castelo. O arquiteto afirma a "força do artesanato" "presente nos ensinamentos velados ou explícitos, nos trabalhos experimentais de professores e alunos, ambos voltados para sua aplicação imediata", o que coincidia com certos pressupostos da Bauhaus; e que, "sem dúvida, o prolongamento ideológico dessa matriz [...] animou o aprendizado no ICA – desde as disciplinas de desenho de observação às de criação como: gravura, escultura, música, expressão gráfica, etc". Todo este arcabouço era, pois, "regulado por suas implicações teóricas, com acentuação nos aspectos práticos e manuais da atividade artística". No conjunto, a intenção de "conferir brasilidade as obras" persistia e a relação entre "artes e arquitetura" se efetivava. No ICA, o "ideário modernista", coincidente com os pressupostos da Bauhaus, fora assegurado segundo a "direção firme e segura" de Alcides da Rocha Miranda. Entre os demais professores, Roberto Castelo lembra de Athos Bulcão, Alfredo Ceschiatti, Bianchetti, Rubem Valentim [...] Amelia Toledo [...] Nelson Pereira dos Santos, dentre outros (s/d 1).

Passados os semestres iniciais do ICA, o aluno optava pela formação específica. O ensino de arquitetura estruturava-se "em três segmentos fundamentais: Teoria e História, Composição e Planejamento e Tecnologia" sob a coordenação de Oscar Niemeyer. "Ítalo Campofiorito era o secretário executivo do Curso, Glauco Campelo atuava no campo da projetação, Edgar Graeff em Teoria e História e João Filgueiras Lima, em tecnologia". A "atividade projetual" era a determinante. "Para ela convergiam e nela se corporificavam as demais disciplinas" (CASTELO, s/d 1).

Com golpe militar de 1964, a resistência à repressão também encontrou lugar no pensar a conjuntura Nacional pelo viés dos rumos da arquitetura brasileira. A reflexão teórica da arquitetura pautava o sentido da prática como reconciliação social. Todo o arcabouço teórico arquitetônico teve base com a luta política. A interpretação de um modernismo redentor decorre historicamente, no pensamento e ação do arquiteto, desse processo. Daí a importância das aulas eminentemente teóricas de Edgar Graeff como ponto de inflexão, lugar de partida. Com a saída de Oscar Niemeyer da UNB, é Graeff quem assume a teoria. O retorno à Escola de arquitetura levou consigo a promessa da continuidade do pensamento reflexivo. O arquiteto recorda,

> [...] apreendíamos a realidade pela reflexão exaustiva, confrontando ideias, mas também pela prática. Formávamos, aos poucos, o pensamento crítico no esforço de superação do senso comum e programávamos ações que imaginávamos serem capazes de transformar a realidade imposta à sociedade brasileira. Tratava-se de um gesto largo e intencionalmente generoso; cheio de ambição como convém à juventude. Queríamos uma nação capaz de extrair de si a força de sua própria construção. Imaginávamos a sociedade brasileira liberta culturalmente das amarras do atraso e da servidão. E, a apropriação do conhecimento arquitetônico, a possibilidade de fazê-lo não apenas por si, mas em benefício de todos, era condição vital para a superação de uma postura elitista, capaz de reconhecer no desenho erudito a promessa da reconciliação social (CASTELO, s/d 1).

Em 1970, Roberto Castelo retorna ao Ceará, ampliando o quadro docente da escola de arquitetura da Universidade Federal do Ceará (UFC). Como educador, não se esquiva da responsabilidade social

transformadora da educação. Sua conduta volta-se à "relação entre educação e sociedade"; ou seja, "ensinar para transformar a realidade" (CASTELO, s/d 2).

Entende que ao "projetar o espaço social, o arquiteto torna-se partícipe do quadro material" decorrente "das transformações realizadas pelo homem para ajustar a natureza às suas necessidades e aspirações". A sua participação não deve, contudo, restringir-se a ação projetual como um mero intervir dissociado da realidade social. Assevera ser imprescindível ao arquiteto o conhecimento dos processos sociais "que tratam da construção do espaço social como condição indispensável a qualquer intervenção". Daí importa a "atividade reflexiva constituindo o pressuposto indispensável à ação consciente do arquiteto. A reflexão teórica denota os fundamentos existenciais, os suportes sociais e as finalidades culturais da arquitetura". Eis a singularidade histórica da Universidade; ou seja, lugar de produção de um pensamento crítico, com base teórica, capaz de transformar o homem, já que "é no seu interior que se estuda a clarificação de tais processos". A Universidade deve ser o "lugar da produção e, ao mesmo tempo, da crítica do conhecimento produzido" (CASTELO, 2001).

NA CONFLUÊNCIA DAS ESCOLAS CARIOCA E PAULISTA

Roberto Castelo identifica em sua obra a confluência de duas posturas projetuais: a da Escola Carioca e a da Escola Paulista de arquitetura. O arquiteto afirma "ter passado por duas experiências". Uma de "âmbito cultural, o grupo do Rio", que reconhece como do "ponto de vista culturalista"; e outra, "o grupo de São Paulo, arquitetura do ponto de vista da política". "Eu tive na minha formação as duas Escolas", afirma Castelo (2017).

O primeiro contato foi com a Escola Carioca. O que se interpôs foi a urgência de uma nova produção arquitetônica brasileira, valorando a cultura local, calcada no sentido de tradição celebrada por Lúcio Costa, na contramão da lógica de uma internacionalização da arquitetura. Ou seja, uma "arquitetura de resistência que, a contrapelo do modernismo internacional", ainda que não desconsiderasse as mudanças técnicas do mundo moderno, encontrasse o genuinamente brasileiro no "passado colonial", incorporando o "barroco – nossa primeira e legítima expressão plástica" (CASTELO, 2012).

Mas não se tratava de um saudosismo tardio, de um mero retorno ao passado com um intuito de uma simples conjugação entre a diversidade do repertório tipológico de outrora com o tempo presente. Mero retorno ao passado significa, em Walter Benjamin, a apropriação do tempo pretérito de maneira acrítica, considerando um tempo vazio e homogêneo. Para Benjamin (1987, p. 228) "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'". Significa apropriar-se de uma "reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso". O perigo "ameaça tanto a tradição como os que a recebem [...] Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela". Refletindo "*Sobre o conceito da história*" em Benjamin, Olgária Matos (1989, p.57) assevera que "só perece a imagem do passado que não é reconhecida como visada pelo presente; não perece a 'articulação histórica do passado' no momento de perigo".

O salto no tempo deveria "perceber a sobriedade e despojamento da arquitetura do Setecentos em seu viés popular e 'viril' [...] como base para a criação do desenho erudito". Daí porque não significava "restaurar ou cultuar a tradição, [...] mas a possibilidade de refazer a memória oficial a contrapelo" (CASTELO, 2012). Varrer a história a contrapelo revela a intenção de explodir o *continuum* da história na perspectiva benjaminiana da

expressão. Para Walter Benjamin (1987, pp. 230 – 231) a "história é objeto de construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de "agoras". Somente uma postura historicista – negada por Roberto Castelo - apresenta "a imagem 'eterna' do passado", utilizando a "massa dos fatos para preencher o tempo homogêneo e vazio". O tempo homogêneo e vazio é próprio do *continuun* histórico. Para Benjamin é preciso "saltar pelos ares o *continuun* da história".

Roberto Castelo lembra que Lúcio elegeu a "paisagem mineira" como referência fundante da Arquitetura Moderna (CASTELO, 2012). Mas reafirma que a ação repousou na "única faixa de liberdade possível [que] é da cultura popular" (KATINSKY, 2003, apud CASTELO, 2012). Para Castelo o pensamento de Lucio Costa "resume e condensa o passado à procura da identidade perdida nos tempos de Império – quando a Corte refuta a paisagem barroca da Colônia – alimentado por uma visão nacionalista de cunho eminentemente cultural" (CASTELO, 2012); que por sua vez é capaz de organizar "o sentido de que as pessoas têm de seu lugar no mundo" (CALHOUN, 2008, apud CASTELO, 2012). (Figura 01).

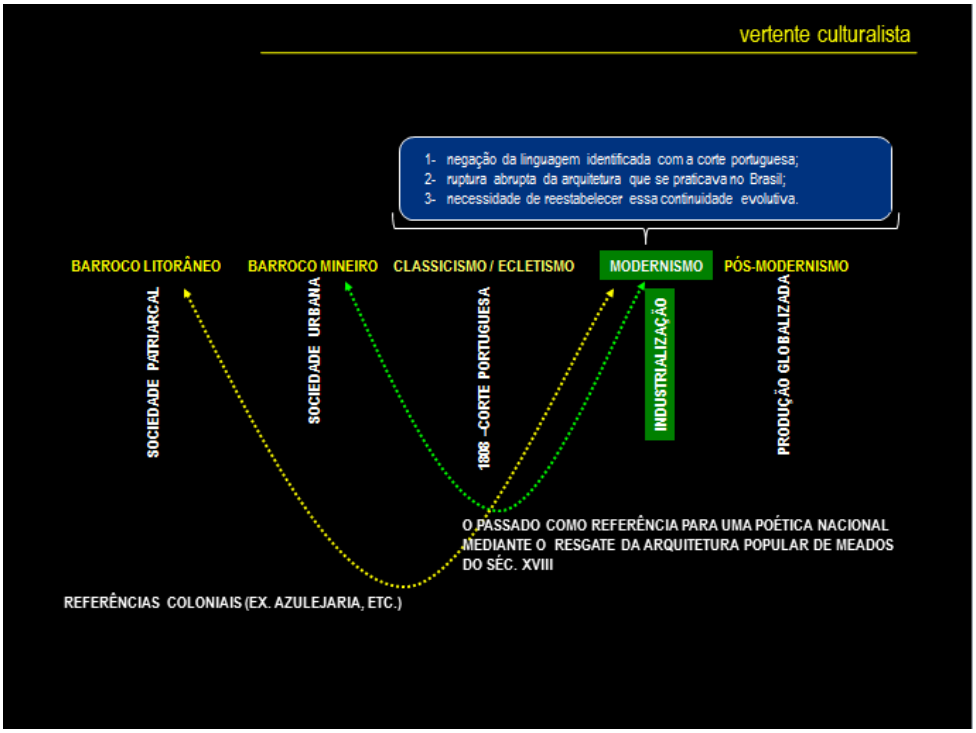


Fig. 01 – Escola Carioca. Acervo R. Castelo.

Mas se a busca pela identidade perdida, a volta ao passado não devia consistir em uma simples apreensão do sentido de tradição da colônia como mera repetição do mesmo, como mero artifício tipológico decalcado do tempo de outrora, como se daria tal salto no tempo? Em sua análise das teses benjaminianas da história, Olgária Matos (1989, p. 57) afirma não existir distinção "entre história e memória, mas sim entre historiógrafo e cronista". O "cronista repete um passado em sua literalidade; o historiador o repete em sua

singularidade, recolhendo o excedente de significação de que é portador, melhor dizendo, o único e irrepetível". Para a autora, tais observações situam "a idéia da *repetição* em seu duplo sentido: repetição que é "eterno retorno do mesmo", isto é, destino; e repetição quando o "agora carregado do passado" (a tradição) se reporta à "humanidade liberada". Para Benjamin, em sua tese XIV "*Sobre o conceito da história*", o salto ao passado, "sob o céu livre da história" é o "salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx". Roberto Castelo tem consciência disso.

Nas obras iniciais de Oscar Niemeyer, Castelo identifica a ruptura com a noção de tipo simplesmente reproduzindo o acontecido. Para o arquiteto, "Oscar Niemeyer é a chave da identidade nacional" almejada pelos modernistas brasileiros e "Lucio Costa se encanta com o Oscar exatamente por isto". Esse é o "grande encantamento do Lucio Costa, ver o Oscar traduzir em desenho o que ele pensava teoricamente" (CASTELO, 2017). Em análise, Castelo (2012) faz uma leitura da catedral de Brasília.

> Na catedral de Brasília, a conformação do espaço é obtida pela rotação de um eixo de uma única peça estrutural [...] Nada mais racional, embora a conformação espacial seja insólita, como é insólito o campanário que, somado ao batistério, configura o conjunto arquitetônico. O recurso evoca antigas capelas mineiras, tendo a torre destacada do corpo. [...] O acesso à Catedral, antecipado pelos evangelistas, em evidente citação aos profetas de Congonhas, submete o observador à penumbra, forçando-lhe a acomodação visual que logo em seguida com as pupilas dilatadas, é ofuscado com a intensa luz vinda do alto. A vista reacomodada e passada a surpresa, o observador se depara com o céu; não mais o céu de Ataíde, com a virgem morena e seus anjos, como em São Francisco de Assis de Ouro Preto, mas o céu mesmo, com os anjos de Ceschiatti em perspectiva forçada e o vitral de Marianne Peretti. Niemeyer, entretanto, não se contenta, rouba o chão ao observador, à semelhança dos fundos infinitos de que se utilizam os fotógrafos. Arqueia a superfície do piso, quando se preveria a intersecção dos planos, provocando a ilusão de sua continuação ao topo da edificação. De tudo restou um espaço solene, absolutamente dramático, genialmente concebido.

Em suma, a "nova arquitetura toma para si a racionalidade construtiva europeia e confere à obra o incompleto e inacabado da nossa própria tradição [...] o trabalho de Niemeyer é a síntese magnífica desse universo contraditório" (CASTELO, 2012).

Após o golpe de 1964, a escola reabriu as portas com o grupo de São Paulo. "Paulo Mendes da Rocha é a pessoa que participou no grupo de reestruturação da Universidade representando o IAB Nacional. Sai o Paulo Mendes da Rocha e entra o Paulo Bastos, que é muito mais teórico". Roberto Castelo recorda que conviveu "muito com os dois discutindo arquitetura". Não discutiam "o ensino propriamente dito". A "relação [...] tinha como base a discussão sobre arquitetura". Quem me deu aula foi o "Leo Bonfim, Pedro Paulo de Melo Saraiva [...] são vários". E os do "período da reestruturação são Paulo Mendes da Rocha e o Paulo Bastos [...]" (CASTELO, 2017).

Da vertente paulista de ensino (figura 02) resultou o sentido construtivista da obra como postura política materializada no espaço concebido pela busca do social, como dimensão política em detrimento do individual. Castelo afirma que o construtivismo da Escola Paulista é introduzido por Vilanova Artigas e "falsamente interpretado como 'brutalismo paulista'". O arquiteto acrescenta que tal perspectiva construtiva fora proposta "com a certeza de que a arquitetura no Brasil tinha um papel a cumprir"; ou seja, "contribuir

para a transformação social que precisa romper com as amarras do subdesenvolvimento". Daí a postura política da proposição do espaço. A arquitetura deveria relacionar-se "intrinsecamente com a construção",

> [...] que pressupunha influir na organização e sistematização do sentimento popular – uma proposição de cunho político que pressupunha a consolidação de um ideário que tivesse em mira a socialização da arquitetura. A simpatia dessa arquitetura pelos recursos tecnológicos e pela expressividade intrínseca às formas sempre pautou o seu desenho. Para os construtivistas a arquitetura deveria libertar-se dos ornamentos acumulados do passado. Queriam a edificação nua na evidencia clara dos esforços estruturais inerentes às formas elementares e o correto emprego (didático) dos materiais (CASTELO, 2017).

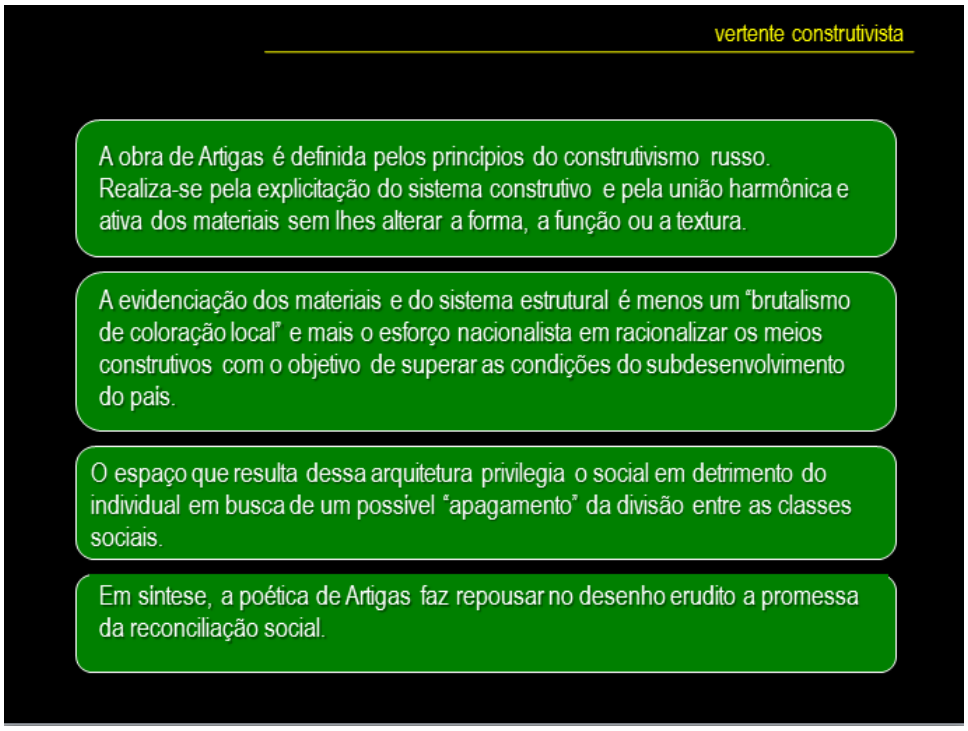


Fig. 02 – Escola Paulista. Fonte; Acervo R. Castelo.

Segawa (1997, pp 150-151) assevera que "entre a melancolia do pós-guerra e o simultâneo otimismo nacional-desenvolvimentista brasileiro, os arquitetos iludiram-se [acreditaram] com as possibilidades de transformação do Brasil rumo ao progresso e ao atendimento das necessidades sociais". A prática "arquitetônica paulista dos anos 1960 – apesar do golpe militar de 1964 – não abandonou o [...] ideário utópico de um país novo, econômica e socialmente resolvido". Mesmo diante de qualquer "transformação redentora da sociedade brasileira [...], a arquitetura deveria ensaiar modelos de espaços para uma sociedade democrática atendendo aos anseios da maioria da população. Para esses arquitetos, a cidade era concebida como um espaço democrático, espaço de convivência, de encontro".

O sentido político da Escola Paulista, da hegemonia do coletivo voltado à superação do subdesenvolvimento do país, é apresentado pelo arquiteto, refletindo sobre Paulo Mendes da Rocha e Vilanova Artigas.

> Na obra de Paulo Mendes da Rocha, notadamente nos projetos residenciais, há claro domínio dos espaços coletivos sobre os individuais. Compartilha-se o som e o cheiro, inclusive a visualização (discreta) dos espaços de trabalho. O material construtivo é um só e evidencia o modo como foi manipulado, despido de qualquer adorno. O acesso às residências procura não marcar a sensível diferença entre o público e o privado. [...] A FAU-USP do Artigas é ainda mais emblemática: o acesso é absolutamente livre, convidativo. A rampa que une os diferentes pavimentos também une as diferentes funções. A ocupação e o uso do espaço é sempre franco e nele predominam as pessoas e o movimento – a cor das roupas, a exposição visual dos livros na biblioteca, e equipamentos, etc (CASTELO, 2017)

Refletindo sobre a Escola paulista, a leitura de Hugo Segawa, de certa maneira, intui a materialização de uma arquitetura formalmente identificável como paulista em conexão com à linhagem carioca. De acordo com o autor (1997, p. 147), "as formulações teóricas e ideológicas do grupo em torno de Vilanova Artigas buscavam teses-utopias que longe de corresponder apenas a teorias arquitetônicas tradicionais elevavam a questão a uma dimensão política e social". Segawa prossegue afirmando que essas ideias "conheceram tentativas de materialização em forma de edifícios, conjuntos edificados e espaços urbanos, com linguagens formais e técnicas apropriadas da experiência da arquitetura carioca, da essência da estética de Oscar Niemeyer". Assevera que "nunca antes no Brasil houve um esforço tão claro de correlacionar uma série de teses com realizações arquitetônicas concretas. Ética e estética nunca estiveram tão em evidência". Durante as décadas de 1960 – 1970, em São Paulo, "uma estética com ética ou uma ética com estética" foram "jogos de palavras" que "rondaram as discussões e a prática da arquitetura".

Seguindo o raciocínio de Segawa (1997, p. 149), a linha carioca foi um referencial marcante: além da alusão a Niemeyer, a influência de Reidy pode ser notada em arquitetos do cenário paulista. "O apego à expressividade do concreto de matriz corbusieriana, também seria tributário do pensamento em torno do movimento anglo-saxônico do Brutalismo ou novo Brutalismo [...] como caracterizado por Reyner Banham"; onde "a austeridade e o respeito no uso de materiais à vista (tidos como acabamentos em si), a preocupação por um funcionalismo não necessariamente mecanicista, foram evidências formais que associadas às obras de Vilanova Artigas e seu grupo, geraram a alcunha de 'Brutalismo Paulista' ao trabalho dos arquitetos de São Paulo (SEGAWA, 1997, p. 150).

Já Bastos (2010, p. 53) reconhece que se "observada em busca de mudanças, e não das continuidades, facilmente constata-se que a arquitetura brasileira (inclusive e principalmente a de alguns mestres da escola carioca)" começa a passar por "mudanças desde pelo menos meados dos anos de 1950; e que em fins da década de 1960 a 'arquitetura brasileira' já havia assumido, para grande parte dos arquitetos brasileiros, outros significados, distintos daqueles que consolidara vinte ou trinta anos antes". Bastos acrescenta que "isso se revela na prática arquitetônica menos pela afiliação coerente a novos discursos e mais pela pura e simples adoção de outros paradigmas formais e construtivos". Tais paradigmas "se filiam a um universo formal e construtivo compartilhado pelo 'brutalismo'". Em todo o Brasil, "a partir de fins dos anos 40, até pelo menos o advento de Brasília, há uma aceitação inconteste da predominância [...] da escola carioca e sua plena identificação com a 'arquitetura brasileira'". Após meados dos anos de 1950 é "que começam a surgir obras que indicam claramente outros caminhos, de início sem muita clareza [...] grosseiramente reunidos sob a rubrica do 'brutalismo'".

A despeito da apreensão do sentido de continuidade ou ruptura entre posturas cariocas e paulistas, as considerações dão consistência em análise histórica, à importância atribuída pelo arquiteto Roberto Castelo à sua obra como síntese no cruzamento de caminhos. Com o grupo do Rio – escola carioca - adveio a

importância da tradição na constituição do novo. Já com a vertente paulista, transparece o sentido de uma ação política transformadora a partir da dimensão coletiva do espaço. Ambas confluíram no pensamento e prática de Roberto Castelo. Mas falta ainda um terceiro elemento de síntese no amalgama da obra; ou seja, o encontro com a arquitetura cearense.

O MERCADO DA CARNE DE AQUIRAZ

Fig. 03 – Mercado. Acervo R. Castelo.

O primeiro contato de Roberto Castelo com a arquitetura oitocentista do Mercado de Carne em Aquiraz (figura 03) coincide com o tempo de estudo na UNB, em suas idas e vindas ao Ceará. O "Mercadinho" o faz lembrar "A fábula de um arquiteto" de João Cabral de Melo Neto.

> *A arquitetura como construir portas, de abrir; ou como construir o aberto; construir, não como ilhar e prender; nem construir como fechar secretos; construir portas abertas em portas; casa exclusivamente portas e tetos*.

A reflexão sobre a arquitetura do Mercado dá-se no compasso da ampliação do pensamento teórico, em meio a riscos e projetos. Na temporalidade elástica da vida, Castelo ressignifica o sentido vernacular da obra oitocentista como possiblidade ampla de referência projetual para além de "algo que só resulta do uso de materiais, da tradição do clima ou da cultura"; mas "em verdade, implica a capacidade do arquiteto em elaborar a síntese entre os influxos próprios da tradição e os influxos externos da cultura universal" (CASTELO, 2013). Tal síntese traz consigo a ação reflexiva carregada de experiência, que teve início ainda na

UNB. Daí porque não se trata de recorrer ao século XIX decalcando simples tipologias do tempo de outrora como solução a arquitetura atual; mas em compreender a essência da construção. A descrição do Mercado ilumina e esclarece a reflexão. (2013).

> *A arquitetura anônima, simples e direta, como convinha à sociedade da época. A sua escala se ajusta ao casario circundante [...] o que sobressai, o que mais encanta nessa arquitetura de geometria exatíssima e despretensiosa, é o aberto de que nos fala o poeta. O aberto que por sua generosidade propicia o livre curso do vento, o amplo alcance das visuais, infundindo no observador a sensação prazerosa de plena liberdade.*(CASTELO, 2013)

Na predominância do espaço aberto, na articulação delimitada pela cobertura criando generosa sombra, nas visuais asseguradas, na circulação do ar francamente desimpedida e na tecnologia rudimentar, reduzida ao uso de dois únicos materiais, o tijolo e a palmeira, o arquiteto vislumbra a possibilidade de resposta para arquitetura cearense a ser produzida hoje. Uma arquitetura que basicamente necessita de sombra e vento garantida pelo espaço sem grandes arroubos formais. E indaga: "Como construir o aberto? Não estaria nessa obra exemplar [o Mercado da Carne] as possibilidades de resposta à "nossa" arquitetura atual? "

> O cearense sempre recebeu seus convivas mas acolhedoras varandas residenciais e à noite nos jardins [...] Na cidade, nos fins de tarde e à sombra, as cadeiras eram colocadas nas calçadas para o congraçamento de vizinhos e a observação dos passantes. Hoje, nas edificações verticais, que respondem ao uso extensivo das residências, o terraço tornou-se imprescindível! É interessante percorrer o caminho tortuoso de verificar o quanto a arquitetura vernacular pode ganhar em riqueza, quando provocadas por questões novas – construir o aberto" (CASTELO, 2013).

As características remontam no arquiteto a referência ao projeto de Paulo Mendes da Rocha do Pavilhão do Brasil em Osaka; novamente a predomínio do espaço aberto, a coberta definindo a articulação do espaço, visuais garantidas, franca circulação do ar e a tecnologia reduzida à verdade dos materiais, no caso o concreto (figura 04). Sua apreensão do Pavilhão se coaduna com a de Segawa.

> Síntese dos aspectos morfológicos: uma grande cobertura regular, com iluminação zenital em toda sua extensão, apoiada apenas em quatro pontos. Espaço coberto, livre: pavilhão que não tem portas, barreiras físicas, o piso 'interno' era uma continuidade do chão comum de toda feira; local de encontro, recinto de confraternização (SEGAWA, 1997, p. 157).

Retornando ao Mercado da Carne, Roberto Castelo não pretende "significar o vernáculo como algo que só resulta do uso de materiais, da tradição construtiva, do clima ou da cultura". Em verdade, acrescenta; "implica a capacidade do arquiteto em elaborar dialeticamente a síntese entre os influxos próprios da tradição e os influxos externos da cultura universal. Portanto, não se trata de evocar sentimentalmente o vernáculo, mas em descontruir a influência externa a partir de imagens e valores locais" (CASTELO, 2013). A escrita novamente nos remete a Walter Benjamin, ao propor o rompimento do *continuun* histórico, do tempo homogêneo e vazio. A proposição não aponta para um "eterno retorno do mesmo"; ao contrário, no salto ao passado a "ação liga-se à *interrupção*, mas a Interrupção como "portadora da tradição ou é o *jetztzeit* (agora) carregado de passado", como afirma Olgária Matos (1989, p. 56).

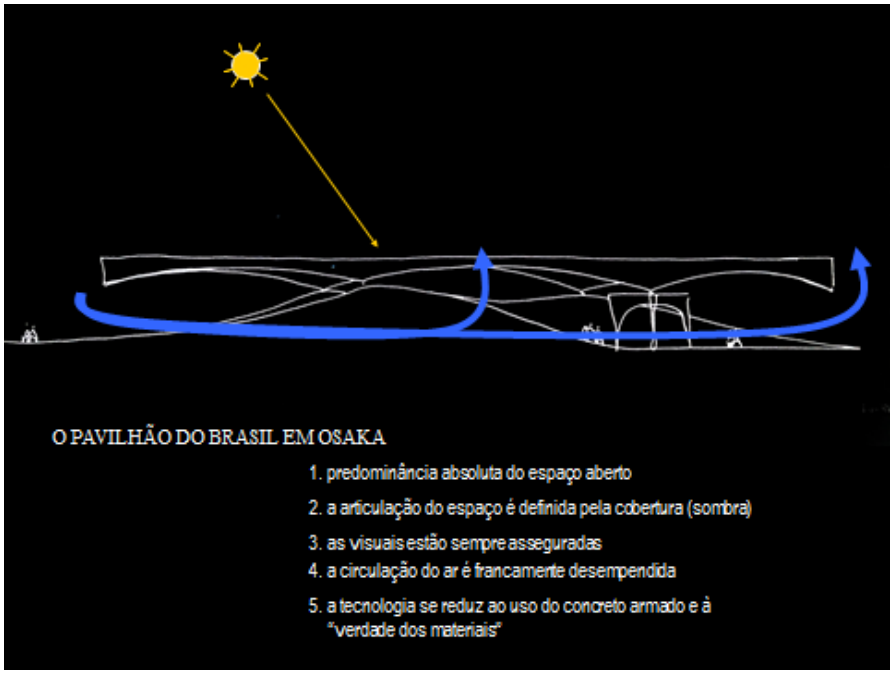


Fig. 04. Pavilhão do Brasil. Croqui R. Castelo. Acervo R. Castelo.

OS PRINCÍPIOS BÁSICOS.

Do contato com a Escola Carioca, a Escola Paulista e da reflexão sobre o Mercado de Aquiraz advêm os princípios básicos projetuais (figura 05) que norteiam o pensar e o fazer arquitetura de Roberto Castelo. O redimensionamento dos limites entre o público e o privado, "o modo como a edificação chega ao solo" e se adapta a topografia, a predominância do "aberto" com o uso de "barreiras físicas", a utilização de abas de concreto como anteparo solar, a luz filtrada por zenitais, o "isolamento térmico", a "exaustão do ar", a preocupação com a "ventilação", a "transparência visual" e a estrutura entendida "como elemento de linguagem e definição da organização do espaço arquitetônico" com economia de meios, a ausência de decorativismo ou meras citações mesmo que epidérmicas, prefiguram posturas projetuais a serem materializadas.

Na obra, a referência ao Mercado de Carne de Aquiraz é apenas intuída. Não se trata de uma busca tipológica. A essência da construção faz-se manifesta através do sombreamento generoso dos espaços internos, da plena transparência entre as áreas internas e externas, da simplicidade formal e da verdade construtiva. Mas como tais atributos também podem ser encontrados no Pavilhão do Brasil em Osaka, a síntese entre o passado, a arquitetura nacional e o local alcança sua amplitude, ventilando o sentido da arquitetura.

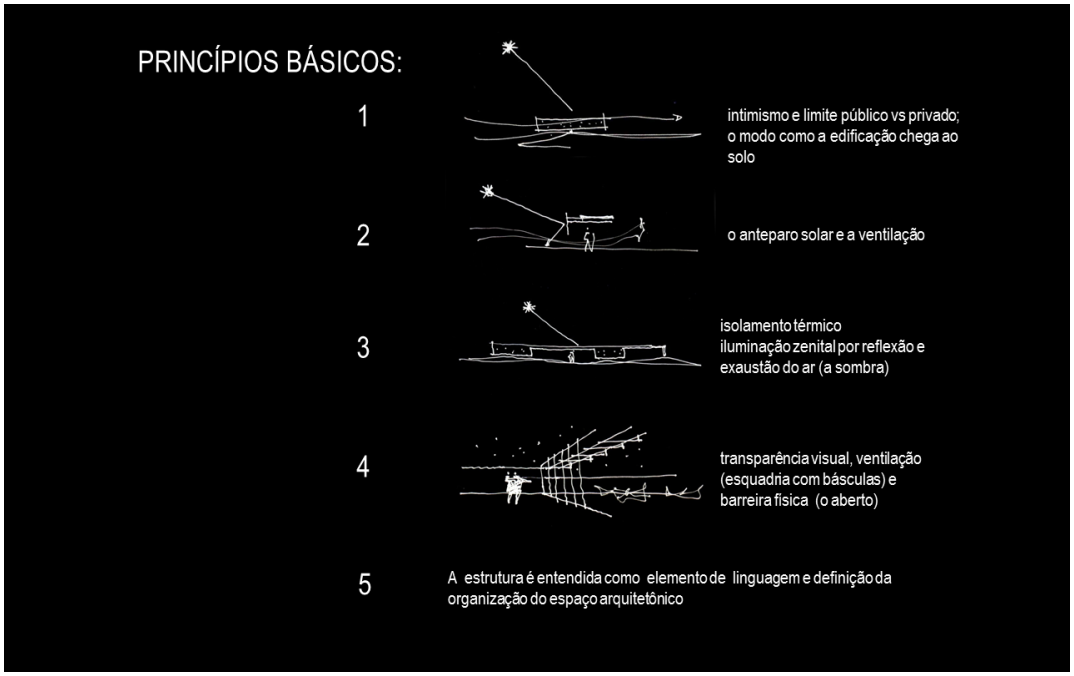


Fig. 05 – Princípios Básicos. Acervo R. Castelo

QUATRO OBRAS EM ANÁLISE.

No **Pavilhão do Instituto de Educação** (figura 06), o programa resolve-se com uma grande área aberta de convivência. Uma enorme laje-abrigo suspensa por sete pilares, de cada lado, fornece a sombra necessária à praça central, o lugar de ensino como ponto encontro. Espaço de resistência diante das posturas ditatoriais que procuravam, por toda força, inibir a troca de experiência. A cobertura plana semienterrada sem fechamento nas extremidades laterais, sem portas, estabelece uma continuidade visual interior e exterior, além de permitir o anteparo solar e de ventilação. A estrutura em concreto armado é percebida como elemento de linguagem e definição da organização do espaço arquitetônico. Em síntese, uma praça coberta com estrutura de concreto, aberta, protegida da entrada do sol de fim de tarde no Ceará com abas do mesmo material, transparece o sentido político do modernismo enaltecendo a importância do coletivo reunido, próprio da Escola Paulista, segundo o aprendizado de Roberto Castelo, em consonância com a exigência primeira de sombra e ventilação da arquitetura cearense.

Fig. 06 – Inst. de Educação. Foto e modelo 3D. Acervo R. Castelo

Na arquitetura do **Colégio Cesar Cals** (figura 07), novamente a área livre e aberta protagoniza o espaço em si. A troca de experiência como lugar resistente de convivência e encontro, tal como deve ser a ação educacional. A linguagem é desenhada, basicamente, pela estrutura de concreto. A coberta define o espaço arquitetônico criando uma sombra temperada pela iluminação zenital, filtrando a luminosidade feérica do dia no Ceará. A fluidez entre o interno e externo e a transparência visual é garantida pela ausência de muros definidores no eixo longitudinal da área central e, quando se faz necessário, por basculantes, referência às tabuletas móveis, as chamadas venezianas cearenses; que por sua vez permitem a circulação do ar nas áreas fechadas. O uso de combogós nas empenas armadas dos balanços dos vigamentos externos ameniza a incidência do sol sobre a edificação. O grande bloco único integrando os espaços educativos dentro de uma mesma espacialidade, com a cobertura translúcida do grande saguão interno, nos remete a FAU-USP de Vilanova Artigas.

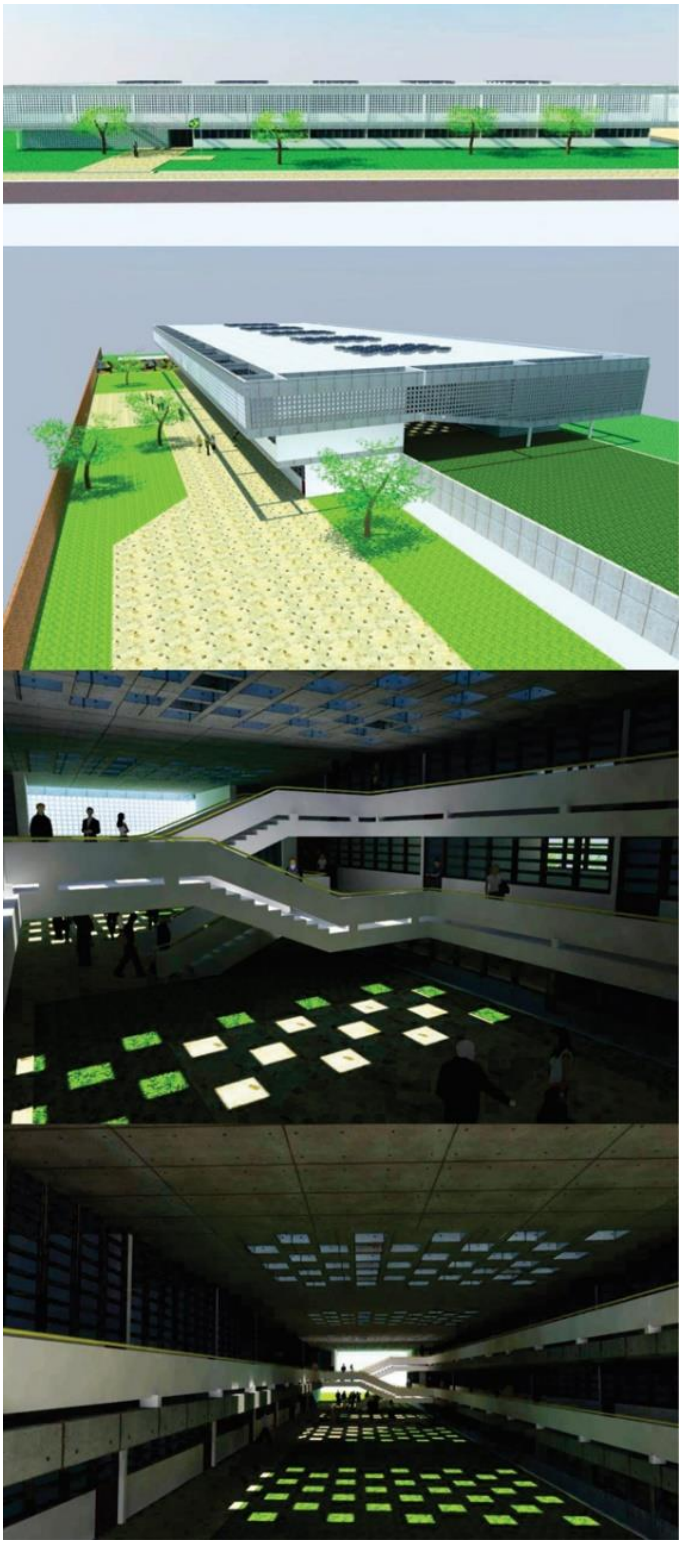


Fig. 07 – Grupo Escola Cesar Carls. Modelo 3D. Acervo R. Castelo.

A **Assembleia Legislativa do Ceará** (figura 08) organiza-se em dois blocos: o plenário e o administrativo. A relação intrínseca estabelecida entre o espaço interno e a volumetria de ambos nos faz pensar, de imediato, a obra de Oscar Niemeyer. O bloco administrativo como objeto de fundo, solto no lote, apresenta leve curvatura ao longo de sua elástica horizontalidade repousando suavemente sobre manta de estreita sombra, também horizontal, antes de tocar o chão. A sua frente, o contraponto da massa convexa do plenário que emerge do solo reafirma clara referência ao Mestre. O administrativo assume as experiências anteriores desenvolvidas nas edificações educacionais, agrupando interação espacial e integração social. O espaço interno desenvolve a grande esplanada de encontro, uma coberta, uma rua sombreada, o lugar de circulação; pronto para um comício ou uma manifestação que está prestes a acontecer. O elemento fundamental do bloco é o grande eixo longitudinal coberto pela grande coberta translucida "*que filtra a luz intensa do sol e possibilita um sistema de exaustão forçada. Ao longo do percurso, que se dá nos diversos níveis e se articula por escadas e halls, a visão é limitada pelo corte intencional da perspectiva em razão da suave curvatura do edifício*" (CADERNOS, 1982). A sua forma curva permeada da luz filtrada dramatiza o ambiente, impedindo perspectivas insensíveis no espaço. O concreto é o material por excelência. Tanto externamente como internamente, o material molda o espaço em tons de cinza, já castigados pelo tempo. A cor é reservada as vestimentas das pessoas.

Na **residência do engenheiro Vanlei Melo** (figura 09 e 10), a edificação também toca o chão com suavidade. As empenas de concreto funcionam como abas laterais que protegem a construção do sol e alcançam a terra em pontos de sustentação propositalmente elevados. O peso da matéria é anulado dando a impressão de que a massa repousa, apenas tocando o tapete do solo coberto de verde. Tudo conspira para sua leveza. O sentimento se faz ainda maior com a sombra das abas de concreto, que desliza no corpo recuado do edifício sobre as esquadrias em basculantes de vidro e madeira. Aqui, ao contrário da Assembleia Legislativa, o jogo lúdico no recorte das empenas laterais faz a construção respirar o exterior, abrindo-a para o jardim que a cerca. A relação do espaço interno com o entorno imediato, com a vegetação, com os acessos, com a topografia modificada acomodando o programa da casa, é garantida intencionalmente pelos recortes das empenas e pela transparência das esquadrias magnetizando a relação entre o espaço exterior e interior no dia a dia da casa. Quando necessário, o uso de painéis de azulejo corrobora ainda mais para referenciar o vínculo da arquitetura à produção nacional. Como deixar de perceber a dupla influência da Escola Carioca e Paulista tanto na transparência, fazendo-a aberta ao verde exterior como na volumetria da edificação. Paulo Mendes da Rocha, Artigas e por que não, o Mercado da Carne estão presentes na essência do edifício.

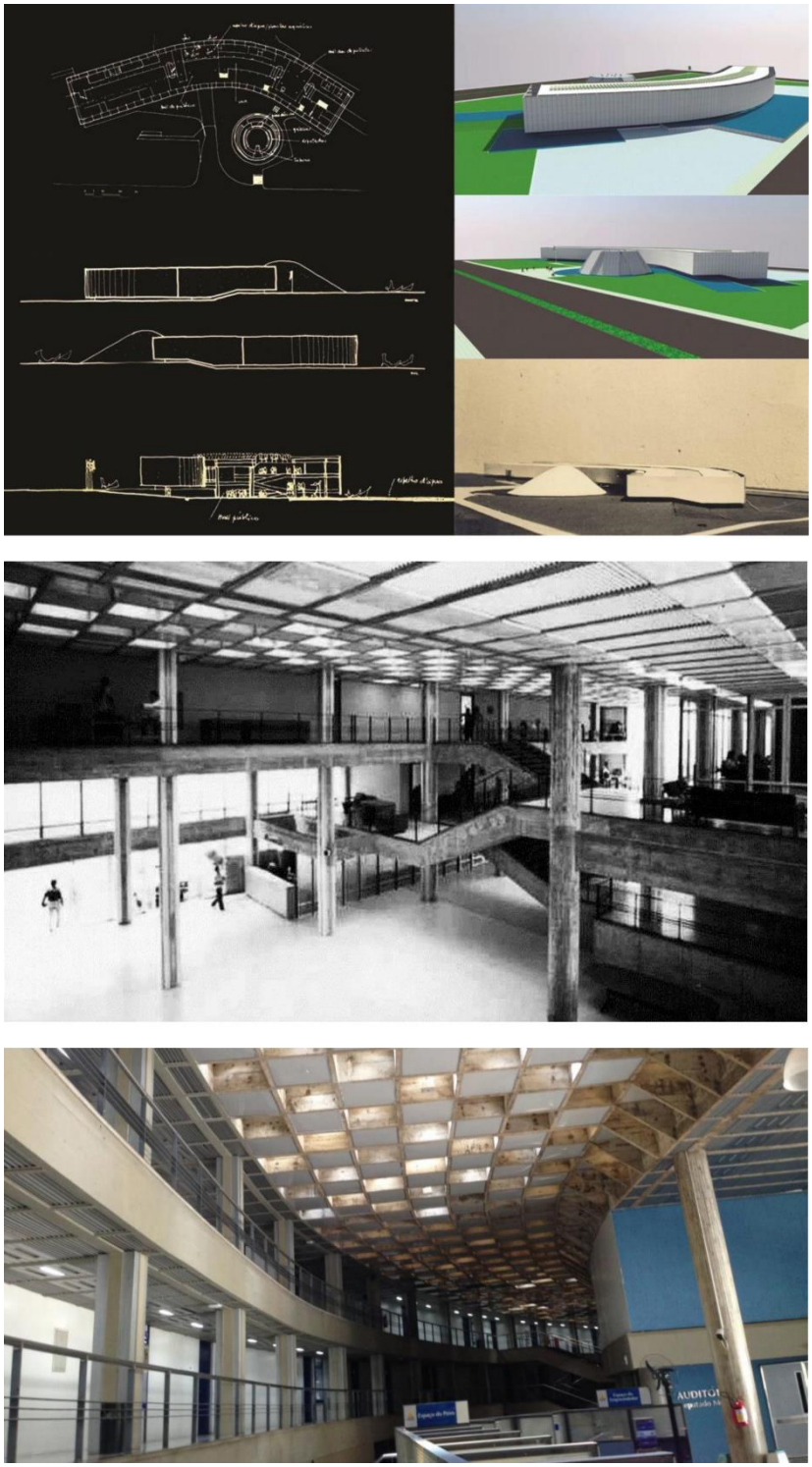


Fig. 08 – Assembleia Legislativa. Fotos / Modelo 3D. Acervo R. Castelo

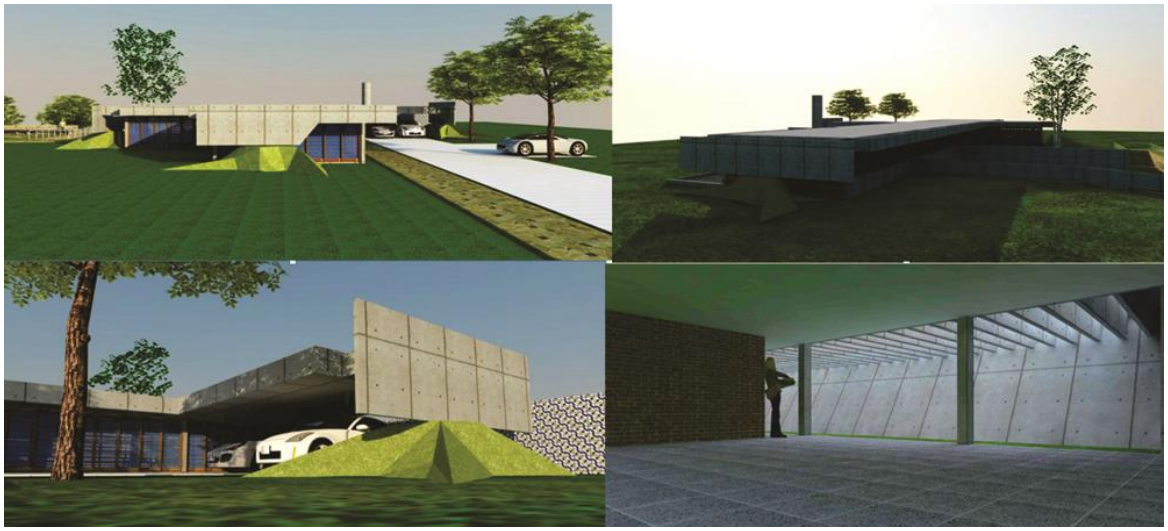


Fig. 09. Resid. Vanlei Melo. Modelo 3D. Acervo R. Castelo.

Fig. 10. Transparência dos espaços. Acervo R. Castelo.

“CONSTRUIR O ABERTO”. NOTAS PARA FUTURAS REFLEXÕES

Menos que apontamento conclusivo, a reflexão intui a compreensão e releitura da obra em anotações para discussão. Reafirmamos que tratamos de alguns projetos iniciais por acreditarmos neles o encontro, fundamental, das bases da ação projetual. Em primeiro plano, a própria história de vida explica a postura adotada diante do projeto. Em seguida, identificamos o movimento de fluxo e refluxo entre os ensinamentos da Escola Paulista e Carioca atento à exigência histórica do presente alimentando o pensar e fazer arquitetônico. Processo de criação encontra-se, aqui, longe de uma linha evolutiva constituída das posturas elencadas. Como processo, o transitar revela-se nos espaços projetados de maneira diferenciada, sem hierarquia, não necessariamente ao mesmo tempo, mas em conformidade aos condicionantes de cada projeto, matizando singularidade na obra construída, em consonância com o aparato teórico que busca a razão de uma “obra aberta”. Lembramos sua indagação de “como construir o aberto”?

Nas variantes do tempo, diante de prerrogativas contextuais, o arquiteto ora se aproxima da Escola Carioca ora da Escola Paulista tendo em mente a espacialidade do Mercado da Carne, riscando o “aberto” na arquitetura. As obras analisadas são essencialmente “abertas” repleta tanto do sentido político dos paulistas, como da tradição da postura carioca; no caso à menção ao Mercado da Carne. No movimento, o amálgama constitui o sentido do risco como processo histórico onde a razão de cada obra atribui sentido ao traço adotado tendo como fio condutor uma arquitetura construída sem apegos tipológicos. Exatamente porque o arquiteto escapa do compreender arquitetura como tipo a ser reproduzido, sua arquitetura não é memória descontextualizada, saudosismo tardio, tampouco datação positiva no tempo, mas objeto constituído de historicidade presente.

A ideia nos leva a um segundo ponto de reflexão. Negando a tipologia como recurso projetual, Roberto Castelo distancia-se de modelo a ser reproduzido, de mera citação ausente de criticidade retirada de um passado remoto, no processo de projetação. Mais uma vez sua indagação de como “construir o aberto”. O movimento não nega o papel social da arquitetura, a referência à utopia de uma reconciliação social inerente ao projeto modernista ou a aproximação a singeleza do “mercadinho”, com sua sombra ventilada. O fazer arquitetônico em uma perspectiva histórica é pautado por inquietações teoricamente alicerçadas na história de vida, no cruzamento dos caminhos elencados, encontrando materialização em tempo coevo. Por fim, mais um ponto para reflexão. Não importam tratar-se de projeto privado, uma residência, ou público, uma edificação Institucional, as prerrogativas sociais e políticas lideram a ação do risco, na idealização do espaço. Nas obras, o “construir o aberto” responde à indagação sobre as possibilidades de resposta à arquitetura cearense atual. O que alicerça a ação projetual é a consistente reflexão teórica e crítica que perfila o ato de projetação.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Maria Alice Junqueira e ZEIM, Ruth Verde. Brasil: arquiteturas após 1950, São Paulo, Perspectiva, 2010.

CADERNOS Brasileiros de Arquitetura. Panorama da Arquitetura Cearense. São Paulo. Projeto. V.10. 1982.

CASTELO, R. *Universidade de Brasília – As lições do Passado*. Palestra UNB. Acervo R. Castelo. Fortaleza. s/d 1.

CASTELO, R. *Por uma arquitetura responsável*. Palestra UFC. Acervo R. Castelo. Fortaleza. s/d 2.

CASTELO, R. *Arquitetura e Sociedade*. Acervo R. Castelo. 2001.

CASTELO, R. Niemeyer e as reminiscências do Barroco. IN: *Arte para a nação brasileira*.Org. M. Domingos, M. – Fortaleza: EdUECE, 2012.

CASTELO, R. A guisa de introdução. IN: *Fórum Jovens Arquitetos Latino-Americanos. Inserções numa realidade periférica* / Org. Bruno B; Igor R. e Lara L. Fortaleza. Expressão Gráfica e Editora, 2013.

CASTELO, R. XX Congresso Brasileiro de Arquitetura (Palestra). Acervo R. Castelo. Fortaleza. 2014.

CASTELO, R. Entrevista. Maio/junho 2017.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. IN: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1. Editora Brasiliense. São Paulo. 1997.

MATOS, Olgária C. F. *Os arcanos do inteiramente outro. A Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. Editora brasiliense. São Paulo. 1989.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900 – 1990*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

Venanparq
Salvador - 2018

A DESCONSTRUÇÃO DO ECLETISMO: *MODERNISMO* VS. *HISTORICISMO*

THE DECONSTRUCTION OF ECLECTICISM: MODERNISM VS. HISTORICISM

LA DESCONSTRUCCIÓN DEL ECLECTICISMO: MODERNISMO VERSUS HISTORICISMO

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

FICHER, Sylvia
Doutora em História Social; Professora do PPGAU UnB
sficher@unb.br
sylviaficher@gmail.com

A DESCONSTRUÇÃO DO ECLETISMO: *MODERNISMO* VS. *HISTORICISMO*

THE DECONSTRUCTION OF ECLECTICISM: MODERNISM VS. HISTORICISM

LA DESCONSTRUCCIÓN DEL ECLECTICISMO: MODERNISMO VERSUS HISTORICISMO

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO
Ao propor uma interpretação de como se conformou uma avaliação ainda corrente do Ecletismo – avaliação esta que findou por adquirir estatuto historiográfico –, a presente análise considera, inicialmente, algumas lógicas que informam a produção arquitetônica de meados do século dezoito por todo o século dezenove, enveredando pela primeira metade do século vinte, no quadro da sociedade ocidental. Para aceitarmos que o Ecletismo, com sua multitude de ornamentos, de fato representou um *estilo consistente, original e de grande valor*, é necessário atentar para seus imperativos de qualidade arquitetônica, tais como o recurso historicista a sistemas decorativos de *precedentes* e a expressão do *caráter* das edificações. A interpretação aqui apresentada pretende defender a necessidade de se documentar e historiar a produção arquitetônica, seja de que época for, incluindo toda ordem de determinantes políticos, econômicos, culturais, técnicos, estéticos, sem impugnações arbitrárias com base no gosto do historiógrafo ou de um determinado milieu profissional.
Palavras-chave: Ecletismo; precedentes estilísticos; caráter arquitetônico.

ABSTRACT
In proposing an interpretation of how a current evaluation of Eclecticism was fashioned—an evaluation that ended by acquiring historiographical status—, the present analysis initially considers some criteria that inform the architectural production from the mid-eighteenth century throughout the nineteenth century, up to the beginning of the twentieth century, in Western society. To accept that Eclecticism, with its multitude of ornaments, in fact represented *an original and consistent style of great value*, it is necessary to take into account its imperatives of architectural quality, such as the historicist resource to decorative systems of *precedents* and the expression of the *character* of buildings. The interpretation here offered is intended to defend the need to document architectural production, whatever its epoch, taking into account political, economic, cultural, technical, artistic determinants, without arbitrary exclusions based on the taste of the historiographer or of a specific professional milieu.
Keywords: Eclecticism; stylistic precedents; architectural character.

RESUMEN
Al proponer una interpretación de cómo se conformó una evaluación aún corriente del Eclecticismo – evaluación esta que terminó por adquirir estatuto historiográfico –, el presente análisis considera, inicialmente, algunas lógicas que informan la producción arquitectónica de mediados del siglo dieciocho por todo el siglo diecinueve, hasta principios del siglo veinte de la Segunda Guerra Mundial, en el marco de la sociedad occidental. Para aceptar sin objeciones que el Eclecticismo, con su multitud de ornamentos, de hecho representó un *estilo consistente, original y de gran valor*, es necesario atentar para sus imperativos de calidad arquitectónica, tales como el recurso historicista a sistemas decorativos de *precedentes* y la expresión del *carácter* de las edificaciones. La interpretación aquí presentada pretende, tan sólo, defender la necesidad de documentar e historiar la producción arquitectónica, sea de qué época, incluyendo todo orden de determinantes políticos, económicos, culturales, técnicos, estéticos, sin impugnaciones arbitrarias con base en el gusto del historiógrafo o de un determinado círculo profesional.
Palabras-clave: Eclecticismo; precedentes estilísticos; carácter arquitectónico.

There is more of imagination in it than of true deduction.
Anthony Trollope, *Cousin Henri*, 1879.

Ao propor uma interpretação de como se constituiu uma avaliação ainda corrente do Ecletismo – avaliação esta que findou por adquirir estatuto historiográfico –, o esforço central da presente análise é tentar entender como se moldam determinados entendimentos do passado. E, assim, talvez contribuir para a revisão de opiniões consagradas e enfatizar a necessidade de se preencher lacunas significativas que por ventura possam existir em nosso conhecimento da história da arquitetura.

Inicialmente, devemos considerar certos critérios que informam a produção arquitetônica que se desenvolve, *grosso modo*, de meados do século dezoito por todo o século dezenove, enveredando pela primeira metade do século vinte até inícios da 2ª Guerra Mundial, no quadro da sociedade ocidental, produção essa hoje abarcada sob o rótulo genérico de *Ecletismo*.

ADJETIVANDO A ARQUITETURA

Da Renascença ao Rococó, ao se falar em *arquitetura*, ficava no geral subentendido que se estava tratando de *arquitetura clássica*; qualquer edificação acatada como *arquitetura* era *clássica*. Arquitetura renascentista, maneirista, barroca ou rococó..., todas, apesar de suas diferenças e divergências, variações em torno do classicismo, todas tendo como *precedente* – e esta é uma palavra-chave – a Antiguidade greco-romana. Até quando se dá o que Gastón Bachelard, em *La formation de l'esprit scientifique* (1938), descreveu como uma *ruptura epistemológica*, concepção estendida por Michel Foucault, em sua *L'archéologie du savoir* (1969), para o campo dos estudos sociais como *descontinuidade* ou *limiar*. Seja qual for o termo favorecido, a alteração advinda no curso cultural por volta de meados do século dezoito teve como contexto a economia pós-mercantilista, a ascensão da burguesia e o individualismo a ela associado, representada no campo das ideias pelo Iluminismo. Nas artes se expressa pelo romantismo, o qual traz uma mudança radical quanto à apreciação estética: se no universo clássico a beleza se encontra no *objeto em si*, para o romantismo essencial são as emoções do *sujeito*, a subjetividade tanto do próprio autor de uma obra como de quem ela frui. Daí a passagem da inerência do *belo* para a transcendência do *sublime*, qual seja, a exasperação da sensibilidade diante de situações extremadas ou evocativas. O que explica o gosto por vestígios do passado, como ruínas, e por paisagens grandiosas, como montanhas ou desfiladeiros.

As manifestações sublimes não deixaram de ser apreciadas, como demonstra as legiões de turistas que acorrem a visitar Sete Quedas e as Cataratas do Niágara e o gosto contemporâneo pelos esportes radicais. Ou a permanência de seu produto literário mais típico, o chamado *romance gótico*, gênero que até hoje se reproduz em infindáveis *best-sellers* tendo vampiros como heróis. No cinema, um bom indicador é o sucesso dos filmes de terror e de super-heróis, os chamados *blockbusters*, cansativamente recorrentes na cultura de massa.

Quanto à arquitetura, na medida em que o gosto romântico representou uma revisão do valor atribuído a outros estilos do passado, tornando-os admissíveis como precedentes, relativizava-se o classicismo, que perdia sua condição de linguagem incondicional. O qualificativo *clássico* deixa de estar implícito no termo *arquitetura*. Clássico passa a ser um estilo como outro qualquer, e torna-se forçoso adjetivar a arquitetura diante da variedade de precedentes disponíveis: clássica, românica, gótica... Com a expansão imperialista e

consequente facilitação e prestígio das pesquisas arqueológicas e antropológicas, amplia-se a gama de precedentes pela incorporação de arquiteturas adventícias da China, do Egito, da Índia... E da própria Grécia.

Até então a referência para o classicismo fora quase que unicamente a arquitetura da Antiguidade romana. Sua ascendência grega era pouco conhecida no Ocidente, à exceção dos templos de Pesto, no sul da Itália, à época começando a despertar interesse e serem mais visitados. A Grécia ficava lá no Império Otomano e somente se tornaria mais acessível após a independência no primeiro quarto do século dezenove. Sua arquitetura, contudo, já vinha sendo divulgada graças aos levantamentos efetuados pioneiramente pelos ingleses James Stuart e Nicholas Revett, publicados de 1762 em diante como *The antiquities of Athens*, e pouco depois pelo francês Julien-David Le Roy – porém publicados antes, em 1758 –, como *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. O que daria origem a uma *arquitetura completamente nova*, o neogrego.

Entre as muitas *arquiteturas completamente novas* que constituem o conglomerado eclético, teremos até um retorno ao próprio classicismo romano, o neoclassicismo, que adquire destaque sob Napoleão no que ficou conhecido, bem a propósito, como estilo Império. Simplificando, o Ecletismo representou a coexistência – autorizada até mesmo em uma única obra – dos vários classicismos, aos quais se somaram outros estilos históricos e alguns estilos exóticos, todos acatados como *precedentes válidos*.

SUMMERSON + SCHORSKE

Pode-se iniciar a argumentação com uma citação de John Summerson:

> Estamos acostumados a avaliar edifícios, grupos de edifícios, episódios, escolas de arquitetura, com o pressuposto de que – tenham ou não uma relevância imediata ou um apelo emocional para nós – eles foram, ao menos no seu tempo, aceitos como corretos... [No entanto] a arquitetura de princípios e de meados da era vitoriana foi, em seu próprio tempo e aos olhos de seus críticos mais bem informados, um horrível insucesso (SUMMERSON, 1970, p. 1-2).[1]

Esse comentário nos ajuda a começar a deslindar o porquê de o Ecletismo continuar malvisto até hoje. Sendo ele malvisto por seus próprios contemporâneos, tal julgamento negativo pôde ser preservado graças às alegações avançadas em favor das arquiteturas de vanguarda, em especial aquelas contrárias à *ornamentação das edificações*, à sua *denotação estilística*. E nos permite verificar a desproporção entre a avaliação do Ecletismo e a avaliação do modernismo: se as opiniões coetâneas à arquitetura eclética não lhe foram favoráveis, já a arquitetura moderna foi no mais das vezes bem recebida pela crítica ao longo do século vinte.

Mas qual o motivo do insucesso diagnosticado por Summerson? Como sugere Carl Schorske, esse fracasso teria sido causado pela perda progressiva, à medida que avançava o século dezenove, da centralidade cultural e da legitimidade do historicismo – a racional fundadora aplicada à sua produção artística em geral e tão evidente na arquitetura. Ao discutir o contexto intelectual em que floresce o *historicismo*, em que este mesmo *historicismo* vai sendo descartado e em que desponta o *ahistoricismo modernista*, esclarece:

[1] *We are accustomed to assess buildings, group of buildings, episodes, schools of architecture on the assumption that whether they have or have not for us an immediate relevance or emotional appeal they were at least in their time accepted as right… [However] early and mid-Victorian architecture was, in its own time and in the eyes of its own best-informed critics, horribly unsuccessful.*

> Na Europa do século dezenove, a história se tornou um modo privilegiado de produzir significado... O próprio processo de modernização na economia e na sociedade..., devido aos efeitos sem precedentes da tecnologia industrial na terra e nas pessoas, paradoxalmente evocou essa busca acelerada de laços com o passado.
>
> A arquitetura das cidades se apropriou dos estilos de tempos idos para dar peso e pedigree simbólico aos modernos tipos edilícios, de estações ferroviárias e bancos a parlamentos e prefeituras. As culturas do passado forneceram a roupagem decorosa com que vestir a nudez da utilidade moderna. O historicismo na cultura emergiu como uma maneira de enfrentar a modernização pela aplicação dos recursos do passado.
>
> Embora filhos da assim chamada Era do Realismo, [Richard Wagner e William Morris] escrupulosamente evitavam temáticas contemporâneas como objetos de sua arte. Revolucionários na expressão estética, eram conservadores em sua busca por ancoragem espiritual (SCHORSKE, 1998, p. 3-5 e 90).[2]

Schorske nos oferece uma chave de leitura para o que podemos chamar de dilema *passadismo* vs. *presenteísmo*. O historicismo que distingue a produção intelectual pós-revolução industrial teria representado, na época, uma *âncora cultural*, uma *âncora intelectual*, até mesmo uma *âncora emocional*, em um mundo em rápida mutação social, tecnológica e científica. Diante das transformações vertiginosas pelas quais a sociedade passava com a industrialização, com o crescimento urbano, com o surgimento de novas relações de classe, o *apego à história* poderia oferecer um sentimento de continuísmo, até mesmo de estabilidade, dando inteligibilidade a tais desenvolvimentos. E pelo oposto, há também uma *repulsa ao historicismo*. Há aqueles que estão vivenciando mudanças de toda ordem e se equilibram graças à tradição; e aqueles que, diante dessas mesmas mudanças, rejeitam o passado justamente por estar impedindo uma adequação à nova realidade..., ao presente.

Por extensão, a crítica do Ecletismo seria fruto das mesmas condições que lhe haviam dado sustentação, tendo raiz na insatisfação dos contemporâneos diante da incapacidade de uma sociedade tão sofisticada como a deles de criar uma arte do seu tempo, do seu *Zeitgeist* – uma *arte com estilo próprio*. Algo como: "Somos tão avançados em tantas coisas e, no entanto, somos incapazes de criar um estilo novo, o nosso estilo..." A tensão entre esses dois posicionamentos, de apreço ou de desprezo pelo passado, findou por estigmatizar a arquitetura eclética ainda em seu tempo.

UMA ARQUITETURA NOVA

Evidentemente, muitos não enxergaram nessa arquitetura – como muitos hoje não enxergam – nada além de *um mero exercício formal de aplicação de estilos de outras épocas ou lugares*. No entanto, assim como temos consciência de que não somos infalíveis, não precisamos, do mesmo modo, aceitar o desagrado

[2] *In nineteenth-century Europe, history became a privileged mode of meaning-making… The very process of modernization in the economy and society…, with the unprecedented effects of industrial technology on land and people, paradoxically evoked this quickened quest for ties to the past... The architecture of cities appropriated the styles of bygone times to lend symbolic weight and pedigree to modern building types from railway stations and banks to houses of parliament and city halls. The cultures of the past provided the decent drapery to clothe the nakedness of modern utility. Historicism in culture arose as a way of coming to grips with modernization by marshaling the resources of the past… Although children of the so-called Age of Realism, [Richard Wagner and William Morris] scrupulously avoided contemporary materials as subject of their art. Revolutionaries in aesthetic expression, they were conservatives in their search for spiritual anchorage.*

daqueles contemporâneos frente à arquitetura eclética. A apreciação deles pode ter sido – e a meu ver, foi – tão errônea quanto a de qualquer um de nós em relação à nossa atualidade, aos fatos que estamos vivendo.

Os programas renovados ou integralmente originais – como edifícios administrativos, assembleias, casas de ópera e teatros, bolsas de valores e sedes bancárias, pavilhões de exposição, estações ferroviárias, galpões industriais – não foram apreciados como *elementos constitutivos de um estilo próprio*. E, tampouco, a ampliação do repertório material e técnico ou os excepcionais feitos estruturais. Nada disso parece ter sensibilizado os antagonistas do Ecletismo, que olhavam para essa arquitetura e apenas constatam que é classicista, medievalizante ou extravagante... Eles se restringem a uma crítica da *linguagem estilística* dos ornamentos. Contudo, nada no passado equivale a essas destinações e aos recursos construtivos que demandam, possibilitados graças à expansão da siderurgia e à maior disponibilidade de ferro para ser empregado na construção. Sem contar as grandes dimensões que se tornam necessárias: o aumento extraordinário na escala das edificações ao longo daquele período também é inédito e deve ser enfatizado. Claro que há fortalezas, castelos, palácios ou catedrais de grandes dimensões no passado, porém são obras de exceção, não são edifícios triviais, cotidianos.

Essas eram as novidades; aí residia o *estilo do presente* lá deles. Mesmo que se aceite que no século dezenove não tenha sido criado um *sistema decorativo original* – o que está aberto ao debate –, com certeza produziu-se uma *arquitetura completamente nova*. Ninguém deixa de reconhecer um prédio como representativo do Ecletismo por causa da sua ornamentação. Ninguém, diante de uma edificação neogótica, como a Catedral de Aracaju (Figura 1), pensa que se trata de um exemplar medieval, apesar de sua impecável fachada harmônica. E se algum desavisado cometer tal disparate, mesmo assim dificilmente irá acreditar que se encontra diante de uma basílica românica ao se deparar com a Catedral de Formosa (Figura 2), apesar de seus arcos plenos e do grande interesse que despertou no Papa Francisco.

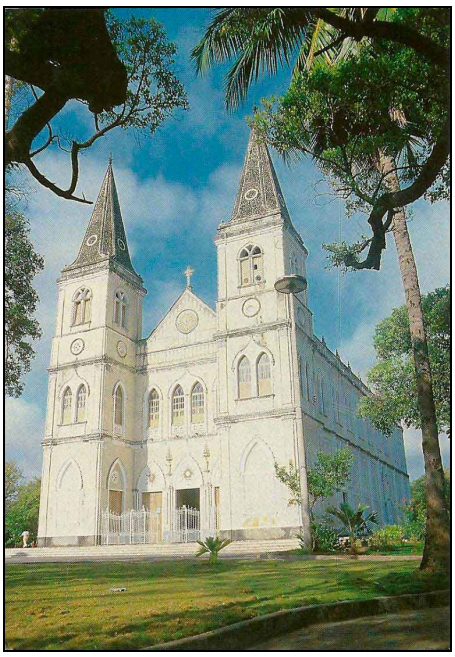


Figura 1: Catedral Metropolitana de Aracaju, 1875.
Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Catedral_Arquidiocesana_Nossa_Senhora_da_Concei%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 15 mar. 2018.

Figura 2: Catedral Nossa Senhora da Imaculada Conceição, Formosa, Goiás.
Fonte: <http://diocesedeformosa.com.br/paroquias/catedral-nossa-senhora-da-imaculada-conceicao/>. Acesso em: 18 abr. 2018.

Lembrando que mesmo edificações genuinamente antigas também podem ser ecléticas, em função da longa duração de sua construção, conforme demonstrado por Rudolf Wittkower, em *Gothic vs. Classic* (1974). Um caso extremo é o Duomo de Milão (Figura 3), cuja fachada foi concluída com elementos neoclássicos por exigência imposta e paga por Napoleão – quem o imaginaria tão antenado em arquitetura? –, quando de sua coroação como Rei da Itália em 1805.

Figura 3: Duomo de Milão, 1386-1965.
Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Milan_Cathedral_from_Piazza_del_Duomo.jpg>. Acesso em: 15 mar. 2018.

Visitando Kew Gardens, em Londres, sabemos que o pagode (Figura 4) com o qual nos surpreendemos não é chinês, ainda que siga modelos orientais, construído que foi com tijolos distintivamente ingleses.

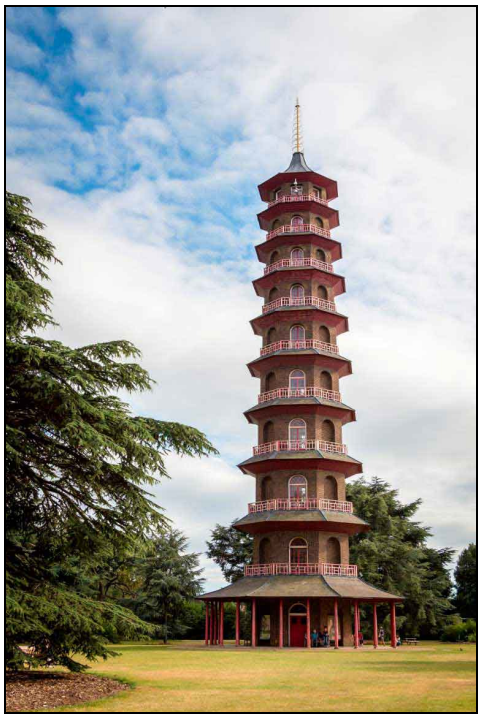


Figura 4: William Chambers, Great Pagoda, Kew Gardens, Londres, 1762.
Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/ff/Kew_Gardens_-_Pagoda_01.jpg>. Acesso em: 15 mar. 2018.

Em outras palavras, o século dezenove estabeleceu de fato seu estilo, porém um estilo que se valia da apropriação e reelaboração de *sistemas decorativos emprestados a precedentes do passado ou exóticos*. Um novo estilo associado a um *sistema decorativo próprio* viria no entardecer do século, com o *art-nouveau*, como se pode admirar em projetos de Victor Dubugras (Figura 5).

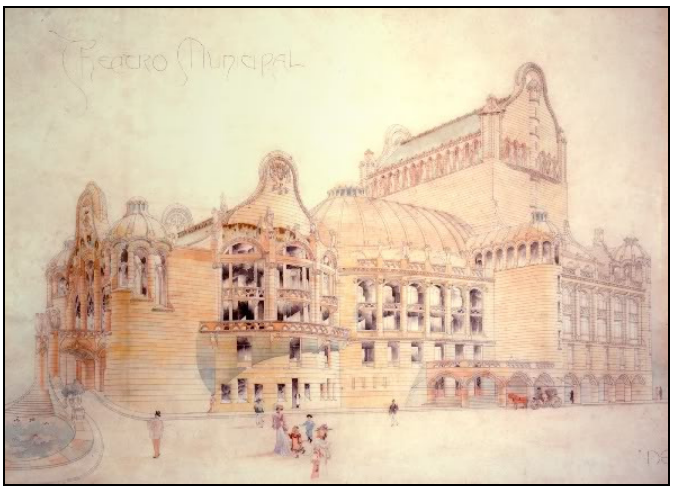


Figura 5: Victor Dubugras, Projeto para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1904.
Fonte: Arquivo Família Mackay Dubugras.

PRECEDENTES E CARÁTER

Para aceitarmos sem maiores objeções que o Ecletismo, com sua multitude de ornamentos, de fato representa um *estilo consistente, original e de grande valor*, é necessário atentar para seus imperativos de qualidade arquitetônica e não adotar parâmetros atuais, fortemente marcados pelo reducionismo modernista. Além do recurso historicista a sistemas decorativos conforme estabelecidos em *precedentes*, outro critério essencial é a manifestação do *caráter* das edificações. Considere-se o que diz Donald Drew Egbert:

> Caráter pode ser definido como o conteúdo de uma obra de arquitetura. Por conteúdo, entende-se aquilo que o edifício é projetado para transmitir ao observador para além da pura estrutura e da pura utilidade física – ou seja, os valores espirituais, emocionais e formais que o arquiteto alcança por meio da forma que dá a seu material, os quais podem ser tanto gerais como específicos em suas conotações. Assim, o conteúdo pode ser constituído principalmente pela expressão consciente ou inconsciente do arquiteto de generalidades tais como o espírito da época, a raça, a nação, o regime e a ideologia política e social. Ou o arquiteto, ao invés de simplesmente comunicar generalidades deste tipo, pode fazer uso delas para transmitir, naquele que entende ser o modo mais adequado e aprimorado, a finalidade de um edifício. Se o edifício será uma igreja, o arquiteto pode nele expressar sua interpretação não apenas de valores religiosos em geral, mas também daqueles nutridos à época pela congregação para quem a igreja é construída. Em uma casa o significado universal da vida familiar pode ser expresso em relação ao caráter e necessidades da família ou das famílias que lá irão morar. Uma fábrica que seja arquitetura e não apenas uma construção pode sugerir algo da interpretação dada pelo arquiteto à dignidade do trabalho com relação à natureza daquela indústria específica (EGBERT, 1980, p. 135).[3]

E um de seus imperativos intrínsecos é a clara indicação da *finalidade em sentido amplo* de uma edificação. Não se trata de uma escolha fortuita por esta ou aquela paleta decorativa. Ao conceber uma edificação, cabe ao projetista sopesar os variados significados que podem ser atribuídos aos diferentes estilos para optar por aquele mais adequado a cada situação.

Com o advento da arquitetura moderna, a opção estilística perdeu em muito sua importância, uma vez que a preocupação com o caráter deixou de ser primordial. Qualquer que seja o programa – uma igreja, um aeroporto ou uma residência –, o estilo a ser adotado é o moderno. Todas as edificações modernas seguem uma mesma linguagem, variando apenas a fase modernista em que se encontra a arquitetura ou a

[3] *Character may be defined as the content of a work of architecture. By content is meant what the building is designed to convey to the beholder beyond sheer structure and sheer physical utility—that is, the formal, emotional, and spiritual values which the architect achieves through the form he gives his medium, and which can be both general and specific in their connotations. Thus, the content may consist primarily of the architect's conscious or unconscious expression of generalities such as the spirit of the age, the race, the nation, the regime, and political and social ideology. Or the architect, instead of simply communicating generalities of this sort, may make use of them to convey in what he regards as an appropriate, enhanced way the purpose of a building. If the building is to be a church, the architect may express in it his interpretation not only of values of religion in general but also those held at that time by the congregation for whom the church is built. In a house the universal significance of family life may be expressed in relation to the character and needs of the family or families that are to live there. A factory that is architecture and not just a building may suggest something of the architect's interpretation of the dignity of labor in relation to the nature of the particular industry.*

tendência a que adere o projetista: construtivismo, neoplasticismo, purismo, estilo internacional, formalismo, brutalismo, *high-tech*, deconstrutivismo... Atualmente, para disfarçar o que seria um retrocesso na perspectiva do modernismo e explicar a variedade de linguagens que vêm sendo empregadas – na medida em que o caráter voltou a estar em evidência, porém dado mais pela marca pessoal de cada projetista –, recorre-se ao que vem sendo denominado de *arquitetura autoral* ou *arquitetura de repertório*.

Aceitando-se, então, que para o Ecletismo a sugestão da finalidade de um prédio – dele dizer *o que* abriga – é indispensável, em qual estilo deve ser projetado um hospital? Clássico, neogótico, hindu? Uma das alternativas óbvias é o recurso a algum estilo medieval, porque hospitais têm origem nas casas de misericórdia e as casas de misericórdia são uma instituição identificada com a Idade Média. Obedecendo a tradição, temos aquela de São Paulo (Figura 6).

Figura 6: Luigi Pucci, Santa Casa de São Paulo, 1884.
Fonte: <http://www.santacasasp.org.br/portal/site/quemsomos/historico>. Acesso em: 15 mar. 2018.

Igual raciocínio vale para edifícios educacionais, porque estes estão associados ao surgimento das universidades também na Idade Média, como aquelas de Bologna e Oxford. Nos Estados Unidos essa tradição foi muito acentuada e temos inúmeros *campi* que exibem exemplares do que ficou muito apropriadamente conhecido como *collegiate gothic*, como em Princeton e Harvard. Tradição arraigada a tal ponto que recentemente foram inaugurados dois alojamentos para estudantes em Yale, em estilo que não se pode escapar de denominar de *neo-collegiate gothic* (Figura 7). No Brasil, talvez o único exemplo que tenhamos seja o *campus* da Universidade Mackenzie (Figura 8), cujas primeiras instalações foram projetadas por arquitetos americanos.

Figura 7: Robert A. M. Stern Architects, Pauli Murray College, Yale, 2009-17
Fonte: <http://www.architectmagazine.com/design/robert-am-stern-on-the-design-of-the-new-pauli-murray-and-benjamin-franklin-colleges_o?utm_source=newsletter&utm_content=Article&utm_medium=email&utm_campaign=AN_031618%20%281%29&he>. Acesso em: 15 abr. 2018.

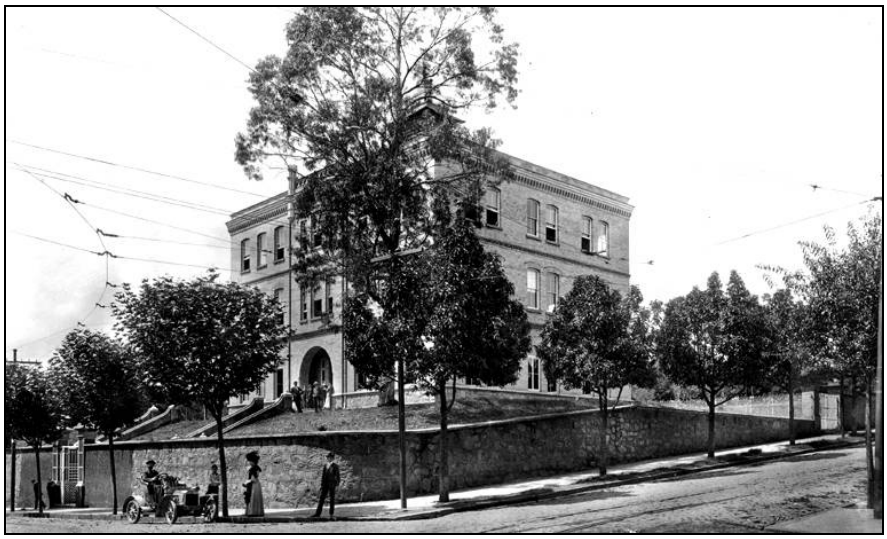


Figura 8: Edifício Mackenzie, São Paulo, 1894.
Fonte: <http://up.mackenzie.br/a-universidade/historia/>. Acesso em: 15 mar. 2018.

Mas temos inúmeros outros edifícios que indicam seu uso educacional pelo viés estilístico, como o Real Gabinete Português de Leitura (Figura 9), no Rio de Janeiro, o qual se dá ao luxo de nos informar até a sua nacionalidade graças à adoção do gótico manuelino, incidentalmente qualificativo dado pelo brasileiro Varnhagen na sua *Notícia Histórica e Descriptiva do Mosteiro de Belém*, de 1842.

Figura 9: Rafael da Silva e Castro. Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro, 1880.
Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/>. Acesso em: 15 mar. 2018.

A motivação também pode ser religiosa. Uma congregação protestante não vai querer um templo clássico, estilo inexoravelmente associado à Igreja Católica Apostólica Romana. Romana, de Roma, como o Gesù (1568), do Vignola, com sua arquitetura não só papista como jesuíta e, portanto, da Contrarreforma. A alternativa evidente é recorrer a alguma arquitetura anterior à Renascença. Diante da possibilidade de variar estilos, mesmo no caso de templos católicos vamos encontrar exemplares neorromânicos e neogóticos.

Já no projeto de uma sede do legislativo, a situação é bem mais complicada, uma vez que envolve decisões tanto de ordem nacional como ideológicas. Por exigência do concurso em que seria selecionado, o projeto para o novo parlamento inglês – em substituição ao antigo que havia sido destruído por um incêndio – deveria ser em algum estilo gótico de modo a corporificar ideais conservadores condizentes com a monarquia. Havia, também, a questão da representação da nacionalidade: não se justificava a adoção de algum estilo greco-romano, uma vez que se podia recorrer a uma arquitetura eminentemente inglesa – como o gótico perpendicular, por então muito reverenciado. Entretanto, apesar de ter recebido apurados motivos decorativos com base em precedentes medievais, o projeto vencedor de Charles Barry (Figura 10) tem composição e volumetria simétricas, típicas do classicismo francês.

Figura 10: Charles Barry, Houses of Parliament, Londres, 1836.
Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/42/London_Parliament_2007-1.jpg>. Acesso em: 16 mar. 2018.

A lógica do processo é sempre a mesma até em situações opostas. Ainda antes, quando do projeto para o congresso dos Estados Unidos em 1793, havia uma clara preferência por uma solução clássica, na medida em que a referência intencionada era a Roma republicana. Mas brincar com estilos do passado é um jogo perigoso. Assim como o parlamento inglês, o Capitólio (Figura 11) – a instituição mais emblemática da democracia americana – findou por ter como um de seus precedentes, além de soluções renascentistas de Bramante e Palladio, a famosa fachada leste do Palácio do Louvre (Figura 12), uma das obras emblemáticas do absolutismo francês. Por sua vez, o Capitólio, graças à sua cúpula tão marcante, vai se tornar um precedente respeitável por si mesmo. Mundo afora, ao encontrarmos edificações a ele assemelhadas, sabemos que estamos diante de um legislativo. Como ocorre no Recife, com a Assembleia Legislativa de Pernambuco (Figura 13), e, porque não dizer, em Brasília, com o Congresso Nacional.

Figura 11: William Thornton, United States Capitol, Washington, 1793.
Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/US_Capitol_west_side.JPG>. Acesso em: 15 mar. 2018.

Figura 12: Claude Perrault, fachada leste do Louvre, Paris, 1667.
Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/La_colonnade_du_Louvre_%C3%A0_Paris.jpg>. Acesso em: 15 mar. 2018.

Figura 13: José Tibúrcio Pereira Magalhães, Assembleia Legislativa de Pernambuco, Recife, 1870-75.
Fonte: <http://www.alepe.pe.gov.br/museu/?galeria=palacio>. Acesso em: 15 mar. 2018.

A estética romântica do sublime também pautaria decisões arquitetônicas, como o gosto pelo pitoresco – quer dizer, por composições paisagísticas ou edilícias aparentemente desprovidas de artificialismos ou de convenções eruditas. Como que frutos do acumulo ao acaso de práticas sem maiores pretensões formais, sua naturalidade por assim dizer teria qualidades pictóricas, dignas de serem retratadas. Nada como o entendimento de um contemporâneo para melhor descrever o seu espírito. Considere-se a descrição de Anthony Trollope:

> O Hall, como era denominada a residência principal de Humblethwaite, consistia na verdade em vários edifícios que foram agregados uns aos outros em diferentes períodos; mas o resultado era tal que mansão mais pitoresca do que o Hall em Humblethwaite não poderia ser encontrada em parte alguma da Inglaterra...
>
> Muitas vezes parece que a beleza da arquitetura é acidental. Um grande homem trabalha com grandes meios em uma grande obra, e produz um grande fracasso. O mundo percebe que graça e beleza lhe escaparam, e que mesmo a magnificência mal foi alcançada. Então se avoluma, sob várias mãos desconhecidas, uma confusão de pedras e tijolos para cujo arranjo não parece ter sido dado muita ponderação; e eis que há uma coisa tão perfeita em sua glória que aquele que olha para ela declara que nada poderia ser retirado e nada acrescentado sem prejuízo e sacrilégio e desgraça. Assim fora, ou melhor, assim era agora com o Hall em Humblethwaite. Nenhuma regra já feita para a orientação de um artista fora mantida. As partes estavam fora de proporção. Não havia duas partes que parecessem se encaixar. Colocado isso tudo no papel, e era um absurdo. Mas não havia uma porção em todo o interior que não seduzisse; nem havia um canto no exterior, nem uma jarda de parede de fora, que não fossem em si mesmos eminentemente belos (TROLLOPE, 1870).[4]

O pitoresco se revela também em edificações fantasiosas ou construções novas com aparência decrépita, em geral mais ornamentais do que utilitárias, em uma tradição que remonta ao maneirismo. Muito apreciadas no paisagismo de jardins de grandes propriedades – sejam da nobreza, sejam dos novos ricos do industrialismo –, as chamadas *fabriques de jardin* ou *folies* também encantam parques públicos. Ecoando tal sentimento, no século vinte elas foram reinterpretadas por Bernard Tschumi nas vinte e seis estruturas metálicas concebidas para o Parque da Villette, em Paris (Figura 14).

[4] *The Hall, as the great house at Humblethwaite was called, consisted in truth of various edifices added one to another at various periods; but the result was this, that no more picturesque mansion could be found in any part of England than the Hall at Humblethwaite... It often seems that the beauty of architecture is accidental. A great man goes to work with great means on a great pile, and makes a great failure. The world perceives that grace and beauty have escaped him, and that even magnificence has been hardly achieved. Then there grows up beneath various unknown hands a complication of stones and brick to the arrangement of which no great thought seems to have been given; and, lo, there is a thing so perfect in its glory that he who looks at it declares that nothing could be taken away and nothing added without injury and sacrilege and disgrace. So it had been, or rather so it was now, with the Hall at Humblethwaite. No rule ever made for the guidance of an artist had been kept. The parts were out of proportion. No two parts seemed to fit each other. Put it all on paper, and it was an absurdity. But there was not a portion of the whole interior that did not charm; nor was there a corner of the exterior, nor a yard of an outside wall, that was not in itself eminently beautiful.*

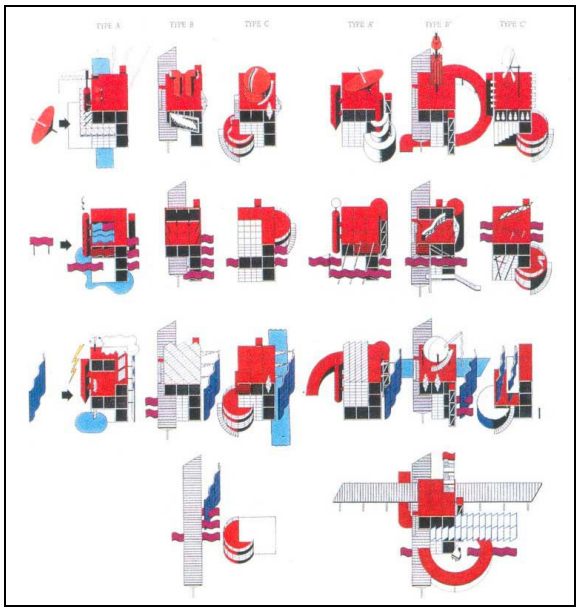


Figura 14: Bernard Tschumi, Folies du Parc de la Villette, Paris, 1983.
Fonte: <https://lavillette.com/>. Acesso em: 18 mar. 2018.

Outro exemplo do viés romântico está na associação de estilos exóticos a certos programas mundanos. Talvez seu precedente mais delirante seja o Pavilhão de Brighton (Figura 15), a *garçonnière* do Príncipe de Gales, futuro Rei Jorge IV. Em seu exterior se misturam estilos orientais diversos e, em seu interior, cada cômodo foi decorado em um estilo conforme com seu uso, podendo bem ser apontado como precursor dos parques temáticos, como a Disneylândia.

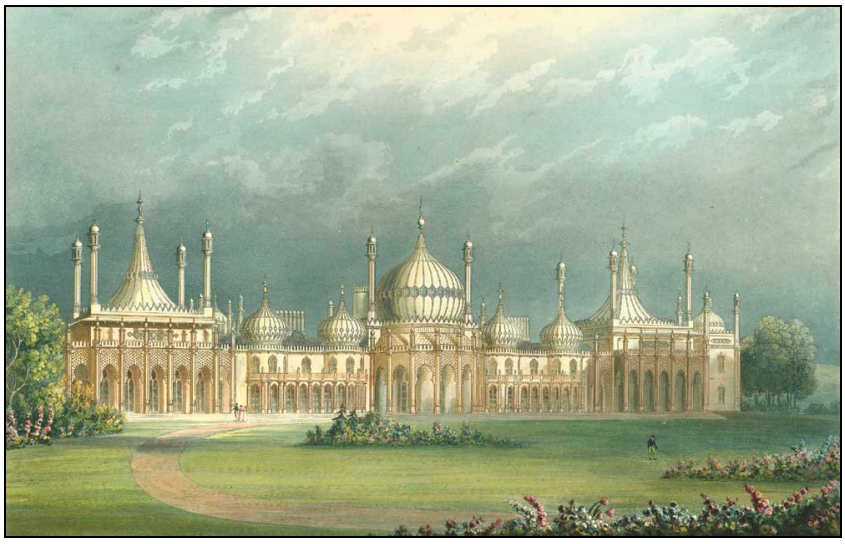


Figura 15: John Nash, Royal Pavilion, Brighton, 1815-22.
Fonte: John Nash, *The Royal Pavilion at Brighton*, 1826. <http://brightonmuseums.org.uk/royalpavilion/history/>. Acesso em: 15 mar. 2018.

Dado seu caráter sugestivo de entretenimento, o exotismo também faz presença no projeto de teatros, lojas de artigos de luxo, salões de baile, cabarés e prostíbulos, renovando-se no século vinte na arquitetura

dos cinemas. As salas de projeção vão oferecer uma boa ocasião para exercícios de imaginação estilística, como o famoso Teatro Chinês (Figura 16), em Hollywood, ou o circunspecto Cine Marrocos (Figura 17), em São Paulo.

Figura 16: Meyer & Holler, Chinese Theatre, Hollywood, 1926.
Fonte: <https://www.picquery.com/c/chinesetheatre_YAIx%7c6*JWUpDXDly8HTA44D5v*2Rq8TPa462poMWYIM/>. Acesso em: 16 mar. 2018.

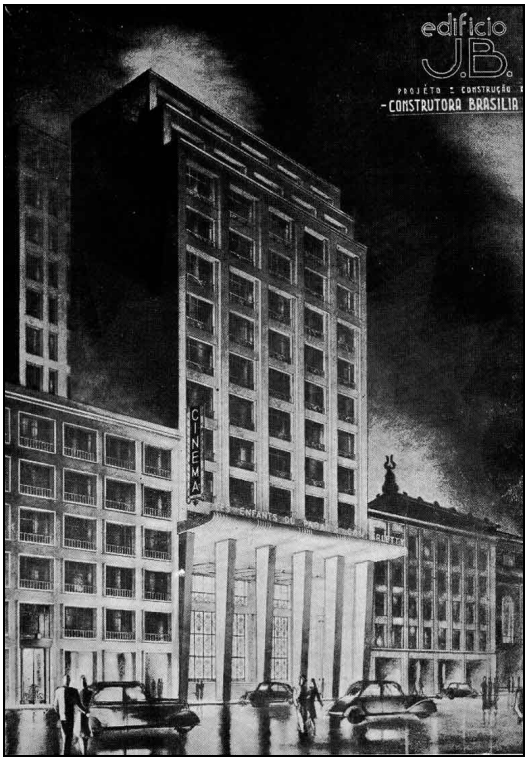


Figura 17: João Bernardes Ribeiro, Cine Marrocos, São Paulo, 1947.
Fonte: *Acrópole*, n° 108, p. 309, abr. 1947.

Por tudo isso, não se pode esquecer que o processo de projeto do arquiteto eclético é – ao menos em aparência – diferente daquele seguido por um modernista. Ou seja, a abundância de estilos associada ao Ecletismo não é gratuita; não se tratava de uma opção aleatória a partir de uma gama de elementos decorativos, porém de uma decisão *raisonnée*, deliberada, ainda que pudesse indicar, ao mesmo tempo, preferências ou convicções do contratante ou do projetista. Além de cada estilo ter acepções próprias associadas a seus atributos que os contemporâneos liam com facilidade, para o arquiteto eclético não se tratava de copiar mecanicamente *modelos do passado*, mas sim de *dar continuidade ao desenvolvimento de um estilo do passado*. É isso que nos autoriza reputar a Sagrada Família (Figura 18), de Gaudi, uma obra neomedieval, exemplarmente eclética.

Figura 18: Antoni Gaudi, Sagrada Família, Barcelona, 1882 em diante.
Fonte: <http://www.playbuzz.com/jelenak10/14-famosas-construcciones-vistas-desde-otro-ngulo>. Acesso em: 16 mar. 2018.

Já a inclusão nesse mesmo rótulo da arquitetura neocolonial – tanto do Brasil, como de outros países americanos – é algo problemática e mereceria considerações à parte da presente análise. Isso porque a justificativa do neocolonial conforme defendida por seus partidários estava embasada, além da valorização de precedentes nacionais próprios, na recusa do Ecletismo vigente nas primeiras décadas do século vinte, considerado uma imposição do gosto europeu.

Por outro lado, nunca é demasiado lembrar que o modernismo não difere tanto assim dos procedimentos ecléticos como alardeiam seus paladinos, nele atuando igualmente a força dos precedentes. Como bem exemplifica o projeto da não edificada Casa Errazuris (Figura 19), de Le Corbusier, influência facilmente identificável no Yatch Club da Pampulha (Figura 20), de Oscar Niemeyer; na residência própria de Vilanova Artigas; ou no Teatro de Marechal Hermes, de Affonso Eduardo Reidy.

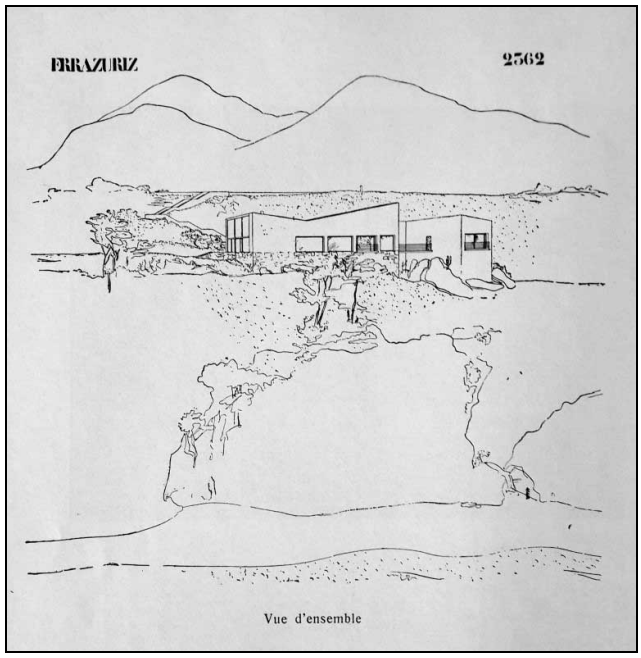


Figura 19: Le Corbusier, Casa Errazuris, Chile, 1930.
Fonte: Le Corbusier, *Œuvre complète, 1929-1934*, 1935, p. 52.

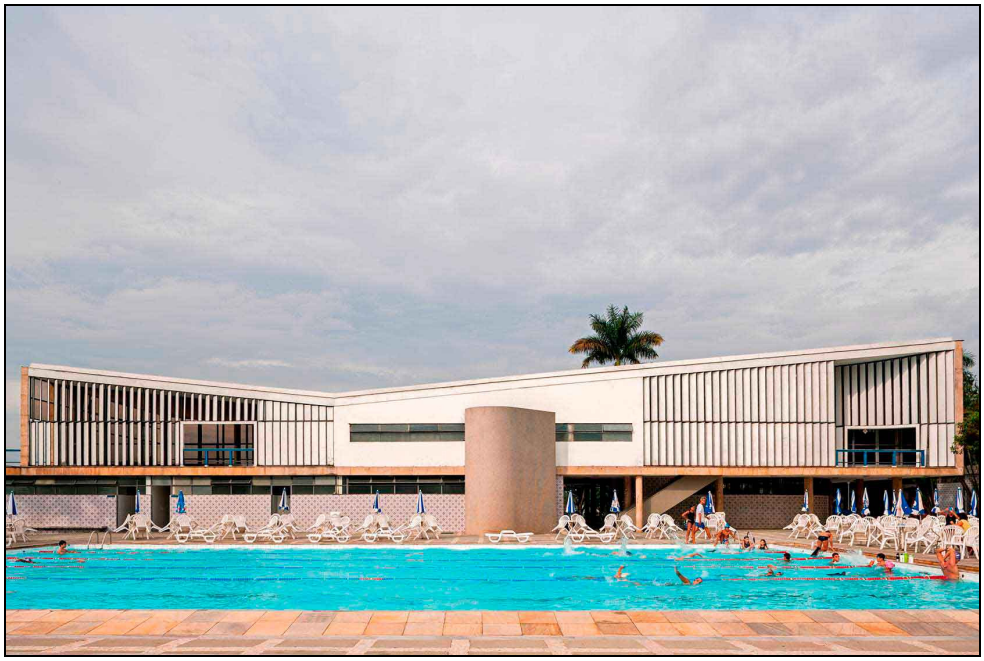


Figura 20: Oscar Niemeyer, Yatch Club da Pampulha, Belo Horizonte, 1943-50.
Fonte: Foto de Leonardo Finotti, 2008.

Ou o Castelo de Marly (Figura 21), de Luiz XIV, por muitos considerado o precedente no qual Lucio Costa se inspirou para a composição da Esplanada dos Ministérios (Figura 22).

Figura 21: Jules Hardouin-Mansart e Robert de Cotte, Château de Marly, Marly-le-Roi, 1679-84.
Fonte: Óleo de Pierre-Denis Martin, 1724, <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Marly_1724.jpg>. Acesso em: 16 mar. 2018.

Figura 22: Lucio Costa, Esplanada dos Ministérios, Brasília, 1957.
Fonte: Foto de Joana França, 2010.

RAPPEL À L'ORDRE

A apreciação negativa do Ecletismo, conforme diagnosticada por Summerson, iria se estender para além do seu tempo, porém descontextualizada do seu ambiente intelectual, da *malaise* em que se originara, conforme diagnosticada por Schorske. Como visto, apreciação despida do entendimento do que seria qualidade arquitetônica à época e dos procedimentos que orientavam as estratégias de projeto peculiares ao emprego de estilos diversos, as quais exigem a *adoção de precedente*s qualificados e a *expressão do caráter*.

Tal incompreensão perante qualquer recurso historicista pode ser medida pelo alcance relativamente restrito com que foram recebidas no primeiro pós-guerra as ideias de Jean Cocteau, coletadas em seu livro *Le rappel à l'ordre*, de 1926. *Chamada à ordem*..., melhor traduzindo seu desígnio, *Retorno à história*... Tratava-se de uma crítica ao excessivo individualismo da arte de vanguarda e, como alternativa, a prescrição do classicismo, o qual garantiria disciplina aos artistas sem perda de sua originalidade pessoal. Ninguém menos do que Picasso (Figura 23) sofreu a influência dessa postulação, como se vê em sua fase neoclássica, quando executou algumas de suas mais admiradas obras.

Figura 23: Pablo Picasso, *Portrait d'Olga dans un fauteuil*, 1917-18.
Fonte: <https://www.1000museums.com/art_works/pablo-picasso-portrait-d-olga-dans-un-fauteuil-portrait-of-olga-in-an-armchair>. Acesso em: 17 mar. 2018.

Argumentações como as de Cocteau talvez não tivessem mesmo como ressoar junto a seus contemporâneos. Àquela altura o *historicismo* já estava superado, não sendo mais necessária a *ancoragem espiritual* que oferecera. O choque causado pela industrialização e pelos fenômenos sociais a ela associados já havia sido superado, devidamente metabolizado. Ferrovias há muito haviam deixado de ser novidade; todos já estavam acostumados com a luz elétrica, com o telégrafo e o telefone, agora se acostumando com os aviões e os automóveis... Recursos e equipamentos banais, cotidianos, como satélites e a internet hoje em dia.

Valendo-se de mais uma citação de Schorske:

> Pelo contrário, em uma fase posterior, o modernismo na cultura despontou como reação a esse esforço [historicista], na medida em que os intelectuais tentavam confrontar a modernidade em seus próprios termos, livre das amarras mentais que agora consideravam impostas pela história e pelo historicismo... Se deslocarmos nosso olhar da cultura erudita de meados do século dezenove para meados do século vinte, percebemos quão drástica foi a ruptura com a consciência histórica.
>
> Na maioria dos campos da cultura intelectual e artística, a Europa e os Estados Unidos do século vinte aprenderam a pensar sem história. A própria palavra "modernismo" passou a distinguir nossas vidas e tempos do que havia ocorrido antes, da história como um todo, como tal. Arquitetura moderna, música moderna, ciência moderna – todas se definindo não tanto fora do passado, de fato nem mesmo contra o passado, mas separadas dele em um espaço cultural novo e autônomo. A mente moderna se tornou indiferente à história, pois a história, concebida como uma contínua e benéfica tradição, passou a ser inútil para seus projetos (SCHORSKE, 1998, p. 3-5).[5]

[5] *Conversely, at a later stage, modernism in culture arose in reaction to this [historicist] effort as intellectuals attempted to confront modernity in its own terms, free from the manacles of mind that history and historicism were now thought to impose… If we turn*

A GUISA DE CONCLUSÃO

Bem diferente do que se passara com o Ecletismo, as narrativas sobre a arquitetura moderna vão lhe ser extremamente favoráveis, fato valendo para as artes de vanguarda em geral. O estatuto historiográfico que se firma da década de 1930 em diante em uma série de manuais, hoje reverenciados como *canônicos*, irá convalidar uma produção arquitetônica apregoada, justamente, como despida das extravagâncias do Ecletismo e sua subserviência ao passado e a precedentes. Para tanto, apropriando-se com grande habilidade do termo *moderno* – termo prenhe de conotações favoráveis desde a Renascença, em contraponto ao por então desprestigiado e abusado *eclético*.

O novo estilo representaria a superação das limitações e deficiências – reais ou não – diagnosticadas pela crítica na arquitetura de meados do século dezenove até a 1ª Grande Guerra. Algo semelhante ao *rappel à l'ordre* ao inverso, uma vez que se oferecia como superação da promiscuidade estilística atribuída ao historicismo. Tão forte é o efeito de teoria dessa sacralização do modernismo, dessa afirmação da sua inerente qualidade, que a arquitetura moderna foi e continua a ser apresentada como intrinsecamente correta – ao menos nos meios especializados, verdadeiros feudos de seus devotos.

A *historiografia da arquitetura* – ou seja, aquilo que se escreve sobre arquitetura – é muito diferente da *história da arquitetura*, esta bem mais ampla e impossível de ser abrangida em sua integralidade, em sua totalidade. Esse descompasso inescapável faz com que na historiografia possam deixar de ser contemplados obras e autores que não se encaixem no que está sendo entendido em determinado momento como *boa arquitetura*, como *arquitetura digna de registro*, desprezados como *produção derivativa*.

Constituído um paradigma legitimador do modernismo que o consagrou como progressista, qualquer estética que não aquiesce a seus princípios passa a ser rotulada de retrógrada, desprovida de conteúdo social, quando não reacionária e antissocial. Sendo indigna do registro histórico, pode ser sumariamente excluída da narrativa, numa verdadeira vitória das vanguardas no embate *futurismo* vs. *passadismo*. Algo como um desfecho para a famosa *querelle des anciens et des modernes* que aquecia a academia em fins do século dezessete, quando se disputava como se dá a formação dos estilos, opondo-se aqueles que defendiam a inovação àqueles que tinham o passado como padrão de excelência.

Contudo, apesar da adesão exponencial à arquitetura moderna por parte de praticantes e críticos – como demonstra o alcance bastante limitado da reação antimodernista –, ela não obteve igual irrestrita aceitação por parte de seus usuários. A arquitetura moderna nunca foi objeto de grande entusiasmo popular, conforme bem atestam os roteiros de passeios em Paris, cidade coqueluche do turismo. Afora alguma obra favorita, como o já *clássico* Centre Pompidou, ou novidadeira, como a Fundação Louis Vuitton (Figura 24), os locais mais visitados ainda são os nossos velhos conhecidos ecléticos: o Arco do Triunfo, a Torre Eiffel, a Ópera de Garnier, o Grand Palais, o Sacré-Coeur (Figura 25). Preferencialmente a grande arquitetura do

our gaze from the high culture of the mid-nineteenth to the mid-twentieth century, we realize how drastic has been the break from the historical consciousness... In most fields of intellectual and artistic culture, twentieth-century Europe and America learned to think without history. The very word "modernism" has come to distinguish our lives and times from what had gone before, from history as a whole, as such. Modern architecture, modern music, modern science—all these have defined themselves not so much out of the past, indeed scarcely against the past, but detached from it in a new, autonomous cultural space. The modern mind grew indifferent to history, for history, conceived as a continuous nourishing tradition, became useless to its projects.

século dezenove, afora, é claro, a Notre-Dame, a Sainte-Chapelle e o Louvre... Ninguém quer visitar a pretensiosa arquitetura da Era Mitterrand, como a Ópera da Bastilha ou a Biblioteca Nacional (Figura 26), todos fogem.

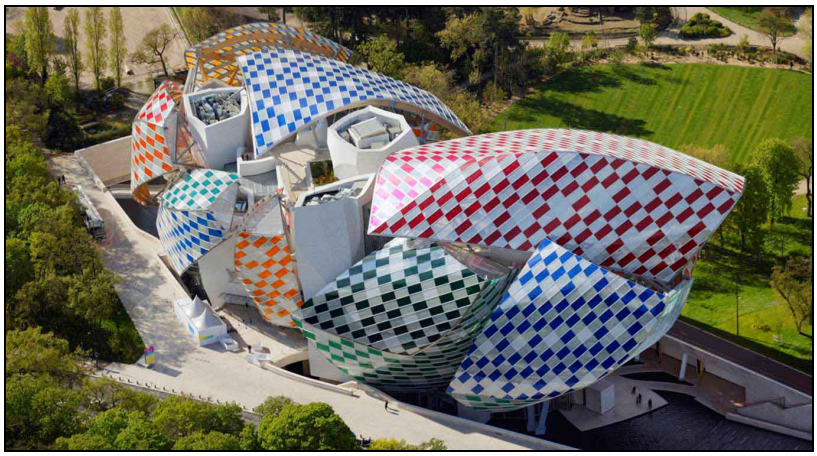


Figura 24: Frank Gehry, Fundação Louis Vuitton, Paris, 2014.
Fonte: <http://magazine.bellesdemeures.com/luxe/art-de-vivre/les-icones-de-l-art-moderne-la-fondation-louis-vuitton-jusqu-au-20-fevrier-2017-article-14240.html>. Acesso em: 18 mar. 2018.

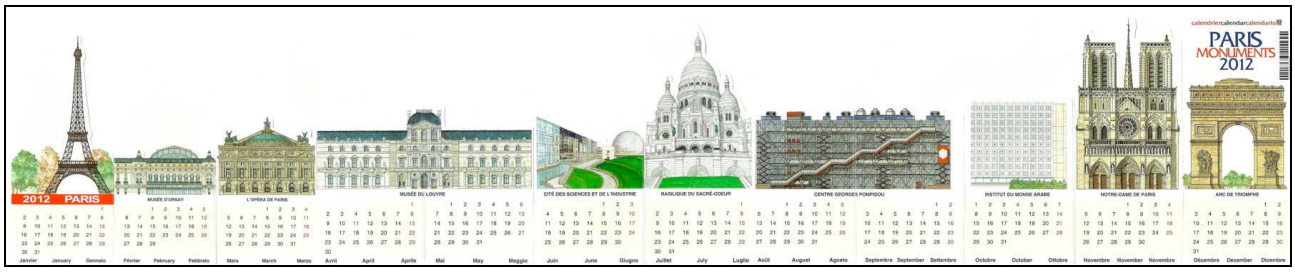


Figura 25: Calendrier Paris Monuments 2012: Torre Eiffel, Orsay, Ópera, Louvre, Cidade das Ciências, Sacré-Coeur, Pompidou, Mundo Árabe, Notre-Dame, Arco do Triunfo.
Fonte: acervo do autor.

Figura 26: Dominique Perrault, Bibliothèque nationale de France, Paris, 1989.
Fonte: <http://www.triplancar.com/en/lieu/bibliotheque-nationale-france>. Acesso em: 17 mar. 2018.

Até mesmo para torná-las palatáveis, muitas vezes obras modernas são apresentadas complementadas por elementos "de estilo", em uma superação da oposição *modernismo* vs. *historicismo* pela conjunção *modernismo* + *historicismo*. Esta é uma realidade já devidamente estabelecida na pós-modernidade em que nos encontramos. Mas, tampouco é original. Duas propagandas retiradas da revista *Acrópole* (Figuras 27 e 28) mostram como na década de 1950 a assimilação do novo era facilitada pela incorporação do tradicional ou do exótico. Belos exemplos de... *Ecletismo*.

Figura 27: Dinucci Decoração de Interiores, Residência Nagib Rizkallah Jorge.
Fonte: *Acrópole*, n° 165, p. 331, jan. 1952.

Figura 28: Invictus, Rádio-Fonógrafo-Televião Coromandel.
Fonte: *Acrópole*, n° 165, p. 327, jan. 1952.

É devido a constatações dessa ordem que foi tentada a presente análise, feita não no intento de contrapor arquiteturas ou estabelecer preferências. Mas para defender a necessidade de documentar e historiar a produção arquitetônica, seja de que época for, ampliando-se o espectro de atores e de suas diferentes atribuições e formas de participação na constituição do *corpus* arquitetônico. O recorte mais correntemente adotado tem, muitas vezes, operado a exclusão de segmentos profissionais relevantes em função da formação ou de afiliação artística. A sua continuada asseveração corre o risco de redundar em um panorama parcial, focado em uma faixa reduzida de tendências, personalidades e obras e no consequente estreitamento da abrangência das pesquisas. Enquanto que a admissão de toda ordem de determinantes políticos, econômicos, culturais, técnicos, estéticos – sem impugnações arbitrárias com base no gosto do historiógrafo ou de um determinado *milieu* profissional – poderia contribuir para a construção de uma narrativa que se valha de outra ordem de critérios de reconhecimento. Assim inspirando estudos sobre temas pouco explorados e trazendo novas perspectivas de interpretação. Para não incorremos no mesmo erro de apreciação da maravilhosa arquitetura do longo século dezenove, da qual tão poucos exemplares foram preservados entre nós.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **La formation de l'esprit scientifique**. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1938.

BERGDOLL, Barry. **European architecture**: 1750-1890. Oxford: Oxford University Press, 2000.

COCTEAU, Jean. **Le rappel à l'ordre**: 1918-1926. Paris: Librairie Stock, 1926.

CONSTRUTORA BRASÍLIA. Edifício J. B. **Acrópole**, São Paulo, n° 108, p. 309, abr. 1947.

EGBERT, Donald Drew. **The Beaux-Arts tradition in French architecture**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980.

FABRIS, Annateresa; LEMOS, Carlos A. C. (orgs.). **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel, EDUSP, 1987.

FOUCAULT, Michel. **L'archéologie du savoir**. Paris: Gallimard, 1969.

LE CORBUSIER. **Œuvre complète**, 1929-1934. Zurique: Les editions d'architecture, 1935.

LE ROY, Julien-David. **Ruines des plus beaux monuments de la Grèce**. Paris: H. L. Guerin & L. F. Delatour, 1758.

NASH, John. **The Royal Pavilion at Brighton**. London: J. Nash, 1826.

SCHORSKE, Carl. **Thinking with history**: Explorations in the passage to Modernism. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998.

STUART, James; REVETT, Nicholas. **The antiquities of Athens**. London: J. Haberkorn, 1762. v. 1.

SUMMERSON, John. **Victorian architecture in England**: Four studies in evaluation. New York: Norton, 1970.

TROLLOPE, Anthony. **Cousin Henri**. London: Chapman and Hall, 1879.

_____. **Sir Harry Hotspur of Humblethwaite**. London: Macmillan and Co., 1870.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. **Notícia Histórica e Descriptiva do Mosteiro de Belém**. Lisboa: Typ. da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 1842.

WITTKOWER, Rudolf. **Gothic vs. Classic**: Architectural projects in Seventeenth-Century Italy. New York: George Braziller, 1974.

V enanparq
Salvador - 2018

A IDEOLOGIA DE DIAMANTINA POR LUCIO COSTA E JUSCELINO KUBITSCHEK

THE IDEOLOGY OF DIAMANTINA BY LUCIO COSTA AND JUSCELINO KUBITSCHEK

LA IDEOLOGÍA DE DIAMANTINA POR JUSCELINO KUBITSCHEK Y LUCIO COSTA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

ESPIG REGIANI, Luana
Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Tecnologia e Cidade da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
luanaregiani@gmail.com

URANO FRAJNDLICH, Rafael
Professor na Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
urano@fec.unicamp.br

A IDEOLOGIA DE DIAMANTINA POR LUCIO COSTA E JUSCELINO KUBITSCHEK

THE IDEOLOGY OF DIAMANTINA BY LUCIO COSTA AND JUSCELINO KUBITSCHEK

LA IDEOLOGÍA DE DIAMANTINA POR LUCIO COSTA Y JUSCELINO KUBITSCHEK

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
A cidade de Diamantina tem papel central nos discursos de dois personagens do Brasil: Juscelino Kubitschek e Lucio Costa. Político e arquiteto veem em Diamantina elementos que justificam diversas interpretações sobre as tradições, necessários para a modernização em meio a um cenário de intensa busca por uma identidade nacional tanto política quanto arquitetônica. Tal fato se mantém porque há uma base genuína que persiste nas memórias e atitudes das figuras que a ela se referem. O ex-presidente tem o antigo Arraial do Tijuco como berço familiar e de formação pessoal. O arquiteto, na conhecida viagem de estudos que realiza em 1924 para a cidade mineira, redescobre ali o passado colonial. Através da análise de textos escritos pelos autores, depoimentos, jornais, registros fotográficos do período e documentos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, busca-se perfazer os modos pelos quais a ideologia de Diamantina foi construída por Costa e Kubitschek, mostrando como, malgrado as diferenças de atuação e pensamento desses dois protagonistas da modernidade brasileira, elaborava-se uma visão comum sobre temas que terão como reflexo a construção de Brasília.
PALAVRAS-CHAVE: Diamantina; Lucio Costa; Juscelino Kubitschek; Arquitetura moderna brasileira; República Populista.

ABSTRACT:
Diamantina city plays a central role in the speeches of two Brazilian characters: Juscelino Kubitschek and Lucio Costa. Politician and architect see in Diamantina elements that justify different interpretations about traditions, necessary for the modernization in a scenario of search for a national identity both architectonic and individual. This fact is only maintained because there is a genuine basis that persists in the memories and attitudes of the characters that refers to to the city. Kubitschek has the old Arraial do Tijuco as a place of personal growth. Costa, in turn, had the chance to investigate deeper the colonial past during the prominent study trip to Diamantina in 1924. Through the analysis of texts written by the authors, testimonies, newspapers, photographic records of the period and documents of the "Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional", this paper seeks to complete the ways which the ideology of Diamantina was constructed by Costa and Kubitschek, showing how, in spite of the differences in the acting and thinking of these two protagonists of Brazilian modernity, a common vision was elaborated on themes that will have as a reflection the construction of Brasilia.
KEYWORDS: *Diamantina; Lucio Costa; Juscelino Kubitschek; Brazil's Modern Architecture; Populist Republic.*

RESUMEN:
La ciudad de Diamantina tiene un papel central en los discursos de dos personajes de Brasil: Juscelino Kubitschek y Lucio Costa. Político y arquitecto ven en Diamantina elementos que justifican diversas interpretaciones sobre las tradiciones, necesarios para la modernización en medio de un escenario de intensa búsqueda por una identidad nacional tanto política como arquitectónica. Tal hecho se mantiene porque hay una base genuina que persiste en las memoria y actitudes de los personajes que a ella se refieren. El expresidente tiene el antiguo Arraial do Tijuco como cuna familiar y de formación personal. El arquitecto, en el conocido viaje de estudios que realiza en 1924 a la ciudad del estado de Minas

Gerais, redescubre allí el pasado colonial. Através del análisis de textos escritos por los autores, testimonios, periódicos, registros fotográficos del período y documentos del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, se busca comprender los modos por los cuales la ideología de Diamantina fue construida por Costa y Kubitschek, mostrando como, no obstante las diferencias de actuación y pensamientos de esos dos protagonistas de la modernidad brasileña, se elaboraba una visión común sobre temas que tendrán como reflejo la construcción de Brasilia.
***PALABRAS-CLAVE**: Diamantina; Lucio Costa, Juscelino Kubitschek; Arquitectura moderna brasileña; República Populista.*

INTRODUÇÃO

Ao celebrar os cinquenta anos de fundação da nova capital federal, Andrey Schlee afirmou que "inventamos Diamantina e Brasília" (SCHLEE, 2009, p.14). A declaração é astuta ao misturar o aspecto factual, de que Brasília foi criada nas pranchetas de arquitetos e urbanistas, com uma nuance ideológica, ao mencionar a cidade natal de Juscelino Kubitschek e destino da importante viagem de Lucio Costa. A provocação de Schlle atenta que, mais que uma invenção, Diamantina tem o papel de uma conexão material nativa vinculada a modernidade e estruturada por figuras como Kubitschek e Costa. Embora viajantes já destacassem o Arraial em seus relatos no século XIX[1], após a chegada de Costa em 1924 e a repercussão política de Kubitschek a partir da década seguinte, Diamantina se consolida nesse ideal de busca pela imagem de uma arquitetura e de um indivíduo nacionais, especialmente pela tarefa comumente atribuída a esses dois personagens na promoção de um Brasil moderno – ponto que se reforça na experiência de Brasília, na qual ambos tiveram papel central.

É nítido o modo como tanto Kubitschek quanto Costa trazem Diamantina em seus escritos, discursos e memoriais para justificar suas pretensões. "... Lá chegando, caí em cheio no passado no seu sentido mais despojado, mais puro, um passado de verdade", escreveu Lucio Costa nas suas memórias da viagem, considerando o vilarejo "uma revelação" (COSTA, 1997, p.27) . Juscelino Kubitschek menciona Diamantina, assim que é eleito presidente, como uma cidade que "tem o privilégio e o condão de jamais fazer esquecidas as suas ruas íngremes, as suas casas velhas, onde tudo evoca episódios de um passado que é orgulho não apenas deste pedaço de Minas, mas de toda a Pátria brasileira" (KUBITSCHEK, 1956, p.18). O casario colonial é elaborado como uma imagem capaz tanto de justificar a origem interiorana e mineira singular de Kubitschek, quanto a capacidade de síntese de Costa, que apreende ensinamentos dos elementos vernaculares de construção. Além de uma memória nostálgica, esse elo da morfologia de Diamantina com um passado autêntico é fruto de uma elaboração ideológica tecida pelos dois protagonistas para justificar iniciativas de vanguarda.

> Para desvencilhar do seu aspecto místico este "conceito que se determina a si mesmo" ele é transformado em pessoa [...] uma série de pessoas que representam "o Conceito" na história, a saber "os pensadores", os "filósofos" e os ideólogos que são considerados, por sua vez, como os fabricantes da história [...] (MARX, , [19-], p.59)

Quando se propõe alumbrar a cidade de Diamantina e a ideologia a ela vinculada, refere-se ao discurso ideológico "elaborado na chave retórica da persuasão: o ideólogo quer convencer o interlocutor de que seus argumentos foram construídos em nome e por meio da razão universal." (BOSI, 2010, p.72). Político e arquiteto tomam Diamantina como uma referência comum e, diante do poder técnico que detinham, a transformam no projeto de um ideal que ultrapassa as questões individuais e se apresenta como modelo nacional. "... se reconhece explicitamente que a técnica, sendo desenvolvimento e progresso, não poderá

[1] Cf. SAINT-HILAIRE, Auguste de. Viagem pelo Distrito dos diamantes e litoral do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1974; SPIX e MARTUS. Viagem pelo Brasil: 1817- 1820. Vol II. São Paulo: Melhoramentos, em colaboração com o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em convênio com o Instituto Nacional do Livro – MEC, 1976 e TSCHUDI, Johann Jakob von. Viagens através da América do Sul. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 2006. 2 v.

não conduzir a profundas transformações na estrutura da sociedade e do Estado." (ARGAN, 2009, p.69)[2]. Coube aos protagonistas não só anunciarem o antigo Arraial como digno de fazer parte de um percurso rumo ao desenvolvimento, mas também de colaborarem eles mesmos com o tecido da cidade através de projetos modernos e de salvaguarda, traduzindo a ideologia criada em artifícios tangíveis (Figura 1).

Figura 1: Detalhe do panorama de Diamantina vista da torre da Igreja do Amparo. No canto direito, mais ao fundo, pode-se observar o Hotel Tijuco, projeto de Niemeyer construído durante o governo estadual de Kubitschek. Acervo Verônica Alkmim França. Reprodução do original exposto no Instituto Moreira Salles na exposição "Chichico Alkmim, fotógrafo" (2018).
Fonte: Chichico Alkmim, década de 1950.

ELABORAÇÃO DE DIAMANTINA POR COSTA E KUBITSCHEK

Na Revista Brasília comemorativa de 21 de abril de 1960, Diamantina é citada como o lugar onde se fez uma promessa: deixar o poder nos braços do povo[3]. Cinco anos antes, no discurso feito na cidade natal logo após as eleições para presidente, Juscelino Kubitschek também ressaltou que sempre honrou com suas responsabilidades públicas, "ficando à altura das tradições desta velha, querida e legendária cidade" (KUBITSCHEK, 1956, p.21). O ex-presidente mistura a memória do vilarejo com a sua e Diamantina poderia ser narrada pelos seus discursos e entrevistas:

> De 1720 até praticamente a Independência, Diamantina foi um centro extraordinário de irradiação de cultura, e a cultura daquele tempo se fazia na base do amor à liberdade. Por

[2] Tradução dos autores. Texto original disponível em: BIRAGHI, Marco; DAMIANI, Giovanni (curad.). Le parole dell'architettura: un'antologia di testi teorici e critici : 1945-2000. Torino: Einaudi, 2009.

[3] "Vê cumprir-se o desejo que manifestou em Diamantina, sua cidade natal, logo após o resultado das eleições que o levaram à Presidência: o de deixar o Poder nos braços do povo, como há cinco anos atrás, quando para êle entrou. " ORICO, Osvaldo. 21 de abril de 1960 a capital do ano 2000. In: Brasilia: revista da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, n. 40, 21 abr. 1960. p.105.

> uma razão simples: éramos colônia[4], e o primeiro sentimento é o de independência, e esse sentimento se confunde inteiramente com o de liberdade. A liberdade é uma palavra que está integrada inteiramente no vocábulo democracia, governo do povo [...]. Assim, quando perguntam porque desenvolvi esse sentimento democrático: eu bebi isso no leite, no café, no ar de Diamantina, nas serenatas da minha terra. (OLIVEIRA, 1974, p. 4)

Em 1924, chega Lucio Costa, vindo do Rio de Janeiro para a viagem de estudos que recebe como prêmio[5]. A Diamantina que conhece não é mediada pela posterior visão do ex-presidente. Por poucos anos, os dois não se encontram[6]. Costa se hospeda na Rua Direita (Figuras 2 e 3) e nas três semanas que permanece na cidade entra em contato com um passado colonial preservado pelo tempo e pelo isolamento.

> Meu conhecimento com Minas, começou com Diamantina em 1922[7]. Diamantina nessa época era muito longe, levei 30 e tantas horas para chegar de trem, exausto, e foi uma surprêsa. Estava com idéia de que Diamantina fosse nos moldes de Ouro Preto, barroca, mas tudo é pau a pique [...]. Aquilo, pra mim foi uma revelação, a pureza daquela arquitetura, fiquei impressionado, foi meu primeiro contato com arquitetura mineira. (COSTA, 1979, p.16)

[4] Kubitschek destaca na entrevista a questão do Livro da Capa Verde, onde estavam contidos os dispositivos legais que Portugal impunha afim de assegurar o monopólio da exploração da mineração. Cf. FURTADO, Júnia Ferreira. O livro da capa verde: o Regimento Diamantino de 1771 e a vida no Distrito Diamantino no período da Real Extração. São Paulo, SP: Annablume, 1996.

[5] Lucio Costa foi até Diamantina comissionado pela Sociedade Brasileira de Belas Artes. A viagem estava dentro do programa que pretendia organizar um estudo dos motivos arquitetônicos do Brasil colonial e assim formar a base da futura arquitetura brasileira. Cf. KESSEL, Carlos. Arquitetura Neocolonial no Brasil: entre o pastiche e a modernidade. Rio de Janeiro: Jauá, 2008; LEONIDIO, Otavio. Carradas de razões. Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951). Rio de Janeiro: tese de doutorado, Departamento de História, PUC-Rio, 2005.

[6] Aos 18 anos, Kubitschek sai da cidade materna definitivamente. Sete anos depois, surge a primeira nota a seu respeito no jornal local: "Acaba de receber o grau em sciencias medico-cirurgicas pela Escola de Medicina de Bello Horizonte, o nosso jovem conterrâneo, dr. Juscelino Kubitschek de Oliveira [...]". Antes haviam as notas de aniversário, comuns em pequenas cidades. No entanto, a primeira falando propriamente de Juscelino no principal jornal da cidade é essa. In: PÃO DE S. ANTONIO. Diamantina: Pia União do Pão de Santo Antonio, ano 20, n. 22, 25 dezembro 1927, p.2.

[7] Lucio usa a data de 1922, mas de acordo com o recibo do Hotel Roberto, situado na Rua Direita, esteve hospedado entre o meio de abril e o começo de maio de 1924. Disponível em: <http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/2888>. Acesso em: 15 mar. 2017.

Figura 2 (à esquerda): Rua Direita, Diamantina, séc. XIX. Acervo da Biblioteca Nacional. Fonte: Augusto Riedel, 1868-1869.
Figura 3 (à direita): Desfile de grupo escolar na Rua Direita, Diamantina, entre 1910 (instalação da iluminação elétrica) e 1932 (quando a antiga Sé, vista no canto esquerdo, foi demolida). Ao comparar as figuras 2 e 3, nota-se que a cidade permanece praticamente inalterada durante o estimado meio século que as separam, com exceção do traço de modernidade expresso pela instalação dos postes de energia elétrica. Acervo IMS. Fonte: Chichico Alkmin, s.d.

Conhecer a arquitetura colonial pelo viés do Arraial do Tijuco significa andar por capistranas[8] e verem reveladas casas e igrejas de pau-a-pique convivendo num gabarito próximo, dialogando com o passadiço da Casa da Glória que conecta um edifício setecentista com um imperial, além de detalhes como muxarabis[9]. Pode-se pensar no impacto causado no arquiteto, que mesmo acostumado a longas viagens, estava redescobrindo o passado da sua própria arquitetura, diverso daquele observado no Rio de Janeiro.

A visita é considerada ponto de inflexão no discurso de Lucio Costa. Interessou-lhe sobretudo a arquitetura civil e seus elementos básicos na construção das pequenas casas. "[...]São detalhes esses que convenientemente documentados, muito concorrerão para melhor definir a nossa arquitetura", estariam neles uma arquitetura genuína, capaz de ecoar em projetos futuros, mas sem estilizar "abacaxis e papagaios" (COSTA, 1924, p.1). Para Wisnik "[...] não se trata ainda de sua "conversão" ao modernismo, mas surgem aí duras constatações em relação à prática neocolonial. " (WISNIK, 2007, p.174). Mesmo que a atitude projetual da segunda metade dos anos 20[10] não reflita as assimilações provocadas por Diamantina, as evidências transparecem em textos significativos:

> Naturalmente será preciso conciliar tais vestígios de uma época passada com o "*raffinement*" da vida moderna. Surge justamente aí a principal tarefa do arquiteto. É

[8] Características de Diamantina, capistranas são trilha de lajes empedradas colocadas para passeio no meio das ruas.

[9] COSTA, Lucio. Lucio Costa: registro de uma vivencia. 2a. ed. São Paulo, SP: Empresa das Artes, 1997. p.27.

[10] Destaque para os projetos não construídos do Pavilhão brasileiro na exposição da Filadélfia de 1925 e da embaixada da Argentina de 1928.

> preciso que não se faça uma simples adaptação, nem tão pouco uma inovação com detalhes mais ou menos caricatos.
>
> Na sua criação o arquiteto precisa levar em consideração tanto o presente como o passado e as tendências futuras. [...] (COSTA, 1924, p.1)

Dez anos depois, Lucio Costa escreve "Razões da Nova Arquitetura", onde afirma:

> Mas, apesar do ambiente confuso, o novo ritmo vai, aos poucos, marcando e acentuando a sua cadência, e o velho espírito – transfigurado – descobre na mesma natureza e nas verdades de sempre, encanto imprevisto, desconhecido sabor, resultando daí formas novas de expressão. Mais um horizonte então surge, claro, na caminhada sem fim. (COSTA, 1997, p.108)

O texto é de 1934, mesmo ano que Juscelino Kubitschek vence a primeria eleição como deputado federal, tendo em Diamantina sua base política. Exerce seu primeiro mandato até o final de 1937, quando ocorre o golpe do Estado Novo. Nesse período, Lucio Costa realiza o projeto do Ministério da Educação e Saúde, em 1936, e participa, ao mesmo tempo, da construção do Serviço de Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN). Diamantina, por sua vez, é tombada em 1938, um ano após a fundação do SPHAN. A estrada do político, do arquiteto e da cidade correm em paralelo. Se Diamantina não foi capaz de fazer emergir imediatamente uma nova postura em Lucio Costa será protagonista intrínseca, nas décadas seguintes, do discurso e das atitudes do arquiteto envolvendo o passado e a conexão com o moderno. Já para Juscelino Kubitschek, será referência constante na carreira política, seja para aplicar seus projetos, para buscar apoio ou para conectá-lo à escala das pequenas cidades e seus habitantes. É nesse panorama que Diamantina assume um papel central dentro de uma ideologia que concilia tradição e modernidade vinculada tanto por Kubitschek quanto por Costa.

A IDEOLOGIA DE DIAMANTINA

Dos anos 1920 a meados dos anos 1930, havia uma vontade de concomitância entre as poéticas dos ideários políticos, literários, educacionais e artísticos. O impacto do período, onde as heranças nacionais são revisitadas e a força do modernismo deixa de ser latente, culmina em uma ideologia do passado[11]. A capacidade de síntese entre inovação e tradição assinalará uma especificidade do movimento no Brasil, onde os mesmos personagens "revolucionam as formas e zelam pela preservação das construções pretéritas"(CAVALCANTI, 1999, p.185).

As transformações pretendidas na década de 1930, sobretudo aquelas relacionadas ao Ministério da Educação e Saúde não só como edifício, mas como instituição pública de influência, ultrapassavam âmbitos arquitetônicos e buscavam a formação do homem brasileiro (CAVALCANTI, 1999, p.181). Para fundamentar esse homem, foram recrutados uma série de intelectuais modernos, incluindo Lucio Costa. Não obstante a eventual simpatia com hipóteses à esquerda[12], o fato de aceitar participar da repartição varguista "[...] deixa transparecer a crença moderna de que era o Estado o lugar da renovação e da vanguarda naquele momento,

[11] CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade: estudos de teoria e historia literaria. 5. ed. São Paulo, SP: Ed. Nacional, 1976, p.134.

[12] Segundo Roberto Schwarz, Costa desenvolveu ideias "discretamente marxistas". Porém, também construiu dois dos principais edifícios modernos – o Ministério da Educação e Saúde e o pavilhão do Brasil na feira Mundial de Nova York – durante o governo Vargas. Cf. SCHWARZ, Roberto. Que horas são?: ensaios. 2. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2006, p.111.

assim como o vislumbre da possibilidade de aplicar na realidade ideias de reinterpretação ou reinvenção de um país [...]"(CAVALCANTI, 1999, p.182). Já o Estado "por meio do mecanismo de reinterpretação coletiva, através de seus intelectuais, se apropria de práticas populares para apresentá-las como expressões de cultura nacional." (ORTIZ, 2003, p.135). Pelas duas causas, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional desempenha um papel importante, recaindo sobre ele e sobre as figuras a ele filiadas a tarefa de estabelecer no presente o que importava do passado.

No que toca Lucio Costa e a sua colaboração para esse cenário, cabe perceber o arquiteto e sua história entre um "romantismo estético e um cientificismo iluminista" (GUIMARAES, 1996, p.5). Se a cabana de Laugier e a tenda de Le Corbusier são arquétipos que representam cada tentativa de refundação da arquitetura diante de uma crise[13], não seria possível pensar que, sendo a arquitetura e a modernidade brasileiras pautadas por questões patrimoniais, tenham elas como um dos arquétipos um bem histórico, tombado e solidificado, capaz de permear essa gênese?

Figura 4: Casa em construção em Diamantina com estrutura de madeira. Os panos de vedação associados a esse tipo de estrutura são construídos, em geral, utilizando a técnica tradicional do pau a pique ou taipa de mão. Acervo do IPHAN.
Fonte: Erich Hess, 1938.

Na viagem a Diamantina foram justamente os elementos essenciais[14] das construções coloniais preservadas que chamaram a atenção de Costa (Figura 4). É essa materialidade que imediatamente será citada em suas falas e que, mais tarde, também se apresentará traduzida em seus projetos e opções profissionais. Como se Diamantina fosse um território de enclave[15], de onde irradiam referências capazes de participar da origem das vanguardas. "Ele afirma que encontrou aquele passado "pronto", mas também ele estava pronto para encontrar aquele passado. [...] É que ele já era moderno o bastante para enxergar [...]" (BRITO, 2004, p.252).

[13] Cf. PRACCHI, A. ; CORATO, A. C. S. ; Maria Helena da Fonseca Hermes . A arquitetura do Iluminismo: alguns aspectos da ideologia e da práxis. São Carlos: Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo - IAU-USP, 2013.

[14] "[...] também em Le Corbusier o processo dedutivo insere-se em alguns postulados fundamentais. Estes postulados, mesmo os que mais parecem depender de uma leitura estritamente funcionalística, correspondem exatamente no seu caráter de síntese aos elementos essenciais da arquitetura entendidos como fatos originais [...]" In: GRASSI, Giorgio. La costruzione logica dell'architettura. Padova, 1967.

[15] Cf. JAMESON, Fredric. Architecture and the Critique of Ideology. In: Architecture, criticism, ideology / [Ed] Joan Ockman -- Princeton, Nj : Princeton Architectural Press, 1985, p.51-87.

O tombamento do conjunto urbano de Diamantina em 1938[16] deu à cidade uma série de premissas. “Temos o bem tombado porque singular, típico. Ou porque excepcional, o único, o ápice. De uma época, da simultaneidade a um evento, de uma maneira de se construir.” (RUBINO, 1992, p.2-3). No mesmo ano são tombados outros cinco agrupamentos urbanos, todos em Minas. É interessante notar que, em paralelo ao conjunto das demais cidades, são tombados nelas uma série de edifícios[17]. Já em Diamantina, na ausência de exemplares das obras de Aleijadinho, Mestre Ataíde ou outras figuras que se destacavam individualmente, o que permanecia em evidência era a totalidade da obra em sua distinta pureza. Um ano depois do processo inicial, um único bem isolado é tombado na cidade[18]: a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, a mesma igreja da aquarela feita por Lucio Costa em 1924 (Figura 5).

Figura 5: Aquarela do interior da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo.
Fonte: Lucio Costa, 1924.

[16] Diamantina foi tombada em 16 de maio de 1938, processo nº 64-T-38, inscrição nº 66, constando do Livro de Belas Artes, v. 1, p. 12.

[17] Além de Diamantina, são tombados os conjuntos urbanos de Serro, São João del Rei, Mariana, Ouro Preto e Tiradentes. Sobretudo nas três últimas, junto com o conjunto, são tombados uma série de bens isolados. Cf. <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista_bens_tombados_processos_andamento_2018>. Acesso em: 01. Abr. 2018.

[18] A Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo é tombada em 1939. Só dez anos depois, em 1949, outros bens isolados serão tombados na cidade: as Igrejas do Senhor do Bonfim, de São Francisco de Assis, do Amparo, do Rosário e das Mercês. Já em 1950, é tombada a Casa de Chica da Silva e o Edifício do Foro.

No início das atividades do SPHAN, Lucio Costa atuava em várias frentes. O projeto para o museu de São Miguel das Missões é dessa época, mas em Diamantina se ateve as questões burocráticas e decisórias do patrimônio. Costa retorna ao município em 1937 junto com Rodrigo Melo Franco de Andrade, Epaminondas Macedo e o restante da comissão responsável pelo tombamento[19] e desde então participa das resoluções referentes à construção de novos edifícios, aos levantamentos e as preservações individuais no antigo Arraial. Como na nota enviada a Epaminondas Macedo, onde o arquiteto elenca pontos a serem observados pelo engenheiro ao realizar o levantamento da cidade, entre eles as igrejas, o mercado, a casa de Chica da Silva, o Colégio das Freiras, a Casa de Muxarabiê e a Casa Kubitschek[20]. Anos depois, o jornal Voz de Diamantina, ao falar sobre as benfeitorias do órgão de preservação do patrimônio na cidade, cita praticamente os mesmos pontos relacionados por Lucio Costa[21].

Nos anos 1940, em uma carta enviada pelo prefeito da cidade a Rodrigo Melo Franco de Andrade, nota-se como o arquiteto era de fato uma referência:

> Afim de serem estudados diferentes problemas de nossa Diamantina, subordinados ao parecer técnico do Patrimônio, peço-lhe, com real interesse, sua vinda e a do Dr. Lucio Costa a esta cidade. Além de muito grata, sua visita teria a grande vantagem de firmar cordial cooperação dos construtores e proprietários diamantinenses, facilitando, ainda, uma compreensão indispensável à expansão harmônica da cidade. [22]

Na década seguinte, as polêmicas quanto ao lugar onde a rodoviária seria construída passam pela então DPHAN (Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). É emitido um parecer negando o destombamento de quatro prédios, no meio do centro histórico, que teriam como finalidade ampliar a área de um lote vago para receber o edifício[23]. Lucio Costa, como Diretor da Divisão de Estudos e Tombamento,

[19] Nos anos 1970, uma nota no jornal Voz de Diamantina faz menção a viagem, quando defende o conjunto de Bribiri: "Devo esclarecer-lhe que em 1937, quando ai estiveram para fazer o tombamento histórico da cidade, o Dr. Rodrigo Melo Franco de Andrade, de saudosa memória, e a quem Diamantina multo deve, acompanhado dos Drs. Afonso Arinos de Melo Franco, Virgílio de Melo Franco, Lúcio Costa e Epaminondas Macêdo, todos ficarem vivamente Impressionados com a beleza de Biribiri [...]". In: Voz de Diamantina: Propriedade da Associação do Pão de Santo Antônio, ano 69, n. 3, 14 outubro 1973, p.4. Também o fotógrafo Erich Hess menciona a viagem em uma entrevista. Cf. Entrevista com Erich Joachim Hess. Memórias do Patrimônio, 3. Rio de Janeiro, IPHAN/ DAF/Copedoc, 2013.

[20] COSTA, Lucio. Indicações do Dr. Lucio Costa para a inspeção a ser realizada em Diamantina pelo Dr. Epaminondas Macedo, sem data, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. In: Arquivo Central do IPHAN/Seção Rio de Janeiro – Série Inventário. MG Pasta 3, Cx. 25.

[21] "Além da casa do Pe. Rolim, a DPHAN realizou em Diamantina a reconstrução do Mercado Municipal e do Colégio N. S./ das Dôres, das igrejas do Amparo, Mercês, Bomfim; a igreja de Sant'Ana do Inhai, no distrito do mesmo nome; a da casa Colonial n. 47, à rua Francisco Sá, que se destina ao futuro Museu de Diamantina". In: VOZ DE DIAMANTINA. Diamantina: Semanário independente, registrado no Departamento de Imprensa e Propaganda, ano 9, n. 25, 19 maio 1946, p.4.

[22] FIGUEIREDO, Luiz Kubitschek. Carta do prefeito de Diamantina para Rodrigo de Melo Franco. 24 de marco de 1941, prefeito Luiz Kubitschek de Figueiredo. Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. In: Arquivo Central do IPHAN/Seção Rio de Janeiro – Série Obras. Pasta 478, Cx. 105.

[23] BARRETO, Paulo Theodin. Informação sobre pedido para ser levantado o tombamento de quatro prédios (...) de Diamantina, de 27 de julho de 1959. Processo de Tombamento 0064-T-38 – ACI/RJ.

completa a análise, chamando a atenção que "[...] na escolha do novo local deve-se ter em vista, além da preservação da integridade urbana, a comodidade dos passageiros." [24].

Já a atuação de Juscelino Kubitschek pôde ir além nas estruturas executivas. Político influente desde 1933, quando assumiu seu primeiro cargo como secretário da Interventoria de Minas Gerais, era presença constante na cidade. O início de sua carreira pública coincide com a morte do senador Olímpio Mourão, líder político de Diamantina, e Kubitschek aproveita o fato para iniciar a consolidação de uma base na cidade natal.

> O município viu-se órfão, não possuía agora ninguém que os representasse junto ao governo estadual para a obtenção de recursos, obras, nomeações. Até que algum aventureiro lançasse mão... ou descobrisse o filão. O interventor Valadares percebeu a oportunidade que surgia – a fortuna que passava [...] Alertou seu secretário para o problema, instando-o a assumir a chefia política do município. [...] Assim, utilizando o trânsito que o cargo lhe conferia, agilizava com muita atenção – e como bom filho da terra – os pedidos provenientes de Diamantina. (SIMÕES, 2000, p.36)

Em 1935, partindo para a posse como deputado federal, Kubitschek envia um telegrama ao Coronel Joscelino Pio Fernandes: "envio a Diamantina, por seu intermédio, minhas saudações, reiterando-lhes e a todos os correligionários segurança meu apoio e firme propósito trabalhar sempre benefício interesse nosso município."[25]. Cumprindo sua palavra, mantém o apoio à cidade, principalmente ao se eleger governador do Estado em 1950.

> Nenhum de nós, meus caros amigos de Diamantina, terá deixado de sentir a cada instante, inquietas ou tranquilas que sejam as horas da nossa vida, a presença desta cidade no mais fundo do nosso coração.[...] Este não é um retorno, porque na verdade sempre estive aqui e sempre me preocuparam os destinos da minha cidade e dos meus caros conterrâneos. Venho a Diamantina para trazer-lhe de novo o testemunho do meu reconhecimento e da minha afeição.[26]

A década de 1950 traz, em um novo cenário, uma conjunção semelhante à dos anos 1930 no que guarda a relação entre Estado, cultura e vanguarda. Os discursos sobre desenvolvimento apresentam "a vigência de uma relação simétrica e regular entre crescimento econômico e tecnológico e invenção cultural" (BOSI, 2010, p. 235). No governo estadual mineiro, o progresso seria baseado no planejamento racional das ações governamentais e das potencialidades geradas pela ciência e pela técnica, consolidadas pelas realizações do binômio energia e transporte. Nesse sentido, a modernização "acenava para toda a sociedade, a todos enquadrando nos benefícios futuros que daí adviriam" (SIMÕES, 2000, p.101), chegando ao homem também através de projetos de equipamentos públicos.

Kubitschek, que havia iniciado a parceria com Oscar Niemeyer na prefeitura de Belo Horizonte, continua contando com o arquiteto no governo de Minas. Diamantina é uma escolha natural para a aplicação do modelo que traduz em edificações e estradas a modernização das pequenas e longínquas cidades. Entre diversas obras, além de asfaltar a estrada que liga Diamantina a Curvelo, e essa a Belo Horizonte, Kubitschek

[24] COSTA, Lucio. Parecer, 27 de agosto de 1959. In: BARRETO, Paulo Theodin. Informação sobre pedido para ser levantado o tombamento de quatro prédios (...) de Diamantina, de 27 de julho de 1959. Processo de Tombamento 0064-T-38 – ACI/RJ.

[25] KUBITSCHEK, Juscelino. In: PÃO DE S. ANTONIO. Diamantina: Pia União do Pão de Santo Antonio, ano 29, n. 32, 05 maio 1935, p.3.

[26] KUBITSCHEK, Juscelino. In: A Estrela Polar. Diamantina, ano LI, n. 19. 17 maio 1953, p.1.

encomenda cinco projetos para Niemeyer: a Sede Social para a Praça de Esportes, o Hotel Tijuco, a Escola Estadual Professora Júlia Kubitschek, o aeroporto e a Faculdade de Odontologia[27]. Os projetos demonstram a ideia de renovação e os programas escolhidos vão de encontro a proposta do governo, aplicada na sua cidade de origem e com o respaldo da arquitetura moderna. Cabe ressaltar que durante o governo estadual de Kubitschek foram construídos mais de uma centena de prédios escolares em Minas Gerais [28], mas além do Colégio Estadual Central, em Belo Horizonte, apenas o de Diamantina foi projetado por Niemeyer.

No início dos anos 1950, Diamantina contava com 56.025 habitantes e, embora fizesse parte dos poucos municípios de Minas Gerais com população superior a 50 mil moradores, o número a aproximava mais da classificação dos que possuíam entre 20 e 50 mil residentes. Eram nesses municípios que moravam a maioria dos mineiros – e dos brasileiros, cerca de 45%[29]. A cidade também representava a distribuição mineira entre o urbano e o rural: do total de seus habitantes, apenas 17,56% habitavam no perímetro urbano, número próximo do estadual, 18,53% e do nacional, 24,95%[30]. Portanto, também numericamente poderia ser vista como um padrão e possuía mais uma justificativa para ser escolhida como o lugar do ensaio de uma modernidade.

Diamantina figurou assim como um diretório para as estratégias políticas de Kubitschek. As práticas de caráter propagandístico também encontravam na cidade natal um ponto de reverberação natural, multiplicado pelos meios de comunicação em massa. É notório como três diferentes jornais diamantinenses, cada um com uma vertente, o engrandecem. Como exemplo, temos a repercussão da visita oficial realizada em maio de 1953. O jornal "O Nordeste"[31], pertencente a uma sociedade anônima de cunho político pessedista, em 9 de maio de 1953 dizia: "Finalmente hoje, Diamantina terá a suprema honra de receber a visita oficial de seu dileto filho [...]". Já no dia 10 de maio, deram as boas-vindas os periódicos "A Estrela Polar"[32], da Arquidiocese de Diamantina e o "Voz de Diamantina"[33], semanário independente: "Diamantina recebeu ontem entre flores e aplausos o eminente preclaro mineiro Exmo. Sr. Dr. Juscelino Kubitschek de Oliveira, em visita oficial a sua terra natal, e nesta oportunidade o nosso prezado conterrâneo está inaugurando diversos melhoramentos nesta cidade. ". Decretado feriado municipal no dia 9, "O Nordeste" e "A Estrela Polar" divulgaram a programação oficial da visita de três dias, que incluía homenagens, bailes, reuniões políticas, visita as obras do Hotel de Turismo e da Santa Casa e lançamento das pedras fundamentais da Escola Julia Kubitschek e da Sede do Diamantina Tenis Clube. A viagem é uma síntese da forma de governar de Kubitschek e atesta o apresso e a busca por manter sólida sua base na cidade de origem. Nas palavras do jornal católico, uma "demonstração eloquente de amor ao seu berço e à sua gente. "

[27] O hotel, a sede social e a escola foram realizados, já o aeroporto não foi construído e existem ressalvas em relação a autoria do projeto da Faculdade de Odontologia. Cf. MACEDO, Danilo, A Matéria da Invenção: Criação e construção das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais. 1938-1954, Dissertação de mestrado, Belo Horizonte: UFMG, 2002.

[28] Cf. QUATRO anos no governo de Minas Gerais 1951-1955: sintese das realizações do governador Juscelino Kubitschek de Ol iveira. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1959; JK, seus ministros e colaboradores - Guia de Fundos, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC: <http://jk.cpdoc.fgv.br/trajetoria-de-vida/09-governador-de-minas-gerais-1951-1955>

[29] Dados com referência no Censo Demográfico de 1º VII 1950, realizado pelo Instituo Brasileiro de Geografia e Estatística - Conselho Nacional de Estatística. Cf. <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/67/cd_1950_v1_br.pdf>. Acesso em 30 abr. 2018.

[30] Idem.

[31] O NORDESTE. Diamantina, ano IV, n. 58. 09 maio 1953.

[32] A ESTRELA POLAR. Diamantina, ano LI, n. 18. 10 maio 1953.

[33] VOZ DE DIAMANTINA. Diamantina: Semanário independente protetor da "Obra do Pão de S. Antonio", ano 51, n.06, 10 maio 1953.

Vivendo em movimento entre uma cidade e outra, Juscelino Kubitschek estabeleceu contatos diretos com as populações humildes e distantes do centro e "marchou para o sertão. Para o mesmo sertão que o viu, que o ouviu, que o conheceu e o reconheceu e o reconhece." (ORICO, 1957, p.16). Sobretudo sua associação com Diamantina foi determinante para aproximá-lo do interior, do homem do interior. Em uma entrevista, contou que o escritor Vivaldi Moreira disse que "filho de professora pobre lá de Diamantina, que chega a presidente da República, é um mau político." (OLIVEIRA, 1976, p.55). Kubitschek logra para si a identificação com esse homem brasileiro, no reconhecimento das origens simples e interioranas, na crença em um futuro promissor: "se pode considerar a possibilidade aberta por sua história de vida que permitia criar laços de identificação, e mesmo de aspiração, com a grande maioria da população: o exemplo vitorioso de luta pela sobrevivência e ascensão social." (SIMÕES, 2000, p.51).

Diamantina é a concretização de vários desses signos. Cidade pequena, longínqua, histórica. Se por um lado é assimilada com outros municípios através de denominadores comuns, por outro tem uma mistificação que a exalta. A descoberta do diamante, a paisagem da serra, o casario colonial, os personagens como Padre Rolim, Chica da Silva e o próprio Juscelino. Que pega para si essa representação: se ao mesmo tempo é o homem comum que cresce num lugar que passa pelas mesmas dificuldades que a maioria dos municípios brasileiros, demonstrando ter possuído as mesmas angustias que os moradores dessas localidades, por outro foi também ele extraordinário em suas realizações, digno de constar nas linhas da história, assim como o antigo Arraial do Tijuco.

A imagem da cidade e do homem são associadas. Talvez seja possível ver esse quadro nas fotografias de Chichico Alkmim, tradicional fotógrafo diamantinense, cujo período de atuação coincide com o recorte em estudo: abriu seu estúdio em 1912 e encerrou suas atividades em meados de 1950[34]. Alkmim registrou a Diamantina da juventude de Kubitschek, passando pela viagem de Costa, o início da atuação do SPHAN e a construção dos projetos de Niemeyer. Fotografou a cidade suspensa entre o passado colonial e as intervenções modernas e registrou sobretudo seus habitantes. Os rostos e os cenários são engendrados pela fotografia e ajudam a traduzir os discursos do político e do arquiteto.

[34] Cf. FERRAZ, Eucanaã (Org.). Chichico Alkmim: fotógrafo. São Paulo: Instituto Moreiras Salles, 2017. 176 p.

Figura 6: Autobonde na Praça Antônio Eulálio. Diamantina, MG. Acervo Instituto Moreira Salles.
Fonte: Chichico Alkmim, 1924.

Na fotografia acima (Figura 6), vemos uma cena na Praça Antônio Eulálio. Em primeiro plano, estão os meninos que se diferenciam entre os que tem os pés vestidos ou descalços, um importante traço de classe do período. Juscelino Kubitschek contava pertencer ao segundo grupo[35], a maioria na imagem. A foto é de 1924 e poderia ser uma passagem vista por Lucio Costa no primeiro contato com a cidade. Nela podemos perceber os elementos arquitetônicos que chamaram sua atenção: os arcabouços de madeira, a vedação em taipa de mão, os cachorros e beirais, as sombras que sugerem o colorido dos sobrados.

Para entender melhor o que era caro a Costa, pode-se valer também das imagens registradas por outro fotógrafo: Erich Hess. Hess foi o primeiro colaborador fotógrafo do SPHAN e sua viagem inaugural a serviço da Secretaria foi para Diamantina em 1938:

> Mandava-me então, o Diretor [...] documentar fotograficamente as relíquias históricas e artísticas de Minas; e gosto de recordar que, das instruções que recebi para a tarefa, constavam desenhos do punho do Mestre Lucio Costa, onde se especificavam detalhes de

[35] Cf. OLIVEIRA, Juscelino Kubitschek de. Juscelino Kubitschek I (depoimento, 1974). Rio de Janeiro, CPDOC, 1979; OLIVEIRA, Juscelino Kubitschek de. Juscelino Kubitschek II (depoimento, 1976). Rio de Janeiro, CPDOC, 1979.

> monumentos ou obras de arte que deviam ser fotografados minuciosa e especialmente. (HESS, 1959 apud GRIECO, 2013, p.40)

Pouco se fala e se tem registro da viagem que Lucio Costa realiza para Diamantina em 1937, já como funcionário do patrimônio e na companhia de Rodrigo Melo Franco de Andrade[36]. Erich Hess menciona tal excursão feita pelos diretores e conta que nessa ocasião chamou especialmente a atenção de Costa os detalhes dos altares laterais, os quais foi incumbido de registrar junto com os outros pontos da lista do pedido oficial: o Colégio Nossa Senhora das Dores, o mercado, os balaústres, as imagens, mobiliário e pintura dos forros nas igrejas, os beirais, os conjuntos de casas e em especial a casa do senhor Smith e a casa da Rua Direita, da família Kubitschek[37].

Acredita-se que a casa da Rua Direita em questão é a que pertenceu ao avô de Kubitschek e onde nasceu o ex-presidente. No entanto, a casa comumente associada ao político é a da Rua São Francisco, onde morou com a mãe e a irmã até sair da cidade e que fazia questão de visitar nas suas idas a Diamantina. É notável que em outro documento citado anteriormente[38], com as indicações de Costa enviadas a Epaminondas Macedo, também é requerida uma vistoria na Casa Kubitschek. Não há como ter certeza sobre qual era a casa em questão, se a do avô ou da mãe. Tais residências, aparentemente iguais a muitas outras, mereciam destaque. Talvez seja um indicativo de que Costa já estava atento para o fato de um político importante ser filho daquela cidade, o que justificava o registro de suas origens. Constatando ser reconhecida como símbolo da carreira do então presidente, a casa da Rua São Francisco foi vistoriada oficialmente pelo IPHAN em 1957[39].

Observamos assim que, na ideologia de Diamantina, as alusões tendem a acontecer através de elementos como a casa, os detalhes da arquitetura colonial. São eles pano de fundo para moradores e passageiros, mas convergem para o protagonismo intrínseco da cidade toda. A viagem a Diamantina é considerada por Erich Hess sua descoberta como fotógrafo e mais uma vez o antigo Arraial do Tijuco assume o papel de alumbramento que lhe atribuíam Costa e Kubitschek. Ele ressalta as fotografias do mercado e a primeira vez que vê as procissões “enormes, subindo lá pelo alto das igrejas, passavam pela cidade...” (HESS, 1983, p.56). É pertinente notar a diferença nos registros de Alkmim, personalidade local que tende a capturar cenas pausadas, como a do desfile na Rua Direita (Figura 3), e Hess, estrangeiro e viajante, para quem tudo era novo e que observa a procissão a distância (Figura 7). No entanto, assim como Juscelino Kubitschek e Lucio Costa, a oposição das visões do nativo e do forasteiro acabam sendo atraídas para uma imagem similar, emoldurada pela morfologia da cidade. Se pelo contraste com os componentes não ideológicos que os traços ideológicos saltam à vista (BOSI, 2010, p.76), Diamantina firma-se como algo destacado de sua realidade material e se torna um entremeio de imagens que trazem a promessa de uma vanguarda brasileira na qual existe plena sintonia entre política e estética.

[36] Ver nota 19.

[37] Arquivo Central do Iphan. Rio de Janeiro. Caixa Memória Oral. MO-12_EJH. Eric Joachim Hess.

[38] Ver nota 20.

[39] Arquivo Central do IPHAN/Seção Rio de Janeiro – Série Obras, Pasta 579, Cx. 198.

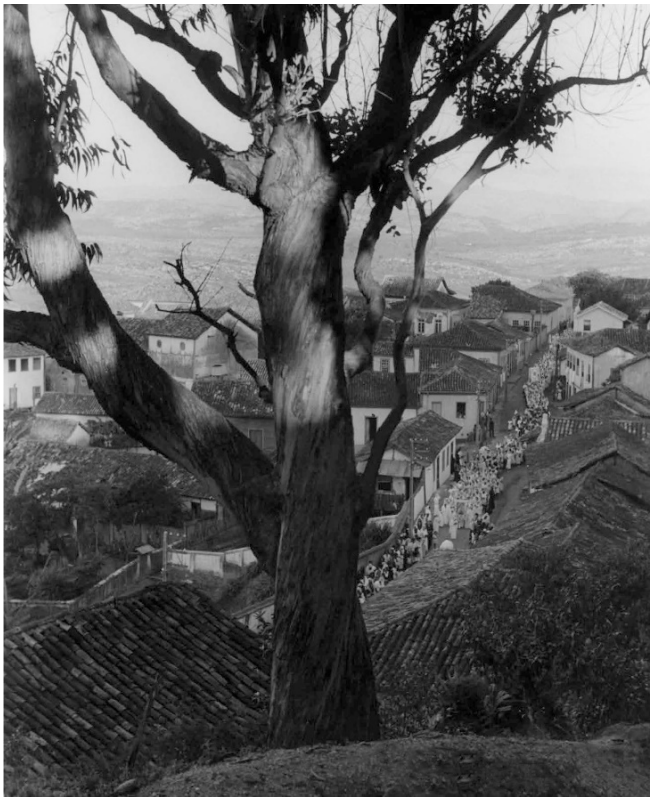


Figura 7: Cenas de uma procissão passando pelos arredores da Rua da Grupiara. Diamantina, MG. Acervo do IPHAN. Fonte: Erich Hess, 1938.

CONCLUSÕES

Heidegger afirma que "A poesia é o que primeiro traz o homem para a terra, fazendo-o pertencer à ela, e assim trazendo à morada. " (HEIDEGGER, 1971, p. 218 apud NORBERG-SCHULZ, 2006, p.459.). A poesia de Diamantina está na imagem que imprime, nas revelações que provoca. No último dia de sua viagem em 1924, Lucio Costa escreve no verso do recibo do hotel: "Como é triste partir. Partir *est mourir um peu*... Adeus Diamantina..."[40]. O arquiteto fala sobre o passeio final, quando caminha pela cidade e vê o entardecer da torre da igreja do Carmo (Figura 8). São anotações genuínas, distantes da consciência do que representaria aquela estadia. Já Juscelino Kubitschek, depois que retorna do exílio na década de 1970, costumava visitar Diamantina e ir até o cruzeiro, observando a cidade a partir da Serra[41]. O ex-presidente permanecia afirmando que "como todo edifício tem um alicerce, minha vida também teve seu alicerce [...]numa cidade pequena, longínqua, no norte de Minas: Diamantina" (OLIVEIRA, 1976, p.1).

Em 1955, quando já se conhecia o resultado das eleições para Presidente da República, sai na imprensa diamantinense um apelo:

[40] COSTA, Lucio. Verso do recibo do Hotel Roberto. Diamantina, 1924. Acervo Casa de Lucio Costa. Disponível em: <http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/2888>. Acesso em: 15 mar. 2017.

[41] JARDIM, Serafim. Serafim Jardim: depoimento aos autores. Diamantina, 2017.

E, à guisa de anseio derradeiro, só deixo a V. Excia. mais uma solicitação, em nome de seus conterrâneos: - Copie, V. Excia. o gesto filial de Leonardo da Vinci, essa incomparável figura típica da Renascença florentina. Êsse mestre da pintura, dando um sentido romântico ao seu patriotismo e ao seu orgulho cívico, assinava-se sempre: "Leonardo, o Florentino". Diamantina espera que V. Excia, em tudo que fizer de útil por um Brasil melhor, não se esqueça das virtudes religiosas e cívicas que ela ensinou a V. Excia.. Diamantina espera que, com as graças de Deus, para orgulho dela e para felicidade do Brasil, V. Excia. possa sempre se assinar: "JUSCELINO, O DIAMANTINESE"![42]

Figura 8: Entorno e Igreja da Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo, com destaque para torre que, ao contrário de hoje, se encontrava na parte anterior da igreja. Diamantina, MG. Acervo do IPHAN.
Fonte: Erich Hess, 1938.

Não era preciso pedir. O nome da cidade há muito já era associado ao do político. Mais que isso, foi trilhado um percurso que a inseria em um projeto maior. "Em uma feliz coincidência do destino, a história individual de Kubitschek sintoniza-se muito adequadamente com os princípios gerais da modernidade [...]"(SIMÕES, 2000, p.113). Lucio Costa, em nota inserida em uma publicação posterior de "Razões da Nova Arquitetura" afirma que "ser moderno é – conhecendo a fundo o passado – ser atual e prospectivo." (COSTA, 1997, p.116). Se a partir dos anos 1920 Diamantina é associada à ideologia do passado, através da questão patrimonial e da referência para os fundamentos coloniais do modernismo, com as intervenções dos anos 1950 há uma expansão da ideologia da cidade como protagonista na discussão do passado e do futuro conectados por atitudes políticas. Uma proposta de vanguarda, aplicável nos pequenos municípios, grande maioria nacional

[42] A ESTRELA POLAR. Diamantina, ano LIII, n. 53. 30 outubro 1955, p.2.

com as quais os brasileiros se identificam, mas também em novas e grandes metrópoles, como Brasília. Diamantina, através dos projetos concretos impressos em seu tecido, se torna o território da união extemporânea dos três nomes da nova capital federal: Kubitschek, Costa e Niemeyer.

Juscelino Kubitschek e Lucio Costa constroem uma ideologia com base numa cidade, que culmina em outra. Em "Ingredientes da concepção urbanística de Brasília", o arquiteto deixa de fora as teorias europeias e os congressos internacionais e cita alguns pontos: os eixos e as perspectivas de Paris, os grandes gramados ingleses, os terraplenos e arrimos chineses, as autoestradas e os viadutos americanos e – Diamantina[43]. Ora, se no mesmo texto afirma que a capital é uma concepção "original, nativa e brasileira" (Figura 9) e o único elemento nacional na lista é Diamantina, pode-se inferir que ele "não apenas reforça a ideia da originalidade nativa, mas também a do gênio nacional, capaz de – com base em simples experiências perceptivas e de determinadas condições materiais, sociais e temporais locais – dar as respostas mais criativas e surpreendentes. " (SCHLEE, 2009, p.14). Se Minas Gerais foi uma escolha dos modernistas, o antigo Arraial do Tijuco foi uma escolha feita por Costa e Kubitschek dentro de Minas. Não por acaso, a nova capital foi projetada por um funcionário do órgão de proteção do patrimônio histórico, capaz de compreender Diamantina como uma alegoria moderna e política.

Figura 9: Primeira Missa em Brasília, 3 de maio de 1957. Sabe-se que Erich Hess também fotografou o evento (GRIECO, 2013, p.42). Fonte: Mário Fontenelle, 1957.

[43] Cf. "Ingredientes" da concepção urbanística de Brasília. In: COSTA, Lucio. Lucio Costa: registro de uma vivencia. 2a. ed. São Paulo, SP: Empresa das Artes, 1997. p.282.

REFERÊNCIAS:

A ESTRELA POLAR. Diamantina: Acervo do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina, ano LI, n. 18. 10 maio 1953.

A ESTRELA POLAR. Diamantina: Acervo do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina, ano LI, n. 19. 17 maio 1953.

A ESTRELA POLAR. Diamantina: Acervo do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina, ano LIII, n. 43. 30 outubro 1955.

ARGAN, Giulio Carlo. Architettura e ideologia. In: BIRAGHI, Marco; DAMIANI, Giovanni (curad.). **Le parole dell'architettura**: un'antologia di testi teorici e critici : 1945-2000. Torino: Einaudi, 2009

BOJUNGA, Claudio. **JK:** o artista do impossível. Edição de bolso. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 2010

BOSI, Alfredo. **Ideologia e contraideologia**: temas e variações. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010

BRASÍLIA. Brasilia: Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, n. 40, 21 abr. 1960..

BRASÍLIA. Brasilia: Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, n.11 nov. 1957.

BRITO, Sergio. **Fluida modernidade**. In: NOBRE, Ana Luiza et al. Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 249-254.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e historia literária. 5. ed. São Paulo, SP: Ed. Nacional, 1976

CAVALCANTI, Lauro. Modernistas, arquitetura e patrimônio. In: [Dulce Pandolfi (org.)] **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed.Fundação Getulio Vargas, 1999 p. 179-189.

CHUVA, Márcia. "O modernismo nas restaurações do SPHAN: modernidade, universalidade, brasilidade". Revista IEB, São Paulo, n. 55, p. 89-107, 2012.

COSTA, Lucio. **Lucio Costa**: registro de uma vivencia. 2a. ed. São Paulo, SP: Empresa das Artes, 1997.

COSTA, Lucio. Considerações sobre o nosso gosto e estilo**. A Noite**, Rio de Janeiro, 18 jun. 1924.

FERRAZ, Eucanaã (Org.). **Chichico Alkmim:** fotógrafo. São Paulo: Instituto Moreiras Salles, 2017. 176 p.

FURTADO, Júnia Ferreira. **O livro da capa verde**: o Regimento Diamantino de 1771 e a vida no Distrito Diamantino no período da Real Extração. São Paulo, SP: Annablume, 1996.

GOODWIN Jr., James William. **As Cidades de Papel:** Imprensa, Progresso e Tradição. Diamantina e. Juiz de Fora, MG (1884-1914). Dissertação de Doutorado em História Social. FFLCH/USP, São Paulo, 2007.

GRASSI, Giorgio. **La costruzione logica dell'architettura**. Padova, Marsilio, 1967.

GRIECO, Bettina Zellner. **O fotógrafo Erich Joachim Hess**. In: _____ (Org.). Entrevista com Erich Joachim Hess. Rio de Janeiro: IPHAN/ DAF/ Copedoc, 2013. (Memórias do Patrimônio, 3).

GUIMARAES, Cêça de. **Lucio Costa**: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1996.

HESS, Erich Joachim. Entrevista com Erich Joachim Hess (depoimento, 1983). In: GRIECO, Bettina Zellner. (Org.). **Entrevista com Erich Joachim Hess**. Rio de Janeiro: IPHAN/ DAF/ Copedoc, 2013. (Memórias do Patrimônio, 3).

HESS, Erich Joachim. **Isto é o Brasil**!. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1959.

JAMESON, Fredric. Architecture and the Critique of Ideology. In: **Architecture, criticism, ideology** / [Ed] Joan Ockman -- Princeton, Nj : Princeton Architectural Press, 1985, p.51-87.

KESSEL, Carlos. **Arquitetura Neocolonial no Brasil**: entre o pastiche e a modernidade. Rio de Janeiro: Jauá, 2008

KUBITSCHEK, Juscelino. **O discurso de Diamantina**. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1956.

LEFÈVRE, Renée. **Minas cidades barrocas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional ,1976.

LEONIDIO, Otavio. **Carradas de razões.** Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951). Tese de doutorado, Departamento de História, PUC-Rio, Rio de Janeiro: 2005.

MARX, Karl. **A ideologia alemã**: critica da filosofia alemã mais recente na pessoa dos seus representantes Feurbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão na dos seus diferentes profetas. Coautoria de Friedrich Engels. 3. ed. Portugal; Brasil: Presença: Martins Fontes, [19-].

MARQUES, Sônia. "Arquitetura Brasileira, uma pós-modernidade mais do que contraditória". **Rua** Revista de Urbanismo e Arquitetura, v. 5, n.7, p. 82-95, 1999.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. In: [NESBITT, Kate (org.)]. **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. Antologia Teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 444-461.

OLIVEIRA, Juscelino Kubitschek de. Juscelino Kubitschek I (depoimento, 1974). Rio de Janeiro, CPDOC, 1979.

OLIVEIRA, Juscelino Kubitschek de. Juscelino Kubitschek I (depoimento, 1974). Rio de Janeiro, CPDOC, 1979.

OLIVEIRA, Juscelino Kubitschek de. Juscelino Kubitschek II (depoimento, 1976). Rio de Janeiro, CPDOC, 1979.

O NORDESTE. Diamantina: Acervo da Casa de Juscelino, ano IV, n. 58. 09 de maio 1953.

ORICO, Osvaldo. Presidente garimpeiro. In: BRASÍLIA. **Brasilia**: Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, n.11 nov. 1957. pg. 16.

ORTIZ, Renato. **Estado, cultura popular e identidade nacional**. 4. reimp. 5. ed. São Paulo, Brasiliense, 2003.

PAMPULHA. Belo Horizonte: Caminho Novo Empresa Jornalística e Panela; Instituto dos Arquitetos do Brasil, Seção Minas Gerais, N. 01 nov/dez. 1979, p.12-20.

PÃO DE S. ANTONIO. Diamantina: Pia União do **Pão de Santo Antonio**, ano 20, n. 22, 25 dezembro 1927

PÃO DE S. ANTONIO. Diamantina: Pia União do **Pão de Santo Antonio**, ano 29, n. 32, 05 maio 1935.

PRACCHI, A. ; CORATO, A. C. S. ; Maria Helena da Fonseca Hermes . “A arquitetura do Iluminismo: alguns aspectos da ideologia e da práxis”. São Carlos: **Risco** Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo - IAU-USP, 2013. P.123-133.

QUATRO anos no governo de Minas Gerais 1951-1955: sintese das realizações do governador Juscelino Kubitschek de Oliveira. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1959.

RUBINO, Silvana. **As fachadas da história**: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimonio Historico e Artistico Nacional, 1937-1968. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas, Campinas, SP, 1992.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem pelo Distrito dos diamantes e litoral do Brasi**l. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

SCHLEE, Rosenthal Andrey. Lucio Costa: o senhor da memória. In: [LEITÃO, F. (Org.)]. **Brasília 1960 2010: passado, presente e futuro**. Brasília: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente, 2009, p.11-16.

SIMÕES, Josanne Guerra. **Sirênico Canto**: Juscelino Kubitschek e a construção de uma imagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.101.

SEGRE, Roberto. Ideologia e estética no pensamento de Lucio Costa. In: [NOBRE, Ana Luiza et al]. **Um modo de ser moderno:** Lúcio Costa e a crítica contemporânea. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?:** ensaios. 2. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2006.

SPIX e MARTUS. **Viagem pelo Brasil:** 1817- 1820. Vol II. São Paulo: Melhoramentos, em colaboração com o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em convênio com o Instituto Nacional do Livro – MEC, 1976.

TSCHUDI, Johann Jakob von. **Viagens através da América do Sul.** Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 2006. 2 v.

VOZ DE DIAMANTINA. Diamantina: Semanário independente protetor da "Obra do Pão de S. Antonio", ano 51, n.06, 10 maio 1953.

WISNIK, Guilherme. “Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade”. **Novos estudos**. - CEBRAP [online]. 2007, n.79, p.169-193.

V enanparq
Salvador - 2018

A INSERÇÃO DOS CEMITÉRIOS NA HISTÓRIA DA CIDADE DE BELÉM NO SÉCULO XIX

THE INSERTION OF CEMETERIES IN THE HISTORY OF THE CITY OF BELÉM IN THE NINETEENTH CENTURY

LA INSERCIÓN DE LOS CEMITÉRIOS EN LA HISTORIA DE LA CIUDAD DE BELÉM EN EL SIGLO XIX

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

BOTELHO, Amanda Roberta de Castro
Mestra em Arquitetura e Urbanismo;
arcbotelho@gmail.com

CHAVES , Celma
Doutora em Teoria e História da Arquitetura; Professora da FAU UFPA e do PPGAU UFPA
celma@ufpa.br

A INSERÇÃO DOS CEMITÉRIOS NA HISTÓRIA DA CIDADE DE BELÉM NO SÉCULO XIX

THE INSERTION OF CEMETERIES IN THE HISTORY OF THE CITY OF BELÉM IN THE NINETEENTH CENTURY

LA INSERCIÓN DE LOS CEMITÉRIOS EN LA HISTORIA DE LA CIUDAD DE BELÉM EN EL SIGLO XIX

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:

Os cemitérios são espaços arquitetônicos que acompanham o desenvolvimento das cidades. Desde os primórdios das comunidades, no período Neolítico até o século XIX, período em que os núcleos dos cemitérios de Belém estudados foram inaugurados, os espaços fúnebres, como espaços autônomos das igrejas, têm seu espaço interno e na sua relação com o entorno urbano, delimitado por questões culturais. Os processos de modificação cultural vividos pelas sociedades, principalmente na transição do século XVIII para o século XIX, traz ideologias inovadoras que alteram drasticamente os territórios visíveis das cidades. As novas ideologias de racionalização, avanço da medicina, secularização dos cemitérios e laicização do estado, trazem a sociedade oitocentista mudanças no modo de vida, que resultam em uma negação da morte e expulsão dos cemitérios, até então ao lado das igrejas, para os limites da cidade, transformando-os em territórios existentes, mas invisíveis ao centro urbano. Utilizando a História Urbana para ilustrar tais mudanças, estas ferramentas permitem uma amplitude mais interdisciplinar da pesquisa. Este trabalho tem como objetivo explicar as dinâmicas que ocorreram com a construção dos cemitérios e a cidade do século XIX, embasado no percurso de desenvolvimento das cidades. Para desenvolvimento deste trabalho, os procedimentos metodológicos utilizados foram a pesquisa histórica, através de análises comparativas sobre os autores. Tanto a vida quanto a morte refletem a interação da arquitetura com a vida humana. Os contextos históricos, crenças, ciências, normas sanitárias e afins, interferem e constroem a concepção e execução dos cemitérios até os dias atuais.
PALAVRAS-CHAVE: história urbana; cemitérios oitocentistas; espaço urbano; século XIX; Belém-PA.

ABSTRACT:

Cemeteries are architectural spaces that folow the development of cities. From the beginnings of the communities, in the Neolithic period until the nineteenth century, when the nuclei of the studied cemeteries of Bethlehem were inaugurated, the funeral spaces, as autonomous spaces of the churches, have their inner space and their relationship with the urban environment, bounded by cultural issues. The processes of cultural change experienced by societies, especially in the transition from the eighteenth to the nineteenth century, bring innovative ideologies that drastically alter the visible territories of cities. The new ideologies of rationalization, the advancement of medicine, the secularization of cemeteries and the laicization of the state, bring the nineteenth century society changes in the way of life, which result in a denial of death and expulsion from cemeteries, until then alongside the churches, to the limits of the city, transforming them into existing territories, but invisible to the urban center. Using Urban History to illustrate such changes, these tools allow for a more interdisciplinary range of research. This work aims to explain the dynamics that occurred with the construction of cemeteries and the city of the nineteenth century, based on the course of development of cities. For the development of this work, the methodological procedures used were the historical research, through comparative analyzes on the authors. Both life and death reflect the interaction of architecture with human life. Historical contexts, beliefs, sciences, sanitary norms and the like, interfere and construct the design and execution of cemeteries to the present day.
KEYWORDS: *urban history; 19th century cemeteries; urban space; XIX century; Belém-PA.*

RESUMEN:
Los cementerios son espacios arquitectónicos que acompañan el desarrollo de las ciudades. Desde los primordios de las comunidades, en el período Neolítico hasta el siglo XIX, período en que los núcleos de los cementerios de Belém estudiados fueron inaugurados, los espacios fúnebres, como espacios autónomos de las iglesias, tienen su espacio interno y en su relación con el entorno urbano, delimitado por cuestiones culturales. Los procesos de modificación cultural vividos por las sociedades, principalmente en la transición del siglo XVIII hacia el siglo XIX, trae ideologías innovadoras que alteran drásticamente los territorios visibles de las ciudades. Las nuevas ideologías de racionalización, avance de la medicina, secularización de los cementerios y laicización del estado, traen a la sociedad octava cambios en el modo de vida, que resultan en una negación de la muerte y expulsión de los cementerios, hasta entonces al lado de las iglesias, hacia los límites de la ciudad, transformándolos en territorios existentes, pero invisibles al centro urbano. Utilizando la Historia Urbana para ilustrar tales cambios, estas herramientas permiten una amplitud más interdisciplinaria de la investigación. Este trabajo tiene como objetivo explicar las dinámicas que ocurrieron con la construcción de los cementerios y la ciudad del siglo XIX, embasado en el recorrido de desarrollo de las ciudades. Para el desarrollo de este trabajo, los procedimientos metodológicos utilizados fueron la investigación histórica, a través de análisis comparativos sobre los autores. Tanto la vida como la muerte reflejan la interacción de la arquitectura con la vida humana. Los contextos históricos, creencias, ciencias, normas sanitarias y afines, interfieren y construyen la concepción y ejecución de los cementerios hasta los días actuales.
PALABRAS-CLAVE*: historia urbana; cementerios del siglo XIX; espacio urbano; siglo XIX; Belém-PA.*

INTRODUÇÃO

Tendo conhecimento de que as discussões que envolve a cidade são diversas, a aliança entre a Arquitetura e a História, nos permite observar as multifacetadas interpretações da cidade, visto que a História nos define um eixo central nesses estudos de cidade e habitação, e a Arquitetura nos contempla com conhecimentos de ordem urbanística.

A cidade experimenta intervenções urbanas em consequência de interesses sociais e políticos, como coloca Monteiro (2012), quando explana sobre a cidade ser um "espectro a luz que projetamos sobre ela" (MONTEIRO, 2012, p.101), e com isto marcam fases distintas de sua própria história. Essas intervenções, no âmbito da História Urbana, sugerem sempre imagens positivas, em prol de um ideal de modernidade vivenciado no século XIX.

Este trabalho visa abordar uma perspectiva da cidade e os processos que a mesma experimenta, ocasionando mudanças na relação com os espaços fúnebres, tornando-os territórios visíveis ou não, de acordo com o significado da cidade em cada época, através da História Urbana, ferramenta que diante do debate de diversos paradigmas, nos permite compreender as motivações das transformações sociais e pincipalmente espaciais da cidade oitocentista.

A História Urbana é descrita para contextualizar todo o processo de desenvolvimento da disciplina, através de sua Historiografia, trazendo os aspectos numa escala global, Latina americana e brasileira. Os conceitos e abordagem são colocadas em debate por diversos autores, que fundamentam a disciplina, para que posteriormente se permita o entendimento do processo urbano, de viés mais particular, na relação dos cemitérios oitocentistas e a cidade.

As mudanças de costumes, principalmente de pensamento, foram características durante todo o século XIX. Os pensamentos racionais, surgidos em virtude do Iluminismo, moldaram espacialmente as cidades por um ideal de modernidade, que interferiu de maneira direta em espaços, antes participantes do convívio social, agora excluídos da sociedade. Esses movimentos sociais que estruturam o espaço urbano, são justificados pela História Urbana, que nasce envolta desses novos entendimentos sobre a cidade.

Os conceitos de modernidade, higienização, secularização e laicização são apontados brevemente neste artigo, visto que visam contextualizar as motivações de mudanças que a sociedade oitocentista passava. Estes elementos, configuram as principais causas de modificações da visibilidade dos cemitérios diante da cidade no período em estudo, os tornando lotes desterritorializados e re-territorializados no percurso de expansão urbana das cidades, e principalmente na expansão territorial de Belém.

A História Urbana auxilia o entendimento dos processos urbanos ocorridos nos cemitérios do século XIX, quando as indagações referentes as mudanças sociais e espaciais das cidades foram transportadas para os pensamentos de modernidade sentidos por seus habitantes.

OS PROCESSOS HISTORIOGRÁFICOS E CONCEITUAIS DA HISTÓRIA URBANA

As mudanças no crescimento das cidades no século XIX, em função das Revoluções (em especial a Industrial), instigaram o pensamento nas questões do passado e no planejamento da cidade, em prol da construção de uma cidade ideal. Neste mesmo século, "os governantes europeus tiveram a tarefa de ordenar, higienizar e

pensar em soluções possíveis para a vida urbana" (RAMINELLI, 1997, p.271), ocasionando desta forma alterações profundas no espaço e na consciência urbana.

Tirando como base Monteiro (2012), cujo aponta que os grupos sociais constroem a cidade quanto "tecido de relações sociais"[1], já que conferem sentidos e significados às práticas no espaço urbano, e também são constituídos por ela. Além disso, confirma a ideia do passado, quando médicos e demais especialistas, fizeram da cidade e seus habitantes uma normatização e modelação dos seus discursos políticos. Todas essas indagações e contextos sociais, possibilitaram a análise do objeto na perspectiva da História Urbana, que, pode ser resumida, de forma clara como "aquela que se centra na cidade e no processo de urbanização" (ALMANDOZ,2004, p.115). As primeiras investigações referentes a este campo, são uma realidade surgida em meados do século XX, cuja abordagem anterior do urbano restringia-se a trabalhos de biografias urbanas, que eram narrativas cronológicas, como laudos sobre os acontecimentos e personagens relevantes para a sociedade local[2], e de história do urbanismo, que procurava estabelecer as formas e os modelos urbanos. Esse novo campo que se volta para o estudo das cidades de maneira mais ampla, surge com o objetivo de aprimorar o entendimento da relação entre mudança social, industrialização e urbanização, já que "a história urbana é, em certos termos, a história da construção da cidade, cujo elemento mais específico é dado por sua ênfase na forma física " (STAVE; STEIN, 1981[3], apud ALMANDOZ, 2004).

O campo de investigação da História Urbana, possui dificuldades de identificação, já que a designação feita por Almandoz (2004), também se designa a outras disciplinas que tratam do desenho e da administração pública. No campo da arquitetura e urbanismo, a produção esteve associada ao âmbito da história da arte, com pouca ênfase nos critérios econômicos, sociais e políticos, o que ocasiona até hoje, uma confusão referente aos objetivos reais da História Urbana.

> Desde há muito, a história de cidades se confunde com a própria história das civilizações e do território (História local, história dos países e das regiões). Gênero consagrado, as biografias urbanas, até as primeiras décadas do século XX, eram fundamentalmente obras não-especialistas em história, de caráter enaltecedor de uma determinada localidade, escritas em forma narrativa convencional, dando destaque à apresentação cronológica de fatos notáveis, personagens ilustres, sem generalizações nem abordagem de processos mais vastos. (SILVA, 2004, p. 152)

Somente em 1960, que a História Urbana se separa do planejamento, vinculando-se à arquitetura. Essas articulações iniciam nos países de "maior acúmulo dessa produção historiográfica" (SILVA, 2001, p.37), Grã-Bretanha e EUA. Com a constituição do Grupo de História Urbana da Universidade de Leicester na Inglaterra em 1962, inicia a publicação periódica de Urban History Newsletter, se transformando na principal referência na constituição deste campo de conhecimento. Já o New Urban History, foi a vanguarda formada para constituição da História Urbana, na América do Norte em 1968. Esse grupo trabalhava em busca da constituição de paradigmas, estabelecendo referencias teóricas comuns, procedentes metodológicos, associações, publicações e etc., porém, acabaram tratando pouco da questão urbana.

[1] Termo utilizado por Monteiro, para tratar as trocas sociais existentes na cidade com a sociedade vivente nela.
[2] Problema encontrado nas pesquisas referentes a História Local de Belém, onde os dados são passados de maneira descritiva.
[3] STAVE, Stanley J.; STEIN, Barbara H. The Colonial Heritage of Latin America: Essays on Economic Dependence in Perspective. New York: Oxford University Press,1970.

Outra questão de relevância sobre o tema, colocado por Silva (2004) é referente às duas vertentes da História Urbana relacionadas aos dois grupos vanguardistas, a "Cidade como Processo" e "Urban as a site"[4]. A primeira, trabalhada pelo grupo da Universidade de Leicester, acredita que a cidade era um lugar central onde convergiam todos os interesses, sendo a mesma analisada sobre as particularidades da formação urbana e social, quanto que a segunda, vertente de New Urban History, onde a cidade é o lugar "onde os debates e transformações sociais acontecem " (SILVA,2004).

Quanto à História Urbana na América Latina, a mesma adquiriu relevância a partir da História do Urbanismo, quando levada por arquitetos e desenhistas urbanos, surgindo através da transferência de modelos urbanísticos e cultura urbana, nos fins do século XIX, para o pensamento republicano, ganhando maior amadurecimento entre os anos de 1970 e 1980, porém com uma historiografia não vasta. Assim como a pesquisa da História Urbana no Brasil é um campo em construção, a mesma teve o urbanismo como "porta de entrada" para o estudo da ciência da cidade. O início desses estudos no Brasil ocorreu em 1980, através de uma abertura do campo para um diálogo interdisciplinar, e a criação do 1º Seminário De História da Cidade e do Urbanismo em 1990. A "concordância acrítica" (FARIA, 2011) existente no Brasil, em função de um olhar unidirecional entre Brasil- Europa e Brasil-EUA, e a ligação fraca com a América Latina, dificultam as considerações sobre as particularidades locais.

Há uma concepção de que a História Urbana, deve ter Temáticas Generalistas[5] (SILVA, 2004, p.155), e outra, que perpetuam o paradigma da disciplina, cujo defende a não necessidade de possuir revoluções econômicas e estruturais para modificar a forma de ver e viver na cidade e de que a análise individual de casos específicos é o que possibilita o estabelecimento de ligações entre todos os processos de urbanização.

Ao trabalhar com o subcampo da História Cultural Urbana, Almandoz (2002), permite o estudo das cidades de maneira mais particular e abrindo-se a todas as disciplinas que discutem sobre a mesma, através da Micro-história. Na Micro-história "Há preferência pelo concreto sobre o esquemático, uma abertura à observação, e uma desconfiança existente a qualquer construção teórica que poderia provar ser restritiva. " [6](ALMANDOZ, 2002, p.29, tradução nossa). Essa preocupação da Micro-História com as formas culturais e tradicionais de grupos sociais não elitizados, foi fortalecida através da adição de documentos primários, como a literatura.

> Essa vertente da Micro-história, a qual é, em boa parte, um questionamento conceitual e metodológico referente à perspectiva e escala de observatório tanto do objeto de estudo como de seus processos, intercepta-se como o que se denomina História Cultural Urbana, cuja especialidade vem sendo dada em grande parte pela natureza das fontes e dos discursos utilizados. (ALMANDOZ, 2004, p.133)

[4]"Urbano como Sítio". SILVA, Luís Octávio da. Cidade e História: Um olhar epistemológico. In: PINHEIRO, Eloísa Petti; GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras. **A cidade como História:** Os arquitetos e a historiografia da cidade e do urbanismo. Salvador: EDUFBA, 2004. p. 151-173.

[5]São considerados temáticas generalistas para Silva (2004) o processo de urbanização, desenvolvimento econômico, industrialização e avanço tecnológico.

[6] "Hay preferencia por lo concreto sobre lo esquemático, una apertura a la observación, y una desconfianza hacia cualquier construccion teorética que podría probar ser restrictiva. " (ALMANDOZ, 2002, p.29)

Através de abordagens heterogêneas, e Interdisciplinares[7] (HERSHBERG,1983), há a produção de outras temáticas, que permitem novos rumos de pesquisa e se encarregam de discuti-la com grande amplitude. Essas novas abordagens apontadas por David Herlihy, citadas por Raminelli (1997) são referentes às funções da cidade e seu vínculo com o fomento da urbanização, os efeitos da vida urbana sobre os ciclos vitais dos indivíduos e as mudanças espaciais e ecológicas na cidade, provocadas pelo desenvolvimento econômico e social.

A História Urbana não é apenas o estudo que tematiza os processos econômicos, sociais e culturais que ocorrem no espaço da cidade, mas também os processos inversos, cuja a organização da sociedade, diante de sua formação no espaço urbana ao longo do tempo, se impõe. É importante que a História Urbana sempre esteja aberta, em progressivo crescimento, buscando novos alcances, métodos e fontes.

> A história urbana tem um papel importante a desempenhar: é através da história que é possível aprender e compreender a nossa cultura, e tomar consciência da nossa tradição, que deve continuar a ser uma referência de base na construção da cidade de hoje. (TEIXEIRA,2004, p.111).

A RELAÇÃO DOS CEMITÉRIOS E A CIDADE ATRAVÉS DA HISTÓRIA URBANA

Através de Lepetit (2001, p.156), o qual defende que "... o processo de urbanização é dependente da própria marcha", pode-se confirmar o estudo de Bonjardim, Bezerra e Vargas (2010), que analisam as alterações causadas pela sociedade na morte do cristão e na organização do espaço da cidade de Sergipe, como a base para a compreensão da produção científica da alteração dos espaços fúnebres no entorno urbano e na cidade, tendo como afirmativa de que a morte, como produto social, pode modificar o espaço das cidades.

Partindo da premissa que as cidades se relacionam com a civilização que nela habita, Bonjardim, Bezerra e Vargas (2010), abordam conceito de "desterritorialização" (Retirada do espaço fúnebre do território central da cidade) e "re-territorialização", (Remanejamento dos espaços fúnebres para zonas periféricas da cidade), que afirma a locomoção dos cemitérios em virtude dos processos históricos e sociais de firmação desses espaços nas cidades brasileiras.

> Devido a longevidade, as cidades acabam passando por muitos processos de territorialização, desterritorialização e re-territorialização de todo seu espaço. Esses processos acabam modificando também os espaços da morte, ora localizados nas cidades, ora ao redor destas sempre de acordo com a cultura da época. (BONJARDIM; BEZERRA; VARGAS, 2010, p.2)

Considerando o cemitério como um espaço que faz parte da vida cotidiana e que reflete nossa cultura, como aborda Carvalho (2012) , no seu trabalho referente ao processo de inclusão do cemitério na dinâmica social e espacial da cidade de Lisboa, os modos de vida da população, incluindo as práticas fúnebres, através das mudanças na cultura e identidade do povo, interferem na organização do espaço urbano, sendo essas modificações lentas ou rápidas, ocasionadas juntamente com mudanças do modo de produção. O extermínio de um modo de vida implica na dissolução de antigas condições de existência, onde essas alterações na

[7] Termo escolhido por Herzberg, que define, segundo o autor, a melhor abordagem para a História Urbana, já que o termo "Multidisciplinaridade" se refere a preservação do paradigma disciplinar.

sociedade acabam influenciando em outras tradições e consequentemente no modo de encarar a morte e os espaços destinados a ela, os cemitérios.

A relação entre cidade e espaços de enterramento, são os fatores determinantes para o nascimento dos primeiros aglomerados humanos. Desde o homem de Neandertal que não necessitava mais viver trocando de morada, começaram a criar as comunidades em função do espaço que era destinado a colocação dos mortos. Esses espaços, os cemitérios coletivos do período Neolítico, seriam o início da formação das cidades, como explanado por Bonjardim, Bezerra e Vargas (2010).

Já para os Egípcios, na Antiguidade Oriental, com a fixação do homem e a criação das cidades, os lugares de enterramento dos mortos se tornaram importantes para a sociedade egípcia, visto que o povo tinha como principal característica a veneração de seus mortos, ocasionando assim, na ostentação e "território visível"[8]no espaço urbano, ou seja, as pirâmides faziam parte da rotina social da cidade.

Na cultura da Grécia e Roma, o foco era no poder dos homens, renegando o poder social imposto aos mortos como nos períodos anteriores. Os mortos eram sepultados nas estradas e precisavam estar distantes para não influenciar na vida do outro e consequentemente na dinâmica social da cidade. Como Bonjardim, Bezerra e Vargas (2010) afirmam, "...a morte neste período não fazia parte das cidades enquanto território visível, esse estava localizado afastado do convívio dos humanos, principalmente nos campos e estradas ao redor da cidade" (BONJARDIM; BEZERRA; VARGAS, 2010, p.4).

Na legitimação do cristianismo, o espaço das igrejas se tornam o centro gravitacional, que determina todas as funções da cidade. As construções dos equipamentos urbanos se fazem próximo ao centro de poder da cidade, as igrejas, incluindo os cemitérios que estavam presentes no interior ou ao redor das mesmas.

> Dessa forma, as igrejas se apropriaram da morte, territorializaram a morte, anexando ao espaço sagrado o território mortuário. Isto porque a igreja construiu, seu espaço sagrado e desenvolveu praticas para controlar o território. (BONJARDIM; BEZERRA; VARGAS, 2010, p.5)

As cidades cristãs vão ser um "território visível" da morte, onde a modulação das mesmas vai ocorrer em função da localização das igrejas e consequentemente dos cemitérios, ou seja, os cemitérios estruturam e identificam essas cidades. Neste momento, o lugar especifico de sepultamento coletivo, é estritamente ligado ao edifício eclesiástico, sendo um território inextricavelmente ligado as igrejas. O oposto ao conceito colocado a cima, refere-se a espaços que são invisíveis a vivencia e cotidiano da sociedade, ou seja, os "territórios invisíveis. "

> A cidade colonial era guarnecida de edificações religiosas, prédios públicos e fortalezas. Esta arquitetura representava a coerção da cruz e da espada, do poder colonizador da Igreja e do Estado. (RAMINELLI,1997, p.294)

A Igreja colonial era o lugar de congregação dos fiéis, como defende Almeida (2013), no artigo produzido sobre o processo de criação do cemitério do Bonfim em relação a construção da capital Belo Horizonte e novo tratamento dado aos mortos pela cidade. Nos templos eram debatidos assuntos espirituais e cotidianos, além de serem um espaço de vida da cidade, onde se tratava questões relacionadas a política,

[8] Termo utilizado por Bonjardim, Bezerra e Vargas (2010), para retratar os cemitérios como espaços inclusos ao cotidiano da cidade.

sociedade e economia. Nesses espaços, priorizava-se festividades religiosas, incluindo os sepultamentos eclesiásticos, típicos do período colonial e imperial do Brasil. “Os mortos habitavam os templos sem que sua presença causasse qualquer prejuízo aos vivos. ” (ALMEIDA, 2013, p. 140).

A paisagem da cidade volta a se modificar no Século XIX, através do “desejo universal de modernizar as cidades” (SALGUEIRO, 2001), quando há a necessidade da dissociação dos cemitérios da igreja, modificando os costumes da época e causando revolta na população. Essa negação a construções de novos costumes é defendida por Lepetit (2001, p. 165) quando afirma que “ ... a sociedade está permanentemente engajada num processo de redução por ajuste da novidade” e com isso sempre há uma resistência à mudança.

Com os avanços dos estudos médicos sobre os surtos epidemiológicos, constataram a necessidade do afastamento desses espaços do núcleo urbano, em função da insalubridade e proliferação de doenças dos mortos para os vivos. Essa desterritorialização da morte nas cidades, principalmente oitocentistas, são ocasionadas pela mudança nas atitudes das sociedades cristãs em decorrência dos surtos epidemiológicos.

> A diminuição do território da igreja reorganiza espaço das cidades. Primeiro, os cemitérios deixam igrejas e sua área circundante e são transferidos para áreas distantes dos aglomerados. Depois, as áreas circundantes das igrejas são transformadas em habitações, praças, áreas de lazer, etc. A morte re-territorializada longe os aglomerados seguindo normas sanitárias de construção, sobretudo com relação ao tipo e inclinação do terreno. A desterritorialização se segue em re-territorialização, pois não há “fim de território”. Essa mudança no local dos enterramentos causa uma mudança na organização das cidades. (BONJARDIM; BEZERRA; VARGAS, 2010, p.9)

Outra autora que se refere a esta “ descristianização” no território urbano é Cabaço (2009), através de sua dissertação acerca dos cemitérios oitocentistas de Lisboa, e a ligação entre instinto de morte (Thanatos), termo elaborado por Freud, e a cidade. Ao defender o termo “laicização do campo santo”, Cabaço (2009) confirma as modificações no modo de vida, preferencialmente no campo da religião, quando um estado laico regulamenta ações cientificas, com bases médicas, em um espaço com regras anteriores ditadas pela Igreja.

> A laicização da sociedade no final do século XVIII, se revela através do discurso médico que preconizava a higienização e a necessidade de percorrer contra os perigos dos odores e humores pestilentos emanados pelos corpos em decomposição no interior das igrejas. (ALMEIDA, 2013, p. 140).

A posterior relação dos cemitérios com o entorno urbano no século XX e XXI, formula uma nova reorganização do espaço urbano, onde os cemitérios anteriormente localizados distantes da cidade, estão sendo incorporados por ela, retomando os problemas de higiene e superlotação (Bonjardim; Bezerra; Vargas, 2010). Além disso Cabaço (2009), justifica este processo, pela existência de negação da morte nas cidades ocidentais em encarar os acontecimentos que envolvem o processo de fatalidade, fazendo com isso os espaços contribuírem para essa repulsa.

> Na época medieval estendendo-se até à época moderna, o espaço cemiterial emerge no âmago da cidade como espaço público multifuncional, atuante no quotidiano da mesma. No séc. XIX a morte é extraditada para a periferia da cidade, desarticulada da mesma. Na atualidade assume-se como espaço encerrado já integrado no tecido urbano que se foi expandido. (CABAÇO,2009, p.20).

Nas áreas dos cemitérios, anteriormente alojados fora do perímetro urbano das cidades, Carvalho (2012) afirma que há a instalação de bairros periféricos e clandestinos, já que o problema dos cemitérios urbanos está em que os mesmos não são concebidos para aproxima-los em relação ao sistema urbano, mas pretendem o seu distanciamento.

> O cemitério urbano tradicional gera mal os seus limites, não estando preparado para o confronto com a cidade, conduzindo com frequência a criação de vazios urbanos, lugares desqualificados e marcados pela descontinuidade. (CARVALHO, 2012, p. 17)

"Essa relação entre cidade e cemitérios na atualidade está delimitada em função de não se considerar esses espaços como parte do planejamento urbanístico" (CABAÇO, 2009), como se a arquitetura fosse responsável pelo o que é digno a cidade, e não pelo o que deve integra-la, banindo assim a cidade de tudo que a sociedade nega ou prefere esquecer, tornando-a uma cidade ideal.

O estudo elaborado por Bonjardim, Bezerra e Vargas (2010), demonstra que a morte é um acontecimento em constante mudança, e ela muda o modo de vida das pessoas, que consequentemente muda o espaço de enterrar, já que a organização dos espaços é fruto da cultura da época. Essa modificação do modo de vida pode alterar a paisagem visível, a estrutura e os processos existentes das cidades.

Quanto as motivações para a mudança do modo de vida retratadas nas desterritorializações dos cemitérios na cidade do século XIX, podemos expressar a cidade por diversas definições. A cidade da revolução industrial, a cidade na época da expansão, a cidade do progresso técnico, e a cidade do ciclo haussmaniano[9], são algumas das terminologias dedicadas as cidades que assumiram ser as "cidades capitais do século XIX" (SALGUEIRO, 2001).

Fortemente influenciadas por Paris, a cidade emblema da modernidade, as cidades procuram esquecer a "cidade de ontem" (ZUCCONI, 2009), em prol de projetar e viver uma cidade ideal, sendo uma manifestação utópica caracterizando um traço da humanidade que é "a decepção com o presente defeituoso, do qual emergem os impulsos de repensar o existente, o real vivido, ancorados no desejo de que algo ainda inexistente possa vir a realizar. O presente defeituoso a ser substituído por um futuro perfeito" (SAMPAIO, 1996, p.55). Esta paisagem da cidade, foi configurada através da formação de arquétipos universais, produzidos em Paris, mas transferidos por todo o mundo.

> Concebem uma maneira de construir e/ou transformar a cidade, através de práticas definidas, mas também constroem uma maneira de pensa-la, vive-la ou sonha-la. Há uma projeção de uma "cidade que se quer", imaginada e desejada, sobre a cidade que se tem, plano que se pode vir a realizar-se ou não. (...) A "cidade do desejo", realizada ou não, existiu como colaboração simbólica na concepção de quem a projetou e a quis concretizar. (PASAVENTO, 1995)

Para Coimbra (2014), esses anseios de futuro perfeito, são impulsionados pela industrialização, que transforma a cidade em um "formigueiro humano", próprio para desenvolver pestes, insalubridade e miséria, e resultando espacialmente nas cidades, a criação de vielas pouco salubres. A partir deste ideário,

[9] Período vivido em Paris, das grandes mudanças urbanas propostas por Haussmann, que tiveram como objetivo a renovação urbana, e a modernização da cidade.

combinando com elementos políticos e a conjectura econômica, inicia-se o processo de modernização do espaço urbano, e a transferência de ideais de modernidade.

As principais diretrizes da cidade moderna que repele a desordem, era ela se expandir para chegar ao seu ideal civilizador, visto que onde a cidade é liberada de seus próprios impulsos, leva a confusão, produzindo assim a reforma urbana e uma cidade com ampliação da cidadania. Voltando à essas influencias europeias, há uma transferência de modelos[10], que tinham como objetivo produzir essa cidade civilizada do século XIX, que no seu planejamento não era restrito somente o território, mas também toda a reformulação do pensamento e da sociedade.

A modernidade constrói uma nova ordem, onde rompe com as anteriores tratadas como retrógradas, tradicionais e provinciais, e que é fomentada por diversos avanços tecnológicos da época, como iluminação pública, telégrafo, primeiro automóvel e etc. Para Oliveira (2009), esta modernidade não se basta na mudança, mas na sucessão de acontecimentos, que são a difusão de produtos de racionalidade técnica, construtiva, científica e administrativa. Além disso, os modos de vida produzidos pela modernidade têm a capacidade de desvencilhar todos os tipos tradicionais de ordem social.

Sabendo que a modernidade difundiu produtos derivados da racionalidade, Gorelik (1999), deixa bem claro os conceitos deste termo, e sua relação direta com o termo de modernização. Para Gorelik (1999), a cidade que irá produzir a modernidade, será o caminho para chegar a modernização, não sua consequência, sendo a cidade um objeto privilegiado dessa modernização. Contextualmente, a modernidade advém do Ethos cultural, do conjunto de costumes culturais, que vem generalizando e se institucionalizando desde sua origem europeia, e a modernização, são processos que continuam transformando materialmente o mundo.

Diante dessas mudanças que marcaram o século XIX, em diversas cidades que clamavam por modernidade, o aumento populacional nos séculos XVII e XVIII somado a uma urbanização crescente gerou uma sensibilidade na “impropriedade dos sepultamentos ad sanctos” (ALMEIDA, 2012, p.1), tendo em vista que transformar os templos em um lugar de repositórios de corpos, era oposto do que era civilizado, moderno e adequado ao progresso humano. Como visto, as preocupações com a higiene, foram os anseios primordiais para a modificação das cidades, podendo afirmar que antes mesmo da modernidade ser desejada pelas cidades do século XIX, o Higienismo foi o elemento de maior sonho ideológico da sociedade oitocentista, visto que em função deste, justificaram as mudanças de “salubrificação” (SALGUEIRO, 2001) no espaço urbano. A “cultura positivista e do determinismo oitocentista, a higiene instaura relações de tipo mecanicista entre causa e efeito, entre diagnóstico e terapia. ” (SALGUEIRO, 2001, p.105). Os cemitérios foram um dos primeiros equipamentos urbanos a se modificaram, em prol dessa limpeza higienista nas cidades.

A dinâmica da sociedade da época, que “arremessava pelas portas e janelas das casas, as águas de esgoto e diversos refugos domésticos” (MURILHA, 2011), também presenciava o abatimento de animais em locais públicos sem o mínimo de higiene, já que não havia neste período, locais específicos para tal fim. Já a partir dos tratados higienistas da época, se inicia a construção de espaços específicos para estas atividades consideradas insalubres do cotidiano, isoladas das áreas populosas da cidade, no caso os centros urbanos, visto que, os mecanismos médicos e políticos travavam a quarentena para com a população.

[10] A modernidade se caracteriza como um modelo espacial, e não como um dispositivo ideológico.

> Com o surgimento do movimento higienista no final do século XVIII, os governos destas e de outras cidades europeias adquiriram consciência de que se deveria dar prioridade ao estado de saúde da população das mesmas, para assim, diminuir o grande índice de mortalidade que vinha ocorrendo, em decorrência da insalubridade. (MURILHA, 2011, p.36)

O movimento higienista foi pautado na teoria miasmática, que defendia que as substancias em decomposição, mesmo que presente em pequenas camadas na atmosfera, seriam capazes de provocar no organismo dos indivíduos, patologias derivadas do contato destes com o meio ambiente contaminado. Este movimento, que tinha como responsável o poder público, não se preocupava somente com o bem-estar do indivíduo, mas principalmente, com o "estado higiênico do conjunto de estabelecimentos, das ruas, dos rios, do ar, enfim da cidade como um todo " (MURILHA, 2011), e direcionava a construção de diversas edificações, assim como os espaços de sepultamento. No século XIX, os profissionais europeus seguem os princípios higiênico-sanitaristas no meio urbano, pautados no movimento higienista do século XVIII, instrumentalizados e transformados em dispositivos normativos e legais.

No Brasil, as práticas sanitárias foram pautadas na teoria miasmática e os municípios foram divididos em distritos sanitários, e através da presença de engenheiros, modificaram as atitudes sobre as questões de saneamento e higiene dos lares e das cidades, a partir de meados do século XIX, através da legislação das cidades. Os médicos não se restringiam em cuidar dos aspectos clínicos, mas também definiam o espaço social e consequentemente o espaço físico.

Outra vertente que esta modernidade oitocentista traz é a secularização do Estado brasileiro, que nos aspectos cemiteriais, absorve o registro sobre a morte e seus espaços, já na virada do oitocentos. Entretanto em virtude das permanências de costumes, o poder eclesiástico continua influenciando o poder laico, sobretudo nos cemitérios, e só há a secularização efetiva com a Proclamação da República e com a promulgação da primeira constituição republicana. Somente em 1870, que o movimento para retirada completa da Igreja da gestão dos cemitérios, segundo Garcia (2006), foi intensificado, demonstrando a intensa luta pela não separação da Igreja e Estado.

> De um outro prisma, esta secularização também vem a ser pensada enquanto elemento norteador de certo "sentido" tomado e construído para a modernidade. Sentido de mundo e habitus que não deixa de configurar a passagem da cultura transcendental á materialista e individualizante, própria das eras revolucionárias e das tensões nas passagens de uma conjuntura à outra. (SILVA, 2006)

A Secularização aborda a ruptura, mesmo que teórica, do estado e a igreja, surgida no século XIX. Desta ruptura, se permite a criação de espaços laicos, em especial os cemitérios, que antes eram dominados, configurados e tinham seus rituais, fundamentados em padrões eclesiásticos. A laicização dos cemitérios, de maneira global, foi consolidada em culminância da Revolução Francesa (1789), quando se impôs um novo modelo de organização social que acabou influenciando no culto dos mortos.

A Laicização, é um instrumento constitucional, o qual permite a independência em relação a religião católica. Esta ideologia positivista, segundo Leite (2011), não fez com que o Brasil, deixasse de ser um país católico, porém diminuiu a intervenção da igreja perante as decisões do estado, já que a mesma tinha quase decisão absoluta sobre diversas questões governamentais no período imperial.

> As autoridades eclesiásticas católicas não só dominavam a educação, a saúde pública e as obras assistenciais, como detinham total exclusividade na concessão de registros de nascimento, casamento e óbito. (MARIANO, 2002[11], apud LEITE, 2011)

No aspecto de Belém do século XIX, assim como em outras cidades brasileiras, ter civilidade era possuir todos estes comportamentos modernos, higienistas, secularizados e laicistas, que criassem correlações com a imagem de outras nações vistas como centros irradiadores de cultura, tornando assim os cemitérios de Belém e a própria cidade, referencias de uma cidade capital do século XIX.

Pelo mito do progresso que atravessa a época, eles partilham- ainda que retoricamente- o desejo universal de modernizar as cidades. Representações mentais de longa duração, como as de "regeneração" ou de recomeço, coexistem com a tomada da consciência, própria do tempo, de que era preciso romper com o passado, fazer transformações como as que ocorriam por toda parte, adotar medidas modernas de urbanismo, próximas daquelas dos países do mundo civilizado. (SALGUEIRO, 2001, p.136)

A RELAÇÃO DOS CEMITÉRIOS DE NOSSA SENHORA DA SOLEDADE E SANTA IZABEL COM A CIDADE DE BELÉM NO SÉCULO XIX

Os Cemitérios oitocentistas de Belém que foram fincados como "território invisível"[12]e como equipamento secularizado, territorialmente a partir do século XIX, se consolidam com a imagem de lote cemiterial na cidade, sendo este lote restrito exclusivamente para rituais fúnebres, que visualizamos ainda hoje (Figura 1 e Figura 2).

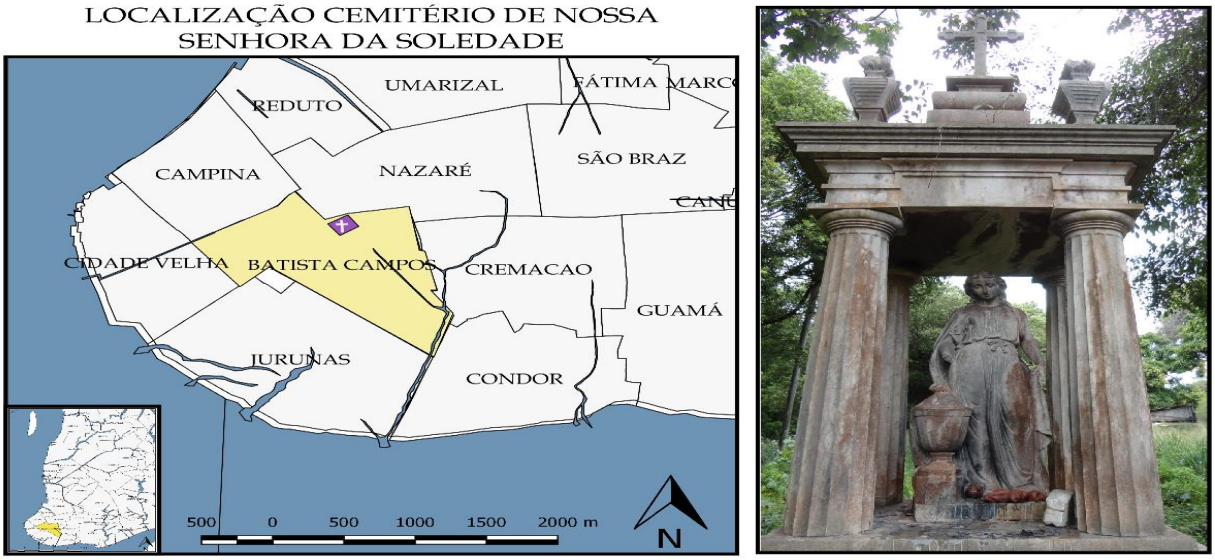


Figura 1: Localização e mausoléu do Cemitério de Nossa Senhora da Soledade.

Fonte: Elaborada pela autora (2018)

[11] MARIANO, Ricardo. Secularização do Estado, liberdades e pluralismo religioso. **Ciudad Virtual de Antropología y Arqueología (portal eletrônico**), 2002.

[12] Termo apresentado por Bonjardim, Bezerra e Vargas (2010), no Capítulo 2, referente aos espaços que são invisíveis perante ao cotidiano da sociedade.

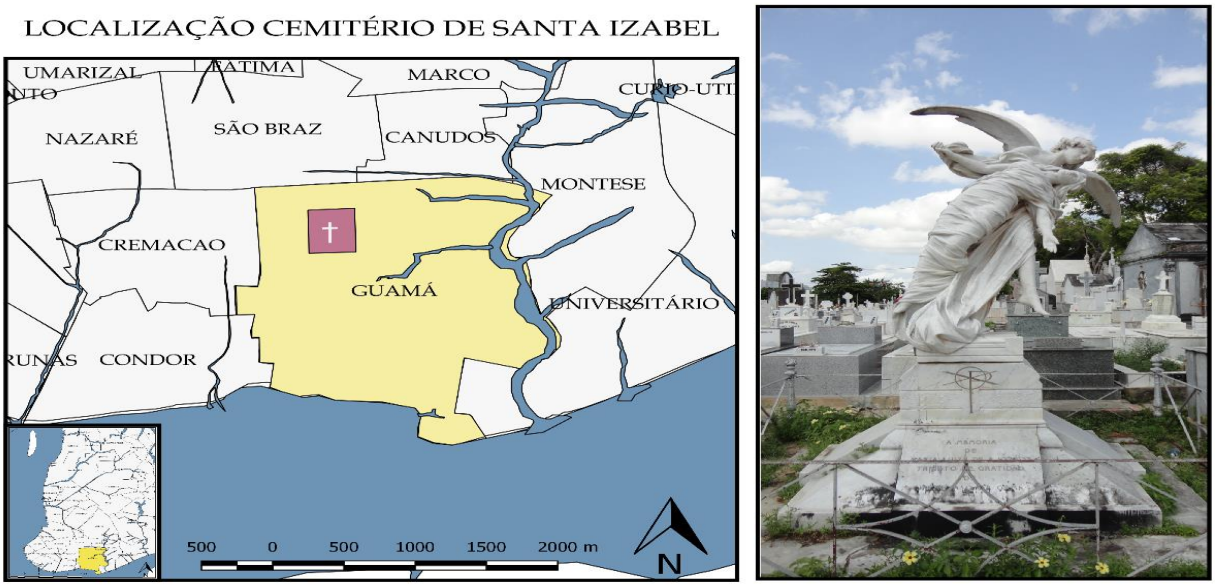


Figura 2: Localização e túmulo do Cemitério de Santa Izabel.

Fonte: Elaborada pela autora (2018)

Tomando posse dos conceitos de Desterritorialização[13] e Re-territorialização[14], elencados por Bonjardim, Bezerra e Vargas (2010), no início do século XIX, o Cemitério como equipamento urbano em Belém, sofre uma desterritorialização, ao sair da paisagem cotidiana da cidade através do interior e arredores das igrejas, visto que modelos implantados em Paris, começam a ser transferidos para todo mundo, disseminando novos ideais de higiene.

Um viés determinante nos processos de modernização das cidades, são as epidemias e pestes, que assombravam a realidade oitocentista de várias cidades no mundo. Em Belém, a Febre Amarela e a Cólera devastam um terço da população local, e impulsiona medidas mais radicais quanto aos enterramentos em lugares específicos, consolidando desta forma a desterritorialização do Cemitério eclesiástico, para um novo lote, demarcado na malha da cidade, com propostas higienistas, em que se pretende, além de dá um pontapé inicial para uma Belém moderna, que se consagrará, nos finais do século XIX e início do Século XX, cessar as insatisfações de ordem higiênicas e políticas da população belenense com a província.

Em 1850, observa-se a re-territorialização do Cemitério de Nossa Senhora da Soledade, se tornando no passar dos anos, e com a imposição de leis municipais para a utilização dele, um novo território visível e integrante da Belém de meados do século XIX, fazendo parte da coletânea do Álbum de Belém de 15 de novembro de 1902 e se tornando um lote hierarquizado e seletivo (Figura 3).

[13] Termo referente a retirada do espaço fúnebre do território central da cidade, proposto por Bonjardim, Bezerra e Vargas (2010).
[14] Termo referente ao remanejamento dos espaços fúnebres para zonas periféricas da cidade, proposto por Bonjardim, Bezerra e Vargas (2010).

Figura 3: Imagem do Cemitério de Nossa Senhora da Soledade inclusa no Álbum de Belém.
Fonte: Belém (1902, p. 21)

As pesquisas e aprimoramentos, referente ás práticas médicas seguem durante o século XIX, assim como, Belém inicia sua propulsão econômica com o início da exploração da Borracha. Essas questões se tornam diretrizes de uma nova desterritorialização e re-territorialização dos cemitérios do século XIX de Belém.

O impulso econômico da Borracha, permite a expansão territorial da cidade de Belém, transformando bairros, como Batista Campos, Nazaré e Reduto, bairros centrais, cujo nos anos anteriores eram tratados como subúrbios (rocinhas). Essa expansão, aliada a preocupações com uma nova epidemia que se alastrava pela cidade, a Varíola, preconizam a re-territorialização em 1878 do Cemitério de Santa Izabel, no até então nada povoado bairro do Guamá (Figura 4).

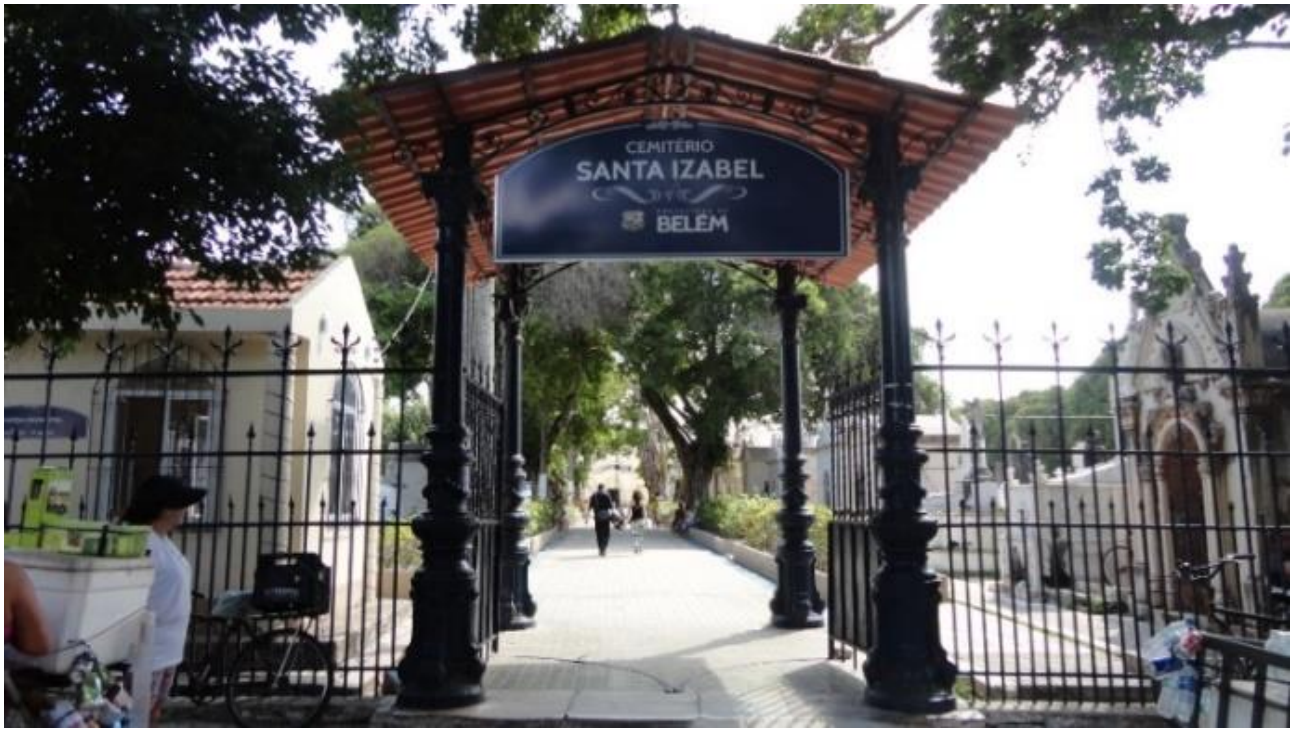


Figura 4: Entrada atual do cemitério de Santa Izabel.

Fonte: Elaborada pela autora (2015)

Assim como o Cemitério de Soledade 28 anos antes, teve sua localização definida por conceitos de Modernidade, Higienismo, Laicização e Secularização, vigentes das utopias europeias do século XIX, sendo manifestado espacialmente na cidade, em um local distante, um subúrbio, que posteriormente se transformaria no bairro de Batista Campos, o Cemitério de Santa Izabel, tem o seu lote demarcado seguindo os mesmos preceitos, onde o lote cemiterial do referido Cemitério se localiza isolado das demais quadrículas.

Diante desta expansão esperada da cidade de Belém, que durante o século XIX, teve avanços territoriais consideráveis pautados no ideal de modernidade do século, o período de exploração da Borracha, que além de promover a imigração de diversos trabalhadores e investidores para Belém, melhorou a dinâmica econômica na cidade, o que possibilitou, além da expansão territorial, o melhoramento das avenidas e demais equipamentos urbanos, na virada do século XIX para o XX.

Como referido anteriormente, o Cemitério da Soledade em 1880, se situa em uma região em consolidação, o bairro de Batista Campos. Em detrimento desta conjectura inerente ao processo de ocupação do território, de crescimento populacional e ao aterramento do alagado do Pirí, em 1803, que anteriormente limitava o crescimento da cidade de Belém, o Cemitério da Soledade é fechado para enterramento, visto que a manutenção das atividades do mesmo, em ambiente já habitado, ia contrária aos ideais de modernidade tão preconizados para a inauguração do mesmo somente 30 anos antes. Além disso, com a comissão médica que

prescreveu o fechamento do mesmo, as missões higienistas na cidade permaneceram ativas[15], sendo continuadas até o século XX, com transformações nos traçados viários em prol de uma modernidade salutar.

> A constante aglomeração urbana é, sem dúvida, a responsável pelo atual rearranjo socioespacial em que os cemitérios se encontram, pois, se antes eles eram edificados em ambiente extracitadinos, hoje fazem parte definitiva da geografia urbana, com muitos deles atualmente localizados nas zonas centrais das cidades. (SOUZA; RIBEIRO FILHO, 2016, p.7)

Nesta circunstância, o cemitério não é desterritorializado, visto que não há mudanças em seu lote, porém o Cemitério da Soledade, volta a ser um território invisível[16] perante as suas atividades interrompidas, mas paradoxalmente permanece sendo um território-lote visível e presente na cidade, como uma caixa de memórias congeladas no tempo daqueles que tiveram entes enterrados no seu solo (Figura 5).

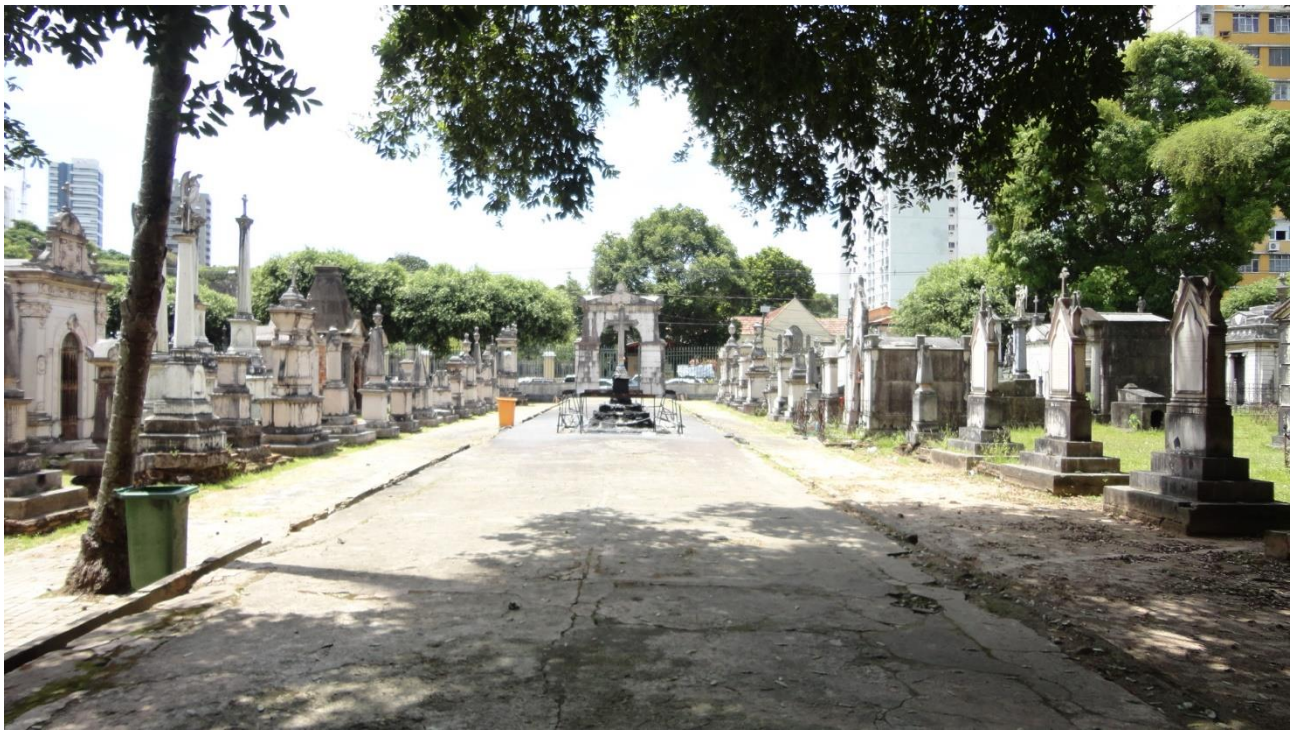


Figura 5: Circulação principal do Cemitério da Soledade atualmente.
Fonte: Elaborada pela autora (2015)

No aspecto da cidade, há a re-territorialização do território invisível do Cemitério de Belém, Santa Izabel, que enfatiza mesmo que no fim do século XIX, o padrão de expulsão dos lotes cemiteriais dos centros urbanos. É importante ressaltar que o processo de modernização de Belém, nessa virada do século, toma sentidos opostos a localização do bairro do Guamá, cujo a planificação do bairro do Marco, possibilita os avanços expansionista da cidade em sentido Norte e Leste, mantendo assim um teor suburbano periférico ao bairro em que o Cemitério se situa, até meados do século XX.

[15] Nesse período, o maior viés do modelo de modernidade transferido de Paris em Belém, foi o Higienismo, deixando as alterações formais na cidade, mais intensificadas no século XX.
[16] Neste aspecto pontuo como o espaço continua a não ser visto pelo cotidiano da sociedade, mesmo que espacialmente o mesmo se encontra submerso a uma nova ocupação territorial de Belém.

Diante de todas estas questões colocadas acima, é importante compreender que as mudanças urbanas que Belém viveu, em prol de se tornar uma cidade moderna está pautada, no consciente da sociedade do lugar perfeito, a cidade ideal[17]. A racionalização da vida urbana tem um pressuposto basilar na cidade igualitária, justa e perfeita, onde tudo se encontra uniforme para evitar a conturbação e a anarquia. " A cidade ideal aparece historicamente como superação da cidade real" (SAMPAIO, 1996, P.55), e esta afirmação é vista através da apropriação da Cartografia de Belém, onde em um determinado período (o auge das importações de modelos) há uma sobreposição da cidade projetada, ideal, sobre a real, através dos planos urbanísticos de Antônio Lemos, e representados graficamente nos Plantas de Nina Ribeiro (1899) e José Sidrin (1905). Através da cidade utópica, que se defende a transferência de modelos higienistas para a cidade e para o cemitério.

Quando voltamos para a cidade real de Belém, notamos que a cidade utópica não foi um pensamento em larga escala para a cidade como um todo, mas sim modelos geométricos importados implantados em determinados pontos e lugares, criando assim a noção de centro e subúrbio. Voltando para o aspecto de territórios visíveis da cidade, o centro urbano, possui todas as atividades que uma cidade moderna se orgulha de ter, como o comercio, o lazer e afins. Entretanto, o subúrbio, que só não é esquecido pelos planos em função dos transportes dos bondes elétricos, no caso de Belém, onde há um único ponto de bonde que chega no Cemitério de Santa Izabel no fim do século XIX, ou seja, o pouco habitado bairro do Guamá, fica restrito as atividades que não são consideradas higiênicas, como os cemitérios, o forno crematório e etc.

Esta análise tem como objetivo gerar a conclusão de que os cemitérios são transferidos para a extremidade da cidade, significando isto uma representação social da população em relação à morte, agora pautada em conceitos de Modernidade, Higienização, Secularização e Laicização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde dos primórdios da existência humana o conceito da transição para a morte interfere nas práticas mortuárias das pessoas e até nas cidades. Além disso, novas tecnologias construtivas, normas sanitárias, crescimento populacional e principalmente governo ou clero, são os responsáveis pelo rumo que os cemitérios tiveram na cidade no decorrer da história. A localização dos espaços fúnebres do século XIX em Belém, seguiram os caminhos pautados nos ideais de higienização, salubridade, avanços na medicina, expansão urbana e de dessacralização dos cemitérios, vivenciada por uma cidade que clamava por modernidade e renegava o espaço da morte em um território visível da cidade.

Quando esses parâmetros estão voltados para a relação da cidade de Belém com os cemitérios do século XIX, sendo expressa na relação do Cemitério de Nossa Senhora da Soledade com o bairro de Batista Campos e o Cemitério de Santa Izabel com o bairro do Guamá, os processos históricos vividos pelos cemitérios em estudo, relatam os mesmos processos que outras cidades brasileiras sofreram, como colocadas por Bonjardim, Bezerra e Vargas (2010), passando a ser espaços invisíveis e periféricos da cidade, situando estes espaços no limite urbano da cidade, sendo eles rejeitados pela população na sua dinâmica social.

É interessante notar que os Cemitérios de Belém, foram impulsionados, demarcados e situados assim como diversos cemitério oitocentistas surgidos no mundo, entretanto a particularidade da população paraense, a

[17] Esta é derivada das utopias do século XIX, sendo resultado dos processos do século XVI e XVII, cujo a mentalidade utopista liberal vai ser ultrapassada pela visão utopista revolucionária, instaurada no século XVIII.

sua história e sua cultura, não pode ser desconsiderada, na implantação e aceitação do mesmo, que mesmo contrariada, se viu obrigada a mudar o costume fúnebre. Essa conclusão só foi possível de ser identificada através da utilização da História Urbana como ferramenta de compreensão da História da cidade e os processos sociais que a mesma passou.

REFERÊNCIAS:

ALMANDOZ, Arturo. “Notas sobre historia cultural urbana: Uma perspectiva latinoamericana”. **Perspectivas Urbanas/ Urban Perspectives**. Barcelona: ETSAV, N.1, pp.29-39, 2002.

ALMANDOZ, Arturo. Revisão historiográfica urbana na América hispânica, 1960-2000. In: [PINHEIRO, Eloísa Petti; GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras (org.)]. **A cidade como História**: Os arquitetos e a historiografia da cidade e do urbanismo. Salvador: EDUFBA, 2004. pp. 117-150.

ALMEIDA, Marcelina das Graças de. “Cemitério e Cidade: a Nova Capital e o lugar dos mortos”. **Revista Inter-Legere.** Natal: [s.n.], Vol. 12, pp. 137-156, 2013.

ALMEIDA, Marcelina das Graças de. “Cemitérios oitocentistas, culto, fé e patrimônio: experiências intercambiantes”. In: XIII SIMPÓSIO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE HISTÓRIA DAS RELIGIÕES, 13, 2012, São Luís. **Anais....** São Luís: [s.n.], pp. 1 – 10, 2012.

BELÉM. Intendente Municipal (1898-1911: A. J. de Lemos). **Álbum de Belém:** 15 de novembro de 1902. Paris: P. Renouard, 1902. 104 p. il.

BONJARDIM, Solimar Guindo Messias; BEZERRA, Daniel de Castro; VARGAS, Maria Augusta Mundim. “A morte do cristão em transformação: as cidades e o espaço da morte”. **Fênix-Revista de História e Estudos Sociais.** Uberlândia: [s.n.], Vol. 7, N. 2, pp.1-21, ago. 2010.

CABAÇO, Patrícia Gonçalves. **Cemitérios Municipais de Lisboa:** Estratégias de Articulação entre Thanatos e Polis. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura, Instituto Superior Técnico, Universidade Técnica de Lisboa. Lisboa, 2009.

CARVALHO, Hugo Pereira de. **A inclusão do cemitério no espaço da cidade.** Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura, Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa. Lisboa, 2012.

COIMBRA, Adriana Modesto. **A cidade como narrativa:** Francisco Bolonha e o papel da arquitetura e da engenharia no processo de modernização da cidade de Belém- 1897-1938. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2014.

FARIA, Rodrigo Santos de. “O urbanismo e os urbanistas na história urbana brasileira: percursos e perguntas para pensar a história urbana da América Latina”. **Risco**. São Carlos: [s.n.], Vol. 14, N. 2, pp.6-14, dez. 2011.

GARCIA, Valéria Eugênia. **O cotidiano na separação entre igreja e cemitério:** um exercício de investigação metodológica. Monografia (Especialização) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

GORELIK, Adrián. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização. In: [MELO, Wander Miranda (ed.)]. **Narrativas da modernidade.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1999.

HERSHBERG, T. The future of urban history. In: [FRASER, D. e SUTCLIFFE, A. (eds.).] **The pursuit of urban history**. Londres: Edward Arnold Ltd, 1983.

LEITE, Fábio Carvalho. “O Laicismo e outros exageros sobre a Primeira República no Brasil”. **Religião e Sociedade**. Rio de Janeiro: [s.n.], Vol. 31, N. 1, pp.32-60, 2011.

LEPETIT, Bernard. **Por Uma Nova História Urbana/ Bernard Lepetit**; seleção de textos, revisão crítica e apresentação Heliana Angotti Salgueiro; [tradução de Cely Arena].-São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MONTEIRO, Charles. “Entre História Urbana e História da Cidade: Questões e Debates”. **Oficina do Historiador**. Porto Alegre: EDIPUCRS, Vol. 5, N. 1, pp.101-112, jan. /jun. 2012.

MURILHA, Douglas. **O Higienismo e a construção dos matadouros e mercados públicos.** Dissertação (Mestrado) - Curso de Urbanismo, Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologia, Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Campinas, 2011.

OLIVEIRA, José de Arimatéa Vitoriano de. "Uma cidade em construção: modernidade, cotidiano e imaginário na Fortaleza de finais do século XIX e princípios do século XX". **Revista Espacialidades**. [S.l.]: [s.n.], Vol. 2, N. 1, pp.1-31, 2009.

PESAVENTO, Sandra. "Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano". **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro: [s.n.], Vol. 8, N. 16, pp. 279-290, 1995.

RAMINELLI, Ronald. História Urbana. In: [CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo]. **Domínios da História:** Ensaios de Teoria e Metodologia. 5. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997. Cap. 7. pp. 271-296.

SALGUEIRO, Heliana Angotti (org.). **Cidades Capitais do século XIX:** Racionalidade, Cosmopolitismo e Transferência de Modelos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. 181 p.

SAMPAIO, Antonio Heliodorio Lima. "Cıdade ıdeal, Imagınação e Realıdade". **Rua 6**: Revista de Urbanismo e Arquitetura. [S.l.]: [s.n.], Vol. 4, N. 1, pp.54-65, jan. 1996.

SILVA, Luís Octávio da. Cidade e História: Um olhar epistemológico. In: [PINHEIRO, Eloísa Petti; GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras (org.)]. **A cidade como História:** Os arquitetos e a historiografia da cidade e do urbanismo. Salvador: EDUFBA, 2004. pp. 151-173.

SILVA, Luís Octávio da. "História Urbana: uma área de conhecimento". **Revista de Ciências Humanas**. Florianópolis: EDUFSC, N. 29, pp.35-56, abr. 2001.

SILVA, Ramsés Nunes e. **"Signal dos tempos":** Modernidade, Secularização e Laicização na Instrução Pública da Parahyba do Norte (1867-1902). Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2006.

SOUZA, Ivanaíla de Jesus; RIBEIRO FILHO, Francisco Gomes. "Geografia e espacialização da morte". In: XVIII ENCONTRO NACIONAL DE GEÓGRAFOS, 18, 2016, São Luís. **Anais....** São Luís: [s.n.], pp. 1 – 11, 2016.

TEIXEIRA, Manuel C. História Urbana em Portugal, os últimos dez anos: 1992-2002. In: [PINHEIRO, Eloísa Petti; GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras]. **A cidade como História:** Os arquitetos e a historiografia da cidade e do urbanismo. Salvador: EDUFBA, 2004. pp. 91-116.

ZUCCONI, Guido. **A cidade do Século XIX**/ Guido Zucconi; [tradução e notas Marisa Barda]. São Paulo: Perspectiva, 2009. 205 p.- (Debates;319).

V enanparq
Salvador - 2018

A PARTILHA DO ESPAÇO DA CIDADE E O SIMULACRO DO ESPECIALISTA

SHARING THE CITY SPACE AND THE EXPERT'S SIMULACRUM

EL COMPARTIR EL ESPACIO DE LA CIUDAD Y EL SIMULACRO DEL ESPECIALISTA

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

ALMEIDA, Lutero Pröscholdt
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor DAU PPGAU UFES.
luteropros@gmail.com

MIRANDA, Clara Luiza
Doutora em Comunicação e Semiótica PUCSP. Professora DAU PPGAU UFES.
claravix50@gmail.com

A PARTILHA DO ESPAÇO DA CIDADE E O SIMULACRO DO ESPECIALISTA

SHARING THE CITY SPACE AND THE EXPERT'S SIMULACRUM

EL COMPARTIR EL ESPACIO DE LA CIUDAD Y EL SIMULACRO DEL ESPECIALISTA

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
A história da areia, pretende aproximar-se da problemática do "especialista": "A areia se move por forças que agem sobre ela" tal pensamento que parece à primeira vista evidente ou baldio é na verdade a síntese de uma cegueira que impregna as relações humanas. Pois em relação às atividades no espaço urbano, questiona-se tudo, menos as forças que são responsáveis pelos movimentos e acontecimentos na cidade. Agora se tem a arquitetura e urbanismo como um modelo em que o especulador comanda o espaço através de ferramentas técnicas, e o "especialista" por sua vez, constrói o respaldo ao seu argumento com seus projetos e pesquisas. A cidade nos moldes de um sistema capitalístico está longe de se fazer ordenar por um projeto, por um especialista, por um técnico, por uma ideologia ou por leis, pois ela é um grande campo de disputa de poderes, um sistema intenso de fluxos, onde o "público", imaginado como espaço puramente democrático na verdade não existe, contudo, ela conforma um espaço que está constantemente em disputa por interesses privados.
PALAVRAS-CHAVE: arquitetura; urbanismo; micropolítica; especialista.

ABSTRACT:
The history of the sand, it tries to approach the problematic of the "expert": " The sand moves by forces that act on her"such a thought that seems at first sight evident or wasteful is in fact the synthesis of a blindness that impregnates the human relations. For in relation to the activities in the urban space, everything is questioned, except the forces that are responsible for the movements and happenings in the city. Now we have architecture and urbanism as a model in which the speculator commands space through technical tools, and the "expert" in turn, builds support for his argument with his projects and research. The city in the mold of a capitalist system is far from being ordered by a project, by a specialist, by a technician, by an ideology or by laws, for it is a great field of power dispute, an intense system of flows, where the "public", imagined as a purely democratic space does not actually exist, yet it forms a space that is constantly in dispute for private interests.
KEYWORDS: *architecture; urbanism; micropolitic; expert.*

RESUMEN:
La historia de la arena, pretende acercarse a la problemática del especialista:"La arena se mueve por fuerzas que actúan sobre ella" tal pensamiento que parece a primera vista evidente o balanza es en realidad la síntesis de una ceguera que impregna las relaciones humanas. Pues en relación a las actividades en el espacio urbano, se cuestiona todo, menos las fuerzas que son responsables por los movimientos y acontecimientos en la ciudad. Ahora se tiene la arquitectura y urbanismo como un modelo en el que el especulador comanda el espacio a través de herramientas técnicas, y el "especialista" a su vez, construye el respaldo a su argumento con sus proyectos e investigaciones. La ciudad en los moldes de un sistema capitalista está lejos de ordenarse por un proyecto, por un especialista, por un técnico, por una ideología o por leyes, pues ella es un gran campo de disputa de poderes, un sistema intenso de flujos, donde el "público", imaginado como espacio puramente democrático en la verdad no existe, sin embargo, conforma un espacio que está constantemente en disputa por intereses privados.
PALABRAS-CLAVE*: arquitectura; urbanismo; micropolitica; especialista.*

INTRODUÇÃO[1]

Figura 1 - O deserto e a praia, Sebastião Salgado

A areia espalhada na praia é branca, seca e possui formas sinuosas. Sua imagem pitoresca compõe uma forma homogênea, disforme e maleável, mas na verdade esse grande solo branco é composto por inúmeros grãos, que passam despercebidos, pois são tratados como ordinários perante a vastidão da praia. A constituição da areia é de pequenos grãos de rochas, conchas e vegetais; suas proporções são ínfimas comparadas à imensidão da praia tornando-a um elemento completamente ignorado. Porém, existem outras conformações minerais: em uma escala inferior tem-se o pó, e em uma escala superior a rocha, e a areia disforme correndo na praia está entre essas duas escalas de mineral. Ela é a parcela que se efetiva aos olhares fortuitos, portanto é imprescindível não esquecer que ela é feita de outras pequenas partes, os grãos.

O processo de formação da areia começa com a ação de agentes externos, como a chuva, microrganismos, colisões e ventos agindo sobre a rocha mãe que desprende pequenas partículas. Essas pequenas parcelas

[1] Partindo do pressuposto de que a narrativa também pode inferir um pensamento crítico sobre a cidade, esse artigo começa com um conto, que introduz de forma “realista” e “fantástica” o seu conceito principal.

agora são “restos”, e em um primeiro momento ela reside nas proximidades formando uma parte do solo, e ao longo de anos será levada através das chuvas, ventos e gravidade aos rios transformando-se em um novo sedimento. Com a ação das águas dos rios e das chuvas esse sedimento é peneirado entre a argila e o cascalho: a argila leve fica em suspensão, o cascalho mais pesado fica no fundo e a areia já em um tamanho ideal para ser transportada é levada ao mar. Dependendo das condições encontradas no percurso os grãos sofrem desgastes modificando sua forma: podendo ficar mais finos, arredondando suas arestas, para enfim, chegar à praia onde passarão muitos anos. Na costa, no vai e vêm das ondas e das marés, a areia é suscetível a outras mudanças físicas. O mar e os rios ainda trazem novas partículas à mistura, como organismos, conchas, algas e outros “restos” que irão compor a forma final da areia. Nas areias do deserto este processo é semelhante, porém existe a grande amplitude térmica que separa o dia e a noite, fazendo com que as rochas se expandam e retraiam acelerando o processo de deterioração. Depois de participar da paisagem por milhões de anos os grãos de areia morrem, pois após muitos anos de intensas colisões e sendo sobreposta por novos grãos, a areia acaba se transformando em uma micropartícula, um pó, que se sedimenta no fundo do oceano e lentamente se transforma em rocha novamente, nascendo mais um estrato da crosta terrestre. Um grão de areia morre para se transformar em uma rocha.

Andando pela praia ou pelo deserto avista-se um grande areal, em um pensamento meditativo possui-se clareza que essa areia é uma estrutura complexa que se move conforme as marés e os ventos. Toda a complexidade existente nesse modelo não é ignorada, sabe-se veemente da complexidade da formação e do movimento do areal, que é inconstante; não se pode prever o movimento das areias na praia e no deserto, porém o que se move não é o areal, mas sim os grãos. O grão neste caso é completamente ignorado, como uma agulha num palheiro ou uma gota d’água em um oceano, portanto o areal não é um objeto homogêneo ou consistente, ele é constituído de múltiplas partículas que o compõe. E o vento não poderia mover tamanho areal, mas move cada grão modificando todo conjunto de dunas criando um complexo sistema, que como o Livro de Areia de Jorge Luis Borges[2] não tem princípio e nem fim.

A MATÉRIA E AS FORÇAS QUE A COMPÕE

Falar de algo tão ordinário e primitivo quanto à formação da areia não é uma atitude desmedida, pois quando a vida é cercada de intenções obscuras e ilegíveis é preciso voltar aos modelos primitivos para decifrar e esclarecer todas essas intenções. Esta reflexão sobre a areia é introdutória para se chegar a um modelo simplista, mas essencial, que permeia toda a vida contemporânea, um modelo em que cada vez mais as intenções, as forças e os motivos que movem cada parte – cada grão – da vida contemporânea estão obscuros, por exemplo: não se julga o que fez fazer, mas somente o que foi feito. Quanto a essa afirmação vejamos a frase que sintetiza o modelo da areia:

O movimento do areal é complexo por haver forças agindo sobre ele. Ele não é complexo por ter uma grande quantidade de grãos, mas por haver ventos que agem sobre cada partícula.

A areia se move por forças que agem sobre ela. Tal pensamento que parece à primeira vista evidente e baldio é na verdade a síntese de uma cegueira que impregna as relações humanas. Pois em relação às atividades no espaço urbano, questiona-se tudo, menos as forças que são responsáveis pelos movimentos e

[2] Se trata do conto “O livro de areia” In: BORGES, J.L. O livro de areia. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

acontecimentos na cidade. As questões caem somente sobre o que foi feito e não o que fez fazer. A cidade com suas ruas, edifícios e transeuntes são reflexos de forças que estão agindo na cidade, não só forças mecânicas e materiais, como a obra de um edifício ou o trânsito de carros, mas principalmente forças invisíveis, como o vento que não se vê, o principal agente da cidade são as forças políticas.

O trabalho sobre dobras do filósofo Gilles Deleuze, que retira do Barroco e dos estudos do filósofo Gottfried Wilhelm Leibniz, parece corresponder esse mesmo modelo, pois da mesma forma, atribui a formação dos acontecimentos a uma força política derivada de uma situação caótica: o barroco remete não a uma essência, mas, sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. Ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito (DELEUZE, 2007, p. 17). A dobra do barroco corresponderia a um traço que vai ao infinito, e não para de fazer dobras, porém esse traço não é fruto de algo transcendente como na religião. O traço do barroco é compelido por uma força ativa como um turbilhão. Tais turbilhões são forças ativas que agem no espaço. Para Albert Einstein tal força foi chamada de gravidade (ou atração gravitacional), Gilles Deleuze chama essa força de molas do espaço, mas para o Barroco é resultado da própria crise que ele representava, ou seja, o Barroco consiste em uma visão do mundo como uma desordem íntima na qual as mentes da segunda metade do século XVII estão mergulhadas, em que os homens estão loucos e tristes, por isso o Barroco expressa o mal e a dor (MARAVALL, 1997).

A dobra de Deleuze foi um estudo concebido para ser mais que um estudo de história da arte. O que poderia dar margem, para alguns leitores ao longo das páginas discorridas, uma análise crítica e aprofundada do Barroco; se revela nas últimas páginas uma composição de um modelo de subjetivação que articula a multiplicidade dos acontecimentos a um modelo político; cujas forças políticas sempre estão em colisão com o espaço. Por um viés, a matéria é porosa e complexa[3], por outro viés, o universo é dobrado por uma força ativa que dá a matéria um movimento curvilíneo[4].

Esta divisão entre a matéria e as forças que a compõe pode ser encarada como o grande desafio da modernidade, visto que tal relação, salvo raras exceções, ainda são tratadas de forma transcendental, como se os acontecimentos tivessem força própria ou fosse derivada de algo deslocado: como se o mar se movesse por razões de uma natureza própria e não pelo movimento das marés e dos ventos. O espaço urbano, principalmente no discurso do planejamento feito sobre ele, julga da mesma forma. A começar pela arquitetura moderna, todos os movimentos internos tratavam de elaborar uma ideologia utópica sobre a cidade, de que através ou por meio da arquitetura a sociedade se transformaria. Tais ideais, portanto, são também reações ao pós-guerra, ao acesso às novas tecnologias, às novas disputas nacionalistas e a muitos outros fatores; deste modo, esses ideais não se fazem "do nada", eles são resultantes de inúmeros fatores. O grande desvio separador desses movimentos é a ideia utópica que carregavam, transformando em regras o planejamento urbano, – ou em linhas duras, um estrato – e disseminando discursos corretivos que inúmeras vezes foram deslocados da realidade existente. Portanto esses ideais saíam basicamente de uma matriz única de um julgamento a priori do que deveria ser a cidade, ou seja, um pensamento separado dos

[3] A unidade da matéria, o menor elemento do labirinto é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte, e sim uma simples extremidade da linha (DELEUZE, 2007, p. 17).

[4] "(...) o universo é como que comprimido por uma força ativa que dá à matéria um movimento curvilíneo ou de turbilhão, segundo uma curva sem tangente no limite. E a divisão infinita da matéria, faz com que esses turbilhões afetem sua circunvizinhança, criando pequenos turbilhões em um turbilhão, e turbilhões nos espaços côncavos desses turbilhões" (DELEUZE, 2007, p.16).

acontecimentos da cidade. Tal ideário se assemelha aos dilemas de Kant quando criticara a razão pura, cujas ciências exatas estavam tomando caminhos metafísicos desconexos com a realidade: “Como é possível uma Matemática pura? Como é possível uma Física pura?” (KANT, p.11, 2009); e para isso a razão pura criara afirmações infundadas, que sempre podem ser contraditadas, conduzindo a um ceticismo: “No tocante à Metafísica, como seus passos têm sido até hoje tão desditosos, tão distantes do fim essencial da mesma, que pode dizer-se que todos têm sido em vão, perfeitamente explica-se a dúvida de sua possibilidade e de sua existência” (KANT, p.11, 2009). Assim como na crítica de Kant o discurso chega à razão pura na instância que separa as intenções políticas do espaço efetivo.

A Carta de Atenas pode ser o exemplo mais icônico desse modelo que separa os acontecimentos urbanos das políticas que o cerca, e se efetiva em ações: ela visava deixar para traz métodos de uma era artesanal assumindo uma postura radical no planejamento urbano; a urbanização não poderia ser condicionada às reivindicações de um esteticismo pré-existente e deveria ter uma essência funcional; já a caótica divisão de terras, heranças e especulação deveriam ser abolidas em favor de uma política coletiva de terra, e deve incluir a divisão justa entre os proprietários e as comunidades (FRAMPTON, 1997, p. 328). A Carta de Atenas procurou estabelecer uma ordem do discurso da arquitetura e do urbanismo, a fim de estabelecer métodos racionais de produção. Tais procedimentos começaram com o CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna): primeiramente dominado pelos alemães, que se concentraram na questão da habitação de existência mínima, somente com o arquiteto Le Corbusier que o congresso adquiriu novos tons. Le Corbusier deu ênfase deliberadamente ao planejamento urbano, sendo o CIAM IV o congresso mais abrangente do ponto de vista urbanístico, suscitando a Carta de Atenas, que por razões adversas foi publicada somente dez anos depois. A Carta seria até então o instrumento mais importante do movimento moderno, ela parte de uma reflexão metódica e funcional corrigindo e propondo sob as cinco categorias principais: transporte, lazer, moradia, trabalho e edifícios históricos. Não cabe aqui discutir acerca dos pontos alcançados pelo CIAM e a Carta, pois eles respondiam a uma temporalidade específica que não mais faz parte da conjuntura presente, porém a carta replicou o modelo de pensar a arquitetura fora do ambiente urbano, ou seja, em um campo de um pensamento macro, na prancheta, muito longe da rica experiência urbana que a cidade pode proporcionar.

Mesmo com todos os tratados anteriores, como os de Vitruvius, Alberti e Averlino, que possuíam um apelo incontestável que se exprimia na arquitetura antiga, nenhum envolveu um processo de elaboração, discussão e imposição, tão grande quanto a Carta de Atenas. Com isso a arquitetura e urbanismo parecem fugir ainda mais da cidade como lugar da experiência, voltando para um discurso ideológico e racionalista, que ao longo do tempo ficava cada vez mais distante da cidade. O projetar: sob os dados estatísticos, sob a prancheta, sob o raciocínio lógico se transformou na ferramenta do especialista[5] de arquitetura e urbanismo, e com o passar do tempo essa ferramenta se consubstanciou, se transformando no principal parâmetro de trabalho. O parâmetro do especialista agora não é mais a relação com a cidade, mas sim um acordo pré-estabelecido e deslocado da cidade, o projeto, na maior parte das vezes cai no antigo dilema kantiniano cuja razão pura substitui e mascara a experiência.

Não é preciso ir tão longe quanto ao período moderno para averiguar o deslocamento do pensamento urbano para fora do campo urbano. No discurso dos políticos, jornais e técnicos, as pessoas das cidades são

[5] Quando se diz técnico ou especialista, neste caso, não se refere diretamente ao arquiteto em si, mas o conjunto de pessoas responsáveis por um discurso técnico, de um especialista, como os dos: políticos, arquitetos, empresários e proprietários.

menosprezadas se transformando em dados, cálculos e números, portanto o estudo dos habitantes da cidade é substituído pelo estudo de populações, ou seja, o estudo das individualidades é substituído por um estudo de massa que menospreza as singularidades dos indivíduos. Tal modelo se aproxima de um panóptico conforme a discussão de Michel Foucault: "É visto, mas não vê; objeto de uma informação, nunca sujeito numa comunicação" (FOUCAULT, 1987). A sensação de ver e não ser visto é o modelo de partilha do espaço predominante: o projeto, os planos urbanos, os dados, as fórmulas, os mapas por satélite, os dados são formas de controle do espaço, eles impõem sem serem questionados, e ao longo do tempo essas formas de trabalho foram se consolidando, para muitos, como a única forma de lidar com o espaço. A vista de cima ou deslocada é endeusante, já diria Michel De Certeau, como na metáfora em que Ícaro consegue desmistificar o labirinto feito pelo arquiteto Dédalo olhando de cima, e a sensação é tão prazerosa que ele voa até que o sol derrete as suas asas (DE CERTEAU, 1996, p.170).

O PANÓPTICO COMO O "ESPECIALISTA"

O partilhar o espaço em um modelo panóptico foi se consolidando e se adequando à máquina capitalista, se transformando em um produto à parte. Quando antes se tinha o artífice que concebia in loco a obra, agora se tem o técnico que projeta e o operário que executa de forma não participar das decisões; a máquina capitalística se apropriou de criar produtos separados, agora se tem o técnico encarregado do projeto e um operário para manufaturar a obra. A prática da arquitetura e urbanismo como prática enclausurada em escritórios separou ainda mais o projeto do canteiro, transformando o projeto em algo autônomo e deslocado do seu locus. Sendo mais uma virtualização, uma escultura, uma estratégia articulada em um ambiente enclausurado e deslocado, que um "lugar". Com esta separação já consolidada a questão da "forma" na arquitetura acabou sendo vinculada a algo autônomo, como se a arquitetura pudesse ser apenas uma forma ou um objeto na cidade. Essa transformação por consequência acabou por ajudar aqueles que já tinham interesses em manipular o espaço urbano, transformando a arquitetura em uma ferramenta de especulação urbana a favor de interesses particulares. Agora se tem a arquitetura e urbanismo como um modelo em que o especulador comanda o espaço através de ferramentas técnicas, e o "especialista" por sua vez, constrói o respaldo ao seu argumento com seus projetos e pesquisas.

Esta separação entre a matéria e as suas forças, entre o feito pelos humanos e o não humano, foi trabalhado pelo filósofo francês Bruno Latour que é conhecido pelo seu trabalho que teoriza a pesquisa científica dentro de uma perspectiva entre o discurso científico e a sociedade. Ele desmistifica a ideia do discurso autônomo, ou seja, a de um discurso científico independente de agentes externos. Portanto a separação do pensamento se faz: de um lado a ciência e a arte possuem um discurso próprio que anula os agentes, ou as "forças" de um discurso que se autojustifique; por outro lado, há um discurso social que trata das relações de forças (políticas) humanas, esses dois meios não se misturam como água e óleo, e para Latour (2011), é uma armadilha criada pela modernidade. Para estabelecer as bases dessa constituição entre humanos e não humanos Bruno Latour utiliza o trabalho de dois momentos da modernidade, quando Boyle o pesquisador científico e Hobbes o pesquisador social discutem sobre a territorialidade de seus campos de estudo.

A invenção dos dois autores compreende que Boyle criou o discurso científico, enquanto Hobbes criou o discurso político, mas essa dualidade não se sustentaria se esses discursos não tivessem entrelaçados. Portanto, Boyle criou um discurso científico em que a política deve estar excluída, enquanto o Hobbes criou uma política científica em que a ciência experimental deve estar excluída. "Em outras palavras, eles inventam nosso mundo moderno, um mundo no qual a representação das coisas através do laboratório encontra-se para sempre dissociada da representação dos cidadãos através do contrato social" (LATOUR, 2011, p.33). Os

dois lados só possuem autoridade quando separados: O Estado de Hobbes é importante somente para a política dos humanos quando representa os cidadãos nus; enquanto a ciência de Boyle só possui importância para a ciência não humana quando não interfere na esfera religiosa e política. Hobbes define o cidadão nu calculador formador do contrato social que constitui o Leviatã, para ele: o cidadão é um átomo social, um fenômeno que dá permissão para que uma pessoa fale por todas, ou seja, o soberano, o Leviatã. De fato, é o soberano quem fala, e os cidadãos falam por ele. Já Boyle: cria o laboratório, o lugar em que os cientistas criam efeitos artificiais por inteiro, sem intervenção externa. Os cientistas são os representantes dos fatos, eles afirmam não falar nada, os fatos falam por si mesmos.

O discurso de Boyle e Hobbes, cada um do seu lado só possui autoridade quando separados. Em seus debates os descendentes de Boyle e Hobbes nos fornecem elementos que usamos até hoje: de um lado a força social com o poder, do outro, o natural com os fenômenos. De um lado o sujeito de poder, do outro o sujeito da ciência. De um lado os porta-vozes políticos irão representar a multidão que os envia e que não saberia falar todos ao mesmo tempo, e do outro lado, os porta-vozes científicos irão representar aqueles que não têm vozes, a matéria e os objetos. Entender a política separada da ciência cai na questão da areia tratada inicialmente. Como uma areia pode se mover sem a ação dos ventos? Ou de outra forma, como pode existir uma política que não seja interferida pela ciência? Ou, como pode existir uma ciência que não tenha cunho político? Devem-se entender as ações em geral, espaciais, artísticas, políticas, científicas, religiosas, naturais, sistêmicas, históricas, em todas as naturezas como grãos de areia, cujo resíduo é incapaz de se transformar sem a ajuda de agentes de outra natureza. São os agenciamentos que interferem nos estratos e os transformam. Assim como a cidade não é um objeto autônomo, como a cidade organismo idealizada pela Carta de Atenas, pois ela também é afetada por agenciamentos. A inclinação do “eixão” de Brasília do Plano Piloto, por exemplo, não se deu por motivos estéticos, mas sim para se alinhar ao lago Paranoá; os eixos Haussmaunianos em Paris não se deram somente por motivos estéticos e higienistas como foi explicitado abertamente, mas também por motivos de controle da população para evitar as barricadas das comunas de Paris (BENJAMIN, 2007); e também grande parte de investimentos em áreas urbanas que colocam como objetivo melhorar as condições do lugar com avenidas, pontes, estádios, na verdade estão interessadas na especulação imobiliária, na elevação do preço do solo para fins comerciais e na manutenção de uma cidade voltada para uma classe dominante.

Visto a multiplicidade dessas relações, da separação entre os acontecimentos urbanos e as forças que incidem sobre ela, entre as “palavras e as coisas” que afetam a cidade: os deslocamentos causaram uma cegueira generalizada ao ponto de a arquitetura ganhar tamanha autonomia e acabar por descartar a cidade. Uma das teorias que pensam essa separação declara que os edifícios ganharam uma escala de grandeza que acabaram por substituir os serviços urbanos (KOOLHAAS, 2010). Com o auxílio de elementos arquiteturais, como o átrio, estruturas, elevadores, cortinas de vidros, mais uma roupagem formal e espetacular construída pelos escritórios de arquitetura; ela se tornou um equipamento de extrema grandeza que descarta completamente o contexto da cidade. Andando pela cidade avistam-se imensos arranha-céus com suas superfícies envidraçadas destacando-se como panfletos publicitários da cidade; por dentro, são como uma bolha, um ambiente completamente descontextualizado com o meio urbano e com as diversas parcelas autônomas, cada parcela: escritório, restaurante, lojas possuem uma ambientação distinta, com isso a decoração passou a ser um elemento fundamental na construção dessas parcelas. Tal parcelamento da cidade por edifícios de grande porte implicam uma radical ruptura arquitetônica, ruptura com uma escala de vivência urbana que há muito tempo foi parâmetro para as relações humanas, com isso “(...) a grandeza já não faz parte de nenhum tecido urbano. Existe; quando muito, coexiste. O seu subtexto é que se lixe o contexto” (KOOLHAAS, 2010, p.18).

Tal descontextualização ocorre sempre de forma sutil, pois o discurso acerca da obra arquitetônica e urbanística é sempre algo diferente do construído, e para conformar este consenso é preciso de um respaldo científico que normalmente é dado por um técnico, ou seja, o especialista é o personagem que respalda o discurso perante a sociedade. Uma arquiteta iraquiana, conhecida mundialmente por seus edifícios projetados, em discurso no Rio de Janeiro[6], defende veemente a intervenção do estado na promoção e manutenção do espaço público das cidades, para ela o espaço público é algo que deve ser ressaltado e que as pessoas querem estar em espaços públicos com vitalidade e variedade. Ela defende também que os grandes eventos são uma oportunidade para se investir maciçamente em equipamentos públicos que serão deixados como legados para a cidade. Seu discurso parece ser do tipo inquestionável acerca da melhoria dos espaços públicos, mas analisando o contexto em que foi dito emerge-se novas questões. Por exemplo, quando ela proclama o que pensa sobre arquitetura, propõe que se deve escapar dessas ideias bidimensionais e começar a pensar no uso do espaço inteiro, pois a “verdadeira arquitetura” não segue moda, política ou ciclos econômicos, segue uma inerente lógica de ciclos de inovação gerados pelo desenvolvimento social e tecnológico, como disse Mies van der Rohe: "Arquitetura é o desejo de uma época, viva, em busca do novo" (ROHE apud HADID, 2012).

Tais pronunciamentos a favor da arquitetura denunciam uma separação do contexto político, como o caso de Boyle e Hobbes; à medida que a arquiteta acredita que possui um caráter lógico social e tecnológico próprio, ela acaba por excluir o contexto do lugar e dos viventes atribuindo um contexto próprio à arquitetura. Seria como voltar a um ideal moderno, em que a arquitetura possuiu um papel revolucionário na sociedade, ou em um contexto mais apropriado contemporaneamente, em que a arquitetura é uma instância que deveria propor uma mudança ao invés de se sensibilizar com a sociedade que a impele, se tornando, portanto, um elemento desterritorializado.

Visto a análise sob o aspecto da história da areia pode-se excluir qualquer espécie de neutralidade por parte da conformação do espaço urbano, portanto, ele é dividido ou repartido conforme forças políticas que atuam na cidade. A forma complexa de obras arquitetônicas sintetizada por programas de computador, o alto custo de suas construções e o apelo imagético de suas obras, que por sua vez se tornam pontos turísticos: estão ligados à movimentos que almejam transformar as cidades em receptáculos de investimentos internacionais, e não por uma concepção artística ou intelectual.

A promoção da imagem das cidades parece expor os limites de forma exacerbada, um estado de exceção, em que inúmeros esforços são feitos a favor de um espetáculo que será transmitido para o mundo. Com isso emerge uma guerra de interesses capaz de passar por cima do desejo dos próprios habitantes, uma jornada suicida onde a imagem pensada e desejada, vira pretexto para grandes intervenções. Esta postura parece ser padrão entre as cidades que abrigaram eventos desse porte: grandes construções, encobrimento de distorções sociais, remoção de ocupações que interfiram no padrão estético estabelecido, panfletagem da cidade, que, por fim, aparecem no brasil com mais nitidez pelos fatores de desigualdade social. Através do discurso o aparelho de estado emite as ordens argumentando serem de interesses públicos; já do lado dos habitantes, não há muito que fazer além de acatar as ordens, quando se tenta ou almeja resistir, todo o aparato de leis do estado é encarregado de reprimir a favor de um público maior. No Brasil, em nome da higiene muitas famílias da orla da cidade de Salvador foram expulsas de quiosques em que trabalhavam por anos, para os removidos esta ação se tratava de uma retomada do controle do estado dos serviços nas praias. No Rio de Janeiro pessoas simplesmente acordaram com as siglas SMH na parede de suas casas, sigla que

[6] Entrevista da arquiteta Zaha Hadid ao O Estado de São Paulo em visita ao Rio de Janeiro em 28/03/2012.

marcava as habitações a serem desapropriadas em nome da instalação de um teleférico, que para muitos moradores era desnecessário e feito somente para a visitação de turistas.

Vê-se claramente a separação, do que se faz e o que se fala: primeiramente no interesse que é sempre voltado para um "interesse coletivo", respaldando ares democráticos, na outra ponta se encontra a face escondida do discurso, o que realmente se quer fazer e obedecer. Seria como se existisse um campo de poder deslocado do campo de desejo da vivência urbana, aliás, seriam vários campos deslocados: campos do capital, campos oligárquicos, campos logísticos, campos de especulação; que são forças que repartem o território conforme interesses próprios, retirando a participação dos habitantes da cidade.

Portanto, a cidade seria como um areal, permeada por forças e ventos, que são invisíveis aos olhos desatentos. Tal distração pode ser comparada à cidade pelo fato da crítica da cidade ser bastante objetiva, não se vê o além do construído, do "já feito". A cidade como areal é permeado por inúmeras forças, porém julga-se somente o movimento da areia, julga-se somente o movimento sedutor das dunas que fazem um caminho repleto de curvas suaves como uma atitude reativa e simplória. Contudo o que faz o caminho das dunas é a multiplicidade dos grãos, é a ação dos agentes em cada grão de areia. Cada parte da cidade é dividida por algo que não necessariamente está no mesmo meio de ação, como se um grão de areia pudesse mover o grão de areia, portanto o que move a cidade comumente está em outro meio, pois é uma ação de outra natureza, que comumente é invisível, intangível, ou ainda o que não foi traduzível. Ou o contrário, essa ação já foi traduzida, mas de forma que somente promove interesses próprios, descartando outras possíveis traduções. Pois o que não foi ainda traduzido exige um esforço, uma emancipação, que demanda um tempo maior para que todas as partes envolvidas se emancipem.

Edwin A. Abbott criou um modelo no romance Planolândia que pode ajudar a entender esse obstáculo da emancipação. O romance se passa na Planolândia um território onde quadrado, triângulos, círculos arestas vivem como no mundo humano. Os machos possuem mais de três lados, as fêmeas são simples retas. Como no nosso mundo existem hierarquias às quais alguns indivíduos são mais importantes que outros, e essa hierarquia é definida pelos números de lados, o triangulo é a classe mais baixa, que seria o soldado, logo após vem o quadrado, pentágono, hexágono, o número de arestas aumenta até chegar o círculo. A história se desenvolve com a figura do quadrado que questiona o mundo de hierarquias e os costumes planolandês, o qual remete diretamente ao contexto do autor que vivia o período vitoriano. Uma reviravolta na trama acontece quando o Quadrado, o personagem principal ouve vozes, elas mencionam em tom de deboche que ele se trata de um ser inferior, um ser bidimensional. Nesse ponto da história o Quadrado que até então era a figura transgressora do romance não acreditava na voz estranha, pois ela dizia que era uma esfera e habitava a Espaçolândia, portanto era uma figura tridimensional. Tal acontecimento não era possível de ser traduzir para o quadrado, pois ele não possuía na Planolândia a experiência da tridimensionalidade, portanto era algo incognoscível para ele naquele momento. Essa experiência entre mundos é o tema principal do livro. Os habitantes da Espaçolândia, portanto tridimensionais, conseguiam ver os habitantes da Planolândia e os julgavam inferiores; os habitantes da Planolândia (duas dimensões), por sua vez, viam como inferiores os habitantes da Linhalândia (uma dimensão), e existia ainda a Pontolândia que era tratada como um resíduo. O quadrado só acreditou no que os habitantes da Espaçolândia diziam quando foi suspenso por eles e flutuou no espaço tridimensional de modo ver o seu mundo plano, sob outra perspectiva, agora de cima, como um plano ou um mapa efetivamente. Está explicitado nesse romance a grande dificuldade do rompimento de conceitos já estratificados, pois o Quadrado não possuía ainda condições cognoscíveis para entender ou se desbravar na Espaçolândia, por não ter acesso à determinadas experiências que o fariam se emancipar.

Da mesma maneira que o Quadrado se esforça para compreender o que não era explícito na Planolândia, é um grande desafio para os habitantes da cidade desvendar o que não foi desvendado, o enxergar no escuro, ou, quem "parte" o território? Essa certamente foi a cruzada de Felix Guattari (2008) a favor da Restauração da Cidade Subjetiva[7], para ele a crítica dos fatos na cidade é bastante objetiva, portanto os arquitetos urbanistas não devem se contentar em definir a cidade somente em termos de espacialidade, pois esse fenômeno urbano mudou de natureza. Ele não é um problema encarregado aos outros técnicos sociais, ele é o problema número um da arquitetura e urbanismo, ou seja: o problema que cruza a espacialidade do território da arquitetura e urbanismo com fenômenos espaciais, sociais e culturais. O discurso do especialista se tornou um dos simulacros principais, e que condiciona outros simulacros, pois ele simula um discurso que é completamente deslocado do cotidiano da cidade. Aquela vivência de carne e osso ao qual os citadinos são submetidos, não faz parte mais do discurso que é feito sobre eles mesmos.

Os espaços, assim como a "forma" e o "território", por consequência de uma prática estratificada ao longo de anos são vistos como um posicionamento deslocado da esfera política se materializando em discursos objetivos e técnicos. Deste modo, o ressurgimento da subjetividade no campo urbano vem elucidar as forças por trás da objetividade, e somente assim abrirá espaço para uma cidade que dialogue com os seus viventes. Por mais que exista um espaço caótico repleto de dobras, repleto de multiplicidade, o caos em si não existe, existe sim uma incapacidade de compreender todas as coisas (DELEUZE, 2007). Portanto a multiplicidade em si, o caos urbano, se torna acessível quando há a leitura de suas partes, dos limites e dos territórios criados. É assim com o mar, que é um arquétipo do caos, encontra o seu limite quando toca a terra, e o ar encontra o seu limite quando encontra uma matéria mais densa. Por isso a necessidade de estudar esses limites, partes, seções do caos, para que se possa partilhar essas porções. A Parte é a própria política, é o ato de dividir as parcelas do mundo, o que não se faz sem o conflito entre os participantes.

PARTE, PARTILHA, COMPARTILHA

Contrariamente a um termo que homogeneíza o espaço da cidade, o termo "parte" – de partilha – funciona na verdade como um tensionador, visto que através do seu ponto de vista se enxerga as situações cotidianas em um contexto micropolítico. Não se trata de saber como o espaço é dividido simplesmente, mas de que forma ele é dividido. Gilles Deleuze diz sobre o labirinto que: "ele é múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras. O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras" (DELEUZE, 2007, p. 13). Assim como o labirinto, o espaço não é só repartido muitas vezes como uma fórmula quantitativa, mas ele é dividido de muitas maneiras e formas.

O conceito parte atende a uma vocação política, pois ele não está restrito somente a uma multiplicidade numérica, mas ele possui a vocação em decifrar o que se parte e como é partilhado, tanto que a palavra "parte" se desdobra em outros termos como: partilha, compartilhar, compartir, partir; evidenciando sempre que há uma força que faz e desfaz todas as partes. Pois quem parte e o que parte, não parte por uma simples questão numérica, mas há forças, desejos e intenções, que atuam para que isso aconteça. Portanto, qualquer

[7] "A complexidade da posição do arquiteto e do urbanista é extrema mas apaixonante, desde que eles levem em conta suas responsabilidades estéticas, éticas e políticas. Imersos no seio do consenso da Cidade democrática, cabe-lhes pilotar, por seu projeto (dessin) e sua intenção (dessein), decisivas bifurcações do destino da cidade subjetiva. Ou a humanidade, através deles, reinventará seu devir urbano, ou será condenada a perecer sob o peso de seu próprio imobilismo, que ameaça atualmente torná-la impotente face aos extraordinários desafios com os quais a história a confronta".

feito ou intensão de partir algo, como a cidade, por exemplo, é antecedido de uma força de natureza diferente, já não mais forças físicas e técnicas, como as que constroem os edifícios, mas sim forças sociais, políticas e principalmente subjetivas, que por sua vez, fazem partir a cidade conforme seus interesses. Aristóteles (1995) faz esta mesma observação sobre os cidadãos[8] da Grécia Antiga, pois para ele, não basta o cidadão simplesmente gozar dos seus direitos judiciários e civis, e não basta gozar apenas dos seus direitos concedidos no nascimento. Para ser cidadão é preciso que ele se imponha nos tribunais e nas magistraturas, isto é tomar parte na administração das assembleias que legislam e governam a cidade. Neste sentido quem governa é quem toma parte da cidade.

Vislumbrando a construção de uma cidade mais partilhada e compartilhada, seria necessário que cada pessoa tome parte da cidade. Neste caso o privado se abre para a partilha, pois a posse não é mais de um indivíduo, mas ela é fruto de algo que se divide e se compartilha. É preciso que ela faça parte, e não se prive, somente com esta situação poderia se constituir um ambiente cujo espaço possa ser partilhado. Fazer parte da construção e da partilha da cidade ainda envolve uma gama de condicionantes, primeiro há uma distinção entre o que é viver em uma democracia[9].

A representatividade é fruto de um árduo processo de disputas políticas, ela está longe de ser igualitária, pois ela depende de inúmeros fatores que estão relacionados diretamente aos saberes e poderes dos habitantes da cidade. Visto que o voto, por exemplo, como mecanismo principal de uma democracia representativa, não possui sua representação direta, pois o poder é delegado a um representante e este tem o papel de trabalhar em benefício de todas as pessoas. Além disso, é preciso aprofundar as questões do indivíduo, visto que sua visão de mundo, saberes e os agenciamentos que o atravessa condicionam suas escolhas. Neste sentido, os problemas de representatividade se dariam por conta de um problema maior relativo a uma crise de subjetividade. Uma crise, não nos processos subjetivos em si, mas no momento em que eles deixam o contexto da singularidade, para entrar em um processo de conformismo e consenso (LAZZARATO, 2014, p.125). Logo, a crise da partilha da cidade não está somente vinculada às disputas políticas e sociais na cidade, mas anteriormente a essas disputas, há uma batalha no campo da representação, ou seja, esse campo subjetivo ao qual envolve as palavras e as coisas.

O problema parece não ser uma falta de atividade ou efetividade por conta de uma passividade dos habitantes, mas sim de uma falta de entendimento ou contemplação dos acontecimentos da cidade, que advém da própria crise de subjetividade à qual Félix Guattari anuncia. Ou seja, de uma cidade tão desterritorializada que tomar parte dela se torna algo quase incognoscível, não há um entendimento claro dos acontecimentos urbanos. As condicionantes da cidade estão em outro patamar, já não mais na rua, nas assembleias como na Grécia Antiga ou nos fóruns romanos, mas em lugares quase inatingíveis para o cidadão ordinário, em redes internacionais que estão situadas em um território disperso. Indo dos centros comerciais em fachadas espelhadas aos home offices, dos grupos de e-mails às repartições públicas, nas ruas e nas redes sociais, logo, as tomadas de decisões acerca do espaço da cidade parecem se afastar mais do desejo dos cidadãos ordinários, suscitando em espaços urbanos não compartilhados.

[8] Descarta-se aqui o próprio conceito de cidadão na Grécia antiga, que não era inclusivo, descartando escravos e mulheres por exemplo.

[9] (...) “por democracia entende-se uma das várias formas de governo, em particular aquelas em que o poder não está nas mãos de um só ou de poucos, mais de todos, ou melhor, da maior parte, como tal se contrapondo às formas autocráticas, como a monarquia e oligarquia” *In* BOBBIO, Norberto. Teoria geral da política: a filosofia política e as lições dos clássicos, Rio de Janeiro, Campus, 2000.

A cidade pensada do ponto de vista dos técnicos, arquitetos e políticos, portanto, é partilhada de diversas maneiras e formas, porém não de forma dispersa e compartilhada como um rizoma em que cada parte é interligada a todo o sistema. Mas sim como uma raiz onde as informações e intenções possuem uma hierarquia vertical, uma tomada de decisão que passa longe dos passantes e habitantes. Portanto, uma hipótese a ser defendida é que a cidade funciona como um grande simulacro, cujos significados são desarticulados das significações. Pois, dentro desta sociedade de controle, cada vez mais essas intenções e desejos são lançados em uma nuvem mainstream[10], pré-fabricados ou franquiados, e tais simulacros condicionam a vida na cidade se tornando o suporte dessas decisões desterritorializadas/deslocadas, um teatro que subordina a vida, uma esquizocenia[11], diria Pál Pelbart.

A EMANCIPAÇÃO DE UMA SOCIEDADE FRENTE AO SIMULACRO DO ESPECIALISTA

Assim sendo, a noção de partilha de uma cidade hoje, em uma sociedade de controle está intimamente ligada à questão dos simulacros. Visto que toda discussão sobre os acontecimentos está ligada às simulações diversas do cotidiano. A consciência de uma cidade de múltiplas faces foi questionada aqui com a construção das múltiplas simulações trabalhadas, dado que, para que se prove que uma cidade possui muitos rostos é preciso identificá-los, tensioná-los e mapeá-los. E não há apenas um responsável por essas questões, a desterritorialização ocorre de forma múltipla e imanente, não só em quantidade, mas também de muitas maneiras, seja, pela economia, desejo ou heterotopia, ou ainda múltiplas outras relações que ainda não foram devidamente meditadas.

A simulação: A história da areia faz uma analogia em que cada parte da cidade é dividida por algo que não necessariamente está no mesmo meio de ação: como se um grão de areia pudesse mover o grão de areia, deste modo o que move o grão de areia é o vento, que é invisível e intangível. E o que move a cidade está em outro meio, pois é uma ação de outra natureza, e são movidas pelos simulacros que as interpelam. E para reverter esse quadro, seria necessário um exercício de tradução desses simulacros, é exatamente aí que se encontra um grande problema. Pois o que não foi ainda traduzido exige um esforço, uma emancipação, para ser traduzido, o que demanda um tempo maior para que todas as partes envolvidas se emancipem.

Provavelmente, o grande responsável pelo não entendimento da cidade, da burocracia e a manutenção dos simulacros pelos cidadãos é a própria questão que envolve a sociedade moderna, cujas questões técnicas estão sempre dissociadas dos contratos sociais, como uma dissimilitude que impregna os agenciamentos coletivos. O simulacro do discurso da técnica separado do social constrói uma situação em que os signos e os significados estão juntos, como uma falsa “apolitização”. Apolitização não em um sentido de uma falta de política, mas sim em que toda a política e conflitos estão em um determinado objetivo sendo anulados por um discurso “maior”, o discurso de um especialista. Os discursos técnicos não dão a possibilidade de um discurso de dessemelhança e desvio; um discurso técnico é caracterizado por ele mesmo, ligado a um significado de semelhança e de significações estritas. E por isso sua palavra é de ordem, e é uma lei.

[10] É um termo inglês que designa o pensamento ou gosto corrente, não seria exatamente a preferência de uma massa, mas sim uma corrente principal ou atual ao qual está correndo e que a maioria se dirige a ela.

[11] Esquizocenia é um termo cunhado pelo diretor Sérgio Penna e trabalhado por Peter Pál Pelbart como uma vida encenada, ele pensa o teatro como um dispositivo, que coloca literalmente a sua vida em cena. PELBART, Peter Pál. Vida capital: Ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 150.

Esta dissimilitude entre os discursos sociais e científicos, ao qual foi o motivo da guerra entre Boyle e Hobbes parece ser um simulacro que engloba todos os outros, pois o discurso do especialista se tornou um discurso incontestável, e que muitas vezes é uma ficção, um fato simulado e desconectado com a realidade. Ele é capaz de simular questões e discursos a favor de uma causa privada. Portanto, dentro das discussões arquitetônicas, tem-se a impressão que o debate é sempre vinculado a algo que não existe, uma cidade invisível, visto que o que se diz não mais está no que se vê. Tal desterritorialização pode ser vinculada a um dos fatores ao qual levou a cruzada de Felix Guattari (1992) a favor da Restauração da Cidade Subjetiva, denunciando uma desconectividade do ser humano de carne o osso, suscitando o ser humano desterritorializado.

Em uma cidade desterritorializada insurge inúmeros rostos, discursos e ficções acerca dos fatos urbanos, destarte, partilhar a cidade de forma mais igualitária se torna praticamente uma guerra de simulacros, visto que, o que se fala e o que se diz estão em um plano dúbio e virtual. A própria noção de partilhar é algo subordinado, neste modelo, partilhar e fazer parte da cidade passa a ser cada vez menos deliberativo. Logo, por falta de alternativas, os próprios cidadãos se utilizam de simulacros para sobreviver. O simulacro, portanto, não se constitui somente em uma arma de estado, mas sim uma máquina de guerra.

Conforme Gilles Deleuze, o simulacro é constituído de diferenças e se comunica com as outras diferenças por meio de diferenças de diferenças. As anarquias coroadas substituem as hierarquias da representação; as distribuições nômades substituem as distribuições sedentárias da representação (DELEUZE, 2007, p. 264). A substituição desse universo em que a representação sedentária é substituída por um contexto nômade emprega uma dinamicidade aos discursos, que agora possuem muitas camadas de interlocução. É sempre um discurso que se refere a outro discurso e que se refere a outro – a diferença que se comunica por diferenças das diferenças. Tais características engendram uma cidade em que a disputa por cada parte é fruto de uma guerra de simulacros, ou seja, de discursos que se referem às múltiplas contextualizações e interesses.

No cotidiano das cidades, conforme as novas territorializações, o tédio se infiltra no descompasso da vivência. Visto que a vida ocupa a virtualidade dos simulacros, se alastrando pelos sites e redes sociais. Os espaços da cidade parecem acumular pontos turísticos cuja maior atração, além da imagem artificialmente criada, são a dos artistas de ruas, visto que esses locais são na verdade entediantes, não são mais que uma imagem. Neste cotidiano urbano partilhar e fazer parte da cidade passa por essa crise da representação. Nesta crise a identidade do sujeito não sobrevive, mas é apenas simulada. E a representação, já como entidade falida, se restringe a uma simulação, que se desenvolve em múltiplas formas. Já para o cidadão, habitante, transeunte ou usuário, fazer parte da cidade, é se submeter aos efeitos e simulações criadas, em um jogo profundo de diferenças por diferenças.

REFERÊNCIAS:

ABBOTT Edwin A. **Planolândia: um romance de muitas dimensões**. São Paulo, Ed. Conrad. 2002.

ARISTÓTELES, **Política**. Intr., trad. y notas de M. García Valdés. Rev.: M.ª L. Inchausti Gallarzagoitia. Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1995.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imesp, 2007.

DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1996

BOBBIO, Norberto. **Teoria geral da política: a filosofia política e as lições dos clássicos**. Rio de Janeiro, Campus, 2000.

BORGES, J.L. **O livro de areia.** São Paulo: Cia das Letras, 2011.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: leibniz e o barroco**. Campinas, São Paulo, Papirus, 1ª Edição, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Diferença e repetição. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2009.

FRAMPTON, K. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**. São Paulo: Editora 34, 1992.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

KOOLHAAS, R. **Rem Koolhaas: Três textos sobre a cidade.** Trad. Luis Santiago Baptista. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas, subjetividades**. São Paulo: Sesc, n-1 edições, 2014.

DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1996

MARAVALL, José Antonio. **A cultura do barroco**, Edusp, São Paulo, 1997.

PELBART, Peter Pal. **Vida capital: Ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. 5. ed. Petropólis: Vozes, 1987.

HADID, Zaha. **O novo urbanismo deverá imaginar**, diz Zaha Hadid. Entrevista em O Estado de São Paulo publicado em 28/03/12.

V enanparq
Salvador - 2018

A PENA, O PINCEL E A PAISAGEM
Literatura e Pintura na Educação do Olhar dos Viajantes Oitocentistas no Brasil

THE PEN, THE PENCIL AND THE LANDSCAPE
Literature and Painting in the Education of the Gaze of XIXth Century Travellers in Brazil

LA PLUMA, EL PINCEL Y EL PAISAJE
Literatura y Pintura en la Educación de la Mirada de los Viajeros Ochocientistas en Brasil

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

PAZ, Daniel J. Mellado
Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Professor da Faculdade de Arquitetura da UFBA
danielmelladopaz@gmail.com

A PENA, O PINCEL E A PAISAGEM
Literatura e Pintura na Educação do Olhar dos Viajantes Oitocentistas no Brasil

THE PEN, THE PENCIL AND THE LANDSCAPE
Literature and Painting in the Education of the Gaze of XIXth Century Travellers in Brazil

LA PLUMA, EL PINCEL Y EL PAISAJE
Literatura y Pintura en la Educación de la Mirada de los Viajeros Ochocientistas en Brasil

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Os documentos históricos conhecidos como *literatura dos viajantes* nos apresentam um material contrastante com os registros escritos de punho de brasileiros e mesmo portugueses. Há uma significativa diferença de *sensibilidade*: dos objetos de interesse, dos parâmetros do juízo, do que era valorado e mesmo da maneira de empregar os sentidos. Os textos e gravuras dos livros revelam algo mais profundo: que a literatura e o desenho/ pintura são essenciais na sensibilidade dos visitantes. O século XIX será o século da pintura paisagística, dos diários e da literatura de viajantes, e do imperialismo – da expansão dos impérios coloniais mapeando o interior dos continentes e os pólos, do trânsito de europeus pelo mundo. Estes três fatores se interpenetram. A hipótese é que a visão, a pintura e a escrita operaram em mútua interação. A busca de paisagens se concatenava com a experiência pictórica e a literatura de viagem, lida antes e realizada a partir da jornada do estrangeiro. Em um grau menor, também atuavam as referências botânicas das estufas e jardins europeus. O ato de olhar ganhava profundidade na medida em que a atenção se voltava conscientemente para o ato perceptivo, ainda que de modo exógeno, advindo de outras áreas. E ganhava importância na expansão das áreas visitadas, um mundo inteiro ao alcance dos europeus, e da importância crescente dada às emoções, à vida sentimental de cada um, pelos escritores e pelos leitores. Marcando uma diferença mais profunda do que pareceria à primeira vista da sensibilidade da classe letrada brasileira, e pondo em questão as maneiras como se deu essa influência.

PALAVRAS-CHAVE: paisagem; literatura; pintura; sensibilidade; viajantes.

ABSTRACT:
The historical documents known as travelers' literature present us with contrasting material with the written records of the fist of Brazilians and even Portuguese. There is a significant difference in *sensibility*: of objects of interest, of the parameters of judgment, of what was valued, and even of the way of using the senses. The texts and engravings of the books reveal something more profound: that literature and drawing / painting are essential in the sensibility of visitors. The nineteenth century will be the century of landscape painting, journals and traveler literature, and imperialism - the expansion of colonial empires mapping the interior of the continents and poles, the transit of Europeans around the world. These three factors interpenetrate itself. The hypothesis is that the vision, the painting and the writing operated in mutual interaction. The search for landscapes was linked with the pictorial experience and the travel literature, read before and published after from the journey of the foreigner. To a lesser extent, the botanical references of European greenhouses and gardens also acted. The act of gazing gained depth as attention turned consciously to the perceptual act, albeit exogenously, coming from other areas. And it gained importance in the expansion of the areas visited, a whole world within the reach of the Europeans, and the growing importance given to the feelings, the sentimental life of each one, of the writers and the readers. Marking a deeper difference than would seem at first glance of the sensibility of the Brazilian literate class, and questioning the ways in which this influence took place.

KEYWORDS: *landscape; painting; literature; sensibility; travellers.*

RESUMEN:
Los documentos históricos conocidos como literatura de viajeros *nos presenta un material que contrasta con los registros escritos de puño de brasileños y mismo de portugueses. Hay una significativa diferencia de* sensibilidad*: de los objetos de interés, de los parámetros del juicio, de lo que era valorado e incluso de la manera de emplear los sentidos. Los textos y grabados de los libros revelan algo más profundo: que la literatura y el dibujo / pintura son esenciales en la sensibilidad de los visitantes. El siglo XIX será el siglo de la pintura paisajística, de los diarios y de la literatura de viajeros, del imperialismo, de la expansión de los imperios coloniales mapeando el interior de los continentes y los polos, del tránsito de europeos por el mundo. Estos tres factores se mezclan. La hipótesis es que la visión, la pintura y la escritura operaron en mutua interacción. La búsqueda de paisajes se concatenaba con la experiencia pictórica y la literatura de viaje, leída antes y realizada a partir de la jornada del extranjero. En un grado menor, también actuaban las referencias botánicas de los invernaderos y jardines europeos. El acto de mirar ganaba profundidad en la medida en que la atención se volvía conscientemente hacia el acto perceptivo, aunque de modo exógeno, proveniente de otras áreas. Y ganaba importancia en la expansión de las áreas visitadas, un mundo entero al alcance de los europeos, y de la importancia creciente dada a las emociones, a la vida sentimental de cada uno, por los escritores y los lectores. Marcando una diferencia más profunda de lo que parecería a primera vista de la sensibilidad de la clase letrada brasileña, y poniendo en cuestión las maneras como se dio esa influencia.*
PALABRAS-CLAVE*: paisaje; pintura; literatura; sensibilidad; viajeros.*

INTRODUÇÃO

Os documentos históricos usualmente conhecidos como *literatura dos viajantes*, de entrada, nos apresentam um material contrastante com os registros escritos de punho de brasileiros e mesmo portugueses. Há uma diferença de *sensibilidade* que é marcante. Dos objetos de interesse, dos parâmetros do juízo, do que era valorado e mesmo da maneira de empregar os sentidos.

Esses documentos são, grosso modo, os livros – os textos e suas gravuras. Eles são o registro das sensações daquelas pessoas. Esse ponto de partida óbvio, a literatura e o desenho/ pintura, é mais profundo na estrutura daquela sensibilidade do que pareceria à primeira vista.

O século XIX será o século da pintura paisagística[1], dos diários e da literatura de viajantes[2], e o século do imperialismo – da expansão dos impérios coloniais mapeando o interior dos continentes e os pólos, do

[1] É apenas no sec. XVII que grandes artistas tomaram a pintura de paisagens como tarefa sua, e tentaram sistematizar suas regras. E apenas no séc. XIX que tornou-se uma arte predominante, e criou uma nova estética própria. (CLARK, 1976, p. 229 – tradução do autor).

De agora em diante, todas as traduções de textos em outros idiomas serão do autor, com o original da tradução nas notas.

[2] Numa cultura como essa, o diário íntimo estava destinado a florescer, e foi com justiça que o século XIX veio a ser considerado sua época áurea. (GAY, 1988, p. 320).

Isso se dá concomitante com o desenvolvimento da *privacidade* nos países setentrionais europeus. O diário, assim como o interior doméstico, é um lugar privilegiado da mesma. Uma privacidade que não é inteiramente recôndita, sempre oculta, como se verá. De toda forma, converge com a busca por uma vida interior mais rica – em cultura, em emoções, em espírito – do homem e da mulher, junto com a crescente alfabetização. O diário é um meio de extravasão desse ímpeto e ao mesmo tempo de desenvolvê-

trânsito de europeus pelo mundo. Estes três fatores se interpenetram. A hipótese aqui é que existiria uma tríade central nesse período: da visão, da pintura e da escrita, em mútua interação.

A escrita não é mera transdução de uma sensibilidade isolada. O estrangeiro não contemplava uma cena qualquer, pura e simplesmente, e depois registrava com precisão aquilo que vira e sentira. A escrita tentava capturar uma imagem e uma sensação, assim como o desenho. Os mais talentosos o faziam de um modo singular, quanto ao estilo literário ou pictórico. Os menos repetiam mecanicamente os esquemas vigentes. Muitas vezes, ambos os métodos falhavam. No entanto, aquilo que era contemplado o era a partir da experiência artística prévia, da educação por meio de quadros e gravuras e dos livros. A contemplação se fazia a partir dos códigos do que era uma paisagem, de origem pictórica. Viagens eram empreendidas tendo em mente sua publicação. Tornadas livros, induziam a novos viajantes. O entrelaçamento entre estas modalidades, sua influência recíproca no próprio ato, é ainda mais rico e interessante que este rápido esboço.

Alguns dos viajantes tinham uma formação dupla: ensaiavam a literatura (o que é uma petição de princípio aparente: todo livro publicado indica um intento literário) e tinham educação gráfica, pictórica. O homem culto conhecia pinturas, e freqüentemente sabia desenhar, se não pintar.

Ademais, o hábito arraigado de ambas as atividades. Da escrita, nos mais elementares diários. Do desenho, de um modo geral, e mesmo como necessidade prática, e incrementado com a recente prática das *viagens pitorescas*, excursões ao campo à procura de bons ângulos para desenhos e pinturas.

Marianne North levava consigo um diário e um caderno de desenhos. Diz Quirijn Mauritz Rudolph Ver Huell, que, "em certa manhã, enquanto ocupávamo-nos com os desenhos, escrevendo em nossos diários e executando músicas"[3], recebeu uma visita. Ou o príncipe austríaco Maximiliano de Habsburgo, em uma campanha onde estes papéis se repartiam em uma autêntica divisão do trabalho:

> O amável Pintor tinha sua arte, que exercia com grande amor e habilidade, iluminando suas obras de arte com inteligentes lampejos de sensibilidade. (...) deleguei por isso ao magistral Caçador a tarefa de abater, com minhas armas, e na maioria das vezes ao meu lado, as pobres criaturas destinadas ao meu museu. (...) Minha difícil tarefa era a de observar atentamente, de perceber, o mais corretamente possível, depois de anotar e, em seguida, escrevinhar o presente relato de viagens. (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 141).

O caso de Johann Moritz Rugendas é uma singular inversão. Sendo ele pintor, o texto muitas vezes descreve não a vista original, mas a prancha desenhada, servindo como legenda incorporada ao corpo do texto.

> É essa embocadura exterior da baía do Rio de Janeiro que a primeira prancha deste caderno representa; foi ela desenhada em pleno mar, a pequena distância da terra. À esquerda, o olhar se fica na estranha pirâmide de pedra do Pão de Açúcar, cuja configuração fica gravada na lembrança de todo marinheiro que tenha navegado uma única vez que seja ao longo dessa costa. (RUGENDAS, s/d, p. 18).

lo, e de auto-convencimento dessa *metanoia* pessoal, da *Bildung* de cada um. Daí também ser importante o *Bildungsroman*, o romance de formação.

[3] HUELL, 2009, p. 184.

É um complexo, onde cada atividade se relaciona com as demais. Como diz Sir Robert Wilson em 1805 sobre Salvador: "o esplendor do firmamento de dia e de noite, a beleza e vastidão da folhagem, os gigantescos aspectos da paisagem (...) exigem muito mais que os poderes comuns da linguagem para trazê-los diante da mente do leitor com fidelidade pictórica"[4].

A LITERATURA

O Que Era Lido

Os naturalistas eram mencionados. Em especial aqueles que se destacaram na área, como referências gerais. Ver Huell cita o Conde de Buffon em sua descrição do colibri[5]. Louis François de Tollenare cita naturalistas, desculpando-se: "os Doublet, os [George] Marcgraf, os [Willem] Piso, visitaram as florestas da América Meridional e é nas suas obras que cumpre procurar esclarecimentos"[6]. Maria Graham faz referência a Alexander von Humboldt[7], um dos mais importantes naturalistas de todos os tempos, leitura obrigatória para todos os viajantes de fala alemã[8].

No entanto, em alguns dos viajantes vemos um estudo mais sistemático de seus predecessores no lugar visitado. Amédée François Frezier, por exemplo, cita William Dampier e François Froger[9]. Poucos chegam aos pés do príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied em termos de preparo para sua viagem[10], que em alguns momentos comparava uma situação vivida com as leituras prévias: "a manhã seguinte ofereceu-me, pela primeira vez, o prazer de uma dessas excursões que eu até então só conhecera pelas interessantes descrições de [François] Le Vaillant"[11].

Daniel Parish Kidder (1845a; 1845b) lera o príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied, o Barão de Langsdorff, Ferdinand Denis, Henry Martyn, Von Martius, John Mawe, Henry Koster e Auguste de Saint-Hilaire. O escritor assume que repassara a literatura sobre o lugar, e aponta inclusive a similaridade entre o relato dos viajantes: "eu li muitos livros, diários e cartas sobre o Brasil – desde os pesados tomos de Spix e Von Martius, até as

[4] The splendor of the firmament by night and day, the beauty and vastness of the foliage, the gigantic features of the landscape (…) require far more than common powers of language to bring them before the mind of the reader with pictorial fidelity. (RANDOLPH, 1862, p. 346).

[5] HUELL, 2009, p. 151.

[6] TOLLENARE, 1956, p. 102.

[7] GRAHAM, 1824, p. 84.

[8] Charles Darwin confessava que sua carreira se devia ao impacto, à influência, das suas leituras de Humboldt (PRATT, 2003, p. 111).

[9] FREZIER, 1717.

[10] Apenas a título ilustrativo, tinha conhecimento o príncipe austríaco de grandes naturalistas (como Georges Cuvier, François Marie Daudin, Félix de Azara, Alexander von Humboldt, La Condamine, Georg Marggraf – grafado geralmente como Marcgraf), das obras de referência sobre o Brasil, das mais antigas (como o padre jesuítaSimão de Vasconcelos, Jean de Léry, Hans Staden, Arruda Câmara) até as mais recentes (Barão de Langsdorff, Andrew Grant, Robert Southey, Henry Koster, John Mawe e Thomas Lindley).

[11] MAXIMILIANO, 1958, p. 36.

linhas efêmeras de um colaborador de jornais"[12]. Alexander Marjoribanks menciona Gardner e seu livro publicado em 1846 e o Rev. Dr. Walsh, capelão da Embaixada Britânica no Brasil de 1828 a 1829. Constant-Louis-Alexandre, o Conde de Suzannet, lera Maximiliano de Wied-Neuwied. Moema Augel, auscultando a vida de Maximiliano de Habsburgo, revela que lera Herman Burmeister, Fletcher, Charles Darwin, Rugendas e Adalbert da Prússia[13]. Em uma caderneta, anota lacônico: "caminho à la Burmeister"[14]. E que Julius Naeher, na Bahia em 1878, repetindo um paralelo que Maximiliano de Habsburgo fizera, por certo o havia lido[15].

Os viajantes se preparavam ou eram estimulados por essa literatura em franca expansão. A partir de 1750, livros de viajantes, junto com romances e livros de História Natural, suplantavam no gosto do público e nas bibliotecas dos nobres e burgueses os antigos clássicos na Europa[16]. E os livros de História Natural, lembremos, com o fervor evangelista dos discípulos de Lineu e de Buffon singrando o mundo catalogando espécies, fazia parte dessa confluência rumo às terras exóticas[17].

Houvera mesmo uma profissionalização da área, com editores alterando os manuscritos de viajantes, afinando-os mais à sensibilidade do público, raiando, quando não ultrapassando, os limites da adulteração[18].

De toda maneira, os livros circulavam com muita velocidade. A obra de Maximiliano de Wied-Neuwied, por exemplo, se propagou em vários idiomas com muita velocidade: em 1820 saíram a edição alemã e inglesa; em 1821, a francesa e a italiana, traduzida da francesa; em 1822, uma segunda edição francesa e a primeira holandesa; em 1825, uma edição austríaca[19].

As Comparações

Nos relatos existem casos modelares, experiências compartilhadas pela maioria dos europeus cosmopolitas na medida, também, em que são reforçados pela literatura de viajantes (em especial, descobrindo novos sítios) e pela literatura clássica, dentro da formação liberal. A baía de Nápoles, como o Chifre de Ouro do Bósforo, são não apenas ápices da beleza (*Vedi Napoli, poi mori*) como *loci* clássicos milenares.

A comparação é um procedimento inescapável. Primeiro, como base de referência. Segundo, como elemento retórico, de comunicação com o seu leitor, que também deve conhecer – ou deverá conhecer, ou desejará conhecer – o lugar usado como termo de comparação.

[12] I have since perused many books, journals, and letters on Brazil; and all – from the ponderous tomes of Spix and Von Martius, down to the ephemeral lines of a contributor to the newspapers (…) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 19).

[13] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 251.

[14] MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010a, p. 24.

[15] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 256.

[16] DARNTON, 2010, p. 174

[17] FARBER, 2000.

[18] PRATT, 2004, p. 88.

[19] COSTA, 2008.

Inicialmente serão lugares da Europa. Com o passar do século teremos outros lugares do mundo. Haverá aqueles compartilhados por muitos e outros particulares, relacionados com a história pessoal do escritor, não raro próximo ao seu lugar de origem. Uma espécie de *Grand Tour* ampliado, planetário, vai se formando.

Parte das comparações são retiradas da experiência pessoal. Thomas Lindley, a partir de suas viagens, diz que o Morro de São Paulo "surpreendentemente lembra St. Helena, tendo os mesmos vales profundos e recortados"[20]. A Martius o rio São Francisco lhe traz à memória o rio Reno[21]. Tollenare fala de suas andanças pelos "Alpes de Saboia e as montanhas de Noruega"[22]. Em visita ao distrito de Garapu, achou um vale encantador, e "não podia vencer a ilusão com que se apresentava à minha imaginação como sendo o lindo vale de Bagneaux e de Fontenay"[23], de sua juventude. E o rio Paraguaçu se lhe parecia uma paisagem alemã: "sentia-me como se tivesse acordado em Zeigelhaunsen, na margem do Neckar, perto de Heidelberg, ou em Neckarsteinach. Somente o Paraguaçu é mais largo do que o rio alemão"[24].

Americanos citarão os Estados Unidos. Para falar da Praia do Flamengo, Kidder evoca as praias de Newport, em Rhode Island[25]. De uma cascata no rio Una, na Bahia, achou que lembrava um Niágara em miniatura[26]. Ou das montanhas de Ibiapaba, no Ceará, "pitorescas como as costas do [rio] Hudson"[27].

No entanto, outros exemplos são resultado da consolidação dessa literatura internacional de viagens.

Sir Robert Wilson, em 1805, diz que as terras baixas da Baía de Todos os Santos recebem "as mais belas cores de um céu de esplendor e matizes maiores que o italiano"[28]. O céu italiano, vale a pena lembrar, era algo fixado pela pintura, pelas obras de Salvator Rosa e Claude Lorraine, por exemplo. A paisagem mediterrânea, de longa data conhecida por todo europeu instruído, será evocada continuamente para o Brasil. Robert Avé-Lallemant compara o rio Paraguaçu com a paisagem italiana: "a paisagem ao redor de Maragogipe semelha a dum lago italiano"[29], assim como compara Ilhéus com Veneza[30]; Martius compara a vila de Itaparica com as congêneres do Mar Adriático, dizendo que "dá ao viajante uma impressão idêntica à das pequenas aldeias das costas ilírias e italianas"[31]. A paisagem de Salvador evoca a Grécia a Maximiliano de Habsburgo, dizendo que "como no golfo partenópico, também aqui a cidade se perde por entre o azul das ondas e o verde da

[20] (...) strikingly resembles St. Helena, having the same deep indented valleys (…) (LINDLEY, 1805, p. 159).

[21] SPIX & MARTIUS, 2016, p. 270.

[22] TOLLENARE, 1956, p. 102.

[23] TOLLENARE, 1956, p. 109.

[24] AVÉ-LALLEMANT, 1961, p. 59.

[25] KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 86.

[26] KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 500.

[27] (…) picturesque as the shores of the Hudson (…) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 527).

[28] (…) the most beautiful tints from a sky of far more than Italian splendor and hue (…) (RANDOLPH, 1852, p. 342).

[29] AVÉ-LALLEMANT, 1961, p. 57.

[30] AVE-LALLEMANT, 1961, p. 73.

[31] SPIX & MARTIUS, 2016, p. 76.

vegetação"[32], e, na varanda de um hotel, no Largo do Teatro, atual Praça Castro Alves, sentia-se bem, contemplando o panorama, "como o soberano da ditosa Samos, nas ameias do seu palácio"[33].

Cidades portuárias em baías – Rio de Janeiro e Salvador – serão comparadas com outros portos por todo o mundo. Com maior freqüência, Nápoles e Constantinopla. Sir George Keith, sobre Salvador, diz que é "muito bonita, e apesar de certamente inferior à Baia de Nápoles, talvez não esteja longe da vista de Constantinopla, desde o porto, e em muitos aspectos se lhe assemelha em uma escala menor"[34]. Como, depois, o Conde de Suzannet, mas comparando ao Rio de Janeiro, que lhes seria inferior, pois, "mesmo da entrada da baia, donde o panorama tem mais unidade, não oferece o espetáculo imponente de Nápoles ou Constantinopla"[35]. Em 1845, o Conde de Suzannet também usa o Bósforo como comparação para Gibraltar, inferior, pois não possui "o aspecto majestoso e de grandiosidade das margens do Bósforo"[36]. Kidder enxerga a enseada de Botafogo como "a Baía de Nápoles em miniatura"[37]. Porém, mais importante, percebe essa recorrência literária:

> A Baía de Nápoles, o Chifre Dourado de Constantinopla, e a Baía do Rio de Janeiro, são sempre mencionados pelos turistas viajados como eminentemente dignos de serem classificados juntos por sua extensão, e pela beleza e sublimidade do seu cenário. (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 13).[38]

Maria Graham abrange o Império Britânico: "nada que eu já tenha visto é comparável à beleza desta baía. Nápoles, o Estuário do Forth, o porto de Bombaim, e Triquinimale, cada uma das quais eu pensava perfeita em sua beleza, todas devem render-se a esta"[39]. Kidder orgulhava-se de haver rodado o mundo, que ter sido seu "privilégio olhar algumas das mais celebradas cenas de ambos os hemisférios"[40], conhecendo lugares como Nápoles e sua baía vistos desde o Castelo de Sant´Elmo, a baía do Panamá, os Alpes, a entrada ocidental do Estreito de Magalhães – e que estes não se comparavam a Niterói.

Para outras paisagens os Alpes são uma referência constante desde o *Grand Tour*. Maximiliano de Wied-Neuwied diz que no vale do Jequiriçá "fazendas isoladas, com seus tetos vermelhos, mostravam-se de quando em quando, no meio de pequenos prados, situados nas vertentes das montanhas, lembrando a

[32] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 125.

[33] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 222.

[34] (…) very beautiful, and though certainly inferior to the Bay of Naples, is perhaps not far short of the view of Constantinople, from the harbour, and in several respects resembles it on a smaller scale. (KEITH, 1819, p. 25).

[35] SUZANNET, 1957, p. 21.

[36] SUZANNET, 1957, p. 16.

[37] KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 16.

[38] The Bay of Naples, the Golden Horn of Constantinople, and the Bay of Rio de Janeiro, are always mentioned by the travelled tourist as pre-eminently worthy to be classed together for their extent, and for the beauty and sublimity of their scenery. (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 13).[38]

[39] Nothing that I have ever seen is comparable in beauty to this bay. Naples, the Firth of Forth, Bombay harbour, and Trincomalee, each of which I thought perfect in their beauty, all must yield to this (…) (GRAHAM, 1824, p. 159).

[40] (…) privilege to look upon some of the most celebrated scenes of both hemispheres (…) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 19).

paisagem dos Alpes europeus"[41]. A Tijuca, para Kidder, "possui as cascatas cintilantes e as cataratas trovejantes da Suíça"[42]. As montanhas da Serra dos Órgãos

> parecem as *aiguilles* que partem fantasticamente das geleiras do Monte Branco; e as cascatas arrojadas, impetuosas e trovejantes são comparáveis às cinco torrentes de montanha selvagens que, ´ferozmente alegres´, que despejam no Vale de Chamouny (...) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 279)[43].

Ou comparando o Lago de Genebra com a Baía de Guanabara, melhor, apelando ao leitor que, conhecendo o primeiro, terá uma idéia do segundo. Mais: menciona um suíço que, contemplando pela primeira vez aquelas paragens, entusiasticamente exclamara que ali era a Suíça Meridional[44]. Os Alpes são a experiência central de montanhas para a Europa, comum a quase todos, destarte a existência de montanhas em diferentes partes do continente. Para montes, despenhadeiros, cascatas e lagos. Para Maximiliano de Habsburgo, a Baía de Todos os Santos "lembra, em extensão, o Lago de Constança e, somente à longa distância, vêem-se encostas azuis de colinas e os contornos difusos de algumas ilhas"[45].

As similaridades, no entanto, podem aludir a relações reais, como a da forma das cidades brasileiras e das portuguesas. Tollenare compara a Baía de Todos os Santos com a embocadura do Tejo com vantagem para a primeira[46]. Maximiliano de Habsburgo observa que Salvador lembra bastante a Lisboa, pelos edifícios civis e religiosos[47]. Thomson igualmente percebera tal semelhança[48], assim como Auguste François Biard[49].

A Literatura de Ficção

Observa Olivia Biasin Dias (2007) que para os viajantes eram leitura obrigatória Goethe (*Viagem à Itália,* 1786-1788), Victor Hugo (*Voyage aux Pyrénées,* 1843), Alexandre Dumas (*Impressions de Voyage en Suisse*, 1851*)*. Podemos ainda acrescentar de Daniel Defoe (*A tour thro' the whole island of Great Britain*, 1724-1727) a Jules Verne (*Voyage en Angleterre et en Ecosse,* 1860). Escritores de peso, clássicos da literatura ou *best-sellers.* Defoe e Verne seriam conhecidos por viajantes ficcionais. E essa literatura de ficção terá um papel importante, complementar àquela dos naturalistas, no estímulo à fantasia do europeu adulto, e destes, daqueles que ousaram correr mundo.

[41] MAXIMILIANO, 1958, p. 456.

[42] (…) possesses the sparkling cascades and thundering waterfalls of Switzerland (…) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 206).

[43] (…) seem like the *aiguilles* which start fantastically from the glaciers of Mont Blanc; and the rushing, leaping, thundering cascades are comparable to the five wild mountain-torrents, "fiercely glad", that pour into the Vale of Chamouny. (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 279).

[44] KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 13.

[45] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 71.

[46] TOLLENARE, 1956, p. 279.

[47] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 72.

[48] THOMSON, 1877, p. 136.

[49] BIARD, 1945 p. 25.

Maria Graham elogia *Robinson Crusoe*, de Defoe[50]. Diz Maximiliano de Habsburgo que "diante de nós, sobre as ondas azuis, flutuava um panorama como o poder de imaginação espera da América, uma paisagem de ´Paulo e Virgínia´, cujas descrições ardentes alimentaram tão beneficamente, a fantasia juvenil"[51]. Esta sinceridade nos é fundamental, do alimento da *fantasia juvenil.* A obra citada por Maximiliano de Habsburgo, publicada em 1784, tem por autor Bernardin de Saint-Pierre e, como Robinson Crusoe, se baseia em náufragos em uma ilha deserta. Moema Augel (1982) observa que essa obra influenciou, entre outros viajantes, Alexander von Humboldt e, num jogo de mútua interação, fora por sua vez influenciada pelos relatos setecentistas de viajantes. Maximiliano de Habsburgo, em uma canoa, relembra Fenimore Cooper, o autor d´*O Último dos Moicanos,* "com suas descrições da selva tão realísticas, e me invadiu um sentimento de poética satisfação"[52]. O príncipe austro-húngaro, perdendo-se em reminiscências, chega a declarar:

> Enquanto o olhar ora pousa na superfície aquática espumante, ora estende-se pela mata, sempre igual desde a criação do mundo, uma multidão de lembranças perpassa a alma, vinda do mundo dos livros que descrevem as maravilhas da América, os momentos históricos da descoberta do novo continente, o paulatino encontro com um mundo novo. Mais uma vez, assomam memória as narrativas que inflamam a juventude, plantando no coração a semente do amor pelas viagens, estímulo para tantas ações grandiosas. (MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010b, p. 63).

A fantasia, o devaneio, se alimentava com essas obras, ficcionais e não-ficcionais, e o encontro com as terras exóticas – no caso, o Brasil – apresentava essa tensão. Da experiência fazer jus à imaginação, e mesmo suplantá-la, como uma possibilidade, como revela Maximiliano de Habsburgo: "quantas centenas de vezes tinha lido em minha terra natal, na sala aquecida, a descrição desses bandos reluzentes, sempre com vontade secreta de observá-los, algum dia, com meus próprios olhos!"[53]. Não se pode nunca desprezar esse papel. Avé-Lallemant, no rio Paraguaçu, diz que, vendo aqueles quadros, "cria ver realizados diante deles meus sonhos de criança, de matas de palmeiras e paisagens tranquilas no Sul encantado"[54].

E, no outro extremo das possibilidades, a decepção. Aqui temos novamente a comparação com Nápoles, e a frustração decorrente. O panorama da Baía de Guanabara, apesar de belo, para Maximiliano de Habsburgo não era "de nenhum modo tão extraordinário como descrevem alguns velhos relatos de viagem e, na minha opinião, considero a vista do golfo de Nápoles mais pitoresca e atraente"[55].

A paisagem tinha ainda um outro componente, que não poderemos explorar a fundo aqui, que são as ressonâncias sentimentais. A descoberta, ou valorização, das grandes paisagens exteriores, por um mundo que ia se esquadrinhando palmo a palmo, se fez concomitante com as paisagens interiores, da alma, que iam se diferenciando e desdobrando com o desenvolvimento dos romances e a crescente leitura da sociedade, e da crescente inclusão da mulher nessa massa de leitores.

[50] GRAHAM, 1824, p. 157.

[51] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 152.

[52] MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010b, p. 84.

[53] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 158.

[54] AVÉ-LALLEMANT, 1961, p. 57.

[55] MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010a, p. 52.

Poetas eram evocados em cenas que lhes eram dignas. Maria Graham citava recorrentemente Milton e Byron. James Thomson, fundamental na sensibilidade inglesa[56], foi invocado em uma espécie de jogo de espelhos. No seu célebre poema *Seasons*, a sessão *Winter* (Inverno), descrevia um viajante, Sir Hugh Willoughby, nas águas polares da América do Norte. Graham, nas águas gélidas do sul do Atlântico Sul, vendo os cordames do navio congelado, diz que "eu nunca vi estas coisas mas eu penso na descrição de Thomson do intento de Sir Hugh Willoughby de descobrir a Passagem Noroeste"[57]. E certas paisagens arrancavam arroubos poéticos; o elogio do sublime; o terror genuíno que, convertido em um prazer estética, era a própria fonte da sublimidade; ou a introspecção em várias formas. Apesar de altamente codificado pela literatura, não se pode imputar como uma falsidade. Os sentimentos eram genuínos. Enquanto aos ingleses e americanos trazia à tona a devoção direta às obras do Criador, os aspectos mais propriamente românticos do sentimento estava mais presente nos escritores alemães – quase que sua exclusividade, mesmo nos naturalistas mais objetivos.

> Enriquecíamos o espírito dos mais elevados pensamentos, contemplando, do profundo silêncio que nos cercava, os infinitos mundos luminosos do firmamento austral: Argo, cintilando muito ao longe, o majestoso Centauro e as quatro brilhantes estrelas do Cruzeiro do Sul.
>
> (...)
>
> Ainda mais poderosamente do que o brilho daqueles sóis nos impressionou o espírito, o negrume dos espaços celestes, sem estrelas, onde o olhar errante se perde por entre o esplendor dos milhões de mundos do polo sul. Diante deles, imagens mudas do infinito, portas de um segundo firmamento inacessível aos sentidos humanos, fica o espírito subjugado pelo pressentimento da eternidade. (SPIX & MARTIUS, 2016, p. 286).

Diz Maximiliano de Wied-Neuwied: "dessa altiplanura, o panorama do ermo litoral e do oceano imenso é sublime, e arrasta o espírito do viandante solitário à contemplação embevecida"[58]. E, pouco tempo depois, em Porto Seguro, da casa do professor Antônio Joaquim Moreira Pinho, "divisamos belo panorama da superfície serena do oceano; acompanhamos com o olhar as embarcações que de nós se afastavam em busca do horizonte remoto, e nossos pensamentos, seguindo-as, procuraram a pátria distante"[59].

A Escrita

E, como contraparte, os viajantes escreviam. Escreviam seus diários. Alguns permanecendo inéditos e trazidos à luz apenas póstumos, como o de Samuel Greene Arnold, publicado muitos anos mais tarde[60]. Os

[56] CORBIN, 1989.

[57] (…) I never see these things but I think of Thomson´s description of Sir Hugh Willoughby´s attempt to discover the northwest passage (…) (GRAHAM, 1824, p. 205).

[58] MAXIMILIANO, 1958, p. 221.

[59] MAXIMILIANO, 1958, p. 226.

[60] DIAS, 2007, p. 42.

diários eram companhia inevitável dos viajantes oitocentistas[61]. Ver Huell, diante da ocasião para uma excursão, disse que "aproveitamos aquela oportunidade para ver alguma coisa do interior e preencher os nossos diários com algumas páginas mais interessantes a respeito da bela região"[62].

Outros publicavam suas experiências. Formatavam sua viagem tendo isso em mente. A provável publicação era um horizonte possível, presente e atuante, no próprio momento das jornadas[63]. Maria Graham escreveu, ao longo de sua vida, 18 livros. Antes mesmo de sua passagem pelo Brasil tinha no seu currículo 5 obras publicadas[64]. Antoine Dugrivel assumiu que suas anotações durante o tempo no Brasil tinham o propósito de publicação[65]. Ou, como o Conde de Suzannet: "minhas notas de viagem, redigidas às pressas, foram publicadas em várias revistas". Depois, decidindo republicá-las na forma de livros, escolheu "como únicas dignas de interesse, as das (...) viagens às províncias do Cáucaso e ao interior do Brasil"[66].

O melhor exemplo de um processo "interno" de escrita é dado na excelente reconstituição da viagem de Maximiliano de Habsburgo feita por Moema Augel. Seus textos publicados são baseados em apontamentos feitos *in loco*, em cadernos: uma caderneta de campo, feita de própria punho, no momento, constituída de palavras-chave; um caderno A4 ditado, escrito por outra pessoa, que não é muito diferente da caderneta de campo; e um segundo caderno A4, mais longo.

> Partida às quatro e meia. Arsenal. Sol no Norte. Por Botafogo para o lago de água doce. Na orla da montanha, árvores floridas, brancas, violetas, amarelas. *Jardim Botânico.* Esplêndida aléia de palmeiras. Lagoa com bambus. A cavalo. Cavalgada em torno da Gávea. Cumeada com dupla perspectiva. *Boa Vista*. Bonito litoral marítimo com ilhas. Massas violetas. Perfurações (??). Segunda cumeada. Lagoas com manguezais. Tijuca. Cachoeira e balneário. Almoço delicioso. Continuação do passeio a cavalo. Lanternas a gás na floresta. Repentino panorama. Maravilhosa vista para o vale de Salzburg. A cavalo para o vale. Vila do brasileiro. Frutas europeias. Panorama napolitana. [Subindo] para as carruagens. Em direção ao vale. Coleção de animais. São Cristóvão. Grande jardim. Bacia de carpas em Fontainebleau. Delabrites (??). Castelo. Pátio horrível. Corredor de audiências. Sala do trono. Sala dos Diplomatas, etc., etc. Estábulos e carruagens. Em direção ao novo canal. Gasômetro, prisão. *Campos*. Jantar novamente no Hotel da Europa. (MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010a, p. 33).

O interessante nessas anotações é que, feitas no calor do momento, telegraficamente, apontam o que é, de modo literal, o digno de nota. A escrita é uma operação mnemônica, em dois momentos: as palavras-chave e sua rememoração e desdobramento, na hora em que se vazava o manuscrito que será o livro.

---

61 Por outro lado, num século introspectivo, individualista e reticente como o XIX, os diários foram particularmente bem recebidos, tornando-se companheiros inseparáveis de uma classe que dispunha de um mínimo de lazer. (GAY, 1988, p. 320).

Peter Gay relata, ainda, que professores estimulavam seus alunos a escrever diários. Que pais presenteavam os filhos com diários, relatando o caso de uma criança de 9 anos que ganhara de aniversário um caderno em branco para tanto.

62 HUELL, 2009, p. 184.

63 É claro que não eram poucos os que já escreviam tendo em mente que o faziam para uma audiência - para um marido, para um neto ou para a posteridade. (GAY, 1988, p. 320).

64 DIAS, 2007, p. 37.

65 DIAS, 2007, p. 35.

66 SUZANNET, 1957, p. 14.

Não raro as palavras falhavam. Como dissera Sir Robert Wilson em 1805, supracitado, sobre as limitações dos "poderes comuns da linguagem". Diz Charles Darwin que "enquanto caminhava calmamente ao longo de caminhos umbrosos, e admirando cada visada sucessiva, eu desejei encontrar uma linguagem para exprimir minhas idéias"[67]. Em carta de 2 de dezembro de 1856, diz Hamlet Clark: "eu *não consigo* descrever-lhe as belezas de um cenário como este"[68]. Ou melhor, não era uma limitação das palavras, mas o escritor que falhava como tal. E apelava elipticamente, para um inefável, para dar conta do que estaria além da prosa, exigindo a presença do leitor. E assim tinha-se mais uma fórmula narrativa, que se repetirá com outros modelos da comparação (a pintura, a jardinagem).

A PINTURA

O visitante sentia a tentação de desenhar. Ou desenhava, ou desejava saber desenhar/ pintar, ou ter consigo um pintor, para capturar e aproveitar a beleza da cena. Em alguns casos, de fato, levava um pintor.

Eles Desenham

Marianne North teve aulas de pintura a óleo com o artista australiano Hawker Dowling e, fundindo com seu estudo de botânica e jardinagem, dedicou-se à pintura de plantas e flores *in loco*, viajando por todo o mundo, com quase 1.000 espécies de planta registradas[69].

Fizeram obras que, essencialmente, eram pranchas de desenhos de suas viagens pelo Brasil Rugendas, Henry Chamberlain (1822) e William Gore Ouseley (1852).

Ver Huell também desenhava. Descendo o litoral nordestino, "tanto quanto possível, (...) registrava os diferentes aspectos da costa com a pena de desenho"[70]. Em outro momento, "a elaboração de um desenho havia nos ocupado longamente até aquele horário"[71]. Em viagem a Santo Amaro ele e seus amigos levaram "material de desenho"[72].

> Alguns destes peixes brilhavam com as mais belas cores. Portanto, tão logo vínhamos a bordo com a captura, enquanto eles ainda estavam vivos (de fato, todas as brilhantes variações cromáticas desapareciam tão logo a criatura morria), eu não resistia à tentação de desenhá-los. As minhas tintas, contudo, frequentemente, eram fracas demais para poder reproduzir aquelas cores tão vivas; mais tarde, inclusive, enviei cópias destes desenhos ao Conde de Lacepéde. (...) Com efeito, os naturalistas raramente tinham a oportunidade de

[67] When quietly walking along the shady pathways, and admiring each successive view, I wished to find language to express my ideas. (DARWIN, s/d, p. 498).

[68] I *cannot* describe to you the beauties of scenery like this. (CLARK, 1867, p. 105).

[69] GAZZOLA, 2008, p. 1036.

[70] HUELL, 2009, p. 119.

[71] HUELL, 2009, p. 158.

[72] HUELL, 2009, p. 184.

> poder observar estes magníficos habitantes do oceano em sua plena vivacidade. Com esta finalidade, acabei colecionando um bom número dessas pinturas. (HUELL, 2009, p. 130).

Era uma técnica que possuía, que emprega para capturar a vivacidade evanescente do pescado, com envio a um naturalista na Europa. Ademais era um sistema em formação e, fundamental, pequeno o bastante para que não se dividisse em compartimentos estanques e se comunicassem. Daí o interesse estético e científico se aliavam na motivação do desenho. Que neste ponto vemos sob o ângulo estético, e que se viu em outro momento sob o ponto de vista científico. Nos passeios que faziam pela cidade e seus arredores

> eu aproveitava para coletar as peças da história natural e para desenhar a natureza, algo com o que o meu amigo também se ocupava. Cada esboço que eu completava posteriormente, em nossa casa, trazia a minha querida mãe de volta à lembrança. Eu então imaginava como iria explicar tudo aquilo a ela, lendo em voz alta o meu diário. (HUELL, 2009, p. 148).

Notar que desenhar era um hábito dos dois amigos. Não era algo solitário e idiossincrático. Que, tal qual as anotações de Maximiliano de Habsburgo, décadas depois, Ver Huell fixaria na memória, e no papel, as linhas essenciais, para depois completar – pintar – em uma condição melhor. Notar ainda que ele concebia o diário e os desenhos como forma de depois comunicar, ao seu ente mais querido, as experiências que viveu.

Maria Graham também desenhava. Em uma ocasião social, afastou-se dos convivas para desenhar uma bela perspectiva: "eu fui logo atraída para longe da mesa pela beleza da perspectiva, que me empenhei para esboçar"[73]. Prometeu e entregou de presente à Imperatriz um esboço de São Cristóvão[74]. Em uma jornada, cumpriu o ritual de fazer um esboço da paisagem: "depois do café da manhã, como o tempo estava quente demais para caminhar para mais longe, o pássaro e o lagarto foram ambos esfolados, as armas foram limpas, e eu fiz um esboço da paisagem"[75]. Em passagem pelo Brasil de volta, diante da suspeita de mudança de algo, resolveu conferir a cena que via com um desenho seu feito na passagem de ida: "corri para minha cabine e procurei um esboço que eu tinha feito em 1809. Eu o comparei com a cidade. Cada ponto da colina, cada casa era a mesmo"[76].

Robert Elwes intitula seu livro assim: *A Sketcher´s Tour Round the World.* Claro, com desenhos de sua lavra.

Daniel Parish Kidder também desenhava. Em certa ocasião, após uma lauta refeição, "a porção de cavalheiros do nosso grupo partiu para uma excursão, cujo fim era encontrar um lugar adequado para desenhar a imensa

[73] I was soon drawn away from the table by the beauty of the prospect, which I endeavoured to sketch. (GRAHAM, 1824, p. 165).

[74] GRAHAM, 1824, p. 263.

[75] (…) "after breakfast, as the weather was too hot to walk farther, the bird and the lizard were both skinned, the guns were cleaned, and I made a sketch of the landscape. (GRAHAM, 1824, p. 195).

[76] (…) I ran to my cabin and sought out a sketch I had made in 1809. I compared it with the town. Every point of the hill, every house was the same, and again Nossa Senhora da Monte, with her brilliant white towers shining from on high through the evening cloud, seemed to sanctify the scene, while a few rough voices from the shore and the neighbouring ships chanted the Ave Maria. (GRAHAM, 1824, p. 78).

fábrica"[77], excursão onde, se teve seus dissabores, ao menos "o *point de vue* foi bem escolhido"[78]. E assume que "é muito aprazível desenhar um quadro do Maranhão de memória"[79].

Mesmo o Imperador D. Pedro II desenhava: "acabo de ver uma piranha de que tirei uma cópia"[80]. D. Pedro II desenha quando pode. Nem sempre pode, porém – a sua jornada é veloz. Não pode, devido ao estilo telegráfico do diário, perder-se em descrições. Mencionará, apenas, onde a vista é bela. Aquela que lhe toma mais tempo e palavras é a Cachoeira de Paulo Afonso. E seus desenhos são justamente croquis.

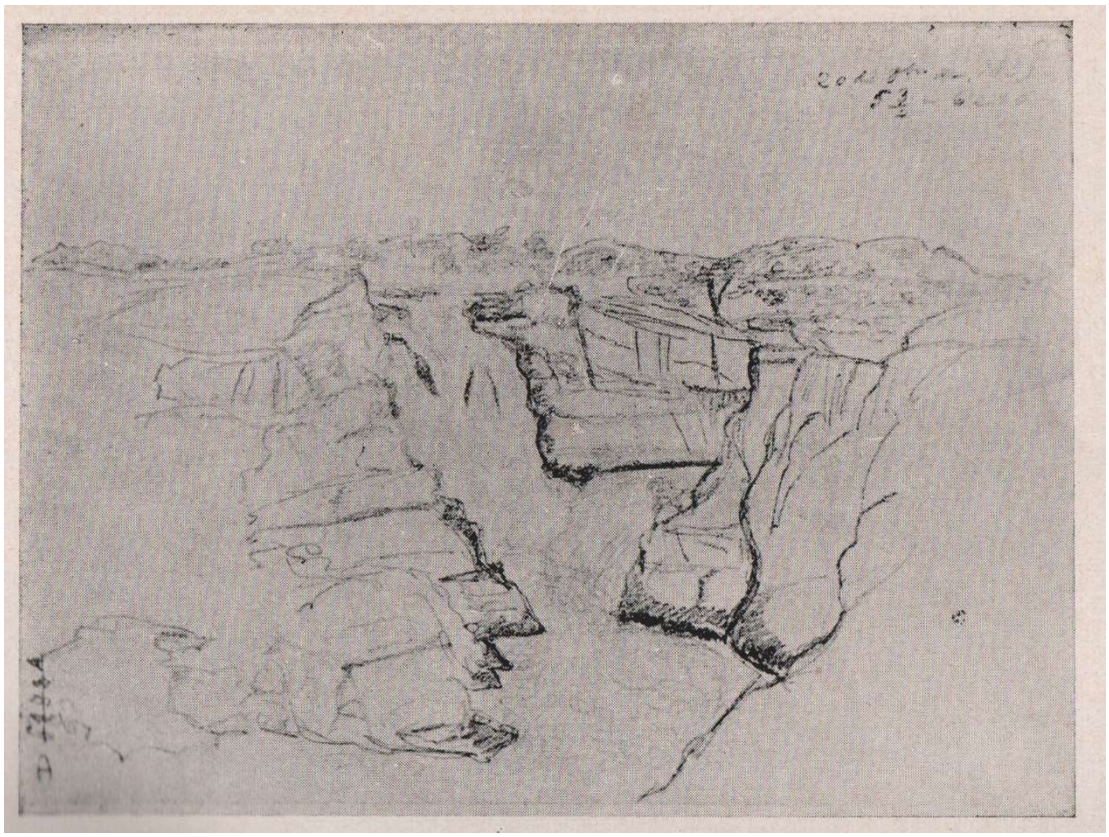


Figura 1: Croqui da cachoeira de Paulo Afonso feita pelo Imperador D. Pedro II em 20 de outubro de 1859.
Fonte: D. PEDRO II, 1959.

Rugendas é, ele mesmo, um pintor de profissão. E recomendava certos lugares a pintores, como o Porto da Estrela: "os estrangeiros e principalmente os pintores devem visitá-la; mesmo se não estiver no seu caminho"[81]. Procurando abertamente lugares e temas para pintar.

[77] (…) the gentleman-portion of our party sallied forth for an excursion, the end of which was to find a suitable place to sketch the immense factory. (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 499).

[78] The *point de vue* was well chosen (…) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 499).

[79] (…) is very pleasant to draw a picture of Maranham by memory (…) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 536).

[80] D. PEDRO II, 1959, p. 102.

[81] RUGENDAS, s/d, p. 25.

Podiam ser acompanhados de pessoas que desenhavam. Diz Gardner, na Serra dos Órgãos: "após o café-da-manhã, Mr. Hockin novamente visitou o pico mais alto, com o propósito de fazr um desenho panorâmico de seu cume, mas não conseguiu, devido ao estado nublado da atmosfera que a rodeava" [82].

Eles Trazem Desenhistas

Nas expedições mais científicas, o próprio naturalista desenhava ou acompanhavam pintores profissionais.

Na comitiva de Maximiliano de Wied-Neuwied ia Frederic Sellow, zoólogo, botânico e desenhista, que chegara ao Brasil na expedição do Barão de Langsdorff, Cônsul Geral da Rússia, e responsável pelas imagens da viagem do príncipe austríaco[83]. Nas viagens de Spix e Martius, nos preparativos para visitarem o Pará, solicitaram dinheiro ao seu governo, que chegou, porém, "só nos não apareceu o desenhista, cuja vinda da Baviera nos tinha, entretanto, sido anunciada em diversas cartas"[84].

Como na de Maximiliano de Habsburgo. Via-se o Príncipe como alguém que, registrando por escrito, faria o trabalho complementar do botânico e do pintor, o artista Joseph Selenny[85], que o acompanhou em sua viagem pelo Brasil. Em uma das excursões ao Dique do Tororó (doravante apenas Dique), em Salvador, "o Pintor encontrou um maravilhoso lugarzinho, sob uma gigantesca árvore, no meio do ramalhar de arum e bananeiras, onde tranquilamente pôde dedicar-se à sua arte"[86]. Em outro momento, "a vista da tranqüila lagoa, com suas baías verdes, palmeiras e pequenas pontas cobertas de arbustos, era tão maravilhosa que o nosso pintor a rabiscou com a rapidez de um raio"[87].

> O pintor voltou a desenhar com avidez; com o maior empenho, passava para o papel todos aqueles intrincados de plantas, o mundo das lianas e parasitas; mais tarde, fez um esboço muito feliz de nossos retratos, na nossa bizarra e muito provada indumentária da floresta; o retrato do pequeno botânico saiu delicioso, numa pose filosoficamente pensativa, sobre a socrática cabeça o chapéu amassado, aquele objeto sem forma que, durante a expedição, prestou os mais variados serviços que se possa imaginar; flutuando em torno da cintura, o avental de linho que reunia todas as tonalidades de cores, além disso, a calça arregaçada e as botas altas, uma selvática original figura que, como Cham, apesar da genialidade de seu talento, nem em sonho podia imaginar. (MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010b, p. 214).

O procedimento de Ver Huell de um esboço *in situ*, e um desenho mais rebuscada em sua casa, se repetia, em uma escala maior, em certas jornadas, Sellow realizava *in loco* aquarelas – desenhos simples, de contornos elementares e manchas de cor – e, já de retorno à Europa, com auxílio dos irmãos do príncipe, fez

[82] (…) after breakfast, Mr. Hockin started again to visit the highest peak, for the purpose of making a panoramic sketch from its summit, but did not succeed, owing to the cloudy state of the atmosphere that surrounded it. (GARDNER, 1846, p. 533).

[83] COSTA, 2008.

[84] SPIX & MARTIUS, 2016, p. 203.

[85] AUGEL, 1982, p. 251.

[86] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 206.

[87] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 103.

os desenhos mais rebuscados[88]. O mesmo fizera Robert Elwes, com ilustrações realizadas, distantes, a partir de "esboços feitos em meio às várias cenas representadas"[89].

Eles Mencionam Pintores

De uma certa maneira, é também um artifício literário. Vale como uma descrição, elíptica, por meio de uma referência comum. Econômica, poupa o autor de mostrar seus dotes de prosador, e apela a um terceiro, a uma referência que presumia que o leitor conhecia. Este, partícipe da experiência, pode imaginar a cena com aquelas mesmas tintas e nuances, com a atmosfera que era própria a cada pintor.

A referência de Thomas Lindley é William Gilpin: "a vista a partir do Forte do Barbalho merece o olho vívido e a pena hábil de um Gilpin para retratar o seu rico cenário e elegante vizinhança"[90].

Tollenare tinha como referência Claude Lorraine: "quando se agrupam para conversar, em redor da fonte, formam quadros dignos do pincel de Claude Lorrain [sic]"[91]. As cenas que descreve na ocasião são dignas do grande pintor francês, e a situação é vista sob os olhos dos temas típicos das pinturas; no caso, os bíblicos (as filhas de Labão e Jacó). Descrevendo uma situação nas festas do Bonfim, em Salvador, diz Ver Huell que "era um quadro, portanto, mais do que digno do pincel de um *Claude Lorrain* [sic]"[92]. Nunca é demais apontar a importância de Claude Lorraine para a cultura visual européia. De tal maneira seus quadros educaram o olhar das classes altas que chegou a haver um dispositivo óptico, o *Claude-glass*, que deformava a imagem da paisagem de maneira a assemelhar-se aos seus quadros[93].

Maria Graham menciona, junto com Lorraine, Nicolas Poussin, pintor habitualmente associado ao primeiro; diz que, em Olinda, os edifícios religiosos (os conventos, a catedral, o palácio episcopal, as igrejas) estavam todas em "lugares que um Claude ou um Poussin poderiam ter escolhido para eles"[94]. Da Igreja Nossa Senhora da Luz, no Rio de Janeiro, Graham dizia que estava "pairando sobre a água no sol da tarde, como [Aelbert] Cuyp teria escolhido para uma paisagem"[95]. E, aproximando-se dessa igreja, "nossos cães perturbaram um rebanho de ovelhas, tão pitoresco e irregular como o próprio Paul Potter poderia ter desejado"[96]. É sintomático o rebanho, como veremos aidante.

[88] COSTA, 2008.

[89] (…) from sketches made amidst the various scenes represented (…) (ELWES, 1954, p. VI).

[90] (…) the view from fort Barbalho deserves the vivid eye and able pen of a Gilpin, to pourtray its rich scenery and elegant vicinity (…) (LINDLEY, 1805, p. 109).

[91] TOLLENARE, 1956, p. 299.

[92] HUELL, 2009, p. 230.

[93] HUNT & WILLIS, 1979, p. 338; CLARK, 1976, p. 178.

[94] (…) stations which a Claude or a Poussin might have chosen for them. (GRAHAM, 1824, p. 109).

[95] (…) overhanging the water in the evening sun, as Cuyp would have chosen for a landscape (…) (GRAHAM, 1824, p. 194).

[96] (…) our dogs disturbed a flock of sheep, as picturesque and as ragged as Paul Potter himself could have desired (…) (GRAHAM, 1824, p. 194).

Parish Kidder têm pintores de outra geração como referência: “fiz um esboço grosseiro de uma parte do porto exterior, que aqui inclui para você, pressupondo a impossibilidade de fazer justiça a toda esta costa sem o poder de um [John] Constable, um [J.M.W.] Turner ou um [Alexandre] Calame”[97]. Ou ainda de um desenho dele, enviado a um amigo, que era “uma mescla de [Thomas] Gainsborough e Turner, com uma ligeira adição de [David] Wilkie e Kenny Meadows nela”[98].

A rigor, um curioso repertório ia se formando. Pelas cenas descritas e gravuras dos livros, e pelas pinturas. Maximiliano de Wied-Neuwied, vendo choças ao redor da sede da fazenda Cachoeira do coronel João Gonçalves da Costa, diz que sua situação “não era nada agradável, pois dela não se descortinava senão uma vista triste e inanimada, que me fez lembrar as pinturas de paisagens africanas”[99]. Os casebres dos negros brasileiros lhe evocavam uma África que conhecia por meio de quadros.

Eles Desejam Desenhistas

Certas cenas merecem um artista. Para Lindley uma dada vista merecia a habilidade de Gilpin. Thomas O´Neill, no Rio de Janeiro, disse que “a vista desde essas duas colinas são belas além de qualquer descrição, e apresenta um imenso campo para o gênio de um artista”[100]. Diz Maximiliano de Wied-Neuwied, sobre pequenos morros perto de São Lourenço: “aqui um paisagista teria motivos para aperfeiçoar o seu pincel, diante da rica vegetação dos trópicos e das cenas campestres duma natureza sublime”[101]. Ou Maximiliano de Habsburgo: “freqüentemente, jaziam ali árvores inteiras, com seu mundo de parasitas, formando uma ponte sobre as águas, oferecendo os mais lindos esboços de decoração a um pintor”[102].

Na falta dos meios gráficos e da verve, ou vontade, literária de criar um análogo, com dizer algo como “tal cena era digna de um pintor” ou “de uma pintura”, valia como uma descrição, como o apelo a um conhecimento compartilhado pelo seu leitor, tal como a referência a pintores concretos. Ou, como diz Kidder: “nada exceto uma grande pintura a óleo pode transmitir sequer uma idéia justa desta vista; e foi aqui que um pintor inglês tomou sua posição para uma paisagem tropical de beleza insuperável”[103].

Ver Huell em dado momento usa o relato de um amigo como um análogo da pintura: “o nosso amigo francês pintou um quadro tão prazeroso daquela pequena excursão, que resolvemos seguir em viagem”[104].

---

[97] (…) I took a rough sketch of a portion of the outer harbor, which I herewith enclose to you, premising the impossibility to do justice to this whole coast without the power of a Constable, a Turner, or a Calame. (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 315).

[98] (…) a compound of Gainsborough and Turner, with a slight addition of Wilkie and Kenny Meadows thrown in (…) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 329).

[99] MAXIMILIANO, 1958, p. 448.

[100] (…) the views from those two hills are fine beyond description, and present an immense field for the genius of an artist (…) (O´NEILL, 1810, p. 61).

[101] MAXIMILIANO, 1958, p. 27.

[102] MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010b, p. 185.

[103] (…) nothing but a large oil-painting can convey any just idea of this view; and it was here that an English painter took his stand for a tropic landscape of surpassing beauty (…) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 205).

[104] HUELL, 2009, p. 184.

O Desenho Também Falha

Nessa relação entre o que se via e a obra de arte, podia-se assumir claramente que a paisagem, a Natureza, era como que uma obra de arte.

Como a idéia de que o arranjo natural era como que saído da mão de um artista, como Maximiliano de Habsburgo diz, estando em Itaparica, que "grupos maravilhosos, rodeados de trepadeiras e arbustos, aí se encontram, como que conservados pitorescamente por mão de artista"[105].

Nessa relação, poderia a Natureza suplantar a Arte ou o artista. Ilhéus, para Avé-Lallemant, supera mesmo a mais vívida imaginação de um pintor: "se um pintor transportasse fielmente para a tela esse quadro tropical, admirariam certamente sua capacidade de imaginação, seu modo de reproduzi-lo, mas duvidariam fortemente da realidade dessa cena da Natureza"[106]. E Maximiliano de Wied-Neuwied, "nessa estação, seria impossível ao melhor paisagista retratar a infinita multiplicidade de tintas que matizam as frondes das gigantescas árvores dessas florestas"[107]. O inefável, o indescritível – que se torna um lugar-comum depois – é, ela mesma, uma descrição, ainda que hiperbólica, tal como o colapso da linguagem no esforço descritivo.

> Palavras aqui são instrumentos imperfeitos, e devem dar seu lugar à pena e ao buril. Mas nenhuma tela pode reproduzir a luz e a cor que envolvem esta região encantada. (...) Tais cenas podem ser *sentidas*, não descritas. (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 192)[108].

E, sob outro prisma, conforme dissera Ver Huell: "o grande Humboldt, por exemplo, certa vez, afirmou que a vida de um pintor não era longa o bastante para refratar todas as esplendorosas orquídeas que adornavam os profundos vales das cadeias de montanhas peruanas"[109].

Os Primórdios da Reprodução Mecânica

Naquele momento, ou neste âmbito, a entrada dos meios de reprodução mecânico, incluindo a fotografia, será à maneira de uma extensão da pintura, sem diferenças em termos da compreensão da paisagem.

Kidder lamentava-se não haver desenhado Salvador a partir do mar, isto é, vendo a cidade em seu frontispício, mas encontrou a imagem, "de um daguerreótipo"[110]. Avé-Lallemant denuncia um grau mais avançado da penetração da técnica. Assume que as cromolitografias eram as referências para as imagens. Ao falar de São Roque do Paraguaçu, diz que, "ao lado, a igreja, num plano mais alto, rodeada do ramalhar

[105] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 158.

[106] AVÉ-LALLEMANT, 1961, p. 72.

[107] MAXIMILIANO, 1958, p. 257.

[108] Words here are imperfect instruments, and must yeld their place to the pencil and the graver. But no canvas can reproduce the light and the color whitch play around this enchanting region. (…) Such scenes can be *felt*, not described. (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 192).

[109] HUELL, 2009, p. 187.

[110] (…) large cut, from a daguerreotype (…) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 477).

das palmeiras, num cromo encantador"[111]. E, em outro ponto, que "mais ao longe, destacam-se cadeias de colinas, belas copas de florestas, suaves e graciosas pinceladas no lindo cromo de profunda paz e rústica solidão"[112]. O processo, patenteado em 1837, se caracterizava pela introdução da cor nas imagens reproduzidas. Tratava-se, claro das reproduções em massa das pinturas, como aquelas presentes nos livros.

Depois, entra a fotografia, como possibilidade e como comparação. Nos mangues, Maximiliano de Habsburgo pensa para si: "se pudéssemos trazer conosco, por toda a parte, um fotógrafo (...) ele teria que retratar, para o meu álbum, esse grupo, com o local de dança dos gnomos. Teria sido uma encantadora ilustração para uma lenda da mata virgem"[113]. Mas mesmo a fotografia é incapaz de capturar as cenas cambiantes, a sucessão de imagens, de momentos, de situações, da floresta:

> É completamente temerário descrever uma mata desse tipo, tão modesta que seja, mesmo sem possuir ainda nada da força gigantesca e esmagadora da mata virgem que avassala o espírito. Nenhum autor tentou realmente descrevê-la, nenhum o conseguiu. São Pedro ou o Palácio do Louvre podem ser fotografados. O escritor pode reconstruir para o leitor curioso, em ordem matemática, pedra por pedra, coluna por coluna; pode indicar as cores da construção, mencionar quem vive ou viveu lá. Mas nem a fotografia da mata brasileira – da qual possuo fracas tentativas – nem a descrição podem oferecer ao forasteiro qualquer imagem satisfatória. Faltam às duas uma escala de comparação e pontos de referência em relação à pátria. Quem quiser ter uma idéia disso, nada mais lhe resta, senão fazer as malas e viajar para cá. (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 103).

Apesar de todo o impacto posterior da fotografia na pintura, tal como a implosão da pintura naturalística, neste momento não afetou o complexo da sensibilidade que estamos descrevendo.

A PINTURA NA LITERATURA

> A fazenda do capitão, cercada pelas cabanas dos negros, fica aprazivelmente situada numa colina. Vêem-se em torno montanhas cobertas de mata e encostas silvestres, formando amável contraste com os canaviais verde-claros. Á esquerda, numerosas manchas d´água e graciosas moradas alegravam a paisagem, emoldurada, nos últimos planos, pelas montanhas azuis. (MAXIMILIANO, 1958, p. 70).

E ainda, em outro momento:

> A cidade acompanha até bom pedaço a beira do rio, oferecendo uma bela paisagem. A massa de casas ergue-se imediatamente acima do rio; erguem-se, acima delas, coqueiros solitários, e o magnífico fundo de cena é formado pelas montanhas azuis longínquas. A superfície reluzente do rio, que tem aí razoável largura, é cortada em todas as direções pelas canoas remadas por negros, e as margens são guarnecidas de capoeiras, pequenos capinzais

[111] AVÉ-LALLEMANT, 1961, p. 57.

[112] AVÉ-LALLEMANT, 1961, p. 67.

[113] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 173.

> e moradas pitorescas. Um pintor poderia, desse lugar, fazer um lindo quadro da cidade e arredores. (MAXIMILIANO, 1958, p. 119).

Aqui estão elementos gerais da pintura como a composição em planos e as molduras, o contraste, e o próprio "quadro", como também outros que são mais específicos do período, como o cenário, rico e variado, tornado mais assim por certos elementos que, estando na paisagem, eram também esperados, conhecidos e codificados, na pintura de então. Paisagens compreendidas, em suas camadas, nos elementos pontuais, naqueles outros que articulavam as partes do campo de visão, tais como silhuetas e rios, como composição.

Entramos aqui dentro do *pitoresco*, que se tornara uma categoria estética, e mesmo um problema conceitual e filosófico: como encaixá-lo dentro das teorias setecentistas do gusto, que reconheciam apenas o Belo e o Sublime como categorias válidas, sendo esta última relativamente recente. O termo, porém, usado à larga, perdia toda e qualquer precisão, como observara Uvedale Price (1796). Tanto era alvo de interpretações diversas, no intento de teorizá-lo, como se popularizara, tornado adjetivo onipresente. Se era tema de debates sérios, nos relatos de viajantes sua presença era mais banal.

"Quadro" ou "pintura" eram termos comuns. Ver Huell fala em admirar um "soberbo quadro da natureza"[114]. Maximiliano de Wied-Neuwied, que certo arranjo nas matas da Vila de Belmonte constituía "quadro magnífico, de que só podem fazer idéia os que o tenham contemplado"[115]. Assim como cenário (*scenery*). Thomas Lindley, sobre a vista do Forte do Barbalho, que era um "cenário rico e vizinhança elegante"[116]. Maria Graham, que Olinda apresenta "o cenário rochoso mais abrupto e pitoresco"[117]. Parish Kidder fala na "variedade de cenários sublimes e interessantes na sua vizinhança imediata"[118] ou do "imponente cenário desta magnífica baía"[119]. Thomas O´Neill, de "um cenário pitoresco dos mais magníficos"[120]. Na viagem por terra à fazenda do Sr. Pedregulho, diz Charles Expilly que "magníficas perspectivas se revelaram inopinadamente como cenários de teatro"[121].

Vejamos como essa abordagem se traduz em modalidades de contemplação da paisagem e sua descrição.

Os Planos

As paisagens eram descritas de acordo com os planos de uma pintura.

[114] HUELL, 2009, p. 92.

[115] MAXIMILIANO, 1958, p. 241.

[116] LINDLEY, 1805, p. 109.

[117] (...) the most abrupt and picturesque rock-scenery (…) (GRAHAM, 1824, p. 109).

[118] (…) variety of sublime and interesting scenery in its immediate vicinity. (KIDDER, 1845a, p. 130).

[119] (…) imposing scenery of this magnificent bay (…) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 299).

[120] (…) a most magnificent picturesque scenery (…) (O´NEILL, 1810, p. 51).

[121] EXPILLY, 1977, p. 156.

A exemplo do último plano, que é o fundo da composição. Diz o Conde de Suzannet, em 1845: "toda a baía do Rio de Janeiro estende-se a nossos pés. O Pão de Açúcar é o fundo do quadro"[122]. Ou Rugendas dizendo que as montanhas fluminenses que formam "o fundo do quadro da baía do Rio de Janeiro"[123]. É o mesmo procedimento para descrever praticamente o mesmo cenário. Ou Kidder, no papel das montanhas de Ibiapaba, "quatro ou cinco milhas distante, pitoresca como as margens do [rio] Hudson, e visível desde o mar a centenas de milhas, (embora não marcada nos mapas, formam um belo plano de fundo [*background*]"[124]. É comum, ao lidar com elementos que sirvam como fundos convenientes à cena, se falar em limites ou mesmo molduras, mas devem ser entendidas como encerramento da visão, delimitando o horizonte. Martius fala que a Serra do Sincorá "forma o fundo muito pinturesco na paisagem solitária, de rústica beleza"[125].

Ou do primeiro plano. Numa nota de 1848, diz Wetherell, sobre uma espécie de bromélia que, "entre as raridades da vegetação, tropical, formam um admirável acessório para o primeiro plano de um quadro"[126]. Sua forma exuberante se prestaria para isso. Ou, como diz Kidder, "a larga e bela baía a sul e a oeste, com suas ilhas cheias de palmeiras e montanhas circundantes, eram um primeiro plano apropriado para o amável quadro da cidade em si mesmo"[127].

A paisagem se vê como planos de um quadro, como Auguste de Saint-Hilaire sobre o Arraial de Meia-Ponte:

> Da praça onde fica situada essa igreja [Nossa Senhora do Rosário] descortina-se um panorama que talvez seja o mais bonito que já me foi dado apreciar em minhas viagens pelo interior do Brasil. A praça foi construída sobre um plano inclinado; abaixo dela vêem-se os quintais das casas, com os seus cafeeiros, laranjeiras e bananeiras de largas folhas; uma igreja que se ergue um pouco mais longe contrasta, pela brancura de suas paredes, com o verde-escuro da vegetação; à direita há também casas e quintais, e ao fundo outra igreja; à esquerda vê-se uma ponte semidesmantelada, com um trecho do Rio das Almas coleando por entre as árvores; do outro lado do rio avista-se uma igrejinha rodeada por uma pequena mata, com grupos de árvores raquíticas mais além, confundindo-se com ela. Finalmente, a cerca de légua e meia do arraial o horizonte é limitado ao norte por uma cadeia pouco elevada, que constitui um prolongamento dos Montes Pireneus. (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 36).

Ou ainda:

> As circunjacências de ambas as margens do rio são bonitas; altas ubás, de folhas dispostas em leque e inflorescência semelhante a uma bandeira, ondeavam em compacts touceiras; sobre elas, num segundo plano, uma faixa de esguias *Cecropia*, de caule prateado e cheio de anéis; o fundo, de grande pitoresco, era formado por florestas densas e sombrias, cuja

[122] SUZANNET, 1957, p. 76.

[123] RUGENDAS, s/d, p. 24.

[124] (…) four or five miles distant, picturesque as the shores of the Hudson, and visible from the sea for a hundred miles, (though not marked on the maps,) form a beautiful background (…) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 527).

[125] SPIX & MARTIUS, 2016, p. 59.

[126] WETHERELL, s/d, p. 35.

[127] (…) the broad and beautiful bay on the south and west, with its palmcrested islands and circling mountains, were but an appropriate foreground to the lovely picture of the city herself (…) (KIDDER, 1845b, p. 56).

> variegada folhagem verde-escura se erguia atrás em cerradas massas. (MAXIMILIANO, 1958, p. 238).

Formas e Cores

Um aspecto analítico diretamente extraído da secular experiência pictórica é a distinção entre *forma* e *cor.*

Rugendas fala que "a natureza animal revela também admiráveis riquezas de formas e cores"[128], ou ainda das "variedades inumeráveis das formas e das cores da vegetação em que ele se vê envolvido"[129]. As formas das plantas podiam ser notáveis em si mesmas. Da vegetação, diz Maximiliano de Habsburgo, "elevavam-se as palmeiras arquitetônicas, as formas opulentas das gigantescas árvores"[130].

A silhueta era outro aspecto da forma que é de natureza pictórica. Kidder falava sobre "a distante silhueta de toda a cadeia das Montanhas dos Órgãos [Serra dos Órgãos]"[131], que fazia contraste com a elevação onde situava-se a vila de Macacú [sic]. E ainda, da "selvageria e sublimidade da silhueta do Pão de Açúcar, Dois Irmãos, Gávea e Corcovado, e suas fantásticas combinações"[132]. Ou, ao se aproximar de Salvador, que, logo ao passar pela ilha de Itaparica, em "apenas um curto espaço de tempo se passa antes que o olho capture a silhueta das cúpulas brancas e das torres"[133] da cidade.

As cores, em detrimento das formas, podem ser enfatizadas. Descrevendo a paisagem da Baía de Todos os Santos, a partir da Cidade Alta, Maximiliano de Habsburgo assume que "nada havia de novo nas formas, mas o esplendor de cores, o transbordar de brilho e tonalidades são próprios apenas das zonas quentes"[134].

O contraste cromático como meio de perceber é uma constante. Huell, em Salvador, aponta o "contraste entre as brancas construções e o verde escuro das árvores, que em toda parte emergiram por entre as edificações, era bastante pitoresco"[135]. O mesmo episódio será percebido por George Gardner de maneira análoga por outros estrangeiros: "as folhas verde-escuro contrastando bem com o branco, e oferecendo um aprazível alívio ao olho"[136]. Ou, como diria Ver Huell, "as casas são caiadas por fora e pintadas de branco ou de alguma cor clara, oferecendo, quando se erguem no meio de jardins, um lindo contraste com o verde da folhagem que as cerca"[137].

---

[128] RUGENDAS, s/d, p. 15.

[129] RUGENDAS, s/d, p. 14.

[130] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 70.

[131] (…) the distant outline of the whole chain of the Organ Mountains (…) (KIDDER, 1845a, p. 186).

[132] (…) wildness and sublimity of outline of the Pão de Assucar, Duos Irmãos, Gavia, and Corcovado, and their fantastic combinations (…) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 21)

[133] (…) but a short time elapses before the eye catches the outline of the white domes and towers of Bahia San Salvador. (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 474).

[134] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 88.

[135] HUELL, 2009, p. 122.

[136] (…) the dark green leaves contrasting well with the white, and affording a pleasant relief to the eye (…) (GARDNER, 1846, p. 73).

[137] WETHERELL, s/d, p. 125.

> Entre os picos silvestres, altaneiros e alcantilados, destacava-se o cume rochoso do Morro da Sapateira, de forma particularmente curiosa; e o contraste que fazia com as colinas verdes e risonhas, onde os habitantes ergueram as alegres moradas, aumentava o encanto da paisagem. (MAXIMILIANO, 1958, p. 102).

Figura 2: *Vista da Ladeira de São Francisco de Paula*, *Ancoradouro, Água de Mdeninos e Igreja da Santíssima Trindade,* de Emil Bauch, de 1849. Aqui claramente se percebe a composição com base em planos bem definidos, demarcados pela variação da luminosidade. E aquele contraste entre a massa verde e as construções brancas, ademais, as silhuetas, inferior e superior, como elementos essenciais da pintura. Os barcos pontilhando o oceano serão essenciais para o pitoresco.
Fonte: ATHAYDE, 2008.

E no Arraial de Poções, diz Maximiliano de Wied-Neuwied, na fazenda de Uruba, que no fundo de um vale "surgem os telhados vermelhos das casas, em pitoresco contraste com o verde da vegetação"[138]. O mesmo Ver Huell, contra a massa verde formada pelos mangues e, acima, o arvoredo da terra firme, ao longo do rio Sergipe do Conde, vê que "contra esta extensa massa verde e sombreada, destacavam-se pitorescamente as garças – tão brancas quanto a neve – que voavam por toda parte"[139].

Elementos da paisagem poderia ser adornado por outros, como Avé-Lallemant descreve o lagamar do Iguape como "magnífico lençol de água com esplêndida moldura pitoresca"[140]. Maximiliano de Habsburgo, no

[138] MAXIMILIANO, 1958, p. 446.

[139] HUELL, 2009, p. 184.

[140] AVÉ-LALLEMANT, 1961, p. 57.

Passeio Público, o elogia "porque se vê o lindo panorama através de uma quantidade de flores, numa moldura de plantas as mais exuberantes" [141]. A moldura aqui é a literal, das bordas de um quadro, de uma vista compreendida como um plano, e não em sua profundidade. Como dizia Maximiliano de Wied-Neuwied sobre "um lindo campo emoldurado por frágeis mimosas, de folhas penadas"[142].

O Pitoresco

Como dito, o pitoresco se tornara uma categoria estética, em um extremo de consciência e lucidez teóricas. Em outro, num adjetivo de uso recorrente.

Encaixa-se em uma procura anterior pela variedade, pela sucessão de imagens e sensações, em especial nas artes visuais, que se desenvolvera por longo tempo na Inglaterra. E é assim teorizado e traduzido em termos de riqueza (*richness*) e variedade (*variety*), termos que terminam por ser intercomutáveis. Quaisquer diferenças que podiam ter em sua gênese desapareceram nos vários relatos dos viajantes. A busca pela riqueza e variedade implicava em um modo de ver, de procurar a variação na sucessão de cenas e, dentro das cenas, nas linhas, nas silhuetas, nas formas. Na crença inabalável de que a visão, o Olho, buscava essa variação. Educado, claro, pela pintura, e mesmo por livros que serviam didaticamente como guias do gosto.

William Gilpin, sem querer investigar as fundações filosóficas do pitoresco, diz que sua definição reside "na *feliz união de simplicidade e variedade*; em que as idéias rústicas contribuem essencialmente (...) Assim enriquecendo as *partes* de um *todo* unitário com as *rugosidades*, você obtém a idéia combinada de *simplicidade*, e *variedade*, de onde resulta o pitoresco"[143]. A rugosidade (aspereza, irregularidade) como qualidade essencial do que se estará pintando: para as texturas, as superfícies e manchas (como *roughness*), e para as linhas e formas (como *ruggedness*). Essa irregularidade (das formas e silhuetas, das sombras e textura) seria o fundamento do pitoresco, provendo com a variedade e o contraste necessários, assim como os efeitos de luz: "o que o pintor chama de *riqueza* em uma superfície é apenas uma variedade de pequenas partes; em que a luz exibe todas as pequenas irregularidades e asperezas; ou, na linguagem do pintor, a *enriquece*"[144]. O contraste, igualmente necessário, também provinha dos objetos irregulares em tela.

Assim, junto com a idéia de que algo é pitoresco, estará uma espécie de decomposição do visto, reconhecendo elementos que lhe adicionam variedade, "diversificando-a" (*diversifying*), ou riqueza, "enriquecendo-lhe" (*enriching*). Riqueza e variedade chegavam a aparecer como um binômio coeso. Rugendas fala que "não são melhores a riqueza e a variedade da vegetação"[145]. Kidder e Fletcher, sobre o Passeio Público de Salvador, que "mas a variedade e riqueza das árvores e flores (...) compensavam

[141] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 97.

[142] MAXIMILIANO, 1958, p. 36.

[143] (…) in the *happy union of simplicity and variety;* to which the *rough* ideas essentially contribute. (…)Thus by inriching the *parts* of a united *whole* with *roughness*, you obtain the combined idea of *simplicity*, and *variety*; from whence results the picturesque. (GILPIN, 1808a, p. 28)

[144] (…) what the painter call *richness* on a surface, is only a variety of little parts; on which the light shining shews all it´s small inequalities, and roughnesses; or in the painter´s language, *inriches* it (…) (GILPIN, 1808a, p. 20).

[145] RUGENDAS, s/d, p. 20.

plenamente sua deficiência"[146], comparado com o Battery de Nova Iorque. Fala o Conde de Suzannet, sobre o entorno do Rio de Janeiro, que "o contraste entre a vegetação tropical, rica e variada, e a natureza selvagem (...) seduz e encanta"[147]. Ambos os termos faziam parte do limitado repertório de palavras das descrições.

Gilpin defende com clareza e sem maior profundidade que se cada profissão encontra beleza naquilo que lhe é afim, para um pintor, será tudo aquilo que se presta à perfeição para a pintura. É a beleza que identifica nas coisas a partir de sua experiência pictórica. Se o campo cultivado é o mais útil, serão as terras incultas as preferidas pelo pintor. Assim como este sente-se afim à ruína em vez do edifício novo e íntegro. Se era um critério próprio do pintor, que vê o mundo sob as regras do seu ofício, o leigo também o incorporava, educado pelo olhar do pintor. Gilpin fora o grande divulgador das viagens pitorescas, e não se deve menosprezar seu papel na cultura inglesa. Em *Sense and Sensibility*, de Jane Austen, de 1811, aparece este diálogo:

> "É verdade," disse Mariane", "que a admiração da paisagem do cenário tornou-se um simples jardão. Todo mundo pretende sentir e tenta descrever com o gosto e elegância dele quem primeiro definiu o que era a beleza pitoresca. Eu detesto jargão de todo tipo, e algumas vezes eu tenho mantido meus sentimentos comigo, porque eu não encontro nenhuma linguagem para descrevê-los que não o que está gasto e vulgarizado em todos os sentidos e significados." (AUSTEN, 2002, p. 112)[148].

A obra já revelava uma linguagem sedimentada, codificada, e o anseio pela expressão de sentimentos.

Cenas inteiras poderiam ser ricas ou variadas. Elementos vários podiam enriquecer uma cena. Assim era na pintura. E, a partir da pintura, se interpretavam tais elementos vistos: como contribuições que somavam riqueza à imagem. Elementos como "árvores – rochas – terrenos irregulares – árvores – rios – lagos – planícies – vales – montanhas"[149]. Tais elementos em si mesmos produzem infinita variedades. Eles variam ainda, em um segundo nível, por combinação. E, num terceiro nível, sob diferentes luzes, sombras e outros efeitos aéreos. Diz Maria Graham: "perto do Campo Grande, a paisagem é diversificada por várias planícies verdes, com apenas uma árvore aqui e ali, ornamentada com plantas aéreas em flor e trepadeiras escarlates" (GRAHAM, 1824, p. 281)[150].

Um deles era a vegetação, em especial a tropical. Era o caminho do Rio Vermelho "ricamente adornada com árvores e arbustos"[151] (CANDLER e BURGESS, 1953, p. 53), ou, num caminho, "a palmeira, em qualquer uma

[146] (…) but the variety and the richness of the trees and flowers (…) fully compensate for its deficienty. (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 492).

[147] SUZANNET, 1957, p. 21.

[148] "It is very true," said Marianne, "that admiration of landscape scenery is become a mere jargon. Every body pretends to feel and tries to describe with the taste and elegance of him who first defined what picturesque beauty was. I detest jargon of every kind, and sometimes I have kept my feelings to myself, because I could find no language to describe them in but what was worn and hackneyed out of all sense and meaning." (AUSTEN, 2002, p. 112).

[149] This great object we pursue through the scenery of nature. We seek it among all the ingredients of landscape – trees – rocks – broken grounds – woods – rivers – lakes – plains – vallies – mountains – and distances. (GILPIN, 1808b, p. 42).

[150] Near Campo Grande, the scenery is diversified by several green plains, with only an insulated tree here and there, decorated with air plants in bloom, and scarlet creepers. (GRAHAM, 1824, p. 281).

[151] (…) richly adorned with trees and shrubs (…) (CANDLER e BURGESS, 1953, p. 53).

de suas numerosas variedades, é um ornamento peculiar para uma paisagem" (KIDDER, 1845a, p. 259)[152]. Thomas Lindley falava do entorno do convento da Soledade, em cujo plano de fundo estava o interior rústico e árvores nativas em toda sua majestade verde, somando variedade à cena, e dignificando o conjunto"[153].

Figura 3: *Capela Arruinada de São Gonçalo,* de W.M. Gore Ouseley, de 1852. Junto com uma ruína – situação não muito comum no Brasil em comparação com a Europa, e não muito visada –, no Alto de São Gonçalo, Rio Vermelho, em Salvador (BA), está uma exuberante vegetação, em termos formais, onde cada espécime distinto brilha com sua forma particular, dentro da composição. É fundamental ainda que se entreveja, na latera esquerda, a vila abaixo, e o mar.
Fonte: BACELAR, s/d.

Ou construções humanas. Lindley observa que o Convento da Soledade acrescenta variedade (*variety*) à cena, ao quadro[154]. Para Thomas O´Neill, as magníficas casas "enriqueciam" a paisagem do litoral: "a paisagem das bordas do mar é enriquecia pelos muitos edifícios verdadeiramente magníficos"[155].

E elementos menores como as embarcações, pontuando os espelhos d´água. Kidder fala sobre a Baía de Guanabara, "se alguma coisa pode ser somada ao cenário imponente desta baía magnífica, é o vasto número de pequenos barcos que são vistos constantemente atravessando-a; pontilhando a superfície verde da água

[152] (…) the palm tree, in any of its numerous varieties, is a peculiar ornament to a landscape. (KIDDER, 1845a, p. 259).

[153] (…) in whose background are the rude country and native woods in all their verdant majesty; adding variety to the scene, and dignifying the whole (…) (LINDLEY, 1805, p. 109).

[154] LINDLEY, 1805, p. 109.

[155] The landscape on the borders of the ocean is enriched by many truly magnificent seats (…) (O´NEILL, 1810, p. 71).

com suas velas brancas"[156]. E em Pernambuco, que o longo arco formado pela costa de Olinda ao Cabo de Santo Agostinho era "geralmente adornada com um grande número de jangadas (...)com suas largas velas latinas"[157]. O mesmo diz Avé-Lallemant que, na Baía de Todos os Santos, "embarcações de todos os gêneros, tamanhos e bandeiras se movem de um lado para outro, dando-lhe nova vida"[158].

A variedade humana era também algo bem-visto para o pintor: seus hábitos, trajes, artefatos, conferem também essa qualidade às cenas. Rugendas diz que, se as elites fluminenses não despertavam interesse, "é o artista fartamente compensado pela diversidade bulhenta das classes inferiores"[159]. Falando sobre os africanos, diz que são notáveis "tanto pelo colorido marcado como pelo número de indivíduos, o amor às cores variegadas, os cantos por meio dos quais os negros se encorajam no trabalho e finalmente as barulhentas expressões de sua alegria"[160]. Maria Graham se encanta: "agora a cena mudou – os caminhos estavam repletos de negros, jovens e velhos, em suas roupas pitorescas ainda que berrantes, com cestos de frutas, peixes e outros mantimentos, em suas cabeças"[161].

A ironia é que insuflado pela literatura de terras exóticas o estrangeiro pudesse se decepcionar. Auguste François Biard num primeiro momento reclama de não ter encontrado na Bahia o que lhe tinham prometido: "nada de pitoresco: por toda parte negros a gritar e a empurrar. Nenhuma nota singular nos costumes: saias e camisas sujas, pés enlameados, quase sempre inchados a denunciar essa terrível doença, elefantíase, causada pelo deboche"[162]. A pobreza e a enfermidade não tinham tanto apelo quando vistas ao vivo.

O gado pastando era elemento recorrente, como quando Maria Graham fala de "rebanhos de gado em passagem e seus condutores pitorescamente vestidos"[163]. Na vista da Igreja Nossa Senhora da Luz, no Rio de Janeiro, "exatamente quando eu estava desejando por algo para animá-la, os bois que pertenciam à fábrica vieram para beber e refrescar-se na baía, e completaram à cena"[164]. Na mesma circunstância, diz que cachorros perturbaram um pitoresco rebanho de ovelhas, conforme supracitado no momento em que menciona o pintor Paul Potter. Ou Ver Huell falando sobre uma paisagem na Baía de Todos os Santos:

> Acima de um elevado ponto saliente situava-se uma grande igreja com duas formosas torres e uma respeitável aldeia; à praia, um engenho de açúcar com uma capela e torre. Mais ao longe, o olhar guiava-se sobre os campos de cana-de-açúcar, verdes pastos com gado

[156] (…)"if any thing can add to the imposing scenery of this magnificent bay, it is the vast number of small vessels that are seen constantly traversing it; dotting the green surface of the water with their whitened sails (…) (KIDDER & FLETCHER, 1845a, p. 197.

[157] (…) generally adorned with a great number of jangadas (…) with their broad latine sails. (KIDDER, 1845b, p. 120).

[158] AVÉ-LALLEMANT, 1961, p. 24.

[159] RUGENDAS, s/d, p. 186.

[160] RUGENDAS, s/d, p. 186.

[161] Now the scene is changed – the paths are crowded with negroes, young and old, in their picturesque, though gaudy dresses, with baskets of fruits, fish, and other provisions, on their heads (…) (GRAHAM, 1824, p. 128).

[162] BIARD, 1945 p. 25.

[163] (…) groups of passing cattle and their picturesquely clad conductors. (GRAHAM, 1824, p. 281).

[164] (…) and just as I was wishing for something to animate it, the oxen belonging to the factory came down to drink and cool themselves in the bay, and completed the scene (…) (GRAHAM, 1824, p. 194).

bovino e matas sobre as colinas e vales, das quais elevavam-se as coroas das palmeiras. (VER HUELL, 2009, p. 184).

Figura 4: *Paisagem com o embarque de Carlos e Ubaldo,* de Claude Lorraine, 1667.
Fonte: https://commons.wikimedia.org

Figura 5: *Vista da Igreja de Nossa Senhora da Vitória nos Arredores de São Salvador no Brasil*, de Q.M.R. Ver Huell. Retrata o Porto da Vitória.
Fonte: ATHAYDE, 2008.

Figura 6: *Lagoa de Freitas*. Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro. Rodrigo de Freitas. A similaridade entre os desenhos é impressionante: a composição e os elementos. Em primeiro plano, as bromélias. As figuras humanas pitorescas. Os barcos. Sendo reproduções relativamente fiéis do meio, encaixavam-se, na escolha do ponto de vista e no tratamento – e mesmo somando pessoas que não necessariamente estavam ao mesmo tempo no lugar – dentro dos códigos vigentes.
Fonte: CHAMBERLAIN, 1822.

Era algo recomendado mesmo nas paisagens reais.

> Os habitantes mais naturais dos parques são veados, e muito bonitos eles são; mas rebanhos de ovelhas e de vacas são mais úteis; e, em minha opinião, mais belos. Ovelhas são particularmente muito ornamentais em um parque. (...) Ver um flanco de uma colina ocupado com grupos de ovelhas – ou vê-los através das aberturas entre os troncos das árvores, a uma pequena distância, com um brilho de luz caindo sobre eles, é muito pitoresco. (GILPIN, 1808c, p. 196)[165].

As Pinceladas de Cor

Uma forma ligeiramente distinta de apreciar, ou descrever a paisagem, pode ser vista em Ver Huell, que descreve cromaticamente em vários momentos, como este:

[165] The most natural inhabitants of parks are fallow deer; and very beautiful they are: but flocks of sheep, and herds of cattle are more useful; and, in my opinion, more beautiful. Sheep particularly are very ornamental in a park. (…) To see the side of a hill spread with groups of sheep – or to see them through openings among the boles of trees, at a little distance, with a gleam of light falling upon them, is very picturesque. (GILPIN, 1808c, p. 196).

> A manhã raiou e o pico de Teide ostentou-se em toda a sua majestosa grandeza. O cone coberto de neve elevava-se como uma imponente pirâmide à frente de um céu azulado. Nas suas áreas sombreadas, a neve tingia-se de azul; em pontos distintos, no entanto, ele apresentava-se incrivelmente branco e brilhante, dando a este simples – porém grandioso – cenário um caráter indescritível. (HUELL, 2009, p. 92).

O caso mais singular é o de Maximiliano de Habsburgo. Ao invés de conceber as cenas vistas como quadros então clássicas, pitorescos, com sua variedade, tal qual panoramas, dissolve as imagens em verdadeiros arranjos impressionistas, onde a atenção vai para as cores, e todos os objetos se prestam a ser pontos cromáticos, invariavelmente comparados com gemas preciosas, elas mesmas percebidas como fontes de luz. Embora compareçam outros aspectos do leque dos sentidos – o perfume da mata e das flores, o frescor das sombras – o predomínio é largamente visual.

Ele toma consciência estética da transparência do ar: "o ar era maravilhosamente puro e límpido, como que visto através de cristais transparentes, de maneira que cada objeto se apresentava com uma nitidez que a nós, europeus, não estávamos acostumados"[166]. Nos ambientes fechados, as brechas no dossel permitiam que existissem "espaços inundados pelo ouro do sol"[167], e prestemos atenção ao uso do ouro como metáfora.

É também o único que arrisca uma descrição das massas vegetais, assim compreendidas, como um magma esmeralda pulsante. Os tons de verde se mesclavam, sem diferenciação possível: "verde de todos os tons, viçoso, exuberante e úmido, salpicado de flores flamejantes, invadia as encostas do caminho, indo de um lado a outro, numa riqueza transbordante"[168].

> A vegetação derramava-se, como grandes ondas, encosta abaixo, para dentro da lagoa. Grupos diversos, gigantescos, de mangueiras e jaqueiras constituem os ápices redondos das ondas. As cristas ciciantes das ondas nesse mar verde são as palmeiras, que se sobressaem, aqui e ali. A espuma brilhante, no seu vaivém gracioso, são as inúmeras trepadeiras que, ora pendentes, ora erguendo-se para o alto, cobrem a floresta. (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 99).

Ali e nas sombras das copas das árvores, cores salpicam no texto, como gotas, a partir de flores, borboletas, besouros e pássaros, e comparadas com pedras preciosas e outros minerais. Como os colibris, "de plumagem tal gemas preciosas rodeado"[169], possuindo "o fulgor das gemas preciosas"[170], libélulas que "esvoaçam como jóias" [171]; as corolas das flores que vão "pintando-as com brilho de ouro e púrpura"[172], e orquídeas que "em esplêndidas cores, reluzem como jóias, magníficas, feéricas"[173]. No alforje do caçador de sua expedição:

[166] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 70.

[167] MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010c, p. 24.

[168] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 77.

[169] MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010, p. 15

[170] MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010, p. 41

[171] MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010, p. 24.

[172] MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010, p. 18.

[173] MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010, p. 53.

> Quase toda a fauna se fazia representar: delicados colibris esmeralda e outros, ainda mais encantadores, da cor de topázio, cujo papo e peito brilhavam, no fogo dourado dessa pedra preciosa, enquanto a cabecinha e o pescoço, à luz solar, reluziam como o rubi; encantadoras pombas anãs menores do que uma codorna, de um cinzento brilhante e suave, com manchas azuis lápis lazuli nas asas; uma espécie de melro aquático cinza e vermelho-telha, que vive, sem medo, nos regatos; um alcione, de brilho metálico; um enorme lagarto verde-malaquita e borboletas que cintilavam em cores maravilhosas, verdadeiras jóias para o meu museu, que crescia cada vez mais. (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 134).

A comparação não era mera analogia. Insetos podiam ser usados e tratados como jóias.

> Durante esse passeio em silêncio, pela mata de gramíneas e ervas, tive a oportunidade de observar com calma, em seus animados movimentos, os mais belos besouros e moscas com brilho de rutilante esmeralda. Sobretudo os besouros apresentam tal semelhança com jóias que se transformaram em artigos de comércio nas cidades portuárias; são oferecidos vidros inteiros com fulgurações verdes, azuis ou avermelhadas para serem compradas como ornamento das mulheres; com eles são confeccionados colares, brincos e broches, assim como flores artificiais são salpicadas com essa decoração. Eu levei para a Europa alguns desses vidros cujo conteúdo era destinado a enfeitar um vestido de baile, em tule branco, tal como se fossem estrelas e cintilações; como complemento da toalete, comprei uma coroa e ramalhetes de penas de beija-flores que tinham a coqueteria muito especial de, vistos de um lado, darem a impressão de ser *feuilles mortes* enquanto, num rápido movimento, deixavam entrever todo o fulgor de jóia refulgente. (MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010b, p. 213).

Outros elementos pontuam os textos, como "por toda a parte cintila o orvalho em verde esmeralda"[174]. Quando fala das flores dos pequenos jardins das casas no Campo Grande, em Salvador, "vêem-se cintilar e brilhar, como que nunca cesta ou num engaste de jóia, as mais preciosas plantas do globo"[175]. Pintava o príncipe germânico mesmo na mente: "já tinha procurado, antes, pintar na minha imaginação o esplendor das regiões equatoriais. Tinha feito uma idéia aproximada do luxo vegetal e da força das flores"[176].

> Os costumeiros admiradores oficiais da natureza, aqueles que trabalham segundo um estilo preestabelecido, não se detêm nesse tipo de paisagem; eles precisam, em seus quadros, de objetos variados e dos habituais acessórios; se não dispõem de um agrupamento de árvores, cabanas graciosas, se possível uma torre de igreja pontiaguda, um riacho murmurejante, margeado de flores e arvoredos florescentes, se em seus quadros não passeiam cidadãos bem vestidos e bem alimentados, esses indivíduos gritam logo, reclamando a monotonia. (MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010b, p. 63).

O príncipe sabia que estava realizando algo diferente. Criticava o olhar pictórico anterior. Admirava também as paisagens tidas como "monótonas", e criava os instrumentos literários para tentar lhes evocar.

> Apesar de toda a monotonia da cor básica – o verde – havia, contudo, uma tal variedade de matizes e formas, um tal contraste entre a profunda sombra tropical, que se assemelha à

[174] MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010c, p. 18.

[175] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 79.

[176] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 216.

> escuridão do crepúsculo, e o brilho dos raios solares, que o olhar nunca se satura e o sentimento se transforma num culto silencioso à natureza. (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 206).

Mas a própria pintura havia se transformado ao longo do século. Um dos limites do gênero paisagístico sob a clave do pitoresco estava no trato de cores mais ou menos uniformes, do monocromático. Como as grandes áreas brancas das paisagens nevadas e geleiras, e a crítica mesmo a *cottages* caiados de branco, aos quais Gilpin era refratário, mas interessavam a Turner[177]. Daí Maximiliano de Habsburgo iniciar um impressionismo estilístico, com pinceladas de cor, a todo instante, perdendo a forma do conjunto, análogo ao da pintura.

Figura 7: *Vista do Lago ´O Dique´ Próximo de São Salvador na Costa do Brasil*, de Q.M.R. Ver Huell. A composição é idêntica às anteriores: um primeiro plano mais escuro, pitorescas lavadeiras mais abaixo, e a sucessão ondulante de colinas, que, se alternando, vão estabelecendo as linhas que permitem que o olhar vagueie pelos planos. Esse quadro de uma paisagem pastoral é o mesmo ambiente físico que para Maximiliano de Habsburgo, meio século depois, seria o Paraíso Terrestre. A mata poderia ter crescido nesse meio tempo. Somava-se inevitavelmente os distintos interesses: do pitoresco em Ver Huell, da irrupção romântica no príncipe austro-húngaro.
Fonte: ATHAYDE, 2008.

JARDINS E ESTUFAS

Aqui temos outro fascinante jogo de espelhos. Na tradição botânica europeia espécies de outros continentes, e mesmo outras latitudes, foram incorporadas ao seu repertório próprio. Quando a aclimatação se revelava

[177] GAGE, 1965.

impossível, se desenvolveram artifícios para compensar e criar um microclima próprio nas estufas[178], até chegar à conhecida estrutura delgada e envidraçada tão marcante no séc. XIX. O desenvolvimento das estufas e da jardinagem paisagística nos séculos XVIII e XIX acabaram criando réplicas idealizadas de outros biomas. Que serviram para a educação da sensibilidade aos trópicos, e sobretudo para o vôo da imaginação. Esses ambientes artificiais, êmulos da Natureza, por precederem os ambientes naturais na formação dos europeus, acabavam sendo os modelos de comparação, educando o olhar dos viajantes. Servindo como uma iniciação para aqueles europeus, e um estímulo para conhecer a exuberância original. Os viajantes, assim, vinham municiados com a literatura de viagem, e com a literatura sobre arte, com a experiência da pintura paisagística e com a experiência dos parques, jardins e estufas.

As Estufas

O visitante poderia enxergar a região tropical como uma estufa. Uma versão ampliada, beatífica, das versões européias. Maximiliano de Habsburgo, diante do Dique, disse que "tínhamos diante de nós a estufa mais rica e mais bem variada, ultrapassando as dimensões europeias"[179]. O lago era apenas um complemento do objeto do seu interesse.

> Se imaginarmos que esse homem, durante toda a sua vida, adorou, em exemplares de formas mirradas, todas essas plantas, guardando-as como jóias, e que agora, de repente, se podia embriagar nessa quantidade imensa, diante da exuberância da natureza e se regalar com aquilo que lhe era mais sagrado (...) (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 105).

As estufas eram como brinquedos que permitiam apenas vislumbrar a realidade dos trópicos. Conjecturava que efeito teria essas plantas, crescidas ao natural, transportadas subitamente para os jardins europeus: "que valor daríamos a um jardim de inverno, se fosse possível transportar para esse ambiente artificial uma tal amostra de esplendor tropical!"[180]. Descontando o entusiasmo de Maximiliano de Habsburgo, a mesma comparação ocorrera a Charles Darwin.

> Eu tenho dito que as plantas em uma estufa [*hothouse*] falham em comunicar uma idéia precisa da vegetação, ainda assim preciso recorrer a ela. A terra é uma grande, selvagem, desordenada, luxuriante estufa, feita pela Natureza para si mesma, mas tomada pelo homem, que a encheu de casas alegres e jardins formais. (DARWIN, s/d, p. 498)[181].

Aqui está uma porta para compreender essa relação: as estufas e jardins de inverno, na medida em que reuniam espécimes dos trópicos, serviam como um microcosmo, um ambiente controlado e em miniatura do que seria por certo o original. Para os que crescem apaixonados por esse assunto, são a iniciação nesse mundo, e um pálido reflexo do original, fomentando lentamente a expectativa pelo derradeiro encontro, como Maximiliano de Habsburgo, para quem aquelas "plantas maravilhosas que nossos olhos, até agora, só

[178] WOOD & WARREN, 1988.

[179] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 105.

[180] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 147.

[181] I have said that the plants in a hothouse fail to communicate a just idea of the vegetation, yet I must recur to it. The land is one great wild, untidy, luxuriant hothouse, made by Nature for herself, but taken possession of by man, who has studded it with gay houses and formal gardens. (DARWIN, s/d, p. 498).

conheciam através de pobres exemplares nas estufas que admirávamos”[182]. O príncipe austro-húngaro dizia que “a cada momento, identificávamos alguma planta nova ou alguma flor clara que já conhecíamos através da nossa cultura de estufas, mas num tamanho como no jardim encantado de um gigante”[183], e ainda que “essa flor sorriu para mim, como um velho conhecido das jardineiras da nossa pátria onde, do mesmo exemplar, brotam, graciosas e brilhantes, tanto flores alvas como vermelhas”[184].

> Para um amante da natureza e viajante apaixonado como eu, é um momento inesquecível ter entrado neste mundo, onde o que se aprendeu se transforma em vivência, onde as precárias coleções da nossa fria Europa, adquiridas com muita dificuldade, se apresentam em carne e osso diante e ao redor de nós, e nossas estufas estreitas, com seu exemplares minúsculos, se alargam em matas e formas gigantescas, onde os seres que conhecemos, de forma raquítica, nos jardins zoológicos ou empalhados nas coleções, nos cercam com toda vitalidade e liberdade, no esplendor de uma existência alegre, onde o livro se transforma em vida, o sonho, em realidade. (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 76).

Ou como Wetherell, que conhecera a piaçaveira nos Reais Jardins de Kew. As estufas são uma instituição, um espaço e uma experiência fundamentais para entender estes viajantes. Além de uma incubadora da fantasia dos europeus, era também o destino de algumas das amostras colhidas, quando possível. Wetherell, ainda em 1856, fala com orgulho de espécie batizada em seu nome: “eu mandei diversas vêzes a Kew muitas variedades dessas parasitas e uma “bilbergia” que floresceu em dezembro de 1854, Sir William J. Hooker teve a bondade de dar o meu nome: ´Bilbergia Wetherelli´”[185]. Aqui entramos em um ponto que não podemos explorar: as relações dos viajantes e estrangeiros residentes no Brasil com instituições ligadas à História Natural na Europa. George Gardner, em jornada entre 1836 a 1841, dedica a obra para Sir William Jackson Hooker, vice-presidente da Linnean Society, diretor do Royal Gardens of Kew, mencionado acima por Wetherell. Marianne North era umbilicalmente ligada aos jardins botânicos de Hastings e Kew, onde estudara Botânica[186]. Ao mesmo Joseph Hooker ofereceu seus quadros de botânica, e o dinheiro para a construção de um prédio no Kew Botanic Gardens para expô-los, como de fato se fez[187].

> O botânico utilizou novamente o tempo, herborizando com muita aplicação; trouxe para o rancho, com grande esforço, dois exemplares de um tipo de feto cheio de espinhos. Ele já queria há muito tempo conseguir um feto dessa espécie, cujos exemplares, realmente bonitos, não são freqüentes nem mesmo na floresta; ele queria, se possível, replantá-los nas nossas estufas em Schönbrunn; essa idéia o perseguia tão vivamente como a de encontrar a aninga. Ele queria proporcionar a si mesmo e à Ciência tal triunfo e, com essas plantas maravilhosas e delicadas, dos primeiros tempos da criação, fazer uma surpresa ao seu senhor e mestre. E, agora, ele se encontrava na feliz posse, tão ardentemente almejada, de dois esplêndidos exemplares, muito velhos, com caules lenhados de oito a dez pés de altura, inteiramente saudáveis, de uma constituição perfeita. Durante todo o resto da viagem, as plantas foram tratadas como se fossem criancinhas, com um cuidado que

[182] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 70.

[183] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 77.

[184] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 128.

[185] WETHERELL, s/d, p. 127.

[186] GAZZOLA, 2008, p. 1036.

[187] GAZZOLA, 2008, p. 1036.

> chegava a emocionar; mas infelizmente acabaram morrendo na travessia transatlântica. Em Schönbrumm, tentou-se ainda em vão reavivar os caules com calor e umidade. Mas, para provar que a dedicação à Ciência nunca se perde, fique aqui registrado que sobre os caules, na apodrecida fibra castanho-escuro, medrou todo um mundo de vegetação, entre elas plantas completamente novas. Tudo o que se coleta aqui vale a pena; por isso, é aconselhável ao explorador, por exemplo, que leve pedaços de troncos ou de galhos mortos, dos quais, no clima quente das estufas, surgem as mais lindas parasitas. Mesmo somente a terra da floresta, guardada em sacos, é sumamente apropriada para o casual aparecimento de plantas; o botânico conseguiu assim algumas espécies. Os fetos pertencem aos mais interessantes representantes do mundo vegetal brasileiro; como um chapéu-de-sol, estendem a coroa verde-clara, elegante, levemente franjada, sobre um caule castanho-escuro que pode alcançar até doze pés de altura, de forma regular, ereto como uma vela, coberto com lanugem ou com espinhos. Para um jardim de inverno, sem nenhuma dúvida, seria uma das plantas mais pitorescas, do mais viçoso verde. (MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010b, p. 214).

Estufas e gabinetes podem mostrar os espécimes isolados – no caso dos gabinetes, mortos – não em seu conjunto, não em seu ambiente, e nem mesmo em sua proporção real. No entanto, são os meios que ele tem para descrever... daí falar que o ambiente era tal como estufas feitas pela Natureza, em uma proporção mais majestosa, como afirmou Maximiliano de Wied-Neuwied: “em geral, a vegetação é tão luxuriante nesses climas, que vemos em cada velha árvore um verdadeiro jardim botânico, muitas vezes difícil de atingir, e formado de plantas certamente na maior parte desconhecidas”[188].

Também ocorriam casos de decepção. As palmeiras em forma de leque – uma variedade especialmente expressiva, formalmente – tem um lugar na imaginação de Wetherell, e corresponde a uma pequena decepção quando na Bahia[189].

A Jardinagem Paisagística

Muitos dos jardins europeus foram concebidos a partir da natureza como vista pelas pinturas, emulando a espontaneidade que deveria encontrar-se na natureza. Mas que, de fato, era mais um artifício das pinturas – e, consequentemente, dos jardins – do que algo real. As jornadas pitorescas, tais como preconizadas por William Gilpin, tinham a novidade de estimular o artista e o diletante a se aventurarem pelo interior mais selvagem em busca de boas imagens – boas *idéias* – ainda que pedaços de uma paisagem, que assim seriam reconstituídos em uma paisagem completa fictícia, na pintura, pelo arranjo hábil das partes. A pintura, imitando a rudeza da Natureza, a aperfeiçoava... E assim continuavam as múltiplas imagens especulares.

Auguste de Saint-Hilaire faz o jardim inglês vir à tona como comparação, dizendo, sobre uma estrada sinuosa e aprazível, onde “o viajante europeu imaginaria facilmente estar percorrendo um jardim inglês no qual se teria tido o capricho de agrupar árvores contrastantes entre si por seu formato e folhagem”[190]. Maximiliano de Habsburgo, que certo vale profundo era “semelhante a um parque”[191]. E sobre uma casa às orlas do Dique,

[188] MAXIMILIANO, 1958, p. 58.

[189] WETHERELL, s/d, p. 114.

[190] SAINT-HILAIRE, 1975, p. 153.

[191] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 149.

que tinha "o aspecto de um parque como os existentes na Inglaterra, e onde não se sabe onde termina a natureza e tem início a arte, e onde beleza e utilidade se unem, fazendo bem ao olhar"[192]. Sobre o mesmo Dique que "nenhum parque do mundo podia oferecer um panorama mais bonito, combinado deliciosamente com essa tranquilidade absoluta"[193]. Novamente vemos a tensão entre a Natureza e a Arte, aqui a jardinagem. Décadas antes, dissera Tollenare sobre o dossel das árvores, e o entramado de lianas mais as moitas no solo que ofereciam

> à vista mil acidentes pitorescos que fariam o desespero, ou serviriam de escola aos nossos jardineiros paisagistas. Quanto eu tornar a ver as cenas poéticas que estes artistas desenham, com tanto trabalho, nos parques dos nossos príncipes, ser-me-á bem difícil resistir à lembrança dos que me apresentam as matas de Ipojuca. (TOLLENARE, 1956, p. 102).

Esse arranjo das florestas tropicais, seus vários andares, com espécies em cada nível, era descrito por Maximiliano de Habsburgo, e também aqui aparecia a comparação, dizendo que "tal decoração – em que se elevam, primeiramente, da mata baixa exemplares isolados, como que plantados artificialmente"[194]. Sobre flores, "a mais ousada fantasia de um jardineiro não conseguiria tal combinação de cores como essa da Mãe Natureza, em seus caprichos poético-tropicais"[195]. Ou sobre o Dique, "nenhum jardineiro do mundo, nenhuma colina, nenhuma riqueza aliada à ciência, mesmo a do Duque de Devonshire, produz um conjunto como a natureza oferece aqui"[196].

> A impressão do conjunto era a de uma grande lagoa em meio a um parque, transplantada por um pintor, para um outro mundo obedecendo, todavia, as formas conhecidas, realmente vividas. Como em tudo que visa ao ideal, as linhas-mestras pareciam sempre tiradas da vida. (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 99).

Maximiliano vê no Dique um jardim inglês, sinuoso, repleto de curvas e surpresas. A Natureza é comparada e valorizada a partir de um artefato... que imita a Natureza. E mediado por um pintor, pela pintura, que realiza a mágica da transferência. Arrisca uma conjectura que a historiografia do tema não endossa:

> Somos levados a acreditar que os ingleses aprenderam nos trópicos a arte de dispor jardins e parques de forma tão bela, natural e como que por acaso, pois só depois da grande e poderosa expansão dos ingleses nas regiões longínquas, essa mesma arte alcançou sua perfeição, ultrapassando as formas antigas e utilizando os adornos tropicais. O primeiro jardim "tropical" foi transplantado para Viena pela Barão Hügel. Sua mansão oferecia, no estio, uma encantadora imagem-miniatura da exuberância da flora tropical. (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 110).

Em alguns casos não se trata tanto do ambiente em si, mas das limitações confessas do escritor.

[192] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 219.

[193] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 212.

[194] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 147.

[195] MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010b, p. 86.

[196] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 173.

CONCLUSÃO

Era um princípio conhecido e praticamente consensual, na Inglaterra, uma relação entre as Artes. A expressão de Horace Walpole da Poesia, Pintura e Jardinagem como as Três Irmãs, ou as Três Novas Graças, formava parte desse legado indiscutível[197]. Assim como não se discutia que a jardinagem setecentista era baseada na pintura. Por sua vez a paisagem italiana era a matéria-prima das pinturas admiradas na Inglaterra – Rosa, Poussin, Lorraine. No *Grand Tour*, os jovens das classes altas buscavam encontrar aquelas imagens. Como Walpole escrevera em seu diário em 1739, sobre os Alpes, "precipícios, montanhas, torrentes, lobos, rumores, Salvator Rosa"[198]. E da Itália traziam *souvenirs*, incluindo mais pinturas. A paisagem italiana leva, na Inglaterra, à jardinagem em forma desses quadros. E, com a cerca rebaixada (o *ha-ha*), passa por um desafio e uma transformação: o entorno do jardim se incorpora visualmente em uma continuidade verde e o projeto do jardim, então, incorpora esse quadro ampliado, garantindo as transições, e mesmo levando à compra daquelas extensões pelos proprietários. A jardinagem paisagística, feita à maneira das pinturas, amplia física e visualmente a paisagem modelada. Alimentava-se ainda da reinterpretação da literatura clássica, e de obras modelares britânicas, como as de Milton, e vai se incrementando com relatos de jardins reais, como o de Alexander Pope, ele mesmo poeta, difundida em literatura, como a obra de Daniel Defoe (sobre o *tour* pela Grã-Bretanha). E se avança, a partir dessa experiência e daquelas pinturas de paisagens, para a natureza mais agreste, compreendida como superior à mão humana, e tema de novas pinturas, e de motivo de jornadas para a apreciação da paisagem e sua captura em cadernos e telas. Primeiro, o interior britânico, regiões selvagens longe do campo idílico. Depois, o mundo é assim reinterpretado. O procedimento era tão codificado, e similar o resultado entre si, que mesmo o famoso explorador Richard Burton, em sua primeira vista do Lago Tanganica, na África, repete o procedimento.

> Nada, de fato, poderia ser mais pitoresco que a primeira vista do Lago Tanganica, que ficava no seio das montanhas, estendido ao encantador sol tropical. Abaixo e além do pequeno primeiro plano das colinas escarpadas e íngremes, abaixo dos quais a trilha ziguezagueava com dificuldade, uma faixa estreita de prado esmeralda, nunca adusto e maravilhosamente fértil, platôs em direçãpo de uma faixa reluzente de areia amarela, aqui bordejada por bancos de juncos, lá limpa e claramente delimitada onde pequenas ondulações quebravam. Mais adiante, defronte, estendem-se as águas, uma extensão do azul mais suave e mais claro, variando em largura entre trinta a trinta e cinco milhas, e salpicada pelo fresco vento oriental com minúsculos crescentes de nívea espuma. O plano de fundo em frente é um paredão elevado e recortado de montanhas de cor de aço, aqui pintalgada e coberta por uma neblina perolada, lá firmando-se nitidamente desenhada contra o céu azul; seus abismos escancarados, marcados por uma profunda cor de ameixa, caem rumo a montes atarracados com a proporção de colinas, que aparentemente mergulham seus pés na onda. Para o sul, e oposto ao longo, baixo ponto, atrás do qual o Rio Malagarazi descarrega o brro vermelho suspenso em sua corrente violenta, jazem as ribanceiras dos promontórios e cabos do Uguhha, e quando o olho dilata, recai sobre um grupo de ilhotas periféricas, pontilhando o horizonte marinho. Aldeias, terras cultivadas, e as constantes canoas de pescadores nas águas, e em uma maior aproximação, os murmúrios das ondas quebrando na costa, conferem uma espécie de variedade, de movimento, de vida à paisagem, como todas as mais nitidas paisagens nestas paragens, precisam apenas de um pouco de limpeza e acabamento na arte – mesquitas e pavilhões, palácios e *villas*, jardins e pomares – contrastando com a profusa exuberância e magnificência da natureza, e diversificando os

[197] HUNT, 1979.

[198] Precipices, mountains, torrents, wolves, rumblings, Salvator Rosa. (HUNT, 1979, p. 17).

> ininterruptos lances da vegetação excepcional para rivalizar, se não superar, os cenários mais admirados das regiões clássicas. (BURTON, 1860, p. 307)[199].

Burton era tudo menos um explorador menor. Tudo, menos alguém sem dotes de escritor. E esta viagem, tudo, menos uma curiosidade ligeira de um viajante. No entanto, escrevia de maneira idêntica aos viajantes que consultamos na historiografia oitocentista brasileira[200].

Havia uma diferença de valores ambientais e no olhar entre os estrangeiros, em especial no começo do séc. XIX, uma inércia de outras épocas. Thomas Lindley observa certos jardins no "velho estilo francês", com parterres e estátuas e diz que seria de sua predileção "uma casa de veraneio coberta com um belo arbusto nativo atraiu minha atenção"[201]. Os baianos ainda não estavam a par da mudança de sensibilidade na Europa. Maria Graham, em Recife, pondera sobre a diferença entre os ingleses e os holandeses: "o verde é delicioso para um olho inglês; e eu não duvido que os prados planos, e a água correndo lentamente, fossem particularmente atraentes para os holandeses fundadores de Recife"[202].

De toda sorte, houvera a consolidação da paisagem como tema e gênero de pinturas, como mônada das experiências dos viajantes e da vasta literatura dos viajantes. Kenneth Clark afirma que, no Oitocentos, todo

---

199 Nothing, in sooth, could be more picturesque than this first view of the Tanganyika Lake, as it lay in the lap of the mountains, basking in the gorgeous tropical sunshine. Below and beyond a short foreground of rugged and precipitous hill-fold, down which the foot-path zigzags painfully, a narrow strip of emerald green, never sere and marvellously fertile, shelves towards a ribbon of glistening yellow sand, here bordered by sedgy rushes, there cleanly and clearly cut by the breaking wavelets. Further in front stretch the waters, an expanse of the lightest and softest blue, in breadth varying from thirty to thirty-five miles, and sprinkled by the crisp east-wind with tiny crescents of snowy foam. The background in front is a high and broken wall of steel-coloured mountain, here flecked and capped with pearly mist, there standing sharply pencilled against the azure air; its yawning chasms, marked by a deeper plum-colour, fall towards dwarf hills of mound-like proportions, which apparently dip their feet in the wave. To the south, and opposite the long, low point, behind which the Malagarazi River discharges the red loam suspended in its violent stream, lie the bluff headlands and capes of Uguhha, and, as the eye dilates, it falls upon a cluster of outlying islets, speckling a sea horizon. Villages, cultivated lands, the frequent canoes of the fishermen on the waters, and on a nearer approach the murmurs of the waves breaking upon the shore, give a something of variety, of movement, of life to the landscape, which, like all the fairest prospects in these regions, wants but a little of the neatness and finish of art – mosques and kiosks, palaces and villas, gardens and orchards – contrasting with the profuse lavishness and magnificence of nature, and diversifying the unbroken coup d'oeil of excessive vegetation to rival, if not to excel, the most admired scenery of the classic regions. (BURTON, 1860, p. 307).

200 Pratt (2003), apesar de perceber a relação do procedimento visual com o pictórico, o enquadra em um período determinado – a Era Vitoriana – e a relaciona forçadamente ao Imperialismo como uma tentativa de domínio visual. A sede foucaultiana por vincular todas as esferas da ação humana ao poder político levou-a ignorar uma série de fatos. Como vimos antes, a busca por visuais amplas é bastante anterior, e a codificação pictórica, também, embora um tanto menos. Perpassava o europeu culto de todas as nações, inclusive aquelas sem pretensões imperiais, ou sem impérios ultramarinos de fato. Como lhe perpassava a educação coletiva pelos livros e pelas imagens. Comenta como uma "estetização" particular da Inglaterra vitoriana – o que é falso – que James Grant, nas margens do Lago Vitória, fizera: desenhar a paisagem. Novamente, nada mais inapropriado que a camisa-de-força política de tal interpretação. Que, além de selecionar os fatos para caber nas molduras de tempo que permite justamente validar a interpretar, também aborda apenas o político, amputando o resto das esferas da vida humana. No caso, toda a *paidéia* dos homens cultos, incluindo a tradição artística em vigor então – a jardinagem paisagística setecentista, a literatura, a pintura.

201 A summer-house covered with a beautiful native running shrub, attracted my attention (…) (LINDLEY, 1805, p. 132).

202 The verdure is delightful to an English eye; and I doubt no that the flat meadows, and slowly-flowing water, were particularly attractive to the Dutch founders of Recife. (GRAHAM, 1824, p. 104).

inglês por "beleza" prontamente imaginaria uma paisagem[203]. E nesse momento a sua definição e compreensão se dava com os elementos que exploramos aqui.

Os ângulos para a visão são os exemplares para a pintura. A pintura se faz a partir de ângulos privilegiados, ou sua montagem. Cenas vistas são entendidas como dignas de pintura. Pintores são evocados: deveriam estar ali. Ou, em missões científicas, desenhistas acompanham. Ou mesmo o escritor possui essa técnica, e a emprega. A pintura fornece a paleta de cores para a escrita. Fornece mesmo o modelo de descrição, uma técnica literária. A escrita é forçosamente linear, reproduzindo o que deveria ser a visão no quadro como um percurso do olho, assim imaginado, repleto de surpresas, acompanhando linhas e descrevendo manchas. Ignorando o que depois se saberia, tanto a apreensão por totalidades (*Gestalt*), como os saltos imprevisíveis e imperceptíveis dos movimentos sacádicos do olho. A mecânica do olhar não é um registro em tempo real, mas essencialmente um procedimento *literário*, rememorado após a jornada, em um canto sossegado, a ser lido e imaginado por terceiros. O percurso do olhar é uma contingência, enquanto o percurso da pena uma necessidade, dada pela exposição escrita. Funcionando tanto como uma descrição, talvez mesmo hipotética, do passeio do olhar, como uma recomendação, um roteiro, para futuros viajantes e, escritores. A literatura de um modo geral vai se tornando crescentemente visual, não apenas pelo interesse crescente pela Natureza, como pela descrição de paisagens, ambientes, coisas, e a correspondência das paisagens da alma com as da natureza. O fundamental é que a perspectiva da escrita e da apresentação pública aguçam o olhar, e enriquecem o repertório verbal, literário, para fazer um análogo escrito do que é a experiência pictórica. Por sua vez, a tradução de uma experiência visual. O ato de olhar ganhava profundidade na medida em que a atenção se voltava conscientemente para o ato perceptivo, ainda que de modo exógeno, advindo de outras áreas. E ganhava importância na expansão das áreas visitadas, um mundo inteiro ao alcance dos europeus, e da importância crescente dada às emoções, à vida sentimental de cada um, pelos escritores e pelos leitores.

Na aceleração dos tempos, dois dilemas se sobrepõem: a retenção na memória desses momentos ímpares, e a sua comunicação para os leitores. Dizia Maximiliano de Wied-Neuwied que "nesse trecho, descortinam-se de novo vistas encantadoras que, se fossem fixadas pelo pincel de um hábil paisagista, poderíamos, com grande prazer, rememorar de maneira mais viva"[204]. Diz Maria Graham "*nós* partimos antes do café da manhã, através de paisagem tão bela que eu desejei um poeta ou um pintor a cada passo"[205]. Ela sentia o desejo de *capturar* a beleza momentânea. Daí a questão do poeta ou do pintor.

O pincel e a pena eram os meios então conhecidos para a retenção do fugaz. O lugar-comum do colapso dos meios diante da paisagem tinha sua razão de ser. Rugendas credita ao naturalista os meios para evocar tais experiências. Porém Darwin, que do tema entendia, não concordava:

> Na minha última caminhada eu parei de novo e de novo para contemplar estas belezas, e me esforcei em fixar em minha mente para sempre, uma impressão que na hora eu sabia que mais dia menos dia cessaria. As formas da laranjeira, do coqueiro, da palmeira, da mangueira, da samambaia, da bananeira, permanecerão claras e distintas; mas as milhares

[203] CLARK, 1976, p. 230.

[204] MAXIMILIANO, 1958, p. 277.

[205] (…) *we* rode out before breakfast, through landscape so fine, that I wished for a poet or a painter at every step (…) (GRAHAM, 1824, p. 135).

> de belezas que as unem em uma cena perfeita devem ir-se, como uma história ouvida na infância, um quadro cheio de indistintas, ainda que belas, figuras. (DARWIN, s/d, p. 498)[206].

Essa imagem, esse momento, se perderia. As formas exóticas, características, das espécies individuais estavam gravadas em sua memória – até porque era um naturalista – mas sua composição particular se desvaneceria, e restariam evocações, como as que lhes alimentaram os sonhos da infância e da juventude.

> A natureza, contudo, naquilo que ela sozinha impera, pode ser contemplada, em êxtase, por um momento, mas não pode ser fixada nem através da memória, nem através da descrição. As ciências específicas podem dissecar a mesma natureza, anatomicamente, e descrevê-la ou reproduzir cópias tanto de corpos mortos como de plantas secas, mas a exuberância indomável com que ela se espalha por todo o Brasil é indescritível. Por isso, também, é que ninguém descreveu todas as suas maravilhas, e até mesmo o pincel do artista se torna indeciso e impotente, quando se trata de criar imagens de tais regiões. (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 69).

Darwin e Maximiliano de Habsburgo percebem que a História Natural dividia as partes e as catalogava, perdendo sua unidade. E ademais invariavelmente congeladas, mortas, nos gabinetes, museus e livros;

> Tais são os elementos do cenário, mas é um intento sem esperança de pintar um efeito geral. Naturalistas experientes descrevem estas cenas tropicais nomeando uma multidão de objetos, e mencionando alguns traços característicos de cada. Para um viajante experiente isto pode comunicar algumas idéias definidas; mas quem mais ao ver uma planta em um herbário pode imaginar sua aparência quando crescendo no seu solo nativo? Quem ao ver as plantas escolhidas em uma estufa, pode ampliar algumas até as dimensões das árvores da floresta, e amontoar outras em uma selva emaranhada? Quem ao examinar o gabinete de um entomologista, as alegres e exóticas borboletas, e singular cigarras, poderá associar com estes objetos sem vida a incessante e desagradável música das últimas, e o indolente vôo das primeiras, - os acompanhantes certos do meio-dia luminoso e quieto dos trópicos? (...) (DARWIN, s/d, p. 498)[207]

Algo disso é dito por Rugendas:

---

206 In my last walk I stopped again and again to gaze on these beauties, and endeavoured to fix in my mind for ever, an impression which at the time I knew sooner or later must fail. The form of the orange-tree, the cocoa-nut, the palm, the mango, the tree-fern, the banana, will remain clear and separate; but the thousand beauties which unite these into one perfect scene must fade away: yet they will leave, like a tale heard in childhood, a picture full of indistinct, but most beautiful figures. (DARWIN, s/d, p. 498).

Apesar de estar escrito *cocoa-nut* em vez de *coconut* (coqueiro), esse erro era recorrente nos viajantes, praticamente constante. Não poderia ser cacau (*cocoa*) por não ser uma árvore habitual da cidade visitada, nem objeto de interesse dos estrangeiros.

207 Such are the elements of the scenery, but it is a hopeless attempt to paint the general effect. Learned naturalists describe these scenes of the tropics by naming a multitude of objects, and mentioning some characteristic feature of each. To a learned traveler this possibly may communicate some definite ideas: but who else from seeing a plant in an herbarium can imagine its appearance when growing in its native soil? Who from seeing choice plants in a hothouse, can magnifiy some into the dimensions of forest trees, and crowd others into an entangled jungle? Who when examining in the cabinet of the entomologist the gay exotic butterflies, and singular cicadas, will associate with these lifeless objects, the ceaseless harsh music of the latter, and the lazy flight of the former, – the sure accompaniments of the still, glowing noonday of the tropics? (DARWIN, s/d, p. 498).

> Em vão procuraria o artista um posto de observação nessas florestas em que o olhar não penetra além de poucos passos; as leis de sua arte não lhe permitem exprimir com inteira fidelidade as variedades inumeráveis das formas e das cores da vegetação em que ele se vê envolvido. É igualmente impossível suprir essa falha por meio de uma descrição e muito erraria quem imaginasse consegui-lo através de uma nomenclatura completa ou de uma repetição freqüente de epítetos ininteligíveis ou demasiado vagos. O escritor vê-se manietado pelas regras da sã razão, e pela teoria do belo, dentro de limites tão estreitos quanto os do próprio pintor e que é dado somente ao naturalista transpor. (RUGENDAS, s/d, p. 14).

O pintor não tinha, no ambiente específico da mata tropical, o campo aberto e as posições que permitissem descrever o todo, antes um conjunto fragmentário de campos visuais, acima e abaixo, e em sucessão. Mas tampouco a escrita poderia fazê-lo. O naturalista pode transpôr os limites estéticos de sua própria arte. No entanto, a "nomenclatura completa" também não faria a transposição do ambiente para o leitor.

A crescente especialização de cada método começa a tensionar o viajante, e mostrava-se incapaz de descrever a realidade. Muitos dos viajantes são, de certa forma, *profissionais da interpretação* do meio, com um jargão que vai se especializando, e foco próprio. Tollenare se reconhece como não pertencendo a nenhum deles. Algumas cenas merecem outro tipo de pessoa: "sou acaso naturalista, agrônomo, político ou pintor?"[208]. Apresenta-se modestamente, usando de seus limitados dotes para ilustrar aos demais o que viu.

Havia um abismo em relação aos brasileiros. O mais evidente é a diferença entre o residente e o visitante. Os estrangeiros residentes, quando escreviam, mostravam-se menos entusiásticos que os peripatéticos. Toda a interpretação das áreas verdes era distinta. O que aos europeus soava como um cultivo desleixado, no Brasil, era uma tradição lusitana, talvez amalgamada com a africana, de espaços verdes híbridos, que mesclavam nas roças o que eram os jardins, as hortas, os pomares, os pastos e as matas, naquilo que Orlando Ribeiro chamava *cultura promíscua*[209]. Essa confusão das plantas, e das propriedades nos seus limites, não raro fazia com que os visitantes vissem como uma mata exuberante o que era uma paisagem profundamente transformada pela mão humana, inclusive nos espécimes, trazidos de outros continentes, como as jaqueiras e mangueiras. A floresta tropical - imitada nas estufas - era, no entorno imediato das cidades uma tapeçaria entretecida. A mata de regeneração, de capoeira, das margens do Dique foi tratada como um Paraíso Terrestre por Maximiliano de Habsburgo, que bem o sabia. E, sobretudo, nas pinturas, menos partícipes da educação das classes letradas. Falar em pitoresco faz sentido quando se há o costume de contemplar pinturas paisagísticas, e sobretudo quando se há mesmo o costume de *desenhar*. De ter de escolher bons sítios de contemplação, ideais para o desenho – portanto, dignos de pintura – isto é, pitorescos. O pitoresco torna-se um adjetivo esvaziado de sua experiência cotidiana. Daí que o termo "pitoresco" se deteriorasse, perdesse toda essa gama de significados, chegando mesmo a conglomerar-se com outro termo, "arrabalde", formando uma espécie de palavra composta, o "pitoresco arrabalde", tantas vezes repetido nos documentos escritos da segunda metade do séc. XIX e primeira metade do séc. XX[210].

---

[208] TOLLENARE, 1956, p. 83.

[209] Apud OLIVEIRA, 2011, pag. 13.

[210] A exemplo da edição de 9 de dezembro de 1900 do periódico baiano *A Coisa* sobre o Rio Vermelho: "este aprazível e pittoresco arrabalde tem muito caixeiro, muita mocinha bonita e naturalmente muito *brêdo*". Ou Afonso Costa, sobre Adelia Josephina de Castro Rebello, nascida em 1827, no centenário de seu nascimento:

Num confronto com os hábitos de 1885, escrevia esmerado crítico a respeito dessa phase:

Não temos documentos diretos, relatos claros, etnográficos, dos brasileiros, com raras exceções, que delatem à claras sua sensibilidade, e aquela mais propriamente escópica, dos interesses visuais. Acreditamos que não é apenas a falta de registro da sensibilidade. Mas que esta desenvolve-se através do registro. Ela ganhará uma feição particular na medida em que se amolda nos termos do registro e, em linhas gerais, no meio do registro. Criando-se formas canônicas, e algumas irreverências ou contestações pontuais.

A transição dos valores dos estrangeiros para os brasileiros, suas influências, como ocorre e de qual maneira, é um desafio à parte. Até porque a considerável massa da literatura de viajantes circulou pouco no Brasil, retornando-lhe apenas tardiamente, no séc. XX, como documento histórico, de especialistas. Em alguns casos, sequer circulou: foram resgatados, não sem esforço, alguns há não muito tempo. O efeito reiterado da literatura - o que se deve ver, o que se deve sentir, o que se deve documentar do que viu e sentiu, como se deve registrar (entendendo que a própria forma de registro redesenha, delineia, o que se faz) - não ocorreu aqui. Filtrou-se de outra maneira, que ainda permanece como uma incógnita.

REFERÊNCIAS:

ATHAYDE, Sylvia Menezes de (org.). **A Bahia na Época de D. João**: a chegada da Corte portuguesa 1808. Salvador: Museu de Arte da Bahia/ Solisluna Design e Editora, 2008.

AUGEL, Moema Paurente. Notas Bibliográficas do Autor. In: MAXIMILIANO DE HABSBURGO. **Bahia 1860 – Esboços de Viagem.** Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1982.

AUSTEN, Jane. **Sense and Sensibility.** Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2006.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagem pelo Norte do Brasil no Ano de 1859. Primeiro Volume.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1961.

BACELAR, Jonildo. **Guia Geográfico – Cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos, História e Evolução Física, Iconografia**. S/d. Disponível em: <http://cidade-salvador.com/> Último acesso: mai 2018.

BIARD, Auguste François. **Dois Anos no Brasil.** São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1945. [Edição original de 1862; a permanência se deu de 1858 a 1860].

BURTON, Richard F. **The Lake Regions of Central Africa,** a picture of exploration. New York: Harper & Brothers, Publishers, Franklin Square, 1860.

CORBIN, Alain. **O Território do Vazio: a praia e o imaginário social.** São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda., 1989.

"Eram bem outros os torneios literários da bahia, engrinaldados por senhoras duplamente bellas, emparaisados de harmonias, luzes e flores, em sociabilidade morigeradora, irresistível à criatura mais excentrica; em confortaveis lares, em pitorescos arrabaldes, no alto do Bonfim, na ponta de Montserrat, nas povoações da Barra, do Rio Vermelho (...)" (COSTA, Afonso. Poetisas Bahianas. Adelia Fonseca. In: *Revista Trimestral do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, 1927 (1º e 2º semestres) Nº 53., Bahia: Secção Graphica da Escola de Aprendizes Artífices, 1927, p. 451);

Ainda, no *Roteiro Turístico de Salvador* de 1958: "Retomando-se a Avenida Presidente Vargas, chega-se ao Rio Vermelho, arrabalde pitoresco e histórico" (PREFEITURA DE SALVADOR. *Roteiro Turístico de Salvador*. Salvador: 1958, p. 11).

COSTA, Christina Rostworokowski da. **O Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied e sua *Viagem ao Brasil* (1815-1817).** Dissertação de Mestrdo no Programa de Pós-Graduação em História Social - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – USP. São Paulo, 2008.

DARNTON, Robert. **O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DARWIN, Charles. **The Voyage of the Beagle.** New York: P.F. Collier & Son Company, s/d. Disponível em: <https://archive.org/> Último acesso: mai 2018.

DIAS, Olívia Biasin. **Falla-se Todas as Línguas: hospedagem, serviços e atrativos para os viajantes estrangeiros na Bahia oitocentista.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia. Salvador – Bahia, 2007.

DOM PEDRO II. **Diário da Viagem ao Norte do Brasil.** Salvador: Livraria Progresso Ed., 1959.

CANDLER, John & BURGESS, Wilson. **Narrative of a Recent Visit to Brazil**. London: Edward Marsh, Friend´s Book and Tract Depository, 1853. Disponível em: <https://archive.org/> Último acesso: mai 2018.

CLARK, Kenneth. **Landscape into Art.** London: John Murray Ltd., 1976.

CLARK, Hamblet. **Letters Home from Spain, Algeria, and Brazil** during Past Entomological Rambles. London: John van Voorst, 1867.

CHAMBERLAIN. **Views and Customs of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro**, Brazil, from Drawings taken by Lieutenant Chamberlain, Royal Artillery, during the year 1819 and 1820, with descriptive explanations. London: printed for Thomas McLean, n.26, Haymarket, by Howlett and Brimmer, Columbian Press, n.10, Frith Street, Soho Square, 1822. Disponível em: <https://archive.org/> Último acesso: mai 2018.

ELWES, Robert. **A Sketcher´s Tour Round the World**, by Robert Elwes, Esq., with Illustration from Original Drawings, by the author. London: Hurst and Blackett, Publishers, 1854. Disponível em: <https://archive.org/> Último acesso: mai 2018.

EXPILLY, Charles. **Mulheres e Costumes do Brasil.** São Paulo: Editora Nacional/ Brasília: INL, 1977. [originalmente *Les femmes et les moeurs du Brésil* de 1863].

FARBER, Paul Lawrence. **Finding Order in Nature: the naturalist tradition from Linnaeus to E.O. Wilson.** Baltimore/ London: The John Hopkins University Press, 2000.

FREZIER, Amédée François. **A Voyage to the South-sea and along the coasts of Chili and Peru**, in the years 1712, 1713, and 1714, particularly describing the genius and constitution of the inhabitants, as well *Indians* as *Spaniards*: their customs and manners; their natural history, mines, commodities, traffick, with EUROPE, &c. London: Jonah Bowyer, 1717. Disponível em: <https://archive.org/> Último acesso: mai 2018.

GAGE, John. Turner and the Picturesque – II. In: **The Burlington Magazine**, Vol. 107, No. 743 (Feb., 1965), pp. 75-81; The Burlington Magazine Publications Ltd. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/874461> Último acesso: mai 2018.

GARDNER, George**. Travels in the interior of Brazil**, principally through the northern provinces, and the gold and diamond districts, during the years 1836-1841. London, printed and published by Reeve, Brothers, King William Street, Strand, 1846. Disponível em: <https://archive.org/> Último acesso: mai 2018.

GAZZOLA, Ana Lúcia Almeida. **O Brasil de Marianne North: lembranças de uma viajante inglesa.** Estudos Feministas, Florianópolis, 16(3): 424, setembro-dezembro/2008.

GAY, Peter. **A Experiência Burguesa da Rainha Vitória a Freud: A Educação dos Sentidos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GILPIN, William. **On Picturesque Beauty.** In: GILPIN, William. **Three Essays**: on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel and on Sketching Landscape: with a poem, on Landscape Painting. London: Printed for T. Cadell and W. Davies, Strand. 1808a. Disponível em: <https://archive.org/> Último acesso: mai 2018.

GILPIN, William. **On Picturesque Travel.** In: GILPIN, William. **Three Essays**: on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel and on Sketching Landscape: with a poem, on Landscape Painting. London: Printed for T. Cadell and W. Davies, Strand. 1808b. Disponível em: <https://archive.org/> Último acesso: mai 2018.

GILPIN, William. **Remarks on Forest Scenery** and other Woodland Views, Relative chiefly to Picturesque Beauty illustrated by The Scenes of New Forest in Hampshire. Vol.I. London: printed for T. Cadell and W. Davies, Strand, 1808c. Disponível em: <https://books.google.com.br/> Último acesso: mai 2018.

GRAHAM, Maria. **Journal of a Voyage to Brazil** and Residence There, during part of the years 1821, 1822, 1823. London: printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, Paternostre-Row; and J. Murray, Albemarle-Street. 1824. Disponível em: <https://archive.org/>

HUELL, Quirijn Mauritz Rudolph Ver. **Minha Primeira Viagem Marítima 1807-1810.** 2ed. Ampliada. Salvador: EDUFBA, 2009.

HUNT, John Dixon & WILLIS, Peter (eds). **The Genius of the Place: the english landscape garden 1620-1820.** London: Paul Elek Ltd., 1979.

KEITH, George Mouat. **A Voyage to South America and the Cape of Good Hope** In his Majesty´s Brig Protector. London: J.B.G. Vogel, 1819.

KIDDER, Daniel Parish. **Sketches of residence and travels in Brazil**, embracing Historical and Geographical Notices of the Empire and its several provinces. Vol. I. Philadelphia: Sorin & Ball, 42 North Fourth Street. 1845a. Disponível em: <https://archive.org/> Último acesso: mai 2018.

KIDDER, Daniel Parish. **Sketches of residence and travels in Brazil,** embracing Historical and Geographical Notices of the Empire and its several provinces. Vol. II. London: Wiley Putnam, 1845b. Disponível em: <https://archive.org/> Último acesso: mai 2018.

KIDDER, Daniel Parish & FLETCHER, James Cooley. **Brazil and the Brazilians, portrayed in Historical and Descriptives Sketches**. Philadelphia: Childs & Peterson, 1857. Disponível em: <https://archive.org/> Último acesso: mai 2018.

LINDLEY, Thomas. **Narrative of a voyage to Brazil**; terminating in the Seizure of a British Vessel, and the Imprisonment of the Author and the Ship´s Crew, by the Portuguese with General Sketches of the Country, its Natural Productions, Colonial Inhabitants, etc. and a Description of the City and Provinces of St. Salvadore and Porto Seguro. London: Printed for J. Johnson, St-Paul´s Church-yard. 1805. Disponível em: <https://archive.org/> Último acesso: mai 2018.

MAXIMILIANO (Príncipe de Wied-Neuwied). **Viagem ao Brasil.** 2ed refundida e anotada por Olivério Pinto. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958.

MAXIMILIAN VON HABSBURG, Ferdinand. **Anexos.** Ilhéus: Editora da UESC, 2010a.

MAXIMILIAN VON HABSBURG, Ferdinand. **Mato Virgem.** Ilhéus: Editora da UESC, 2010b.

MAXIMILIAN VON HABSBURG, Ferdinand. **Poemas.** Ilhéus: Editora da UESC, 2010c.

MAXIMILIANO DE HABSBURGO. **Bahia 1860 – Esboços de Viagem.** Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1982.

OLIVEIRA, Marcelo Almeida. Jardins coloniais brasileiros, lugares do útil ao agradável**.** In: **RHAA – Revista de História da Arte e Arqueologia**. N. 16, Jul/ Dez de 2011, Brasil. CHAA – Centro de História da Arte e Arqueologia. Programa de Pós-Graduação do Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UNICAMP. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/english/revista16> Último acesso: mai 2018.

O´NEILL, Thomas. **A Concise and Accurate Account of the Proceeding of the Squadron under the command of Rear Admiral Sir Sydney Smith**, K.S. &c. in effecting the escape of the Royal Family of Portugal to the Brazils, on November, 29, 1807, and also the sufferings of the royal fugitives, &c, during their voyage from Lisbon to Rio Janeiro: with a variety of other interesting and authentic facts. London: J. Barfield, 1810. Disponível em: <https://archive.org/> Último acesso: mai 2018.

OUSELEY, William M. Gore. **Description of Views in South America** from Original Drawings, made in Brazil, the River Plate, the Parana, &c, &c. Brazil. London: Thomas McLean, 1852. Disponível em: <https://archive.org/> Último acesso: mai 2018.

PRATT, Mary Louise. **Imperial Eyes: travel writing and transculturation.** London: Routlegde, 2003.

PRICE, Uvedale. **An Essay on the Picturesque,** as compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the use of studying pictures, for the purpose of improving real Landscape. London: printed for J. Robson, New Bond-Street, 1796. Disponível em: <https://archive.org/> Último acesso: mai 2018.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem Pitoresca Através do Brasil.** São Paulo: Círculo do Livro S.A., s/d. [Publicado entre 1827 e 1835 como *Voyage Pittoresque dans le Brésil*].

SAINT-HILLAIRE, Auguste de. **Viagem à Província de Goiás.** Belo Horizonte: Ed. Itatiaia/ São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975. [Viagem de 1819, publicado originalmente em Paris em 1848].

SPIX, Johann Baptist von & MARTIUS, Carl F.P. von. **Através da Bahia.** 3ed. Salvador: Assembléia Legislativa, 2016. [Publicado originalmente em 1824, referente a uma estadia em 1818-9].

SUZANNET, Conde de. **O Brasil em 1845: semelhanças e diferenças após um século.** Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.

THOMSON, Wyville. **The Voyage of the "Challenger".** The Atlantic. A preliminary account of the general results of the exploring voyage of H.M.S. "Challenger" during the year 1873 and the early part of the year. Volume II. London: Macmillan and Co., 1877. Disponível em: <https://archive.org/> Último acesso: mai 2018.

TOLLENARE, Louis François de. **Notas dominicais tomadas durante uma viagem em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818.** Salvador: Livraria Progresso Editora, 1956.

WETHERELL, James. **Brasil - Apontamentos sobre a Bahia 1842-1857.** Extraídos das cartas, etc., que, durante uma permanência de 15 anos, foram tomadas por James Wetherell, Esq., Vice-Cônsul britânico na Bahia e, mais tarde, na

Paraíba. Editado por William Hadfield, Liverpool. Tradução pelo Embaixador Miguel Paranhos do Rio Branco. Salvador: Edição do Banco da Bahia S/A, s/d.

RANDOLPH, Herbert. **Life of General Sir Robert Wilson.** From Autobiographical Memoirs, Journals, Narratives, Correspondence, &c. Volume 1. London: John Murray, Albemarle Street, 1862. Disponível em: <https://archive.org/> Último acesso: mai 2018.

WOODS, May & WARREN, Arete Swartz. **Glass Houses: History of Greenhouses, Orangeries and Conservatories.** London: Aarum Press, 1988.

V enanparq
Salvador - 2018

A PROMENADE ARCHITECTURALLE COMO EXPERIÊNCIA ESPACIAL

THE PROMENADE ARCHITECTURALLE AS A SPACE EXPERIENCE

LA PROMENADE ARCHITECTURALLE COMO EXPERIENCIA ESPACIAL

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

STORCH, M. L. Andréa
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da UNICAP-PE
al_storch@hotmail.com
MATHEUS, Micael
Estudante em Arquitetura e Urbanismo; aluno UNICAP-PE
micaelmatt@gmail.com

A PROMENADE ARCHITECTURALLE COMO EXPERIÊNCIA ESPACIAL

THE PROMENADE ARCHITECTURALLE AS A SPACE EXPERIENCE

LA PROMENADE ARCHITECTURALLE COMO EXPERIENCIA ESPACIAL

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA DA CIDADE E DO URBANISMO

STORCH, M. L. Andréa
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da UNICAP-PE
al_storch@hotmail.com
MATHEUS, Micael
Estudante em Arquitetura e Urbanismo; aluno UNICAP-PE
micaelmatt@gmail.com

RESUMO:
O presente artigo trata de uma breve reflexão sobre o conceito de *promenadearchiteturalle*, desenvolvido e materializado nas obras do arquiteto Le Corbusier, como um atributo para a percepção das pessoas no espaço arquitetônico urbano. O interesse pelo tema remonta a necessidade de valorizar a experiência humana no interior e no exterior das edificações como parte da concepção arquitetônica. O seu objetivo reside em resgatar,de forma sintética,parte da história referente ao envolvimento do homem na espacialidade criada sob o ponto de vista das relações do trajeto que ele faz e vivencia a partir da sua configuração. A metodologia principal foi a historiografia analítica desenvolvida pelos autores e a partir de diferente olhares, professor e aluno, que se juntam na construção do conhecimento. Observa-se que a vinculação da intenção projetual inferida na criação dos percursos dinâmicos,no interior das edificações, nas zonas de transição e nos exteriores, podem promover o envolvimento maior das pessoas com o espaço, permitindo a identificação resultante dessa experiência perceptiva
PALAVRAS-CHAVE:percurso dinâmico; experiencia perceptiva; arquitetura moderna.

ABSTRACT:
The present article deals with a brief reflection on the concept of promenade architeturalle developed and materialized in the works of the architect Le Corbusier,as an attribute for the perception of people in the urban architectural space. The interest for the theme goes back to the need to value the human experience inside and outside the buildings as part of the architectural conception. Its objective is to recover in a synthetic way part of the story concerning the involvement of the man in the created specialty under the point of view of the relations of the path that he makes and experiences from his configuration. The main methodology was the analytical historiography developed by the authors from different perspectives,teacher and student, who come together in the construction of knowledge.It is observed that the connection of the projected intention inferred in the creation of the dynamic paths, inside the buildings and the exteriors concerning to the transition zones with the surroundings,can promote the greater involvement of the people with the space, allowing the identification resulting from this perceptive experience.
***KEYWORDS**: Dynamic path; perceptive experience; modern architecture.*

RESUMEN:
Cet article traite d'une brève réflexion sur le concept de promenade architeturale, développé et matérialisé dans les travaux de l'architecte Le Corbusier, comme un attribut de la perception des personnes dans l'espace architectural urbain. L'intéret pour le thème provient du besoin de mettre en avant l'expérience humaine à l'intérieur et à l'extérieur des constructions comme élément de la conception architecturale. Son objectif réside, d'une façon synthétique, dans la recouvrance d'une partie de l'histoire concernant l'engagement de l'homme dans l'espacialité créée sous le point de vue des relations du parcours qu'il a fait et l'expérience a partir de sa configuration. La méthodologie principale a été l'historiographie analytique développée par les auteurs à partir de différents regards, professeur et élève, qui se joignent dans la construction de la connaissance. On observe que la stricte relation de l'intention projectule inférée dans la création des parcours dynamiques, à l'intérieur des édifications et dans les extérieurs concernant les zones de transition avec l' environnement, peuvent promouvoir une plus grande implication des personnes avec l'espace, ce qui permet l'identification qui résulte de cette expérience perceptive.
PALABRAS-CLAVE*: percussions dynamiques; expérience perceptive; architecture moderne.*

INTRODUÇÃO

Investigar o conceito sobre a *promenade architecturalle* elaborado pelo arquiteto Le Corbusier (1920) se faz ainda relevante para incitar a reflexão sobre a experiência das pessoas nos espaços, intencionalmente criados, por meio da análise de sua arquitetura. A concepção de variações qualitativas dos arranjos espaciais arquitetônicos urbanos pode favorecer percepções diversificadas, ao ativar o campo imagético de quem os vivenciam. Assim, possibilitam a criação de sensações de pertencimento por meio de identificações, elaboradas ao longo do espaço-tempo. Este artigo tem como objetivo retomar alguns aspectos dessa experiência perceptiva, a qual a essência do espaço é o princípio subjacente aos argumentos de pensadores da arquitetura moderna e de outros autores contemporâneos, demonstrando uma continuidade profícua sobre a concepção espacial arquitetônica urbana. A metodologia empregada foi a do levantamento histórico e analítico de críticos da arquitetura moderna e de suas interfaces com outros campos disciplinares. São áreas do conhecimento que se alinham para clarificar a experiência estética e perceptiva das pessoas sobre os objetos e os espaços articulados como planos que se interceptam, de forma a revelar entrelaçamentos temporais sobre sua essência. Em suma, ressalta-se que os pensamentos ora tratados se materializam quando a experiência humana no espaço ganha significado.

A CONSTRUÇÃO DO OLHAR SOBRE O MOVIMENTO NO ESPAÇO

Retomar o olhar sobre o conceito da *promenade architecturalle* elaborado pelo arquiteto Le Corbusier (1920) é uma oportunidade de refletir sobre a experiencia perceptiva como fundamento para embasar decisões projetuais. Defende-se a noção de que esse conceito, além de promover variações espaciais qualitativas, propicia a inclusão das pessoas por meio de suas ricas experiências perceptivas, tornando-se um aspecto que agrega e torna os espaços mais humanizados a partir da apreensão da realidade sensitiva do espaço.

A experiência espacial na atualidades e mostra à disposição de distintos enfoques de investigação e proposição, porém é possível resgatar e valorizar concepções de outros tempos,visto que elas subsidiam a compreensão sobre a essência dos espaços voltados para as pessoas. Tomando-se por base os pensamentos sobre a concepção espacial tratados por Giedion(2004), podem-se identificar três fases em seus estudos. Elas fornecem o caminho para compreender a abordagem tratada neste trabalho.

Segundo Giedion(2004), na primeira fase “[...] o espaço se constituía enquanto tal pela interação entre volumes [...]”, no qual “[...] o espaço interno não era considerado” (Giedion, 2004, p. 25). Os objetos arquitetônicos eram concebidos fechados em si mesmos, sem interpenetração entre seu interior com o exterior, formando um interior vazio do ponto de vista funcional, ou seja, desprovido de utilidade. As pirâmides eram um enorme invólucro para pequenas câmaras funerárias, visto que seus espaços interiores, em essência, não possuíam significado maior. Por seu turno, Zevi (1996), acerca do templo grego, afirma que “[...] não foi um espaço encerrado, mas literalmente fechado [...]” (Zevi, 1996, p. 65) onde “[...] o homem caminhava apenas no peristilo[...]”(Zevi, 1996, p. 66). Portanto, “[...] o templo grego não era concebido como morada dos fiéis, mas como a morada impenetrável dos deuses[...]”(Zevi, 1996, p. 65).Ou seja, o que esses monumentos têm a oferecer é uma ausência de experiência espacial no interior do objeto construído, mas tão somente ao seu redor.

A segunda fase proposta por Giedion(2004) se baseia no “espaço interno e a problemática da cobertura”. Ele diz que essa configuração se inicia no Panteão romano (figura 01), o qual foi primeiramente apenas escavado para, em sequência, passar por significativas mudanças quanto à sua espacialidade interna.Esse tipo de configuração se manteve até o final do século XVIII. Desse modo, ressalta-se que o espaço romano não se constituiu apenas como um vazio no interior, mas pela funcionalidade e pelas consequentes sensações, as quais inferiam adaptações à sua forma externa. Zevi(1996)afirma que “[...] transportar as colunatas para o interior significa deambular no espaço fechado e fazer convergir toda a decoração plástica à potenciação desse espaço”(1996, p. 69).

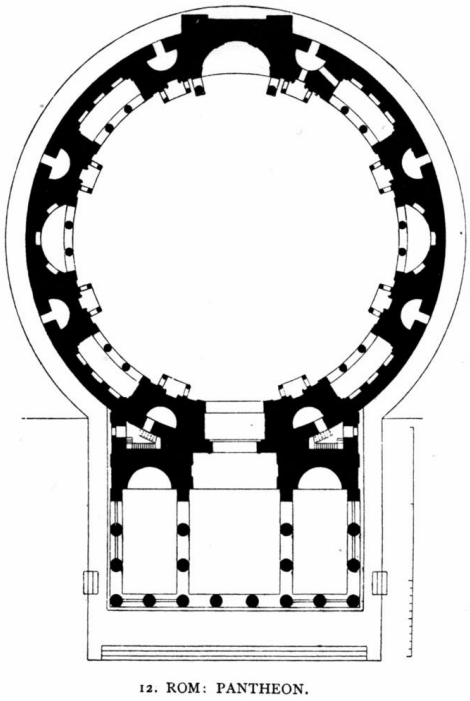


Figura 1. Planta baixa do Panteão Romano, 125 d.C., desenhada por Georg Dehio e Gustav von Bezold
Fonte: Domínio Público

Observa-se no espaço cristão uma atenção quanto à configuração espacial propicia à reunião de pessoas, adaptando a condição humana à sua ordenação. Esse princípio resultou na nova configuração da basílica romana(figura 02). O espaço cristão introduz uma planta planimétrica de caráter espacial que induz o homem a vivenciá-lo a partir do seu deslocamento, “[...] orientando todo o edifício segundo o seu caminho, construindo e encerrando o espaço ao longo do seu caminhar”(Zevi, 1996, p. 72).

> Toda a arquitetura processional considera o tempo. Na antiga Atenas, havia procissões que saíam da Ágora e subiam para a Acrópole até chegar ao Parthenon. O percurso levava tempo. As grandes igrejas e catedrais parecem controlar o tempo que se leva para ir da entrada ao altar, passando pela nave central. (Unwin, 1965, p. 50).

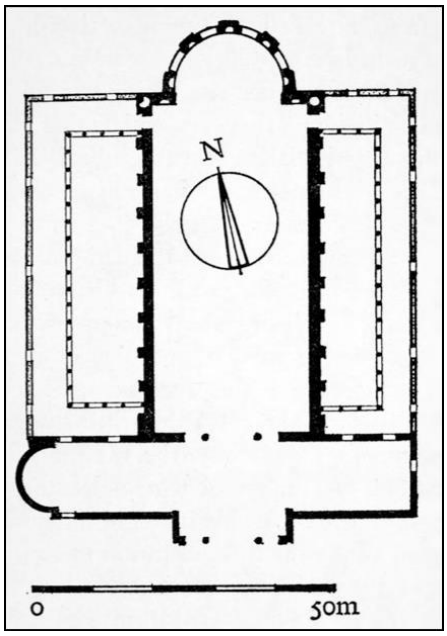


Figura 02. Planta baixa da Basílica de Constantino em Tréveris, Alemanha.
Fonte: Domínio Público

A experiência espacial no período posterior ao acima mencionado, o revivalismo historicista, teve seu apogeu no século XIX, e não apresentou alteração significativa quanto à configuração espacial. Giedion (2004) o considera como uma etapa intermediária devido à ênfase dada às variedades e misturas de estilo, o ecletismo, os quais agregavam aspectos decorativos às fachadas das edificações e nos seus espaços interiores. Entretanto, a discussão iniciada no final do século XIX, a qual resultaria no movimento moderno, possuía uma premissa fundamental referente à ideia sobre a concepção do espaço, pois estaria ligada à interpretação do espírito contemporâneo (*zeitgeist*). Insere-se a noção de interpretação espacial, na qual se identifica um contexto propício para se pensar o espaço e sua configuração como meio da experiência das pessoas.

O MOVIMENTO NO ESPAÇO

Notadamente, foi a partir do século XIX que o papel do corpo humano em movimento ganhou maior relevância como objeto de estudo da arquitetura. A questão sobre a espacialidade se tornou algo proposto a partir do movimento corporal, tanto do ponto de vista da ação, quanto da percepção. Schmarsow(1893) trata o espaço arquitetônico como a revelação progressiva do movimento do homem sobre o ambiente, colocando-o como guia da forma arquitetônica. Ele busca a essência espacial e a encontra observando o movimento humano, mas alerta que essa identificação acontece experienciando a arquitetura dos espaços. Assim, mostra que é preciso se colocar nessa posição e a partir daí compreender a dialética espacial de cada caso arquitetônico específico.

A capacidade de aproximação da essência espacial é evidenciada a partir do momento em que é possível se inserir em um ambiente e percebê-lo. Essa assertiva não é suficiente para a compreensão sobre a experiência humana no espaço; preciso se faz entender que se trata de uma experiência perceptiva que se elabora a partir de uma atividade dinâmica manifestada ao longo do tempo.

Nesse sentido, o denominador comum presente na arquitetura dos objetos e espaços é o compartilhamento de um mesmo fator: o tempo – a quarta dimensão. A análise feita de qualquer obra arquitetônica se dá a partir do descobrimento progressivo; ao caminhar se vai apreendendo as características do meio ambiente por etapas, compreendendo as relações de seus elementos, ou seja, percebendo por meio da experiência a sua arquitetura no espaço-tempo, como afirma Zevi (1959, p. 09): [...] *l'architecture est comme une grande sculpture évidée à l'intérieur de l'aquellel'homme pénètre, marche et vit"*.

No complexo da Bauhaus em Dessau(figura 03), projetada pelo arquiteto Walter Gropius (1926), tem-se a divisão em três alas: as salas teóricas, o atelier e os dormitórios. Ao analisar a disposição espacial proposta por Gropius sobre o edifício, compreende-se que "[...] o olhar não é capaz de assimilar prontamente esse complexo; é necessário percorrer todos os seus lados, observá-lo de cima e de baixo [...]"(Giedion, 2004),ou seja, a edificação foi concebida para ser vivenciada e apreendida de maneira progressiva a partir do movimento humano no seu interior e exterior.

Figura 03. Bauhaus em Dessau, Alemanha
Fonte: Thomas Lewandovski, 2011

Schmarsow (1893, p. 289) acrescenta o conceito de direcionalidade espacial associado ao movimento do corpo, pressupondo que o cerne da arquitetura se desenvolve de acordo com as leis dos eixos direcionais. Ele sugere que o livre movimento dá a direção mais importante em uma estrutura espacial e o olhar apreende a dimensão da profundidade. Portanto, as pessoas, em meio à composição de espaços,conseguem distinguir a profundidade de sua ordenação. Há o reconhecimento da dimensão sinestésica do corpo ao deambular-se nas vicissitudes do espaço arquitetônico. Le Corbusier (2014, p. 133) afirma que,"[...] o eixo é talvez a primeira manifestação humana, é o meio de todo ato humano [...]"e ainda que "[...] o eixo é ordenador da arquitetura. A ordenação é a hierarquia dos eixos, logo a hierarquia dos fins, a classificação das intenções [...]".

Como posto, o final do século XIX, foi marcado por uma grande euforia e apostas em relação as pesquisas científicas, e muitos artistas e arquitetos buscaram interfaces entre os seus campos disciplinares. Assim, as

teorias em pauta perpassavam campos diversos como a física, a matemática e a psicologia, e as artes plásticas buscavam materializá-las em suas obras. Esses aportes foram primordiais para a construção de um novo pensamento voltado à questão espacial na arquitetura.

A ESPACIALIDADE SOB O OLHAR DA PROMENADE ARCHITECTURALE

No começo do século XX, o tema da espacialidade é tomado como um assunto a ser discutido mais objetivamente. A estruturação espacial começa a se configurar a partir do campo topológico se desvinculando da idéia geométrica inalterável da forma. Esse pensamento conduziria, nos anos vinte, Le Corbusier a formular o conceito de *promenade architecturale*.

Concomitante com as observações do espaço-tempo, influenciada pela teoria da relatividade de Albert Einstein (1905) juntamente com as investigações matemáticas de Hermann Minkowski (1908),inicia-se uma investigação de uma nova concepção de espaço nas artes, por volta de 1910.

> A descoberta da perspectiva, ou seja, da representação gráfica das três dimensões – altura, profundidade e largura – podia levar os artistas do século XV a acreditar que possuíam finalmente as dimensões da arquitetura e o método de representá-las [...]. No entanto, quando tudo parecia criticamente claro e tecnicamente alcançado, a mente humana descobriu que, além das três dimensões da perspectiva, existia uma quarta. E foi a revolução dimensional cubista do período imediatamente anterior à guerra.(Zevi, 1996, pp. 20-21).

A revolução óptica é a terceira fase sugerida por Giedion (2004). Alterando a lógica do ponto de vista único da perspectiva consolidada desde o Renascimento e, introduzindo uma nova interpretação a partir de uma penetração simultânea do espaço interno e externo, a partir de diferentes ângulos – que integrou o movimento como um elemento indissociável da arquitetura – evidencia-se uma nova concepção espacial,referente à dimensão do espaço-tempo.

Essa concepção no campo das artes é identificada na dissecação do plano na pintura e se dá a partir do momento em que se deixa de ter como referência a perspectiva estática.A compreensão dos planos sobrepostos na tela se dá a partir de diversos pontos de vista. Desse modo, a decomposição dos objetos numa tela, proposta pelos cubistas, passa a ter a possibilidade de observar vários pontos de vista simultaneamente, conseguindo analisá-la em todos os ângulos no mesmo instante. Desse modo, a consciência espacial afasta-se do ponto de referência estático. Desta feita, as técnicas cubistas fomentaram a pesquisa sobre simultaneidade espacial.

Na arquitetura, a consequência é a integração do movimento ao tempo em que transcorrem as experiências humanas. Nesse sentido, as três dimensões mencionadas por Giedion não mais respondem a compreensão espacial em sua completude. O pensamento de Le Corbusier vem a contribuir nesse contexto com o conceito de *promenade architecturale*.

> Com a conquista do espaço pelo cubismo e o abandono do ponto de vista único (herança da Renascença), o plano adquiriu um significado que nunca havia antes conhecido. Em consequência, nossas faculdades de percepção foram ampliadas e refinadas. Descobrimos a interação dos elementos imponderavelmente suspensos, penetrando ou fundindo-se uns aos outros de modo irracional, como também as tensões ópticas suscitadas entre

> vários efeitos texturais[...]. O olho humano despertou para o espetáculo da forma, linha, cor – isto é, para toda gramática da composição – reagindo dentro da órbita de planos flutuantes". (Giedion, 2004, pp. 491-492)

Nesse sentido, a dialética construída entre o espaço e o tempo promove e cria condições favoráveis à experiência arquitetônica. Intimamente instiga as pessoas, enquanto espectador e expectante,a compreender o espaço de múltiplos e suscetíveis pontos de vista ao criar imagens a partir de seus trajetos. Reforça a ideia posta por Pallasma (2009, p. 21) sobre "[...] a experiência do mundo integrada e centrada no corpo".

Essa experiência aproxima as pessoas a se envolverem sentimentalmente com os espaços, de modo a criar identificações. Ao se inserirem no espaço, constroem imagens sobre o ambiente vivenciado onde se constituem como seres que, participantes, saem da condição de observadores para se tornarem parte dos espaços, constituindo lugares; "[...] o caminhar do homem não se dá apenas no interior ou exterior, mas consecutivamente num e noutro[...]", como bem diz Zevi (1996, p. 44). Desta feita, o movimento das pessoas nos espaços se constitui não só como um fim, mas sim, defende-se também que ele acontece com significados que se renovam na experiência fenomenológica entre o sujeito-objeto ou sujeito-espaço.

> A essência do espaço, tal qual hoje é concebida, está no seu caráter multifacetado, ou ainda na infinita potencialidade das relações que contém[...]. A fim de apreender a verdadeira natureza do espaço, o observador deve se projetar através dele. (Giedion, 2004, p. 465).

Le Corbusier propõe no seu ideário sobre a *promenade architecturalle*, percursos propícios ao acolhimento de uma sequência de eventos dispostos ao observador em movimento. Este se torna, como dito, um participante de cada cena. Nesse sentido, o passeio arquitetônico trata-se também do sentimento das pessoas:como elas observam e percebem o espaço ao seu redor, a partir dos movimentos que fazem, de como apreendem as cenas e de como elaboram suas descobertas participantes.

O percurso arquitetônico proposto por Le Corbusier parte do princípio da exploração progressiva que apresenta acontecimentos diversos e sensações variadas. Na percepção causada a partir do movimento é possível uma compreensão sensível de como se articulam as conexões dos objetos e de suas as relações formais nos espaços.

Ao experienciar o percurso não se tem a consciência em si da trajetória. A ideia de um percurso a ser descoberto é o que torna o passeio diversificado e instigante, fomentando experiências inéditas às pessoas. Jun Okamoto (2002, p. 161), diz que "[...] o espaço criado deverá permitir fluência nos movimentos, descontração e prazer de atuar [...]". Dessa assertiva, destaca-se o valor da descoberta progressiva e não evidente,a partir de um passeio que muda no seu transcorrer e da noção de que é uma descoberta gradativa do objeto arquitetônico no espaço quadridimensional.

Defende-se que o corpo participa ativamente do processo de conhecimento e da apreensão da diversidade espacial do passeio arquitetônico. Os olhos captam constantemente as imagens que se percebe do espaço, visto suas qualidades icônicas. O espaço, suporte dos percursos das pessoas, delas faz parte e, assim,ele se reelabora diante de suas leituras e vivencias. Sucessivamente esse processo se converte em novos aspectos revelados sobre um mesmo espaço.

Figura 04. Villa Savoye em Possey, França
Fonte: Paul Kozlowski, 2015

O deslocamento exploratório das pessoas por meio de um percurso dinâmico, provoca diversas sensações e efeitos obtidos através da simultaneidade da interpenetração interior e exterior, a qual revela um diálogo entre os ambientes, não mais circunscrito a si mesmo. A análise da arquitetura da Villa Savoye (figura 04), patrimônio moderno de Corbusier, além do muito o que já se foi explicitado sobre ela, pode-se acrescentar os aspectos colocados nesse trabalho. Como reforça Giedion (2004):

> É impossível de compreender a casa Savoye a partir de uma visão baseada num único ponto de vista; a casa é, literalmente, uma construção no espaço-tempo. O corpo da casa foi esvaziado em todas as direções – por cima e por baixo, por dentro e por fora. Um corte transversal em qualquer ponto mostra os espaços internos e externos penetrando-se inextricavelmente (2004, p. 556).

Os passos, ao longo de seus percursos interiores, são iluminados pelas diferenciações experenciais. Eles se mostram diversificados aos olhos de quem os percebem ao longo de sua trajetória e, ainda, quando se permanece em algum dos seus planos acolhedores. A valorização do movimento e a interpenetração dos espaços internos e externos, ao configurar transições diferenciadas, prolonga sensações para além da edificação, criando espaços limiares com seu entorno imediato. Princípios vários foram proclamados na ocasião de sua concepção que contribuem para configurar esses espaços de transição, como aponta a citação a seguir"[...] pois não iremos construir paredes, mas divisórias [...]. Estas divisórias não pesam. Elas

podem chegar à meia altura. Não têm necessidade de apoiar-se em colunas. Podem ser retilíneas ou curvas, como quisermos" (Corbusier, 2004, p. 54).

O arquiteto americano Frank Lloyd Wright (1900), nos seus estudos sobre a planta livre, conseguiu uma estrutura independente de paredes permitindo modificações internas, assim como fez Le Corbusier ao dispor das propriedades da estrutura de concreto armado e da plasticidade das paredes. Não restam dúvidas que as divisórias não se destinavam apenas à sua utilidade em configurar os espaços, mas se tornaram um elemento estético capaz de criar *promenades* internas e externas, as quais imprimiam experiências temporais, como relata Zevi (1984):

> Desmembrada a caixa, os planos já não reconstituirão volumes finitos, contentores de espaços finitos; pelo contrário, fluidificarão os ambientes, ligando-os e embutindo-os, num discurso contínuo. Passa-se a ter uma visão dinâmica temporalizada ou, se quiser, quadridimensional (ZEVI, 1984, p. 43).

Os septos na arquitetura moderna expressam intenções como a do mencionado movimento. As pessoas, mesmo sem ter consciência, se movem por meio de espaços ordenados intencionalmente, ainda que suas apreensões sejam particulares. Outro exemplar dessa ordenação moderna se mostra na casa tipo Citrohan (1927), na qual Le Corbusier introduziu em seu nível principal um painel curvo que direciona o percurso da escada à sala de estar e,em seu nível intermediário, a parede ondulada do banheiro (figura 05) induz o movimento a partir do patamar da escada. São elementos indutores de movimento e sensações. Assim, entende-se que as pessoas experenciando tais sequenciais espaciais são capazes de, nos mais diversos ângulos, vivenciar cada espaço criado.

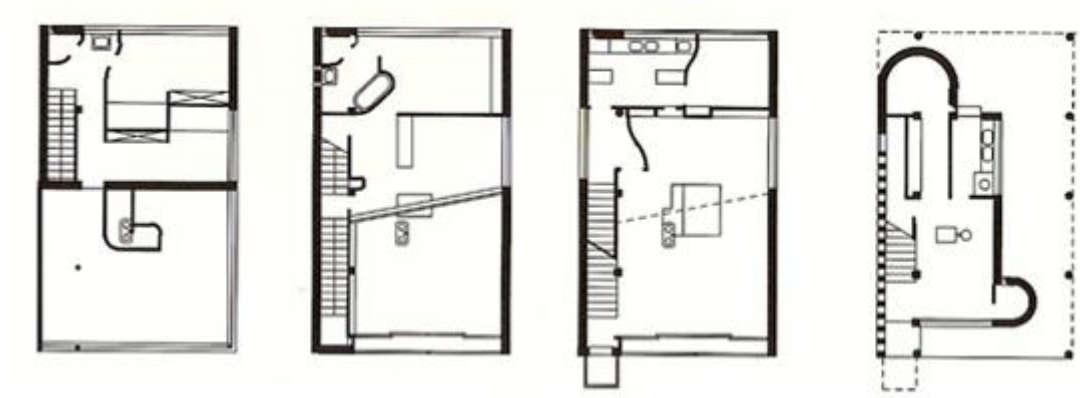


Figura 05. Plantas da Casa tipo Citrohan, da esquerda para a direita: terraço, nível intermediário, nivel principal, nivel inferior. Fonte: Domínio Público

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de *promenade architecturale*, permite às pessoas apreender variados aspectos da realidade vivenciada nos espaços internos e externos, por vezes simultaneamente. Novas percepções do mundo tornam-se acessíveis aos sentimentos. As experiências dos objetos deixam de ser limitada nessa mudança de perspectiva sensível, que necessita ser valorizada pelos arquitetos urbanistas na atualidade. As diferenças de planos e distinções de níveis, a percepção contínua e ininterrupta do espaço e o diálogo entre

ambientes são alguns dos componentes de um percurso (*promenade)* arquitetônico. Como tal, ele incita os olhares curiosos, afetando os sentidos e provocando mudanças comportamentais, tornando as pessoas mais envolvidas na sua existência espacial. Desta feita, "o homem que, movendo-se no edifício, estudando-o de pontos de vistas sucessivos, cria, por assim dizer, a quarta dimensão, dá ao espaço a sua realidade integral" (Zevi, 1996, p. 23), sendo nesse momento, que ele descobre a experiência verdadeiramente perceptiva na arquitetura.

REFERÊNCIAS:

Corbusier, L. **Por Uma Arquitetura**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2014.

Corbusier, L. **Precisões**: Sobre Um Estado Presente da Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Ed.Cosac & Naify, 2004.

Giedion, S. **Espaço, Tempo e Arquitetura**: O desenvolvimento de uma nova tradição.São Paulo: Ed Martins Fontes, 2004.

H. Minkowski, H.Espaço e Tempo. In: H.A. Lorentz, A. Einstein, H. Minkowski e H. Weyl. **O Princípio da Relatividade**, vol. I de Textos Fundamentais da Física Moderna. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972., págs. 93–114.

Okamoto, J. **Percepção Ambiental e Comportamento**: Visão Holística da Percepção Ambiental na Arquitetura e Comunicação.São Paulo: Ed. Mackenzie, 2002.

Pallasmaa, J. **Os Olhos da Pele**: A Arquitetura E Os Sentidos.Porto Alegre: Ed. Bookman, 2009.

Schmarsow, A. The Essence of Architectural Creation,(1893) in **Empathy, Form, & Space** ed. Malgrave & Ikonomou 1994 pp. 281-297.

Unwin, S. **A Análise da Arquitetura**. São Paulo: Ed. Bookman, 2013.

Zevi, B. **Saber Ver Arquitetura**.Martin Fontes, 1996.

Zevi, B. **Uit Apprendre à Voir L'architecture**.França: Les Editions de Minuit, 1959.

V enanparq
Salvador - 2018

A QUESTÃO RACIAL NOS ESTUDOS SOBRE DESIGUALDADE URBANA NO BRASIL

THE RACIAL ISSUE IN THE STUDIES ON URBAN SOCIAL INEQUALITY IN BRAZIL

LA CUESTIÓN RACIAL EN LOS ESTUDIOS SOBRE DESIGUALDAD SOCIAL URBANA EN BRASIL

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

BARONE, Ana Cláudia Castilho
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professor da FAU USP e do PPGAU USP
anabarone@usp.br

A QUESTÃO RACIAL NOS ESTUDOS SOBRE DESIGUALDADE SOCIAL URBANA NO BRASIL

THE RACIAL ISSUE IN THE STUDIES ON URBAN SOCIAL INEQUALITY IN BRAZIL

LA CUESTIÓN RACIAL EN LOS ESTUDIOS SOBRE DESIGUALDAD SOCIAL URBANA EN BRASIL

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO: Pretendemos recuperar nesta comunicação a reflexão teórica que tem marcado o debate sobre a desigualdade sócio-territorial no Brasil, buscando dar a compreender a mudança tardia de paradigma da questão, inicialmente construída como desigualdade entre classes sociais, para um enfoque que inclui a dimensão racial. Partindo do amálgama entre as noções de "produção do espaço" e "desenvolvimento", berço do debate sobre a desigualdade social urbana, percorreremos obra de alguns dos expoentes da literatura sobre o tema no Brasil. Verificarmos então o modo como o campo se transformou, sobretudo a partir da década de 1980, incorporando a questão racial como eixo estruturante das desigualdades, por meio de pressupostos trazidos por autores latino-americanos como Aníbal Quijano e Carlos Hasenbalg. Como resultado, oferecemos um amplo panorama como ponto de partida consolidado para a compreensão das desigualdades urbanas a partir do recorte racial.
PALAVRAS-CHAVE: Desigualdades urbanas; questão racial urbana; segregação urbana; segregação racial.

ABSTRACT: We intend to recover in this paper the theoretical reflection that has marked the debate on socio-territorial inequality in Brazil, seeking to understand the paradigm shift of the question, initially constructed as inequality between social classes, to an approach that includes the racial dimension. Starting from the amalgam of notions like "space production" and "development", cradle of the debate on urban social inequality, we will cover the work of some of the most important exponents of literature on the subject in Brazil. We will then verify recent changes in the field, incorporating the racial question as a structuring axis of inequalities, through some assumptions brought by Latin American authors such as Aníbal Quijano and Carlos Hasembalg. As a result, we offer a broad panorama as a consolidated starting point for the understanding of urban inequalities from the racial cut.
KEYWORDS: Urban inequalities; urban racial issue; urban segregation; racial segregation.

RESUMEN: *En este artículo se pretende recuperar la reflexión teórica que ha marcado el debate sobre la desigualdad urbana en Brasil, buscando dar a entender el cambio tardío de paradigma en la cuestión, inicialmente construida como desigualdad entre clases sociales, para un enfoque que incluye la dimensión racial. A partir de la amalgama entre las nociones de "producción del espacio" y de "desarrollo", cuna del debate sobre la desigualdad social urbana, recorremos la obra de algunos de los más importantes exponentes de la literatura sobre el tema en Brasil. Comprobamos entonces el modo como el campo se transformó recientemente, incorporando la cuestión racial como un eje estructurante de las desigualdades, por medio de presupuestos traídos por autores latinoamericanos como Aníbal Quijano y Carlos Hasembalg. Como resultado, ofrecemos un amplio panorama como punto de partida consolidado para la comprensión de las desigualdades urbanas a partir del recorte racial.*
PALABRAS-CLAVE: Desigualdades urbanas; cuestión racial urbana; segregación urbana; segregación racial.

INTRODUÇÃO

Ultimamente, no campo dos estudos sobre a desigualdade social urbana no Brasil, as relações raciais têm se apresentado como um problema cada vez mais relevante, sendo explorado por diversos autores. A inserção da temática racial no campo representa um recorte fundamental para a compreensão do processo urbano brasileiro. Ponderada essa relevância em perspectiva histórica, porém, e considerando-se a tradição brasileira na produção de conhecimento sobre a cidade e a produção do espaço urbano, o interesse recente nesse recorte pode ser entendido como uma reorientação tardia, dada a importância do agente negro como participante ativo do processo de formação, construção, ocupação, utilização e apropriação do espaço urbano brasileiro.

Buscando destacar a flagrante ausência do componente racial nas análises do espaço urbano em suas variadas acepções e ao mesmo tempo reconhecer que, apesar de tardia, a produção de estudos, pesquisas e publicações recentes sobre o tema tem sido profícua, este artigo busca sistematizar as formas de inserção do recorte racial na reflexão teórica que tem marcado o debate sobre a desigualdade nas cidades brasileiras, que começa a se modificar a partir de pesquisas contemporâneas. O objetivo do trabalho, portanto, é dar a compreender as mudanças de paradigma na produção da literatura sobre a desigualdade sócio-territorial urbana, que tornaram possível incluir a questão racial como categoria analítica, e suas consequências sobre o campo de estudos.

Uma das formas recorrentes da inserção do tema da raça nos estudos sobre cidades no Brasil e no mundo adota a questão das desigualdades urbanas e a decorrente segregação sócio-territorial como tema, com a intenção de evidenciar o aspecto racial como um dos condicionantes dessa desigualdade. É sobre esse tema, portanto, que vamos nos deter nesta comunicação, buscando flagrar as formas como se deu a inserção do problema racial nesse debate.

Partindo da noção de desenvolvimento, que foi berço do debate latino-americano sobre a desigualdade social urbana, discutiremos a questão sócio-territorial em algumas de suas múltiplas dimensões, de forma a permitir identificar as linhagens de influência que tem contribuido para incluir a questão racial como fator fundamental do problema urbano no Brasil. Em sua origem, as pesquisas sobre a desigualdade urbana no Brasil filiam-se à tradição marxista dos estudos sobre a produção do espaço e alinham-se a uma leitura desse processo como um desdobramento dos estudos sobre a questão do desenvolvimento. A matriz teórico-analítica identificada é longeva, o que nos fez retroceder às pesquisas sobre o espaço urbano desenvolvidas na década de 1960 na França como ponto de partida para esta recapitulação, passando por suas derivações e influências sobre as pesquisas brasileiras, até se constituir um fundamento teórico adequado para a construção da questão das desigualdades sócio-territoriais como objeto de pesquisa. Verificarmos então o modo como o campo se transformou, sobretudo a partir da década de 1980, incorporando a questão racial como variável analítica da pesquisa sobre a desigualdade.

Precisamos ter em vista que a temática racial no Brasil ganhou um fôlego importante com os trabalhos publicados por Roger Bastide, Florestan Fernandes, Guerreiro Ramos e Abdias do Nascimento a partir da década de 1950. Os estudos de Bastide e Fernandes (1951, 1955) expandem o campo de pesquisas sobre relações raciais e preconceito de cor no Brasil a partir do recorte geográfico de São Paulo. As ambições teóricas, interpretativas e políticas expressas na obra de Guerreiro Ramos (1957) colocam a questão da negritude como fundamento sociológico inescapável para a compreensão da sociedade brasileira. Com a publicação de **A integração do negro na sociedade de classes**, em 1965, difunde-se a interpretação de que

a ideia da "democracia racial" brasileira se construía como mito sustentado pelas mais variadas camadas da sociedade, invisibilizando as expressões de racismo, preconceito e discriminação racial presentes e estruturais no Brasil. Finalmente, a longa trajetória intelectual, artística e política de Abdias do Nascimento, convocada no **Depoimento** publicado em 1968, trazem para o seio do movimento negro essas reivindicações. Assim, as obras desses autores tornaram-se peças fundamentais para a estruturação de um novo movimento negro, voltado para a explicitação do racismo na sociedade, ampliando sua legitimidade como portador de uma reivindicação legítima e específica, refundando o anti-racismo das lutas abolicionistas. Embora muitos desses debates tenham tangenciado a questão urbana, a trajetória da luta anti-racista nesse momento permaneceu inócua para o debate sobre a cidade brasileira. Essa situação só seria mudada em decorrência das conquistas do movimento negro na formulação de um novo marco legal, a partir da Constituição de 1988, incidindo sobre a criminalização do racismo, a implementação de políticas afirmativas e o reconhecimento dos direitos das comunidades quilombolas.

Resta mencionar ainda, nesta introdução, que essa tentativa de reconstituição e reconhecimento de matrizes e desenvolvimentos da pesquisa sobre a desigualdade urbana fundada na intenção de reconhecer o momento e o modo pelo qual o recorte racial interseccionou e interferiu no campo, topamos com uma série de dificuldades. A primeira delas foi encaixar décadas de produção de conhecimento sobre a cidade em itens ou temas circunscritos e específicos. Para superar essa dificuldade, foram feitos recortes e escolhas que possibilitaram a criação de um panorama e o desenvolvimento de uma linhagem interpretativa, mas eventualmente deixaram de lado textos relevantes para sua própria constituição. Além disso, omitiu-se propositalmente, nessa seleção bibliográfica, autores que interseccionam raça e gênero, pois excederia demais o escopo desta abordagem, prejudicando a possibilidade de reflexão que ela nos enseja. Outra vertente de produção de pesquisa que optamos por não incorporar nesta revisão de literatura foi a das chamadas "epistemologias do sul", que tratam de possíveis articulações teóricas, analíticas ou temáticas entre pesquisadores provenientes do sul global, ou seja, dos países "colonizados" ou da "periferia do capitalismo". Essas correntes interceptam o debate levantado e formulado aqui, mas sua inclusão desviaria o interesse central em observar a atual pesquisa sobre as desigualdades urbanas e os impactos decorrentes da abertura do campo específico sobre a questão das desigualdades urbanas para a incorporação da variável raça. Finalmente, ressalta-se que esta sistematização encontra-se em processo de elaboração, portanto merece ser complementada de diversas maneiras, seja pela inclusão de textos essenciais para a composição do quadro que se pretende, seja no sentido de permitir uma reflexão acerca dos impactos efetivos que a temática racial tem produzido sobre o campo de estudos das desigualdades urbanas.

PRODUÇÃO DO ESPAÇO

Para discorrer adequadamente sobre o modo como o problema da desigualdade urbana foi construído no Brasil, partimos da relevância e do significado do aporte teórico representado pela obra de Henri Lefèbvre, um dos autores que fundamentou a pesquisa sobre a questão urbana entre nós. Em **La Production de l'espace** (texto que não foi traduzido para o português), ele dedicou-se a entender como a teoria marxista da produção se comporta para o espaço urbano, ou seja, ele compreendeu a cidade do ponto de vista da produção do espaço (Lefèbvre: 1974). Lefèbre retomou a categoria marxista de produção para compreender o processo social que engendra a cidade historicamente. Marx havia dividido as atividades econômicas em três grandes categorias: produção, distribuição e consumo de mercadorias. Em sua teoria, entre as três categorias, a produção é central, pois é no modo de produção das mercadorias que se

definem as posições ocupadas pelos diferentes grupos na divisão do trabalho. Basicamente, a maior divisão se dá entre os chamados detentores dos meios de produção e os vendedores da força de trabalho.

Sendo assim, para Lefèbvre, o espaço urbano é um produto social, ou seja, ele é produzido pelo trabalho dos homens. Ele não é natural, absoluto, infinito, geométrico, cartesiano e homogêneo, mas heterogêneo, fragmentado, relativo, conflituoso e contraditório, porque é fruto de relações sociais de produção, de dominação e de coerção, realizadas na disputa pela ocupação do espaço entre as diferentes classes sociais. Como na produção das mercadorias, na produção do espaço os grupos se diferenciam entre detentores sobretudo da terra urbana, mas também das representações políticas que definem as políticas urbanas. Os trabalhadores, por exemplo os da construção civil, que constroem a cidade mas não recebem salários suficientes para ocuparem as localizações mais favoráveis da cidade. As relações de produção (organização e divisão do trabalho social) atuam como forças de hierarquização do espaço urbano. Da mesma forma, o espaço urbano tem um papel central na reprodução da força de trabalho e das relações sociais de produção, uma vez que ele determina parte do seu custo social.

Também teorizando sobre a questão urbana a partir do aporte teórico marxista, dois outros autores foram centrais para a discussão da cidade entre os pesquisadores brasileiros durante os anos de 1970. O primeiro é Manuel Castells. Em **La question Urbaine**, de 1972, Castells volta sua atenção à compreensão do espaço urbano a partir de conceitos como a superestrutura e a infraestrutura social de Marx, fazendo uma crítica do papel do Estado na produção da cidade. Outro autor fundamental é David Harvey que, em 1973, publica *Social Justice and the city*, onde faz, por meio de seis capítulos ensaísticos, uma análise sobre o papel das cidades nos diversos modos de produção na história e a origem, a natureza e as contradições do processo de urbanização. Ambos os autores estão em diálogo com os textos de Lefèbre publicados antes de 1974, como **Le Droit à la Ville** (1968, traduzido para o português em), **La Révolution Urbaine** (1970) e **La Pensée Marxiste et la Ville** (1972).

DESENVOLVIMENTO

A outra filiação teórica do debate sobre a desigualdade urbana no Brasil situa-se na própria discussão sobre a desigualdade. Internacionalmente, o problema da desigualdade começou a ser pautado por um grupo de autores progressistas e críticos, de orientação marxista, a partir do final da década de 1960, no período de polarizações entre a esquerda e a direita no contexto da Guerra Fria. Para efeito da grande sistematização que pretendemos fazer aqui, é importante reconhecer esse veio das origens epistemológicas do problema das desigualdades urbanas, situado na crítica ao debate sobre a questão do desenvolvimento capitalista.

Durante as décadas de 1940 e 1950, a questão do desenvolvimento capitalista ocupava as pautas do debate internacional, no sentido de fomentar o capitalismo no chamado terceiro mundo, com vistas a evitar a ampliação do bloco socialista. Primava, nesse período, uma noção de desenvolvimento por etapas. Segundo essa interpretação, os países "subdesenvolvidos" tendiam a chega aos mesmos patamares de desenvolvimento dos países mais avançados economicamente. Assim, a promessa de desenvolvimento nos países do terceiro mundo era certeira, sendo sua realização uma mera questão de tempo. Durante os anos de 1960, esse debate sofreu uma inflexão, a partir de uma aproximação crítica. De acordo com a nova crítica, as condições de desenvolvimento nos países de industrialização tardia não são as mesmas que nos países que se industrializaram primeiro. Se as condições não são as mesmas, isso implica que não seria só uma questão de tempo para os países "em vias de desenvolvimento" chegarem aos níveis de desenvolvimento do primeiro mundo.

Ao mesmo tempo, havia nesse período no Brasil um intenso debate sobre a formação da burguesia nacional. Florestan Fernandes, um autor central desse debate, desenvolveu uma tese interpretativa da **Revolução Burguesa no Brasil** (1975) que se tornou fundamental para explicar que uma das diferenças no padrão de desenvolvimento brasileiro. Segundo o autor, enquanto nos países centrais a burguesia se afirmara como classe dominante, tomando o poder econômico e político das mãos da elite agrária, a classe burguesa brasileira se aliou à elite agrária e também ao capital internacional, impedindo a consolidação de uma democracia capitalista plena.

Essas duas teses (a das diferenças no padrão de desenvolvimento e a das diferenças de autonomia da classe burguesa) se fundamentam nas ideias de Leon Trotsky sobre o desenvolvimento. No final dos anos 1920, preocupado em entender as condições do desenvolvimento na União Soviética Trotsky defendeu que o desenvolvimento nos países atrasados é "desigual e combinado". Desigual porque se dá aos saltos e de forma fragmentária, com alguns setores da economia (sobretudo aqueles articulados ao mercado internacional) mais favorecidos que outros. Combinado porque se dá por meio da manutenção de regiões pobres e com baixas tecnologias, onde se realiza a exploração que permite o desenvolvimento aos saltos dos setores mais internacionalizados[1]. Essa noção é central e fundamental para entender a interpretação do Brasil pelos autores da orientação teórica que estamos analisando.

Nessa época, então, o termo "subdesenvolvimento" cai em desuso no Brasil e em outros países da América Latina e a teoria passa a incorporar a noção de "dependência", deixando mais claro que, nos países periféricos, o desenvolvimento capitalista não era autônomo porque se articulava ao mercado internacional de maneira dependente, sobretudo das tecnologias mais avançadas, que os países periféricos não detêm, provocando assim a chamada transferência dos seus recursos para os países centrais (Cardoso e Faletto, [1967] 1970).

DESIGUALDADE SÓCIO-TERRITORIAL

Retomando Trotsky, Oliveira (1972) retoma a discussão sobre a desigualdade no âmbito internacional, definindo-a justamente como a diferença de condições do desenvolvimento nos países periféricos. Ele se apoia na exploração interna de parte da sua própria sociedade, seja em termos da divisão de classes da sociedade, seja em termos da divisão regional do país, gerando setores econômicos, grupos sociais e áreas altamente desenvolvidas que convivem internamente com setores, grupos e áreas exploradas, pauperizadas, atrasadas e economicamente deprimidas. A condição desigual e combinada do desenvolvimento dos países periféricos impõe uma forma de acumulação baseada em uma sobre-exploração intensiva da força de trabalho, por meio da depressão dos salários, configurando assim desigualdades entre os diversos grupos sociais que compõem a nação

[1] "O desenvolvimento de uma nação historicamente atrasada conduz, necessariamente, a uma combinação original das diversas fases do processo histórico. A órbita descrita toma, em seu conjunto, um caráter irregular, complexo, combinado [...]. A desigualdade do ritmo, que é a lei mais geral do processo histórico, evidencia-se com maior vigor e complexidade nos destinos dos países atrasados. Sob o chicote das necessidades externas, a vida retardatária vê-se na contingência de avançar aos saltos. Desta lei universal da desigualdade dos ritmos decorre outra lei que, por falta de denominação apropriada, chamaremos de lei do desenvolvimento combinado, que significa aproximação das diversas etapas, combinação das fases diferenciadas, amálgama das formas arcaicas com as mais modernas" (Trotsky, [1930] 1977, pp. 24-25).

Em termos do processo de urbanização, Milton Santos (1980) faz uma leitura relacionando-o à própria industrialização, que não é igual nos países centrais e nos periféricos, cujos níveis de aprimoramento tecnológico são muito inferiores. Até meados do século XX, entendia-se o fenômeno da industrialização como um processo articulado à urbanização e à modernização, de maneira linear. Assim, compreendia-se que o desenvolvimento industrial urbano nos países periféricos seguiria o padrão de desenvolvimento e de modernização dos países centrais, diferenciando-se apenas no tempo. Santos demonstrou que a industrialização, a urbanização e a modernização são processos correlatos, ou seja, se um avança os outros necessariamente também avançam. A desigualdade também depende desse fator, levando a níveis de urbanização e de modernização diferentes: enquanto a urbanização nos países centrais é tecnológica, nos países periféricos ela é demográfica.

INSERÇÃO DO RECORTE RACIAL NO DEBATE SOBRE DESIGUALDADE

Durante a década de 1970, alguns trabalhos importantes foram publicados, alterando significativamente a compreensão desses pesquisadores na sua interpretação sobre o processo de urbanização e a produção de desigualdades nas cidades. Em texto de 1973, José de Souza Martins demonstra como a Lei de Terras foi um marco decisivo na história do Brasil, não apenas por ter sido a peça legal que implementou a propriedade privada no país mas também pelo modo como o acesso à terra foi regulamentado. A lei impediu o acesso de toda a população sem posses à terra tanto rural quanto urbana, ao mesmo tempo que previu incentivos do governo à vinda de colonos imigrantes para trabalharem de forma assalariada. Dessa forma, o mesmo instrumento legal foi utilizado para alterar tanto a estrutura fundiária, baseada agora na propriedade da terra, como a criação de uma camada social externa, composta de imigrantes, a quem garantia meios para adquirir recursos para a sua aquisição, na forma de salário. O autor aponta que a medida "alterava fundamentalmente as funções da imigração. Além de transformar a terra em equivalente de mercadoria, condicionava o surgimento de novos proprietários à posse prévia de capital" (Martins, 1973: 52).

Em 1979, Carlos Hasenbalg publica **Discriminação e Desigualdades Raciais no Brasil**, demonstrando, a partir de uma minuciosa análise censitária, as desigualdades por raça na sociedade brasileira, sobretudo no acesso à educação, a empregos e a padrões de renda. Segundo o autor, a categoria raça não deve ser entendida como um critério subordinado na explicação da posição dos não-brancos na estrutura de classes e no sistema de estratificação social. Ela deve ser analisada como atributo independente e associada a outras dimensões, tais como aspectos demográficos (distribuição regional dos grupos de cor e política migratória), educação, mercado de trabalho e ocupação, mobilidade social e representação política (Hasembalg, 1979).

Hasenbalg compreende a urbanização como parte intrínseca do desenvolvimento, como um processo de diferenciação estrutural, envolvendo a criação e expansão de novas posições ocupacionais, diminuindo o grau de acirramento da competição em relação às regiões mais estagnadas. Sob essas condições, seria esperado que parte da população de cor se beneficiasse das pressões de demanda, ocupando novas posições. Porém, o desenvolvimento econômico, a industrialização e a modernização não eliminam as desigualdades raciais, apenas modificam o seu padrão. O autor demonstra que, no Sudeste brasileiro, apesar de se observar uma maior inclusão de negros e mulatos no mercado de trabalho, quanto mais se aproxima do topo da hierarquia ocupacional, o critério de cor opera mais fortemente que nas outras regiões do país.

No entanto, foi apenas durante a década de 1980 que esses trabalhos incidiram diretamente sobre a reflexão em relação às desigualdades urbanas no Brasil. Marco histórico dessa reflexão no interior do movimento negro brasileiro foi a publicação de **Lugar de Negro**, de Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg, em 1985. O texto é composto de três ensaios, sendo o primeiro de Gonzalez, que interessa aqui pelo impacto que provocou no meio negro. A autora, militante feminista negra, faz uma recuperação histórica do movimento negro no Brasil no período pós-abolição, passando pelas associações recreativas, pela consolidação da Frente Negra Brasileira, pelo Teatro Experimental do Negro, até constituir o Movimento Negro Unificado, que iria marcar a luta por igualdade racial no contexto da ditadura militar durante a década de 1970.

Nesse período, Raquel Rolnik (1989) fez uma ponte preciosa entre as questões debatidas no seio do movimento negro e a história da ocupação e da urbanização das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. No artigo, a autora defendeu que desde o século XIX, as duas cidades constituíram territórios negros marcados por uma tradição específica, por um lado, e pela estigmatização, por outro. Ao mesmo tempo, Rolnik reflete sobre a singularidade do processo de segregação racial nas duas cidades a partir do pós-abolição, marcado pelo branqueamento da população em São Paulo, engendrado pelo processo de importação de mão-de-obra europeia, e pela formação de favelas no Rio de Janeiro, onde o branqueamento foi menor.

Ao mesmo tempo, perguntas lançadas em contraponto à noção de *dependência* por Aníbal Quijano, um autor latino-americano influente entre os interpretes marxistas da questão urbana, também deixaram uma marca sobre o campo: "A emergência da ideia de 'ocidente' ou de 'Europa' é uma admissão de identidade, isso é, de relações com outras experiências culturais, de diferenças com as outras culturas. Porém, para essa percepção 'europeia' ou 'ocidental' em plena formação, essas diferenças foram admitidas antes de mais nada como desigualdades, no sentido hierárquico. E tais desigualdades são percebidas como naturais: só a cultura europeia é racional, pode conter 'sujeitos'. As demais não são racionais. Em consequência, as outras culturas são diferentes no sentido de ser desiguais, portanto inferiores, por natureza"(Quijano, 1992, p. 16).

Em 1993, Oliveira publica **A questão regional: a hegemonia inacabada**, defendendo que no Brasil, a unidade nacional é apenas territorial, mas não social. Para o autor, as as questões agrária, do mercado e da força de trabalho ficaram irresolutas no processo de integração nacional, fraturas constituídas desde o século XIX, revelando o fracasso das soluções para a unidade nacional. Segundo Oliveira, a solução encontrada para o problema da mão-de-obra no ciclo do café paulista por meio da imigração foi uma segmentação étnica do mercado de trabalho. Além disso, a orientação da economia nacional para a exportação do café levou as outras regiões a uma decadência que foi naturalizada, na interpretação de autores como Celso Furtado e Caio Prado Jr. A Hegemonia inacabada, para Oliveira, corresponde à dominação apenas pelo mercado, configurando uma unidade nacional inacabada. Nesse circuito econômico que manteve a questão regional não-resolvida, a hegemonia de São Paulo nunca se consolidou como projeto de Estado Nacional. A aliança entre a burguesia cafeeira e os latifundiários (coronéis), utilizando os poderes do Estado para manejar a concorrência, entrou em colapso várias vezes, mas foi reposto, quase sempre pelas armas, a serviço da burguesia industrial. Enquanto as forças populares reivindicavam reforma agrária, a burguesia e os latifundiários se unificavam em um ciclo alternado entre populismo e intervenção militar, formas gêmeas de autoritarismo político (Oliveira, 1993).

Em 1997, em **Habitação e Cidade**, Ermínia Maricato retoma o argumento de Martins sobre as consequências da Lei de Terras sobre a distribuição desigual de acesso à propriedade imobiliária entre os diversos grupos sociais para mostrar a gênese das desigualdades no acesso à terra e na estrutura fundiária no Brasil, com clara repercussão sobre o acesso à propriedade imobiliária urbana e o acesso à habitação (Maricato, 1997). No entanto, prevalece o recorte de classes, manifesto em uma leitura polarizada entre a pobreza e as classes abastadas, sem penetrar no campo da discussão racial.

SEGREGAÇÃO

Um dos desdobramentos mais profícuos do debate sobre a desigualdade social sobre o território urbano se organiza em torno da questão da segregação sócio-territorial. A questão da segregação ganhou fôlego internacional no início da década de 1980, com a publicação do livro de Jean Lojkine, de 1981 (original em francês de 1977), cuja interpretação do processo urbano no mundo ocidental enfatiza a tendência de segregação cada vez mais acentuada entre centro, onde se realizam as atividades intelectuais, as tomadas de decisão e o comando, e periferia, local da execução e da reprodução da força de trabalho pauperizada. Por diversos motivos, o livro tornou-se uma referência teórica importante para o campo de pesquisa sobre o espaço urbano a partir da corrente interpretativa da produção do espaço. Primeiramente, Lojkine faz uma crítica ao estruturalismo da interpretação de Manuel Castells, cujos limites foram reconhecidos pelo próprio autor. Em seguida, ele defende o papel do Estado na atuação como regulador do processo de urbanização, abrindo a fundamentação teórica daquilo que seria reconhecido posteriormente como a "Escola Francesa da Regulação". Finalmente, o livro tornou-se fundamental para o estudo da segregação urbana porque, nele, o autor propõe diversas categorias de análise para a compreensão do fenômeno da segregação e sua relação com a política de habitação e com a própria política urbana como um todo.

Observando o problema da segregação urbana em escala global, mas ainda com uma certa prevalência do recorte e na interpetação por classes, Edmond Preteceille publica um texto no Brasil em 1996 que marca a discussão local. Partindo da preocupação com a violência urbana e a divisão social da cidade e sua repercussão sobre o corpo social por diferenciação étnica, o autor retoma as primeiras teorias e estudos empíricos de subdivisão social urbana, na obra de Halbwachs e dos autores da Escola de Chicago, passando por Graffmeyer e Bourdieu, para compreender o fenômeno da segregação nas cidades globais de forma mais completa e detalhada. Observando o comportamento da segregação em cidades da Europa e dos EUA, Preteceille demonstra como os grupos segregados são mais notadamente as classes superiores, e não as mais populares, como a teoria originalmente procurava defender. Além disso, mostra como a existência de dados sobre o perfil étnico-racial nos EUA permite perceber padrões de segregação com esse caráter nas suas cidades, e não decorrentes apenas da estratificação por classe social. O autor estabelece ainda uma relação entre o padrão de segregação urbana e as políticas de habitação e uma reflexão sobre a decorrência política dessas divisões sociais da cidade.

Entre os autores brasileiros que analisaram o fenômeno da segregação urbana de forma teórico-analítica, destaca-se Flávio Villaça (1998). Sua análise do **Espaço intra-urbano no Brasil** fundamenta-se em torno do argumento de que as cidades brasileiras estruturam-se a partir do controle do tempo de deslocamento das pessoas, das mercadorias e dos capitais no espaço. Retomando os estudos realizados pelos pesquisadores da Escola de Chicago sobre as formas de distribuição das populações urbanas por etnia e por classe social, e articulando essas análises com a relevância do Estado em promover políticas públicas que interferem nessa distribuição, Villaça compõe um quadro interpretativo da estruturação urbana onde os grupos de mais alta renda ocupam localizações privilegiadas do ponto de vista da proximidade e facilidade de aceso ao centro,

provocando o deslocamento das classes de renda mais baixa. Simultaneamente, Os equipamentos e serviços também procuram instalar-se em localizações mais próximas aos bairros de elite, levando a um acirramento da condição de segregação na cidade.

A discussão sobre o problema da segregação sócio-territorial urbana ganhou uma nova dimensão com a publicação do livro de Teresa Caldeira **Cidade de Muros**, de 2000, que analisa o problema do ponto de vista da auto-segregação das classes sociais mais altas. Caldeira propõe uma periodização para a auto-segregação em São Paulo, em três grandes fases: até 1940, com a concentração da classe alta no centro da cidade, entre 1940 e 1980, em que se registra uma maior polarização e distância física entre as classes, com a formação da periferia e a partir de 1980, quando começam a se formar na cidade os chamados "enclaves fortificados", condomínios cercados com dispositivos de segurança que impedem a livre-circulação de pessoas no seu interior.

SEGREGAÇÃO RACIAL

Mais recentemente, após a consolidação dos dados censitários por cor e raça pelo IBGE, o debate se modificou sensivelmente, incluindo a questão racial na análise da desigualdade e da segregação sócio-territorial mais explicitamente. O historiador Petrônio Domingues (2004) publica o resultado de seu estudo sobre o negro na cidade de São Paulo, reunindo um conjunto de fontes alternativas que permitem recompor a trajetória do grupo negro e a própria evidenciação do racismo na cidade. Dois anos depois, o trabalho de Maria Nilza da Silva (2006) analisa a desigualdade de condições de vida nos bairros de maior concentração de população negra em São Paulo, a partir de informações censitárias e entrevistas.

Da mesma forma, Inaiá Moreira de Carvalho, juntamente com Gilberto Corso Pereira (2007) analisam a cidade do ponto de vista do processo de metropolização e do acirramento das condições de segregação por bairros, a partir da orla, a Sul, e em direção às regiões afastadas do centro, a Norte. Nesse trabalho, além de comprovarem a importância da consideração da variável racial para a compreensão da segregação urbana na cidade, constatam que a segregação residencial reproduz a condição de desigualdade por raça na cidade e que a segregação racial é tênue nas camadas populares, se acirrando de modo contundente nos bairros que concentram os estratos de rendimentos mais altos. Em 2015, a mesma autora, juntamente com Gilberto Corso Pereira analisam inicialmente o processo de segregação urbana por classe na cidade de Salvador em relação ao próprio processo de urbanização. Em seguida, a partir de cartografias elaboradas a partir dos dados do Censo 2000, verificam a relação dessa segregação com a distribuição das ocupações na cidade. Dessa forma, os autores conseguem articular a questão do emprego e da renda com as formas de ocupação urbana. Finalmente, os autores articulam esses dados a informações sobre raça, indicando que as concentrações de negros e pardos em Salvador localizam-se nos bairros populares, afastados da orla e das áreas "nobres" e distantes das maiores concentrações de empregos e renda da cidade.

Cabe ainda destacar a importância da publicação de trabalhos como Cunha (2007), Campos (2007), Santos (2012) e Oliveira (2013) que registram o esforço realizado na última década com vistas a promover um debate sobre o espaço urbano no Brasil marcado por desigualdades raciais. Tal esforço procura articular o tema da segregação racial ao problema das desigualdades de acesso à habitação e à cidade, em uma perspectiva que reúne uma compreensão histórica a metodologias sociológicas, antropológicas e geográficas de análise, revelando a realidade até então pouco explorada no negro no ambiente urbano.

Mais recentemente, o problema da segregação racial tem sido estudado a partir de um aporte que se afasta do arcabouço interpretativo marxista, alinhando-se à metodologia de pesquisa quantitativa. Essa forma de aproximação metodológica se aproxima da tradição norte-americana, cujo representante mais importante, Edward Telles (2003), faz pesquisas comparativas entre a desigualdade racial brasileira e a norte-americana a partir de dados estatísticos, para demonstras as especificidades do **Racismo à brasileira**. Filiado a essa vertente, França (2015) trabalha com técnicas de mensuração dos padrões de concentração e de dispersão da população por raça nos distritos censitários, chegando a mapeamentos precisos e passíveis de comparação, entre os censos de 2000 e 2010. Em seu trabalho, é possível perceber a segregação residencial por raça nos diferentes estratos sociais, indicando que ela aumenta nos estratos de renda mais alta. Dessa forma, o autor conclui que os negros de classes médias e altas residiam mais próximos dos pobres, enquanto os brancos de mesma posição social moravam nas áreas mais privilegiadas da cidade. Além disso, nas áreas mais nobres, é mais fácil encontrar brancos pobres que negros de qualquer estrato social, o que demonstra que a segregação por raça nos estratos mais altos é preponderante sobre a segregação por classe.

QUESTÕES À GUISA DE DESDOBRAMENTOS

Com esta comunicação, estamos interessados em fazer uma recuperação das linhagens interpretativas que permitiram, embora muito tardiamente, a inclusão da questão racial como categoria analítica e aporte teórico para a compreensão de desigualdades sociais urbanas no Brasil. A partir deste esforço inicial de sistematização, podemos apontar dois resultados preliminares. O primeiro consiste no reconhecimento de linhagens teóricas fundamentais para a constituição do campo de estudos das desigualdades urbanas no Brasil e seus desdobramentos, contidas nos fecundos e profícuos debates em torno das questões da "produção do espaço" e do "desenvolvimento", emergentes anteriormente à década de 1980. Esse reconhecimento, queremos crer, ajuda a esclarecer o modo como o recorte racial afeta o campo posteriormente a 1980. O segundo consiste na identificação do tema da segregação como foco privilegiado das análises da dimensão racial das desigualdades sócio-territoriais. Tendo em vista, porém, que o próprio campo de estudos sobre segregação urbana é constituído por ferramentas analíticas e metodológicas diversas, muitas delas oriundas de tradições científicas alheias aos campos da "produção do espaço" e do "desenvolvimento", emerge do panorama aqui construído alguns problemas para reflexão:

1. Em que termos a introdução de metodologias quantitativas é compatível com o debate estabelecido pela teoria marxista da desigualdade urbana?

2. Considerando as afinidades e divergências epistemológicas contidas nas diferentes linhagens aqui expostas, em que medida as diversas correntes de medição e análise da desigualdade e da segregação racial urbana dialogam e contribuem entre si?

3. Em relação às formas de medição, quais são os avanços significativos que a precisão e o refinamento das medições de dados construídas por meio de novas metodologias representam? Que novos diagnósticos da situação de segregação no espaço e no tempo elas revelam?

4. Do ponto de vista das pesquisas que empregam novas metodologias de medição e análise, quais são os limites da análise da segregação racial do ponto de vista da produção social do espaço?

Essas perguntas podem sugerir novos encaminhamentos para pesquisas futuras sobre a segregação que agreguem conhecimento às formulações consolidadas. Com isso, esperamos contribuir para evidenciar um panorama da problematização do negro nas cidade brasileiras a partir das formulações teóricas que constituíram historicamente o campo de estudos das desigualdades sociais urbanas, considerando a importância de se refletir sobre os impactos futuros da abordagem racial sobre o próprio campo.

REFERÊNCIAS

BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. **O preconceito racial em São Paulo**. São Paulo: Publicações do Instituto de Administração, 1951.

_____. **Relações Raciais entre Negros e Brancos em São Paulo.** São Paulo: Anhembi, 1955.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros:** crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: Editora 34, 2000.

CAMPOS, Andrelino. **Do quilombo à favela:** A produção do "espaço criminalizado" no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CARDOSO, Fernando Henrique e FALETTO, Enzo. **Dependência e desenvolvimento na América Latina.** Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

CASTELLS, Manuel. **La question urbaine.** François Maspero, 1972.

CUNHA Jr., Henrique e Ramos, Maria Estela Rocha. **Espaço Urbano e Afrodescendência:** Estudos da espacialidade negra urbana para o debate de políticas públicas. Fortaleza: UFC, 2007.

DOMINGUES, Petrônio. **Uma história não contada:** negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição. São Paulo: Senac, 2004.

FERNANDES, Florestan, 1965. **A integração do negro na sociedade de classes.** Vol I. O legado da "raça branca". São Paulo: Dominus/USP.

_____. **Revolução Burguesa no Brasil.** Ensaio de Interpretação Sociológica, Rio de Janeiro, Zahar, 1975.

FRANÇA, Danilo S. Nascimento. "Desigualdades e segregação residencial por raça e classe". In: Marques, Eduardo. (Org). **A Metrópole de São Paulo no século XXI:** espaços, heterogeneidades e desigualdades**.** 1ed. São Paulo: Editora Unesp, p.223-251, 2015.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar do Negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. **Introdução crítica à sociologia brasileira.** Rio de Janeiro: Andes, 1957.

HARVEY, David. **Social question and the city.** Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.

HASENBALG, Carlos. **Discriminação e Desigualdades Raciais no Brasil.** Rio de Janeiro, Graal, 1979.

LEFÈBVRE, Henri. **La production de l'espace.** Paris: Anthropos, 1974.

_____. **Le Droit à la Ville.** Paris: Anthropos, 1968.

_____. **La Pensée Marxiste et la Ville.** Paris, Tournai, Casterman, 1972.

_____. **La Révolution Urbaine.** Paris, Gallimard, 1970.

LOJKINE, Jean. **O Estado capitalista e a questão urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

MARICATO, Ermínia. **Habitação e Cidade.** São Paulo: Atual, 1998.

MARTINS, José de Souza. **O cativeiro da terra.** Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.

NASCIMENTO, Abdias. Depoimento. **Cadernos Brasileiros**, no. 47, 1968.

OLIVEIRA, Francisco de. "A economia brasileira: crítica à razão dualista". **Estudos CEBRAP**, 1972.

_____. "A questão regional: a hegemonia inacabada". **Estudos avançados**, v. 7, n. 18, p. 43-63, 1993.

OLIVEIRA, Reinaldo José de (org). **A cidade e o negro no Brasil.** Cidadania e território. São Paulo: Alameda, 2013.

PRETECEILLE, Edmond. "Segregação, classes e política na grande cidade". **Cadernos IPPUR/UFRJ**, 10, 2, ago.-dez.: 15-38, 1996.

ROLNIK, Raquel. "Territórios negros nas cidades brasileiras: etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro". In: **Diversidade, espaço e relações étnico-raciais:** o negro na geografia do Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, 1989.

SANTOS, Milton. **A urbanização desigual:** a especificidade do fenômeno urbano em países subdesenvolvidos. Petrópolis: Vozes, 1980.

SANTOS, Renato Emerson (org) , 2012. **Questões urbanas e racismo**. Petrópolis: De Petrus.

SILVA, Maria Nilza da. **Nem para todos é a cidade: segregação urbana e racial em São Paulo.** Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

TELLES, Edward. **Racismo à brasileira:** uma nova perspectiva sociológica. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Fundação Ford, 2003.

TROTSKY, Leon [1930]. **A História da Revolução Russa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

VILLAÇA, Flávio. **O espaço intra-urbano no Brasil.** São Paulo: Nobel/FAPESP/Lincoln Institut, 1998.

Venanparq
Salvador - 2018

A REFORMA DO ENSINO DE ARQUITETURA E O MOVIMENTO RENOVADOR DA EDUCAÇÃO BRASILEIRA (1930 – 1932)

THE REFORM OF THE TEACHING OF ARCHITECTURE AND THE MOVEMENT RENOVATOR OF BRAZILIAN EDUCATION (1930 - 1932)

LA REFORMA DE LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA Y EL MOVIMIENTO RENOVADOR DE LA EDUCACIÓN BRASILEÑA (1930 - 1932)

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

CORDEIRO, CAIO NOGUEIRA HOSANNAH
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da EAU UFF
caionhcordeiro@gmail.com

A REFORMA DO ENSINO DE ARQUITETURA E O MOVIMENTO RENOVADOR DA EDUCAÇÃO BRASILEIRA (1930 – 1932)

THE REFORM OF THE TEACHING OF ARCHITECTURE AND THE MOVEMENT RENOVATOR OF BRAZILIAN EDUCATION (1930 - 1932)

LA REFORMA DE LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA Y EL MOVIMIENTO RENOVADOR DE LA EDUCACIÓN BRASILEÑA (1930 - 1932)

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

CORDEIRO, CAIO NOGUEIRA HOSANNAH
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da EAU UFF
caionhcordeiro@gmail.com

A REFORMA DO ENSINO DE ARQUITETURA E O MOVIMENTO RENOVADOR DA EDUCAÇÃO BRASILEIRA (1930 – 1932)

THE REFORM OF THE TEACHING OF ARCHITECTURE AND THE MOVEMENT RENOVATOR OF BRAZILIAN EDUCATION (1930 - 1932)

LA REFORMA DE LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA Y EL MOVIMIENTO RENOVADOR DE LA EDUCACIÓN BRASILEÑA (1930 - 1932)

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:

A reforma do ensino de Arquitetura iniciada por Lucio Costa, em sua breve passagem como diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), em 1931, é até hoje referência para o ensino de Arquitetura e Urbanismo no Brasil. Sua origem se remete ao movimento moderno e à introdução do pensamento urbanístico no Brasil e no plano internacional. Em meio à efervescência da "Revolução de 1930", os debates na Associação Brasileira de Educação (ABE) e as reformas estaduais do ensino iriam desencadear a criação do Ministério da Educação e da Saúde e a produção do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova (1932). Esses debates também repercutiriam entre os arquitetos, em suas entidades representativas. A proposta experimentada na ENBA teve início com o processo de criação do curso de Arquitetura, que se tornaria independente do ensino de Belas Artes, e se concluiu em 1945, com a fundação da Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA) da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro. O presente artigo dá continuidade às análises sobre a inserção da reforma no movimento político, cultural e artístico, enfatizando os princípios norteadores e os enredamentos que produziriam as condições e a demanda por um novo ensino de Arquitetura, que incluía o Urbanismo como disciplina. A partir da análise curricular da reforma, além de outros documentos, o artigo visa contribuir para a compreensão do fenômeno a seus marcos no processo de consolidação da arquitetura moderna no Brasil.

Palavras-chave: Arquitetura Brasileira; Ensino de Arquitetura; Reforma Lucio Costa.

ABSTRACT:

The reform of Architecture education started by Lucio Costa, during his brief period as director at Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) in 1931, is still a reference to Architecture and Urbanism education in Brazil nowadays. Its origins refer to the modern movement and to the introduction of urbanistic thought in both national and international levels. Among the effervescency of the so-called 1930's Revolution, debates at the Brazilian Association of Education (ABE) and the state reforms of education would trigger the creation of Ministry of Education and healthand production of Manifesto of the pioneers of the new education (1932). These debates would also reverberate among architects at their representative bodies. The proposition experienced at ENBA started with the process of creating the Architecture course – which would become independent from the Fine Arts education – and was concluded in 1945 with the foundation of Universidade do Brasil's Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA), in Rio de Janeiro. This article gives continuity to the

analyzes on the insertion of reform in the political movement, cultural and artistic, emphasizing the guiding principles and the networks that produce the conditions and the demand for a new teaching of Architecture, which included the Urbanism as a discipline. From the analysis of the curriculum reform, in addition to other documents, the paper aims to contribute to the understanding of the phenomenon to their milestones in the process of consolidation of modern architecture in Brazil.

Keywords: Brazilian Architecture; Architecture Education; Lucio Costa Reform.

RESUMEN:

La reforma de la enseñanza de la arquitectura iniciada por Lucio Costa, en su breve temporada como director de la Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), en 1931, es hasta hoy una referencia para la enseñanza de la arquitectura y el urbanismo en Brasil. Su origen se refiere al movimiento moderno y la introducción del pensamiento urbanístico en Brasil y en el plan internacional. En medio de la efervescencia de la "Revolución de 1930", en los debates en el seno de la Asociación Brasileña de Educación (ABE) y el estado de las reformas educativas desencadenaría la creación del Ministerio de Educación y salud, y la producción del manifiesto de los pioneros de la Nueva Educación (1932). Estas discusiones también pasan entre los arquitectos, de sus órganos representativos. La propuesta experimentada en ENBA comenzó con el proceso de creación de la carrera de arquitectura, que sería independiente de la enseñanza de las Bellas Artes, y concluyó en 1945, con la fundación de la Escuela Nacional Superior de Arquitectura (FNA) de la Universidad de Brasil, en Río de Janeiro. Este artículo da continuidad a los análisis sobre la inserción de la reforma en el movimiento político, cultural y artístico, destacando los principios rectores y las redes que producen las condiciones y la demanda de una nueva enseñanza de la arquitectura, que incluyó el urbanismo como disciplina. A partir del análisis de la reforma curricular, además de otros documentos, el documento pretende contribuir a la comprensión del fenómeno a sus hitos en el proceso de consolidación de la arquitectura moderna en Brasil.

***PALABRAS-CLAVE**:* arquitectura brasileña; enseñanza de la arquitectura; Reforma Lucio Costa.

INTRODUÇÃO

A reforma do ensino de arquitetura se desenvolveu em meio ao movimento que levaria à chamada Revolução de 1930 e se consolidaria em 1945, quando Getúlio Vargas foi deposto. Os limites temporais deste artigo inscrevem-se, portanto, na chamada *Era Vargas*, quando, entre os avanços e recuos próprios do período, verificaram-se mudanças importantes nos planos político, econômico, social, cultural e artístico brasileiros. Arquitetos, educadores e outros profissionais de diferentes áreas do conhecimento participaram do processo de discussão e elaboração de propostas que visavam não apenas transformar o exercício de suas profissões, mas atender às demandas que consideravam mais importantes para o conjunto da sociedade, a partir da contribuição de suas atuações práticas e teóricas.

Naquele período, com a perspectiva de que o país assumisse um projeto centrado na industrialização, reformas se fizeram necessárias, exigindo novos padrões para a administração pública, com vistas às mudanças que estavam por se fazer tanto no âmbito da educação quanto no da conformação social e econômica do País. A Reforma Lucio Costa é um exemplo da vinculação da política de Estado ao processo renovador que englobava a política educacional brasileira e o ingresso da arquitetura moderna no Brasil.

Se entendida como parte inicial de um processo e considerada sua continuidade nas demais etapas que a levariam a alcançar a hegemonia sobre os princípios teóricos da formação do arquiteto, a reforma de 1931 jamais poderia significar "intervenção fracassada"[1]. Ao contrário, deve ser considerada como rompimento com as condições dadas e como uma proposição metodológica que produziu os meios para a consolidação de uma nova forma de ensino até hoje dominante.

Considerou-se a reforma como parte do movimento político, cultural e educacional que via novas possibilidades e demandas para o Brasil, um país que se urbanizava. Pode-se dizer que não apenas uma nova arquitetura buscava se impor, mas também um novo modo de ver a cidade e de intervir em seus problemas. Na verdade, esse movimento se relacionava às transformações ocorridas em âmbito internacional, mas ganhou singularidade no Brasil, não apenas no que se refere à produção e ao pensamento arquitetônico e urbanístico, mas, em particular, ao ensino da profissão e suas inter-relações com a educação de seu tempo.

A partir dessas premissas, optou-se por abordar o tema como fenômeno contido não apenas no campo arquitetônico, mas como parte do universo educacional e do movimento renovador e reformista que tomava o País. O ensino da profissão e as mediações que a produziram estão materializadas no currículo didático. O currículo é, portanto, o documento fundamental para a compreensão do processo de ensino e o meio de comparação com as condições anteriores do aprendizado do ofício. A partir do estudo desses laços, que envolvem a produção e o ensino, pretende-se contribuir para a compreensão não apenas das relações entre obra e teoria, presentes nos textos fundadores da arquitetura, mas também do processo de transmissão desse conhecimento e da formulação de seus fundamentos, implícitos no ensino superior que dá formação ao arquiteto.

A EDUCAÇÃO COMO CAUSA

[1] Lucio Costa, em artigo que denominou "Autobiografia", considerou sua passagem pela ENBA uma "intervenção fracassada no ensino – "fracassada porque resultou no desmantelo do que, bem ou mal, havia, sem ter deixado nada em troca" (apud XAVIER, 2003, p. 333-335)

No Brasil dos anos 1930 e 1940, a industrialização era apenas um prenúncio, mas a concentração urbana já se apresentava. Uma nova geração de intelectuais entendia a criação do novo como parte de uma luta coletiva. O Estado passaria a desempenhar um papel de grande relevância, não apenas como mediador, mas também como agente de transformação da vida social.

Essas mudanças, que iriam levar ao fim da chamada "República Velha" e à eclosão da Revolução de 1930, inscreviam-se no movimento mundial que produziu o fenômeno da "aceleração da modernização dos países agrários atrasados"[2]. Caio Prado Jr., em seu clássico "História Econômica do Brasil", descreveu de modo mais direto as relações do quadro da economia internacional com as transformações ocorridas no Brasil, nos anos 1930. A aparente contradição nas reduções de importações e exportações, motivadas pela crise de 1929, e o desenvolvimento da indústria nascente têm explicação na ênfase ao mercado interno.

> É depois de 1930 que todo esse processo de transformação se acentua. A crise mundial desencadeada em outubro do ano anterior repercutirá gravemente no Brasil. O valor dos produtos fundamentais em que assentava a sua vida econômica (em particular o café) cai brusca e consideravelmente (...) Ao mesmo tempo, não só se interrompe o fluxo regular de capitais estrangeiros que dantes normalmente alimentavam a economia do país e que se tinham tornado indispensáveis, nas condições vigentes, para o equilíbrio de suas finanças externas, mas inverte-se o movimento em consequência do apelo dos grandes centros financeiros internacionais em crise e todas suas disponibilidades no exterior (...) Apesar da crise e das dificuldades de toda ordem neste momento de subversão econômica internacional, veremos crescer a produção brasileira de consumo interno, tanto agrícola como industrial. Acentua-se assim novamente o processo de nacionalização da economia do país. A grave crise que sofria seu sistema tradicional de fornecedor de matérias-primas e gêneros tropicais, resultava no progresso de sua nova economia voltada para necessidades próprias (PRADO JR, 1970, p. 292).

Vale observar que, embora se mantivessem as condições de exploração que retardaram o processo de industrialização e que a "aceleração do desenvolvimento" não significasse rompimento com a situação anterior, o início do processo de construção da infraestrutura para a instalação da indústria de base, outro aspecto característico do desenvolvimento industrial, já se manifestava no Brasil.

Da mesma forma, mesmo que não houvesse ainda uma indústria enraizada e desenvolvida, a urbanização já se apresentava e, tanto no plano nacional quanto no cenário internacional, as condições dadas confluíam para a estruturação da indústria em bases mais dinâmicas. O Estado passaria a desempenhar um papel de maior relevância, fosse moderando as diferenças sociais existentes, fosse revolucionando o próprio funcionamento hierarquizado da vida social, a partir de suas bases.

[2] Para Eric Hobsbawn, a aceleração da modernização dos países agrários atrasados é o mais importante e mais duradouro impacto dos regimes inspirados na Revolução de Outubro, cujas grandes realizações coincidiram com a Era de Ouro capitalista. Esta coincidência o autor atribui às estratégias dos dois blocos rivais em sepultar o "mundo de nossos antepassados", embora não afirme se essas estratégias foram eficazes ou sequer conscientes (HOBSBAWN, 1995).

> É importante considerar novamente, entretanto, que dada a fase em que se encontrava o capitalismo, em termos internacionais, marcado pela presença hegemônica do capital monopólico, o Brasil não poderia fugir a estes ditames. A industrialização brasileira dar-se-ia mediante a importação de capitais e tecnologia, tanto em relação a novos produtos como a processos, contando com a presença marcante do Estado como gestor preferencial deste processo. Assim, os principais setores econômicos de suporte à industrialização, no caso brasileiro, organizaram-se sob a forma de monopólios e sob a égide do Estado. (BRITO, 2006, p. 11).

Vale destacar que, em paralelo ao desenvolvimento industrial, o intercâmbio tecnológico e as mudanças no modo de vida, comuns aos setores mais internacionalizados da sociedade, impulsionavam em direção a uma nova cultura que refletisse as contingências de seu tempo. O acesso ao desenvolvimento científico – e mesmo o uso e manuseio de novas máquinas e processos – passariam a exigir a formação de trabalhadores – que iriam colocar sua força de trabalho, simples ou especializada – como dirigentes ou profissionais de nível superior.

Em função disso, ampliava-se o debate com vistas a uma nova pedagogia voltada não apenas para a formação do cidadão e do trabalhador especializado, mas também para o desenvolvimento de uma nova intelectualidade, com uma nova visão da sociedade, nação, Estado e história. Os interesses hegemônicos de uma sociedade em movimento se expressariam a partir de novas ideias, transmitidas por uma nova pedagogia, ainda em construção. Para cada segmento da sociedade, mudanças de ordem cultural se refletiam em condições particulares. Entre os arquitetos, a associação aos reformadores da educação ocorria no plano da cultura, mas também quanto ao processo produtivo que envolvia as novas condições tecnológicas da construção civil e uma nova ideia de cidade, adequada ao desenvolvimento em curso.

> Na verdade, para balizar um pouco mais de perto este cenário é necessária uma pequena digressão, sob pena de se continuar ignorando a existência de redes de sociabilidade que uniam a política à ciência, à educação à administração e estas à arte, que a fragmentação excessiva do campo do conhecimento hoje, induz-nos a ver como inusitadas. Essas redes interligavam os interesses de arquitetos, urbanistas, artistas, intelectuais e políticos com frequência, sobretudo aqueles ligados ao movimento de reformas urbanas e sociais e é importante salientar que, desde o final do século XIX, o desejo muitas vezes enunciado de uma arquitetura nova esteve diretamente vinculado à construção de um também novo modo de vida (PEREIRA, 2010, p. 42).

A construção de um novo modo de vida e de uma nova visão de mundo estão contidas no projeto reformista e no interesse renovador, que expressava a constituição de uma nova cultura, isto é, de uma nova hegemonia. A educação se tornava uma causa. E a construção desse “novo homem”, seu objetivo.

Nessas condições, a educação teria papel destacado no quadro de mudanças que se processavam no País. O que se pretendia era a renovação do ensino a partir de uma política nacional, centralizada e, ao mesmo tempo, inovadora, ao buscar a sistematização e a unificação do programa educacional no território nacional; e reformadora, ao promover novas bases pedagógicas. Ampliava-se o debate com vistas a uma nova pedagogia voltada não apenas para a formação do cidadão e do trabalho especializado, mas para o desenvolvimento e criação de uma nova intelectualidade.

As Conferências Brasileiras de Educação, promovidas pela Associação Brasileira de Educação (ABE), a partir dos anos 1920, produziriam as bases políticas e pedagógicas que desencadeariam as reformas do ensino secundário e universitário, a criação do Ministério da Educação e Saúde Pública e a publicação, em 1932, do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova. Esses debates também repercutiram entre médicos, advogados, estatísticos, engenheiros e arquitetos, em suas entidades representativas. Esses profissionais, atuantes em obras e projetos que intervinham diretamente sobre o território, a paisagem e a população das cidades, se somariam aos educadores pela reforma do ensino em todos os seus níveis.

O Manifesto[3] (1932), foi uma obra coletiva de intelectuais de origens diversas, resultante da superação de diferentes pensamentos, em um processo denominado "camaradagem de combate", de que faziam parte liberais urbanos, católicos, socialistas e até mesmo integralistas – entre os quais Fernando de Azevedo[4], que atuou como sistematizador desse documento.

> A campanha pela educação nacional é a grande obra, e a de maior alcance, realizada por homens dessa geração, em cujo grupo sólido vieram incorporar-se, identificadas pelos mesmos ideais, outras figuras eminentes. Eu tive a fortuna de ver reunidos, um dia, numa obra comum, em convívio de todas as horas, alguns dos vultos mais representativos dessa nova mentalidade que amadureceu com a minha geração. (...) E de toda essa campanha de anos, numa sucessão ininterrupta e por uma convergência constante de esforços, nos ficará um dia a amável lembrança, como já nos ficou o exemplo edificante de uma camaradagem de combate, em que a emulação fecunda substituiu todas as rivalidades; os contatos frequentes dissiparam todas as desconfianças, e os contrastes e as diversidades de temperamentos, longe de prejudicarem a harmonia, haviam conseguido, ao contrário o milagre de realizá-la (AZEVEDO *et al*, 2012, p. 26-27).

Embora esse período de "camaradagem de combate" tenha durado pouco e a posição conservadora, constituída principalmente por educadores católicos, logo tenha emergido contra os aspectos relacionados à laicidade do ensino público e em defesa das escolas particulares e do papel da família, pode-se ressaltar que o Manifesto contribuiu para a renovação da política educacional e para a inclusão da educação no conjunto de reformas ocorridas com a Revolução de 1930. Destaca-se o papel mobilizador e unitário da ABE em torno de sua elaboração e dos debates, além de contribuir para a redação do projeto encaminhado à Assembleia Nacional Constituinte, a partir de seus princípios.

Paralelamente à preocupação em adotar "caráter científico" ao plano de ensino e ao fazer a crítica à "formação excessivamente literária de nossa cultura", propõe-se a defesa e preservação da arte. Mas uma arte nova, mais voltada para seu significado social. Este ponto de vista alinha-se aos conceitos modernistas da produção artística, notadamente, quanto à nova arquitetura, em seu caráter coletivista, evidenciado por

[3] O Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova é o principal documento sobre a renovação educacional proposta pelo movimento da Escola Nova. A análise partiu da leitura do próprio documento, além de outras obras que o analisam, como as de autoria de Demerval Saviani (2011); Paulo Ghiraldelli Jr. (1991) e Otaíza de Oliveira Romanelli (1978), entre outras.

[4] Fernando de Azevedo nasceu em 1894, em São Gonçalo de Sapucaí, Minas Gerais. Formado pela Faculdade de Direito de São Paulo, tornou-se professor e autor de livros sobre educação, sociologia e cultura. Um dos principais expoentes do movimento de renovação educacional, na vida pública ocupou a direção da Instrução Pública no Rio de Janeiro e em São Paulo. Fundou a Biblioteca Pedagógica Brasileira, da Companhia Editora Nacional, foi coautor do "Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova" (1932) e escreveu, entre outros, "A Cultura Brasileira" (1943).

uma nova estética, mas essencialmente em valores éticos que expressavam respostas à nova conjuntura, suas demandas, programas e funções.

> A nova política educacional rompendo, de um lado, contra a formação excessivamente literária de nossa cultura, para lhe dar um caráter científico e técnico, e contra esse espírito de desintegração da escola, em relação ao meio social, impõe reformas profundas, orientadas no sentido da produção e procura reforçar, por todos os meios, a intenção e o valor social da escola, sem negar a arte, a literatura e os valores culturais. A arte e a literatura têm efetivamente uma significação social, profunda e múltipla; a aproximação dos homens, a sua organização em uma coletividade unânime, a difusão de tais ou quais ideias sociais, de uma maneira "imaginada", e, portanto, eficaz, a extensão do raio visual do homem e o valor moral e educativo conferem certamente à arte uma enorme importância social. Mas, se, à medida que a riqueza do homem aumenta, o alimento ocupa um lugar cada vez mais fraco, os produtores intelectuais não passam para o primeiro plano senão quando as sociedades se organizam em sólidas bases econômicas. (Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, 1932).

Estes valores também fundamentavam a proposta inaugural de Lucio Costa, quanto à Reforma e se refletiam em sua visão sobre a formação do arquiteto. Educação, Arquitetura e Urbanismo eram partes de um mesmo projeto de país, que se traduzia no ensino desse profissional. Essas mudanças estavam diretamente ligadas à construção de um novo tipo de cidadão: um cidadão "urbanizado", isto é, adaptado ao meio urbano como queriam alguns, mas também apto a agir criticamente sobre ele e corrigi-lo, reformá-lo, melhorá-lo, contribuindo para seu desenvolvimento. É a educação deste “novo cidadão" que se torna um dos temas principais em discussão. Não se trata evidentemente de um “novo homem” partícipe de uma nova sociedade, mas de pensar seu desenvolvimento no âmbito do processo global de formação do juízo crítico desse novo indivíduo: mais solidário, menos preconceituoso e regionalista.

No plano internacional, Arquitetura, Urbanismo e Educação também passavam a constituir fortes laços e diálogos estreitos a partir de 1918, com o fim da Grande Guerra e os esforços de reconstrução da Europa. São exemplos desse período, a Bauhaus (1919), em Weimar e posteriormente em Dessau (1925), na Alemanha; a École de Plein Air (1931-1935), em Suresnes, na periferia de Paris, França; as escolas italianas dos anos 1930; e a Openluchtschool, de Jan Duiker, em Amsterdam, Holanda. Vale lembrar ainda a adoção da cartilha (Wacker’s Manual of the Plan of Chicago: Municipal Economy) nas escolas públicas de Chicago, entre 1911 e meados da década de 1920, como matéria escolar, em apoio ao processo de tornar público o Plano Urbanístico oferecido pela associação do Comércio e o Rotary Clube à administração municipal daquela cidade.

Mais do que nunca em sua história, marcada pela formação de aprendizes ao fim da Idade Média e pela fundação da Academia Real de Arquitetura, em Paris, o desenvolvimento da Arquitetura e do pensamento urbanístico estiveram tão fortemente relacionados à Educação, isto é, a um novo método de ensino que passou a ser denominado “moderno”, assim como a arquitetura que se pretendia produzir.

O moderno, para o movimento da arquitetura, transcendia o debate entre “estilos” formais. Tratava-se de uma nova visão sobre a cidade e a própria sociedade que se pretendia desenvolver, educar, civilizar. Nesses termos, difundir obras exemplares da arquitetura que surgia com o concreto armado não seria suficiente,

embora fosse importante. Era preciso formar novos arquitetos e promover uma nova cultura arquitetônica. Reformar o ensino de arquitetura fazia, portanto, parte da causa modernista.

A história da arquitetura registra e compara a postura de dois grandes arquitetos: Le Corbusier e Walter Gropius. O primeiro é considerado o mais importante arquiteto do século XX, que difundiu suas ideias essencialmente por sua obra construída, além de ter feito palestras e escrito textos fundamentais, verdadeiros tratados, para a conceituação e difusão do movimento. Gropius reuniu em torno de si alguns dos mais importantes artistas plásticos e arquitetos residentes na Alemanha do pós-guerra (1918) e fundou a Bauhaus, a mais inovadora escola de arquitetura e desenho industrial. A difusão do modernismo, a partir das primeiras décadas do século XX, se deu pela experimentação prática e observação das obras construídas e intervenções urbanísticas. No plano teórico, por meio de vasta produção literária, palestras e congressos[5], além da formulação de um novo ensino para a profissão.

A afirmação da arquitetura como atividade profissional de nível superior criou vínculos com a política educacional que formava e, ao mesmo tempo, concedia oficialmente o direito ao exercício da profissão. Participar da política de Estado que definiria o processo de formação profissional tornava-se, portanto, importante para a delimitação de um mercado que era dividido com construtores não formados e engenheiros, também numerosos, que se formavam nas politécnicas. O ciclo se completava com a inclusão do urbanismo como disciplina do curso de arquitetura[6]. Atividade essencialmente política e diretamente ligada à administração pública, ao se inserir como disciplina, o urbanismo contribuiu para a afirmação profissional do arquiteto como intelectual formulador da política urbana e como participante dos grandes embates que envolvem a ocupação territorial, a valorização dos espaços da cidade, a definição de prioridades de investimento etc.

A imensa tarefa de "reformar o Brasil" não poderia ser delegada ao ensino superior se seus objetivos se restringissem à formação profissional. Além disso, as especificidades de cada segmento não poderiam mais se limitar à estrutura vigente na experiência inicial da Universidade do Rio de Janeiro, fundada sobre três cursos isolados. A reunião desses cursos sob o título universitário também não significou acréscimo na produção de ciência e em sua disseminação na sociedade, teses que passaram a ser consideradas fundamentais para a instituição, entre educadores e demais profissionais participantes do movimento de renovação.

> No que diz respeito às funções e ao papel da universidade, há duas posições: os que defendem como suas funções básicas a de desenvolver a pesquisa científica, além de formar profissionais, e os que consideram ser prioridade a formação profissional. Há, ainda, uma

[5] Os mais importantes congressos foram os CIAMs (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*). A criação dos CIAMs pode ser considerada como o marco inicial do período "acadêmico" do Movimento Moderno, sucedendo o período de vanguarda, ou período heróico. No castelo em La Sarraz, Suíça, aconteceu a primeira reunião, em 1928. O objetivo, exposto por Le Corbusier era *"dar à arquitetura um sentido real, social e* econômico (...) e estabelecer *os limites dos seus estudos.* Na verdade, Corbusier e Gropius, sentiram a necessidade de um fórum internacional de debates que os fortalecesse pela união. De 1928 a 1956, o congresso se reuniu por dez vezes, tratando de temas como o habitat mínimo, o edifício racional, a cidade funcional, a habitação coletiva, o núcleo da cidade. Seu mais conhecido produto foi a "Carta de Atenas", produzida no CIAM IV, de 1933 (*Diccionario Ilustrado de la Arquitectura Contemporánea.* Barcelona: Gustavo Gili, 1975. Trad.: Silvio Colin).

[6] Ler DURAND, José Carlos. Le Corbusier no Brasil. Negociação Política e Renovação Arquitetônica. Contribuição à História Social da Arquitetura Brasileira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, ano 6, n.16, p. 6-16, jul 1991.

> posição que poderia talvez vir a constituir-se em desdobramento da primeira. De acordo com essa visão, a universidade, para ser digna dessa denominação, deveria tornar-se um foco de cultura, de disseminação de ciência adquirida e de criação da ciência nova (FÁVERO, 2006, p. 22 e 23)[7].

O projeto universitário, a que se refere Fávero, trata de dois intelectuais: o que participa diretamente do processo produtivo, a partir de conhecimentos adstritos à sua prática profissional e, ao mesmo tempo, à formação desse "alto intelectual", cujo papel político se amplia e o leva a participar da elaboração e difusão do projeto da classe dominante. É nesse quadro que emergem o intelectual e as propostas renovadoras, que não se restringiam à educação, mas também se referiam a um novo modo de vida e a uma nova visão sobre o País e o Estado brasileiro. Uma nova classe dirigente integrada por esses profissionais de origem urbana, de formação superior, ansiava por mudanças e contrapunha, à realidade dada, novas propostas para a sociedade. Essas propostas não apenas ampliavam a presença do Estado, como também se caracterizam por adotar uma nova forma de intervir sobre a realidade, em que se valorizava a sistematização e o planejamento. A centralização passaria a ser tendência dominante no governo e em diversos setores da sociedade.

No dia 11 de novembro de 1930 – três semanas após a tomada do poder por Getúlio Vargas, em 24 de outubro –, Francisco Campos[8] foi nomeado ministro do então recém-criado Ministério da Educação e Saúde Pública. Cinco meses após a posse, publica e implementa a reforma dos ensinos secundário, superior e comercial, que compõe a chamada "Reforma Campos".

A reforma promulgada em âmbito federal tem similaridades com o pensamento que regeu a reforma do ensino primário e do normal que já havia instituído, naquele estado, entre 1926 e 1930. Nesses dois momentos, avultava-se a crença na reforma da escola como instrumento de reformulação da sociedade. Continham as duas reformas a ideia de formação do cidadão e de uma "elite" dirigente, muito próxima à visão escolanovista de modernidade[9].

---

[7] Maria de Lourdes Fávero, em "A Universidade no Brasil: das origens à Reforma Universitária de 1968" recolhe esses entendimentos sobre a universidade brasileira, em atas de reunião da Associação Brasileira de Educação (ABE), particularmente, da 1ª Conferência Nacional de Educação (Curitiba, 1927), em que se fortalece o papel da pesquisa científica, na proposta apresentada por Amoroso Costa. Em sua tese, "As Universidades e a Pesquisa Científica" defende o princípio de que "a universidade, para ser digna dessa denominação, deveria tornar-se um foco de cultura, de disseminação de ciência adquirida e de criação da ciência nova".

[8] Francisco Luís da Silva Campos nasceu em Minas Gerais, em Dores do Indaiá, em 1891 e faleceu em Belo Horizonte em 1968. Formado na Faculdade Livre de Direito de Belo Horizonte, em 1914, teve carreira política em seu estado e no plano nacional. Em 1931, assumiu o então criado Ministério da Educação e Saúde Pública e, a partir da experiência como secretário do interior, em que promoveu a reforma educacional de Minas, além de participar ativamente do movimento que levaria Getúlio Vargas ao poder, formula a chamada "Reforma Campos", dirigida ao ensino secundário, comercial e superior. Em dezembro de 1935, é nomeado secretário de educação do Distrito Federal, substituindo Anísio Teixeira, contribuindo para a extinção da Universidade do Distrito Federal, obra inovadora de seu antecessor.

[9] O conceito de modernização unia o interesse de reformar a educação, colocando-a a par e à frente das transformações por que passava a sociedade nos planos cultural e econômico, superando privilégios e assumindo-se como direito de "caráter biológico", isto é, abrangente a todos os indivíduos e classes sociais. Na visão dos autores do Manifesto dos Pioneiros, "a educação nova, alargando a sua finalidade para além dos limites das classes, assume, com uma feição mais humana, a sua verdadeira função social, preparando-se para formar "a hierarquia democrática" pela "hierarquia das capacidades", recrutadas em todos os grupos sociais, a que se abrem as mesmas oportunidades de

A REFORMA DO ENSINO DE ARQUITETURA NA ENBA (1930-1931)

Em 8 de dezembro de 1930, tomava posse como diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) o jovem arquiteto Lucio Costa, então com 28 anos. Formado seis anos antes na mesma instituição, tão logo nomeado declarou suas intenções reformadoras. Essas intenções foram divulgadas três semanas depois em uma entrevista concedida pelo arquiteto ao jornal O Globo[10]. Essa entrevista documentava, de maneira bastante pessoal e clara, suas motivações e propósitos quanto ao ensino de arquitetura e das demais artes ministradas na ENBA. Desde o título, "O novo diretor da Escola de Belas Artes e as diretrizes de uma reforma", anunciava-se que haveria mudanças e que o próprio arquiteto teria oportunidade de sintetizá-las.

Perguntado sobre suas impressões com relação à ENBA e ao seu programa, Lucio Costa responde:

> Embora julgue imprescindível uma reforma em toda a Escola, aliás como é do pensamento do governo, vamos falar um pouco sobre as necessidades do curso de Arquitetura. Acho que o curso de arquitetura necessita uma transformação radical. Não só o curso em si, mas os programas das respectivas cadeiras e principalmente a orientação geral do ensino. A atual é absolutamente falha. A divergência entre a arquitetura e a estrutura, a construção propriamente dita tem tomado proporções simplesmente alarmantes. Em todas as grandes épocas as formas estéticas e estruturais se identificaram. Nos verdadeiros estilos, arquitetura e construção coincidem. E quanto mais perfeita a coincidência, mais puro o estilo. O Parthenon, Reims, Sta. Sophia, tudo construção, tudo honesto, as colunas suportam, os arcos trabalham. Nada mente. Nós fazemos exatamente o contrário. Se a estrutura pede cinco, a arquitetura pede cinquenta. Procedemos da seguinte maneira, feito o arcabouço, simples, real, em concreto armado, tratar de escondê-lo, por todos os meios e modos. Simulam-se arcos e contrafortes, penduram-se colunas, atarraxam-se vigas de madeira às lajes de concreto. Pedra fica muito caro? Não tem importância, o pó de pedra aparelhado com as regras da estereotomia resolve o problema. Fazemos cenografia, estilo, arqueologia, fazemos casas espanholas de terceira mão, miniaturas de castelos medievais, falsos coloniais, tudo menos arquitetura (PEREIRA, 2003, n. p.).

Como se vê na resposta à primeira pergunta, Lucio Costa concentrou sua atenção sobre o currículo do curso de Arquitetura, criticando-o tanto em relação às disciplinas elencadas – isto é, as respectivas cadeiras – quanto a sua orientação, a seu ver, em geral, inadequada. A partir desse ponto, passou a relacionar essas inadequações principalmente quanto à incompatibilidade entre a solução formal, o sistema estrutural, os materiais empregados e as necessidades funcionais e tipológicas do edifício projetado.

---

educação. Ela tem, por objeto, organizar e desenvolver os meios de ação durável com o fim de "dirigir o desenvolvimento natural e integral do ser humano em cada uma das etapas de seu crescimento", de acordo com uma certa concepção do mundo" (AZEVEDO *et al*, 2012, p. 48).

[10] A primeira entrevista de Lucio Costa como diretor da Escola Nacional de Belas Artes ocorreria em 29 de dezembro de 1930, concedida ao jornal O Globo, sob o título "Um programa em breve entrevista com o arquiteto Lucio Costa – O estilo colonial e o *salon*". A entrevista apresentava algumas das premissas do arquiteto, concentrando-se na crítica sobre a arquitetura eclética, então dominante no Brasil, e o que pretendia do ensino de arquitetura, a partir da visão modernista quanto à relação de "honestidade" entre estrutura e forma: "em todas as grandes épocas as formas estéticas e estruturais se identificaram". Para esta dissertação, a reprodução da entrevista utilizada como fonte é aquela que se encontra em PEREIRA, Margareth da Silva. **1931 – Arte e Revolução: Lucio Costa e a reforma da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: PROURB – UFRJ, 2003. 1 CD-Rom.

Após a exposição, o repórter comentou: “e em poucas palavras o arquiteto Lucio Costa traçou o programa”, e o depoimento do arquiteto tem sequência.

> A reforma visará aparelhar a escola de um ensino técnico-científico tanto quanto possível perfeito, e orientar o ensino artístico no sentido de uma perfeita harmonia com a construção. Os clássicos serão estudados como disciplina; os estilos históricos como orientação crítica e não para aplicação direta (PEREIRA, 2003, n. p.).

A pergunta seguinte tocava no assunto que constituía polêmica, quanto à forma e o “estilo” predominante entre os arquitetos em atividade, entre eles os professores da ENBA, colocando em cheque os chamados “estilos arquitetônicos” em conflito.

> - E quanto ao chamado “Colonial Brasileiro”? Haverá necessidade de que se o estude no Curso de Arquitetura?
>
> - Acho indispensável que os nossos arquitetos deixem a escola conhecendo perfeitamente a nossa arquitetura da época colonial - não com o intuito da transposição ridícula de seus motivos, não de mandar fazer falsos móveis de jacarandá - os verdadeiros são lindos - mas de aprender as boas lições que ele nos dá de simplicidade, perfeita adaptação ao meio e à função, e consequente beleza (PEREIRA, 2003, n. p.).

Esta posição indicava a conclusão de que, àquela altura, Lucio Costa se aproximava do pensamento modernista internacional, embora articulado à realidade brasileira e ao movimento reformista e reformador da realidade do país. Ao negar a aplicação direta dos conhecimentos transmitidos em História da Arte, isto é, como recurso de repertório para a imitação dos modelos antigos, e defender o estudo da arquitetura do passado por suas lições de boa adequação “ao meio e à função”, percebem-se as mesmas intenções quanto à adequação do ensino que estão por trás do modernismo, no plano da arte. Ao mesmo tempo, demonstra sua afinidade com a renovação proposta pelo pensamento escolanovista, no campo da educação. A erudição vazia produzida pelo modelo historicista, que se voltava para a revisão e a repetição de um passado aparente, deveria abrir passagem para a criação e o conhecimento oferecido por uma educação “sólida” dada pela observação e pela experimentação.

> Nessas instituições, organizadas antes para uma função docente, a ciência está inteiramente subordinada à arte ou à técnica da profissão a que servem, com o cuidado da aplicação imediata e próxima, de uma direção utilitária em vista de uma função pública ou de uma carreira privada. Ora, se, entre nós, vingam facilmente todas as fórmulas e frases feitas; se a nossa ilustração, mais variada e mais vasta do que no império, é hoje, na frase de Alberto Torres, "mais vaga, fluida, sem assento, incapaz de habilitar os espíritos a formar juízos e incapaz de lhes inspirar atos", é porque a nossa geração, além de perder a base de uma educação secundária sólida, posto que exclusivamente literária, se deixou infiltrar desse espírito enciclopédico em que o pensamento ganha em extensão o que perde em profundidade; em que da observação e da experiência, em que devia exercitar-se, se deslocou o pensamento para o hedonismo intelectual e para a ciência feita, e em que, finalmente, o período criador cede lugar à erudição, e essa mesma quase sempre, entre nós, aparente e sem substância, dissimulando sob a superfície, às vezes brilhante, a

> absoluta falta de solidez de conhecimentos (AZEVEDO *et al*, 2012, p. 67).

Esta "solidez de conhecimentos", de que trata o Manifesto, também era buscada na reforma proposta por Lucio Costa, que se basearia na prática da observação e da experimentação, exercitadas diretamente sobre o objeto da formação do aluno, isto é, sobre o projeto. Essas condições viriam a exigir a autonomia do curso de Arquitetura quanto ao do ensino das demais artes, ministrado na ENBA. O curso de Arquitetura seria independente e não se constituiria mais em parte especial de um ensino geral das artes. Deixaria de ser, portanto, uma especialização e passaria a ser, desde os primeiros anos, um curso direcionado às necessidades específicas da formação do arquiteto.

Nos primeiros anos da década de 1920, o modernismo ainda não se consolidara no Brasil ou sequer se constituía em movimento coletivo por uma nova arquitetura. Sua presença se resumia a uma pequena participação na Semana de 1922, representada por modelos ainda pautados pela chamada "arquitetura de estilo". Somente ao final da década, com as casas modernistas de Gregori Warchavchick, na Vila Mariana (1928) e no Pacaembu (1930), em São Paulo, e com artigos publicados e menções às "vanguardas europeias", a arquitetura moderna passaria a ter maior divulgação entre os arquitetos brasileiros. A presença de Le Corbusier em palestras proferidas em São Paulo e no Rio de Janeiro, em 1929, também contribuiu para a conceituação e a difusão da arquitetura modernista no Brasil.

A partir de 1930, o conceito de modernidade em arquitetura se dividia em tendências e estilos. O traço comum entre eles era a busca da tradução arquitetônica de uma "cultura brasileira", que se materializaria em modelos do passado colonial (neocolonial) ou do movimento moderno.

A Reforma Lucio Costa significou uma nova organização pedagógica que envolveu a mudança do currículo, a inclusão de novas disciplinas, a contratação de professores e a autonomia dos dois cursos constantes da ENBA: o de Arquitetura e o de Pintura e Escultura. Oficialmente, ela passou a fazer parte da organização da Universidade do Rio de Janeiro e apresentava o programa pedagógico, os fins e a organização didática de cada um dos cursos a ela vinculados. O texto, redigido com as proposições de Lucio Costa, materializava suas intenções reformadoras[11].

A partir dos termos que compõem seu currículo, vale a pena destacar alguns pontos do Decreto nº 19.852, começando pela apresentação dos "fins e organizações didáticas", em seu primeiro capítulo, que reduz para dois os cursos da ENBA e torna o curso de Arquitetura didaticamente independente das demais "Belas Artes".

> Art. 223. A Escola Nacional de Belas Artes, para corresponder à dupla finalidade, que lhe incube em virtude das alíneas i e j do art. 20 deste decreto, terá dois cursos didaticamente autônomos: o de Arquitetura e o de Pintura e Escultura.

No artigo seguinte, o decreto trata do ensino na ENBA, a partir de disciplinas práticas e teóricas, coletivas e individuais, enfatizando a experimentação como método didático. O aprendizado a partir da do exercício prático e do acúmulo de experiência está na origem do ensino da arte, em particular da arquitetura, que se verificava nas oficinas medievais; e se expandiu no período renascentista, com o domínio de novas técnicas

[11] O decreto nº 19.852, de 11 de abril de 1931 (ver Anexo 2), foi posteriormente revogado e substituído pelo decreto nº 22.897, de 6 de junho de 1933.

de projeto. Entretanto, a ênfase dada ao “aprender-fazendo”, que caracteriza o programa, tem o objetivo de substituir a prática anterior, baseada na reprodução de modelos consagrados. Neste ponto, a proposta de Lucio Costa também se aproxima dos princípios renovadores do movimento escolanovista, que também propunha a experimentação, o aprender a aprender, tendo o mestre como orientador das pesquisas e dos trabalhos práticos.

> Art. 224. As cadeiras nos dois cursos em que se divide a Escola Nacional de Belas Artes serão distribuídas em três categorias:
>
> a) cadeiras teóricas, de ensino coletivo, em cujas aulas, embora versando sobre noções gerais, não serão dispensados exercícios indicativos que percistam a verificação dos conhecimentos de cada aluno;
>
> b) cadeira teórico-práticas, cujo ensino, embora ainda coletivo será também da matéria a exercícios destinados a lhes desenvolver a capacidade profissional:
>
> c) cadeiras especiais de ensino individuais e cujo estudo consistirá na execução de trabalhos e projetos, sobre os quais deverá o professor exercer constante a sua crítica.

Em seguida, o Decreto apresenta a relação das cadeiras que se agrupariam à estrutura descrita no artigo anterior (quadro 2). Note-se o acréscimo das disciplinas de Urbanismo e de Arquitetura Paisagista, que buscam oferecer conhecimento e desenvolver o pensamento sobre o meio urbano e as condições de vida nas cidades. Destacam-se também um conjunto de disciplinas técnicas e científicas, novas ou readequadas, com vistas a oferecer, ao arquiteto em formação, o conhecimento sobre o objeto de seu trabalho, diante das condições e instrumentos oferecidos pela indústria da construção civil de seu tempo, e de seu processo de produção.

> Art. 228. O Curso de Arquitetura será constituído pelas seguintes cadeiras:
>
> I - Matemática superior:
>
> II - Resistência dos materiais - Grafo-estática - Estabilidade das construções (duas partes);
>
> III - Materiais de construção - Terrenos e fundações;
>
> IV - Física aplicada às construções - Higiene da habitação;
>
> V - Teoria de arquitetura (duas partes);
>
> VI - Urbanismo;
>
> VII - Legislação das construções - Contratos e administrações - Noções de economia política;
>
> VIII - Geometria descritiva - Aplicação às sombras - Perspectiva - Estereotomia;

IX - Elementos de construção - Tecnologia - Prática dos materiais;

X - Sistemas e detalhes de construção - Desenho técnico - Orçamento e especificações (duas partes).

XI - Topografia. - Arquitetura paisagista:

XII - Estilo;

XIII - Arquitetura analítica (duas partes)

XIV - Composição de arquitetura (grau mínimo);

XV - Composição de arquitetura (graus médios e máximos).

Algumas disciplinas, relacionadas à história da arte e à aplicação do conhecimento artístico, notadamente quanto à técnica de representação da forma, foram mantidas como parte de um programa comum aos cursos da ENBA. Com isso, seria possível aproveitar não apenas a estrutura e o corpo docente existentes, mas se manteriam as condições para a troca de experiências e para o necessário convívio universitário. Por outro lado, o texto do decreto reafirmava a especificidade desses conhecimentos, preservando-a quanto à orientação didática, voltada para os objetivos profissionais.

E mais as seguintes cadeiras que embora com orientação didática adaptada a cada especialidade são comuns ao Curso de Pintura e Escultura:

I - História das Belas Artes;

II - Artes aplicadas - Tecnológica e composição decorativa (duas partes)

III - Desenho (duas partes):

IV - Modelagem (duas partes).

A nova organização, redirecionada para a especialização da formação do arquiteto, racionalizaria o programa pedagógico, permitindo a redução do curso para cinco anos – até então, ministrado em seis anos. O curso de Arquitetura independente dispensaria a divisão por etapas de formação geral e especial, de sua estrutura e organização didática anteriores.

O novo currículo preservava a centralidade da prática do projeto, isto é, da composição arquitetônica, que submetia as demais disciplinas à viabilização conceitual e operativa de seu aprendizado. As disciplinas relacionadas ao domínio das técnicas necessárias à elaboração do projeto mantiveram-se oferecidas nos dois primeiros anos do curso, compondo a base técnica com que o aluno se prepararia para o exercício do fazer arquitetônico. Entretanto, vê-se que essa base mudara. Enquanto o currículo anterior fornecia uma

preparação concentrada na representação da forma, servindo-se da estrutura que serviria de base para o fazer artístico, em Arquitetura ou em Belas Artes, o currículo reformado considerava também como base do conhecimento necessário ao projeto o domínio da técnica construtiva e da matemática superior (Quadro 2).

Na verdade, o embasamento técnico-científico que se tornaria presente desde os dois primeiros anos do curso, responderiam à crítica de Lucio Costa quanto à postura do arquiteto em relação ao conhecimento agregado à prática profissional, quando avaliava que a formação anterior faria com que o arquiteto fizesse "cenografia, estilo, arqueologia, (...) casas espanholas de terceira mão, miniaturas de castelos medievais, falsos coloniais, tudo menos arquitetura" (PEREIRA, 2003, n. p.). Em outras palavras, o novo currículo dotaria o arquiteto de conhecimentos científicos e tecnológicos que o libertariam da repetição de modelos consagrados, do objeto escultórico, que dissociava a forma da função do edifício, dos meios construtivos e da racionalidade estrutural e orçamentária.

No plano pedagógico, esse conhecimento – cuja ampliação se julgava necessária, tendo em vista o desafio da nova problemática – seria complementado no último ano, isto é, no quinto ano, com o ingresso da disciplina de Urbanismo. Além disso, se ampliaria o conhecimento tecnológico desde a fase inicial do curso e se acrescentaria a disciplina de Arquitetura Analítica, de modo a apresentar ao aluno conceitos teóricos sobre obras exemplares de arquitetura (Quadro 1).

Quadro 1 – Comparação do Currículo do Curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes antes e depois da Reforma Lucio Costa

Ano do Curso	Disciplinas Regulamento ENBA (1º de janeiro de 1924)	Disciplinas Reforma Lucio Costa (11 de abril de 1931)
1º Ano	- Desenho Figurado - Desenho de Elementos de Arquitetura - Geometria Descritiva e Noções de Sombras e Perspectiva	- Matemática Superior: geometria analítica, diferencial/integral - Geom. Descr., Aplicação às Sombras, Perspectiva, Esterotomia - Elementos de Construção. Tecnologia. Materiais. Orçamentos - Arquitetura Analítica (1ª parte) - Desenho (1ª parte) - Modelagem (1ª parte)
2º Ano	- Geometria Analítica e Cálculo - Desenho de Modelo Vivo (preliminar) - Composição de Elementos de Arquitetura - Perspectiva e Sombras - Modelagem Ornamental - Mecânica. Grafo-estatística. Resistência dos Materiais	- Resistência Materiais. Grafo-Estática. Estabilidade. Constr. (1ª parte) - Sistemas e Detalhes de Construção (1ª parte) - Materiais de Construção – Terrenos - Arquitetura Analítica (2ª parte) - Desenho (2ª parte) - Modelagem (2ª parte)
3º Ano	- História da Arte e Estética - Composição Decorativa - Estereotomia - Modelagem Ornamental - Estabilidade das Construções - Mat. Construção. Tecnologia. Processos Constr. Higiene - Edifícios	- Resistência. Grafo-Estática. Estabilidade Construções (2ª parte) - Sistemas e Detalhes de Construção (2ª parte) - História das Belas Artes - Artes Aplicadas – Tecnologia e Composição - Arte Decorativa (1ª parte) - Teoria de Arquitetura (1ª parte) - Composição de Arquitetura (grau mínimo)
4º Ano	- História da Arte e Estética - Composição de Arquitetura - Modelagem Ornamental - Legislação das Construções. Topografia - História e Teoria da Arquitetura	- Física Aplicada às Construções – Higiene da Habitação - Estilo - Artes Aplicadas – Tecnologia e Composição (2ª parte) - Teoria de Arquitetura (2ª parte) - Composição de Arquitetura (grau médio)
5º Ano	- Composição de Arquitetura	- Urbanismo - Topografia – Arquitetura Paisagista - Legislação. Contratos e Administração. Economia Política - Composição de Arquitetura (grau máximo)
6º Ano	- Composição de Arquitetura	

Fonte: Decreto nº 19.852, de 11 de abril de 1931, dispõe sobre a organização da Universidade do Rio de Janeiro

A disciplina de Urbanismo foi incluída entre as cadeiras ministradas no último período, isto é, no quinto ano do curso. Nesta fase, os alunos já teriam adquirido certa maturidade quanto aos problemas que envolvem o ofício do arquiteto e se preparavam para o trabalho de Composição em Grau Máximo, procedimento da estrutura anterior que se manteve. Ainda visando estender os horizontes da formação do arquiteto ao espaço

urbano e ao meio ambiente da cidade, acrescentava-se ao programa a disciplina então denominada Arquitetura Paisagista – hoje, Paisagismo. Deste modo, também se incorporavam novas atribuições ao exercício profissional, uma vez que o curso passaria a preparar especialistas da formulação do espaço e da paisagem urbana. A aparência exterior do edifício, que constitui parte da paisagem, não se limitaria aos limites das fachadas, mas ao tratamento dado às ruas e praças, enfim, ao conjunto visível da cidade.

Além disso, a inserção do Urbanismo revelava a afinidade da Reforma Lucio Costa com o movimento internacional da arquitetura, reafirmando a disposição desse profissional em contribuir não apenas para o debate dos problemas urbanos, que, cada vez mais, se evidenciavam, como também responder com soluções. Propunha-se um novo papel e uma nova postura para o arquiteto na sociedade, que se concretizaria a partir da afirmação de sua responsabilidade sobre o espaço construído e o planejamento da cidade.

Nesse ponto, a Reforma também se identificava com a intenção de atendimento ao novo cliente, que transformou a Arquitetura antes "reservada às realizações únicas e excepcionais, à arquitetura aplicada à solução desse novo cliente coletivo constituído basicamente dos trabalhadores nas indústrias e escritórios" (KOPP, 1990, p. 16). O novo cliente era percebido por Lucio Costa. E para ele também se voltaria o ensino de Arquitetura e Urbanismo da ENBA.

Para Lucio Costa, naquele momento, mais do que realçar a arte de outrora e manter o discurso nacionalista de seus autores, entre eles, os professores de arquitetura, caberia ao artista congraçar a arte que pertencia a seu tempo às possibilidades transformadoras do que havia de mais moderno e contemporâneo. A arte moderna, então, tinha referências no futuro que imaginavam para um Brasil moderno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

No século XX, a construção civil requereria novos conhecimentos, constantemente renovados pela indústria, que se desenvolviam em busca da padronização de seus produtos e métodos construtivos. Ao mesmo tempo, o processo de emergência e expansão do capitalismo monopólico iria dar às cidades novas atribuições e requerer novos investimentos. O processo de urbanização e concentração urbana viria a exigir uma nova organização política, estrutural e de serviços. Viria também exigir uma nova formulação e uma nova disciplina que tratassem dos problemas da cidade; um novo intelectual e um novo urbanismo que atendessem às novas demandas produzidas internamente, mas vinculadas ao movimento universal.

Essas condições eram tão presentes e urgentes para o alinhamento histórico da produção arquitetônica às condições de seu tempo e, por consequência da formação de arquitetos, que em toda sua trajetória, a reforma proposta por Lucio Costa, embora contestada pelos consevadores, recebeu boa recepção e adesão crescente dos estudantes, arquitetos e da própria sociedade. Em verdade, apesar dos conflitos de interesse e debates internos, que culminaram com a exoneração de Lucio Costa da ENBA, a reforma jamais sofreu recuos. Mesmo após a destituição de seu mentor, seus princípios foram mantidos e posteriormente adotados em duas oportunidades, no Instituto de Artes da UDF e, por fim, quando da criação da FNA.

Percebe-se, nesse movimento, a evidência da demanda por um novo profissional que pensasse a cidade e interviesse sobre a realidade social que se assentava sobre o território urbano. Era também necessário que seu conhecimento e o produto de sua arte absorvessem as amplas possibilidades abertas com as novas

tecnologias que emergiram da Segunda Revolução Industrial, entre o final do século XIX e o século XX. Por fim, era preciso um novo desenho que unificasse as possibilidades estéticas sobre as determinações tecnológicas e da implantação do edifício no conjunto da cidade.

Foram essas as condições que determinaram a crescente adesão ao movimento reformista nos quatorze anos que separaram seu lançamento de sua materialização. Nas três etapas em que inscrevemos o percurso da reforma, desde a posse de Lucio Costa, em 1931, passando por sua passagem pela UDF, em 1935, até a criação da FNA, em 1945, verificam-se continuidade e evolução da abordagem de seus pontos fundamentais. São comuns a esses três momentos do ensino de arquitetura as seguintes características.

> A centralidade do ensino de projeto (ou composição) no método que adveio da relação entre mestre e aprendiz no Renascimento e se consolidou nas academias do século XIV;
>
> O domínio do desenho e da representação da forma, como base para o exercício do projeto;
>
> O conhecimento tecnológico herdado das escolas politécnicas de engenharia, como base científica da arte de projetar, em contraposição à teoria empírica ministrada até o advento da Segunda Revolução Industrial;
>
> A compreensão da importância do conhecimento histórico como ciência e método, em contraposição ao método de constituição de modelos e repertórios eruditos de base clássica ou antiga.

Ao lado dessas características, comuns às intenções do novo ensino para a formação do arquiteto, que se observa em toda a trajetória da reforma, verificam-se também similaridades com as intenções dos reformadores da educação. Entre eles destacamos:

> O enfrentamento à "formação excessivamente literária de nossa cultura" (AZEVEDO et al, 2012, p. 63) encontrava paralelo na crítica modernista quanto ao modelo revivalista da produção eclética, que se voltava para a "transposição ridícula" dos motivos da arquitetura colonial (PEREIRA, 2003, n. p.). Em ambos os casos, a modernização do ensino representava a superação do "verbalismo" de nossa cultura, acusado pelos reformadores da educação, pela "deliberação de fazer uma arte em conformidade com a época e a renúncia à invocação de modelos clássicos" (ARGAN, 1992, p. 264), um dos princípios centrais do modernismo.
>
> A preocupação em dotar os planos de ensino de caráter científico e técnico, que abrangia tanto o conteúdo do ensino, da mesma forma que o método e a sistematização da educação brasileira também se avultavam na proposta reformadora do ensino de arquitetura.
>
> O desenvolvimento de aptidões, a partir da prática do trabalho de equipe que se daria nas escolas, era também comum ao trabalho dos estudantes de arquitetura em sua prática consagrada do trabalho em grupo desenvolvido nos ateliês. Em ambos os casos se visava o desenvolvimento de aptidões e criatividades, a partir da experimentação, do "aprender fazendo".
>
> A prioridade sobre a formação de professores pelo ensino superior apresentava-se como forma de difusão de uma unidade cultural, de aspirações comuns, que levaria ao estabelecimento de "uma função educativa unitária da mocidade" a partir da unidade cultural que passaria a existir entre os "que estão incumbidos de transmiti-la" (AZEVEDO et

> al, 2012, p. 72). Essa mesma unidade cultural, como vimos, também se mostrava prioritária para o movimento da arquitetura, em seu esforço de difusão do modernismo.

Essas similaridades abrangiam, portanto, uma visão de mundo que se estendia por diferentes áreas do conhecimento, as quais tinham em comum o objetivo de reformar o Brasil, a partir da educação e da formação de um novo intelectual. Professor ou arquiteto, esse novo intelectual não apenas participaria do processo produtivo, mas também contribuiria para a difusão de uma nova mentalidade, que se pretendia tornar ideologicamente hegemônica e articulada ao conjunto da sociedade.

Paralelamente à reforma, a arquitetura moderna se consolidava não apenas como expressão da arte e da cultura, mas também como representação simbólica de um Estado que visava se afirmar como nacional e reformista e se associava ao movimento dos artistas e intelectuais em torno da modernidade como antecipação do futuro. Essa confluência de interesses, entre o poder constituído e a vanguarda artística, ocorreu no Brasil por um raro encadeamento de fatores e circunstâncias que deu à arquitetura moderna caráter oficial, em curto espaço de tempo.

REFERÊNCIAS:

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AZEVEDO, Fernando *et al*. **Manifesto dos pioneiros da educação nova**. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Educação, 2012.

BRITO, Silvia H. A. **A Educação no Projeto Nacionalista do Primeiro Governo Vargas (1930-1945)**. In: LOMBARDI, I. C.; SAVIANI, D.; NASCIMENTO, M. I. M. (Org.). Navegando pela história da Educação. Campinas, SP: HISTEDBR, 2006.

COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Registro de uma Vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995a.

COSTA, Lucio. **O novo diretor da Escola de Belas Artes e as diretrizes de uma reforma**. O Globo. Rio de Janeiro. 29 dez 1930.

FÁVERO, M. de L. de A. **A Universidade no Brasil: das origens à Reforma Universitária de 1968**. Curitiba: UFPR, 2006.

HOBSBAWN, Eric J. **Era dos Extremos** – O breve século XX (1914-1991). Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PEREIRA, Margareth da Silva (Org.). **1908, Um Brasil em exposição**. Rio de Janeiro, RJ: Casa Doze, 2010.

PEREIRA, Margareth da Silva. 1931 – **Arte e Revolução: Lucio Costa e a reforma da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: PROURB – UFRJ, 2003. 1 CD-Rom.

PRADO JR. Caio. **História Econômica do Brasil**. 35 ed. São Paulo, Brasiliense, 1987.

XAVIER, Alberto (Org.) **Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

DECRETOS

BRASIL. Decreto **nº** 19.851, de 11 de abril de 1931. Dispõe sobre o estatuto das universidades brasileiras. *Diário Oficial*, Distrito Federal, DF, 15 abr. 1931a, p. 5800-5808.

_____. Decreto **nº** 19.852, de 11 de abril de 1931. Dispõe sobre a organização da Universidade do Rio de Janeiro. In: ATOS do Governo Provisório. Distrito Federal, DF, [1931]b, p. 348-409. Acervo do Museu D. João VI, Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. Decreto **nº** 22.897, de 6 de julho de 1933. Altera disposições do Decreto nº 18.852, de 11 de abril de 1931, na parte referente à organização do ensino artístico ministrado pela Escola Nacional de Belas Artes, e dá outras providências. In: ATOS do Governo Provisório. Distrito Federal, DF, [1933], p.17-36. Acervo do Museu D. João VI, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

V enanparq
Salvador - 2018

A TRAJETÓRIA DE LÍCIA VALLADARES E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA OS ESTUDOS URBANOS NO BRASIL

THE TRAJECTORY OF LÍCIA VALLADARES AND HER CONTRIBUTION TO THE URBAN STUDIES IN BRAZIL

LA TRAYETORIA DE LÍCIA VALLADARES Y SU CONTRIBUICIÓN A LOS ESTUDIOS URBANOS EM BRASIL

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

GONDIM, Linda M. P.
Doutora em Planejamento Urbano e Regional; Professora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFC e do mestrado em Arquitetura, Urbanismo e Design da UFC
lindagondim@uol.com.br

A TRAJETÓRIA DE LÍCIA VALLADARES E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA OS ESTUDOS URBANOS NO BRASIL

THE TRAJECTORY OF LICIA VALLADARES AND HER CONTRIBUTION TO THE URBAN STUDIES IN BRAZIL

LA TRAYETORIA DE LICIA VALLADARES Y SU CONTRIBUICIÓN A LOS ESTUDIOS URBANOS EN BRASIL

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O artigo pretende contribuir para demarcar a formação do campo da pesquisa urbana no Brasil, tendo como foco a trajetória da socióloga Lícia do Prado Valladares. Seus trabalhos, desde a década de 1970, são marcos fundadores de pesquisas sobre favelas e a questão habitacional no Brasil, inserida no processo de urbanização. Destaque-se o papel da autora para o registro, sistematização e divulgação da produção acadêmica e técnica na área dos estudos urbanos, mediante a criação, na década de 1990, do banco de dados Urbandata. A partir dos anos 2000 Lícia passa a se debruçar sobre as contribuições teóricas e metodológicas da Escola de Sociologia de Chicago para a compreensão da questão urbana. Trata-se, assim, de uma trajetória que revela diferentes facetas do campo dos estudos urbanos no Brasil, incluindo temas de natureza micro e macro, que permanecem relevantes e atuais em termos teóricos e metodológicos.
PALAVRAS-CHAVE: Lícia Valladares; favelas; políticas habitacionais; Urbandata; Escola de Sociologia de Chicago.

ABSTRACT:
The article intends to contribute to demarcate the formation of the field of urban research in Brazil, focusing on the trajectory of the sociologist Lícia do Prado Valladares. Her works, since the 1970s, are landmarks for the research on favelas and the housing question in Brazil, inserted in the process of urbanization. The author's role in the recording, systematization and dissemination of academic and technical production in the area of urban studies is highlighted by the creation in the 1990s of the Urbandata database. From the 2000s Lícia began to focus on the theoretical and methodological contributions of the Chicago School of Sociology to understand the urban question. It is, therefore, a trajectory that reveals different facets of the field of urban studies in Brazil, including micro and macro themes that remain relevant and current in theoretical and methodological terms.
KEYWORDS: Lícia Valladares; favelas; housing policies; Urbandata; Chicago School of Sociology.

RESUMEN:
El artículo pretende contribuir a demarcar la formación del campo de la investigación urbana en Brasil, teniendo como foco la trayectoria de la socióloga Lícia do Prado Valladares. Sus trabajos, desde la década de 1970, son marcos fundadores de investigaciones sobre favelas y la cuestión de la vivenda en Brasil, insertada en el proceso de urbanización. Se destaca el papel de la autora para el registro, sistematización y divulgación de la producción académica y técnica en el área de los estudios urbanos, mediante la creación, en la década de 1990, del banco de datos Urbandata. A partir de los años 2000 Lícia pasa a ocuparse de las contribuciones teóricas y metodológicas de la Escuela de Sociología de Chicago para la comprensión de la cuestión urbana. Se trata, así, de una trayectoria que revela diferentes facetas del campo de los estudios urbanos en Brasil, incluyendo temas de naturaleza micro y macro, que permanecen relevantes y actuales en términos teóricos y metodológicos.
PALABRAS-CLAVE: Lícia Valladares; favelas; políticas de vivienda; Urbandata; Escuela de Sociología de Chicago.

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende contribuir para demarcar a formação do campo da pesquisa urbana no Brasil, adotando como estratégia a reconstituição sintética da trajetória de uma das sistematizadoras desse campo, a socióloga Lícia do Prado Valladares, cujos trabalhos, desde a década de 1970, são marcos fundadores da pesquisa sobre favelas, habitação e a questão urbana no Brasil.

Enfatizam-se as escolhas temáticas e metodológicas ao longo da formação acadêmica e profissional da socióloga e sua contribuição para o registro e a divulgação da produção intelectual sobre a questão urbana no Brasil, com destaque para a criação do Banco de Dados Urbandata e as iniciativas de Lícia Valladares para a difusão das publicações da Escola de Sociologia de Chicago.

O ENCONTRO COM A FAVELA E A QUESTÃO HABITACIONAL

A favela está, literalmente, no início da trajetória intelectual de Lícia Valladares. Como estudante de sociologia na PUC do Rio de Janeiro, nos anos 1960, Lícia podia ver, do prédio onde estudava o Parque Proletário da Gávea, construído para abrigar – em princípio, provisoriamente – moradores que haviam sido remanejados de várias favelas, na década de 1940. No trajeto entre sua residência e a universidade, ela assistiu à remoção da favela do Pasmado: "[t]ratores avançando e destruindo os barracos enquanto famílias eram colocadas, às pressas, em caminhões, ao mesmo tempo em que vigiavam seus poucos pertences, [foram] imagens que me marcariam para sempre" (VALLADARES, 2005a, p. 14). Era 1964, ano do golpe militar e também da forte investida do governador Carlos Lacerda para acabar com as favelas do Rio de Janeiro – o que teria continuidade no programa de remoções executado entre 1968 e 1973, pela Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Rio de Janeiro (Chisam)[1]. Tal programa seria abordado na tese de doutorado de Lícia Valladares, defendida em 1974, na Universidade de Toulouse 1; mas até chegar à habitação e às políticas habitacionais, a autora mergulhou diretamente no universo dos favelados, em um exercício de pesquisa que realizou ainda como estudante de Sociologia.

Salientar a importância desse encontro empírico com a favela não implica afirmar que o objeto seja "[...] uma espécie de coisa que se impõe ao cientista, nem um problema em si mesmo cujos elementos constitutivos sejam independentes das intenções e perspectivas parciais do analista". (CARDOSO, 2006, p. 213). Pelo contrário: concorda-se com o autor, quando diz que "[o] horizonte do objeto é o horizonte do observador." (CARDOSO, 2006, p. 213). Nesse sentido, vale destacar o entrelaçamento da experiência pessoal com o trabalho de pesquisa, característico da "imaginação sociológica" (MILLS, 2009). Graças a essa qualidade, Lícia Valladares construiria uma visão não essencialista da favela, sem abandonar o rigor necessário das definições científicas, como será visto.

Ressalte-se que a proximidade física pode ser enganosa, ao criar a ilusão de que para conhecer um fenômeno, basta debruçar-se sistematicamente sobre suas manifestações empíricas. Lícia recusava essa postura; tanto é que considerou "frustrante" sua participação em um levantamento socioeconômico de três favelas, em 1966. (VALLADARES, 2005a, p. 15). Desgostou-a o caráter impessoal e distante da

[1] A Chisan foi criada pelo governo federal e atuou no programa de remoções de favelas de 1968 a 1973. A Companhia de Habitação Popular da Guanabara (COHAB-GB) era responsável por construir e financiar as unidades habitacionais, financiadas com recursos do BNH. A partir de 1975, com a fusão dos Estados do Rio de Janeiro de Guanabara, a COHAB passou a se chamar Companhia Estadual de Habitação (CEHAB-RJ). (VALLADARES, 1978).

metodologia do survey, incapaz de encetar relações de confiança entre pesquisador e pesquisados (ibid, ibidem).

Uma experiência mais enriquecedora teria lugar no ano seguinte, na favela da Rocinha, no âmbito de uma pesquisa coordenada pelo sociólogo Carlos Alberto Medina, do Centro Latino-Americano de Pesquisas em Ciências Sociais (CLAPS), encomendada pela CNBB ao Centro de Estatística Religiosa e Investigações Sociais (CERIS). A pesquisa tinha foco na religião, definido pelo patrocinador, mas o interesse de Lícia Valladares expandiu-se, de modo a abarcar a favela como um todo. Esse trabalho marca o início do amadurecimento da socióloga como pesquisadora de campo: se a fundamentação teórica sobre metodologia ainda se ressentia da pouca disponibilidade de textos na época, a jovem pesquisadora beneficiava-se da supervisão de Medina e do compartilhamento das experiências de campo com outros pesquisadores (antropólogos Anthony Leeds, Elizabeth Leeds e L. A. Machado da Silva e arquitetos Carlos Nelson F. dos Santos e Rogério Aroeira Neves, dentre outros) (VALLADARES, 2005a).

Malgrado sua pouca experiência na época, Lícia reconhecia que a observação participante é, por assim dizer, uma viagem na vertical, já que o campo nunca pode ser esgotado – princípio que ela própria destacaria muitos anos depois, na resenha de *Sociedade de esquina,* de Foote-Whyte (VALLADARES, 2007). Cabe destacar uma condição essencial para o sucesso da observação participante: o talento da observadora, já que a pesquisa de campo aproxima-se da arte, e como tal depende do olhar do "artista" e de suas capacidades. No caso de Lícia, sua capacidade de improvisação e suas escolhas subjetivas explicam, em grande parte, o êxito do trabalho naquela favela Rocinha, expresso num conhecimento aprofundado e nos relacionamentos duradouros que estabeleceu com os moradores – na verdade, um interconhecimento, fundado na empatia entre pesquisadora e pesquisados. Expressão do grau de empatia estabelecida entre Lícia e os pesquisados foi o convite, por parte de um deles, para que ela fixasse residência no local, o que lhe permitiria uma maior participação nas atividades locais, muitas delas ocorridas no período noturno (VALLADARES, 2013, s/p). Convite aceito, a pesquisadora alugou uma casa e permaneceu no local durante nove meses.

Na época, iniciaram-se as remoções promovidas pela CHISAM. A própria Rocinha foi atingida por uma remoção, decorrente da construção do Túnel Dois Irmãos, ligando a Gávea a São Conrado, onde fica aquela favela. Apesar de não ser objeto da pesquisa na qual estava, então, envolvida, essa remoção foi acompanhada por Lícia, que anotava em um diário de campo as relações e grupos constituídos no processo.

Essa atitude de Lícia se revelaria premonitória, confirmando que, muitas vezes, o campo apresenta ao pesquisador objetos imprevistos: dois anos depois, a Autora decide levar a cabo um estudo sobre a política de remoção de favelas, a qual seria objeto de sua tese de doutorado, realizado de 1969 a 1974, na Universidade de Toulouse 1, sob orientação de Raymond Ledrut, e da qual resultou o livro *Passa-se uma casa* (VALLADARES, 1978).

A escolha do locus do trabalho de campo no Rio de Janeiro foi direcionada pela experiência na Rocinha: procurou encontrar as famílias que haviam sido removidas daquela favela, o que a levou para o conjunto Cidade de Deus, em 1970. Mais uma vez, a opção metodológica foi pelo estudo de caso, adequado ao recorte da investigação: as distorções do programa habitacional e as reações ao mesmo por parte da população removida. Tal objeto

> [...] seria melhor e mais facilmente pesquisado através de um estudo de caso, onde o investigador tem mais condições de aprofundar sua pesquisa e de desenvolver relações de natureza pessoal com seus informantes, o que, para o trabalho, era fundamental. (VALLADARES, 1978, p. 134).

Dessa forma, no período de 1970-1971, a pesquisadora realizou, durante oito meses, visitas à Cidade de Deus, onde colheu depoimentos de residentes e observou a ocupação de blocos de apartamentos por moradores oriundos da favela Macedo Sobrinho. Ao mesmo tempo, coletou e tabulou dados secundários sobre moradores, disponibilizados pela COHAB. Como material complementar, Lícia utilizou reportagens e artigos publicados na imprensa no período 1968-1973 e realizou entrevistas com funcionários e levantamentos de dados em órgãos responsáveis pelas remoções e pela administração dos conjuntos habitacionais (CHISAM, COHAB-GB e Secretaria de Serviços Sociais da GB). Essa diversidade de fontes é indicativa da capacidade de Lícia, no sentido de combinar temas e ferramentas de investigação variados, porém articulados – postura aliada a uma visão multidisciplinar, que se revelaria especialmente frutífera em seus futuros trabalhos de mapeamento e análise nos campos da habitação e dos estudos urbanos.

A QUESTÃO URBANA E A ESCOLA DE CHICAGO

Paralelamente ao doutorado, Lícia realizou um curso de especialização do Center for Urban Studies, na Universidade de Londres, em 1971/72. Nele, foi aluna de Ruth Glass, que a incentivou a ler a produção bibliográfica de autores da Escola de Sociologia de Chicago (VALLADARES, 2013), a qual, no futuro, viria a constituir um novo foco de interesse teórico e metodológico.

A prolongada estadia na Europa oportunizou o contato mais estreito com autores que trabalhavam, teórica e empiricamente, os temas da cidade, habitação, Estado e políticas urbanas. Além de Raymond Ledrut, orientador, Henri Lefebvre, Manuel Castells, Jean Lojkine, Christian Topalov, Francis Godard e Edmond Preteceille. (VALLADARES, 2005a). O contato com essas fontes intelectuais teve forte impacto na trajetória de Lícia. Na década de 1980, sem perder seu interesse pela favela, ela expandiu o âmbito de seus estudos para fenômenos mais amplos, buscando compreender a questão da habitação e a questão urbana em uma perspectiva macro, imbricando-as com a "questão social global" (p. 19).

> Análises realizadas em vários países sobre a habitação "espontânea", a mobilização popular em suas diversas formas e o impacto da vida associativa dos bairros mostravam que uma análise mais ampla deveria necessariamente levar em conta os efeitos da pobreza, das desigualdades sociais e das políticas públicas. (VALLADARES, 2005a, p. 19).

A inserção do urbano em processos de mudança econômica global está presente na coletânea organizada por Lícia Valladares e Edmond Preteceille, que reúne trabalhos apresentados na Conferência sobre Reestruturação Urbana, promovida pelo Comitê de Pesquisa 21 da Associação Internacional de Sociologia, com apoio do IUPERJ (hoje IESP), no Rio de Janeiro, em 1988 (VALLADARES; PRETECEILLE, 1990). Na Introdução, os organizadores destacam a importância do trabalho colaborativo para se chegar a um diálogo entre diferentes vertentes, de modo a ter presente a importância das transformações relacionadas à reestruturação produtiva, sem cair no economicismo e sem perder de vista as especificidades do urbano. (PRETECEILLE; VALLADARES, 1990).

Um dos participantes da Conferência foi o sociólogo francês Isaac Joseph, da Universidade de Paris X, Nanterre, que participou de uma mesa sobre violência urbana, juntamente com Roberto Kant de Lima, do

Programa de Antropologia e Ciência Política da UFF. Como desdobramento desse evento, foi celebrado um acordo de cooperação técnica, intermediado pela CAPES, do lado brasileiro, e pelo COFECUB, do lado francês, do qual participou Lícia Valladares, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do IUPERJ. Tratava-se de um projeto de pesquisa intitulado "Espaço público, conflitos e democracia em uma perspectiva comparada", que tinha como referência temática e metodológica os trabalhos da Escola de Sociologia de Chicago. Essa Escola, que reuniu pesquisadores na Universidade de Chicago nas primeiras décadas do século XX sob a liderança de William Thomas e Robert Park, dentre outros (BULMER, 1984; COULON, 1995), permanece atual em seus trabalhos sobre migrantes, grupos marginalizados e organização do espaço urbano (ainda que se ressinta de certo determinismo espacial) e, sobretudo, pelo seu enfoque metodológico, que deu grande ênfase ao trabalho de campo, combinando métodos qualitativos e quantitativos. Isaac Joseph (falecido em 2004) foi um dos responsáveis pela divulgação, na França, dos trabalhos da Escola de Chicago, tendo publicado uma coletânea com a tradução de textos clássicos para o francês (GRAFMEYER; JOSEPH, 1999). Em 1999, Isaac Joseph retorna ao Brasil para participar de outra Mesa Redonda, coordenada por Lícia Valladares, desta feita durante o XXIII Encontro Anual da Anpocs, em Caxambu-MG. A ideia era reunir, em torno do pesquisador francês, estudiosos brasileiros, de modo a contrapor as visões brasileira e francesa sobre o legado de Chicago. (VALLADARES, 2005b).

As apresentações escritas pelos participantes da Mesa foram reunidas em uma coletânea (VALLADARES 2005b), num importante trabalho de divulgação das ideias e métodos da Escola de Chicago, que, até hoje, se ressentem da escassez de traduções em língua portuguesa (GONDIM, 2016). A contribuição de Lícia Valladares para a recuperação do legado da Escola de Chicago prosseguiria com uma pesquisa realizada naquela Universidade em 2008, da qual resultou um artigo sobre uma pouco conhecida visita de Robert Park ao Brasil, em 1937 (VALLADARES, 2010). Mais recentemente, organizou uma publicação com textos de Park, suprindo, assim, uma grave lacuna, já que até então não existia nenhum livro sobre o sociólogo americano, malgrado sua importância para a sociologia urbana (VALLADARES, 2018).

O URBANDATA, A HISTÓRIA DAS IDEIAS E A INVENÇÃO DA FAVELA

A atuação de Lícia Valladares na sistematização e difusão de pesquisas e trabalhos no campo dos estudos urbanos no Brasil remonta ao final da década de 1980, quando ela começou a conceber uma banco de dados, que seria criado em 1991, o Urbandata. Vinculado inicialmente ao IUPERJ, foi coordenado por Lícia até 2003, quando ela ingressou no corpo docente da Universidade Lille 1, na França[2], e a coordenação do Urbandata passou à responsabilidade de Luis Antonio Machado da Silva. Em 2013 o Urbandata foi transferido para o CPDOC/FGV, passando a coordenação a Bianca Freire-Medeiros. Após o ingresso desta no Departamento de Sociologia da USP, o banco de dados passou a ser vinculado ao Laboratório de Pesquisa Social (LAPS) daquele Departamento[3].

O URBADATA foi um instrumento profícuo para a produção intelectual de Lícia Valladares, permitindo-lhe acesso a uma ampla base bibliográfica. A partir da análise de trabalhos sobre o urbano realizados por geógrafos, sociólogos, antropólogos, historiadores, urbanistas e planejadores urbanos, ela logrou "delimitar

[2] Lícia Valladares aposentou-se da Universidade Lille 1 em 2011.

[3] Essas informações sobre o Urbandata foram retiradas da página do banco de dados no Facebook. <https://www.facebook.com/pg/urbandatabrasil/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 25 jan. 2018.

o campo dos estudos urbanos, perceber suas origens e seus paradigmas constitutivos" (VALLADARES, 2005a, p. 19). Também identificou a institucionalização desse campo no Brasil, fomentado por órgãos públicos e privados, conferindo particular atenção ao papel da universidade brasileira (VALLADARES; COELHO, 1997).

Nos anos 1990, a produção técnica e acadêmica indica um interesse renovado pela favela, que acarretaria um verdadeiro *boom* de estudos e publicações na segunda metade daquela década (VALLADARES; MEDEIROS, 2003). Esse interesse era alimentado pelas intervenções governamentais – das quais o Favela-Bairro, da Prefeitura do RJ, era exemplar – bem como pela atenção conferida pela mídia, desde os anos 1980, à violência associada ao tráfico de drogas. O problema da segregação socioespacial, tão singular no Rio de Janeiro com seu território marcado por morros e águas, passou ao centro das atenções, alimentando uma visão dicotômica que contrapunha a favela ao asfalto, na metáfora da "cidade partida". (VALLADARES, 2005a). Nesses trabalhos, Lícia observou as seguintes tendências:

- desconhecimento da produção de trabalhos sobre favelas realizados em décadas anteriores;
- reforço de estereótipos como a identificação da favela como território da pobreza, da violência e da exclusão social;
- incremento da diversidade no interior da favela, que ela identificou a partir da seus contatos frequentes e regulares com a Rocinha, culminando com a retomada do trabalho de campo mais intensivo por dez dias, em junho de 1997. (VALLADARES, 2005a)

A fim de compreender a contribuição da produção erudita para essas representações, a Autora organizou com Lídia Medeiros um alentado estudo bibliográfico, *Pensando as favelas no Rio de Janeiro* (VALLADARES; MEDEIROS, 2003). Ao mergulhar nessa produção, Lícia define como seu objeto não mais a favela em si, mas uma favela "inventada"; ou seja, tratava-se de investigar as percepções e imagens sobre a favela ao longo do tempo, em contextos políticos diversos. Em suma, cabia mudar o foco "da sociologia da favela" para a "sócio-história dos pensadores da favela" (VALLADARES, 2005a, p. 21). Tal mudança de foco

> [...] parte da ideia de que a categoria de favela utilizada hoje, tanto nas produções eruditas quanto nas representações da mídia, é o resultado mais ou menos cumulativo, mais ou menos contraditório, de representações sociais sucessivas, originárias das construções dos atores sociais que se mobilizaram em relação a esse objeto social e urbano. Em aparência, essa favela tão evidente é, de certo modo, uma favela "inventada". (VALLADARES, 2005a, p. 21).

Donde o título do livro que resultou de pesquisa abrangendo um século de discursos, análises e imagens sobre as favelas do Rio de Janeiro: *A invenção da favela* (VALLADARES, 2005a). Nesse livro, a Autora rompe com visões essencialistas, denunciando "dogmas" elaborados pela mídia, por pesquisadores e por ativistas, que assinalam a especificidade da favela como território da pobreza e da violência. A desconstrução dessa visão é extremamente relevante, pois denuncia preconceitos e estereótipos secularmente arraigados. Diferente do entendimento de um resenhista (SOARES, 2008), a pergunta de Lícia não é "afinal, o que é a favela?" E sim: afinal, o que se representa quando se fala em favela?

Hoje, quando a violência explode nos centros urbanos, capitaneada pelo tráfico de drogas, fica mais claro do que nunca que ela e a pobreza que lhe são associadas estão em toda parte. Em todas as metrópoles, chacinas se tornaram corriqueiras e os bairros periféricos como um todo se tornaram palco do tráfico, da

violência e, como não podia deixar de ser, da pobreza. Fica evidente que a favela não é o território característico da pobreza e da violência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Note-se, no percurso intelectual de Lícia Valladares, uma evolução do foco substantivo, articulada a interesses metodológicos. De início, os temas foram a favela e a política habitacional, tendo como locus a Rocinha e a Cidade de Deus, pesquisados mediante estudo de caso que, na Rocinha, incluiu observação participante. Seguiram-se temas mais amplos, como políticas habitacionais em perspectiva comparativa e a questão urbana associada a temas como pobreza, desigualdade e movimentos sociais – realizadas mediante, ou com o suporte, de fontes documentais e bancos de dados, sobretudo o Urbandata, do qual foi fundadora. O interesse pela história e circulação de ideias evidencia-se com criação do Urbandata e perpassa os trabalhos sobre a Escola de Chicago, tendo como ápice o trabalho primoroso sobre *A invenção da favela.* Trata-se, assim, de uma trajetória que revela diferentes facetas do campo dos estudos urbanos no Brasil, incluindo temas de natureza micro e macro, que permanecem relevantes e atuais em termos teóricos e metodológicos.

REFERÊNCIAS:

BULMER, Martin. **The Chicago School of Sociology**: Institutionalization, Diversity, and the Rise of Sociological Research. Chicago: The University Press of Chicago, 1986.

CARDOSO, Adalberto. "Metamorfoses da pobreza". **Novos Estudos CEBRAP**, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP), São Paulo, n.75, pp.213-217, 2006.

COULON, Alain. **A Escola de Chicago**. Campinas: Papirus, 1995.

GONDIM, Linda M. P. "Lições da Escola de Sociologia de Chicago para a pesquisa urbana contemporânea no Brasil". **Anais do XIV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Cidade, arquitetura e urbanismo**: visões e revisões do século XX. **Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Instituto de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Carlos, 2016. Disponível em:** http://www.iau.usp.br/shcu2016/anais/wp-content/uploads/pdfs/05.pdf**. Acesso em: 28 maio 2018.**

GRAFMEYER, Ives; ISAAC, Jacob. **L´Ecole de Chicago***:* naissance de l'ecologie urbaine. Paris: Aubier, 1990.

MILLS, C. Wright. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

PRETECEILLE, Edmond; VALLADARES, Licia. Introdução. In: VALLADARES, Licia; PRETECEILLE, Edmond (Orgs.). **Reestruturação urbana:** tendências e desafios. Rio de Janeiro: Nobel/IUPERJ, 1990, pp. 7-13.

SOARES, Antonio Mateus de Carvalho. "Favela: um espaço de indiferenciação?" **ORG & DEMO.** Marília, V.9, N.1/2, pp. 253-256, jan./dez., 2008.

VALLADARES, Licia do Prado (Org.). **A sociologia urbana de Robert Park.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2018.

VALLADARES, Lícia do Prado. **Lícia do Prado Valladares (depoimento, 2013).** Rio de Janeiro: CPDOC/FGV; LAU/IFCS/UFRJ; ISCTE/IUL; IIAM, 2013.

VALLADARES, Lícia do Prado. "A Visita do Robert Park ao Brasil, o homem marginal e a Bahia como laboratório". **Caderno CRH,** Salvador, V. 23, pp. 35-49, 2010.

VALLADARES, Lícia do Prado. "Os dez mandamentos da observação participante". **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo: **Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais – ANPOCS, V. 22, N. 63, pp. 153-155. 2007.**

VALLADARES, Lícia do Prado. **La favela d'un siècle à l'autre** : mythes d'origine, discours scientifiques et représentations virtuelles. Paris: Editions de la Maision des Sciences de l'Homme, 2006.

VALLADARES, Lícia do Prado. **A Invenção da Favela**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2005a.

VALLADARES, Lícia do Prado (Org.). **A Escola de Chicago**: impactos de uma tradição no Brasil e na França. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005b.

VALLADARES, Licia do Prado; MEDEIROS, Lidia. **Pensando as favelas do Rio de Janeiro:** 1906 – 2000. Uma bibliografia anotada. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

VALLADARES, Licia do Prado; COELHO, Magda (Orgs.). **Sistematização da produção de pesquisas sobre o urbano no Brasil.** Rio de Janeiro: UrbanData Brasil/IUPERJ, 1997 (Relatório Final, v. 1).

VALLADARES, Licia; PRETECEILLE, Edmond (Orgs.). **Reestruturação urbana:** tendências e desafios. Rio de Janeiro: Nobel/IUPERJ, 1990.

VALLADARES, Lícia **Passa-se uma casa**. Análise do programa de remoção de favelas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

V enanparq
Salvador - 2018

A UTOPIA URBANA AMAZÔNICA

THE AMAZON URBAN UTOPY

LA UTOPIA URBANA AMAZONICA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

PINHO, Giselle Fernandes de Pinho

Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGATC UNICAMP

fpgiselle@gmail.com

MONTEIRO, Evandro Ziggiatti

Doutor em Engenharia Civil; Professor da Faculdade de Engenharia Civil Arquitetura e Urbanismo da UNICAMP e do PPGATC UNICAMP

evanzigg@g.unicamp.br

PINA, Silvia A. Mikami

Livre Docente em Habitação Coletiva contemporânea e social; Professora da Faculdade de Engenharia Civil Arquitetura e Urbanismo da UNICAMP e do PPGATC UNICAMP

smikami@fec.unicamp.br

A UTOPIA URBANA AMAZÔNICA

THE AMAZON URBAN UTOPY

LA UTOPIA URBANA AMAZONICA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O Urbanismo Rural foi uma teoria aplicada na colonização da Amazônia ao longo da Rodovia Transamazônica entre os anos de 1970 a 1974. No entanto, o ideal teórico desenvolvido por seu autor, o arquiteto José Geraldo da Cunha Camargo, não foi o modelo utilizado pelo Instituto Brasileiro de Colonização e Reforma Agrária. Este Artigo apresenta uma análise comparativa entre o referencial teórico do Urbanismo Rural desenvolvido especificamente para a Amazônia com as teorias da Cidade Jardim e da Unidade de Vizinhança, mediante a realização de uma pesquisa documental sobre tais teorias. Observa-se que Camargo valeu-se de diversas características pertencentes às duas teorias para desenvolver uma proposta de utopia sócio-urbanística que tinha o propósito de estancar o êxodo rural, capacitar os rurícolas permitindo-lhes um desenvolvimento sociocultural semelhante ao dos citadinos e criar núcleos urbanos em áreas rurais preparados para não sofrer problemas urbanos como favelas e crescimento desordenado.
PALAVRAS-CHAVE: Urbanismo rural; Cidade jardim; Unidade de vizinhança; Colonização; Amazônia.

ABSTRACT:
Rural Urbanism was an applied theory in the colonization of the Amazon along the Transamazonian Highway between the years of 1970 and 1974. However, the theoretical ideal developed by its author, the architect José Geraldo da Cunha Camargo, was not the model used by the Brazilian Institute of Colonization and Agrarian Reform. This article presents a comparative analysis between the theoretical reference of Rural Urbanism developed specifically for the Amazon with the theories of the Garden City and the Neighborhood Unit, through the accomplishment of a documentary research on such theories. It can be observed that Camargo made use of several characteristics belonging to the two theories to develop a proposal of socio-urban utopia that had the purpose of stopping the rural exodus, enabling the rural ones, allowing them a socio-cultural development similar to that of the urban ones and creating urban nuclei in rural areas prepared not to suffer urban problems such as slums and disorderly growth.
KEYWORDS: Rural urbanism; Garden City; Neighborhood unit; Colonization; Amazonia.

RESUMEN:
El Urbanismo Rural fue una teoría aplicada en la colonización de la Amazonia a lo largo de la Ruta Transamazónica entre los años 1970 a 1974. Sin embargo, el ideal teórico desarrollado por su autor, José Geraldo da Cunha Camargo, no fue el modelo utilizado por el Instituto Brasileño de Colonización y Reforma Agraria. Este artículo presenta un análisis comparativo entre el referencial teórico del Urbanismo Rural desarrollado específicamente para la Amazonia con las teorías de la Ciudad Jardín y de la Unidad de Vecindad, mediante la realización de una investigación documental sobre tales teorías. Se observa que Camargo se valió de diversas características pertenecientes a las dos teorías para desarrollar una propuesta de utopía socio-urbanística que tenía el propósito de estancar el éxodo rural, capacitar a los rurícolas permitiendo un desarrollo sociocultural semejante al de los citadinos y crear núcleos urbanos en áreas rurales preparados para no sufrir problemas urbanos como favelas y crecimiento desordenado.
PALABRAS-CLAVE*:* urbanismo rural; ciudad jardín; unidad de vecindad; la colonización; Amazonas

INTRODUÇÃO

Dentre as iniciativas de colonização da Amazônia, a que mais se destacou pelo nível teórico de urbanidade foi a colonização direta ou Urbanismo Rural, realizada pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária - INCRA na Transamazônica entre os anos de 1970 e 1974. O arquiteto responsável pelos projetos e pelo referencial teórico do Urbanismo Rural foi José Geraldo da Cunha Camargo e seu trabalho no INCRA visava fixar no campo a população que migrava para a Amazônia. Para o arquiteto, a forma mais eficiente de evitar o êxodo desses colonos era fornecer na área rural a assistência técnica, médica e educacional encontrada nos centros urbanos. Era necessário, portanto, que o rurícola residisse em pequenos núcleos urbanos, integrados aos problemas do campo e que permitissem a socialização e a satisfação de necessidades básicas. Em uma alusão à Cidade Jardim, de Howard, era necessário combinar a cidade e o campo para encorajar a ocupação da Amazônia (VENTURA FILHO, 2004; REGO, 2017; CAMARGO, 1971).

Apesar dos esforços ao longo do governo do então Presidente Médici, o Urbanismo Rural não apresentou resultados positivos, podendo ser considerado um dos grandes fracassos do governo militar na ocupação da Amazônia (REGO, 2017). Suas características, contudo, revelam um elevado grau de utopia tanto no que diz respeito ao planejamento dos núcleos de colonização, quanto na população que os habitaria.

Neste sentido, este trabalho apresenta uma análise comparativa entre o referencial teórico do Urbanismo Rural desenvolvido especificamente para a Amazônia com as teorias da Cidade Jardim e da Unidade de Vizinhança. Para tanto, realizou-se uma pesquisa documental que permitiu apresentar o Módulo Teórico para a ocupação da Amazônia baseado na teoria do Urbanismo Rural.

URBANISMO RURAL COMO MODELO DE PLANEJAMENTO

A teoria conhecida como Urbanismo Rural foi desenvolvida pelo arquiteto José Geraldo da Cunha Camargo tendo como ponto de partida os estudos sobre o fracasso de antigos Núcleos Coloniais oficiais e levou mais de 16 anos para se consolidar. Esse Planejamento Urbano-Rural tinha o objetivo de proporcionar aos colonos as facilidades do meio urbano como escolas, posto de saúde, igrejas, comércios, indústrias, áreas de lazer, dentre outras no meio rural, através de um conjunto hierárquico de “urbs” composta da tríade Agrovila – Agrópolis – Rurópolis, articulada à cidades (CAMARGO, 1971).

A primeira iniciativa de implantação dessa teoria foi em 1958-59, em Brasília, mas interrompida e arquivada devido à mudanças administrativas no Instituto Nacional de Imigração e Colonização (INIC). A segunda iniciativa de implantação ocorreu em 1964, com a criação do Instituto Nacional de Desenvolvimento Agrário (INDA), quando seriam implantados dois projetos: um no Norte de Goiás e outro no Estado do Rio de Janeiro. No entanto, assim como a iniciativa predecessora, esses projetos foram interrompidos e arquivados após mudança administrativa no Instituto. Em 1968, a teoria foi utilizada em um anteprojeto para o Núcleo Colonial Alexandre Gusmão em Brasília. Em 1969, a categoria das Agrópolis foi somada na hierarquia das urbs, que até então era composta apenas de Agrovilas e de Rurópolis, a partir da colaboração com o Grupo Especial para Racionalização da Agroindústria Canavieira do Nordeste (GERAN). Em 1971, a teoria foi utilizada nos projetos de Colonização do INCRA na Amazônia (CAMARGO, 1971).

O primeiro nível da hierarquia eram as Agrovilas, concebidas como bairros rurais que possuiriam lotes urbanos medindo entre 1500 e 3000 m^2, nos quais os moradores poderiam praticar agricultura branca

(pomar), horticultura e criação de animais de pequeno porte, como galinhas (CAMARGO, 1971; CARDOSO; LIMA, 2009). Quanto aos equipamentos de uso coletivo e serviços, o projeto previa a instalação de uma escola rural, centro comunitário, pequenos comércios, posto de saúde, serviço social, centro administrativo e áreas de lazer (quadras de esporte e área verde com fins de praça.). A população do núcleo era determinada pelo número mínimo de crianças para o funcionamento de uma escola rural (de 100 a 300 famílias). Como cada Agrovila teria um raio de influência de 48 lotes rurais de 100 ha, nas Agrovilas residiriam tanto os colonos que adquiriram lotes rurais, quanto aqueles que não possuíam condições de se tornar proprietários, permitindo assim, que de três a cinco chefes de famílias trabalhassem em um lote rural (VENTURA FILHO, 2004; A COLONIZAÇÃO, 1971; SMITH, 1982; REGO, 2015, 2017; CAMARGO, 1963;1971).

Seguindo na hierarquia, as Agrópolis eram consideradas bairros com certo nível de independência, deveriam ter zoneamento definido com áreas residenciais e de comércio. Os lotes urbanos seriam menores que na Agrovila, variando entre 300 a 400 m^2, porém nestes também seriam permitidas as práticas rurais das Agrovilas. A grande diferenciação estaria, então, no porte dos serviços e equipamentos, uma vez que nelas estariam os serviços para a comunidade como "(...) escola primária (com creche e jardim de infância), (...) escola secundária, comércio mais desenvolvido, cooperativa, pequenas agroindústrias, armazéns, patrulha mecanizada" (CAMARGO,1971, p. 21-22), cemitério, centro telefônico, correio e telégrafo, "(...). As Agrópolis situadas nas margens de rodovias poderiam ter oficinas mecânicas, postos de gasolina, restaurantes e motéis para atender ao movimento das mesmas" (CAMARGO, 1971, p.22).

As Agrópolis teriam um raio de influência de 10km, apoiando um conjunto de no máximo 22 Agrovilas, sendo que, em tese, o ideal proposto seria apoiar entre 8 e 10 Agrovilas, ou seja, as Agrovilas funcionariam como satélites de uma Agrópolis. (CAMARGO, 1963; 1971; VENTURA FILHO, 2004; A COLONIZAÇÃO, 1971; REGO, 2015, 2017).

No terceiro nível na hierarquia estaria a Rurópolis, um núcleo urbano de 20.000 habitantes, considerado um centro de integração microrregional, com todas as funções de centro cultural, social, comercial, industrial e administrativo, onde a população teria acesso aos serviços públicos federal, estadual e municipal em um raio de influência entre 70 e 120km (VENTURA FILHO, 2004; A COLONIZAÇÃO, 1971; CAMARGO, 1971). Por se tratar de "um centro polarizador no atendimento de todo o conjunto de centros urbanos sob seu raio de ação" (CAMARGO, 1971, p.23-24), era fundamental que no quesito educacional essa "urbs" oferecesse todos os níveis educacionais, "escolas primárias (com jardim-de-infância e creche), deve ter escolas secundárias (ou equivalentes), escolas técnicas, escolas normais para formação de professores, etc." (CAMARGO, 1971, p.24).

O autor da proposta faz uma ressalva importante quanto as Agrópolis e Rurópolis: ambas deveriam ser construídas paulatinamente através do que o autor chamou de "núcleos ambientais", ou seja, essas "urbs" deveriam ser construídas em etapas através de pequenos conjuntos de módulos internos. Tanto a Agrópolis quanto a Rurópolis deveriam possuir uma área reservada para expansão acima do previsto que não deveria ser confundida com uma segunda área de reserva que o autor chamou de "Núcleo de Emergência" destinada exclusivamente para receber excesso de migrantes durante os anos iniciais. Nestes "Núcleos de Emergência" deveriam ser construídos alojamentos simples e provisórios, pois seu objetivo principal era "evitar o nascimento de 'favelas e, também, controlar a entrada dos migrantes e forasteiros que chegam ao local, fazendo-se a devida triagem e seleção, a fim de que os assentamentos sejam feitos regularmente, sem improvisação e pressa" (CAMARGO, 1971, p.22).

O último nível de “urbs” nesse Planejamento Urbano-Rural eram as cidades. No entanto, Camargo (1971, p.26) é enfático quanto aos requisitos mínimos para que uma “urbs” fosse efetivamente considerada como cidade: “(...) uma comunidade com uma população de mais de 50.000 habitantes, que possua centro universitário, cursos técnicos e que seja dotada de implementos socioeconômicos compatíveis com um núcleo polarizador de desenvolvimento”. Nesse contexto o autor ainda aponta para a dubiedade do papel das sedes de municípios como cidades, pois afirma: “(...) Não nos estamos referindo a centros urbanos “sedes" de municípios, pois estes não possuem, muitas vêzes, população e nem infra-estrutura sócio-econômica e cultural para serem considerados sequer como Agrópolis” (CAMARGO, 1971, p.26).

Ao considerar as condições encontradas na Amazônia no período da colonização através do Programa de Integração da Nacional (PIN) o autor ainda afirma que “Em regiões ou áreas de ‘Pioneirismo’, nas quais não haja outras cidades, a Rurópolis ficaria sendo a principal” (CAMARGO, 1971, p.26). Isso significa que para a Amazônia da década de 1970 as sedes de município já existentes no trajeto da Transamazônica seriam Rurópolis e que o INCRA construiria em um primeiro momento apenas Agrovilas e Agrópolis. Essa compreensão se confirma com a apresentação pelo autor do modelo teórico original para os Módulos de Colonização (MOCs) a serem implantados pelo INCRA. Camargo (1971) se utilizou de uma formato geométrico quadrado, de 42,80 km de lado e 133,134 ha que deveria ser adaptado às especificidades topográficas e topológicas da área de colonização.

O ponto central dessa forma seria ocupado por uma Agrópolis, implantada em uma das margens da Rodovia Transamazônica. Em frente à Agrópolis, existiria uma rótula de onde partiriam todas as estradas do sistema viário - composto pela Rodovia, uma estrada perimetral no entorno da Agrópolis e estradas vicinais em 45º. As Agrovilas (em um total de vinte) e os lotes rurais estariam posicionados ao longo destas vias formando bolsões triangulares de Reserva Florestal, como representado na Figura 1.

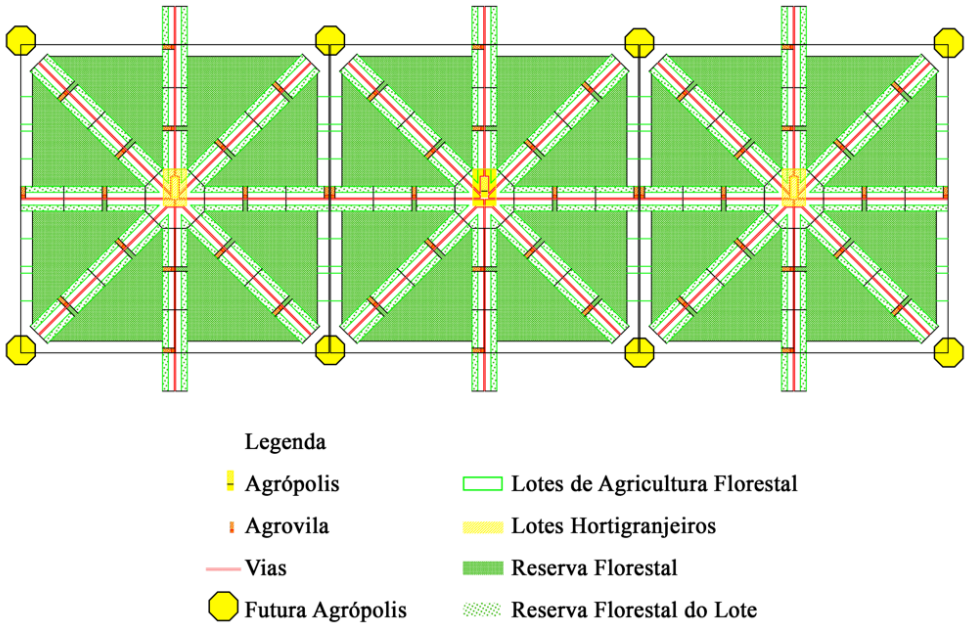


Figura 1 - Módulo Teórico de Colonização proposto por Camargo
Fonte: a partir de CAMARGO, 1971; elaboração: Autores

Segundo esse modelo teórico, deveria ocorrer um processo mínimo de desflorestamento, pois Camargo (1971) incentivava que fosse realizada nos lotes rurais uma Agricultura Florestal, ou seja, o plantio e comercialização de espécies florestais como "seringueira, castanha-do-Pará, cacau, dendê, café tipo "robusta", madeiras de lei (mogno, cedro), madeiras brancas" (CAMARGO, 1971, p.52) – atualmente uma técnica de agricultura florestal compatível com essa proposta são os Sistemas Agroflorestais (SAF). A agricultura de subsistência deveria ser realizada exclusivamente ao redor da Agrópolis, enquanto que nos lotes residenciais poderia ser praticada o que o autor chamou de agricultura de complementação de subsistência "horta, pomar, criação de galinhas, etc."(CAMARGO, 1971 p.52).

Observa-se, portanto, que o modelo teórico de Camargo permitiria uma ocupação modulada para além das margens da Rodovia Transamazônica, gerando uma malha viária em grelha que poderia ser expandida amplamente (Figura 2) e devidamente conectada com as cidades existentes. No entanto, essa organização poderia gerar bolsões de reserva florestal que poderiam ser facilmente suprimidos como lotes rurais ou mesmo a expansão das "urbs". Cidades já existentes na região, como Altamira, completariam a tríade no papel das Rurópolis.

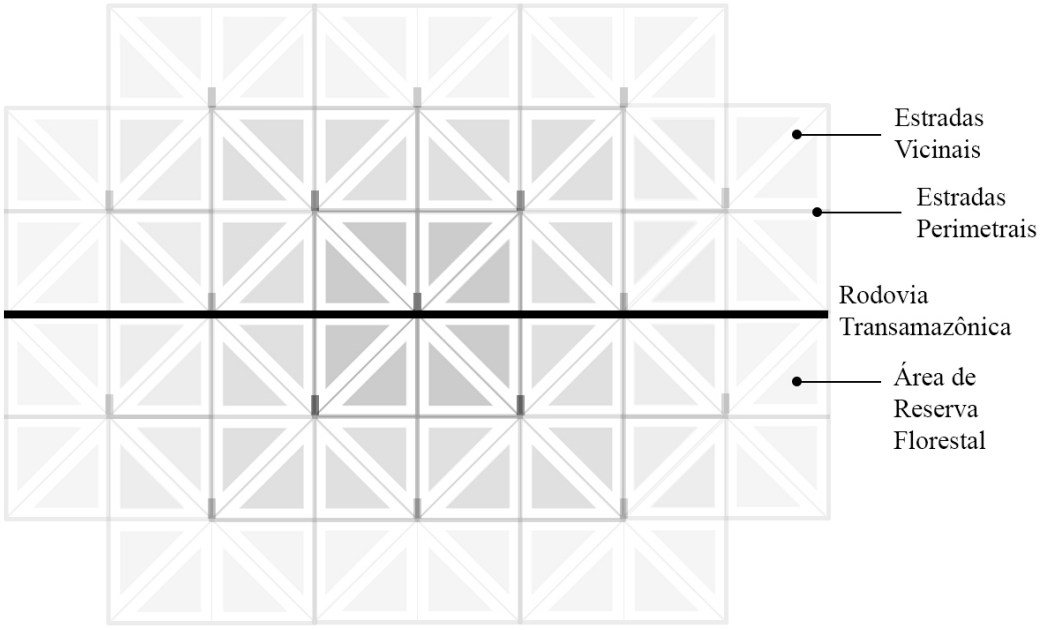


Figura 2 - Esquema de composição de diversos módulos teóricos
Fonte: a partir de CAMARGO, 1971; Elaboração: autores

O URBANISMO RURAL E AS TEORIAS DE UNIDADE DE VIZINHANÇA E CIDADE JARDIM

Uma análise cuidadosa dos anteprojetos de Camargo para as Agrovilas e Agrópolis possibilita identificar claramente as influências da Unidade de Vizinhança e da Cidade Jardim.

Levando-se em consideração primeiramente a Unidade de Vizinhança, percebe-se que a organização interna das Agrovilas e sua filosofia de gerar um ambiente comunitário, cooperativo, com sua própria cultura, tem na teoria de Clearance Perry (1998), desenvolvida na década de 1920, seu embasamento teórico. O primeiro paralelo que se pode traçar entre as propostas de Perry e Camargo é a quantidade de

serviços a serem ofertados na Agrovila - com exceção do posto de saúde, todos estão presentes: uma escola primária, templos religiosos e comércio.

O segundo paralelo diz respeito aos requerimentos de localização desses serviços. Segundo Perry (1998), a escola necessita de um determinado tipo de via com tráfego menos intenso, enquanto que o distrito comercial necessita de outro que realize conexões com outras Unidades de Vizinhança. No entanto, ao operar simultaneamente, é possível gerar um sistema coordenado e harmonioso. Esse sistema está claramente presente nas Agrovilas ao se restringir o acesso motorizado à área central onde se localizam a escola, o posto de saúde e os edifícios administrativos (Figura 3).

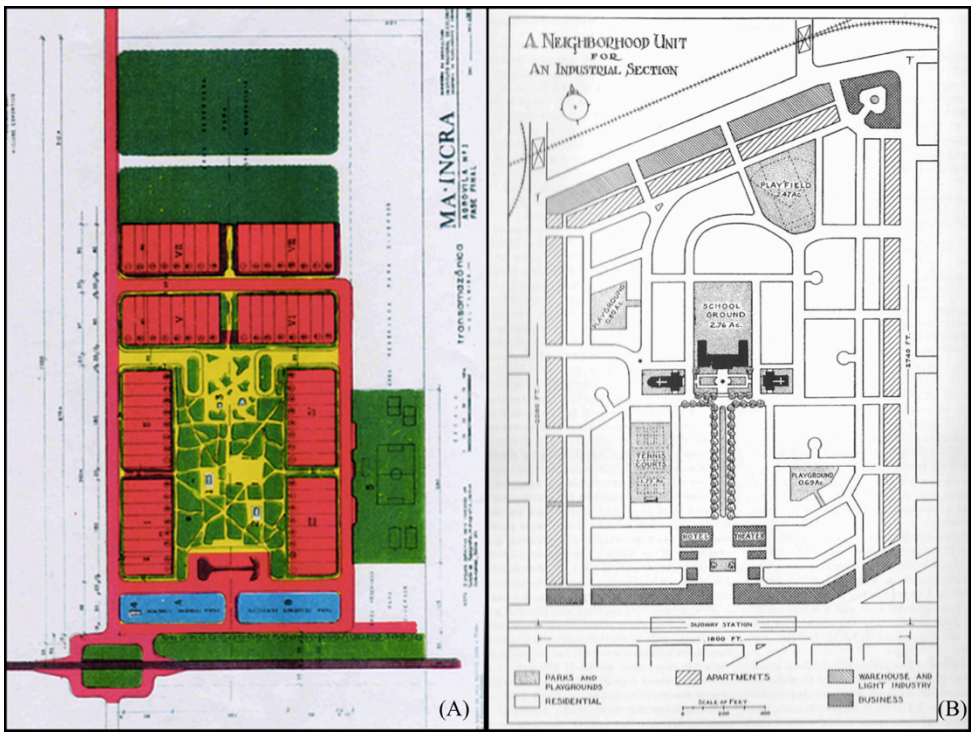


Figura 3 - Comparação entre uma Agrovila (a) e uma Unidade de Vizinhança industrial (b)
Fonte: Ventura Filho (2004) e Perry (1998).

O terceiro paralelo entre a Unidade de Vizinhança e o Urbanismo Rural está nos princípios de Perry (1998). Todos os seis princípios foram empregados nos projetos da tríade urbana, sendo o princípio do tamanho da unidade o mais fácil de correlacionar com a Agrovila, pois tem na população atendida por uma escola primária seu ponto determinante (por um lado, de 1000 a 1220 alunos na Unidade de Vizinhança; por outro, de 12% a 14% da população composta por crianças em idade escolar, ou seja, de 100 a 300 famílias no Urbanismo Rural).

Os outros princípios – Limites marcados por vias, Espaços de Recreação Públicos/Comunitários localização dos Serviços Institucionais, posicionamento dos Mercados e Sistema Viário interno - são identificáveis apenas ao se analisar os anteprojetos. Os limites dos núcleos urbanos são marcados por vias – bulevares nas Agrópolis e Rurópolis – que contornam todos os lotes (Limites). Ao centro estão posicionados os parques com caminhos irregulares para pedestres, servindo de acesso ao centro administrativo, comércios e escola (Espaços Abertos e Sítios Institucionais); em uma das laterais estão dispostos os equipamentos

esportivos e as áreas de reserva para equipamentos diversos (Sítios Institucionais); próximas ao acesso para a Transamazônica estão as áreas reservadas para pequenos serviços (Sítios Institucionais e Comércio) e diversas soluções viárias, como rotatórias e cul-de-sac (Sistema Viário), como representado na Figura 4 a seguir.

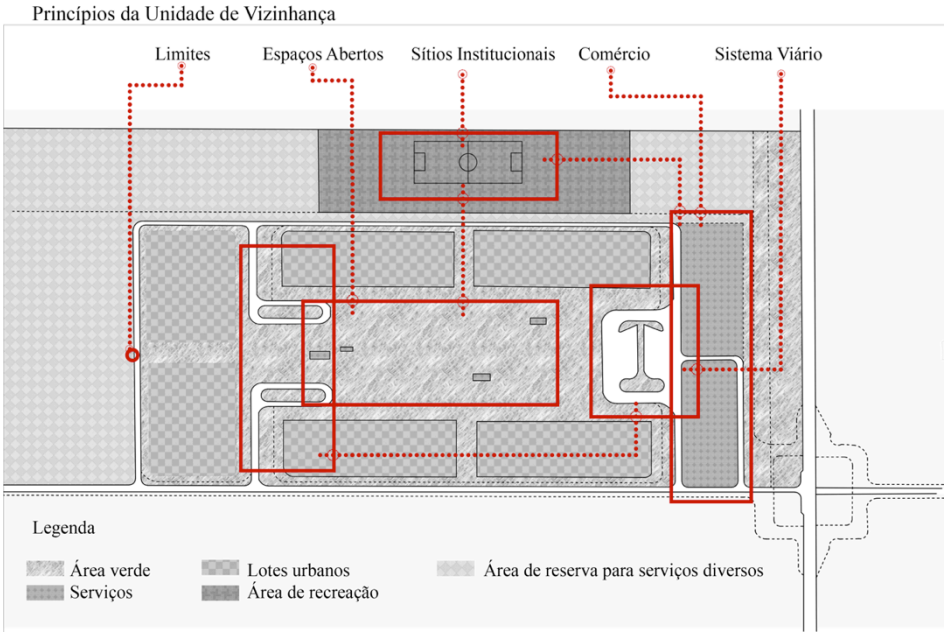


Figura 4 - Princípios da unidade de vizinhança em projeto de Agrovila
Fonte: a partir de Ventura Filho (2004); Elaboração: Autores.

O último paralelo entre a Unidade de Vizinhança e o Urbanismo Rural está nas distâncias a serem percorridas. Perry (1998) advoga para a sua unidade de vizinhança, dependendo dos serviços, distâncias entre meia milha (cerca de 800 metros) e três quartos de milha (cerca de 1.200 metros). Por ser uma situação de caráter rural, as distâncias advogadas por Camargo eram de 4 a 12 km, dependendo da distância do lote rural até a Agrovila e internamente de 160 a 400m.

Considerando a possível influência da Cidade Jardim de Howard (2004), desenvolvida a partir da década de 1890, e o Urbanismo Rural de Camargo, o primeiro paralelo está na concepção de um conjunto de núcleos urbanos cercados por um cinturão verde, mesclando áreas produtivas e áreas de preservação. Essa organização, em ambos os modelos, pregava a proximidade e a facilidade de se estabelecer mercados para os produtos agrícolas nos vários níveis do sistema (Figura 5).

Assim como na Cidade Jardim, os lotes urbanos oferecidos aos colonos previam a implantação de uma residência cercada por jardins (horta e pomares). Outra referência à teoria está no posicionamento sempre central das áreas verdes e na tentativa de organizar o centro cívico-administrativo nessa área, reminiscências ao Parque Central da Cidade Jardim. No caso das Agrópolis, percebe-se com mais clareza a localização setorizada das pequenas indústrias e cooperativas próxima à via principal, fazendo correlação tanto com a Cidade Jardim como com a Unidade de Vizinhança, uma vez que em ambas as fábricas e depósitos e comércios eram estrategicamente posicionados próximos à via de escoamento.

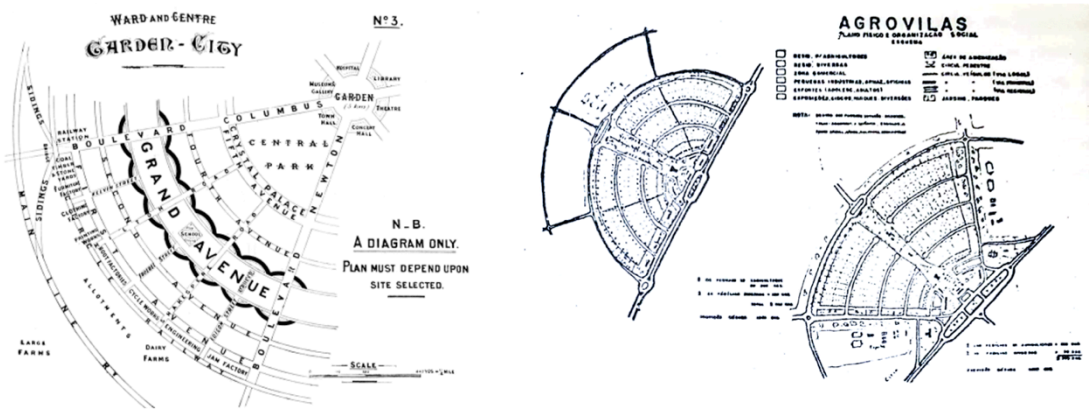


Figura 5 - Diagrama da Cidade Jardim (Esquerda) e Proposta de Agrovila (Direita)
Fonte: HOWARD (2004), CAMARGO (1971)

Outro ponto de correlação está nas propostas de vias. Howard propôs bulevares e vias largas para a circulação interna; as vias traçadas por Camargo seguem essa conotação. Apesar de nas Agrovilas não constar arborização nas vias (como proposto na Cidade Jardim), a largura das vias variava de 12 a 20 metros. Nas Agrópolis, onde a hierarquia viária era mais complexa, além dos canteiros centrais, rotatórias e *cul-de-sac*, também existiam diversas áreas de estacionamento. Neste ponto, é interessante levantar que todas as teorias enfatizam que a circulação interna deveria ser realizada prioritariamente a pé; no entanto, os esquemas viários claramente favorecem o automóvel.

Outro paralelo entre o modelo de Howard e a proposta de Camargo é quanto aos templos religiosos. Tanto na Cidade Jardim quanto na proposta do Urbanismo Rural, a construção desses edifícios deveria ser realizada pela própria população, como uma forma de incentivar a cooperação mútua entre os habitantes.

O último paralelo e, talvez um dos mais importantes, é a organização de um sistema de "urbs" satélites que favorecem um desenvolvimento urbano descentralizado, porém hierarquizado e sempre intimamente ligado com a área de produção agrícola no entorno dos centros urbanos (Figura 6).

Na Cidade Jardim, cidades satélites surgiriam na medida em que as cidades principais alcançassem seu número máximo de habitantes; no Urbanismo Rural, a composição hierárquica já estabelecia que as cidades teriam como núcleos satélites as Rurópolis, que por sua vez teriam como satélites os conjuntos de Agrópolis que também possuiriam Agrovilas como núcleos satélites; todos ligados por um complexo sistema viário.

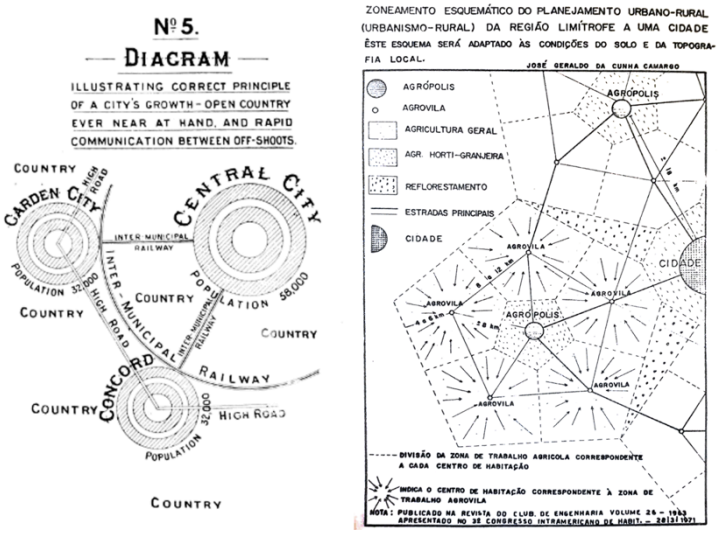


Figura 6 - Diagramação das "urbs" satélite; à esquerda a Cidade Jardim, à direita Urbanismo Rural
Fonte: HOWARD, (2004); CAMARGO (1971).

Por fim, é possível identificar a presença das duas teorias em um projeto para Agrópolis, num diagrama feito por Camargo e apresentado na figura 7.

Figura 7 - Exemplificação da relação entre as teorias e o Urbanismo Rural através de um projeto de Agrópolis
Fonte: a partir de Ventura Filho (2004). Elaboração: Autores.

Observa-se, portanto, que cada projeto apresentava "[...] unidades de vizinhança, hierarquização viária (com vias principais, locais e de pedestres), separação entre automóveis e pedestres, *cul-de-sacs*, setorização e zoneamento funcional" (REGO, 2015, p. 94) e os módulos seriam implantados progressivamente, com o intuito de evitar a especulação imobiliária e a proliferação de favelas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como as teorias da Cidade Jardim e da Unidade de Vizinhança, a teoria do Urbanismo Rural se apoia fortemente em uma morfologia urbana idealizada, capaz de impactar sobremaneira nas questões sociais. No caso das propostas do Urbanismo rural, é possível identificar uma forte carga utópica, maior do que as teorias que lhe serviram de referencial teórico.

Para Camargo (1963; 1971) a hierarquia do Planejamento Urbano-Rural não só estancaria o êxodo rural como também fomentaria o desenvolvimento sociocultural do campo. Para o autor, o êxito do planejamento não estava unicamente relacionado à sua hierarquia de "urbs", mas a um exemplo a ser dado aos colonos. Em ambos os textos nos quais Camargo defende o uso do Urbanismo Rural, ele enfatiza a necessidade de propriamente selecionar os melhores e mais apitos colonos – pessoas que no mínimo entendam rapidamente o valor de sua proposta como a melhor opção para melhorar de vida – assim como defende que parte dos colonos de um núcleo de colonização seja composta por pessoas de escolaridade elevada como agrônomos e veterinários, os quais deveriam servir de exemplo aos demais colonos.

Observando-se o percurso que as crianças (de 12% a 14% da população de uma urbs), filhos de colonos e futura geração dos núcleos deveriam percorrer para completarem os estudos, cada nível hierárquico seria um degrau ao objetivo de se alcançar o exemplo dos colonos mais bem sucedidos. Ou seja, após percorrerem todos os níveis da hierarquia de "urbs", a geração seguinte de colonos seria formada por técnicos agrícolas, agrônomos e veterinários ou teriam algum tipo de especialização "(…)tratadistas, peritos em enxertia, poda, colheita, etc." (CAMARGO, 1971 p.20). Acredita-se que esses rurícolas com raízes nas Agrovilas ou Agrópolis naturalmente, após completarem os estudos, voltariam à casa trazendo consigo novos conhecimentos e tecnologias e, consequentemente, o aumento de produção e o progresso do campo. Essa nova onda de desenvolvimento aos núcleos rurais de colonização, advinda da melhora na produção, diminuiria a necessidade das práticas de subsistência nos lotes urbanos, permitindo que estes diminuíssem de tamanho e mais pessoas pudessem residir nos núcleos. A geração seguinte percorreria o mesmo percurso educacional, trazendo assim nova onda de tecnologias e desenvolvimento ao campo até o ponto em que as chácaras, as hortas e pomares desapareceriam e os "os rurícolas passem a residir em apartamentos confortáveis de edifícios situados em parques ajardinados nas Agrovilas" (CAMARGO, 1971, p.19), ou seja, os núcleos de colonização se tornariam pequenas cidades compactas e ajardinadas com prédios de edifícios em plena área rural.

A análise comparada permite identificar a teoria do Urbanismo Rural enquanto uma utopia sóciourbanística para o meio rural que visava atuar em três frentes ao mesmo tempo: (a) reduzir o êxodo rural; (b) capacitar os moradores das áreas rurais (proprietários ou empregados), permitindo-lhes um desenvolvimento sociocultural em parceria com os moradores de áreas urbanas; e (c) criar núcleos urbanos cuja área construída se adensaria de forma compacta, seguindo o desenvolvimento da produção agrícola e preparados para não sofrer problemas urbanos, como a proliferação de favelas e crescimento desordenado, advindos do seu progresso econômico.

Apesar de toda profundidade dos estudos e as sugestões de Camargo (1971), o Urbanismo Rural não chegou a ser implantado por completo, sofrendo diversas alterações ao longo dos anos em que se tentou implantá-lo. É possível, que mesmo que tivesse sido implantado na íntegra, o alto grau utópico da teoria provavelmente não atingira seu propósito, pois diferentes obstáculos se interporiam ao sucesso, com implicações para além do domínio do planejamento. Identifica-se, dentre eles, o desenvolvimento da produção rural não necessariamente vinculado à geração de novos e melhores empregos no campo, mas sim ao surgimento de uma maior quantidade de empregos urbanos (comércios e serviços), o que reproduziria o fluxo campo-cidade já conhecido em outros processos de colonização. Outro aspecto também de difícil equacionamento seria o possível monopólio de terras por parte daqueles rurícolas com maior produção em razão do uso de melhor tecnologia, por exemplo que, de certa forma, lembra a atual situação criada pelas grandes fazendas de monoculturas presentes no território amazônico hoje.

REFERÊNCIAS:

CAMARGO, José Geraldo da Cunha. Urbanismo Rural para fixação condigna do Homem nas áreas agrícolas. **Revista do Clube de Engenharia.** Rio de Janeiro: Engenharia Editora S.A., Vol. 26, N.324 a 328, p.274-276, 1963.

_____, José Geraldo da Cunha. **Urbanismo rural**. Brasília: Ministério da Agricultura; INCRA, 1973.

CARDOSO, Ana Cláudia Duarte; LIMA, José Júlio Ferreira. A influência do governo federal sobre cidades na Amazônia: os casos de Marabá e Medicilândia. **Novos Cadernos Naea,** Belém, v. 12, n. 1, p.161-192, jun. 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/viewFile/285/520>. Acesso em: 10 jul. 2015.

HOWARD, Ebenezer. **Garden Cities pf To-Morrow:**Being the Second Edition of "To-Morrow: a Peaceful Path to Real Reform.”**.** Londres: “SWAN SONNENSCHEIN & CO., Ltd. PATERNOSTER SQUARE”, 1902. (Projeto Gutemberg). Ebook: #46134 de 29 jun. 2004.

INCRA Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária. A COLONIZAÇÃO no Brasil: situação atual, projeções e tendências. Brasília, 1971

REGO, Renato Leão. A integração cidade-campo como esquema de colonização e criação de cidades novas: do Norte Paranaense à Amazônia Legal. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais,** [s.l.], v. 17, n. 1, p.89-103, 25 abr. 2015. Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais (RBEUR). http://dx.doi.org/10.22296/2317-1529.2015v17n1p89. Disponível em: <http://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/viewFile/4978/4673>. Acesso em: 17 ago. 2017.

_____, Renato Leão. Shaping an urban Amazonia: ‘a planner’s nightmare’. **Planning Perspectives,** [s.l.], v. 32, n. 2, p.249-270, mar. 2017. Informa UK Limited. http://dx.doi.org/10.1080/02665433.2016.1277952. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02665433.2016.1277952>. Acesso em: 11 out. 2017.

PERRY, Clarence Arthur. **The neighbourhood unit.** London: Routledge/Thoemmes, 1998. 140 p., ill., maps, 25 cm. (Early urban planning, v. 7).

SMITH, Nigel J. H. **Rainforest corridors:** the transamazon colonization scheme. Berkeley, CA: Univ. of California, c1982. 248p.

VENTURA FILHO, Raul da Silva. **A Floresta Urbanizada:** a formação de núcleos urbanos na transamazônica, trecho Altamira – Itaituba. 2004. 239 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Belém, 2004.

V enanparq
Salvador - 2018

ALÉM DO PLANO: REFLEXÕES SOBRE A URBANIZAÇÃO DA CIDADE DE SANTOS A PARTIR DA PERCEPÇÃO DE DOIS SANITARISTAS

BEYOND THE PLAN:

TÍTULO DE LA PONENCIA EN ESPAÑOL

EIXO TEMÁTICO: História e Teoria da Arquitetura, da Cidade e do Urbanismo

CAMPOS, Cristina de
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da FAU USJ e do PPGPCT Unicamp
campos@ige.unicamp.br

SIMÕES, Robson Alexandre
Mestrando do PPGGEO Unicamp
geoplix@gmail.com

ALÉM DO PLANO: REFLEXÕES SOBRE A URBANIZAÇÃO DA CIDADE DE SANTOS A PARTIR DE DOIS SANITARISTAS

BEYOND THE PLAN: REFLECTIONS ON THE URBANIZATION OF THE CITY OF SANTOS FROM TWO SANITARISTS

ALLÁ DEL PLANO: REFLEXIONES SOBRE LA URBANIZACIÓN DE LA CIUDAD DE SANTOS A PARTIR DE DOS SANITARISTAS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
A descoberta de novos documentos referentes ao saneamento da cidade de Santos permitem um novo olhar sobre as ações realizadas nesta cidade ao longo do século XX. O primeiro, é um conjunto de fotografias do médico Geraldo Horácio de Paula Souza, que representam espaços da cidade onde a presença de pântanos e áreas insalubres ainda é predominante. O outro documento é uma carta escrita em 1940 pelo Diretor de Saúde, Humberto Pascale, que solicita a organização de uma nova comissão para finalizar as obras de saneamento para a cidade. O objetivo desse artigo é discutir a importância destas duas fontes enquanto documentos históricos e com o suporte de Sistemas de Informações Geográficas (SIG) refletir sobre a transformação do espaço urbano na cidade de Santos.

PALAVRAS-CHAVE: saneamento; Santos; urbanização; saúde pública; SIG.

ABSTRACT:
The discovery of new documents regarding the sanitation of the city of Santos allows a new look on the actions carried out in this city throughout the 20th century. The first is a set of photographs of the physician Geraldo Horacio de Paula Souza, who represent spaces of the city where the presence of marshes and unhealthy areas is still predominant. The other document is a letter written in 1940 by the Director of Health, Humberto Pascale, who calls for the organization of a new commission to finalize the sanitation works for the city. The objective of this article is to discuss the importance of these two sources as historical documents and with the support of Geographic Information Systems (GIS) to reflect on the transformation of urban space in the city of Santos.
KEYWORDS: *sanitation; City of Santos; urbanization; public health; GIS.*

RESUMEN:
El descubrimiento de nuevos documentos referentes al saneamiento de la ciudad de Santos permiten una nueva mirada sobre las acciones realizadas en esta ciudad a lo largo del siglo XX. El primero, es un conjunto de fotografías del médico Geraldo Horacio de Paula Souza, que representan espacios de la ciudad donde la presencia de pantanos y áreas insalubres todavía es predominante. El otro documento es una carta escrita en 1940 por el Director de Salud, Humberto Pascale, que solicita la organización de una nueva comisión para finalizar las obras de saneamiento para la ciudad. El objetivo de este artículo es discutir la importancia de estas dos fuentes como documentos históricos y con el soporte de Sistemas de Información Geográfica (SIG) reflexionar sobre la transformación del espacio urbano en la ciudad de Santos.
PALABRAS-CLAVE*: saneamiento; Santos; urbanización; salud pública; SIG.*

INTRODUÇÃO

Desde os tempos coloniais que Santos, situada no litoral paulista, chamava a atenção das autoridades sanitárias pelas constantes epidemias que assolavam a cidade. Com a instalação do governo republicano e a autonomia garantida aos governos estaduais, em 1892, o governador do estado de São Paulo, José Alves de Cerqueira Cesar, lançou a lei n°. 35, de 28 de junho, que autorizava o governo do estado "a despender a somma necessária para o saneamento de Santos, São Paulo e outras localidades do Estado, podendo para esse fim empregar os saldos recolhidos ao Thesouro" (São Paulo - Estado, 1892). Com esta lei era criada a Comissão de Saneamento em São Paulo, que tinha como objetivo auxiliar as cidades atingidas pelas epidemias. É neste ponto que tem início o saneamento de Santos, tema que foi amplamente discutido em trabalhos acadêmicos como os de Andrade (1992), Costa (2003), Bernardini (2006) e Carriço (2013).

Há alguns anos, um trabalho de pesquisa localizou dois documentos que permitiam uma outra percepção sobre o saneamento de Santos, realizado nas primeiras décadas do século XX e que teve como figura de proa o engenheiro sanitarista Saturnino de Brito. O primeiro documento é um conjunto de 16 fotografias pertencentes ao arquivo pessoal do professor Geraldo Paula Souza. Estas fotografias representam uma cidade rodeada de charcos e áreas pantanosas, espaços com as condições propícias à proliferação de mosquitos na cidade de Santos. As imagens retratam o crescimento da mancha urbana para áreas ainda dominadas pela natureza e sem as infraestruturas de saneamento. O segundo documento é uma carta de 1940, escrita pelo Diretor do Departamento de Saúde do estado de São Paulo, Humberto Pascale, solicitando ao Secretário de Estado da Educação e Saúde Pública a finalização das obras comandadas por Saturnino de Brito. Pascale sugere, de acordo com o documento, que o plano de saneamento implantado por Brito havia sido incompleto, sendo necessário a organização de uma nova comissão para levar a cabo as obras.

É clara a ênfase de ambos documentos nas questões relativas ao saneamento de Santos, indicando que as autoridades sanitárias ainda monitoravam a cidade. Assim, a partir destes dois documentos, o objetivo é tecer algumas reflexões sobre o plano de saneamento de Santos e seus desdobramentos para a cidade. Com a implantação do plano, a cidade conseguiu equilíbrio em sua situação sanitária, o que permitiu o desenvolvimento das atividades econômicas (das quais aquelas atreladas ao porto eram essenciais) e consequentemente o aumento da população urbana e a expansão da mancha urbana em áreas ainda pouco habitadas. Objetiva-se também trazer à baila a contribuição de outros profissionais - no caso aqueles ligados à saúde pública - para entender e propor ações no espaço, ressaltando sua contribuição para a história da cidade, do urbanismo e da urbanização.

O artigo está dividido em três partes. Na primeira parte, realiza-se uma breve revisão sobre o saneamento de Santos a partir da produção bibliográfica produzida sobre o tema. Tal revisão é necessária para se entender atores envolvidos e o que o plano trouxe, de fato, para o espaço urbano santista. Na segunda parte, apresenta-se os dois documentos - as fotografias da coleção de Geraldo Paula Souza e a carta de Humberto Pascale - que geraram as discussões do presente artigo. Na terceira e última parte, apresenta-se a ferramenta SIG e como se buscou georreferenciar cada um dos pontos representados pelas fotografias de Geraldo Paula Souza. Esta demarcação permite ao leitor observar o avanço da mancha urbana para áreas

ainda dominadas pela natureza. O trabalho de inserção de todas as dezesseis imagens ainda não foi concluído, trazendo ao público do evento os avanços iniciais deste trabalho.

O SANEAMENTO DE SANTOS

Vários trabalhos acadêmicos sobre o saneamento de Santos foram realizados nas últimas décadas. A pesquisa de Andrade (1992), que inaugurou os estudos sobre o urbanismo sanitarista, foram seguidos de análises mais aprofundadas como Costa (2002), Bernardini (2006) e Carriço (2013). Não se pretende aqui realizar uma análise exaustiva que contemple todo o debate acerca do saneamento de Santos (os autores acima listados já o fizeram), mas apenas pontuar algumas questões que se acreditam importantes para entender o contexto em que ambos documentos - as fotografias e a carta de Humberto Pascale - foram realizadas.

Santos era uma importante cidade dentro do complexo cafeeiro desenhado em fins do século XIX (CANO, 1977). Era saída para o mercado internacional e entrada da força de trabalho imigrante e dos produtos importados. Consolida-se como ponto vital - junto com São Paulo e Campinas - dentro da economia cafeeira em franca ascensão. É com a inauguração da *São Paulo Railway* que a cidade acorda, como nota Andrade (1992:p.132), de sua "letargia colonial", triplicando sua população urbana ao passo em que vários serviços e comércios se estabelecem em seu tecido urbano. O surto de desenvolvimento, no entanto, era ameaçado por doenças, cujos efeitos eram devastadores para a população e, consequentemente, paras as diversas atividades operadas na cidade.

Em meados da década de 1890, a cidade recebeu recursos do governo do estado para livrá-la das doenças. A cidade não só abrigou ações sanitárias como também importantes conquistas no campo científico ao abrigar experiências de Emílio Ribas e Adolpho Lutz na luta contra a peste bubônica (Almeida, 2003). Em meio aos esforços de saneamento da cidade e dos embates entre poder público e capital privado (BERNARDINI, 2006), uma série de ações significativas com vistas a restabelecer a ordem na cidade, o que implicava diretamente em propor alterações substanciais no espaço urbano. Com a Comissão de Saneamento, em 1892, o governo paulista contratou o professor estadunidense Estevan Fuertes para projetar o novo sistema de esgotos da cidade, seguindo-se também outras comissões com o mesmo objetivo (ANDRADE, 1992). Finalmente, em 1903, a Comissão de Saneamento é entregue ao engenheiro José Pereira Rebouças, sendo posteriormente substituído pelo engenheiro Francisco Saturnino de Brito, que retoma a proposta de Fuertes e propõem o novo sistema de esgotos, com separação total. A construção da rede de esgotos em Santos é, segundo o filho de Brito que organizou a obra do pai, carregada de significação, pois é a partir das redes santistas que a diretriz técnica da separação absoluta se dissemina pelo país afora.

Como afirmou Andrade (1992:p.135),

> "(...) diversos aparelhos e processos inovadores doram desenvolvidos por Saturnino de Brito na construção dos esgotos de Santos (...), mas o aspecto de sua obra em Santos que nos parece o principal é o traçado do plano de extensão da cidade. As realizações de

> Saturnino de Brito deram origem a uma nova cidade com um desenho extremamente moderno para a época, aproximando a paisagem urbana santista daquelas de cidades européias".

O plano delineado por Brito foi realizado entre 1905 e 1914, com 80 kilômetros de rede de esgoto e 17 kilômetros de canais de superfície (ANDRADE, 1992: p. 134). A obra, entretanto, atingiu áreas mais urbanizadas da mancha urbana, restando ainda espaços tomados pela natureza. Com o aumento da população nas décadas seguintes, estas áreas foram sendo ocupadas. Por não terem sido drenadas, eram também foco de proliferação de mosquitos que demandava atenção por parte das autoridades sanitárias. Na sequência, aborda-se dois momentos destas áreas ainda não saneadas, que ficaram a margem do Plano de Brito para Santos.

DOIS DOCUMENTOS SOBRE O SANEAMENTO EM SANTOS

Para realizar esta reflexão sobre o saneamento da cidade de Santos, o presente artigo se apoia em dois documentos localizados durante pesquisas acadêmicas na década de 2000. Abaixo apresenta-se uma breve descrição de cada um dos documentos.

AS FOTOGRAFIAS DE GERALDO PAULA SOUZA

As fotografias fazem parte de um conjunto de dezesseis imagens que representam cenas da cidade de Santos. Foram encontradas no acervo do professor Geraldo Horácio de Paula Souza e a única informação que trazem são legendas com indicações de onde foram captadas as cenas, com seus respectivos logradouros. As fotografias também estão identificadas - com caligrafia do próprio Paula Souza - com a seguinte nota: "Mosquitos - Santos". O documento fotográfico, como indica Kossoy (2002), vem sendo cada vez mais utilizado em trabalhos acadêmicos pela quantidade de informações que encerra em suas representações. É preciso, segundo Kossoy, um amplo trabalho de entendimento sobre a imagem, os equipamentos utilizados e as motivações do agente que realizou aquela determinada captura, evidenciando que haviam intenções, que o que estava sendo captado representava uma certa intenção do fotógrafo. O uso da fotografia enquanto documento requer que o pesquisador desvende esta complexa trama histórica em que a representação está inserida.

Neste esforço de entender a trama histórica das fotografias, as informações conseguidas são muito poucas. As fotografias estavam entre muitas outras que pertenceram ao professor Paula Souza, como já é sabido, este também um profícuo fotógrafo (CAMPOS, 2002). Pelo enquadramento, o uso correto da luz, pode-se intuir que as representações foram feitas por um fotógrafo profissional, função que existia em alguns órgãos públicos. Saber ao certo a instituição que encomendou as fotografias é ainda mais difícil. A trajetória profissional de Paula Souza indica algumas pistas sobre a origem das fotografias:

1) realizadas no âmbito do Serviço Sanitário do estado de São Paulo, ou algum de seus braços de atuação presente na cidade de Santos ou por alguma comissão especialmente formada para averiguar a situação local;

2) fruto dos trabalhos de campo realizados pelos estudantes do curso de Saúde Pública do Instituto de Higiene de São Paulo, que eram enviados a localidades e deveriam reportar sobre a situação sanitária encontrada. Esta talvez seja a hipótese menos plausível, visto que os cursos começaram a produzir material significativo sobre a situação sanitária do estado ao longo da década de 1940 (CAMPOS, 2010),

3) como parte de monitoramento do Instituto de Higiene sobre a situação sanitária de Santos, visto a mesma possuir antecedentes com epidemias que justificassem tal trabalho.

Pela dificuldade em apontar qual a origem, apoiada pela falta de outros indícios que permitam comprovar algo, trabalha-se com as hipóteses 1 e 2, e que as fotografias sejam ligadas ao Serviço Sanitário ou ao Instituto de Higiene, ambas com ampla participação de Paula Souza, que guardou o referido conjunto de fotografias em seu acervo pessoal.

Partindo para entendimento da representação, observa-se nas fotografias que a intenção é representar os criadouros de mosquitos existentes, presentes em áreas com significativa urbanização, próximas de casas e fábricas (Figuras 1 e 2). Sintomático também é a percepção das transformações da paisagem natural com a chegada de infraestruturas como as linhas telegráficas, estrada de ferro ou da própria marcha da urbanização, com habitações e fábricas conquistando cada vez mais o espaço.

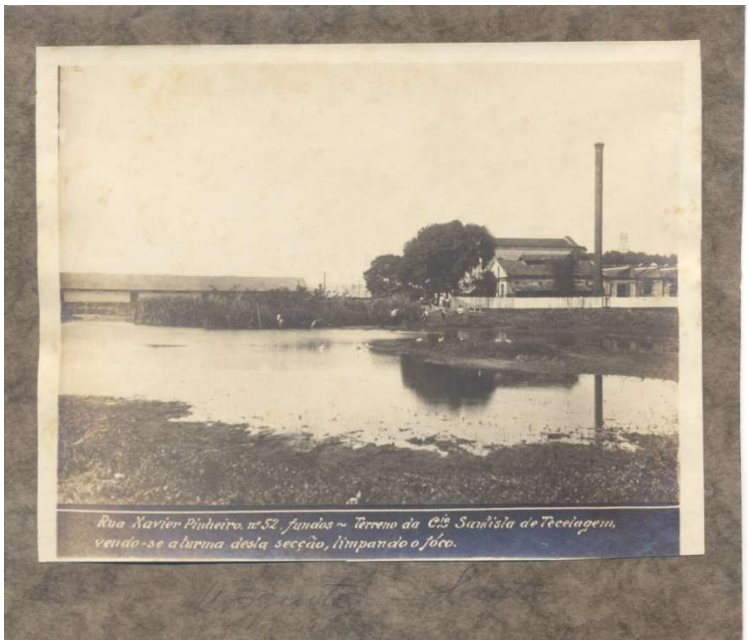


Figura 1: Fotografia que retrata uma área de foco de mosquitos sendo limpa.
Fonte: Arquivo particular.

Figura 2. A mesma área depois de realizada a limpeza.
Fonte: Arquivo particular.

Geraldo Horácio de Paula Souza (1889-1951) era graduado em Farmácia (São Paulo) e Medicina (São Paulo), além de estágios e pesquisa junto a Cadeira de Química da Escola Politécnica de São Paulo (CAMPOS, 2002). Em 1916, integra a Cadeira de Higiene da Faculdade de Medicina e Cirurgia de São Paulo como assistente do professor Samuel Taylor Darling. A presença de Darling e também Wilson George Smillie era parte do acordo firmado entre o governo do estado de São Paulo com a Fundação Rockefeller para promover ampla reestruturação da faculdade paulista (CANDEIAS, 1984; MARINHO, 2001). O acordo contemplava outras instituições, como o Serviço Sanitário, que recebeu auxílio para instalação de postos de combate a ancilostomíase no interior do estado (VASCONCELLOS, 1995). Outra parte do acordo previa que bolsas de estudo seriam fornecidas aos estudantes brasileiros para que realizassem cursos em universidades norte-americanas. Geraldo Paula Souza junto com o colega da Faculdade de Medicina, Francisco Borges Vieira, foram contemplados com bolsas de estudo para o doutoramento em Higiene e Saúde Pública pela Universidade Johns Hopkins (CAMPOS, 2013).

Ao retornar dos estudos, Paula Souza e Borges Vieira deveriam assumir os lugares deixados pelos técnicos norte-americanos no Instituto de Higiene de São Paulo, fundado em 1918, e assim tocar os trabalhos iniciados pela instituição. O instituto cumpria funções didáticas dentro da Faculdade de Medicina, ao aplicar os preceitos do novo campo da saúde pública propagado pela Fundação Rockefeller (FEE, 1987; CAMPOS E MARINHO, 2015). Era, também, uma instituição de pesquisa em saúde pública, realizando importantes trabalhos no estado de São Paulo. Além da direção do Instituto de Higiene, é atribuído a Paula Souza a direção do Serviço Sanitário do estado de São Paulo. Assim, o período compreendido entre 1922 e 1927 é marcado pela presença de Paula Souza em ambas instituições e trabalhando de forma coordenada. Evidências apontam que o conjunto de fotografias possa ser justamente deste período em específico, quando Paula Souza estava a frente das duas instituições. O Instituto de Higiene monitorava o estado sanitário das cidades paulistas, não sendo diferente o caso santista, pelo contrário, por ser o porto que realizava o grosso das operações da economia paulista e pelo histórico de epidemias, eram justificativas

mais do que plausíveis para o acompanhamento da nova instituição. Santos era sede de uma Delegacia de Saúde, atrelada ao controle do Serviço Sanitário, responsável pelo monitoramento do litoral paulista (CAMPOS, 2005).

As fotografias podem, assim, serem entendidas dentro deste esforço de constante controle da situação sanitária em Santos.

HUMBERTO PASCALE E O SANEAMENTO DE SANTOS

As fotografias do acervo de Geraldo Paula Souza são unanimes na representação de uma cidade que avança em direção de novos espaços, não condizente com as premissas defendidas pelos responsáveis pelos órgãos de saúde pública do estado. Anos depois, outra figura pública ligada ao Departamento de Saúde volta a clamar pela conclusão do plano elaborado pelo engenheiro Saturnino de Brito no início do século XX. O documento em questão é uma carta, escrita em novembro de 1940 pelo Diretor Geral do Departamento de Saúde do estado de São Paulo, Humberto Pascale. O documento estava dobrado dentro de um dos volumes do periódico Arquivos de Higiene e Saúde Pública, do Museu de Saúde Pública. Foi descoberto, por acaso, em 2004.

Assim como as fotografias, não se sabe qual a real repercussão da carta e se atingiu os resultados esperados. Antes de apresentar o conteúdo, algumas notas biográficas de Humberto Pascale são mais do que necessárias. Humberto Pascale era natural de Itapetininga, interior de São Paulo, nascido em 24 de dezembro de 1895. Graduou-se em Medicina pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, em 1920, ano em que ingressou no Serviço Sanitário de São Paulo1. Nesta repartição pública, assumiu como médico-chefe em posto de campanha intensiva2 nas cidades de Orlândia, Cravinhos, Guaíra, Piracaia, Viradouro e Tietê. Em agosto de 1925, com a fusão dos Postos da Comissão Rockefeller com os mantidos pelo Serviço Sanitário, passou a integrar a Inspetoria de Profilaxia Geral. Em 1928 foi colocado em comissão junto a Estrada de Ferro Sorocabana, como chefe dos trabalhos antimaláricos da linha Mayrinck - Santos. De volta ao Serviço Sanitário, em 1931 é nomeado Delegado de Saúde de Sorocaba, ano em que é também nomeado Inspetor Geral do Serviço Sanitário no interior do estado. Em 1939, com a reestruturação dos serviços de saúde pública do estado, é nomeado Diretor Geral do Departamento de Saúde (RELAÇÃO DOS DIRETORES, s.d.). Apesar da profícua atuação e produção científica, pouco se sabe sobre Humberto Pascale, nem se sabendo ao certo qual é a data de seu falecimento. Com uma vida dedicada ao serviço público de saúde, sua trajetória profissional e científica merece no futuro apurado estudo sobre suas contribuições ao campo da saúde pública.

A carta em questão possui quatro folhas datilografadas e assinada pelo próprio Pascale. Em suas primeiras linhas, enfatiza que um dos maiores problemas sanitários do Departamento de Saúde - órgão que apenas havia ingressado em 1939 - é o saneamento de Santos. Pascale conhecia a fundo os graves problemas que atingiam não só Santos, mas todo o litoral sul do estado de São Paulo. Seu trabalho como chefe dos serviços antimaláricos da Estrada de Ferro Sorocabana certamente referendavam seu entendimento sobre a situação em Santos e, principalmente, da enorme dificuldade em controlar focos de mosquitos na região.

1 Depois de 1939, o Serviço Sanitário passou a ser denominado como Departamento de Saúde (CAMPOS, 2002).
2 Sobre os Postos de Campanha Intensiva ver Campos (2005).

Retomando a carta, Pascale tem ciência da importância da cidade de Santos, sobretudo para a capital São Paulo: as atividades portuárias e o ativo comércio internacional, além de ser a cidade, cada vez mais, balneário frequentado pelos paulistas. A motivação para a escrita da carta e o reforço na importância de se concluir as obras de Saturnino de Brito é a construção da Via Anchieta, a rodovia responsável por conectar Santos com a cidade de São Paulo. Em 1940, a obra estava em adiantado estágio de construção e Pascale se preocupava com o enorme fluxo de pessoas que desceriam para a cidade após a finalização da via, transformando Santos em "uma cidade satélite da Capital" (PASCALE, 1940, p.1).

O fluxo de pessoas poderia ocasionar um problema maior, visto ter a cidade sérios problemas com mosquitos (culicíneos e anofelineos) que poderiam alastrar ainda mais a malária, endêmica no litoral. Pascale solicita na carta que o saneamento de Santos, realizado pelo engenheiro Francisco Saturnino de Brito, fosse "completado nos mínimos detalhes" e vai além, ao sugerir pontos para que o saneamento fosse levado a cabo. O médico reuniu várias autoridades a fim de indicar quais seriam os pontos fundamentais do saneamento de Santos a serem cumpridos. A comissão reuniu o prefeito de Santos, o diretor da Repartição de Saneamento de Santos, o Diretor do Serviço de Profilaxia da Malária, o médico chefe do Centro de Saúde local, além do próprio Pascale (PASCALE, 1940, p.1).

O plano esboçado pela comissão foi desdobrado em dois programas:

> "1) Creação imediata de um serviço anti-culicideano diretamente subordinado á Diretoria Geral do Departamento de Saúde; 2) Plâno de saneamento envolvendo a interferência da Prefeitura Municipal, da Repartição de Saneamento e do Departamento de Saúde" (PASCALE, 1940, p. 2).

O plano de saneamento proposto por Pascale dividia-se em três partes: a) ampliação da rede de esgotos, b) drenagem e c) terraplanagem dos terrenos de baixo nível. A ampliação da rede de esgotos compreendia também a abertura de novas ruas e a construção de novas galerias pluviais. O plano de drenagem tinha um escopo mais audacioso, dividido em grande, média e pequena drenagem. A grande drenagem propunha a construção de novos canais de drenagem: Marapé, São Vicente e dois drenos de cintura (Morro Santa Maria e Morro Saboó). A média drenagem, de completar as galerias de águas pluviais e a pequena, com construção de valas revestidas e terraplanagem dos terrenos de baixo nível. A proposta apresentada por Pascale, no entanto, não contempla a Ponta da Praia, região que permanecia ainda sem saneamento. O motivo pelo qual o médico não inclui a região reside no fato da área envolver a Companhia Docas de Santos, alegando que era necessário entendimentos preliminares com a empresa.

Não se sabe se as medidas recomendadas por Pascale foram executadas pelo governo estadual paulista, o que exigiria um novo esforço de pesquisa. A proposta de Pascale é interessante e indica a preocupação que a pasta da saúde ainda mantinha com a questão da salubridade urbana na cidade de Santos.

SIG E O CRESCIMENTO DA MANCHA URBANA DE SANTOS

As fotografias analisadas no contexto deste trabalho podem ser entendidas dentro do esforço de controle constante da situação sanitária em Santos. As imagens retratam espaços naturais que estão sendo ocupados pelo crescimento urbano da cidade. Dessa forma, procurou-se, com o auxílio de uma ferramenta

(SIG) Sistemas de Informações Geográficas, situar no espaço urbano da cidade os locais onde as fotografias foram realizadas. Com tal espacialização, pretende-se futuramente mapear quais eram os locais que apresentavam risco endêmico para a cidade. A utilização de SIG têm sido crescentemente difundida em inúmeros campos do conhecimento. Estes sistemas tecnológicos possibilitam que a perspectiva espacial seja integrada às pesquisas, ampliando e aprofundando as possibilidades de análises. Com esse entendimento, foi utilizada tecnologia SIG para se compreender onde e como ocorreu geograficamente os problemas sanitários que afligiram a cidade de Santos no início dos anos 1920. Tomou-se como base espacial a planta, em escala 1:10.000, organizada pela Directoria de Obras e Viação da Prefeitura de Santos em 1924, de autoria do engenheiro Octávio Ribeiro de Mendonça.

Com base nas fotografias (Figuras 3 e 4) foram localizadas as áreas no mapa das ruas e pontos mostrados nas representações. Juntamente com análise dos dados da hidrografia, climatologia e topografia da cidade naquela época foi possível plotar no mapa de Mendonça, os pontos retratados por algumas das fotos e assim entender imagética e espacialmente o contexto de Santos à época. Tal procedimento, juntamente com incorporação de análise histórica, tornou ainda mais evidente a necessidade premente de um plano para solução dos problemas que assolavam a cidade no início do século passado. As Figuras 3 e 4 correspondem aos pontos A e B no Mapa (Figura 5).

Figura 3 - Fotografia da avenida Conselheiro Nébias. Santos/SP. Ano: s.d.
Fonte: Arquivo particular.

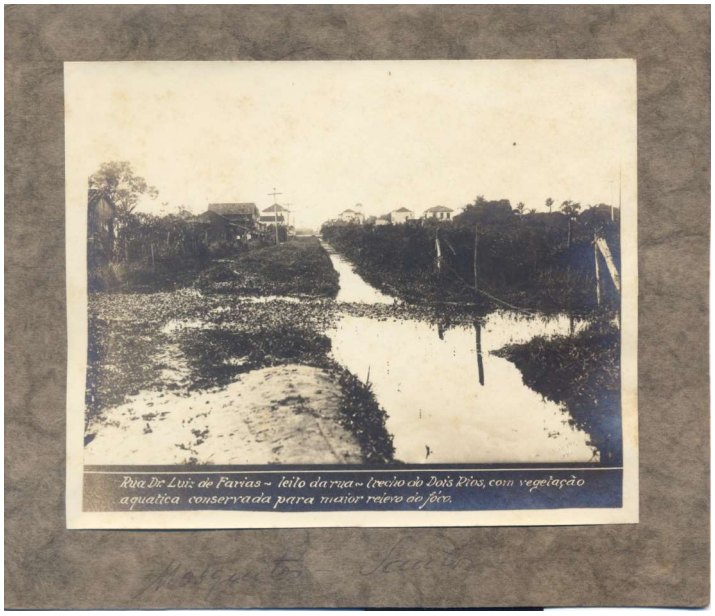


Figura 4 - Fotografia da rua Luis Farias. Santos/SP. Ano: s.d.
Fonte: Arquivo particular.

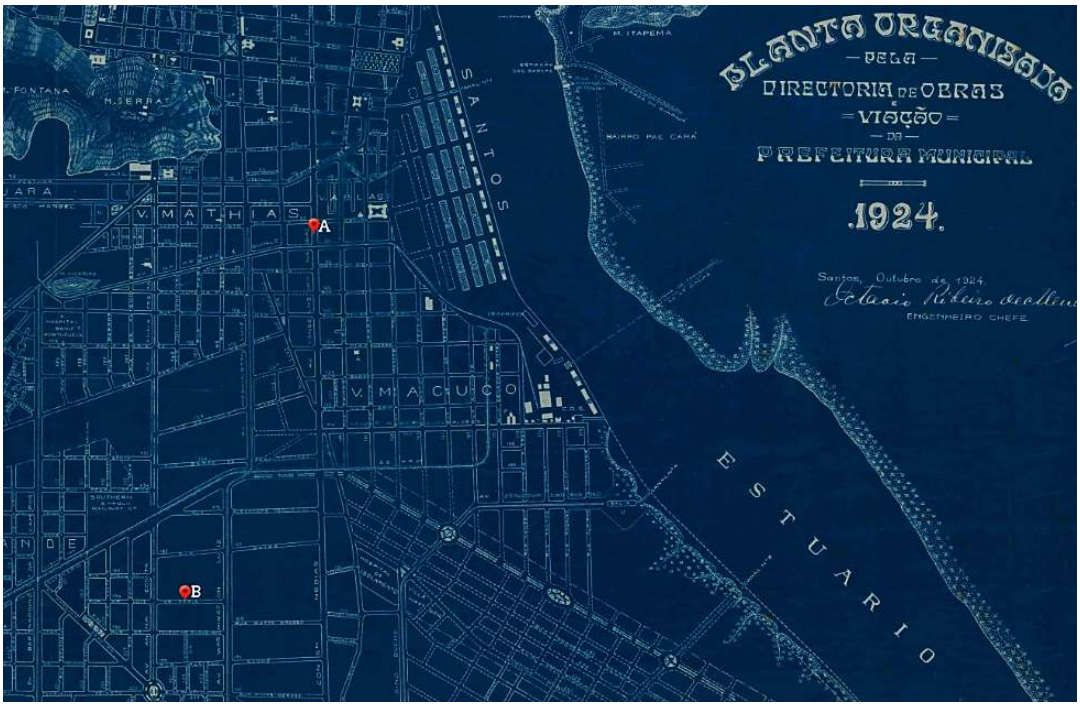


Figura 5- Planta editada da cidade de Santos/SP com os pontos A e B (fotografias). Autor da planta original Octávio Ribeiro de Mendonça. Ano: 1924
Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Como a Figura 5 ilustra, somente dois pontos foram inseridos no mapa de 1924. A próxima etapa da pesquisa é inserir os pontos faltantes, o que trará subsídios para se entender como a mancha urbana santista se expandiu, talvez em razão do plano de saneamento finalizado na década de 1910.

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, M. **República dos Invisíveis:** Emílio Ribas, microbiologia e saúde pública em São Paulo (1898-1917). Bragança Paulista: Editora da Universidade São Francisco, 2003.

ANDRADE, C. R. M. **A Peste e o Plano.** O urbanismo sanitarista do engenheiro Saturnino de Brito. 1992. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

BERNARDINI, S. P. **Os planos da cidade:** as políticas de intervenção urbana em Santos - De Estevan Fuertes a Saturnino de Brito (1892-1910). São Carlos: RiMa/FAPESP, 2006.

CAMPOS, C. **São Paulo pela lente da Higiene.** As propostas de Geraldo Horácio de Paula Souza para a cidade. São Carlos: Rima Editora/FAPESP, 2002.

_____. A Higiene do espaço através da Educação Sanitária: As propostas modernas de Geraldo Paula Souza para São Paulo, 1922-1945 In: GITAHY, M. L. C. **Desenhando a cidade do século XX**. São Carlos: RiMa/FAPESP, 2005.

_____.**O saneamento do oeste paulista:** cooperação internacional, investimentos privados e políticas públicas na frente de expansão do Estado de São Paulo, 1916-1930. 2010. (Texto inédito)

_____. A viagem de Geraldo Horácio de Paula Souza para os Estados Unidos, 1918-1920: fragmentos de uma história da relação entre a Fundação Rockefeller e o Instituto de Higiene de São Paulo In: Mota, A. e Marinho, M.G.S.M.C. (Orgs) **Caminhos e Trajetos da Filantropia Científica em São Paulo**. A Fundação Rockefeller e suas Articulações no Ensino, Pesquisa e Assistência para a Medicina e Saúde (1916-1952). São Paulo: FMUSP/UFABC/CDG Casa de Soluções e Editora, 2013.

CAMPOS, C. e MARINHO, M. G. S. M. C. A Fundação Rockefeller e a institucionalização da Higiene em São Paulo. Da Cadeira ao Instituto de Higiene (1918-1922) IN: Mota, A., Marinho, M.G.S.M.C. e Campos, C. (Orgs) **Racionalidades em Disputa.** Intervenções da Fundação Rockefeller na Ciência, Medicina e Práticas Médicas do Brasil e da América Latina.1 ed.São Paulo : Universidade Federal do ABC/CD.G Casa de Soluções e Editora, 2015.

CANDEIAS, N. M. F. "Memória Histórica da Faculdade de Saúde Pública da Universidade de São Paulo – 1918-1945". **Revista de Saúde Pública**. São Paulo: Faculdade de Saúde Pública, nº 18, 1984.

CANO, W. **Raízes da concentração industrial em São Paulo**. 1ª ed. São Paulo: Difel, 1977.

CARRIÇO, J. M. O Plano de Saturnino de Brito para Santos: urbanismo e planejamento urbano entre o discurso e a prática. IN: Campos, C., Atique, F. e Dantas, G. A. F. (Orgs) **Profissionais, práticas e representações da construção da cidade e do território**. São Paulo: Alameda Casa Editorial/FAPESP, 2013.

COSTA, L. A. M. **O ideário urbano paulista na virada do século**. O engenheiro Theodoro Sampaio e as questões territoriais e urbanas modernas (1886-1903). São Carlos: Rima/Fapesp, 2003.

FEE, E. **Disease & Discovery**. A history of the Johns Hopkins School of Hygiene and Public Health, 1916-1939. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MARINHO, M.G.S.M.C. **Norte-americanos no Brasil**. Uma história da Fundação Rockefeller na Universidade de São Paulo (1934-1952). Campinas/São Paulo: Autores Associados/Universidade São Francisco/FAPESP, 2001.

SÃO PAULO (Estado). **Ata da criação da Comissão de Saneamento de São Paulo**. 17 de junho de 1892.

VASCONCELLOS, M. P. C. (Org.). **Memórias da Saúde Pública**. A fotografia como testemunha. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Hucitec/Abrasco, 1995.

Documentos - Museu da Saúde Pública, São Paulo

Relação dos Diretores de Serviço do Departamento de Saúde e suas respectivas fichas, s.d.

PASCALE, H. Carta ao senhor Mário Guimarães de Barros Lins, D. D. Secretário d´Estado da Educação e Saúde Pública. Novembro de 1940. (Acervo Museu da Saúde Pública de São Paulo).

V enanparq
Salvador - 2018

ANHAIA MELLO E O PLANEJAMENTO URBANO EM SÃO PAULO NO SÉCULO XX

ANHAIA MELLO AND URBAN PLANNING IN SÃO PAULO IN XX CENTURY

ANHAIA MELLO Y EL PLANEAMIENTO URBANO EN SÃO PAULO EN EL SIGLO XX

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RAINHO, Felipe
Mestrando em Arquitetura e Urbanismo (IAU-USP); Professor da UNOESTE
felipe_rainho@hotmail.com

ANELLI, Renato
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do IAU-USP
renato.anelli@gmail.com

ANHAIA MELLO E O PLANEJAMENTO URBANO EM SÃO PAULO NO SÉCULO XX

ANHAIA MELLO AND URBAN PLANNING IN SÃO PAULO IN XX CENTURY

ANHAIA MELLO Y EL PLANEAMIENTO URBANO EN SÃO PAULO EN EL SIGLO XX

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O acelerado processo de urbanização do Brasil, na segunda metade do século XX, foi uma das principais questões sociais do país. Nesse momento, o planejamento passa a ser discutido dentro das políticas públicas e órgãos responsáveis por elaboração de planos municipais começam a atuar. Em São Paulo, apesar das ideias de Prestes Maia estarem enraizadas no setor de planejamento da cidade, surge uma figura que se opôs a esse *modus operandi* de planejamento: Anhaia Mello. Com ideias baseadas nos ideais de cidade-jardim de Ebenezer Howard e do *planing* e *zoning* norte-americanos, propunha uma visão da arquitetura integrada aos problemas urbanos. A frente do Centro de Pesquisas de Estudos Urbanísticos (CPEU), que atuava na FAUUSP elaborando Planos Diretores para as cidades do interior paulista, Anhaia Mello foi capaz de colocar em prática algumas de suas ideias, inaugurando uma nova prática de planejamento urbano.
PALAVRAS-CHAVE: Anhaia Mello; planejamento urbano; urbanização; planos.

ABSTRACT:
The accelerated process of urbanization in Brazil, around the second half of XX century, was one of the main social issues in the country. At that moment, the urban planning starts to be discussed within the public policies and institutions were responsible for elaborating municipal plans. In Sao Paulo, although Prestes Maia's ideas were rooted in the planning sector of the city, a figure who opposed this modus operandi of planning emerged: Anhaia Mello. With ideas based on Ebenezer Howard's garden-town ideals and North American planing and zoning, he proposed a vision of architecture integrated with urban problems. Anhaia Mello was at the head of the Urban Studies Research Center (CPEU), in FAUUSP, preparing plans for cities in the interior of São Paulo, thereat was able to put some of her ideas into practice, inaugurating a new urban planning practice.
KEYWORDS: *Anhaia Mello; urban planning; urbanization; plans;*

RESUMEN:
El acelerado proceso de urbanización de Brasil, en la segunda mitad del siglo XX, fue una de las principales cuestiones sociales del país. En ese momento, la planificación pasa a ser discutida dentro de las políticas públicas y órganos responsables por la elaboración de planes municipales comienzan a actuar. En São Paulo, a pesar de las ideas de Prestes Maia estar enraizadas en el sector de planificación de la ciudad, surge una figura que se opuso a ese modus operandi de planificación: Anhaia Mello. Con ideas basadas en los ideales de ciudad-jardín de Ebenezer Howard y del planeamiento y zoning norteamericanos, proponía una visión de la arquitectura integrada a los problemas urbanos. Coordinando el Centro de Investigaciones de Estudios Urbanísticos (CPEU), que actuaba en la FAUUSP elaborando Planos Directores para las ciudades del interior paulista, Anhaia Mello fue capaz de poner en práctica algunas de sus ideas, inaugurando una nueva práctica de planificación urbana.
PALABRAS-CLAVE*: Anhaia Mello; planificación urbana; urbanización; planes;*

INTRODUÇÃO

Na segunda metade do século XX, o Brasil passou por um acelerado processo de urbanização, quando deixa de ser um país tipicamente agrário para torna-se urbano. A partir de 1940, quando foram estruturadas várias propostas para coordenar e planejar a economia brasileira, o planejamento nacional começou a se firmar. Estes esforços pelo desenvolvimento de uma política de planejamento no Brasil são consubstanciados pelas proposições de racionalização do processo orçamentário e de medidas setoriais. Foram desenvolvidos o Plano de Metas (1956-61), o Plano Trienal de Desenvolvimento Econômico e Social (1963-65), o Programa de Estabilização Monetária (1958-69), o Plano de Ação Econômica do Governo (PAEG – 1964-66) e o Plano Estratégico de Desenvolvimento (1968-70) (LEME, 1999). Essa crença no planejamento se deu pelas possibilidades do planejamento como atribuição privilegiada do Estado no Brasil, num momento que trazia um repertório de referências urbanísticas da Europa no pós-guerra e dos EUA no *New Deal*. A partir de 1950, baseado numa política *keynesiana* que previa uma forte regulação Estatal, surgem os planos elaborados pelos primeiros órgãos de planejamento no país e que iriam abranger esse novo contexto urbano brasileiro.

As práticas dos órgãos de planejamento que surgiram no país, no início da década de 1950, estavam inicialmente ligadas às práticas urbanísticas difundidas por urbanistas franceses. É possível identificar três momentos de difusão dessas ideias: no início do século, quando o modelo de cidade difundida era Paris das Exposições Universais; nos anos 1920 e 1930, através dos planos dos arquitetos ligados a *Société Française d'Urbanisme*, que referenciavam as ideias de "reconstrução da sociedade" por meio da arquitetura; e após a Segunda Guerra Mundial, quando forma-se uma nova geração de arquitetos, sociólogos e geógrafos que vão atuar no campo profissional do planejamento urbano e regional, com grande influência da doutrina do Movimento Economia e Humanismo, trazidos pelo arquiteto e urbanista francês Gaston Bardet e pelo padre dominicano Joseph Lebret.

Quando chegou ao Brasil, em 1946, Lebret foi responsável por fundar os escritórios regionais da SAGMACS (Sociedade para Análises Gráficas e Mecanográficas Aplicadas aos Complexos Sociais) em Belo Horizonte, Recife e São Paulo. A série de palestras que Lebret fez na Escola de Sociologia e Política, em 1947, foi uma etapa chave de seu percurso intelectual que fechou um ciclo aberto em 1938, ligado aos anos de guerra e à utopia comunitária que marcou o início do Movimento Economia e Humanismo. A inserção política da SAGMACS era ampla e os contatos na Igreja iam do meio integralista católico à juventude operária católica. Na medida em que se consolidava a ação do grupo pela realização de pesquisas, este leque de alianças se estreitava. Em São Paulo e em Belo Horizonte, a pesquisa realizada pela SAGMACS, em 1957, abordou, pela primeira vez, a área conurbada, propondo diferentes escalas de intervenção e desenvolvimento regional. Mas enquanto na França o grupo associado à Lebret contava com a participação de profissionais ligados principalmente as áreas da economia, filosofia e sociologia, no Brasil, a SAGMACS configurou-se como uma instituição voltada para a pesquisa urbana e o planejamento urbano territorial[1]. Estes profissionais, com formações distintas, tinham uma expectativa de transformação social através do trabalho profissional. Eram

[1] Verificou-se que um dos motivos para essa aproximação em relação às questões urbanas se deu pelo fato de Lebret ter encontrado maior espaço dentro da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, do que pela própria Faculdade de Filosofia, que julgava seus métodos pouco científicos. Além de economistas, geógrafos e sociólogos, essa vinculação de arquitetos e também engenheiros possibilitou o Movimento Economia e Humanismo a realizar um trabalho voltado para questões urbanas. (CESTARO, 2009).

profissionais engajados, que foram participar de escritórios de consultoria, ingressaram no ensino na universidade e somente por volta de 1970 passam a atuar diretamente em órgãos municipais.

As discussões em torno da função social do arquiteto e do urbanista foram evidenciadas nas décadas de 1950 e 1960, com as tensões políticas surgidas por conta da emergência de soluções dos problemas sociais, em que havia um grande desejo de mudança. No urbanismo, no planejamento urbano e regional, constatamos a imbricação entre este conhecimento e a prática profissional. Esta relação apresentou-se de forma diferenciada ao longo do tempo. Os mesmos profissionais atuaram no ensino superior, na administração pública ou ainda sob contrato do Estado ou da prefeitura. A dupla inserção foi fundamental, no início, para a própria formação e consolidação da área. Mais do que constatar as mudanças que sofreu o pensamento urbanístico vigente, é preciso investigar o seu significado e sua origem. Não são apenas novos temas que emergem e que precisam ser solucionados, mas constata-se também novos perfis de profissionais que passam a atuar na área (FELDMAN, 2005).

O PLANEJAMENTO URBANO NA ESFERA MUNICIPAL

Na prefeitura de São Paulo, compondo os quadros do Departamento de Urbanismo, um pequeno grupo de engenheiros civis e arquitetos iniciou a construção da legislação de zoneamento de São Paulo. Esta elaboração se fez em resposta a demandas de interesses pontuais de proteção de qualidade ambiental e de valores imobiliários nas partes mais valorizadas da cidade. Em um período de abertura democrática em que acontecia com frequência a substituição de prefeitos, sendo a prefeitura de São Paulo um patamar para alcançar outros cargos políticos, este grupo, estável, permaneceu alheio a estas mudanças. Feldman (2005) ainda descreve que o trabalho se realizava “no gabinete” sem nenhuma forma de respaldo político, nem da Câmara, nem de outros setores da população. Tratava-se de uma nova geração de urbanistas, formados pelas Escolas de Engenharia, a partir dos anos 1930, que trabalhavam em equipes multidisciplinares.

Antes de Prestes Maia assumir a Prefeitura de São Paulo, Anhaia Mello passou por ela rapidamente em dois momentos distintos – de dezembro de 1930 a julho de 1931 e de novembro a dezembro de 1931. Neste curto espaço de tempo, foi capaz de implantar alguns desses princípios de zoneamento que estavam em desenvolvimento, regulamentando o uso e ocupação do solo para algumas áreas da cidade. Mello foi responsável por elaborar uma visão da arquitetura integrada aos problemas urbanos. Essa posição pode ser compreendida tanto pela sua formação como engenheiro-arquiteto, no curso da Escola Politécnica de São Paulo, quanto por sua posterior atividade como professor de Arquitetura e Urbanismo nesta escola, e depois, ao fundar a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, FAU-USP.

A incorporação dessa concepção de organização e das ideias de Anhaia Mello no setor de urbanismo, após a administração do prefeito Prestes Maia e o início da implantação das obras previstas no seu Plano de Avenidas, só foi possível pelo crescente movimento, iniciado nos anos 1930, de incorporação do planejamento como função de governo (FELDMAN, 2005). A própria história do CPEU (Centro de Pesquisas e Estudos Urbanísticos), fundado e inicialmente coordenado pelo próprio Anhaia Mello, dentro da FAU-USP, no período de 1957 a 1969, é expressiva de uma visão de urbanismo vinculada ao planejamento territorial, segundo princípios defendidos por Mello, que os consolidou dentro da FAU-USP. Observa-se que os planos diretores que este órgão foi responsável por elaborar para os municípios do interior de São Paulo apresentavam uma estrutura que consistia na realização de pesquisas envolvendo diversos aspectos do

município (urbanísticos, socioeconômicos, etc.) e de um conjunto de propostas tanto para a área urbana quanto para a área rural.

OS IDEIAS DE CIDADE JARDIM NAS PROPOSTAS DE ANHAIA MELLO

O acelerado processo de urbanização pelo qual o Brasil estava passando tornava fundamental a reversão do ciclo metropolitano para Anhaia Mello. Para ele, "metropolistanismo é standartização" (CPEU, 1963), e, portanto, as qualidades das cidades menores seriam justamente por serem menores, mais acolhedoras, mais "brasileiras" e não apenas réplicas das metrópoles. Quando questionado sobre o tamanho ideal de cidade, Mello recorria à frase do norte-americano Robert Park, que definia a metrópole como "um mosaico de pequenos mundos que se tocam mas não se interpenetram" (MELLO, 1945, p. 272). Assim como Park, ele acreditava que a vida nos grandes centros urbanos dificultava o contato mais próximo entre as pessoas, que se fechavam em seu mundo particular, sem tomar conhecimento da vida coletiva.

A presença desses pontos apresentados nos seus trabalhos revelava a sua sintonia com as correntes urbanísticas europeias. Para ele, a reversão do ciclo metropolitano, tendo como base teórica as propostas surgidas na Inglaterra do final do século XIX, foram de fundamental importância. A cidade-jardim como forma de controlar a expansão de Londres foi um dos parâmetros utilizados por Mello em suas reflexões sobre o crescimento urbano desordenado. As novas cidades inglesas da primeira geração de urbanistas – Harlow, Stevenage, Hemel Hampstead, Basildon – ditavam as regras: população controlada em torno de um número considerado ótimo, crescimento sob a égide de um plano e setor industrial circunscrito. Mello pontuava as questões que considerava mais importantes: congestão, deterioração das áreas centrais e desequilíbrio entre metrópole e campo. Essa busca pelo equilíbrio entre cidade-campo, em suas publicações, revelava a sua ideia de resgate da natureza dentro do urbano. Esse desejo, contudo, não era recente no âmbito do urbanismo, mas se tornou recorrente desde o século XVI, quando as cidades europeias começaram a crescer além dos seus muros e a ideia de cidades consideradas "ideais" tornou-se cada vez mais presente (MELLO, 1945).

Embora os textos de Mello façam referência a diversas teorias, de Le Corbusier a Lewis Mumford, de Ernest Burguess a Clarence Perry, será nas propostas de E. Howard e seu ideário de Cidade-Jardim que Mello irá mergulhar de maneira eloquente. Todas as teorias, por sua vez, apresentam a tese essencial de que a teoria e a prática do urbanismo repousam na possibilidade de promover a descongestão das metrópoles modernas. A retração das dimensões urbanas é o foco em torno do qual giram todas as propostas. Em seus artigos, Mello ainda utilizava de maneira enfática, em sua argumentação, autores norte-americanos que no início do século XX estavam discutindo os problemas das cidades modernas na perspectiva da Sociologia Urbana. Esta referência se faz na tentativa de compreender a perda do sentido da vida em comunidade, ocorrida na cidade industrial. Autores como Robert Park e Louis Wirth, representantes da chamada "Escola de Chicago", e Georg Simmel, como teórico de grande representatividade para estes, são todos citados por Mello.

Mello estava interessado na resposta apresentada por Howard para o crescimento da metrópole londrina, ao propor uma "federação de pequenas cidades" como maneira de solucionar o problema do crescimento de São Paulo (MELLO, 1945). Sua ideia se aproximava da proposta do inglês, que propunha a criação de cidades-satélites, em uma tentativa de reconciliar sociedade e natureza, cujos símbolos seriam, respectivamente, a cidade e o campo. Além disso, também colocava a questão da terra como problema central a ser resolvido. Enquanto Howard afirmava ser fundamental que a terra fosse mantida como propriedade única, Mello defendia que se mantivesse como propriedade pública.

> [...] ninguém desconhece a imensa valorização que se produz na transformação do terreno rural em urbano. Não é menor a valorização produzida no terreno urbano pelo aumento da população, desenvolvimento do comércio e indústria, realização de obras públicas e grandes reformas urbanas. Essa valorização é caracteristicamente um *unearned increment*, porque não depende de esforço do proprietário, mas corresponde a trabalho coletivo. Para a coletividade deve, pois, reverter, e o meio mais prático de fazê-lo é conservar a terra como propriedade pública, arrendando os terrenos por prazos longos aos interessados. A importância dessas locações, renovadas a cada cinco ou dez anos, é suficiente para a realização e manutenção dos serviços públicos e para melhoria crescente do standard de vida urbana (MELLO, 1954, p. 30).

Mello defendia que a formação de uma federação de pequenas cidades seria o contraponto às megalópoles e à concentração. A convicção de que existia um tamanho ótimo para as cidades sustentava a sua teoria da congestão. Em suas propostas, estabeleceu patamares máximos e mínimos de crescimento ideal para as cidades menores, que não deveriam crescer de maneira acelerada, como as metrópoles: de 30.000 até no máximo 100.000 habitantes, ou excepcionalmente, 150.000 habitantes. Para a grande cidade, ele propôs um patamar de desenvolvimento em que a região industrial teria um raio de 100 km, uma população de quatro milhões, e área de 30 mil km², incluindo 40 municípios. A intenção seria que a metrópole ficasse estacionada nesse ciclo. Para controlar o crescimento das cidades, Mello novamente recorreu ao modelo de cidade-jardim, propondo a criação de um cinturão verde que não poderia ser superado pela cidade. Estes espaços verdes deveriam estar conectados a um sistema de espaços recreativos, presentes no interior das cidades, e deveriam ser incorporados aos serviços básicos oferecidos pelas municipalidades, como o sistema de distribuição de água, de esgoto, de transporte coletivo.

Em seu artigo "A Cidade Jardim" (MELLO, 1947), Mello enfatiza que o ideal seria as cidades se adaptarem aos princípios urbanísticos da cidade-jardim, ao invés de procurar soluções paliativas para o problema da falta de espaços verdes. O modelo de Howard, para ele, era sinônimo de planejamento inteligente, que não fazia uso do "custosíssimo urbanismo cirúrgico nos centros supercongestionados"[2] (MELLO, 1929, p.145). Um de seus objetivos era suavizar o cotidiano nos grandes centros urbanos.

> A cidade moderna criou vários problemas. Os inconvenientes são de toda a ordem. Não é apenas o empilhamento urbano ou a falta de contato com a natureza. Os processos modernos de especialização industrial, por exemplo, anulam a imaginação, a iniciativa e os impulsos criadores da individualidade (MELLO, 1929, p.146).

O desenho ideal de cidade defendido por Mello, contudo, nem sempre esteve totalmente alinhado aos preceitos estabelecidos por Howard. As diferenças não se encontram na concepção de cidade, mas manifestam-se em relação à morfologia urbana. Apesar da cidade de Howard estar dividida em seções, seu fragmentarismo urbanístico se aproxima muito mais da representação da cidade sitteana, enquanto espaço heterogêneo. Diferencia-se menos pelas funções que abriga e mais pela sua qualidade urbana. Enquanto Mello acreditava na ideia de *zoning*, formulada por Baumeister e defendida por Le Corbusier, que foi amplamente utilizada como instrumento no planejamento das cidades norte-americanas. A importância do

[2] Forma pela qual se referia às intervenções na cidade de São Paulo, cujo objetivo maior era viabilizar o seu crescimento.

urbanismo norte-americano para as concepções de Mello, que veremos seguir, juntamente com as concepções de Cidade-Jardim, foram os principais pilares que sustentaram as propostas e planos formulados por Mello, e consequentemente, pelo CPEU.

ZONING, *PLANING* E AS POLÍTICAS PÚBLICAS DO URBANISMO NORTE-AMERICANO

Os instrumentos de planejamento descritos por Mello em suas publicações são, sobretudo, referentes aos princípios do urbanismo modernista. O principal deles era o zoneamento, que viabilizaria a cidade funcional (macrozoneamento) e o estabelecimento de índices construtivos diferenciados por setores (microzoneamento ou zoneamento diferencial), interligados pelos meios de transporte e comunicação. Os usos urbanos deveriam estar próximos, mas não misturados: "é um problema de ordem; um lugar para cada coisa e cada coisa no seu lugar" (CPEU, 1963, p.18). Esse instrumento visava proteger o "bem comum" de interesses privados. Como exemplo, o autor citou a necessidade de "proteger a residência isolada, térrea ou de sobrado, contra a intromissão indébita dos de residência coletiva ou apartamentos, que vão roubar o sol, o arejamento, a boa iluminação natural, o sossego, a privatividade das residências isoladas" (Idem, 1963, p. 19).

O zoneamento americano tinha um caráter nitidamente econômico. Foi adotado como uma medida sistemática de urbanismo que pretendia satisfazer à higiene e comodidade da população, como também organizar a cidade, relacionar bairros de maneira eficiente, sob o ponto de vista do tráfego e da especulação (FELDMAN, 2005). Mello acreditava que o desenho da cidade precisaria resolver um problema de ordem. Para isso, o zoneamento seria o dispositivo capaz de situar devidamente as áreas de cada função, de maneira em que as regiões se constituíssem em áreas funcionais de uso e especialização do solo. Ao defender que a cidade deve estar equilibrada entre "as funções da vida humana: Habitação, Trabalho, Recreio e Circulação" (CPEU, 1963, p.19), Mello se aproxima do urbanismo modernista.

Cada parte da cidade deveria estar conectada por um sistema de vias principais, categorizadas de acordo com sua função e importância dentro da trama viária: vias arteriais, sub-arteriais, de distribuição, coleta e de acesso. E as chamadas "avenidas-parques", ou *parkways*, que já haviam sido implantadas nos EUA, sobretudo a partir de 1938, durante o período em que Moses atuou no setor administrativo, antes dele a substituir seus parâmetros pelo padrão das *urban highways*. Para Mello, no entanto, os *parkways* seriam destinados exclusivamente à circulação de veículos de transporte de pessoas, excluindo o transporte de carga, uma vez que se configurava como vias paisagísticas, acompanhando cursos d'água, sendo um elemento integrante do sistema de parque no interior da cidade, com larguras que poderiam variar entre 60m, 90m e 120m.

A cidade estaria organizada em três grandes categorias de uso: Primevo, Rural e Urbano. O primevo, tratava-se do ambiente de contato direto do homem com a natureza. O rural, que deveria ser protegido do crescimento urbano por meio de um cinturão verde. E o urbano, formado por um conjunto hierárquico de elementos estruturadores. Inspirados no urbanismo modernista, se estruturavam a partir dos seguintes elementos:

A. Superquadras, sob a justificativa da redução da possibilidade de acidentes com automóveis, com menos cruzamentos. Cada Superquadra, formada por 1000 pessoas, consistia numa "unidade residencial", dotada de determinados equipamentos sociais.

> Em vez de quadras residenciais de dimensões correntes de 100m por 80m, se as fizermos de 300m ou 400mx60m, suprimimos duas ruas parasitas, 32 pontos de conflitos e dobramos a vazão da rua nesse setor. Por isso se aconselham quadras mais extensas, chegando-se mesmo às superquadras como as de Radburn, com 120.000m² (12ha), adequadas à "motor age", a era do automóvel (CPEU, 1963, p. 19).

B. Unidade de Vizinhança, considerado por Mello a mais importante concepção urbanística em termos estruturais das cidades, era formada a partir de um agrupamento de Superquadras, com outros equipamentos coletivos, além de um centro comercial. As Unidades de Vizinhança deveriam ter entre 5 a 15 mil habitantes, e seriam o elemento organizador principal de um bairro. No centro de cada Unidade, estaria localizado o Grupo Escolar, em torno deste, o playground, o comércio de uso diário e todo o equipamento necessário para satisfazer as necessidades diárias da população da unidade. Por fim, a Cidade, reunião entre 5 e 15 Unidades de Vizinhança, caracterizada, além dos diversos centros e equipamentos, pelo centro principal, cívico, administrativo, cultural e de negócios. O controle da densidade demográfica se justificava pelo adequado dimensionamento da população residencial a ser atendida pelos serviços de utilidade pública, pelas vias de comunicação e pelos transportes coletivos (CPEU, 1963) (Figura 1).

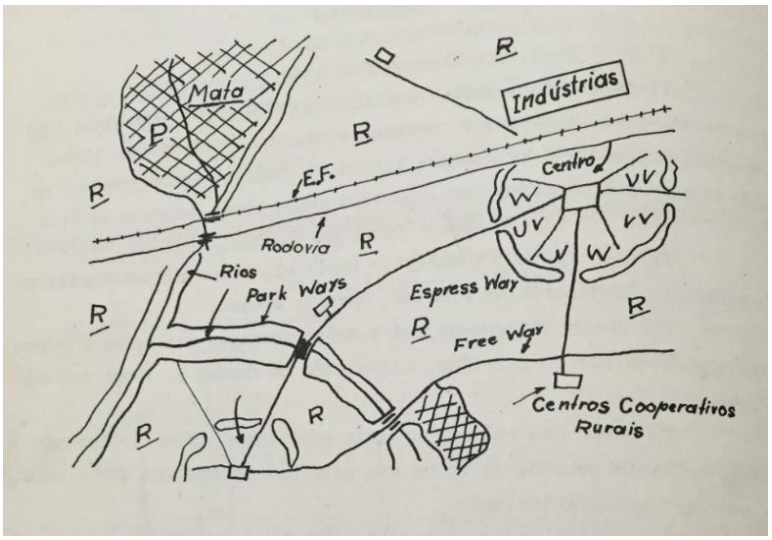


Figura 1: Esquema de organização de um plano piloto proposto pelo CPEU: os ambientes primevo (P), rural (R) e urbano (U), estruturado pelas Unidades de Vizinhança (UV).
Fonte: CPEU (1963).

Além dos instrumentos urbanísticos que inspiraram Mello no desenvolvimento dos seus trabalhos, havia uma estreita sintonia de suas ideias com a organização do *planning* norte-americano, que pode ser observada em suas publicações. A ideia chave que passou a defender para a organização do setor do urbanismo, dentro do âmbito municipal, foi a criação de uma "Comissão do Plano", composta por representantes da sociedade civil e desvinculadas da organização frente aos embates políticos.

As comissões de plano se multiplicaram rapidamente nas cidades americanas, a partir de 1920, quando as organizações voluntárias se tornaram "semi-oficiais" e passaram a ter funcionários e urbanistas de renome

custeados por verbas especiais destinadas no orçamento municipal. Essa aproximação com o executivo municipal, nos EUA, se deu como uma estratégia para estabelecer um compromisso das administrações em relação aos planos que passaram a ser desenvolvidos. Mello reproduz estas mesmas recomendações, em que os membros do governo municipal sejam minoria, para não tornar subalterna a Comissão frente à Administração Municipal. O ponto central da defesa de uma Comissão do Plano da Cidade baseava-se na sua autonomia em relação ao poder municipal (FELDMAN, 2005).

A criação de uma Comissão nos moldes pretendidos por Mello, portadora de amplos poderes sobre a realização de um plano e com participação minoritária do executivo, constitui uma proposta que vai contra a mentalidade vigente no setor de urbanismo da época e que desqualificava os engenheiros municipais. A organização do planejamento como poder diretivo ou "Quarto poder" (MELLO, 1945), constituiria a peça que faltava no sistema tradicional de três poderes: executivo, legislativo e judiciário. Tal concepção é semelhante àquela realizada, na década de 1940, em Nova York, mas que nunca foi implementada na integra. Para Mello, o Quarto poder teria, sobre o executivo, a vantagem da não representação de facção, região ou regime político e, sobre o judiciário, a de lidar com leis de sequência causal e não com precedentes. Este seria um órgão que, embora dentro da estrutura administrativa, deveria se manter fora da rotina diária da administração, com função staff, junto ao executivo, hierarquicamente superior a todos os outros departamentos municipais e subordinado diretamente ao chefe do executivo. (MELLO, 1947). Dessa forma, "o planejamento nas suas funções de pesquisa, de investigação, de previsão, de inquérito e de interpretação dos dados, tem que estar fora e acima da rotina administrativa, para poder agir e produzir" (Idem, 1947, p. 20).

O planejamento americano na escala regional também interessou Mello. O TVA (Tennessee Valley Authority), citado em suas publicações, foi uma instituição federal autônoma norte-americana, criada na década de 1930, que visava promover o desenvolvimento regional da região da bacia hidrográfica do rio Tennessee, um dos maiores rios dos EUA e que percorre sete estados. O projeto piloto foi amplamente divulgado, inclusive no Brasil, em uma série de palestras e debates que ocorreram Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, na mesma década em que a instituição foi criada, quando provavelmente Mello teve contato mais próximo com esse projeto.

O TVA fez parte do conjunto de ações do New Deal e previa a construção de hidrelétricas, estruturas que facilitariam a irrigação mecânica e uma série de infraestruturas que garantiriam o desenvolvimento econômico e social daquela região, gerando empregos. Quando Mello, anos mais tarde, escreveu a sua principal publicação, "O Plano Regional de São Paulo", espelhou-se nesse tipo de planejamento em escala regional.

Foi o caso, por exemplo, do Tenessee Valley Authority (TVA), plano que abrangeu sete estados norte-americanos, com a construção de 21 grandes barragens e o aproveitamento total de 2500000 CV, a regularização do curso do rio, que possibilitou a navegação em um trecho de mais de 1000km, além de outras obras de saneamento de melhoramento das cidades, de desenvolvimento da agricultura, de tal forma que uma região que era uma mancha estéril de 42 mil milhas quadradas hoje é um dos setores mais promissores e mais florescentes da União com o maior consumo de energia per capita. (MELLO, 1957, p.40)

O PLANO REGIONAL DE SÃO PAULO

Em 1954, Anhaia Mello publica seu principal trabalho, “O Plano Regional de São Paulo”, um conjunto de todos seus estudos a partir de uma proposta de planejamento, inserindo a metrópole paulista dentro de seu contexto regional. Neste trabalho, Mello faz uma leitura do espaço urbano paulistano como aquele que estava prestes a chegar a um esgotamento estrutural e econômico de sua capacidade de se adaptar às novas demandas impostas pelo crescimento desenfreado da cidade. Para ele, não havia plano de obras capaz de atualizar e habilitar a cidade para responder às novas demandas. Expansão e congestão, além de fenômenos intimamente relacionados, eram também fenômenos desejados pela economia capitalista metropolitana, reforçava Mello (FELDMAN, 2005).
Mello apresenta sua proposta para reversão do ciclo metropolitano em que se encontrava o adensamento urbano paulistano, na década de 1950, a partir da contenção e retração do crescimento urbano. A contenção e a retração, por sua vez, passavam necessariamente pela “fixação” ou “congelamento” das grandes cidades, pois não existia mais espaço disponível, nem esperança de abastecimento, de despejo, de energia, de habitações, nos espaços que ocupavam. Mas a despeito da proposta de Mello ter ganhado alguns adeptos, ela ia contra o discurso acerca das vantagens constantemente alardeadas do crescimento sem limites. Sua tese de limitação do crescimento representava, em 1954, uma verdadeira provocação, pois ser uma das cidades que mais crescem no mundo era mais que um lema para São Paulo, era uma meta a ser sustentada e ampliada pelas administrações municipais da época.

Para tanto, Anhaia Mello investiu suas reflexões na elaboração de mecanismos para conter o crescimento e a velocidade da mudança de metrópole para megalópole. Sua principal tese, no plano intermunicipal, consistia na forte obstrução à instalação de novas indústrias dentro da capital. O objetivo último dessa proposta era o de conter dois males: a expansão desordenada dos centros urbanos e o estrangulamento da economia industrial. Declarava-se favorável ao incentivo de estabelecimentos industriais em outros municípios do interior do estado, mas desde que estes recebessem infraestruturas adequadas para a instalação dessas indústrias, caso o contrário, “os males da capital, que constituem objeção à presença de indústrias, frequentemente se reproduziriam no interior. A maioria das cidades do Estado também não tem energia, não tem água, não tem despejos” (MELLO, 1954, p. 28).

O eixo central da proposta de Anhaia Mello para contenção do ciclo de crescimento anárquico é o planejamento orgânico, fundamentado na limitação forçada por fatos exteriores: o regionalismo e a polinucleação (FELDMAN, 2005). A ação mais apropriada para atingir o objetivo de solucionar o problema metropolitano paulista, segundo seu ponto de vista, seria a inserção da metrópole no contexto regional, estabelecendo com clareza seus limites e minimizando a centralidade asfixiante. O ciclo de crescimento das cidades, para Mello, poderia ser revertido recorrendo-se à concepção regionalista de desenvolvimento e à polinucleação. A base do plano seria,

> [...] um sistema moderno e eficiente de transporte para toda a região; transporte ferro, rodo, hidro, aeroviário, transporte rápido de massa e local – tudo integrado. Os veículos circulam por superhighways, depressed ou elevated, menos o lake-shore, que é de superfície – e por onde se escoa a circulação rápida e geral [...] A grande metrópole será dividida em 70 comunidades locais de vizinhança de 5.000 habitantes cada uma [...], cada comunidade de 50.000 habitantes se constitui de 10 unidades de vizinhança, de 5.000 pessoas cada, com equipamento social completo, o que dá a cada uma autonomia perfeita. (MELLO, 1954, p. 41).

É preciso destacar que o "Plano Regional de São Paulo" almejou, acima de tudo, a elaboração de um Código de Uso Lícito do Solo. O desenvolvimento e o expansionismo – movimentos da esfera econômico-industrial – são características indissociáveis do processo de metropolização. Deter o crescimento urbano, controlar suas fontes de expansão, são opções quase sempre contraditórias e motivo de conflitos com as mais diversas forças econômicas (FELDMAN, 2005). Em resumo de suas propostas apresentadas em seu trabalho, Mello descreveu ser preciso:

> 1. Limitar o crescimento da conurbe paulistana; 2. Rearticular a população da conurbe com as respectivas atividades, relacionando de novo "folk, work and place" e reequilibrando as quatro funções: residência, trabalho, recreio e circulação e os dois ritmos – o humano (4 km) e o mecânico (100 km) ou o cotidiano e o intermitente; 3. Regular e limitar o crescimento de todas as cidades e vilas da área regional. As maiores como Santos, Campinas e Santo André devem estacionar, melhorar o standard de vida em vez de crescer mais; 4. Criar novas cidades tipo cidade-jardim em sítios a determinar; 5. Criar trading-estates; 6. Reorganizar técnica, econômica espiritualmente toda a área rural da região; 7. Conservar o primeiro, tornando-o acessível para o recreio e comunhão com a natureza, revigoramento físico e espiritual das populações regionais. (MELLO, 1954, p. 23).

Mello pensava ser possível estancar o ciclo de reprodução e fixar patamares passíveis de controle. Suas recomendações apontam para uma São Paulo metropolitana que negava sua própria essência: a de ser a maior metrópole da América Latina. No entanto as contradições entre o pensamento expresso por Mello e o contexto vivido pelo país são extremamente evidentes. Enquanto "O Plano Regional de São Paulo" propunha estancar o crescimento, o País vivia a euforia do desenvolvimentismo dos anos 1950.

A FORMAÇÃO DE UMA REDE DE CIDADES NO ESTADO DE SÃO PAULO E O PLANEJAMENTO EM ESCALA REGIONAL

No Brasil, a década de 1950 foi um momento de importante transformações no campo dos estudos urbanos pela emergência de novos temas, a introdução de novos métodos e a participação de profissionais de outras disciplinas que, até aquele momento não haviam se ocupado da questão urbana. Essa temática regional, como objetivo de planejamento e intervenção, aparece nesse período após a Segunda Guerra Mundial.

Entre 1950 e 1965 são iniciados os planos regionais, dando conta da nova realidade que se configurava nesta época: a migração campo-cidade, o processo crescente de urbanização, o aumento da área urbana e consequente conurbação urbana. Enquanto nas áreas metropolitanas os processos de expansão da cidade, e paralelamente da redefinição de centralidade intra e interurbana, já vinha se constituindo desde o pós-guerra, em função da própria concentração demográfica, esse mesmo processo se acentuou de forma acelerada nas cidades do interior, que cresciam rapidamente (SPOSITO, 2001).

A partir da segunda metade do século XIX, com a fase industrial do capitalismo, torna-se possível conceber o conceito de "cidade média" (SPOSITO, 2007). A rede de cidades da Europa ocidental e da porção nordeste dos Estados Unidos passaram pelo duplo e intenso processo de integração e diferenciação, a par do considerável crescimento econômico e demográfico. Na integração e diferenciação demográfica e funcional, emergem centros metropolitanos, cidades médias e cristalizam-se demograficamente inúmeros centros, considerados a partir de então como pequenas cidades. O padrão anterior, caracterizado por cidades de

diversos tamanhos e pouco articuladas entre si, é substituído por uma rede urbana mais articulada e dotada de centros funcionalmente mais diferenciados entre si.

Anhaia Mello fez uma leitura muito clara da formação dessa rede de cidades no Estado de São Paulo. Dentro do Centro de Pesquisas e Estudos Urbanísticos (CPEU), foram analisadas o crescimento das cidades paulistas, do final do século XIX até os anos de 1960, a partir do levantamento da rede de infraestruturas de transporte regionais (Figura 2).

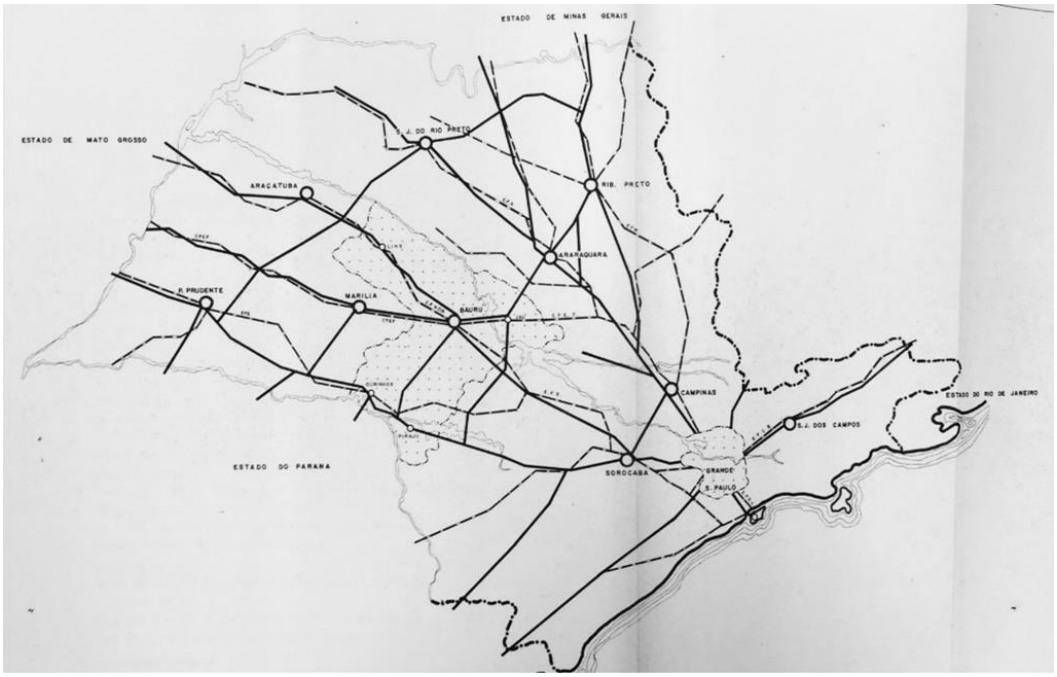


Figura 2: A formação de uma rede de cidades no Estado de São Paulo a partir dos eixos ferroviários e rodoviários
Fonte: Plano Diretor de Bauru – CPEU (1967).

Em sua publicação "Curso de Urbanismo: elementos de composição regional" (1961), Mello analisa o Estado de São Paulo a partir da sua divisão em 11 regiões "geo-socio-econômicas", que poderiam ser subdivididas em 72 zonas homogêneas, segundo o estudo da SAGMACS. Dentre essas 11 regiões, estavam consideradas duas regiões litorâneas: (1) São Paulo (com as sub-regiões de foco em São Paulo, Santos, Sorocaba e Registro) e (2) Taubaté; seis regiões próximas de São Paulo: (3) Campinas, (4) Itapetininga, (5) Botucatu, (6) Bauru, (7) Araraquara, (8) Ribeirão Preto; e três regiões mais afastadas: (9) São José do Rio Preto, (10) Araçatuba e (11) Presidente Prudente (MELLO, 1961).

Quase a totalidade dos 435 municípios de São Paulo, existentes em 1957, estavam à espera de trabalhos relativos à sua ordenação territorial. A primeira iniciativa do governo estadual, em 1958, no campo do planejamento territorial, referia-se à elaboração de Planos Diretores para os municípios considerados Estância do Estado de São Paulo. A justificativa estava no interesse público que poderia representar a ordenação territorial dessas cidades paulistas, planejamento este que traria, indiretamente, grandes benefícios para o próprio Estado (BIRKHOLZ, 1964). O CPEU, que havia iniciado suas atividades no ano

anterior, foi o responsável por elaborar os primeiros planos para as cidades do Litoral Norte paulista e outras como São José dos Campos e Socorro.

Já no âmbito nacional, o processo de centralização das políticas urbanas no Brasil se deu apenas em 1964, logo após a crise e o Golpe Militar de 64, com a criação do BNH (Banco Nacional de Habitação) e o SERFHAU (Serviço Federal de Habitação e Urbanismo). Este último tinha como função promover pesquisas relativas desde do déficit habitacional até assistir os municípios na elaboração dos seus Planos Diretores, além de ser responsável pela elaboração do Plano de Desenvolvimento Local Integrado (PDLI). É neste mesmo período que Lauro Birkholz assume o CPEU e uma série de novos Planos Diretores são elaborados até 1969. O SERFHAU afasta-se das suas atribuições ligadas ao sistema de habitação, que ficaram a cargo exclusivo do BNH, para transformar-se num instrumento de apoio ao planejamento urbano e local no Brasil. Para isto, ficou a seu cargo um fundo especial, o FIPLAN (Fundo de Financiamento para Planejamento Local), destinado a parcelar o custo dos planos, capacitando o SERFHAU a promover e apoiar tecnicamente um sistema nacional de planejamento urbano. Em 1972, é instituído o Plano Nacional de Desenvolvimento, que tinha como proposta melhorar as condições de infraestrutura das cidades. Quatro anos depois, em 1976, o SERFHAU é extinto, sendo o BNH responsável por assumir suas atribuições – que posteriormente encerrou suas atividades em 1986, ao ser incorporado pela Caixa Econômica Federal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As influências de Anhaia Mello no planejamento urbano marcam um período de intensa discussão sobre os rumos do planejamento urbano em São Paulo. As ideias desse urbanista mantinham-se atualizadas em relação aos princípios de planejamento e de zoneamento norte-americanos e a estruturação dos órgãos de planejamento propostos por eles – a Comissão do Plano enquanto experiência de "participação comunitária" e a Comissão Técnica (comissão *staff*) foram tentativas de reproduzir o próprio processo norte-americano.

No período de 1960, apesar dos novos ideais urbanísticos fervilharem em São Paulo, principalmente com as propostas defendidas por Anhaia Mello dentro da recém-criada FAUUSP, tais ideias encontraram forte resistência em uma capital cuja as propostas do governo de Prestes Maia já estavam em andamento e totalmente enraizadas no setor de planejamento municipal: foi no interior de São Paulo que Mello encontrou espaço para implantar suas ideias.

Há que se considerar que, em um período de dez anos, foram desenvolvidos, dentro do CPEU, sob a coordenação de Anhaia Mello e Lauro Birkholz, planos para mais de quarenta municípios de São Paulo. Tendo em conta o porte do centro de pesquisa, trata-se de um volume significativo de planos. Ainda que parte não tenha ultrapassado a "fase preliminar", tais elementos marcaram o processo de urbanização dessas cidades e o próprio processo de inserção do planejamento urbano no interior de São Paulo, inaugurando uma nova fase do planejamento municipal.

Contudo, a implantação desses Planos Diretores e projetos urbanísticos ocorreu em um contexto histórico que teve como respaldo um Estado autoritário, que praticamente impôs suas propostas. Ou seja, os debates que aqui destacamos não traduziam, de fato, contradições e resistência aos processos desencadeados pelo Estado, mas apenas variações em torno dos objetivos que já estavam previstos. Hoje em dia, os Planos Diretores podem ser um instrumento importante para a melhoria das condições urbanas das cidades, mas estão longe de cumprir esses objetivos constitucionais que lhes foram atribuídos. O processo de democratização do país e abertura econômica acarretou problemas de ordem maior que, na maioria das

vezes, vão além do âmbito profissional do arquiteto. A participação cada vez mais enfática do mercado imobiliário nos processos de produção do espaço urbano – a qual Anhaia Mello buscou incansavelmente apresentar propostas de controle com seu *planning* – transforma a cidade em um campo, onde se desenrola um jogo de interesses privados. Esse tipo de reforma urbana na cidade se caracteriza pela expressão de uma nova classe que ascende ao poder, manifestando interesses econômicos particulares. São, portanto, constitutivas do próprio processo de produção de uma cidade capitalista.

REFERÊNCIAS:

BIRKHOLZ, L. B.; NOGUEIRA, B. C. O Centro de Pesquisas e Estudos Urbanísticos. São Paulo: USP, 1992.

CPEU. Organização e Funções da Comissão do Plano Diretor nos Municípios. São Paulo: USP, 1958.

_____. Organização e funções da Comissão do Plano Diretor nos municípios. São Paulo: USP, 1958a.

_____. Boletim nº10. São Paulo: USP, 1963.

_____. Planejamento Territorial do Município de São José dos Campos. São Paulo: USP, 1964.

FELDMAN, S. Planejamento e Zoneamento: São Paulo 1947 a 1972. São Paulo: Edusp 2005.

LEME, M. C. S. A formação do pensamento urbanístico no Brasil: 1895-1965. In: [LEME, M. C. S.; FERNANDES, A.; GOMES, M. A. F.] Urbanismo no Brasil 1895-1965. São Paulo: Studio Nobel/FAU USP/FUPAM, 1999.

_____. A década de crença no planejamento regional no Brasil. In: Anais do XVIII Encontro Nacional da ANPUR. Florianópolis: ANPUR, 2009.

MELLO, L.G.R.A. Urbanismo: o recreio ativo e organizado das cidades modernas. Boletim do Instituto de Engenharia, nº47. São Paulo, 1929.

_____. Um Plano Regulador para o Município: Orientação Planalógica e Organização Administrativa. Engenharia, nº 39. São Paulo, 1945.

_____. A Cidade-Jardim. Digesto econômico, nº36. São Paulo, 1947.

_____. Planejamento e Governo Urbano. Digesto econômico, nº35. São Paulo, 1947.

_____. O Plano Regional de São Paulo. São Paulo: USP, 1954.

_____. Curso de urbanismo: elementos de composição. São Paulo: CPEU, 1961.

SPOSITO, M. E. B. Novas formas comerciais e redefinição da centralidade intra-urbana. In: [SPOSITO, M. E. B] Textos e contextos para a leitura geográfica de uma cidade média. Presidente Prudente: Pós-graduação em Geografia da FCT/UNESP, 2001.

V enanparq
Salvador - 2018

ARAGARÇAS NO BRASIL CENTRAL: MODERNIDADES PRÉ-BRASÍLIA

ARAGARÇAS IN CENTRAL BRAZIL: PRE-BRASILIA MODERNITIES

ARAGARÇAS EN BRASIL CENTRAL: MODERNIDADES PRE-BRASÍLIA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

LACERDA, Larissa Alves
Graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela UnB; bolsista ProIC/CNPq
larissalveslacerda@gmail.com

TREVISAN, Ricardo
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor Adjunto IV da FAU-UnB; pesquisador do grupo de pesquisa "Paisagem, Projeto e Planejamento – Labeurbe"; pesquisador CNPq (PQ-2)
prof.trevisan@gmail.com

ARAGARÇAS NO BRASIL CENTRAL: MODERNIDADES PRÉ-BRASÍLIA

ARAGARÇAS IN CENTRAL BRAZIL: PRE-BRASILIA MODERNITIES

ARAGARÇAS EN BRASIL CENTRAL: MODERNIDADES PRE-BRASÍLIA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Esse artigo, integrante de um extenso estudo em desenvolvimento sobre cidades novas implantadas no Brasil Republicano, traz à tona uma peça chave para maior compreensão da ocupação da hinterlândia brasileira. A partir de fontes primárias pesquisadas no Arquivo Nacional em Brasília e de literatura específica, almeja-se revelar os antecedentes e os anos preliminares de Aragarças e suas modernidades. Implantada em Goiás, na divisa com Mato Grosso, Aragarças foi fundada no ano de 1943 pela extinta Fundação Brasil Central (FBC), sendo a cidade sua maior e mais importante obra física. Ao analisar o contexto histórico de sua construção, momento de consolidação de um governo autoritário e progressista (Getúlio Vargas e o Estado Novo), que corroborou fortemente para as ações e produções da "Marcha para o Oeste" (1938), destacar-se-á a importante atuação de personagens, como: João Alberto Lins de Barros, Archimedes Pereira Lima, José Hidasi e Helmut Sick, para a concretização de uma urbe moderna em pleno sertão. A cidade nova, do ponto de vista da arquitetura e do urbanismo, destaca-se por levar ao Brasil Central referências da escola modernista carioca, que mais tarde refletir-se-iam na concepção de Brasília (1957). Igualmente, a aproximação entre Aragarças e Brasília se faz aqui possível – "pensar por atlas" – ao entender a cidade goiana e seus atores como elementos decisivos para a transferência da capital federal de uma região litorânea consolidada para um Centro-Oeste pouco significativo demográfica e urbanisticamente, em fins dos anos 1950.
PALAVRAS-CHAVE: Marcha para o Oeste; Fundação Brasil Central; Cidades Novas; Aragarças; Brasília.

ABSTRACT:
*This article, part of an extensive study on the development of new cities in Republican Brazil, brings to the fore a key piece for a better understanding of the occupation of the brazilian hinterland. From primary sources researched in the National Archive in Brasilia and specific literature, it intends to reveal the antecedents and the preliminary years of Aragarças and its modernities. Implanted in the state of Goiás, on the border with Mato Grosso, in the middle of Brazil, Aragarças was founded in 1943 by the extinct Central Brazil Foundation (*Fundação Brasil Central *- FBC), the city being its largest and most important physical work. Here we analyzes the historical context of its construction, the moment of consolidation of an authoritarian and progressive government (Getúlio Vargas and Estado Novo), which strongly corroborated the actions and productions of the "March to the West" (1938). For the realization of the construction of a modern city in the hinterland, highlights the important performance of characters such as: João Alberto Lins de Barros, Archimedes Pereira Lima, José Hidasi and Helmut Sick. The new city, from the point of view of architecture and urbanism, stands out for taking to Central Brazil references of the modernist school of Rio de Janeiro, which would later unleash the conception of Brasilia (1957). Likewise, the approximation between Aragarças and Brasília makes it possible here to "think through atlas" - by understanding the city of Goiás and its actors as decisive elements for the transfer of the federal capital from a consolidated coastal region to a less significant demographic and urbanistic region in the late 1950s.*
KEYWORDS: *March to the West; New Cities; Central Brazil Foundation; Aragarças; Brasilia.*

RESUMEN:
Este artículo, integrante de un extenso estudio en desarrollo sobre ciudades nuevas implantadas en Brasil Republicano, trae a la superficie una pieza clave para una mayor comprensión de la ocupación de la hinterland brasileña. A partir de fuentes primarias investigadas en el Archivo Nacional en Brasilia y de literatura específica, se anhela revelar los antecedentes y los años preliminares de Aragarças e sus modernidades. En el año 1943 por la extinta Fundación Brasil Central (Fundalção Brasil Central – FBC), siendo la ciudad su mayor y más importante obra física, fue implantada en Goiás, en la frontera con Mato Grosso, Aragarças. Al analizar el contexto histórico de su construcción, momento de consolidación de un gobierno autoritario y progresista (Getúlio Vargas y el Estado Novo), que corroboró fuertemente para las acciones y producciones de la "Marcha hacia el Oeste" (1938), se destacará, que se ha convertido en una de las más antiguas de la historia de la música. La ciudad nueva, desde el punto de vista de la arquitectura y del urbanismo, se destaca por llevar a Brasil Central referencias de la escuela modernista carioca, que más tarde se reflejarían en la concepción de Brasilia (1957). Igualmente, la aproximación entre Aragarças y Brasilia se hace aquí posible - "pensar por atlas" - al entender la ciudad goiana y sus actores como elementos decisivos para la transferencia de la capital federal de una región costera consolidada hacia un Centro-Oeste poco significativo demográfica y urbanísticamente, a fines de los años 1950.
PALABRAS-CLAVE*: Marcha hacia el Oeste; Fundación Brasil Central; Ciudades Nuevas; Aragarças; Brasilia.*

O incômodo de habitar um deserto cessa logo que nesse deserto se faz uma cidade; então, já não é deserto.

(Hipólito da Costa, **Correio Braziliense**, 1816, p. 627)

INTRODUÇÃO: DE BRASÍLIA A ARAGARÇAS

O projeto urbanístico de Lucio Costa (1902-1998), escolhido para tornar real a nova capital do Brasil no Planalto Central, completou sessenta anos em 2017. Fato conhecido e narrado por diversos autores e estudiosos, conquanto, ainda são nebulosos e coadjuvantes na historiografia os caminhos que levaram a esse marco, de tamanha significância para o urbanismo e a arquitetura brasileira e mundial. Assim, esse trabalho regressa para antes dos anos cinquenta, indo buscar em nossa história elementos dispersos e não conectados. O intuito almejado é aproximar objetos distantes no tempo e no espaço a fim de suscitar outra narrativa para efetivação do Plano Piloto e suas modernidades. Uma narrativa descolada do olhar restritivo a esse objeto emblemático e simbólico, que busque noutros vestígios – como Aragarças – novas pistas, novos valores. Uma narrativa que desconstrua Brasília como a origem da modernidade – ou mais precisamente do modernismo – no Brasil Central.

Respaldado pela literatura especializada no tema e por análise de acervo original de dados e imagens[1], este trabalho traz à baila a fundação em 1943 da cidade nova de Aragarças[2], em Goiás, e a proposição de seu plano diretor de 1953. Nascida do bojo da "Marcha para o Oeste" (1938) durante o Estado Novo de Vargas (1937-1945), a cidade reposicionou a fronteira urbana no sertão brasileiro (Figura 1). E lá, no local mais a oeste que o Estado já havia se instalado no século vinte, irá consolidar um dos episódios que mais tarde culminaria na construção de Brasília: a ocupação da hinterlândia brasileira. Episódio originário de um processo histórico de tentativas de ocupar o interior do país, de centralização do poder, de acordos geopolíticos internacionais e de desenvolvimento econômico e social por meio da industrialização. Fato empreendido por agentes políticos, desbravadores e técnicos que assumiram a missão de literalmente abrir caminho ao *progresso* onde só havia selva e cerrado, precárias propriedades rurais, assentamentos insignificantes do período das bandeiras setecentistas, sertanejos, caboclos e índios; de transformar um incipiente núcleo de garimpagem na junção dos rios Araguaia e Garças em uma das primeiras cidades brasileiras com traços modernistas.

O meio utilizado para unir Brasília e Aragarças será o atlas. Atlas assumido aqui não como objeto-produto, um catálogo de imagens e dados, mas o atlas como um modo de *pensar* e *fazer* história (TREVISAN, 2018). Pensar objetiva ou erraticamente por caminhos em brumas; pensar pela imaginação de modo aleatório ou improvisado; permitir-se pensar a história de modo anacrônico; pensar nosso objeto a partir de outros a

[1] O acesso ao plano diretor, aos projetos urbanístico e arquitetônico de edifícios públicos (1952-1954), realizado pelo escritório carioca *URBS Construções e Urbanismo LTDA*, contratado pela Fundação Brasil Central (FBC), bem como ao acervo de fotos da FBC (décadas 1940 a 1960), estão disponíveis no Arquivo Nacional – Superintendência do Distrito Federal, em Brasília, e tornaram possível a realização deste artigo.

[2] O conceito de *Cidade Nova*, particularmente desenvolvido (TREVISAN, 2009), constitui-se de núcleos urbanos: 1) empreendidos pelo desejo do poder público e/ou da iniciativa privado e concretizado em ações específicas; 2) buscando atender, ao menos de início, a uma ou mais funções dominantes; 3) implantados num sítio previamente escolhido; 4) a partir de um projeto urbanístico; 5) elaborado e/ou desenvolvido por agente definido – eventualmente profissional habilitado; e 6) em um limite temporal determinado, implicando inclusive em um momento de fundação razoavelmente preciso. Estes são seis atributos que definem o *DNA* de uma cidade nova, utilizados para identificar os exemplares produzidos ao longo dos tempos.

fim de dispô-los em tela e relaciona-los a partir de um novo olhar. Assim, *pensar* e *fazer por atlas* retira-o de sua posição de objeto inerte e passivo e o coloca numa condição de método, de dispositivo-motriz capaz de despertar no observador interessado sua capacidade de refletir, relacionar e emitir tessituras e narrativas até então inimagináveis ou inusitadas. Por isso, Brasília e Aragarças serão nesse trabalho colocadas lado a lado, a fim de tensioná-las pelos meandros da história.

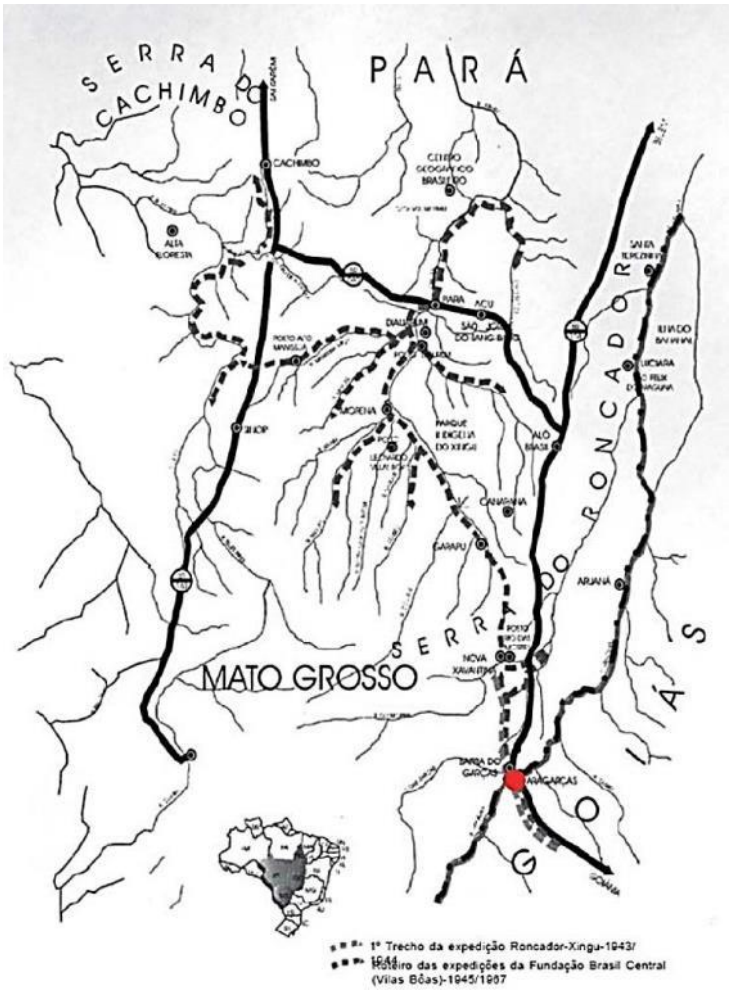


Figura 1: Mapa da região Centro-Oeste e os roteiros da Expedição Roncador-Xingu – Aragarças em destaque (edição dos autores)
Fonte: LIMA FILHO, 2000

Estruturalmente, percorrem-se os caminhos traçados na formação do território urbano no Brasil, de uma origem pautada no modelo econômico colonial agroexportador às mudanças estruturais na década de 1930 (tanto políticas quanto econômicas), que irão reverberar numa apropriação do território nacional por meio de sua ocupação. Desse contexto preliminar destacam-se os atores institucionais e personagens que imprimiram ideias e tornaram projetos factíveis. Uma atenção especial é dada ao projeto urbanístico e às obras arquitetônicas previstas para Aragarças em seu plano diretor, bem como a outras iniciativas (*e.g.* Museu de História Natural) que visionavam impregnar a nova cidade de modernidades. Particularmente, debruçar-nos-emos sobre uma construção identitária associada a um modelo de desenvolvimento

econômico, que ao longo das décadas foi preparando o terreno – abstrata e concretamente – para a realização de Brasília. Ao cabo e ao fim, fosse promessa de um ideal jamais alcançado (Aragarças) ou fosse *eutopia* (Brasília), ambas as cidades novas alcançaram seu objetivo maior: ocupar, povoar e "levar o desenvolvimento" ao Brasil Central. Cabe compreender como Aragarças desempenhou seu papel nesse enredo.

A URBANIZAÇÃO BRASILEIRA E A MARCHA PARA NOROESTE

Marcada por uma ocupação litorânea – praticamente até o século vinte –, as terras brasileiras serviam à Metrópole portuguesa com extrações e produções agrícolas e minerais. Os assentamentos urbanos eram pontos de distribuição e troca, bases de apoio à produção agrícola e mineradora voltada ao mercado externo, sediando centros de armazenamento, distribuição, importação e exportação e onde se encontravam os aparelhos burocráticos do Estado (REIS FILHO, 1970). De ocupação territorial marcada pelos latifúndios e pela monocultura, além de suas dimensões continentais, o Brasil não criou uma rede de povoados, vilas e cidades interligadas e disseminadas homogeneamente em seu território – algo concentrado apenas em algumas e poucas regiões. A formação do espaço urbano no Brasil tem suas raízes na formação econômica, derivada de uma estrutura colonial de exploração unilateral. Além disso, toda uma mão de obra pautada no trabalho escravo contribuiu para essa não conformação urbana, negando a cidade enquanto criadora e local atrativo de um mercado de força de trabalho, uma vez que esse era compulsório (OLIVEIRA, 1982). Cenário que perdurará até fins do século dezenove, quando as alterações econômico-político-sociais, que interferiram diretamente na divisão social do trabalho, impulsionariam a urbanização do território de modo mais expressivo. Foi neste contexto que o urbanismo, em seu sentido mais amplo, como processo de mudança social, surgiu como parte das transformações na cultura urbana da sociedade brasileira.

Com a Proclamação da República, em 1889, os processos de modernização urbana foram incorporados à agenda política ao abrigo de diferentes paradigmas: ordem, progresso, civilização, sanitarismo, higienismo, melhoramento e embelezamento (VILLAÇA, 1999). Conceitos que buscavam romper com as amarras do passado colonial, fosse com intervenções no espaço intraurbano, como os planos reformadores para as regiões centrais do Rio de Janeiro e São Paulo na virada do século; fosse com processos de expansão de vilas e cidades existentes garantindo a elas uma nova identidade (cidades novas de expansão), como o projeto para Santos do engenheiro sanitarista Francisco Saturnino de Brito de 1905; fosse pela criação *ex nihilo* de cidades, como revela a história de Belo Horizonte (1893-1897).

O território brasileiro começava a ser adensado por novos núcleos direcionados por diretrizes políticas e pela dinâmica econômica em voga. Além da cidade portuária paulista e da capital de Minas Gerais, na República Velha (1889-1930) os projetos de cidades novas tornam-se mais frequentes, incentivados por ações de colonização e ocupação territorial e pelas economias agrárias da pequena propriedade, no Sul do país, e do café, no Sudeste. Se no Rio Grande do Sul temos Erechim (1908) como exemplar de cidade de colonização, em São Paulo e no norte do Paraná sua representatividade foi consideravelmente maior. Implantadas ao longo das estradas de ferro, especificamente a partir de cada estação ferroviária aberta sobre o prolongamento das linhas rumo ao oeste, centro-oeste e sul do país, dezenas e dezenas de cidades intencionalmente criadas eram fruto de ação individual ou de grupos privados com intuito de especular terras agrícolas e loteamentos urbanos, como os empreendimentos da Companhia Loteadora Norte do Paraná, de capital inglês (REGO, 2009).

Porém, com o governo de Getúlio Vargas (1930-1945) essas ações foram potencializadas. O deslocamento do poder das oligarquias cafeeiras para uma consolidação de um poder nacional, autoritário e centralizador reformulou a base econômica brasileira de agro exportação para o desenvolvimento progressista industrial. Num cenário mundial de afirmação dos poderes pátrios e com os países centrais em guerra, a década de 1940 no Brasil foi marcada pela consolidação da soberania e da segurança nacional. A entrada dos Estados Unidos da América (EUA) na Segunda Guerra Mundial em 1941 demandou que o país estabelecesse apoios estratégicos, principalmente com os demais países da América.

Nesse contexto se desenham os "Acordos de Washington", travados entre os EUA e o Brasil, estreitando as relações entres as duas nações em diversas frentes. Em troca de arrendamentos bélicos e empréstimos para a implementação da indústria no Brasil, os EUA receberiam apoio geopolítico em forma de troca de informações para o serviço secreto – fazendo-se necessário estender as redes de comunicação por todo o país – e da implantação em território nacional de bases aéreas e navais (OLIVEIRA, 2010). Ademais, para concretizar a consolidação de um parque industrial no país, seria necessária também a criação de um mercado interno, ampliado e incorporado às regiões inexploradas do Brasil, ricas em matéria prima e potencialmente provedoras de energia (MACIEL, 2006).

Visando a criação desse mercado interno em regiões ermas, seria necessário criar os meios para uma ocupação permanente, portanto a construção de uma rede de cidades se mostrava como uma ação imprescindível. E diferente do que se possa presumir, a construção de cidades novas já era prática antiga no país, seja com vilas coloniais desenhadas como João Pessoa (PB) e São Cristóvão (SE), respectivamente, pelos portugueses e espanhóis entre os séculos dezesseis e dezessete; seja pelas vilas pombalinas do século dezoito, como primeira tentativa de proteger as fronteiras ocidentais; ou seja tomando a história primordial do Brasil como nação, com a fundação das capitais de Teresina (PI) em 1852 e de Aracaju (SE) em 1855 (TREVISAN; FICHER; MATTOS, 2017). A construção de cidades novas já era então prática consolidada no inconsciente coletivo, operando como um imã populacional da enorme hinterlândia.

Outro desdobramento da Segunda Guerra era a teoria alemã do "espaço vital", ou *Lebensraum*, do final do século dezenove e retomada pelo nazismo. Segundo esta teoria, deveria haver um "reequilíbrio" entre terras e populações no mundo, donde nações que possuíssem territórios subaproveitados estas deveriam ceder a sociedades que estivessem mais "evoluídas" e, portanto, aptas a explorar a terra de forma mais proveitosa. Assim, para proteger terras brasileiras era imprescindível torna-las efetivamente ocupadas e povoadas (VARJÃO, 1989).

Num misto de projeto de industrialização nacional, estratégia geopolítica e de segurança nacional, surge a "Marcha para o Oeste" em 1938 (Figura 2), campanha emplacada pelo governo de Getúlio Dornelles Vargas (1882-1954). O próprio presidente discursou:

> [...] a civilização brasileira, a mercê dos fatores geológicos, estendeu-se no sentido da longitude, ocupando o vasto litoral, onde se localizavam os centros principais de atividade, riqueza e vida. Mais do que uma simples imagem, é uma realidade urgente e necessária galgar a montanha, transpor os planaltos e expandir-nos no sentido das latitudes. Retomando a trilha dos pioneiros que plantaram no coração do Continente, em vigorosa e épica arremetida, os marcos das fronteiras territoriais, precisamos de novo suprimir os obstáculos, encurtar as distâncias, abrir e estender as fronteiras econômicas, consolidando, definitivamente, os alicerces da Nação. O verdadeiro sentido de brasilidade é a marcha para o Oeste. No século XVII, de lá jorrou o caudal de ouro que transbordou na

> Europa e fez da América o Continente das cobiças e tentativas aventurosas. E lá teremos de ir buscar: dos vales férteis e vastos, o produto das culturas variadas e fartas; das entranhas da terra, o metal com que forjar os instrumentos de nossa defesa e do nosso progresso industrial [...]. (Getúlio Vargas *apud* NEIVA, 1942, s/p)

De forte cunho ideológico nacionalista, a Marcha era apresentada como a busca e a construção da verdadeira raiz da brasilidade "[...] quando entra no mato a primeira bandeira, termina a história de Portugal e começa a do Brasil" (RICARDO, 1970). E para além dos fatores geopolíticos em decorrência dos acordos com os EUA, a construção de redes de transporte e comunicação entre sul e norte do país e a ocupação do interior ocidental se configuravam como uma diretriz ideológica a favor da implementação do Estado Novo (1938-1945) – igualmente instrumento para medir maior ou menor força política desse regime. Alcançar territórios até então habitados somente por índios, sertanejos e caboclos, trespassar fronteiras até então intransponíveis pelo homem "civilizado", urbano, era um meio de demonstrar a dimensão e o poderio do Estado brasileiro. A larga repercussão nacional da Marcha se deu ao trabalho conduzido pela imprensa e aos agentes diretamente envolvidos, como João Alberto Lins de Barros (1897-1955).

Figura 2: Mapa da "Marcha para o Oeste" – ou seria noroeste?!
Fonte: Museu da Fotografia Documental

Para aumentar seu alcance e atingir a integração desejada, foram implementadas também uma série de mudanças governamentais e institucionais. Com isso, vários ministérios e órgãos foram criados a fim de espalhar e fazer penetrar mais geograficamente o alcance do Estado no território nacional. Em fins de 1942, o militar e político Lins de Barros é nomeado à frente da Coordenação de Mobilização Econômica, no título de ministro. A coordenação, que além dos amplos poderes econômicos, subordinada diretamente à Presidência da República, atuava como supervisora de órgãos e empresas estatais, em consonância ao planejamento de governança integrada da União.

A criação da Fundação Brasil Central (FBC), pelo decreto-lei nº 5.878, de 04 de outubro de 1943, se enquadra nesse cenário. A atuação da FBC é um marco da retomada das iniciativas bandeirantes, um órgão governamental que tornaria possível a campanha da "Marcha para o Oeste", "[...] destinada a desbravar e colonizar as zonas compreendidas nos altos rios Araguaia, Xingu e no Brasil Central e Ocidental [...]" (BRASIL, 1943). A FBC teve como primeiro coordenador o ministro João Alberto Lins de Barros.

ARAGARÇAS, TENSIONANDO FRONTEIRAS

O vilarejo, à época, de Aragarças acomodava-se na divisa dos estados de Goiás e Mato Grosso, na confluência dos rios Araguaia e Garças. Suas primeiras ocupações – por povos não indígenas – datam da década de 1920, quando ali se encontrou diamantes e a região se tornou local de garimpagem. O núcleo recebia o nome de Barra Goiana, enquanto que sua vizinha à margem oposta, em território mato-grossense, era Barra Cuiabana, também campo de exploração mineral (VARJÃO, 1989).

A "Marcha para o Oeste", em seu braço rumo ao norte do país, foi iniciada pela Expedição Roncador-Xingu (LIMA FILHO, 2000), que partindo de Uberlândia (MG) tinha como objetivo fazer a ligação do sudeste à região Norte do país, desbravando e ocupando o Brasil Central. Tal operação *starter* foi, posteriormente, gerida pela FBC.

A Expedição comandada pelo coronel Flaviano de Matos Vanique (1904-1977) saiu de Uberlândia, considerada então "boca do sertão", alcançando Barra Goiana em agosto de 1943, e ali se instalou. Em outubro do mesmo ano chega ao acampamento da expedição o ministro João Alberto Lins de Barros, já à frente da FBC, que decide fazer do acampamento a "[...] segunda experiência da modernidade no sertão do Brasil Central, depois de Goiânia" (LIMA FILHO, 2000, p. 70). Nascia em outubro de 1943 a cidade que seria a "menina dos olhos" de Getúlio Vargas (LIMA FILHO, 2000) e década mais tarde também prestigiada pelo presidente Juscelino Kubitschek (1902-1976). A ligação de Aragarças com a capital, então Rio de Janeiro, era forte. Sua existência ratificava os esforços em levar o desenvolvimento para as áreas até então mais ermas e isoladas do país, mostrando a força e o êxito do desafio assumido pelo governo federal (MACIEL, 2000). Era mais um passo em direção ao projeto de uma Nação, que após recorrentes intenções[3] culminaria na efetiva transferência da capital federal para o centro do Brasil com a construção de Brasília.

Assim, a cidade que seria a nova sede desse ideal, estabelecendo ponte direta com a capital no litoral e responsável por multiplicar e ramificar todo o desenvolvimento que se vislumbrava para o centro-norte do país, não poderia ser apenas mais uma vila. Ela deveria ser um modelo da força de um povo, da sua organização, do seu foco e da prevalência da técnica, fatores imprescindíveis a um país que dava seus primeiros passos como nação industrializada e que vislumbrava um futuro de desenvolvimento econômico, social e tecnológico. Uma cidade como símbolo de modernidade, assim fundamentou-se o projeto de Aragarças no Brasil Central.

Para isso, era preciso criar bases, hábitos e visões de mundo voltados a esse princípio. Era preciso modelar a necessidade de geração e consumo de bens e serviços, além de levar a indústria e os meios de transporte para o interior; instalar a circulação de bens, de pessoas e de informações. E se *governar é povoar, e povoar*

[3] Veja-se: os discursos e ações vigentes durante o Período Pombalino no século dezoito; os discursos de José Bonifácio em 1821; o Relatório Cruls de 1892-1894; a proposta de Planópolis de Epitácio Pessoa na década de 1920; a Brasília de Theodoro Figueira de Almeida de 1929; ou o projeto de cidade capital no Planalto Central da engenheira Carmen Portinho de 1936.

é abrir estrada[4], como direcionava o pensamento da época, não haveria outra forma de se alcançar o interior do Brasil, levando consigo o desenvolvimento e a modernidade, se não a abertura de estradas, ferrovias ou campos de pouso.

Nesse sentido, teve papel importante a atuação da Força Aérea Brasileira (FAB) na Marcha, que ia à frente abrindo e fazendo levantamento de caminhos por onde os expedicionários e pioneiros deveriam passar mediante abertura de campos de pouso (Figura 3). Tanto assim o era que ao fundar um novo povoado (futuramente, uma nova cidade), as primeiras providências eram estabelecer onde seria feita a pista de pouso e instalar torre de comunicação (rádio e telégrafo), ritual que não foi diferente em Aragarças. "Os campos de aviação construídos pelas expedições da Fundação Brasil Central se integraram à estrutura da Força Aérea Brasileira até se unirem à Base Aérea de Belém e, assim, deram suporte às linhas áreas internacionais, como exemplo entre o Brasil e os Estados Unidos" (LIMA FILHO, 2000, p. 79).

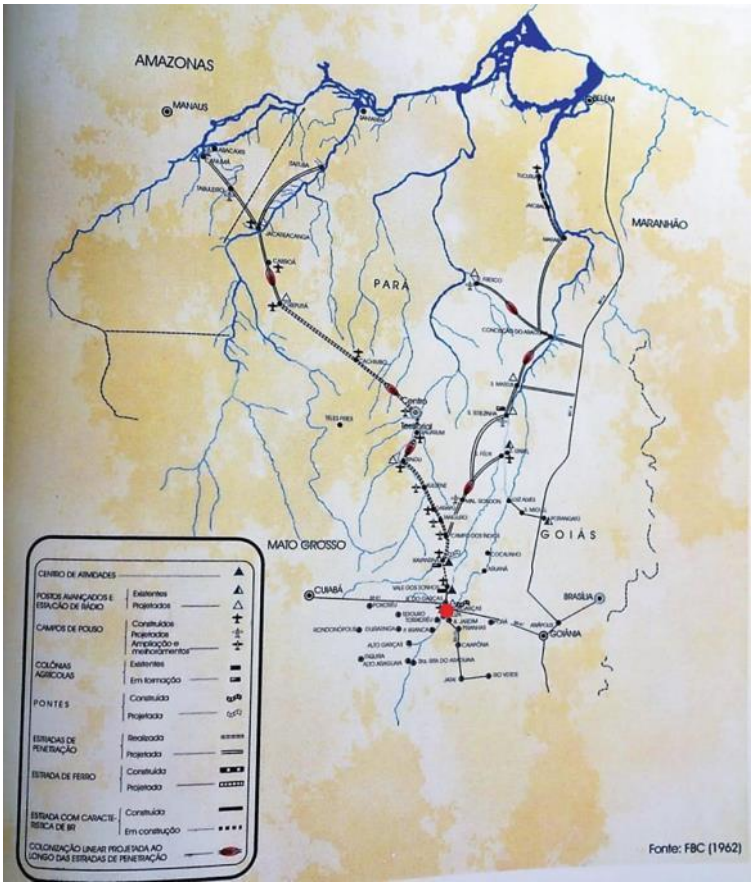


Figura 3: Mapa da malha aérea regional constituída pela FBC. Aragarças marcada no mapa, em vermelho (edição dos autores)
Fonte: Arquivo Nacional - Superintendência DF

Se até então Uberlândia era considerada a "boca do sertão", com a fundação de Aragarças não somente esta fronteira se tensionou sentido noroeste como trazia consigo a iminência do desenvolvimento no Brasil Central: com a abertura de estradas, construção de campo de pouso e torres de comunicação, fundação de

[4] *Slogan* célebre do advogado, historiador e político Washington Luís (1869-1957) quando ainda governador de São Paulo em 1920.

colônias agrícolas, instalação de estações de rádios, presença de expedicionários e a chegada de materiais para abastecimento dos trabalhos da expedição (VARJÃO, 1989). A Expedição continuava rumo ao Norte e Aragarças se estabelecia como seu QG (quartel general).

CIDADE NOVA DE ARAGARÇAS: MODERNIDADES NO URBANISMO E NA ARQUITETURA

Até o início dos anos 1950, Aragarças se consolidava como polo urbano no centro do país (Figura 4), possuindo "[...] eletricidade, campo de aviação, olaria de onde sa[íam] os tijolos, as manilhas e as telhas da nova cidade, [...] uma serraria [...]"(FBC, 1953, s/p),[5] que supriam os materiais para a construção das 50 unidades habitacionais da Vila Presidente Vargas, além das já existentes rústicas construções dos garimpeiros.

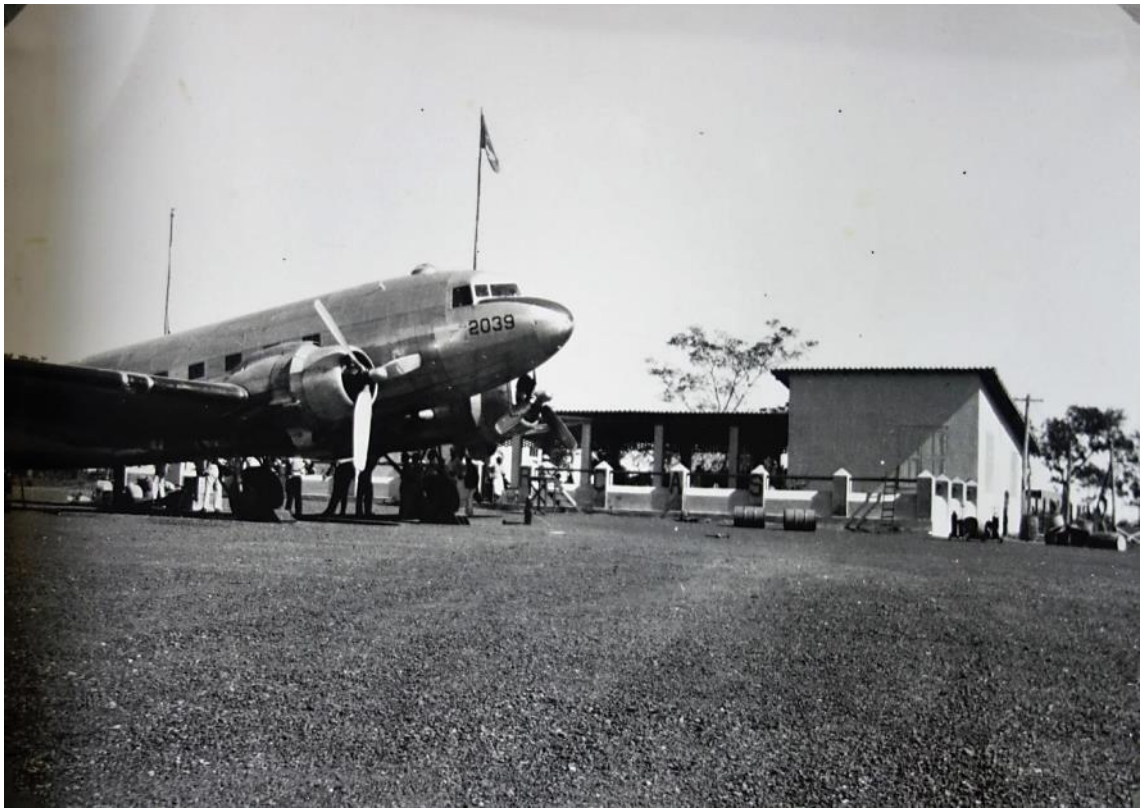


Figura 4: Campo de pouso e avião da FAB em Aragarças, anos 1950
Fonte: Álbum fotográfico da Fundação Brasil Central / Arquivo Nacional - Superintendência do DF

Com seu rápido crescimento, Aragarças recebe o título de vila pertencente ao município de Baliza (GO) por meio da lei nº 5, de 05 de novembro de 1951. E, em 1953, pela lei nº 788, de 02 de outubro, atinge a categoria de cidade (VARJÃO, 1989). Mas os elementos constituintes da urbe já não estavam à altura de um núcleo que encabeçava os avanços no Brasil Central.

[5] Trecho da fala do coronel Flaviano de Matos Vanique ao *Jornal A Noite*, edição de 13 de julho de 1945, extraído do trabalho de MACIEL, 2006 (s/p).

Em 1950, Archimedes Pereira Lima (1908-1993) assume a presidência da FBC. O jornalista, advogado e político mato-grossense, tendo estado à frente da campanha presidencial vitoriosa de Getúlio Vargas em seu segundo mandato (1951-1954), presidente da FBC entre 1950 a 1954, foi responsável pela consolidação da cidade de Aragarças e pela continuidade da integração do Centro-Oeste com o restante do país (DINIZ, 1990). Foi em sua gestão que a cidade recebeu "[...] um moderno plano de urbanização [...]" (FBC, 1953, s/p),[6] que possibilita-nos caracterizá-la como uma *Cidade Nova* (TREVISAN, 2009).

Em 1951, quando Aragarças recebia o título de cidade, a sede da FBC ainda se localizava no Rio de Janeiro. Com a Marcha ainda em curso, Aragarças era uma importante base das operações a noroeste do território brasileiro. Fato que levou Archimedes Lima a transferir a sede da FBC à nova cidade nas franjas da bacia amazônica (MACIEL, 2000), e em 1952 ofertar um novo plano de urbanização. Nas palavras do presidente da FBC, Aragarças recebe "[...] as honras de um plano de urbanização como bem poucas cidades do país possuem igual" (LIMA FILHO, 2000, p.74).

Permitindo-se *linkar* com pensamentos do economista Paul Singer sobre economia política da urbanização (1973), a partir de uma visão histórica, vê-se que a detenção de poder demanda forças civis, administrativas e militares num mesmo lugar. Tal necessidade faz por "criar" um local que abrigue e sedie essas três esferas: a cidade (lócus do poder). Esta seria então a razão de ser das cidades: a de sediar poderes. Para isso seria preciso que Aragarças "honrasse" seu novo título de cidade e sede da FBC, sendo imprescindível um plano diretor para a implementação de novas normas urbanas, edilícias e paisagísticas. E se até os anos 1930 os planos de urbanização eram feitos pelas próprias administrações estatais e municipais, a partir da década de 1950 começam a se disseminar a contratação de escritórios e entidades independentes para o desenvolvimento de projetos e estudos (VILLAÇA, 1999), marcando o início de uma fase de distanciamento do posicionamento político-profissional da construção do espaço.

O novo plano diretor de Aragarças fora encomendado à empresa carioca *URBS Construções e Urbanismo LTDA*. Para a elaboração do plano diretor, optou-se por não interferir nos elementos já presentes, com a orientação de crescimento da cidade existente para áreas ainda não ocupadas. No período já se encontrava em construção o primeiro trecho da ponte que faz ligação com a outra margem do rio onde se encontrava a vila de Barra Cuiabana, hoje Barra do Garças (MT). O traçado do plano adotou o eixo formado pelo acesso à ponte – a noroeste – e o eixo da estrada que ligava Aragarças a Ibotim (atual Bom Jardim de Goiás) – a sudeste – como elemento de partido.

O plano original (Figura 5) consiste em uma planta radio-concêntrica, com vias anulares replicadas a partir do centro, onde se disporiam os prédios administrativos. Do centro, partem vias radiais regulares – graças à topografia regular local –, compondo uma malha de "[...] traçado simples, despretensioso, [...] o que muito facilita sua implantação, considerando-se tratar-se [*sic*] de uma Prefeitura de um longínquo rincão do *hinterland*, de poucos recursos técnicos [...]", como explicita um trecho da justificativa do plano diretor produzido pela urbanizadora carioca (FBC, 1953, "Capítulo II – Plano diretor e suas determinantes", s/p). Este excerto demonstra que, apesar de cidade-polo e sede de um importante órgão federal, o projeto não possuía ambições em se distanciar extremamente da ideia de uma "modéstia do interior", afastando assim conceitos que não se encaixariam em sua identidade – oposto ao futuro projeto para Brasília. Contudo, seu

[6] Trecho retirado do **Álbum** (1953) da Fundação Brasil Central com fotos da cidade de Aragarças entre as décadas de 1940 e 1950, consultado no Arquivo Nacional - Superintendência do DF.

plano deveria traduzir por meio do desenho – mesmo a cidade longe dos centros urbanos consolidados – um ordenamento e uma funcionalidade próprias da vida moderna atreladas às características peculiares do interior. Um plano que, devido a sua simplicidade, poderia ser replicado ou servir de embasamento para futuros projetos urbanísticos de cidades que viessem a ser fundadas no Brasil Central.

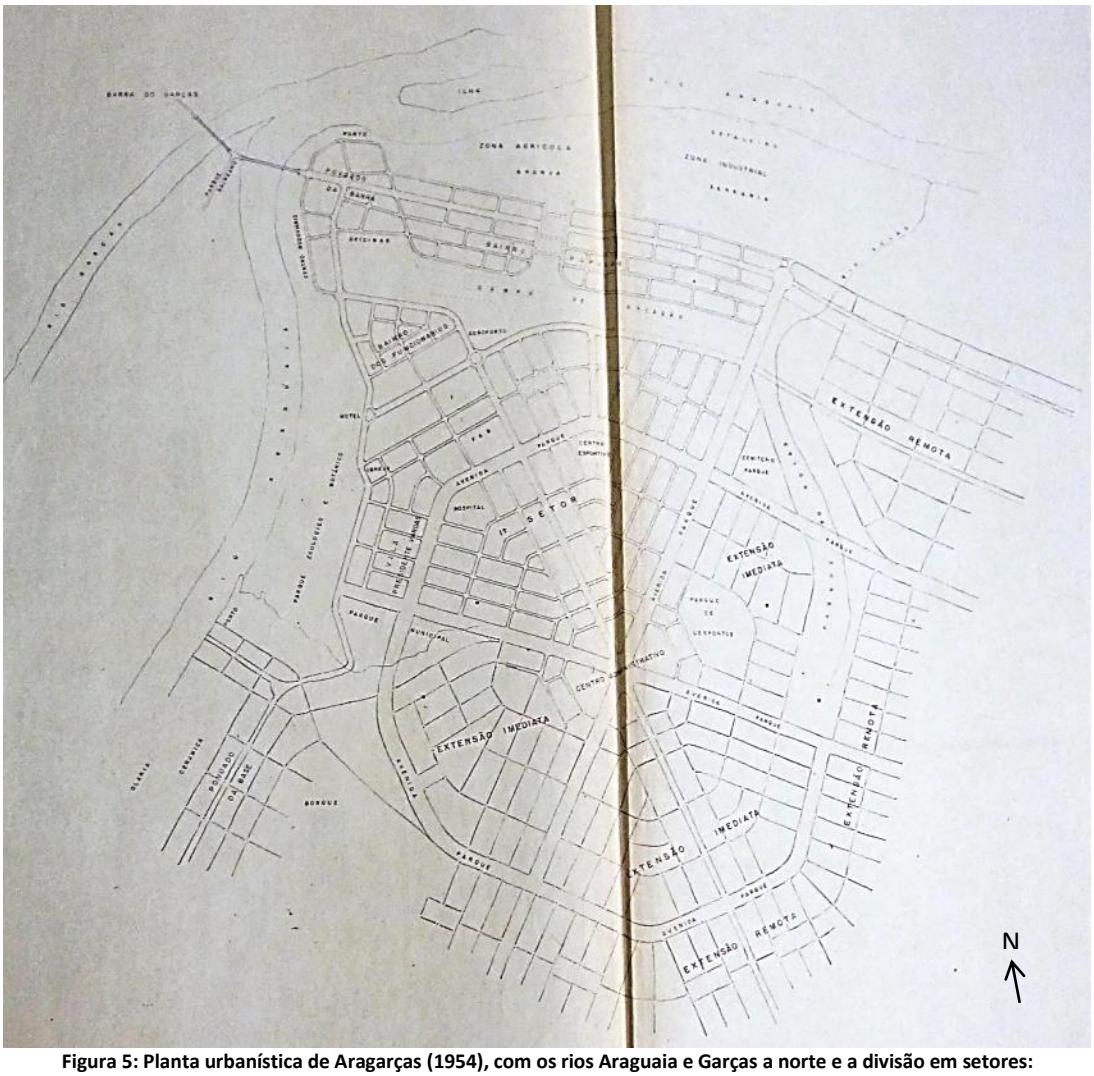


Figura 5: Planta urbanística de Aragarças (1954), com os rios Araguaia e Garças a norte e a divisão em setores: o que fora parcialmente implementado (a noroeste) e as extensões previstas (plano radio-concêntrico)
Fonte: Álbum fotográfico da Fundação Brasil Central / Arquivo Nacional - Superintendência DF

O plano diretor previa a implementação da cidade em fases, sendo denominadas de: 1º Setor, Extensões imediatas e Extensões remotas. O 1º Setor volta-se a noroeste, aos rios Araguaia e Garças, indicando a direção da Marcha – Aragarças seria o marco da nova fronteira sudoeste do centro do país, enquanto a Expedição e o desenvolvimento e ocupação territorial se dariam a norte da cidade. O 1º Setor (Figura 6) fora estimado para abrigar uma população de 10 mil habitantes a se instalarem num prazo de 20 anos, enquanto o restante do plano seria completado numa previsão total de 50 anos (até 2004).

Figura 6: Detalhamento do 1º Setor a ser implementado (1954), com divisão dos lotes, setorização dos usos e detalhe para a "avenida parque"
Fonte: Álbum fotográfico da Fundação Brasil Central / Arquivo Nacional - Superintendência DF (edição dos autores)

O projeto de Aragarças apresenta uma maior proporção de áreas verdes *versus* áreas edificadas, diferenciando-se da maioria das cidades existentes naquele momento – justificado no plano pelo clima quente da região –, um partido de alta aceitabilidade e aplicabilidade nas cidades modernistas. A porção central, de forma octogonal, seria circundada por uma avenida-parque e receberia os edifícios administrativos. Essa avenida (Figura 7), com seus jardins centrais, possuiria a função de interligar parques e praças entre quarteirões, conformando anel e corredores verdes. Os lotes deveriam apresentar faixas *non aedificandi* ajardinadas/arborizadas, numa proporção entre vegetação *versus* espaço construído maior que o usual e típico de cidades e bairros-jardins, "[...] visando-se assemelhar a bosques naturais, procurando-se reproduzir as nossas florestas [...]" (FBC, 1953, "Capítulo II – Plano diretor e suas determinantes; Espaços livres, recreações e esportes", s/p) (Figura 8). Como comparativo, o Plano Piloto de Brasília, elaborado por Lucio Costa em 1957, irá se apropriar de modo mais enfático do paradigma de Cidade-Jardim ao coletivizar e sociabilizar o nível térreo por *pilotis*, ao delimitar um cinturão verde a circundar a cidade, ao prever o crescimento da capital por cidades-satélites, além da grande proporção de áreas verdes, principalmente por meio do uso de faixas *non aedificandi* e de extensos gramados em suas superquadras (escala bucólica).

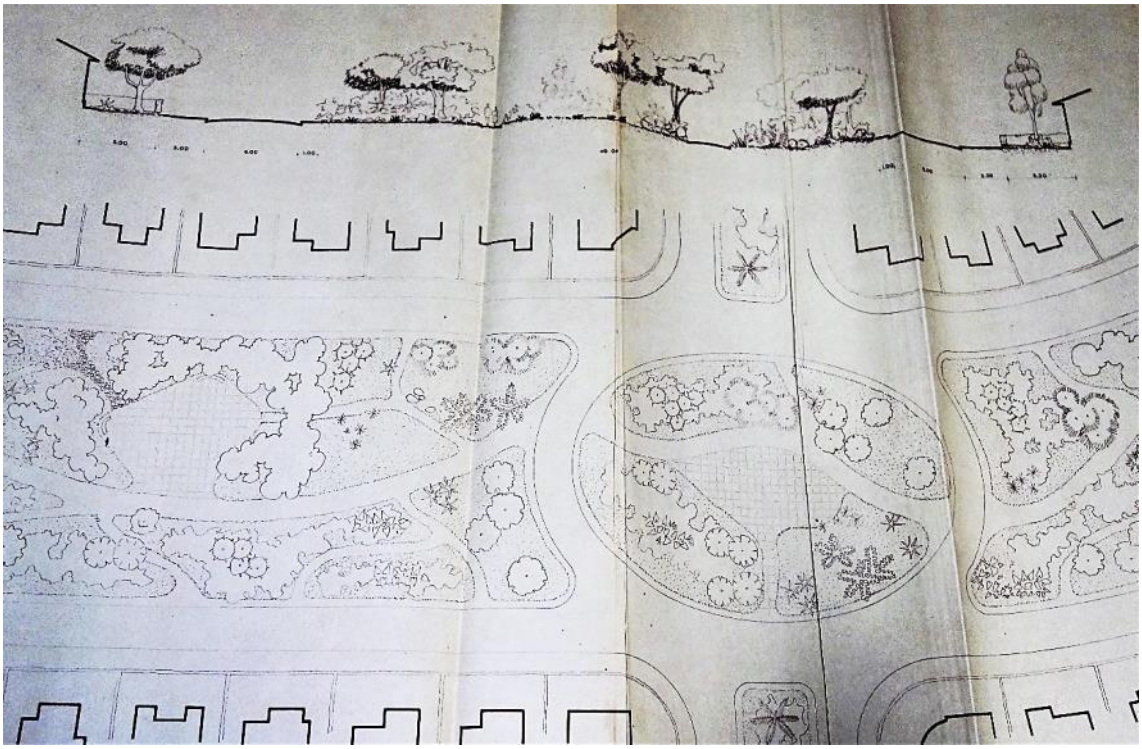


Figura 7: Planta e seção transversal da avenida-parque: a "floresta" da cidade nova (edição dos autores)
Fonte: Plano de Urbanização de Aragarças – FBC / Arquivo Nacional - Superintendência DF

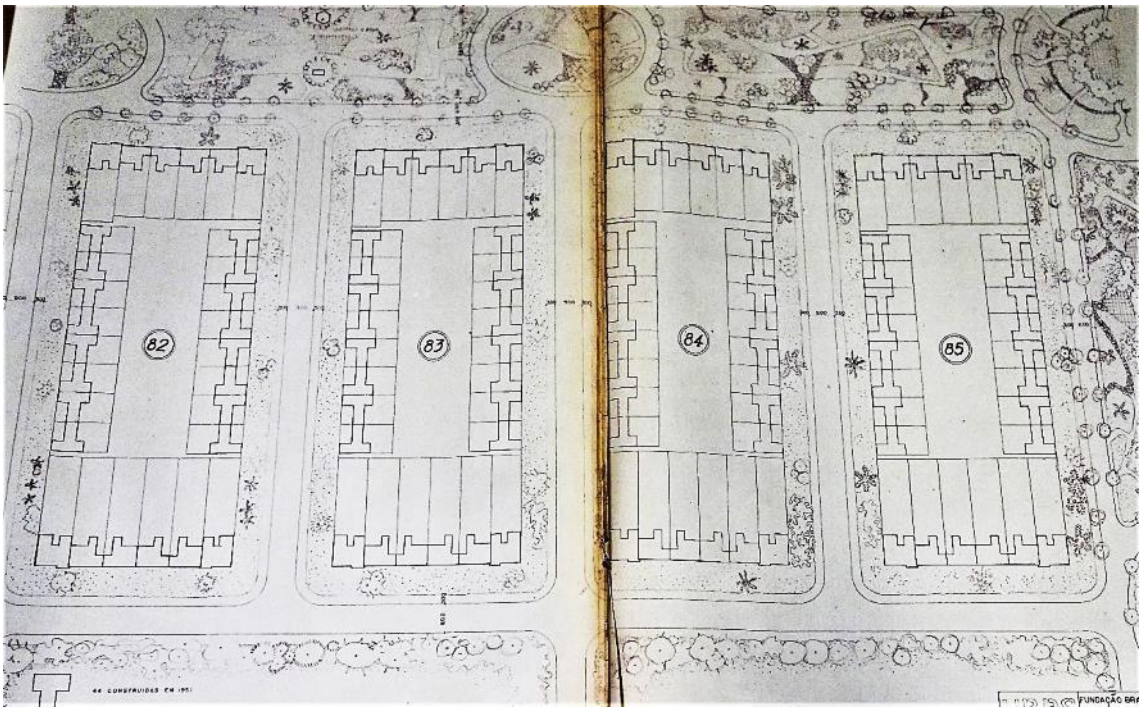


Figura 8: Planta da Vila Presidente Vargas (uso residencial): faixas *non aedificandi* nos lotes, áreas coletivas internas às quadras, avenidas-parque e calçadas arborizadas – Aragarças como uma cidade-jardim (edição dos autores)
Fonte: Plano de Urbanização de Aragarças – FBC / Arquivo Nacional - Superintendência DF

Estruturalmente, a cidade nova de Aragarças seria pautada por uma racionalidade dos espaços urbanos, dispostos por zoneamento funcional e interligados por uma hierarquia simples de vias, no qual as principais conectariam os equipamentos públicos como escola, hospital e centro esportivo. Este artifício se justifica igualmente pela intenção de que o trânsito fluísse bem, assegurando "[...] uma circulação homogênea, não sendo de prever qualquer congestionamento." (FBC, 1953, "Capítulo II – Plano diretor e suas determinantes; Circulação e tráfego", s/p) (Figura 9).

Ao fim da radial norte encontra-se a saída da cidade, pela ponte sobre o rio Araguaia, com o aeroporto a nordeste. Em seu início situa-se o centro administrativo, a sudeste (Figura 10). Tal setor se posiciona no núcleo central da nova urbe, onde culminam as avenidas-parques radiais, estando assim no ponto perspéctico destas vias, posicionando-o em evidência – recurso adotado desde o urbanismo renascentista e barroco e por diversas cidades capitais planejadas e seus eixos monumentais.

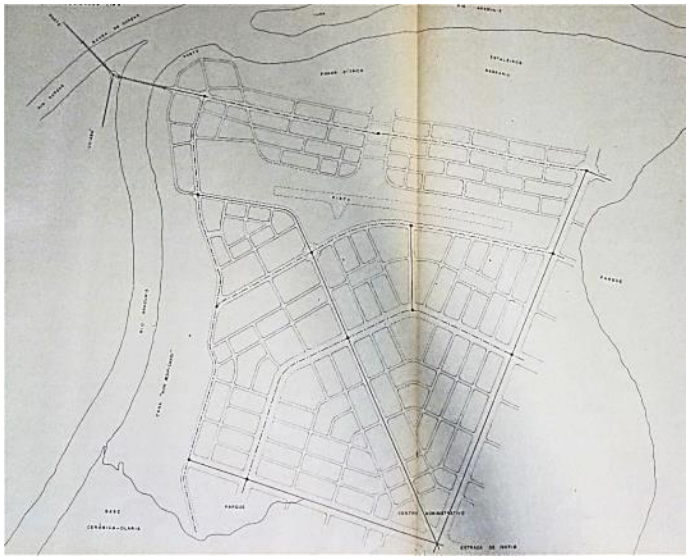


Figura 9: Esquema de circulação no 1º Setor: vias arteriais (perimetrais e radiais) e vias locais (edição dos autores)
Fonte: Plano de Urbanização de Aragarças – FBC / Arquivo Nacional - Superintendência DF

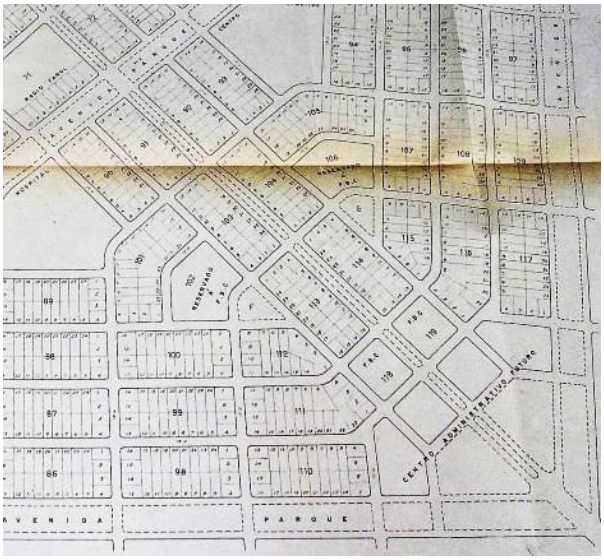


Figura 10: Detalhe do centro administrativo futuro (edição dos autores)
Fonte: Plano de Urbanização de Aragarças – FBC / Arquivo Nacional - Superintendência DF

O plano diretor da *URBS Construções e Urbanismo LTDA*. apresentou também proposta arquitetônica de equipamentos comunitários, como o Hospital Getúlio Vargas (Figuras 11 e 12) e a Igreja São Judas Tadeu (Figura 13; já demolida), de arquitetura racionalista e formas puras, típicas da escola modernista carioca, tais quais os edifícios Sede da FBC (Figura 14) e da Escola Secundária (Figura 15). Com olhar mais atento, observa-se o uso de elementos recorrentes dessa arquitetura, como *brise-soleil* na fachada lateral do hospital, *pilotis* e janelas em fita na Sede da FBC e telhados ocultos em todos os edifícios. Particularmente no templo religioso, é notório o flerte arquitetônico à Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha em Belo Horizonte[7], captado seja pela forma curva – em Aragarças como elemento de composição da fachada e não como recurso estrutural como na Pampulha –, seja pela sequência marquise e campanário. Infelizmente, durante a pesquisa não foram encontrados nomes dos profissionais responsáveis pelos projetos edilícios, mas somente rubricas indecifráveis no carimbo das pranchas.

[7] Projeto de Oscar Niemeyer de 1943, um dos clássicos do modernismo brasileiro.

Figura 11: Vista do Hospital Getúlio Vargas
Fonte: Álbum Fotográfico da FBC / Arquivo Nacional - Superintendência DF

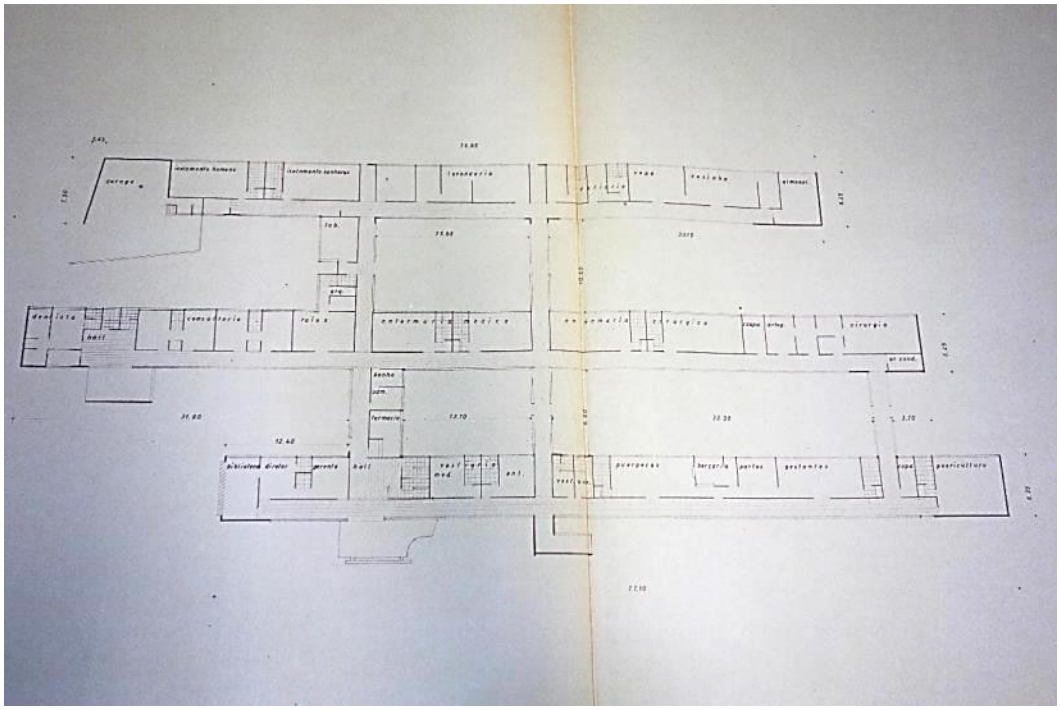


Figura 12: Planta do Hospital Getúlio Vargas
Fonte: Plano de Urbanização de Aragarças – FBC / Arquivo Nacional - Superintendência DF

Figura 13: Vista da Igreja São Judas Tadeu
Fonte: Álbum Fotográfico da FBC / Arquivo Nacional - Superintendência DF

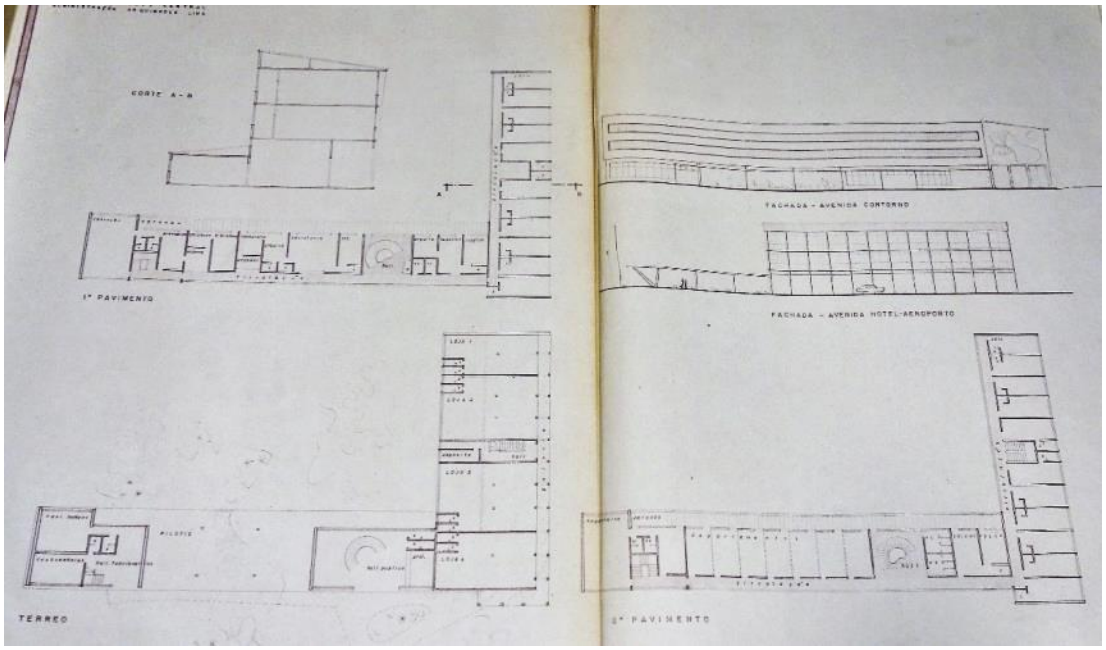


Figura 14: Plantas e fachadas da Sede da FBC
Fonte: Álbum Fotográfico da FBC / Arquivo Nacional - Superintendência DF

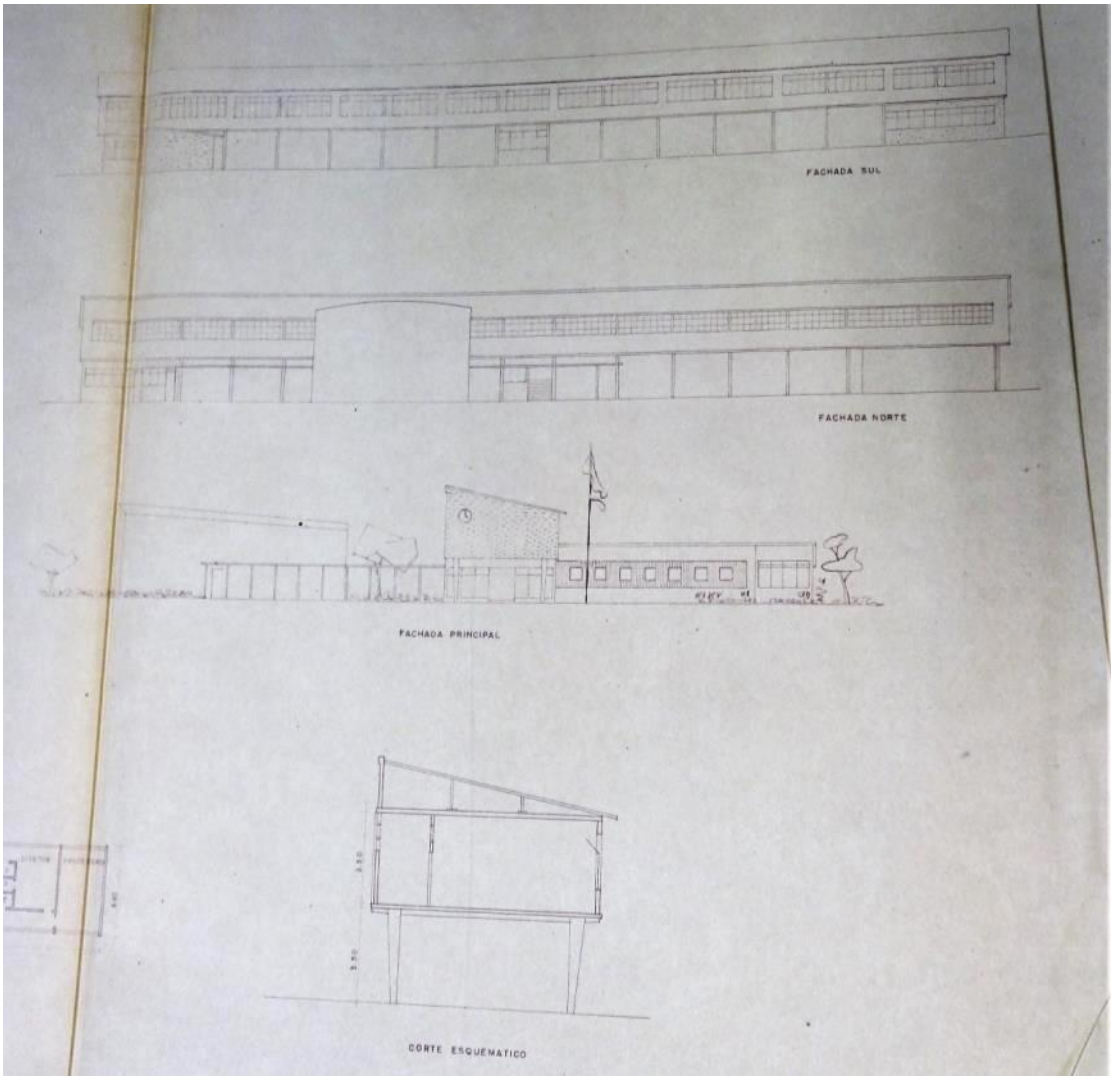


Figura 15: Fachadas e corte da Escola Secundária de Aragarças
Fonte: Álbum Fotográfico da FBC / Arquivo Nacional - Superintendência DF

Se arquitetura e urbanismo podem ser representações de poder e de crenças de uma sociedade, nos projetos urbanístico e arquitetônicos de Aragarças tais simbolismos ficam evidentes. O traçado da nova cidade – ao incorporar paradigmas dos séculos dezenove e vinte, como: Cidades-Jardim, *Renewal*, *Zoning*, Rodoviarismo, Monumentalidade etc. (FICHER; PALAZZO, 2005) – e sua arquitetura racionalista – mesmo que modesta – anteciparam Brasília, revelando Aragarças como caso vanguardista no Brasil Central.

Todavia, as modernidades de Aragarças não se restringem ao campo do urbanismo e da arquitetura. Faz-se notória desde a Expedição Roncador-Xingu e permeia a fundação da cidade, nas ações de desbravamento e na moldagem de uma "verdadeira brasilidade". Em Aragarças, essa brasilidade seria buscada mediante aspectos naturais (flora e fauna), sociais e folclóricos do centro-norte do país, levantados a partir de estudos de naturalistas e antropólogos. Tal acervo seria exposto no Museu de História Natural da cidade nova, previsto como o maior da categoria no Brasil.

ARAGARÇAS E SUAS OUTRAS MODERNIDADES

O maior ou menor sucesso de uma empreitada ambiciosa, com a migração de grandes contingentes populacionais e a construção de cidades e redes de infraestrutura em áreas pouco adensadas, dependeria em grande parte de sua justificativa ideológica; no contexto da Marcha, da construção de uma "verdadeira brasilidade". Para isso, era preciso a aproximação entre os indivíduos e os elementos – culturais, sociais, naturais etc. – pertencentes ao território a ser aproveitado. O trabalho de Prudente *et al.* (2010), sobre a construção identitária e a sensibilização ambiental, ressalta a importância em se atentar ao que é tomado como marca de identidade numa sociedade. Ao instituir práticas e tradições repetidas entre culturas, forjando um tipo definido de identidade a diferentes grupos, a sociedade contemporânea cria uma "aldeia global" que desconhece fatores próprios da sua região e cultura. Insere-se neste escopo o conhecimento – ou, neste caso, a falta dele – sobre fauna e flora locais, fator que ganha dimensões alargadas em países como o Brasil, que possuem dimensões continentais e apresenta no seu território, diversos "brasis".

A aproximação dos indivíduos que participariam da Marcha, da construção de Aragarças e das demais redes de cidades e infraestruturas no interior do Brasil a elementos próprios desse sertão que seria explorado, asseguraria a construção de uma identidade cultural própria da região, aumentando as chances de sucesso e longevidade das missões assumidas de ocupação territorial e desenvolvimento interiorano.

O taxidermista húngaro – brasileiro naturalizado – José Hidasi (*József Hidasi*; 1921-) e o zoólogo alemão Helmut Sick (1910-1991) são outras personagens envolvidas na história da Marcha e de Aragarças, com a descoberta e apropriação de uma identidade por meio da relação homem e natureza, sobretudo entre povos indígenas e a floresta amazônica (Figura 16). A colonização de terras brasileiras centrais trazia consigo o conflito e o contato entre esses povos e os expedicionários. Apropriando-se da relação vivida e registrada pelo índio com a natureza, Hidasi "reprograma" a construção de uma identidade utilizando-se das tradições de um grupo dominado, criando e inserindo ícones pertencentes a povos nativos, na memória coletiva do homem urbano e, dito, civilizado.

Figura 16: O presidente da FBC Archimedes Lima com indígenas xavantes na década de 1950
Fonte: Acervo *online* Museu da Fotografia Documental

O interesse na fauna e flora brasileiras gerado em pesquisadores, devido à sua exuberância e exoticidade, é antigo. Viagens e excursões por exploradores estrangeiros para o estudo de espécies brasileiras datam desde o século dezesseis. A antropóloga Regina Abreu salienta que o "Brasil era palco de viagens e excursões de naturalistas estrangeiros que aqui coletavam vestígios de culturas em extinção. Evidentemente, consideravam que esses vestígios estariam mais bem preservados nos museus metropolitanos" (*apud* PRUDENTE *et al.*, 2010, p.163).

Imbuídos dessa atração pela fauna e flora brasileira, José Hidasi e Helmut Sick fazem parte do rol daqueles que ajudaram a construir uma identidade brasileira por meio de uma ligação com a natureza e com as tradições dos povos indígenas – especialmente da Amazônia, do Cerrado e da Mata Atlântica. Thaise Prudente (2010) recorre a Hidasi para referir-se a uma construção identitária e sensibilização ambiental:

> O naturalista recorreu aos saberes indígenas e às suas memórias na tentativa de eternizar, via taxidermia, elementos da fauna nativa. A partir da memória coletiva indígena e da busca por resignificar a relação do homem com a natureza, Hidasi começou a trabalhar na organização de museus. Em 1950, trabalhou na Divisão de Caça e Pesca do Ministério da Agricultura, onde conheceu Helmut Sick, que o levou para o Museu Nacional para auxiliá-lo na taxidermia. A parceria com o Dr. Sick fez com que José Hidasi percorresse as florestas da Amazônia, da Mata Atlântica e do Cerrado, pesquisando e revelando a diversidade na criação de museus, entre eles o Museu da Fundação Brasil Central, em Aragarças, no Estado de Goiás. (PRUDENTE *et al.,* 2010, p. 4)

Na prática, estruturou-se o Museu de História Natural às margens do rio Araguaia em Aragarças. O parque zoológico-botânico deveria ser constituído de alamedas e canteiros e de instalações de acordo com as necessidades técnicas do naturalista, como a distribuição dos espaços internos entre gaiolas e viveiros. O Museu já havia sido previsto no plano diretor, em concordância com as orientações de Helmut Sick, na época, a serviço da FBC.

Quando se iniciaram as construções de Brasília, parte do material exposto no Museu de Aragarças foi transferido para a capital e o restante foi levado para o zoológico de Goiânia, para onde Hidasi se mudou com a família devido a um problema de saúde do seu primogênito (PRUDENTE *et al.*, 2010). A partir de então, a história de José Hidasi segue com seu trabalho e participação na construção identitária de modo itinerante pelo país, de atividade marcante na cidade de Goiânia e na região Norte. Segundo as palavras de Thaise Prudente (2010), José Hidasi torna-se um elo na relação do homem contemporâneo em seu espaço construído com a natureza – desconsiderar sua produção é desprezar as raízes identitárias.

> Ao construir museus, Hidasi, guarda testemunhos materiais da fauna de determinados períodos históricos, em que associam-se valores simbólicos de diferentes matizes, de modo que, o tesouro protegido nos seus museus não está essencialmente relacionado a valores monetários. Na realidade, é a tentativa de construção de uma tradição que possa ligar o presente ao passado. (PRUDENTE *et al.,* 2010, p. 6)

Assim, a construção da identidade durante a "Marcha para o Oeste" ia para além das expedições em si, onde o material levantado também fazia parte de um estudo e de uma compilação naturalista que posteriormente se aproximaria da população por meio do Museu e do Zoológico. A construção identitária representava não só um processo de formação cultural, mas também um processo político de validação da

importância e eficiência da missão empreitada pelo governo federal de colonizar o interior em meados do século passado, de modernizar – em seu sentido mais amplo – a hinterlândia brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: ARAGARÇAS, ANCESTRALIDADE DE BRASÍLIA NO BRASIL CENTRAL

A presença de cidades novas na história do urbanismo brasileiro, ao longo do século vinte, é marco no processo de construção de um Brasil urbano. História empreendida pela vontade de figuras públicas, políticos e agentes privados, respaldados pela contribuição indispensável de uma gama de profissionais que aplicaram de forma incisiva e marcante nos projetos urbanísticos e arquitetônicos a visão de mundo em voga. A fundação desejada de cidades operou não somente como um imã populacional, como foi simultaneamente a busca e materialização no campo experimental da antiga e imperecível utopia da cidade ideal.

O projeto da cidade nova de Aragarças, encomendado pela FBC a *URBS Construções e Urbanismo LTDA.*, foi parcialmente implementado, como é possível deduzir ao analisar as plantas gerais dos documentos originais do projeto e compará-lo à malha viária atual. O projeto previa uma malha urbana rádio-concêntrica, cortada por duas avenidas-parques principais: uma no sentido norte-sul e outra no sentido leste-oeste. A cidade, no entanto, crescera em forma radial (expansão continuada do 1º Setor) e o uso setorizado por funções foi se modificando, como a alteração da zona industrial e agrícola em zonas residenciais de baixa densidade. A cidade que almejava alcançar 50 mil habitantes em 2004, possui hoje uma população estimada de apenas 20 mil habitantes.

A Fundação Brasil Central teve sua existência marcada por crises financeiras e administrativas, "[...] compreendendo um largo leque de iniciativas, em diferentes direções, quase todas ambiciosas, sem que preliminarmente se tivessem constituído quadros de recursos humanos, suficientemente dotados de competência técnica e gerencial, para levar avante, com sucesso, aquelas iniciativas [...]" (MACIEL, 2011, s/p), extinguindo-se em 1967, quando substituída pela Superintendência de Desenvolvimento do Centro-Oeste (SUDECO). A existência de Aragarças, que estivera desde então ligada à existência da FBC, com a extinção dela também perdera o fôlego de crescimento. De protagonista, indiciando representações do urbanismo e da arquitetura modernista e modernidades de um povo (Museu de História Natural), foi relegada a figurante frente a fundação da nova capital do país.

A associação entre Brasília e Aragarças, à primeira vista inusitada, se coloca no sentido de reposicionar pontos de vistas consolidados – "pensar por atlas" –, de modo a questionar análises que mistificam um caminho aparentemente conciliado, mas que fora traçado por muitos pés e desenhados por muitas mãos antes da construção da nova capital em 1957. O traço de Lucio Costa é a síntese dos pensamentos urbanísticos de uma época, postos de forma que há quase sessenta anos intriga tanto aqueles do *métier* quanto aos "forasteiros". Mas a construção de Brasília é também uma das fases do bandeirismo brasileiro, da "Marcha para o Oeste". Sua construção foi possível devido àqueles que, aos poucos, abriram e consolidaram o caminho do urbanismo moderno brasileiro e assumiram a missão de ocupar o interior do Brasil, construindo a narrativa de uma identidade genuinamente brasileira ligada ao desbravamento de terras desconhecidas. Brasília tem ancestralidades, e Aragarças é certamente uma das cidades novas que corre por suas veias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Decreto-lei nº 5.878, de 04 de outubro de 1943**. Autoriza a instituição da Fundação Brasil Central e dispõe sobre o seu funcionamento**. Rio de Janeiro, 1943.

_____. **Diário Oficial da União**. 21 de novembro de 1952.

COSTA, Hipólito da. "Miscellanea". **Correio Braziliense ou Armazem Literario**. Londres: s/e, Vol.XVI, 1816. p. 627. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/correio_braziliense/volume16.pdf. Acesso em: janeiro de 2018.

DINIZ, Zélia dos Santos. **O município de Aragarças**. Aragarças: s/e, 1990.

FICHER, Sylvia. PALAZZO, Pedro Paulo. "Os paradigmas urbanísticos de Brasília". **Caderno PPG-AU/FAUFBA**. Edição especial. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Ano 3, Vol.4, 2005. pp. 49-71.

FUNDAÇÃO BRASIL CENTRAL (FBC). **Plano diretor de Aragarças**. Rio de Janeiro: s/e, 1953.

_____. **Álbum fotográfico**. Brasília: Arquivo Nacional Superintendência DF, Depósito cinza 3 – Álbum 5, 1965.

GARFIELD, Seth. "As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: os índios e o Estado-nação na era Vargas". **Revista Brasileira de História**. São Paulo, Vol.20, N.39, 2000. pp. 15-42.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Enciclopédia dos municípios brasileiros**. Rio de Janeiro: IBGE, 1951.

KUABARA, Kamila M. D.; VALIM, Michel P. "New records of chewing lice (Insecta, Phthiraptera) from Brazilian birds (Aves) collected by Helmut Sick (1910-1991)". **Rev. Bras. entomol**. São Paulo, Vol.61, N.2, 2017. pp. 146-161.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. "Aragarças: a cidade encantada no sertão de Goiás". **Horizontes Antropológicos – A cidade moderna**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, Ano 6, N.13, 2000. pp. 65-87.

_____. **Pioneiros da Marcha para Oeste***:* Memória e identidade na Fronteira do Médio Araguaia. Tese (Doutorado em Antropologia Social e Cultural) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília. Brasília, 1998.

MACIEL, Dulce Portilho. "Aragarças (1943-1968): A moderna urbe na rota para o oeste". ***Revista Plurais***, Vol.1, N.4, 2006. pp. 66-91.

_____. "Estado e território no Centro-Oeste brasileiro (1943-1967). Fundação Brasil Central (FBC): a instituição e inserção regional no contexto sócio-cultural e econômico nacional". **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho 2011.

MARX, Murillo. **Cidade brasileira**. São Paulo: EDUSP, 1980.

MEDEIROS, Rodrigo Augusto Lima de. **Decodificando a internacionalização da Amazônia em narrativas e práticas institucionais:** governos da natureza no Brasil e nos EUA. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade de Brasília. Brasília, 2012.

MUSEU DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL. **A Marcha para o Oeste**. Disponível em: http://www.mfd.mus.br/pt/a-marcha-para-o-oeste/. Acesso em: maio de 2018.

NEIVA, Artur Hehl. “Getúlio Vargas e o problema da imigração e da colonização”. **Revista de Imigração e Colonização**. Rio de Janeiro, Ano 3, N.1, abril 1942. s/p.

OLIVEIRA, Francisco de. “O estado e o urbano no Brasil”. **Revista Espaços e Debates**. São Paulo: FAU-USP, N.6, 1982. pp. 36-54.

OLIVEIRA, Irene Rodrigues de. “Sobressaltos da ordem e barganhas do progresso: a Missão Cooke e a implantação da CSN (1942-1946)”. **Anais do XIV Encontro Regional ANPUH**. Rio de Janeiro: Memória e Patrimônio, 2010. pp. 1-8.

PRUDENTE, Thaise Cristiane de Abreu *et al*. “A construção identitária e a sensibilização ambiental nos museus naturais de José Hidasi”. **Enciclopédia Biosfera**. Goiânia: Centro Científico Conhecer, Vol.6, N.11, 2010. pp. 1-10.

REGO, Renato Leão. **As cidades plantadas**: os britânicos e a construção da paisagem do norte do Paraná. Londrina: Humanidades, 2009.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da arquitetura no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

RICARDO, Cassiano. **Marcha para oeste**: a influência da "bandeira" na formação social e política do Brasil. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.

SANTOS, Alexandre Eduardo. **Agrupamentos de cidades de pequeno porte**: Um estudo sobre Barra do Garças-MT, Pontal do Araguaia-MT e Aragarças-GO. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal de Goiás – Regional Jataí. Jataí, 2016.

SINGER, Paul. **Economia Política da Urbanização**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1973.

TREVISAN, Ricardo. **Cidades Novas**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília. Brasília, 2009.

_____. Pensar por atlas. In: [JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (org.)]. **Nebulosas do Pensamento Urbanístico**: tomo I - modos de pensar. Salvador: EDUFBA, 2018. pp. 46-69.

TREVISAN, Ricardo; FICHER, Sylvia; MATTOS, Frederico Maranhão de. “Brasil: um século, cinco cidades novas administrativas”. **Anais do XVII Enanpur**. São Paulo, maio de 2017.

VARJÃO, Valdon. **Aragarças**: portal da Marcha para Oeste. Brasília: Centro Gráfico do Senado Federal, 1989.

VILLAÇA, Flávio. Uma contribuição para a história do planejamento urbano no Brasil. In: [DÉAK, Csaba e SCHIFFER, Suelli R. (orgs.)]. **O processo de urbanização no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1999. pp. 169-244.

Salvador - 2018

ARQUITETURA LATINO AMERICANA EM EXPOSIÇÃO

LATIN AMERICAN ARCHITECTURE IN EXHIBITION

ARQUITECTURA LATINOAMERICANA EN EXPOSICION

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

Ruggiero, Amanda Saba
Doutora Arquitetura e Urbanismo; Pós-Doutoranda Faculdade Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo
amandaruggiero@gmail.com

ARQUITETURA LATINO AMERICANA EM EXPOSIÇÃO

LATIN AMERICAN ARCHITECTURE IN EXHIBITION

ARQUITECTURA LATINOAMERICANA EN EXPOSICION

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O estudo aborda formas de expor a arquitetura latino americana em mostra realizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York: *Latin American Architecture since 1945*, realizada em 1955, relacionando-se com a primeira e segunda edição das Exposições Internacionais de Arquitetura, realizadas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1951 e 1953. O intuito é debater as estratégias de divulgação e as formas de representação da arquitetura moderna no espaço expositivo, identificar as narrativas privilegiadas e os projetos eleitos para divulgar vertentes da produção arquitetônica moderna brasileira e latino-americana. O objetivo é debater proximidades e discrepâncias, entre os eventos expositivos, estratégias dos agentes envolvidos e as narrativas predominantes.
PALAVRAS-CHAVE: exposições; arquitetura moderna; narrativas; museografia.

ABSTRACT:
This paper addresses on exhibitions displays of Latin American modern architecture in the show organizad by the Museum Od Modern Art in New York: Latin American Architecture since 1945, during 1955, it aims to relate it to the first and second International Architecture Exhibition, held by the Museum of Modern Art of São Paulo in 1951 and 1953. The purpose is to debate the strategies of publicity and representation of modern architecture into exhibition space, to identify privileged narratives and projects chosen to disseminate aspects of modern Brazilian and Latin American architectural production. The objective is to discuss dialogues and discrepancies between the exhibitionse, strategies of agents and the predominant narratives.
KEY WORDS: exhibitions; modern architecture; narratives; museography.

RESUMEN:
El estudio aborda formas de exponer la arquitectura latinoamericana en una muestra realizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York: Latin American Architecture desde 1945, realizada en 1955, relacionándose con la primera y segunda edición de las Exposiciones Internacionales de Arquitectura, realizadas por el Museo de Arte Moderno de São Paulo en 1951 y 1953. El propósito es debatir las estrategias de divulgación y las formas de representación de la arquitectura moderna en el espacio expositivo, identificar las narrativas privilegiadas y los proyectos elegidos para divulgar vertientes de la producción arquitectónica moderna brasileña y latinoamericana, americano. El objetivo es debatir cerca y discrepancias, entre los eventos expositivos, estrategias de los agentes involucrados y las narrativas predominantes.
PALABRAS CLAVE: exposiciones; arquitectura moderna; narrativas; museografía.

INTRODUÇÃO

Exibir arquitetura é um paradoxo? As exposições de arquitetura envolvem um conjunto de questões sobre representação, formas de apresentar o objeto que diferem da exibição de peças de design e obras de arte, sejam telas, esculturas, fotografias ou instalações. A contradição está em mostrar o espaço tridimensional por meio de representações, desenhos, fotos, vídeos e maquetes. Simulacro? Desarraigamento ou deslocamento do objeto original? Outro aspecto é a dificuldade para a leitura de documentos como plantas, cortes e desenhos técnicos, para o público em geral é menos atrativo pois em geral a legibilidade requer algum conhecimento prévio, distante da sedução e emoção de estar a frente do objeto artístico em si. Assim, conclui-se que a melhor forma de conhecer um projeto arquitetônico é visita-lo. Então, o que significa exibir arquitetura? Porquê esta prática existe desde os tempos do iluminismo até os dias atuais? Qual a importância em resgatar e estudar uma história das exposições de arquitetura?.

De acordo com o historiador, critico e curador de arquitetura Barry Bergdoll (2015), parte da essência da consciência própria da arquitetura moderna está envolta pela habilidade de se exibir esta arquitetura, ou seja, desloca-la de seu terreno original e mostrá-la em sua totalidade. Sua argumentação é de que por meio das exposições, em seus mais diversos formatos foi possível avançar algumas características da arquitetura moderna desde o iluminismo: promovendo a emergência de um discurso crítico de caráter público das responsabilidades da arquitetura; foi possível criar uma história da arquitetura com significativa capacidade para construir identidades nacionais, regionais e locais; além da envergadura da arquitetura lançar novos programas associados à condição de vanguarda. (Bergdoll, 2015,p.14) Assim, interessa neste artigo analisar em que medida as exposições de arquitetura latino-americana, elaboradas pelo Museu de Arte Moderna de Nova York em dois momentos distintos, 1955 e 2015, erigiu tal conjunto como retórica e narrativa para difusão do movimento moderno no Brasil e na América Latina.

O reconhecimento de uma arquitetura moderna "latino-americana"[1] raramente foi ambição dos arquitetos do continente, mas sim uma moldura estruturada de tempos em tempos sobre a arquitetura pela historiografia[2]. Dos historiadores e estudiosos latino-americanos, destaca-se extensa lista daqueles que se debruçaram e continuam estudando temas da arquitetura moderna e arquitetos individuais, em busca de produzir conhecimento aprofundado em relação a arquitetura e sua produção nas diferentes localidades.[3] Neste sentido, confrontar os posicionamentos e estudos de distintos locais, identificar os autores, de onde falam e para quem falam é um exercício importante para construção de novos locais de enunciação, assim como defende o semiótico e professor argentino Walter Mignolo:

[1] Há indicações prováveis de que a primeira vez que a expressão América Latina apareceu na imprensa foi em correspondência a Napoleão III, pela resposta do ministro das relações internacionais francês, Édouard Thouvenel (1818-1866), assinadas em janeiro de 1862, após a invasão francesa ao México (Olea, Ramírez e Ybarra-Frausto, 2012, 105).

[2] Patricio del Real, curador assistente da exposição organizada pelo MoMA em 2015, em seu livro *Ambiguous Territories* realiza uma criteriosa revisão bibliográfica, e analisa em detalhes a produção historiográfica sobre a arquitetura latino americana, de modo cronológico entre outros autores as obras de Francisco Bullrich e Henry-Russell Hitchcock.

[3] Na resenha crítica sobre o livro de Valeria Fraser, Roberto Segre critica a autora Inglesa, ao abordar em seu livro *Building The New World Studies in the Moderns Architecture of latin America 1930-60*, 2000. Assunto em que estudiosos locais trataram com profundidade e cita: Marina Waisman, Ramón Gutiérrez, Roberto Segre, Roberto Fernández, Silvia Arango, Arturo Almandoz, Francisco Liernur, Hugo Segawa, Ruth Verde Zein, Enrique de Anda, Carlos Eduardo Comas, Antonio Toca, Humberto Eliash, Mariano Arana, entre outros.

> Minha preocupação é enfatizar que "o discurso colonial e pós-colonial" não é apenas um novo campo de estudo ou uma mina de ouro para extrair novas riquezas, mas as condições de possibilidade de construção de novos locais de enunciação, bem como para refletir que o "conhecimento e entendimento" acadêmico devem ser complementados com o "aprender com" aqueles que estão vivendo e pensando nos legados coloniais e pós-coloniais [...]. (Mignolo, 1993, p.131)4

No Brasil as primeiras manifestações da arquitetura moderna ocorrem ao longo da década de 1920, com alcance limitado para uma parcela restrita da elite intelectual, enquanto os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna - CIAM, acontecem de modo sistemático, debatendo a escala urbana, organizado por temas e com pretensões políticas e sociais nos países da Europa, como por exemplo o 2º Ciam em Frankfurt organiza-se sobre tema da moradia mínima, em 1929. Neste mesmo ano, inaugura-se em Nova York o Museu de Arte Moderna[5], meses antes do anuncio da crise da bolsa de Nova York. Alfred H. Barr[6] foi indicado[7] para dirigir o Museu, no plano inicialmente traçado, expressa anseio em educar o público para entender e gostar das artes visuais de seu tempo e também proporcionar à cidade de Nova York "o maior museu de arte moderna do mundo"[8]. A genealogia, engendrada por uma visão externa, transfere a *Latin American Art* ao sistema das artes internacional, para alguns, cunhada por Alfred Barr no Museu de Arte Moderna de Nova York /MoMA-NY[9].

Além dos grandes fatos eleitos paradigmáticos para inserção do pensamento moderno no Brasil, em relação a arquitetura moderna, a nomeação de Lucio Costa como diretor da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro (1930), e a vinda de Le Corbusier em conferências realizadas no Rio de Janeiro e em São

---

[4] Tradução da autora, no original: *My concern is to underscore the point that "colonial and postcolonial discourse" is not just a new field of study or a gold mine for extracting new riches but the conditions of posibility for constructing new loci of enunciations [...] as well as for reflecting that academic "knowledge and understanding" should be complemented with "learning from" those who are living in and thinking from colonial and postcolonial legacies* [...].(Mignolo, 1993, p.131)

[5] A iniciativa de três mulheres atuantes e influentes no meio artístico nova-iorquino no final de 1920: Sra. Lillie P. Bliss, Sra. Mary Quinn e Sra. Abby Aldrich Rockefeller, idealizou o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), com objetivo de desafiar as políticas conservacionistas das instituições tradicionais e estabelecer um espaço exclusivamente dedicado à arte moderna (Hunter, 1984, 9).

[6] Alfred H. Barr estudou na Universidade de Princeton, quando frequentou curso de Charles Rufus Morey que abordava todas as artes da idade média: iluminuras, pintura mural, esculturas, arquitetura, artesanato e artes populares. Posteriormente cursou a disciplina de museologia lecionada por Paul Sachs em Harvard e viajou pela Europa, onde visitou muitos museus em diferentes países. Em especial, estabeleceu contato próximo com membros da Bauhaus na Alemanha e da vanguarda na União Soviética (Sandler, 1986,10).

[7] Professorde A. Barr, Paul Joseph Sachs, filho de empresários, antes de assumir a direção do *Fogg Museum* na Universidade de Harvard em Massachussets, Estados Unidos, dirigiu os negócios da família. Estudioso e colecionador de gravuras e desenhos, tornou-se um doador de obras e quantias significativas ao museu (como a gravura de Rembrandt *The Jewish Bride,* em 1911). O perfil empresarial de Sachs, aliado ao interesse em artes, resultou no desenvolvimento das primeiras disciplinas em estudos museológicos (museum studies), oferecido pela Universidade de Harvard, formando gerações de diretores e curadores para as instituições americanas (Kantor, 2002,53-77)

[8] Em folheto elaborado por Alfred Barr e aprovado pelo conselho diretivo, o diretor explica o projeto ao público, descreve e justifica a criação de um Museu de Arte Moderna, registrados nos documentos*: "A new art Museum"* aug.1929, "*A new Museum*" jan.1930 in: Barr Jr., Alfred Sandler, Irving (ed). Newman, Amy (ed). Castelli, Gian (trad). *La definición del arte moderno*. Madrid, Alianza Editorial, 1989. Tradução: *Defining modern art.*75-79.

[9] Em entrevistas realizadas, Luiz Peres-Oramas, Gabriel Perez Barreiro e Mari Carmen Ramirez atribuíram o emprego do termo Latin American no campo artístico à Alfred Barr, ao nomear e exibir como a primeira coleção de Latin American Art nos Estados Unidos. Ver introdução do catálogo da exposição de The Latin American Collection of The Museum of Modern Art, 1943. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2897_300099431.pdf>

Paulo (1929), o pensamento moderno se instaura sistemática e paulatinamente, entre grupos pouco debatidos pela historiografia, como os nipo-brasileiros, proletários do Santa Helena entre outros, com novas atitudes aproximando-se do cotidiano nacional, provenientes de diversos estratos sociais[10]. Além disso, no plano político, a presidência do Brasil ocupada por Getúlio Vargas, sinaliza bons ventos para os setores progressistas e intelectuais ligados ao partido democrático, aproximando interesses do um novo Estado e as transformações almejadas pelos arquitetos e artistas modernos.

Enquanto em Nova York, Philip Johnson confiou ao casal Mies van der Rohe e Lilly Reich o desenho interior de seu apartamento na 424 East 52nd St., como projeto piloto e laboratório de ideias para o departamento de arquitetura e design do MoMA-NY, abria suas portas para conhecidos e amigos com a finalidade de uma propaganda eficiente de baixo custo para divulgar os princípios do design e da linguagem internacional, elegante e simples[11]. No mesmo ano no Brasil, Gregori Warchavchik, em proporções e escalas de difusão maiores, abria as portas de seu projeto residencial à rua Itápolis, no bairro do Pacaembu em São Paulo, para apresentar a sociedade paulistana a *Exposição de uma casa modernista,* incorporando mais de 50 objetos de artistas modernistas, como telas de Tarsila do Amaral, Anita Malfati, Lasar Segall, esculturas de Brecheret, afrescos de Antônio Gomide, entre outros. Além do edifício, Warchavchik se ocupou dos projetos e execução do mobiliário, esquadrias e luminárias. "(...) pela primeira vez, manifestações variadas do modernismo foram integradas em um ambiente arquitetônico especialmente produzido para acolher tendências contemporânea de vanguarda."(LIRA, 2011, p.196) O espaço expositivo como objeto de exposição, atraiu cerca de 20 mil visitantes, perante a cobertura diária nos jornais, ao lado de filmes sobre a inauguração, ampliaram a imagem da moradia moderna. (LIRA, 2011, p.197) Enfim, tanto nos Estados Unidos como no Brasil, era interesse divulgar e propagar arquitetura e o design modernos, para ampliar seu público apreciador e consequentemente seu consumo. Embora no Brasil, as técnicas construtivas tradicionais mascaram os novos padrões estéticos, em conflito com a racionalidade moderna proposta.

No Brasil, os eventos expositivos na década de 1930 no Rio de Janeiro e São Paulo, evidenciaram disputa entre os pensamentos e propostas acadêmicas e modernas, representou o interesse de grupos como o 1º Salão de Arquitetura Tropical , organizado por ex-alunos da Escola Nacional de Belas Artes –RJ, em São Paulo os Salão Paulista de Belas Artes, privilegiando grupos tradicionais em premiações e seleções, e os Salões de Maio, organizados de forma independente, em 1937 por Geraldo Ferraz e Quirino da Silva, e por Flávio de Carvalho nas edições de 1938 e 1939, em que se destacou a revista organizada pelo último, "por representar esforço pioneiro e crítico para historiar a arte moderna brasileira, até 1939" (Lourenço, 1995, p.150).

A vida nas grande cidades brasileiras altera-se significativamente perante as mudanças econômicas em consequência da Segunda Grande Guerra, a ampliação da indústria nacional, a consolidação de uma classe média consumidora de bens e cultura, a verticalização e o crescimento populacional transformam as

[10] No livro "Operários da Modernidade", Maria Cecília França Lourenço (1995), analisa com profundidade o período dos anos 1930 a 1954, para compreender "esta mudança de mentalidade em que a rebeldia dá lugar ao desejo de constituir uma época e legar uma cultura destinada ao transeunte"(p.13) e repensar a história para além dos fatos "etiquetados como luminares e desqualificadores dos demais", como por exemplo a presença dos nipo-brasileiros, dos proletários do Santa Helena, da temática social, somados ao restrito grupo da semana de 22.(p.15).

[11] Kinchin, Juliet. *A resolutely moderns Bedroom*, audioguide da exposição *How Should we live?* Outubro 2016 - Abril de 2017 no MoMA Nova York. Disponivel em: https://www.moma.org/audio/playlist/34/567

paisagens e cotidianos urbanos. Destaca-se a abertura do Museu de Arte de São Paulo-MASP, inaugurado em 1947, o MAM-SP em 1948 e o MAM-RJ em 1949. Mais a frente, nos aproximaremos do contexto envolvendo o MAM-SP, quando se realiza a 1ª Bienal do MAM-SP que inclui além da mostra de artes, Festival Internacional de cinema e a Exposição Internacional de Arquitetura, esta última nos interessa.

A história da arquitetura moderna na América Latina se inicia pelo Brasil, a projeção internacional da produção arquitetônica brasileira nos anos 40 e 50, impulsionada pela exposição organizada por Philip Goodwin no MoMA em 1943, *Brazil Builds* e a publicação do livro, se tornaram referencia para arquitetos. Antecedeu a mostra no museu, o interesse pelo Pavilhão Brasileiro para a Feira Mundial de Nova York em 1939, cuja projeção de Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Candido Portinari, circulam pelas revistas americanas *Life, California Arts and Architecture, The Pencil Points* e *Archictectural Record* (Lourenço, 1995, p.134) e *Architectural Forum* (Herbest, 2002, p.20). Segundo Historiador Henry-Russell Hitchcock, a exposição *Brazil Builds* apresentou a "criação de um idioma nacional para uma linguagem universal da arquitetura moderna" (Hitchcock, 1955, p.12).

Para as artes plásticas o mesmo não ocorre, a primeira exposição de um artista individual latino americano organizada pelo MoMA foi o mexicano *Diego Rivera* em 1931, e *Portinari of Brazil* em 1940. A coletiva *The Latin American Art Collection of the Museum of Modern Art*, ocorreu em 1943, no mesmo ano *do Brazil Builds*. Ao fim dos anos 30, intensificaram-se as aproximações norte americanas por meio da política da boa vizinhança aos países latino-americanos, explicitando múltiplas estratégias de promoção e intercâmbio, como exposições, salões, prêmios, viagens, bolsas de estudo, para atrair artistas e intelectuais e firmar laços e afinidades para perpetuar poder e controle sobre a produção cultural de todo continente americano.[12]

Neste sentido, tanto o vocabulário próprio inicialmente identificado no Brasil, como a relação com a paisagem, o uso do *Brise soleil*, o concreto armado, bem como a própria estrutura da exposição, se tornou modelo para a mostra organizada 12 anos depois, em 1955 pelo MoMA-NY, denominada *Latin American architecture since 1945,* com curadoria de Henry-Russell Hitchcock[13].

A mostra *Latin American Architecture since 1945*, promovida pelo MoMA-NY em 1955, organizada pelo historiador Henry-Russell Hitchcock, levou-o a visitar 11 países da américa do sul, ao lado da fotógrafa Rosalie (Rollie) Thorne Mckenna. A mostra teve como finalidade apresentar direcionamento da arquitetura moderna, alinhavando-se claramente com a missão do museu na difusão e formação de público para apreciar e consumir o "Estilo Internacional". A montagem e instalação ficou a cargo de Arthur Drexler, curador do departamento de arquitetura e design, e apresentou 47 edifícios de 56 arquitetos, em grande painéis fotográficos e plantas em slides coloridos visualizados individualmente. Não houve apresentação de maquetes ou modelos como em *Brazil Builds.* As 49 imagens em estéreo, eram a única referência que evidenciava a importância da cor para a arquitetura latino-americana.

[12] No capítulo *2 Sedução pelo internacional,* do livro *Operários da Modernidade*, a autora aprofunda as diversas ações e campos de atuação e intercambio firmadas no período como estratégia de aproximação e poder dos norte americanos.(Lourenço, 1995, p.136)

[13] Henry-Russell Hitchcock (1903–1987) historiador da arquitetura norte americano e professor de universidades como *Smith College e New York University.* Colaborou com Alfred Barr e Philip Jonhson nas primeiras exposições de arquitetura do MoMA-NY, como *Modern Architecture: International Exhibition" (1932)* e o livro publicado *The International Style: Architecture Since 1922 ,* simultâneo à exposição.

A exposição tinha dois objetivos, apontados pelo então diretor Arthur Drexler, na introdução do catálogo: mostrar significantes trabalho de arquitetos modernos, e apontar para o público americano a aparência predominantemente moderna das cidades latino americanas. Este segundo objetivo insere a mostra e o livro ao pleno debate norte-americano, entre a crise do funcionalismo e o crescimento da modernidade corporativa. (Del Real, 20017, p.98)

Enquanto Goodwin elegeu em *Brazil Builds* o *Brise soleil*, como grande avanço técnico, estético e funcional particular à arquitetura moderna Brasileira, Hitchcock procurou encontrar a unidade desta plural produção, e a encontrou em outro objeto, o avião. Na sua viagem para América Latina percorreu praticamente de avião todos os deslocamentos e visitas aos países, formando visão geral, aérea e bem distante do conjunto, "com avião Hitchcock se engaja em apresentar uma alternativa formal de uma linguagem para a América Latina, reacendendo as tradições estéticas funcionalistas" [14](Del Real, 2007, p.98)

A exposição apresenta uma ideia de prosperidade da América, com progresso e avanço demonstrado pelas fotografias, e ao mesmo tempo, explicita a diferença existente entre a América do Sul e América do Norte, nós e eles, ambivalência que perpetua no campo das artes, economia e política.

Destaca-se também o desprezo do curador pela história de cada país, cuja narrativa se edifica em generalizações e estereótipos, sem qualquer referencia à literatura, manifestações artísticas ou acontecimentos históricos. A unidade latino-americana se faz por meio do material e seus métodos, como a predominância do concreto armado (como *Brazil Builds*), que possibilita a coesão e a unidade visual almejada pelo historiador na mostra. Assim ignora-se a existência de outros materiais como tijolo e a madeira estrutural, para reforçar sua tese da unidade. Como ausências de projetos como a residência Rio Branco Paranhos , de 1943 de Villanova Artigas em São Paulo, com clara referencia a Frank Lloyd Wright, e o uso do tijolo no apartamento Pardo, em Havana, projeto de Mario Romañach em 1954, que lembra a *Maison Jaoul* de Le Corbusier. (Del Real, 2007, p.100)

Uma curiosidade destacada por Del Real (2007,p.96) ao pesquisar os arquivos do museu, foram as cartas trocadas, enviadas em espanhol e francês pelos interlocutores latino-americanos, e sempre respondidas em inglês, pelo MoMA. Houve também certa discussão em função do nome da mostra, inicialmente *Latin American Builds*, em referencia à *Brazil Builds*. Hitchcock queria enfatizar a homogeneidade da arquitetura moderna nos Estados Unidos e reafirmar esta tese com relação a arquitetura moderna na América Latina.

Na viagem de 6 semanas pela América Latina, Hitchcock e a fotógrafa Mckenna, passaram pelas capitais do México, Peru, Uruguai, Argentina, Brasil, Porto Rico, Venezuela, Colômbia, Cuba, as únicas cidades não capitais foram Cali na Colômbia e São Paulo no Brasil. Os projetos inseridos na exposição não localizados na capital, como a Casa Curuchet, de Le Corbusier em La Plata e as casa de Antonio Bonet em Ponta Ballena no Uruguai, vieram de outros fotógrafos, o que demonstrou certa falta de interesse e curiosidade em

[14] Tradução da autora, no original: *With the aeroplane, Hitchcock attempts to present an alternative formal language for Latin America by rekindling functionalist aesthetic traditions*. Patricio del Real, Building a continent: MoMA's Latin American Architecture Since 1945 Exhibition**, Journal of Latin American Cultural Studies**, 16:1, 95-110, 2007, DOI: 10.1080/13569320601156803

conhecer de perto a produção arquitetônica, parecendo mais com uma visita protocolar, do que aguçado estudioso em busca de compreender a realidade e a produção destes países. O olhar à distancia, sem contextualizar as obras e seu entorno, era a ferramenta principal utilizada por Hitchcock para sustentar sua tese sobre a homogeneidade da arquitetura moderna latino americana.

No Brasil, O MAM-SP fundado por Francisco Matarazzo Sobrinho, concretizava a ideia de realizar 1ª Bienal do MAM-SP, o museu possuía diretoria administrativa composta por Clóvis Graciano, Antônio Candido, Lourival Gomes Machado, Sergio Milliet e os arquitetos Rino Levi, Eduardo Kneese de Mello, Luis Saia e João Batista Vilanova Artigas, entre outros (Lourenço, 1995, 216). Mesmo o debate e a indignação frente a grandiosidade do evento e interesses políticos, entre eles a ligação com entidades norte-americanas, com finalidade em estreitar laços com os países latino-americanos, não impediram realização do evento. Apesar dos ataques sistemáticos, o afastamento de Artigas do conselho, a 1ª Bienal acontece em local provisório, o espaço público Belvedere Trianon. Uma estrutura temporária abrigou a exposição, (...) "comprometendo a leitura da expressão formal do conjunto: um cubo branco de volumetria regular, neutro e austero. (Herbst, 2002, p.73) O regulamento estipulava pranchas de 24x30 centímetros, e limitava cada participante a 3 projetos. As pranchas eram organizadas em painéis de madeira modulares móveis. Houve criticas em relação ao tamanho das pranchas, na segunda edição, o regulamento ampliou a área para o máximo $3m^2$. (Herbst, 2002,p.1006)

A segunda edição, em 1953-54, ocupa as instalações recém inauguradas do atual parque do Ibirapuera. Construído para celebração do IV centenário da cidade de São Paulo, a 2ª Bienal engloba as comemorações, e ocupa os edifícios-pavilhões. Tais edifícios são construídos em sistema estrutural modular, com *pilotis* e lajes planas, envoltos de vidro como principal elemento de vedação. A permeabilidade luminosa e visual com o exterior compete com as obras em exposição interna, de alguma forma concorrendo o espaço neutro e a visualização privilegiada dos objetos. Segundo análise de Hélio Herbst, embora o MoMA de Nova York tenha sido modelo para as instituições brasileiras, MAM-SP, MAM-RJ e MASP, há uma divergência em relação as proposições museográficas adotadas pelos norte americanos, dos arquitetos nacionais, como no caso Affonso Eduardo Reidy na sede definitiva do MAM-RJ e Oscar Niemeyer no conjunto arquitetônico do Parque do Ibirapuera, nestas a arte se apresenta em total diálogo com a paisagem externa, impondo desafios para conservação das obras e novas leituras para arte moderna. Enquanto no MoMA, adota-se a estratégia de um espaço interiorizado, voltado para um jardim interno, com paredes e piso neutros, a fim de proporcionar isolamento do visitante para total imersão e contato com as obras, expostas de modo a "facilitar a visualização" assim como nas estratégias de apresentação comercial, cuja ênfase está nas "mercadorias" como nas lojas de departamento, valorizando o posicionamento das vitrines, em ambientes neutros. (Herbst, 2015, p.109/110)

A disparidade no espaço museográfico, não coincide com a eleição de conjunto preterido como representação da produção moderna nacional, o que se observa, são os projetos exibidos e premiados nas edições das primeiras Exposições Internacionais de Arquitetura (EIA), em 1951 e 1953, são coincidentemente eleitos pelo curador do MoMA para representar o Brasil na exposição *Latin America Architecture since 1945.* Todos arquitetos participantes da mostra do MoMA foram contemplados com a seleção ou premiação nas Exposições Internacionais de Arquitetura, reiterando os anunciados vínculo colaborativos entre Brasil e Estados Unidos, restritos a um pequeno grupo localizado em São Paulo e Rio de Janeiro. O MoMA participa da II EIA com a apresentação de 34 projetos selecionados pelo Departamento

de Arquitetura e design, a mostra *Built in USA*, exibida anteriormente no museu, reapresentada em formato diferenciado em relação aos critérios de apresentação do regulamento, reúne obras de Charles eames, Philip Johnson, Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, entre outros. Assim parece que a curadoria de Hitchcock se estabelece mais por critérios de troca do que escolhas específicas para mostra. Embora, grande parte dos projetos privilegiem a modulação, o racionalismo e uma simplificação da forma. Abaixo apresenta-se a lista dos arquitetos e projetos nacionais participantes da mostra do MoMA, e entre parênteses a edição que participou das EIAs.

- Icaro de castro Melo _ Piscina Coberta São Paulo 1953(2a. EIA)
- Henrique Mindlin _ Casa para George Hime, 1950 Petrópolis (1a. EIA)
- Osvaldo Artur Bratke _ Casa para Bratke 1953 (1a EIA)
- Ségio W. Bernandes_ Casa para Jadir de Souza, RJ (2a. EIA)
- Oscar Niemeyer_ Casa para Oscar Niemeyer 1953-54
    - Centro Técnico de Aeronáutica, 1947-48 São Jose dos Campos
    - Edifício Banco Boavista RJ 1946
    - Igreja de São Francisco de Assis 1943 Minas Gerais (1ª EIA)
- Affonso Eduardo Reidy _ Pedregulho edifico de apartamentos, escola e ginásio.1948-1950 RJ (1a.EIA)
- Roberto Burle Marx _ Jardim para Madame Odete Monteiro , Petropolis Rj 1946-47 (2a EIA)
- Lucio Costa_ Parque Guinle 1948-RJ (1a EIA)
- Jorge Moreira Machado _ Edificio Antônio Ceppas 1952 (2a. EIA)
    - Instituto de Puericultura 1953 RJ (2o EIA)
- Marcelo e Milton Roberto _ Aeroporto Santos Dumond 1940
- Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar, FA Pestalozzi _ Maternidade Universitária 1944 (1o EIA

A presença de arquitetos internacionais[15], no júri de seleção para os projetos premiados na edição da II EIA, reforça uma opinião pré-concebida, como apreciação do repertório de Le Corbusier na primeira edição, e vertentes mais racionalistas próximas às referencias alemãs, nas demais. (Herbst, 2011, p.333). A escolha de projetos que privilegiam a tradição funcionalista alemã, está na mostra organizada por Hitchcock em detrimento do privilégio formal. No caso da Colombia, os projetos localizados em Bogotá, de Cuellar, Serrano, Gomez, demonstram domínio de uma linguagem industrial representando competência construtiva ao invés de expressão da forma. Tal comentário evidencia o combate subtendido que Hitchcock travou com a escola carioca, tão privilegiada e festejada por Goodwin em *Brazil Builds.*

Vale notar a presença de um único arquiteto da América Latina no júri das EIAs, Mario Pani, arquiteto mexicano, que também participa da exposição do MoMA, com o projeto Centro Urbano Presidente Juarez de 1953. A relação de aproximação da arquitetura moderna latino americana efetivamente se inicia em território longínquo. Posteriormente, os esforços e diálogos se acentuam entre vizinhos. Assim como Adrian Gorelik defende a tese sobre a construção cultural das "cidades latino americanas", que se produziram e existiram como construção cultural, vale rebater para as artes e arquitetura este "mapa ou rede intelectual" que se forma:

[15] Alvar Aalto, Ernesto Nathan Rogers, Josep Luis Sert, Junzo Sakakura, Kenzo Tange, Marcel Breur, Mario Pani, Philip Johnson, Sigfried Giedeon e Walter Gropius.

> Entre as décadas de 1950 e 1970, ao contrário, a "cidade latino-americana" não somente existiu mas funcionou como uma verdadeira bomba de sucção para uma série de figuras, disciplinas e instituições que estavam conformandoo novo mapa intelectual, acadêmico e político do pensamento social latino americano, em um de seus episódios mais ricos e produtivos. (Gorelik, 2005, p. 114)

Neste sentido, apesar das críticas à exposição do MoMA de 1945, em que pese a falta de contextualização dos projetos, a visão homogeneizadora e distante da pesquisa implementada, apresenta a américa latina de forma esquemática, porém apresenta uma outra vertente mais distante da "sensualidade das formas Brasileiras" apresentadas por Goodwin, privilegiando o racionalismo geométrico. De alguma forma, tal atitude reforça também a recorrente postura colonialista, em elucidar as vertentes da américa latina como seguidores de um modelo já estabelecido nos países Europeus e Norte- Americanos. Assim, impossibilitando a visibilidade de movimentos originais e regionais, que partem por exemplo de técnicas e materiais tradicionais como o uso do tijolo.

Em 2015, o MoMA-NY apresentou a exposição *Latin American in Construction: Architecture 1955-1980*, envolvendo um extenso conjunto de projetos e obras, organizada pelo curador Barry Bergdoll, assistente de curadoria Patricio del Real, Jorge Francisco Liernur da *Universidad Torcuato di Tella* de Buenos Aires, Argentina e Carlos Eduardo Comas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com a assistência de um comitê formado por membros da América Latina. Para o atual diretor do departamento de arquitetura e design do museu, Martino Stierli, a "exposição foi importante por reexaminar um capítulo pouco apreciado do modernismo em uma escala global, em oposição à uma visão ocidental-centralizadora do mundo, que tinha sido prevalente até tempos recentes"[16].

A mostra envolveu cerca de 260 arquitetos e um amplo conjunto material, entre desenhos originais, fotografias, maquetes, vídeos e documentos, apresentando contextos e documentos diversos, ao invés de sacralizar objetos como obras primas de arte. Grandes modelos e maquetes atraíram o público, enquanto desenhos originais e detalhes construtivos os visitantes ligados ao campo do design e arquitetura. No atual MoMA, pensar a exposição para todos os públicos é uma estratégia necessária aos curadores, já que este continua ampliando suas instalações para garantir acesso ao número cada vez maior de visitantes. A museografia nesta exposição se difere do "padrão MoMA cubo branco", paredes são pintadas de amarelo, branco e preto, a fim de organizar cronologicamente o extenso material. As paredes, construídas pelo museu, flexíveis a cada mostra, em gesso estruturado por perfis metálicos, se mostram incompletas até o teto, com a finalidade de reforçar a narrativa "em construção", colocada no título da mostra. O convite a uma comissão e parceiros da América Latina, reiteram posicionamento diferente do anterior, em que o curador se ocupava em construir e defender visão unilateral. Passado sessenta anos, a postura curatorial privilegiou múltiplas visões e versões da modernidade na américa latina, em seus respectivos contextos e particularidades de cada país. Por um lado, estamos em um processo de revisão das práticas e construções de narrativas institucionais, e aparentemente no caminho para construir discursos em que se respeitam diversidades e diferenças de posicionamentos, abrindo espaço para revisões críticas da historiografia.

[16] Em entrevista para autora realizada em 2016, no original: *For example his Latin America show (A/N: Latin America in Construction, MoMA 2015) was importante in re-examining an underappreciated chapter of architectural modernism on a global scale as opposed to a very western-centric view of the world that had been prevalent here until quite recently*

REFERÊNCIAS:

BERGDOLL, Barry. Out of Site/In Plain View: On the Origins and Actuality of the Architecture Exhibition. In: Pelkonen, Eeva-Liisa ; Chan, Carson; Tasman, David A. **Exhibiting Architecture A Paradox?** New Haven: Yale Press, 2015, pp.13-21.

DEL REAL, Patricio; Gyger, Helen. Latin American modern architectures ambiguous territories. New York: New York Routledge, 2012.
DEL REAL, Patricio. "Building a continent: MoMA's Latin American Architecture Since 1945 Exhibition", Journal of Latin American Cultural Studies, Londres: Taylor &Francis, vol.16, n.1, 2007, 95-110, DOI: 10.1080/13569320601156803

FELIPE REYNO, C. MoMA's strategies in the latest exhibition devoted to Latin America: " Latin America in Construction: Architecture 1955-1980". rita, n. 9, p. 120-125, ISSN 2340-9711

FRANÇA, Elisabete. **Arquitetura em Retrospectiva: 10 Bienais de São Paulo**. São Paulo: KPMO Cultura e Arte, 2017.

GORELIK, Adrian. A produção da "cidade latino-americana". **Tempo Social, revista de sociologia da USP**, v. 17, n. 1. Jun 2005.

HERBST, Helio. **Pelos Salões das Bienais, a arquitetura ausente dos manuais:** contribuições para historiografia brasileira (1951-1959). São Paulo, ANNABLUME, 2011.

HERBST, Helio. Promessas e Conquistas arquitetura e modernidade nas Bienais. Dissertação – FAU-USP. São Paulo, 2002.

HITCHCOCK, Henry-Russell and Museum of Modern Art**. Latin American Architecture since 1945**. New York: Museum of Modern Art. 1955

HUNTER, Sam. The Museum of Modern Art, New York: the history and the collection. New York, N.Y., H.N. Abrams in association with the Museum of Modern Art, New York, 1984.p.599

LINS, Paulo de Tarso Amendola. **Arquitetura nas bienais internacionais de São Paulo** (1951-1961). 2008. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2008. doi:10.11606/T.18.2008.tde-18112008-113801. Acesso em: 2018-06-10.
LIRA, José. **Warchavchik :** Fraturas da vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem Moderno**. São Paulo: HUCITEC Edusp, 1999.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da Modernidade**. São Paulo: Edusp, 1995.

MIGNOLO, Walter D. "Colonial and Postcolonial Discourse: Cultural Critique or Academic Colonialism?" **Latin American Research Review**, 28, 3, 1993. 120-134.

SEGRE, Roberto. Uma visão fragmentária do "outro": arquitetura latino-americana 1930-1960. Resenhas Online, São Paulo, ano 02, n. 014.01, Vitruvius, fev. 2003.
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/02.014/3224>.

Salvador - 2018

ARQUITETURA MODERNA LATINO-AMERICANA: UMA IDEIA CONSTRUÍDA A PARTIR DE "*LATIN AMERICAN ARCHITECTURE SINCE 1945*"

LATIN AMERICAN MODERN ARCHITECTURE: AN IDEA BUILT FROM "LATIN AMERICAN ARCHITECTURE SINCE 1945"

ARQUITECTURA MODERNA LATINOAMERICANA: UNA IDEA CONSTRUIDA A PARTIR DE "LATIN AMERICAN ARCHITECTURE SINCE 1945"

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

SOUSA, Laura Levi Costa
Graduanda em Arquitetura e Urbanismo na Escola da Cidade – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
lauralevi@uol.com.br

ARQUITETURA MODERNA LATINO-AMERICANA: UMA IDEIA CONSTRUÍDA A PARTIR DE *LATIN AMERICAN ARCHITECTURE SINCE 1945*

LATIN AMERICAN MODERN ARCHITECTURE: AN IDEA BUILT FROM "LATIN AMERICAN ARCHITECTURE SINCE 1945"

ARQUITECTURA MODERNA LATINOAMERICANA: UNA IDEA CONSTRUIDA A PARTIR DE "LATIN AMERICAN ARCHITECTURE SINCE 1945"

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Este artigo dedica-se a discutir a construção de uma ideia particular de arquitetura moderna latino-americana a partir da exposição *Latin American Architecture since 1945*, organizada pelo historiador da arquitetura Henry-Russel Hitchcock no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) no segundo pós-guerra. O contexto de rearranjos geopolíticos instaurado sobretudo com o fim da Segunda Guerra e início da Guerra Fria incide nas políticas externas das potências mundiais. Sob esta perspectiva, os olhos do estrangeiro se voltam para a América Latina como possíveis aliados neste momento de tensionamentos intercontinentais. A partir da retomada do esforço de integração interamericana, os Estados Unidos consolidam a Política de Boa Vizinhança como estratégia de aproximação com as outras repúblicas do continente - no que tange a intenção do governo norte-americano de afirmar o país como potência hegemônica na ordem mundial. Tal política, caracterizada por uma série de iniciativas de cooperação política, econômica e social entre os países do continente, encontrará no meio cultural uma poderosa ferramenta. Neste sentido, pode-se afirmar que o MoMA atua como um dos protagonistas desta política, e a exposição aqui analisada, portanto, se configura como um momento determinante desta estratégia. A construção historiográfica de um imaginário particular sobre a arquitetura moderna latino-americana, embora tenha sido consagrada pelo discurso de Hitchcock tanto na exposição quanto no catálogo que a acompanha, deve ser analisada como resultado de diversos vetores que atuam em múltiplos sentidos – e não somente a partir dos Estados Unidos. Desta maneira, propõe-se analisar especificamente o que é consolidado como imagem no catálogo e na exposição, o que será difundido como uma ideia particular de América Latina não apenas do ponto de vista do campo disciplinar da arquitetura, mas de seu próprio conceito numa perspectiva mais abrangente – o que terá desdobramentos até a contemporaneidade.
PALAVRAS-CHAVE: América Latina; arquitetura; modernismo; MoMA; Nova York.

ABSTRACT:
This article is dedicated to discuss the construction of a particular idea of Latin American modern architecture from the exhibition "Latin American architecture since 1945", organized by the architecture historian Henry-Russel Hitchcock at the New York Museum of Modern Art (MoMA) in the second post-war. The context of geopolitical rearrangements, mainly in the end of the Second World War and the beginning of the Cold War, has great consequences on the external policies of the world's most powerful countries. From this perspective, the eyes of the foreigners turn to Latin America as possible allies at this time of intercontinental tensions. From the resumption of the Inter-American integration effort, the United States consolidates the Good Neighbourhood Policy as a strategy of rapprochement with the other republics of the continent - with regard to the North American Government's intention to affirm itself as a hegemonic power in the world's current order. This policy, characterized by a series of initiatives of political, economic and social cooperation between the countries of the continent, will find in the cultural environment a powerful tool. In this sense, it can be said that the MoMA acts as one of the protagonists of this policy, and the exhibition analysed here, therefore, is configured as a defining moment of this strategy. The historiographical construction of a particular imaginary of Latin American

modern architecture, although it was consecrated by Hitchcock's discourse in both the exhibition and the accompanying catalogue, should be analysed as a result of several vectors that act in multiple directions – and not just from the United States. In this way, this article intends to analyse specifically what is consolidated as image in the catalogue and in the exhibition, which will be disseminated as a particular idea of Latin America not only from the point of view of the disciplinary field of architecture, but of its own concept in a broader perspective – which will unfold until the present time.
KEYWORDS: *Latin America; architecture; modernism; MoMA; New York.*

RESUMEN:
Este artículo es dedicado a discutir la construcción de una idea particular de la arquitectura moderna latinoamericana a partir de la exposición "Latin American Architecture since 1945", organizada por el historiador de la arquitectura Henry-Russel Hitchcock en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) en la segunda posguerra. El contexto de reordenamientos geopolíticos, principalmente con el fin de la Segunda Guerra y el comienzo de la Guerra Fría, tiene consecuencias en las políticas externas de las potencias mundiales. En esta perspectiva, los ojos del extranjero vuelven a la América Latina como posibles aliados en esta época de tensiones intercontinentales. A partir de la recuperación del esfuerzo de integración Interamericana, Estados Unidos consolida la Política de Buena Vecindad como una estrategia de acercamiento con las otras repúblicas del continente – en lo que concierne a la intención del gobierno norteamericano de afirmar el país como poder hegemónico en el orden mundial. Esta política, caracterizada por una serie de iniciativas de cooperación política, económica y social entre los países del continente, encontrará en el medio cultural una herramienta poderosa. En este sentido, se puede decir que el MoMA actúa como uno de los protagonistas de esta política, y la exposición analizada aquí, por lo tanto, se configura como un momento determinante de esta estrategia. La construcción historiografía de un imaginario particular sobre la arquitectura moderna latinoamericana, aunque fue consagrada por el discurso de Hitchcock tanto en la exposición como en el catálogo que la acompaña, debe ser analizada como resultado de varios vectores que actúan en múltiple direcciones – y no sólo a partir de los Estados Unidos. De esta manera, se propone analizar específicamente lo que se consolida como imagen en el catálogo y en la exposición, que se difundirá como una idea particular de Latinoamérica no sólo desde el punto de vista del campo disciplinario de la arquitectura, sino de su propio concepto en una perspectiva más amplia – que tendrá desdoblamientos hasta la contemporaneidad.
PALABRAS-CLAVE*: América Latina, arquitectura, modernismo, MoMA, Nueva York.*

> Em 1955 o Museu de Arte Moderna, Nova York, organizou seu primeiro levantamento de arquitetura moderna na América Latina, intitulado *Latin American Architecture since 1945*. Comissionado pelo Programa Internacional (de Porter McCray), e organizado por Arthur Drexler (Curador de Arquitetura e Design) e pelo historiador da arquitetura Henry-Russell Hitchcock, a exibição tentou trazer diversas práticas arquitetônicas sob a rubrica de dois conceitos unificadores: o do modernismo e o da América Latina" (DEL REAL, 2007, p. 95, tradução nossa).

No contexto de um quadro de rearranjos geopolíticos e de busca por afirmação de aproximações políticas no pós-segunda guerra, a exposição *Latin American Architecture Since 1945,* sob curadoria de Henry-Russel Hitchcock, é inaugurada em 1955 no Museu de Arte Moderna de Nova York, como programação do 25º aniversário da instituição. Este evento, acompanhado por um livro que leva o mesmo nome, configura-se como objeto central de investigação de iniciação cientifica[1] que pretende entender e analisar os discursos presentes na publicação de Hitchcock, vinculados com um programa de integração continental alavancado com o fim da Segunda Guerra Mundial, assim como entender as características gerais e particulares das obras levantadas por ele em sua viagem à América Latina com a finalidade de reunir material para a exposição. Este esforço de investigação busca entender os motivos da escolha de tais obras, e como o filtro norte-americano se coloca ao vender a arquitetura latino-americana para o mundo.

Com a participação de Arthur Drexler, curador do Departamento de Arquitetura e Design[2], a exibição foi organizada pelo Programa Internacional do MoMA, criado em 1952 e dirigido por Porter McCray. Como estratégia de afirmar o pioneirismo da instituição no campo da arte moderna[3] e disseminar suas produções mundo afora, o Programa Internacional do MoMA tinha o intuito de viabilizar a circulação de exposições por outras instituições artísticas. Entre outubro e novembro de 1954, o Programa fomenta a viagem de Hitchcock à América Latina, que acompanhado da fotógrafa Rosalie Thorne McKenna[4] – autora da a maior parte das

[1] A pesquisa "*Latin American Architecture since 1945": história e historiografia* está em desenvolvimento desde junho de 2016 junto à Escola da Cidade, sob o financiamento da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) e é orientada pela Profa Dra. Marianna Boghosian Al Assal. A pesquisa citada também contou com um período de Bolsa Estágio em Pesquisa no Exterior em Nova York (também com o financiamento da FAPESP), entre outubro e dezembro de 2017. O principal objetivo desta etapa da pesquisa foi recolher documentos referentes à exposição estudada, disponíveis no acervo documental do MoMA. Estes dois meses de pesquisa no exterior foram orientados pela Prof. Ph.D. Miriam M. Basilio Gaztambide, professora associada de História da Arte e Estudos Museológicos na New York University (NYU).

[2] O Departamento de Arquitetura e Design do Museu de Arte Moderna de New York foi inaugurado em 1932 com a exposição *Modern Architecture: International Exhibition*, acompanhada pelo livro *The International Style*, organizado por Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson. Em 1931, o Museu de Arte Moderna de Nova York publica *Built to live in,* um texto explicativo que preconiza a exposição, preparado por Philip Johnson, anunciando que "o Museu de Arte Moderna tem seguido de perto essa atividade internacional na arquitetura. [...] Embora o Museu tenha exposto somente trabalhos de pintura e escultura, este sentiu, desde sua criação, a necessidade de uma exposição abrangente de arquitetura moderna" (The Museum of Modern Art, 1931, tradução nossa).

[3] A preocupação da Europa em se reconstruir, uma vez devastada após os repetidos conflitos, foi um dos fatores de grande importância para que os Estados Unidos pudessem gradualmente se impor e competir com as capitais artísticas europeias, na tentativa de afirmarem-se como potência econômica, política e cultural. A afirmação dos Estados Unidos como potência mundial encontrou no campo cultural, uma forte ferramenta política. Para alcançar a hegemonia da crítica e produção artísticas, era necessário contornar as críticas existentes no momento e reestabelecer os conceitos das correntes artísticas modernas europeias, em busca de uma linguagem compatível aos novos tempos.

[4] Rosalie Thorne McKenna foi uma "fotógrafa de figuras literárias e arquitetura da Europa e da América Latina" (QUIZHPE, 2014, p. 15), nascida no Texas em 15 de novembro de 1918. Foi estudante em Vassar College, onde se especializou em História Americana e História da Arte e da Arquitetura. Apesar de sempre ter se interessado por fotografia (QUIZHPE, 2014, p. 15), ela inicia sua atividade como fotógrafa apenas em 1950. Portanto, a participação na exposição *Latin American Architecture since 1945*, em 1955, era uma

fotografias utilizadas na exposição[5] -, recolhem o material necessário para a consolidação da exposição. A dupla percorreu onze países latino-americanos, e consequentemente somente estes são retratados na exposição e no catálogo. Dentre os países visitados e mencionados no catálogo e na exibição, estão o Brasil, México, Argentina, Chile, Colômbia, Cuba, Peru, Porto Rico – território norte-americano –, República do Panamá, Uruguai e Venezuela.

No dia 16 de outubro de 1954, saem de Nova York e chegam na Cidade do México. Passam brevemente pelo Panamá e voam para a Colômbia. No dia 28, chegam no Peru, onde passam mais tempo do que nos países anteriores. Partem para o Chile depois de sete dias, e logo depois, vão para a Argentina. Fazem uma pequena parada em Montevidéu e voam para o Brasil, onde encontram o "auge da construção que estavam esperando" (QUIZHPE, 2014, p.43, tradução nossa). Depois de doze dias no país, viajam à Venezuela. Realizam uma breve parada em Porto Rico e outra em Cuba (2014, p.43), retornando a Nova York no dia seguinte.

Entre os diversos materiais produzidos para a exposição, foi publicado o catálogo *Latin American Architecture since 1945*, escrito por Henry-Russel Hitchcock. O presente artigo dedica-se assim a analisar especificamente o que é consolidado como imagem no catálogo da exposição, o que contribuiu em grande medida para a consolidação de um imaginário particular a respeito da arquitetura moderna latino-americana, construído não somente a partir dos Estados Unidos, mas em função dos diversos intercâmbios culturais realizados para o recolhimento do material necessário para a exposição sua difusão em diversos jornais e revistas – tanto latino-americanos quanto estadunidenses – e suas circularidades após sair de Nova York[6].

A exposição *Latin American Architecture since 1945* ficou em cartaz no Museu de Arte Moderna de Nova York do dia 23 de novembro de 1955 a 19 de fevereiro de 1956, e marcou um momento em que os olhos do estrangeiro se voltavam para a América Latina, sobretudo no campo disciplinar da arquitetura. Em um contexto caracterizado pela disputa por hegemonias políticas e econômicas decorridas com o fim da Segunda Guerra Mundial e com o início da Guerra Fria, "tornava-se imperioso o estreitamento das relações interamericanas, o fortalecimento da união pan-americana no confronto com o assustadoramente crescente esquema bélico-industrial do Eixo (Alemanha, Japão e Itália)" (MOTA, 1995, p.490 *apud* COTA JR, 2015, p.73). Desta maneira, o governo norte-americano retoma as ideias de integração continental expressos na Doutrina

grande oportunidade para sua carreira. Entre 1950 e 1951, realiza viagens à Europa a pedido do historiador da arte Richard Krautheimer, para quem trabalhava na época, a fim de fotografar a arquitetura renascentista (QUIZHPE, 2014, p. 15). Foi membra da Sociedade Americana de Revista Fotógrafos, produzindo diversos artigos e fotografias para diversas revistas norte-americanas renomadas. Depois da realização de *Latin American Architecture since 1945*, McKenna participa de diversas publicações, próprias – Portrait of Dylan: A Photographer's Memoir (1982) e Rollie McKenna: a life in Photography (1991) – ou de outros autores – The Modern Poets: An American British Anthology (editado por John Brinnin em 1963 e por Bill Read em 1970) e Harbor Tug (1975). Rosalie McKenna morre em Nova York, nos Estados Unidos, em 15 de Junho de 2003 com 91 anos de idade (QUIZHPE, 2014, p. 15).

[5] O catálogo apresenta um total de 140 fotografias tiradas por 32 fotógrafos diferentes. Das 140 fotografias, 52 são de autoria de Rosalie Thorne McKenna. Dessas 52 fotografias, 11 foram tiradas no México, 2 no Panamá, 1 no Chile, 2 na Argentina, 7 no Uruguai, 14 no Brasil, 12 na Venezuela, 2 em Porto Rico e 1 em Cuba. (QUIZHPE, 2014, p. 24-25).

[6] Após sua mostra no MoMA de Nova York, foi criada uma versão reduzida da exposição. Esta versão circulará entre 1956 e 1961 por 17 instituições culturais norte-americanas, e a versão original será exposta em Winnipeg (Canadá) e em 3 países latino-americanos: México, Cuba e Venezuela.

Monroe[7] proposta em 1823. Esta força de aproximação, formalmente conhecida como "Política da Boa Vizinhança"[8], caracteriza-se por uma série de iniciativas de cooperação política, econômica e social e incentivos aos intercâmbios e às trocas culturais entre os países do continente. Tal política atua em grande medida através do campo cultural, e o MoMA funciona assim como uma importante ferramenta de aproximação intercontinental. O protagonismo do MoMA neste dado cenário decorre de sua idealização como tentativa de abraçar os tempos modernos e propor uma revisão à crítica e à produção da arte. Revisão essa, alegada necessária em função das mudanças no cenário mundial decorrentes de conflitos políticos, bélicos e econômicos entre os estados dominantes que caracterizaram a primeira metade do século XX, resultaram em impactos sobre a cultura (COHEN, 2013, p.13). Ascendia, portanto, uma "fiebre tropical" (LIERNUR, 2004, p.29) decorrente tanto da crise da linguagem do modernismo arquitetônico[9], assim como de um âmbito político-social mais abrangente. Desta forma, assume-se que o evento da exposição *Latin American Architecture since 1945* foi parte importante e estratégica da política externa norte-americana e da afirmação da hegemonia política, econômica e cultural estadunidense. É nesse sentido que a exposição citada busca trazer ao panorama artístico e arquitetônico internacional uma nova linguagem possível ao modernismo arquitetônico – celebrando a produção das repúblicas ibero-americanas ao mesmo tempo que propõe uma nova linguagem para a arquitetura moderna, diferente daquela proposta pelas vanguardas europeias.

Já no release da exibição, são listadas e explicadas as principais características da arquitetura latino-americana levantadas pelo organizador, que serão importantes para balizar a escolha das obras retratadas. Dentre elas estão: o uso extensivo do concreto armado para a construção de formas com casca fina, devido à falta de estruturas de madeira ou aço; muitos dispositivos de controle do calor excessivo e de raios de sol; maior uso de cores, seja em estuque pintado, seja por mosaicos, do que em qualquer outro lugar do mundo (The Museum of Modern Art, 1955). Para Hitchcock, estas características "sem serem de forma alguma universais"[10] são ingredientes imprescindíveis para se obter "um certo lirismo"[11], aspecto que junto à dramaticidade e à singularidade, representam uma atmosfera própria das obras de arquitetura latino-americanas[12]. Tais características são indicadas por Hitchcock nos textos analíticos das obras escolhidas tanto no catálogo quanto na exposição, cujos produtos expositivos foram 52 painéis fotográficos (P&B), 21 painéis com foto e texto, um painel com título e introdução e 49 stereo-slides coloridos e tridimensionais. Tanto o

[7] A Doutrina Monroe foi a proposta de um sistema interamericano idealizada em 1823 pelo presidente James Monroe, que serviu para afastar as potências europeias do continente americano, "assegurando o cumprimento e pagamento das dívidas das repúblicas da América Latina" (Jornal de Defesa e Relações Internacionais, 2013, p. 7).

[8] A Política de Boa Vizinhança foi configurada sobretudo a partir de 1933 sob a presidência de Franklin Delano Roosevelt. A política caracteriza-se por uma série de iniciativas de cooperação política, econômica e social e incentivos aos intercâmbios e às trocas culturais entre os países do continente (LIERNUR, 2010. p. 170).

[9] A linguagem da arquitetura moderna até o momento tinha seus moldes definidos por uma aspiração universal – o que será explorado pelo próprio MoMA em 1932, como *International Style*, por meio da primeira exposição de arquitetura da instituição, intitulada *Modern Architecture: International Exhibition,* também organizada por Hitchcock - defendido por grupos de arquitetos e pensadores, como o CIAM. A partir de uma crença em um amálgama entre arte e vida (LIERNUR, 2004, p. 18), os participantes do CIAM tentavam chegar a uma expressão coerente com a contemporaneidade, de linguagem homogênea que tomaria proporções mundiais. Também procuravam, através de suas atividades, fazer com que o idioma da arquitetura moderna fosse um só para qualquer território.

[10] Do original: "without being by any means universal" (HITCHCOCK, 1955, p. 26).

[11] Do original: "a certain lyricism" (HITCHCOCK, 1955, p. 26).

[12] Entende-se esse apontamento não como fato, mas como construção cultural da própria argumentação de Hitchcock.

catálogo quanto a exposição são permeadas por um tom muito celebrativo e esperançoso a respeito da arquitetura analisada, o que vai de encontro com a intenção de apontar a arquitetura latino-americana como uma nova linguagem possível para o modelo universal do modernismo arquitetônico, já muito esgarçado na segunda metade do século XX.

Em linhas gerais, o catálogo e a exposição abrangem uma grande quantidade de obras latino-americanas, que através do filtro norte-americano aplicado pelas escolhas historiográficas de Hitchcock - considerando a necessidade de estabelecer políticas de aproximação interamericanas naquele dado contexto - contribuem para a consolidação de uma ideia culturalmente construída sobre a arquitetura da região. Os painéis expositivos retratam exatamente as 47 fichas de análise de obras presentes no capítulo "Plates" do catálogo, e são utilizadas as mesmas fotos e mesmos textos descritivos em ambos os meios. Hitchcock, na exposição, ainda adicionou 5 projetos mencionados no catálogo (em momentos pontuais fora do capítulo "Plates") para também receberem posições de destaque na exposição[13].

O catálogo da exposição *Latin American Architecture since 1945* se inicia com as palavras de Arthur Drexler, curador do Departamento de Arquitetura e Design, encarregado de redigir o prefácio do catálogo. Seu texto começa apontando que esta seria a segunda revisão do MoMA a respeito da arquitetura latino-americana, entendendo que a primeira foi *Brazil Builds – architecture new and old 1652-1942*[14], em janeiro de 1943. É cabível portanto afirmar que se a construção historiográfica da arquitetura moderna brasileira (de cunho muito positivo) foi inaugurada em *Brazil Builds*[15], este discurso é consolidado e expandido para toda a América Latina em *Latin American Architecture since 1945*. Drexler faz uma breve retomada da exposição de Goodwin, colocando que esta chamou a atenção dos espectadores devido à marcante vitalidade da arquitetura brasileira, tão diferente da norte-americana e europeia. A seguir, descreve a importância do Programa Internacional do MoMA na viabilização da viagem de Hitchcock à América Latina para a constituição da exposição. Drexler ainda lista uma série de pessoas às quais deseja agradecer individualmente pelos conselhos e assistências, por terem facilitado a coleta de material para o livro, o que dá indícios de quem foram os interlocutores responsáveis pela recepção de Hitchcock e McKenna nos países visitados e

[13] Os projetos mencionados no catálogo fora do capítulo "Plates" e que foram levados para a exposição são:
El Panamá Hotel (1950), na Cidade do Panamá, de Edward Stone, citado na página 20 do catálogo (1 foto na página 24);
Aeroporto Santos Dumont (1940), no Rio de Janeiro, de Marcelo e Milton Roberto, citado nas páginas 12 e 36 (2 fotos na página 35);
Jardim para Mme. Odette Monteiro (sem data), em Petrópolis, de Roberto Burle-Marx (sem citação no catálogo, mas há 1 foto na página 33);
Milton Guper House (1951-1953), em São Paulo, de Rino Levi e Roberta Cerqueira César (sem citação no catálogo, mas há 1 foto na página 59);
Casa para Max Cetto (1948), de autoria do próprio arquiteto, na Cidade do México (sem citação no catálogo, mas há uma foto na página 47).

[14] A exposição *Brazil Builds – architecture new and old 1652-1942* foi organizada em 1943 por Philip Goodwin, e contou com a participação do fotógrafo e arquiteto G. E. Kidder Smith. Tanto a exposição quanto seu catálogo foram permeados por um tom elogioso e celebrativo em relação à arquitetura brasileira. Entendemos, considerando o contexto do fim da Segunda Guerra Mundial, que a exposição destacou da arquitetura brasileira com o intuito de inseri-la no universo arquitetônico mundial e apresentá-la ao mundo como nova linguagem possível para o modernismo arquitetônico. Na exposição *Brazil Builds,* "a imagem do novo aliado aparece deste modo caracterizada como uma sociedade pujante, apoiada e legitimada pelas forças da cultura e do passado" (LIERNUR, 2010, p. 207).

[15] Carlos Alberto Martins discorre, em 1999, sobre a projeção internacional da historiografia a respeito da arquitetura brasileira. Ele aponta que "el trabajo de Goodwin es importante por la proyección internacional que dea a la arquitectura brasileña pero también porque inaugura una matriz de lectura que se tornará recurrente en la historiografía" (MARTINS, 1999, p. 10 *apud* COSTA, 2009, p. 15).

pela seleção das obras. Estas pessoas foram: Miss Claude Vincent, Miss Lota de Macedo Soares, Henrique Mindlin e Francisco Matarazzo Sobrinho, no Brasil; Mrs. Richard Loeb, Emilio Duhart e Dr. Sergio Larrain, no Chile; Dicken Castro na Colômbia; Max Cetto no México; Paul Linder no Peru; Carlos Raúl Villanueva e Moisés F. Benacerraf na Venezuela; e Dr. Jaime Benitez em Porto Rico.

Em seguida, vem o texto corrido de Hitchcock, que inicia sua argumentação referindo-se à América Latina como um lugar exuberante, promissor, que muito tem a contribuir com o modernismo arquitetônico, pois a região se encontrava em plena ebulição populacional, o que motivaria o crescimento econômico, e consequentemente induziria a produção arquitetônica[16]. É notável em sua fala que o historiador não considera que a América Latina pertença ao mesmo continente da América do Norte, uma vez que diz que os países "ao sul da fronteira" (Hitchcock Papers, Box 6, Correspondence R, 1954, AAA *apud* DEL REAL, 2012, p.306, tradução nossa)[17] ocupam "um continente e meio" (HITCHCOCK, 1955, p.11, tradução nossa). Também menciona que a América Latina é caracterizada pelo "isolamento de si mesma" (HITCHCOCK, 1955, p.11, tradução nossa)[18], termo por ele cunhado para descrever a distância não-geográfica entre os países vizinhos, que para Hitchcock, possuíam mais conexões com suas metrópoles do que conexões entre si – o que gera um contraponto com seu próprio discurso no decorrer do livro, por meio do qual constrói uma imagem particular da América Latina como um grande grupo homogêneo, mesmo que aponte algumas diferenças pontuais entre os países mencionados. A forte conexão das ex-repúblicas ibero-americanas com suas respectivas metrópoles, porém, é um dos argumentos que embasam o discurso do historiador a respeito da importância da tradição local na produção da arquitetura moderna.

A associação de elementos autóctones com a linguagem universal tanto no campo da arquitetura quanto das artes plásticas já estava consolidada de forma positiva no discurso veiculado pelo MoMA – que se propunha como instituição comprometida com a superação das tendências acadêmicas e com a divulgação da nova visão de arte (COTA JR, 2015, p.66). Com o conceito do moderno em transformação, as vanguardas europeias estavam sofrendo críticas por seu excesso de racionalismo e "carência de intensidade por não contar com laços profundos com suas raízes" (LIERNUR, 2010, p.174). Até o início das discussões que pautavam a importância da relação da produção da arte e da arquitetura com as características específicas da cultura e do clima de cada país, o substantivo *moderno* tivera vocação predominantemente universal, mas com as mudanças das posições frente à nova configuração mundial e o nacionalismo crescente por consequência das guerras, é incorporada ao moderno uma adjetivação nacional (LIERNUR, 2010, p.169). Porém, em 1955 a questão do amálgama entre tradição e modernidade na arquitetura será consolidada como condição imprescindível para a produção do moderno.

---

[16] "A América Latina se estende por um continente e meio. Comparável em área com toda a Europa e a América do Norte Anglo-Saxã juntas, ela não é, claramente, tão densamente povoada, uma vez que possui áreas muito grandes de montanhas altas, desertos e florestas. O Brasil, maior que todo os Estados Unidos, tem apenas 45 milhões de habitantes. Mas da Cidade do México na América do Norte, cujo tamanho triplicara em 15 anos, à Caracas, que positivamente parece expandir-se sob os olhos dos visitantes, a enorme taxa de crescimento da população (3% por ano – o dobro da taxa do resto do mundo) e a crescente vitalidade da economia local, tem induzido a quantidade de construções inigualável em qualquer outro lugar do mundo ocidental" (HITCHCOCK, 1955, p. 11, tradução nossa).

[17] Do original: "South of the border". Esta expressão foi retirada de uma carta de Henry-Russel Hitchcock para Colin Rowe, referindo-se às repúblicas latino-americanas, na qual o primeiro pede sugestões sobre "o que e quem ele deveria ver" (Hitchcock Papers, Box 6, Correspondence R, 1954, AAA *apud* DEL REAL, 2012, p. 306).

[18] Do original: "Until well into the twentieth century one of the principal characteristics of Latin America was its remoteness, not only from the rest of the Western world but, if the phrase may be pardoned, remoteness from itself (HITCHCOCK, 1955, p. 11).

No recorte feito para a exposição analisada, Hitchcock aponta em diversos momentos a relação de elementos de antigas tradições locais (pré-colombianas, indígenas, barrocas ou coloniais) com a linguagem universal do modernismo arquitetônico. Um olhar mais cuidadoso de Hitchcock para esta característica específica é notável ainda no primeiro capítulo do catálogo, onde as estratégias argumentativas do historiador se manifestam a partir da disposição de fotos de construções pré-colombianas e coloniais latino-americanas (Figura 1) em paralelo com obras de arquitetura moderna, sobre as quais Hitchcock discorre localizando o diálogo entre os elementos herdados da cultura pré-colombiana e indígena com a linguagem do modernismo universal[19]. Hitchcock dispõe na parte superior da página, uma fotografia da Pirâmide do Sol, em Teotihuacán, México, e embaixo dela uma fotografia de um altar em Machu Picchu, Peru, datando de 1438 a 1532. Na página ao lado, na mesma posição das imagens anteriores, dispõe duas fotos dos frontões da Cidade Universitária do México, desenhados pelo arquiteto Alberto T. Iraí em 1952, construindo seu discurso a partir da disposição das fotos, o que induz as aproximações formais entre as construções.

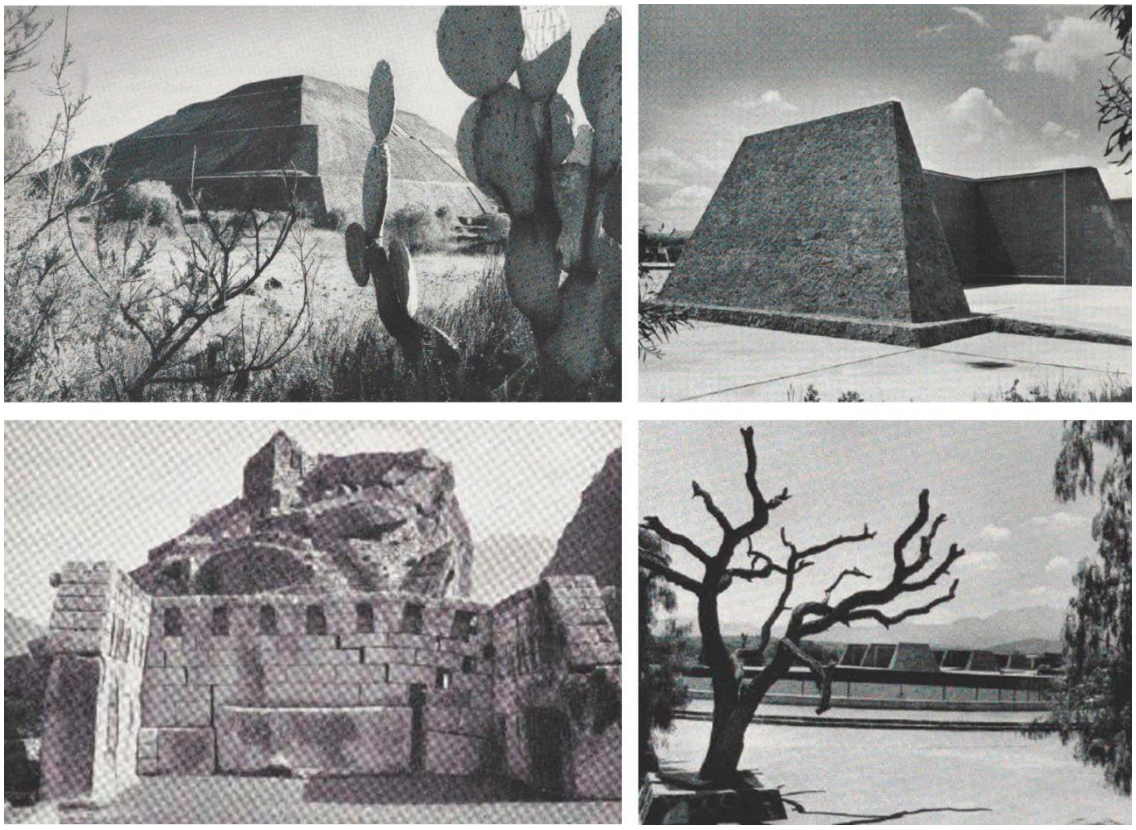


Figura 1: A primeira foto do canto superior esquerdo retrata a Pirâmide do Sol, Teotihuacán (México). A foto do canto inferior esquerdo mostra o Altar de Machu Picchu (1438-1532). As duas fotos da direita retratam diferentes ângulos dos Frontões da Cidade Universitária do México, por Alberto T. Iraí (1952).
Fonte: (HITCHCOCK, 1955, p. 14-15).

[19] Entre alguns princípios defendidos pelas instituições da época que debatiam uma linguagem arquitetônica de aspiração universal estão: a eliminação do ornamento, regularidade, equilíbrio, funcionalismo e reprodução (COHEN, 2013, p. 194).

Ao longo do catálogo, sobretudo no capítulo “Plates”, também podemos localizar exemplos emblemáticos (Figura 2) onde esta relação é exaltada, como é o caso da Igreja de São Francisco de Assis[20], da Biblioteca Central da Cidade Universitária do México[21] e do Estádio Olímpico da Cidade Universitária do México[22].

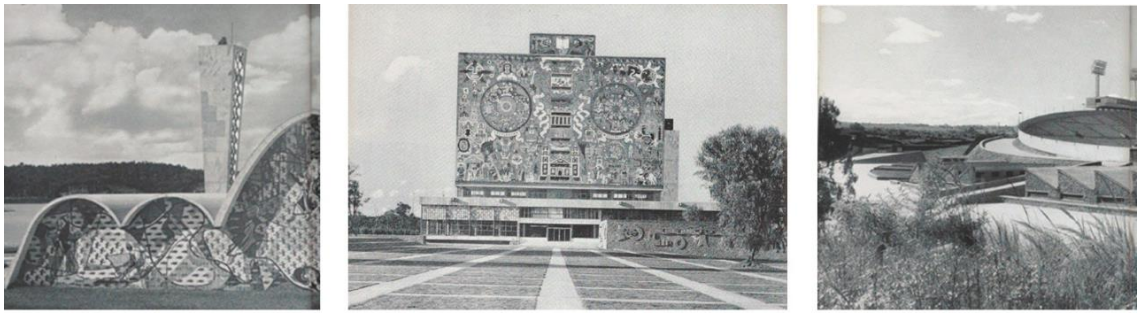


Figura 2: Da esquerda para a direita: Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha (Belo Horizonte), do arquiteto Oscar Niemeyer (1943) / Biblioteca Central, Cidade Universitária do México, de Juan O’ Gorman, Gustavo Saavedra e Juan Martinez de Velasco (1951-1953) / Estádio Olímpico da Cidade Universitária do México, dos arquitetos Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas Moro e Jorge Bravo Jiménez (1951-1952). Fonte: (HITCHCOCK, 1955, p. 64, 76 e 92).

Mais para frente, o autor comenta um dos pontos que, para ele, caracterizam a produção arquitetônica latino-americana no período: o uso generalizado do concreto armado resultante da falta de materiais disponíveis na região[23]. A habilidade plástica dos arquitetos latino-americanos decorrente do uso de concreto armado e de suas possibilidades formais é exemplificada através de fotografias (Figura 3) alinhadas de quatro projetos: a Faculdade de Engenharia, construído em Montevidéu no ano de 1937, de Julio Vilamajó; o Hotel Panamá, localizado na Cidade do Panamá, desenhado por Edward Stone em 1950; o S.I.T. Spinning Shed, projeto de José Delpini para Pilar, Argentina, construído entre 1949 e 1950; e uma foto da construção do Armazém de Félix Candela, localizado na Cidade do México, construído em 1954.

[20] Hitchcock comenta, analisando a Igreja de São Francisco de Assis, que “o mural externo na fachada leste, executado em azulejos, é o melhor trabalho de Portinari desta ordem tipicamente brasileira” (HITCHCOCK, 1955, p. 67, tradução nossa). David Underwood, no livro *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*, enfatiza que “Niemeyer muitas vezes usou azulejos como elemento decorativo para dar à sua arquitetura cor e também tempero brasileiro” (UNDERWOOD, 2002, p. 69).

[21] Sobre a Biblioteca Central da Cidade Universitária da Cidade do México, o arquiteto Juan O’ Gorman diz que *“el tema general del mural, se relaciona con la evolución de la cultura. En la parte alta representé los símbolos cosmológicos; en el muro norte, figuras alusivas a la cultura prehispánica; en el muro sur, desarrollé el argumento sobre la cultura colonial; en los laterales, hice referencia a la época moderna, y en el lado oriente, representé el átomo como símbolo cosmológico de nuestro siglo” (O’GORMAN apud CÉZARES, 2016, s.p.).*

[22] Hitchcock afirma que “como O’ Gorman, Diego Rivera utilizou diversos minerais coloridos na decoração figurativa da parte frontal, uma composição em cujos elementos existem sentimentos indígenas são muito fortes” (HITCHCOCK, 1955, p. 91, tradução nossa). Enrique X. de Anda, na quarta parte do livro *Historia de la arquitetura mexicana,* afirma que: “En el Estadio Olímpico, el propósito fue lograr una adecuación a la topografía del sitio y al carácter formal de los conos volcánicos del valle de México” (ANDA, 1995, p. 196), o que indica um diálogo da arquitetura com um contexto local. Além disso, Adriana González, guia certificada da UNAM, analisa os detalhes do mural e evidencia a comunhão de elementos pré-hispânicos com elementos da cultura ocidental moderna. De acordo com a guia, “del lado izquierdo está situado el padre europeo, del derecho la madre indígena, en el centro está el niño, que representa el mestizaje y que porta en sus manos una paloma, símbolo de la paz” e “en la parte inferior está el elemento prehispánico, con Quetzalcóatl y el deporte está representado con dos atletas que están encendiendo la llama olímpica” (FUNDACIÓN UNAM, 2015, http://www.fundacionunam.org.mx/donde-paso/que-significa-el-mural-del-estadio-olimpico/).

[23] “Há ainda uma homogeneidade mais notável nos materiais de construção e métodos em geral na América Latina, melhor explicados pelo que é quase completamente, ou de forma geral, escasso: excluindo uma pequena região no México, a América Latina não produz aço estrutural, e é incapaz, ou pelo menos inclinado, de importar” (HITCHCOCK, 1955, p. 21, tradução nossa).

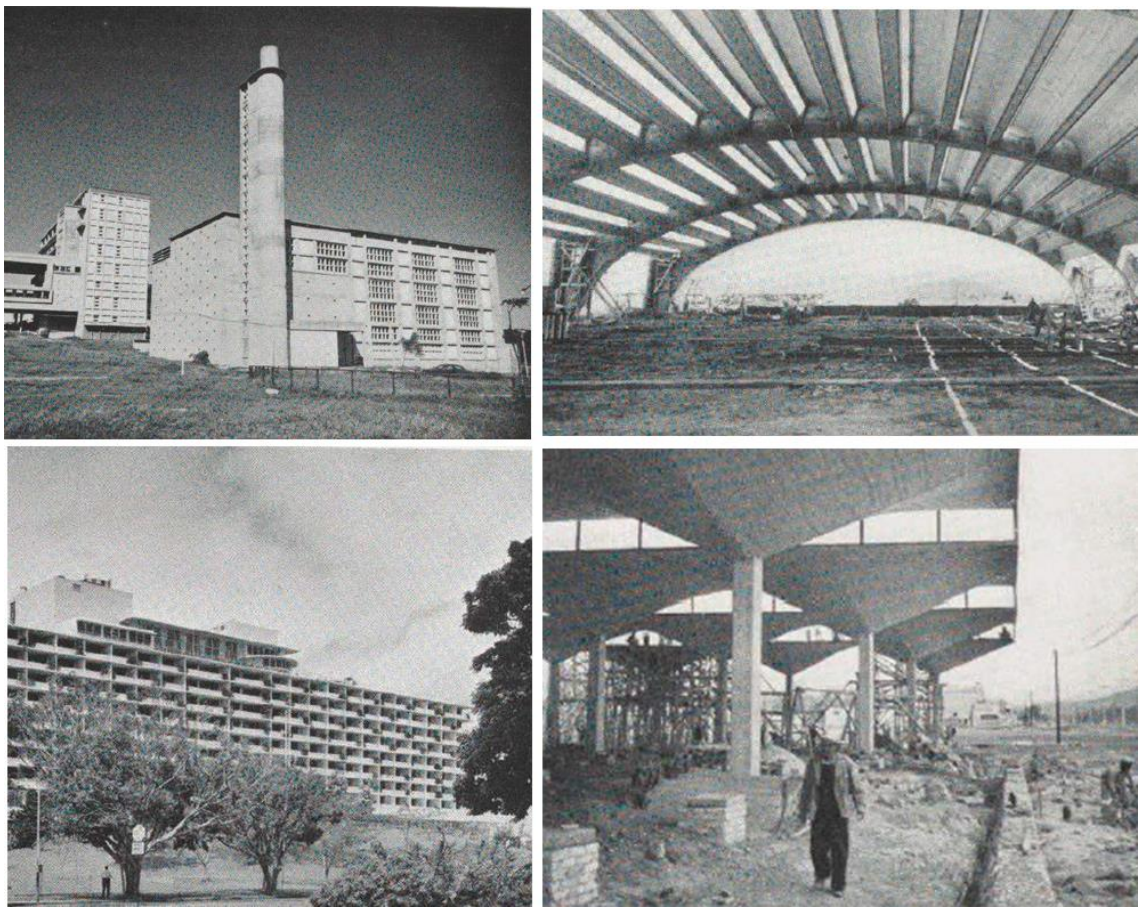


Figura 3: Da esquerda para a direita, de cima para baixo: Faculdade de Engenharia em Montevidéu / S.I.T. Spinning Shed em Pilar / o Hotel Panamá na Cidade do Panamá / e a construção do Armazém de Candela na Cidade do México.
Fonte: (HITCHCOCK, 1955, p. 24-25)

No capítulo seguinte do catálogo ("Plates"), podemos destacar ainda alguns projetos (Figura 4) em que Hitchcock se dedicou a comentar a qualidade plástica do concreto com notável exaltação, como por exemplo o Estádio Olímpico da Cidade Universitária de Caracas[24], a Piscina do Departamento de Esportes do Estado de São Paulo[25], e o Cabaret Tropicana[26].

[24] Sobre o Estádio Olímpico construído por Carlos Raúl Villanueva em Caracas, Hitchcock analisa que "este estádio na Cidade Universitária de Caracas é característico da América Latina, com sua arquibancada coberta por uma audaciosa marquise de concreto em concha" (HITCHCOCK, 1955, p. 94, tradução nossa).

[25] Sobre a Piscina construída pelo arquiteto Ícaro de Castro Mello, Hitchcock comenta que "as curvas oblíquas características da arquitetura moderna brasileira, que às vezes podem ser gratuitas, como na igreja de Niemeyer, aqui possuem justificativa estrutural e uma esplêndida escala" (HITCHCOCK, 1955, p. 100, tradução nossa).

[26] Sobre o Cabaret Tropicana, construído em 1952 em Havana pelo arquiteto Max Borges Jr., Hitchcock comenta que "a casa noturna cubana exibe o uso de suas abóbodas de forma muito mais melodramática do que em construções industriais mexicanas e colombianas, quase competindo em escala com os estádios latino-americanos" (HITCHCOCK, 1955, p. 109, tradução nossa).

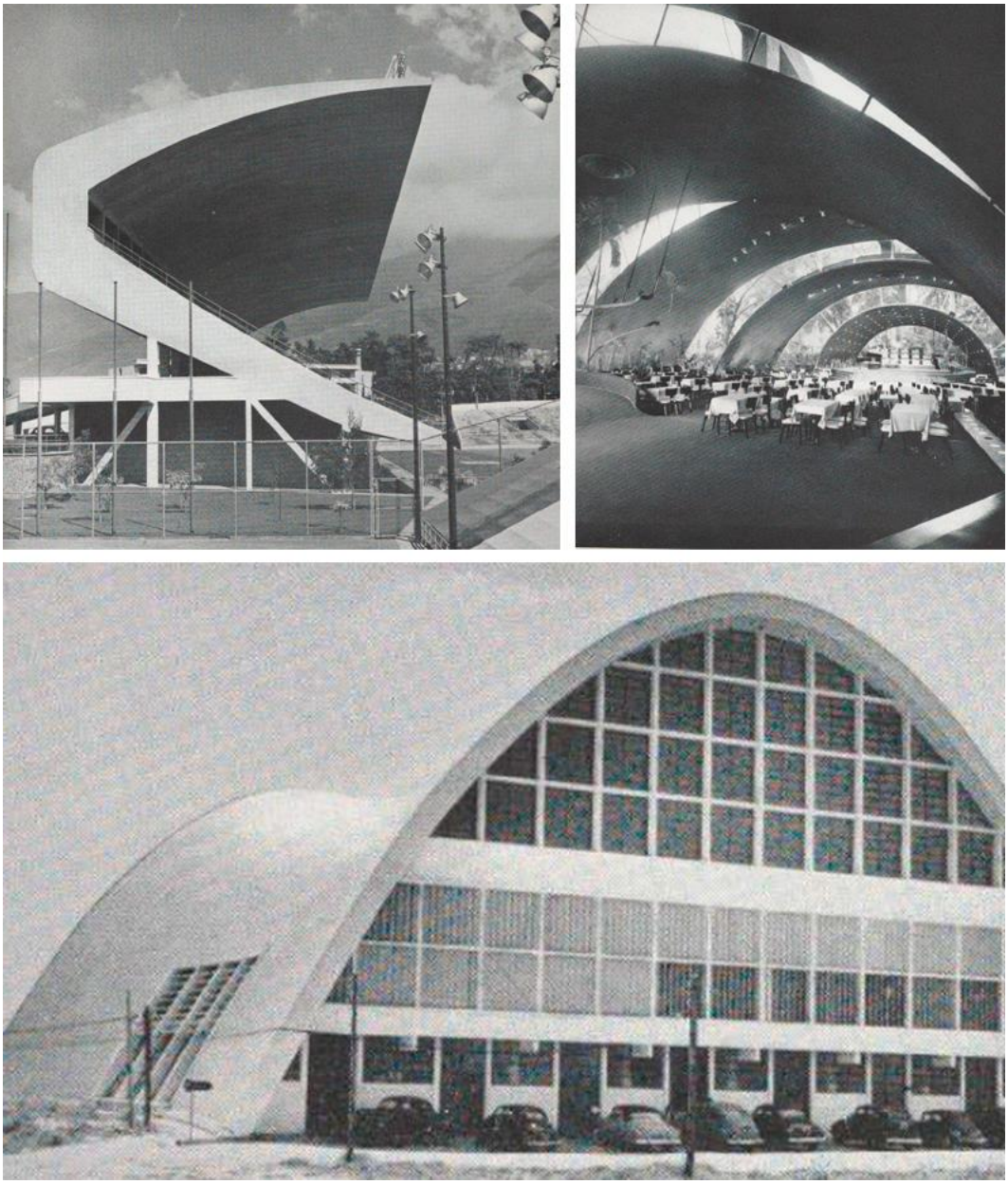


Figura 4: Da esquerda para a direita: Estádio Olímpico da Cidade Universitária de Caracas, construído por Carlos Raúl Villanueva (1950 – 1951) / Piscina do Departamento de Esportes do Estado de São Paulo, construída na cidade de São Paulo por Ícaro de Castro Mello (1952-1953) / Cabaret Tropicana, construído em Havana por Max Borges Jr. (1952).
Fonte: (HITCHCOCK, 1955, p. 97, 108 e 100).

Ainda no texto corrido do primeiro capítulo do catálogo, Hitchcock discorre sobre outra característica determinante da arquitetura moderna latino-americana: a preocupação com as condições climáticas tropicais, resultando na presença de dispositivos de controle de calor excessivo e raios solares, como os brise-soleils, elemento que aparecerá em uma grande parte das obras fotografadas. O autor diz que "aqui, encontramos a maior variedade de dispositivos de controle de sol, de brises-soleils permanentes de concreto até gelosias móveis de madeira e cobogós cerâmicos e de concreto pré-moldado" (HITCHCOCK, 1955, p.36,

tradução nossa), os quais julga promover "fachadas e efeitos plásticos muito característicos" (HITCHCOCK, 1955, p.60, tradução nossa). Para ilustrar essa condição que Hitchcock considera ser típica da região, o autor traz a fotografia de uma piscina de um clube de campo em Bogotá (Figura 5).

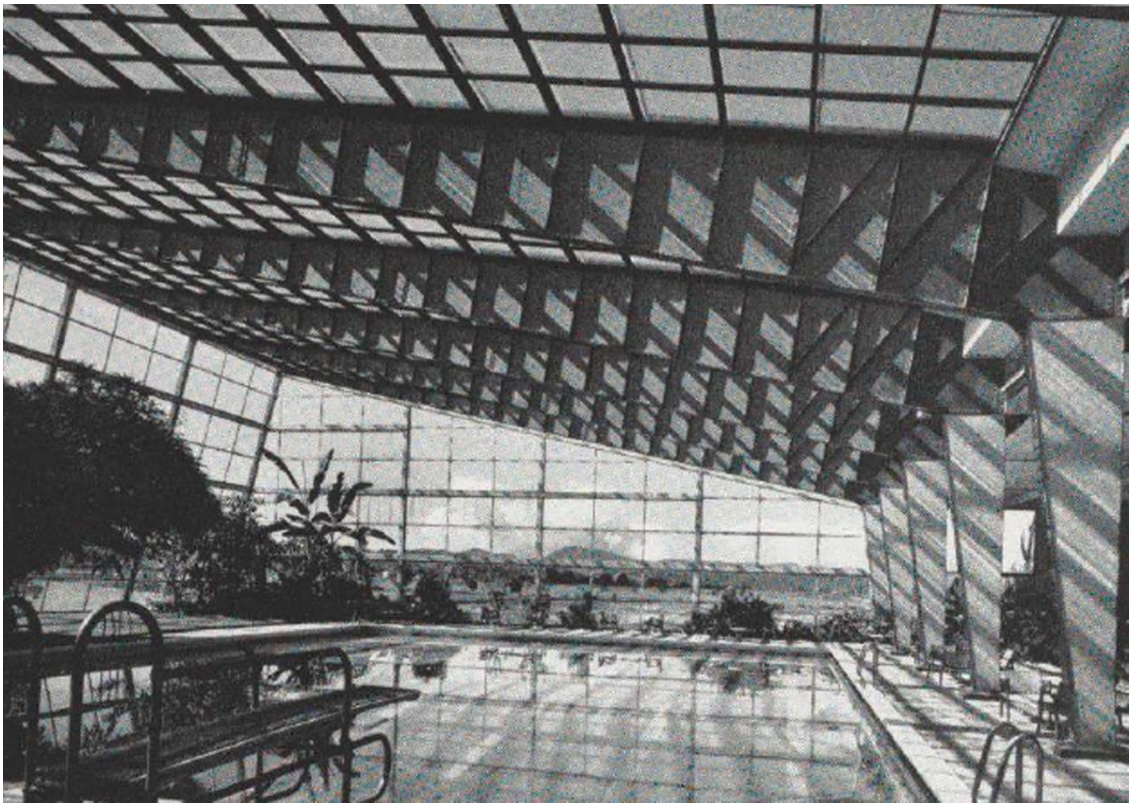


Figura 5: Piscina de um clube de campo em Bogotá, Colômbia, projetada pelo escritório Aranjo and Murtra, LTDA em 1951. Fonte: (HITCHCOCK, 1955, p. 40).

A presença de dispositivos de controle do sol também será enfatizada nas fichas de análise de projetos do capítulo seguinte do livro, no qual Hitchcock evidencia os cobogós do conjunto habitacional do Pedregulho, do arquiteto Affonso Reidy[27]; a variedade de tipos de brises do conjunto habitacional do Centro Técnico de Aeronáutica[28] de Niemeyer (em São José dos Campos); a qualidade plástica dos dispositivos de controle solar específicos para cada orientação do Banco Boavista[29] de Oscar Niemeyer (no Rio de Janeiro) e do Edifício

[27] A respeito da lâmina habitacional no Pedregulho, Hitchcock afirma que "as grelhas cerâmicas e outros dispositivos de proteção solar dão uma escala delicada para os blocos residenciais" (HITCHCOCK, 1955, p. 27, tradução nossa).

[28] Hitchcock argumenta, sobre os conjuntos habitacionais do Centro Técnico de Aeronáutica de São José dos Campos, que "os dispositivos de controle solar são dos mais simples, ainda que suas características variadas deem interesse para os grupos [de casas]" (HITCHCOCK, 1955, p. 140, tradução nossa).

[29] "Nesta casa bancária, Niemeyer variou seus dispositivos de controle solar de acordo com a orientação e ainda manteve uma escala consistente e interesse plástico por toda parte" (HITCHCOCK, 1955, p. 111, tradução nossa). Mindlin, em seu livro *Arquitetura moderna no Brasil*, também exalta esta característica no Banco Boavista: "Os traços mais característicos do interior da parte inferior do prédio são o pórtico frontal (imposto pelo código municipal para essa zona, que exige a construção, nos dois lados da avenida, de calçadas para pedestres cobertas por marquises na frente dos edifícios) e o tratamento vigoroso da parede sinuosa, em tijolos de vidro, ao longo das fachadas oeste e sul" (MINDLIN, 1999, p. 227).

Polar[30] dos arquitetos Martin Vegas Pacheco e José Miguel Galia (em Caracas); as persianas verticais de madeira dos edifícios Rambla e Guayaqui[31] do arquiteto Raúl Bouret (em Montevidéu); a "feliz combinação de regularidade e variedade" (HITCHCOCK, 1955, p.154, tradução nossa) das grelhas cerâmicas nos blocos residenciais do Parque Guinle[32], de Lúcio Costa (no Rio de Janeiro); as grelhas de concreto da fachada leste da casa do arquiteto Osvaldo Arthur Bratke[33], construída por Henrique Mindlin em Bomclima; entre outros (Figura 6).

Figura 6: Da esquerda para a direita, de cima para baixo: Conjunto habitacional do Pedregulho (1948-1950) / Conjunto habitacional do Centro Técnico de Aeronáutica (1947-1948) / Banco Boavista (1946) / Edifício Polar (1952-1954) / Edifícios Rambla e Guayaqui (1952) / blocos residenciais do Parque Guinle (1947-1953) / e Casa para George Hime (1950).
Fonte: (HITCHCOCK, 1955, p. 128, 140, 110, 115, 151, 156 e 175).

[30] "Nos chassis, vidro, uma faixa contínua de persianas e painéis sanduíche (madeira compensada por dentro e alumínio por fora) se combinam em diferentes proporções nos quatro lados, de acordo com a incidência do sol" (HITCHCOCK, 1955, p. 115, tradução nossa).

[31] Hitchcock comenta que "os terraços em balanço e brises verticais de madeira envernizada providenciam o controle do sol na direção do mar" (HITCHCOCK, 1955, p. 150, tradução nossa).

[32] O autor considera que, "utilizando diferentes tipos de dispositivos de controle do sol – tanto gelosias verticais quanto grelhas cerâmicas para proporcionar uma feliz combinação de regularidade e variedade – Costa expressou com clareza incomum no exterior a individualidade das unidades de habitações internas" (HITCHCOCK, 1955, p. 154, tradução nossa).

[33] Hitchcock afirma que "as grelhas de concreto na fachada oeste promovem proteção contra ladrões, assim como promovem um controle efetivo do sol" (HITCHCOCK, 1955, p. 174, tradução nossa).

Hitchcock apresenta ainda no corpo do primeiro capítulo, outro aspecto determinante da arquitetura moderna latino-americana: o maior uso de cores vivas e fortes - seja em estuque pintado, seja em mosaicos, vidros ou cerâmicas – do que em qualquer outro lugar do mundo (e em geral talvez mais bem sucedido)[34]. Hitchcock considera que esta característica formal esteja relacionada com a condição de iluminação da América Latina, cujas paredes brancas tendem a causar ofuscamentos (HITCHCOCK, 1955, p.26). Assim como a presença de aspectos tradicionais nas obras de arquitetura moderna, o uso generalizado do concreto armado e a existência de dispositivos de controle solar, o uso extensivo de cores é assumido por Hitchcock como um dos fatores físicos que definem a consistência geral da arquitetura em questão e a diferenciam da arquitetura estadunidense e europeia[35]. O autor faz breves comparações sobre o emprego de cores na arquitetura dos países visitados, dizendo por exemplo, que o "estuque pintado aqui [em Cuba] é a regra, e as cores são geralmente ricas e fortes, mas não tão agressivas quanto no México" (HITCHCOCK, 1955, p.56). Hitchcock também comenta a preferência carioca por cores mais claras e alegres, assim como a sobriedade das cores da arquitetura paulistana, que segundo o historiador, a torna "menos especificamente brasileira em sabor" do que a carioca (HITCHCOCK, 1955, p.36). Ainda sobre esta temática, o organizador da exposição assume que os "positivos efeitos da cor são pouco favorecidos na Colômbia", que tem no arenito local, de agradáveis cores e granulações, um grande potencial para a produção regional. Para ele, apesar da tradição peruana bicromática e sóbria em cores, as novas construções observadas tendem a ser coloridas de forma mais elaborada "apesar de aparentemente não existir uma gama específica de tons cromáticos, além de uma preferência geral por tons pálidos e bonitos" (HITCHCOCK, 1955, p.49). Apesar da cor ser uma característica de importância primária na visão de Hitchcock para a arquitetura moderna latino-americana, no catálogo são utilizadas apenas fotos em preto e branco, assim como nos painéis utilizados na exposição – na exposição, as únicas fotos coloridas foram apresentadas através de slides em stereo-viewers. Entretanto, nas fichas analíticas de obras do capítulo seguinte, o autor comentará o emprego de cores de obras específicas (Figura 7). Nesta sessão do catálogo, Hitchcock elogia a suavidade e riqueza das cores dos mosaicos da Biblioteca Central da Cidade Universitária da Cidade do México[36], executada por Juan O'Gorman, Gustavo Saavedra e Juan Martínez Velasco; as grelhas coloridas e moduladas (importadas de Valencia, Espanha) da Escuela de Administración y Comercio da Universidade do Panamá[37], de Guillermo de Roux, René Brenes e Ricardo Bermúdez; os minerais coloridos utilizados na decoração na parte frontal do Estádio Olímpico da Cidade Universitária do México[38], dos arquitetos Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas Moro e Jorge Jiménez; as "cores fortes e bem escolhidas" (HITCHCOCK, 1955, p.123, tradução nossa) dos parapeitos das varandas do

[34] "Color, generally paint over stucco but increasingly mosaic of glass, or tile, is more widely used than anywhere else in the world, and on the whole perhaps more successfully" (HITCHCOCK, 1955, p. 60).

[35] "Os diversos dispositivos herdados ou desenvolvidos recentemente para controlar o calor excessivo e os raios solares, o considerável uso de cores [...] estão entre os fatores físicos que dão à arquitetura latino-americana sua consistência geral de caráter e que a diferenciam da arquitetura dos Estados Unidos ou da Europa, tanto quanto a escassez geral de aço e madeira para uso estrutural e a falta de tijolos satisfatórios e cerâmica estrutural" (HITCHCOCK, 1955, p. 26, tradução nossa).

[36] O autor considera que "as cores dos mosaicos, executados com protuberâncias ásperas dos minerais naturais mais do que com as peças de vidro, são notavelmente delicadas e ricas" (HITCHCOCK, 1955, p. 77, tradução nossa).

[37] "As gelosias de mogno natural, os tijolos marrons cuidadosamente selecionados em dois tons e os azulejos importados de Valencia, na Espanha, corajosamente coloridos e padronizados, promovem considerável interesse nos detalhes, apesar de que alguns dos elementos formais mais marcantes sejam emprestados da Escola Carioca" (HITCHCOCK, 1955, p. 82, tradução nossa).

[38] "Como O'Gorman, Diego Rivera utilizou diversos minerais coloridos na decoração figurativa da parte frontal, uma composição em cujos elementos existem sentimentos indígenas são muito fortes" (HITCHCOCK, 1955, p. 91, tradução nossa).

Centro Urbano Presidente Juárez[39] no México, de Mario Pani; o uso de "cores peruanas" (HITCHCOCK, 1955, p.133, tradução nossa) empregadas na Unidad Vecinal Matute[40] do arquiteto Santiago Agurto Calvo; a continuidade da tradição venezuelana proporcionada pelas cores alegres dos blocos multicelulares do Cerro Piloto[41] em Caracas (dos arquitetos Guido Bermúdez, J. Centellas Brando, José Hoffmann, José Manuel Mijares, J. A. Ruig Madriz, J. Noriega e Carlos Raúl Villanueva); entre outros.

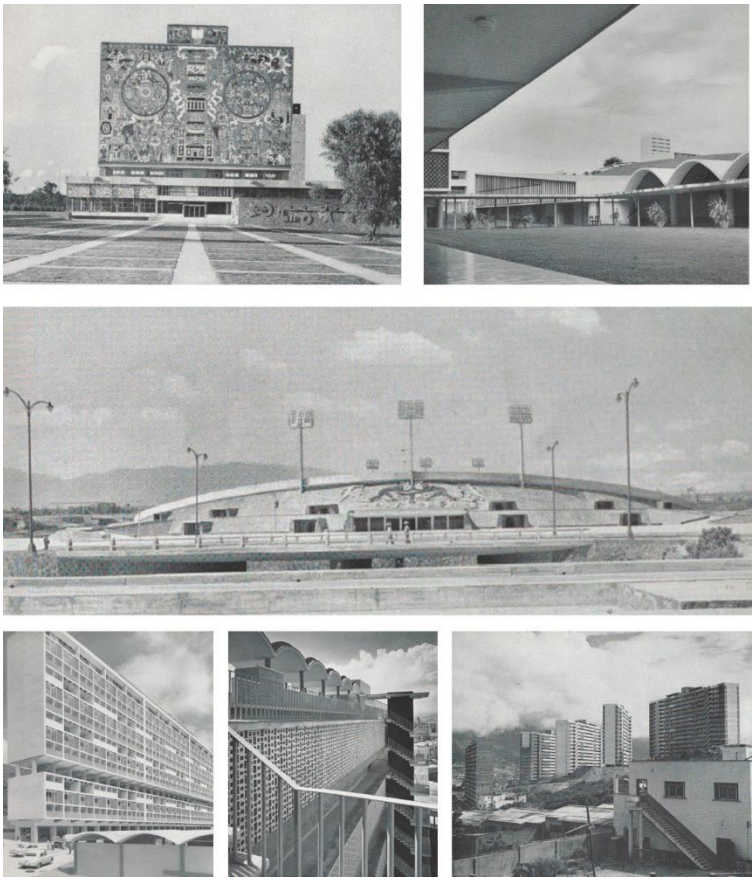


Figura 7: De cima para baixo, da esquerda para a direita: Biblioteca Central da Cidade Universitária do México (1951-1953) / Escuela de Administración y Comercio (1949-1953) / Estádio Olímpico da Cidade Universitária do México (1951-1952) / Unidad Vecinal Matute (1952) / Centro Urbano Presidente Juárez (1950-1952) / Blocos residenciais multicelulares do Cerro Piloto (1954).
Fonte: (HITCHCOCK, 1955, p. 76, 83, 91, 134, 124, 136).

[39] "Ainda mais efetivos são os parapeitos dos balcões de cores sólidas em alguns dos blocos altos, as cores fortes sendo bem escolhidas para irem com o tijolo marrom" (HITCHCOCK, 1955, p. 123, tradução nossa).

[40] "As superfícies de concreto são pintadas em cores características do Peru, leves e alegres, sob o céu cinzento e contra as montanhas "cinza lamacento"" (HITCHCOCK, 1955, p. 133, tradução nossa).

[41] "A construção é bastante bruta, mas a estandardização permitiu a produção serial dos blocos, e as cores felizmente dão continuidade a uma tradição venezuelana" (HITCHCOCK, 1955, p. 137, tradução nossa).

Outra forte característica que permeia o discurso de Hitchcock no que tange sua argumentação sobre a linguagem da arquitetura moderna latino-americana, é a associação dos elementos arquitetônicos com obras de artes plásticas[42]. Na seleção dos projetos feita pelo organizador da exposição, é visível a presença recorrente de murais, azulejos, esculturas e mosaicos em diálogo com os elementos arquitetônicos, o que Hitchcock não deixa de comentar sempre que possível – o autor também comenta sua ausência em diversos projetos[43]. Ainda no primeiro capítulo do catálogo, o autor discorre sobre este ponto trazendo 3 fotos da Cidade Universitária de Caracas, Venezuela (Figura 8), onde a Aula Magna e a Biblioteca, construídas por Carlos Raúl Villanueva, são preenchidas por esculturas de Jean Arp e Antoine Pevsner, vitrais de Fernand Léger, e murais de Matteo Manaure.

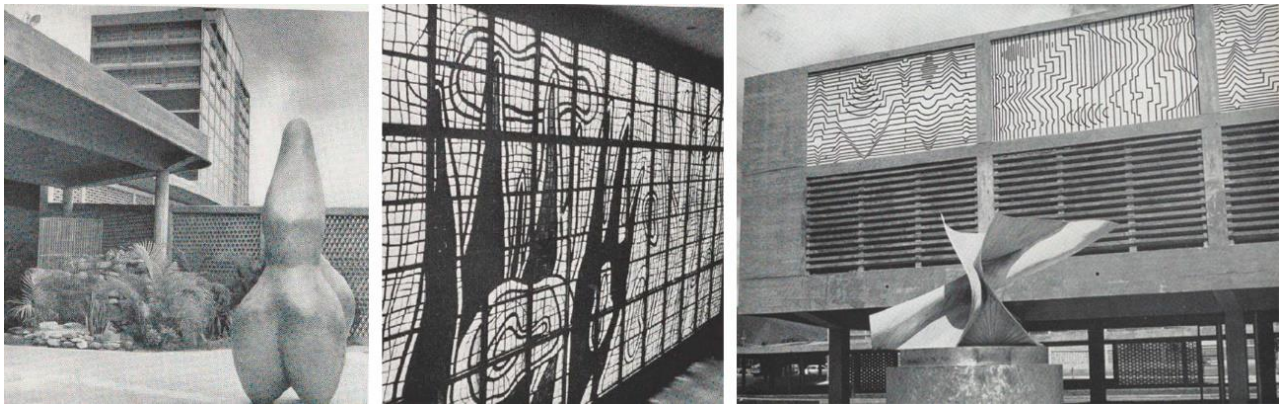


Figura 8: Da esquerda para a direita: Escultura de Jean Arp em frente à Praça Coberta / Vitral do artista Fernand Léger na Biblioteca / Escultura de Antoine Pevsner e murais de Matteo Manaure na fachada da Aula Magna.
Fonte: (HITCHCOCK, 1955, p. 50-51).

[42] "A "síntese das artes" foi debatida nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, os CIAM, e nos congressos da União Internacional dos Arquitetos (UIA). Na França, o assunto foi proposto por Le Corbusier e um grupo de artistas e arquitetos próximos a ele, tais como o pintor Fernand Léger e André Bloc, editor da revista *Architecture d'Aujourd'hui*, publicação que se tornou um dos principais veículos de divulgação dos debates sobre o tema. Léger, um entusiasta da relação entre arte e arquitetura, propunha o colorismo de murais como forma de tornar a arte acessível a um público mais amplo. Em 1933, ele apresentou o texto "A parede, o arquiteto, o pintor" no IV CIAM – o encontro que deu origem à Carta de Atenas. Durante a guerra, quando os CIAM foram interrompidos, o centro das discussões se deslocou para os Estados Unidos, onde Giedion, Sert e Léger formularam os "Nove pontos sobre a monumentalidade", no qual argumentam que a nova monumentalidade seria possível por meio da colaboração entre arquitetos, pintores, paisagistas, urbanistas e escultores. No pós-guerra, com a retomada dos CIAM, em 1947, o assunto esteve na pauta de todos os encontros. Em 1951, na França, o arquiteto André Bloc, articulou também a criação do *Groupe Espace*, com o objetivo de fomentar o trabalho integrado de artistas e arquitetos. No mesmo ano, a Trienal de Milão foi dedicada a este tema. Em 1953, no Congresso da UIA realizado em Lisboa, os arquitetos afirmaram também a importância desse tipo de colaboração" (ESPADA, 2011, p. 178). Com base nestes dados e em outras reflexões que não serão abordadas neste artigo, considera-se que a síntese das artes aparece na argumentação e na seleção de Hitchcock em grande medida por conta do assunto estar em pauta na crítica internacional da arquitetura moderna na época. Para mais informações, ver: Espada (2011); Pedrosa (1981).

[43] Na 5ª ficha analítica do capítulo "Plates", Hitchcock comenta sobre a Embaixada Americana em Havana: "Nenhuma escultura ou mosaico são utilizados aqui, e as superfícies de travertino, embora seja bonito, não possuem o sabor local do calcário do Tribunal [referência ao Tribunal de Contas, construído entre 1952 e 1954 em Havana pelo arquiteto Aquiles Capablanca y Graupera]" (HITCHCOCK, 1955, p. 74, tradução nossa). Na ficha 10, referente ao Curso Preparatório da Cidade Universitária de Bogotá (construído pelo escritório Cuellar, Serrano, Gómez y Cia, LTDA., entre 1951 e 1952), Hitchcock diz que "sem revestimentos de mosaicos ou azulejos, Serrano utilizou um vocabulário quase industrial de concreto aparente e alvenaria de tijolos para um efeito excelente, embora seja quase não-monumental" (HITCHCOCK, 1955, p. 89, tradução nossa).

No capítulo seguinte, Hitchcock também destaca momentos onde a relação da arquitetura com a arte é bem sucedida (Figura 9). Ele dedica uma ficha analítica à Aula Magna e à Praça Coberta da Cidade Universitária de Caracas, onde destaca os móbiles de Alexander Calder que funcionam como tratamento acústico para o auditório[44]. O autor também comenta que a grande escultura de bronze do Tribunal de Contas de Havana e o grande mosaico de Amelia Pelaez, "são característicos do uso latino-americano de outras artes para elaborar e dar interesse até para as construções de caráter predominantemente utilitário" (HITCHCOCK, 1955, p.73)[45]. Hitchcock ainda exalta o grande mural de mosaicos dos Laboratórios CIBA, no México (do arquiteto Alejandro Prieto e do engenheiro Félix Candela)[46]; os azulejos do térreo do edifício Antonio Ceppas (construído no Rio de Janeiro pelo arquiteto Jorge Machado Moreira)[47]; e o grande móbile de Alexander Calder da Casa para George Hime, construída por Mindlin em Bomclima em 1950[48].

[44] "O teto do auditório foi um trabalho que associou o especialista acústico Robert Newman, o escultor Alexander Calder e o próprio arquiteto, e é um dos exemplos mais marcantes do mundo, tanto por sua dimensão quanto pela sua integração arquitetônica, resultando em um projeto colaborativo" (HITCHCOCK, 1955, p. 78, tradução nossa). Ainda segundo Hitchcock, "as obras de arte, como as esculturas de Arp e de outros artistas, assim como as telas de mosaicos de Léger e de outros venezuelanos, fazem da Praça Coberta um museu contemporâneo fechado e aberto ao mesmo tempo" (HITCHCOCK, 1955, p. 78, tradução nossa).

[45] "A estátua de bronze, inferior a Premeteu de Lipchitz no Ministério da Educação do Rio de Janeiro, mas melhor dimensionada, e o mosaico realizado por Amelia Felaez, são elementos característicos do uso latino-americano de outras artes para elaborar edifícios, até mesmo aqueles de caráter predominantemente utilitário" (HITCHCOCK, 1955, p. 73, tradução nossa).

[46] "O grande mural em mosaico, com materiais coloridos, é tão pretensioso quanto aquele da Cidade Universitária [referência à Biblioteca Central da Cidade Universitária do México]" (HITCHCOCK, 1955, p. 104, tradução nossa).

[47] "No nível do olhar dos pedestres no térreo, azulejos desenhados no escritório do próprio arquiteto fornecem uma escala delicada de detalhes" (HITCHCOCK, 1955, p. 147, tradução nossa).

[48] "Oposto à entrada, um grande móbile de Calder anima o poço aberto entre a sala de estar e a sala de jantar" (HITCHCOCK, 1955, p. 173, tradução nossa).

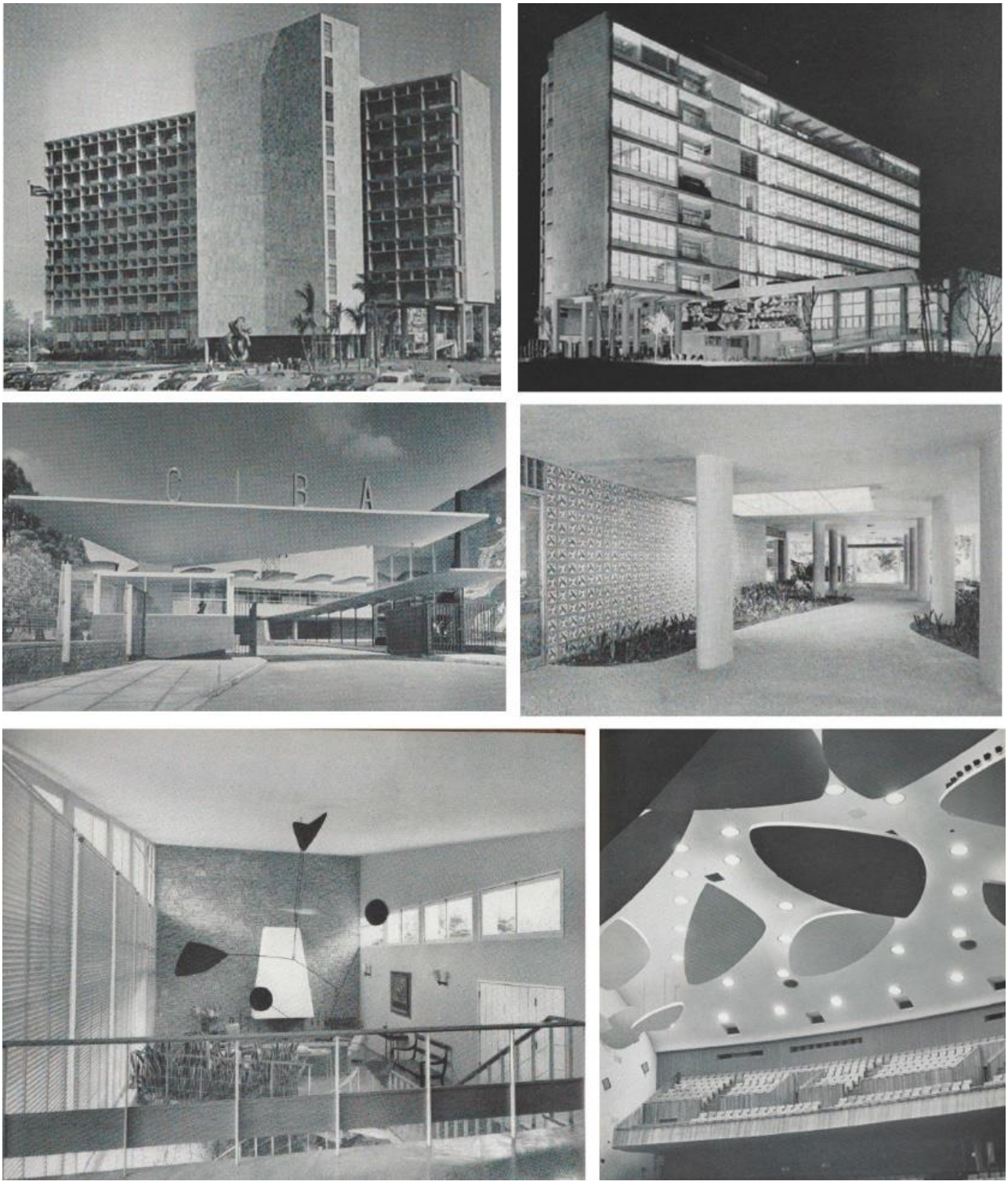


Figura 9: As primeiras duas fotos retratam o Tribunal de Contas (1952-1954). As fotos do meio retratam respectivamente, a fachada frontal dos Laboratórios Ciba (1953-1954), e os azulejos no térreo do Edifício Antonio Ceppas (1952). As duas fotos inferiores retratam, respectivamente, o móbile de Calder na Casa de George Hime (1950) e os móbiles de Calder para tratamento acústico do auditório da Aula Magna (1952-1953). Fonte: (HITCHCOCK, 1955, p.73, 72, 104, 147, 172 e 79).

No capítulo seguinte do livro, denominado “Plates”, como introduzido nos parágrafos anteriores, são compreendidas 47 fichas analíticas dedicadas às obras latino-americanas mais significativas da década, sob o olhar de Hitchcock. A ordem dos projetos segue uma lógica baseada em suas tipologias: igrejas, edifícios universitários, edifícios esportivos, edifícios industriais, edifícios de escritórios, hotéis, apartamentos e casas unifamiliares. As fichas, que ocupam de duas a quatro páginas (dependendo da relevância da obra) contam com fotografias e desenhos (croquis, plantas, cortes, implantação ou esquemas), e são acompanhadas de breves linhas analíticas – que são os mesmos textos utilizados nos painéis texto-fotográficos da exposição. Nesta parte do catálogo, podemos detectar mais claramente a construção do discurso de Hitchcock a partir da estratégia de enfatizar a recorrência das principais características da arquitetura moderna latino-americana por ele levantadas nos projetos mencionados: o uso do concreto armado como possibilidade plástica, a preocupação com as condições climáticas visível nos dispositivos de controle solar, o uso de cores vivas e fortes; e em um escopo mais abrangente, o diálogo entre elementos herdados da cultura pré-colombiana e indígena com a linguagem do modernismo universal[49].

O capítulo seguinte, intitulado “Urban Façades”, pode ser entendido como uma das mais significativas estratégias de Hitchcock na consolidação de sua argumentação. A seção final do catálogo nos permite analisar a tentativa de Hitchcock de abordar a América Latina como um grande grupo homogêneo – o que em grande medida contribuirá para a construção de um imaginário particular não só da arquitetura moderna latino-americana, mas da ideia de América Latina do ponto de vista sociológico. O capítulo compreende 3 colagens (Figuras 10, 11 e 12) de 16 edifícios de apartamentos e de escritórios, apresentados a partir de suas fachadas frontais, que Hitchcock julga dar conta de conceber a atmosfera latino-americana[50], uma vez que as colagens apresentam edifícios dos diversos países visitados de forma aleatória e adjacente. Esta estratégia culmina para a construção historiográfica de um *ethos* latino-americano, parte importante do discurso do historiador, apesar do mesmo explicitar essas diferenças na concepção arquitetônica peculiar de cada arquiteto.

[49] Entre alguns princípios defendidos pelas instituições da época que debatiam uma linguagem arquitetônica de aspiração universal estão: a eliminação do ornamento, regularidade, equilíbrio, funcionalismo e reprodução (COHEN, 2013, p. 194).

[50] Argumento explicitado pelo seguinte trecho: “A impressionante atmosfera da maioria das cidades latino-americanas contemporâneas se dá sobretudo devido à presença de um grande número de novos prédios de escritórios, e em alguns casos, de blocos de apartamentos, crescendo sobre as estruturas urbanas geralmente baixas de períodos anteriores” (HITCHCOCK, 1955, p. 191, tradução nossa).

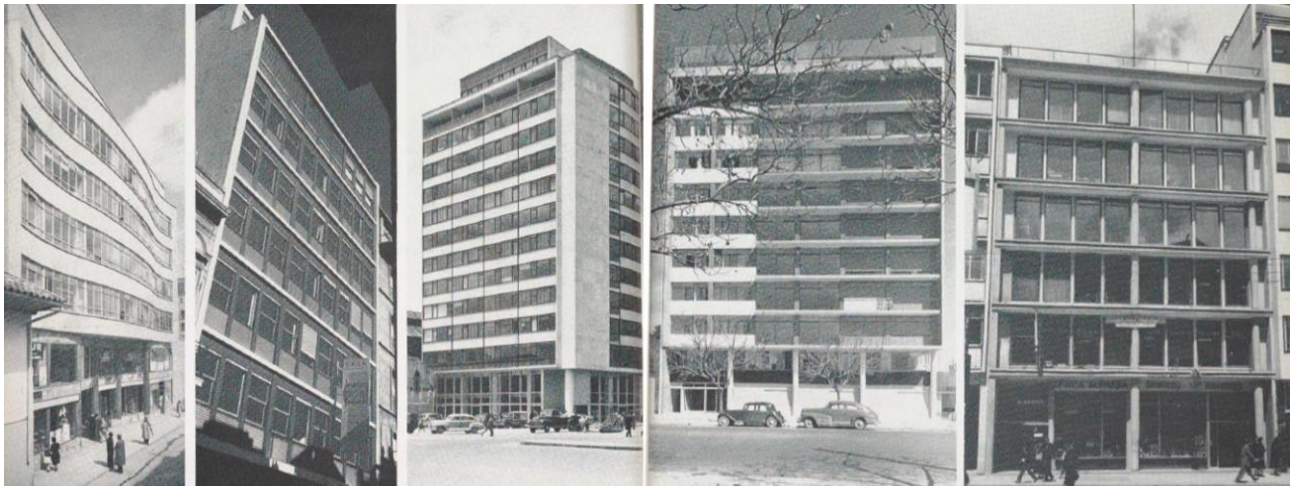


Figura 10: Da esqueda para a direita: Edifício de Escritórios, 1948, J.M. Montoya Valenzuela – Bogotá, Colômbia / Edifício E.M.S.A., 1951, Rafael R. Graziani, Luis R. e Luis J. Graziani – Buenos Aires, Argentina / Edifício Colón, 1952-1953, Cuellar, Serrano, Gómez y CIA – Bogotá, Colômbia / Edifício de Apartamentos, 1953-1954, Jorge Ferrari Hardoy – Buenos Aires, Argentina / Edifício Smidt, 1951, Bruno Violi – Bogotá, Colômbia. Fonte: (HITCHCOCK, 1955, p.192-193).

Figura 11: Da esquerda para a direita: Edifício C.B.I., 1948-1951, Lucjan Korngold – São Paulo, Brasil / Retiro Odontológico, 1953-1954, Antonio Quintana Simonetti, Manuel A. Rubio, Augusto Pérez Beato – Havana, Cuba / Edifício Misiones, 1951-1952, Gustavo Moreno López – Havana, Cuba / Edifício Nazarenas, 1952-1954, Enrique Seoane Ros – Lima, Peru / Edifício Esso, 1915-1951, Luis Miguel Morea, Pater y Morea – Buenos Aires, Argentina / Edifício Três Leões, 1951, Henrique Ephim Mindlin – São Paulo, Brasil. Fonte: (HITCHCOCK, 1955, p.194-195)

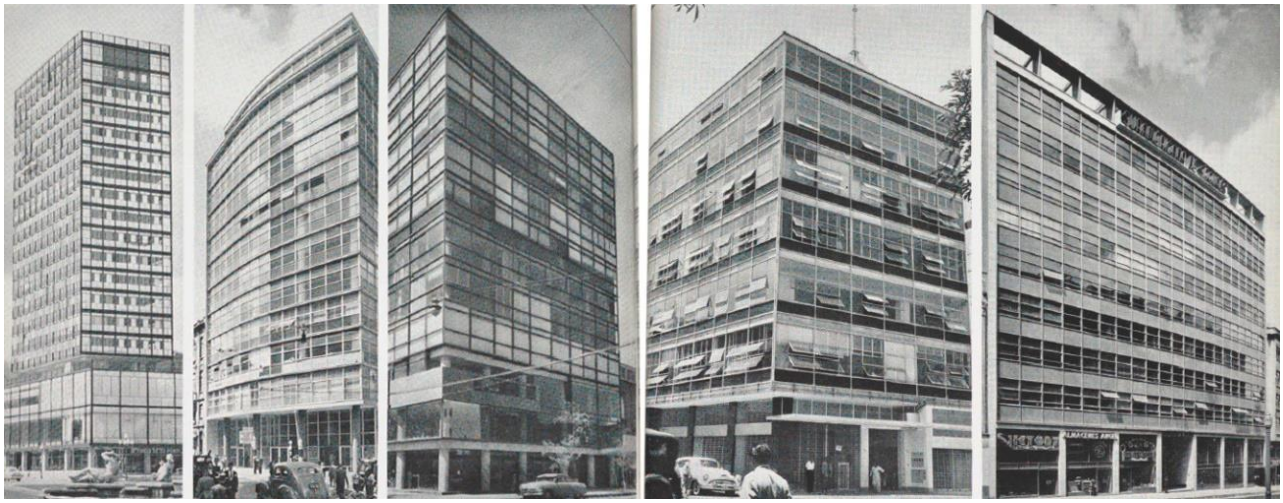


Figura 12: Da esquerda para a direita: Edifício Polar, 1953-1954, Vegas y Galia – Caracas, Venezuela / Banco Paulista do Comércio, 1947-1948, Rino Levi – São Paulo, Brasil / Edifício de Escritórios, 1952-1953, Juan Sordo Madaleno – D.F., México / Edifício Radio El Sol, 1953-1954, Luis Miro Quesada – Lima, Peru /Edificio de la CIA. Suramericana de Seguros, 1954, Cuellar, Serrano, Gómez y CIA – Bogotá, Colômbia.
Fonte: (HITCHCOCK, 1955, p.196-197).

No catálogo, o historiador afirma, numa tentativa de justificar a existência de uma atmosfera latino-americana, que apesar da ampla dimensão física da América Latina, a variedade climática não é tão discrepante, e que as condições climáticas tem grande efeito na arquitetura, resultando em uma produção semelhante, dizendo que "existe uma homogeneidade ainda mais notável nos materiais construtivos e métodos em toda a América Latina" (HITCHCOCK, 1955, p.21, tradução nossa). Cabe aqui analisar certos aspectos estratégicos do catálogo para entender certas escolhas de Hitchcock como estratégia na construção de seu discurso. Analisemos como exemplo, os dois primeiros projetos explorados por Hitchcock em fichas individuais: A Igreja de São Francisco de Assis (Figura 13), construída por Oscar Niemeyer na Pampulha (1943), e a Iglesia de la Purísima (Figura 14), construída por Enrique de la Mora y Palomar em Monterrey (1947).

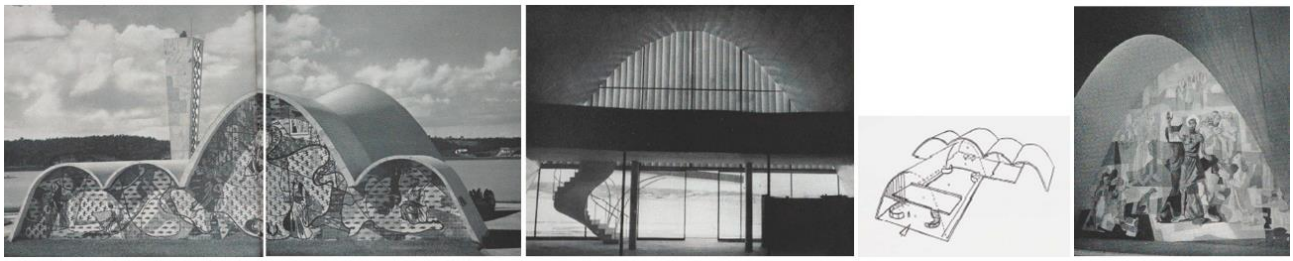


Figura 13: Igreja de São Francisco de Assis, Belo Horizonte (Pampulha), Minas Gerais, Brasil (1943), construída pelo arquiteto Oscar Niemeyer Soares Filho.
Fonte: (HITCHCOCK, 1955, p.64-67).

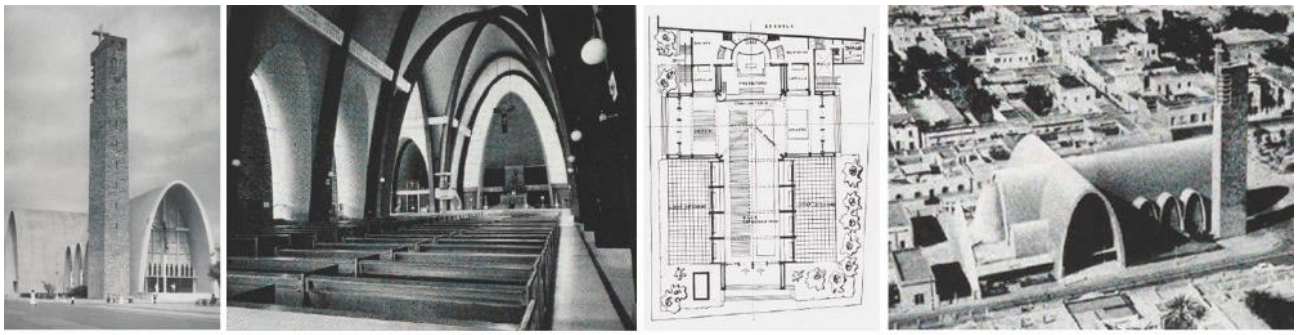


Figura 14: Iglesia de la Purísima, Monterrey, México (1947), construída por Enrique de la Mora y Palomar.
Fonte: (HITCHCOCK, 1955, p.68-69).

A semelhança formal entre as igrejas em questão é bastante clara. E, no intuito de construir a narrativa proposta destacando a unidade da arquitetura latino-americana, Hitchcock aproxima fisicamente, em seu catálogo, obras com características semelhantes entre si. Em ambos os casos, a qualidade plástica do concreto é explorada na estruturação das igrejas em abóbodas parabólicas, sendo uma delas maior e mais enfática. Também podem ser identificadas como características formais semelhantes entre as obras, a planta cruciforme, herdada da tradição da arquitetura eclesiástica, e a existência dos campanários ao lado da entrada.

Outro aspecto importante para a consolidação do imaginário particular do historiador a respeito do recorte regional e cronológico estabelecido, e que não pode deixar de ser mencionado, é a discrepância no número total de obras de cada país mencionado em seu catálogo (Figura 15). Das 88 obras latino-americanas citadas no catálogo, 25% são brasileiras, somando vinte e dois projetos. Em segundo lugar vem o México, que apresenta dezessete obras, totalizando aproximadamente 20% da exposição. Os outros 55% das obras se dividem entre Argentina, Chile, Colômbia, Cuba, Peru, Porto Rico, República do Panamá, Uruguai e Venezuela. Brasil e México, além do fato destes serem grandes focos de interesses políticos e econômicos dos Estados Unidos no pós-guerra, tem seus motivos de destaque decorrentes de uma historiografia já em construção, principalmente no caso do Brasil. Desta maneira, assume-se que a historiografia da arquitetura moderna brasileira, inaugurada em um escopo internacional com a exposição *Brazil Builds*, tem claros efeitos na construção historiográfica da arquitetura moderna latino-americana consolidada em 1955.

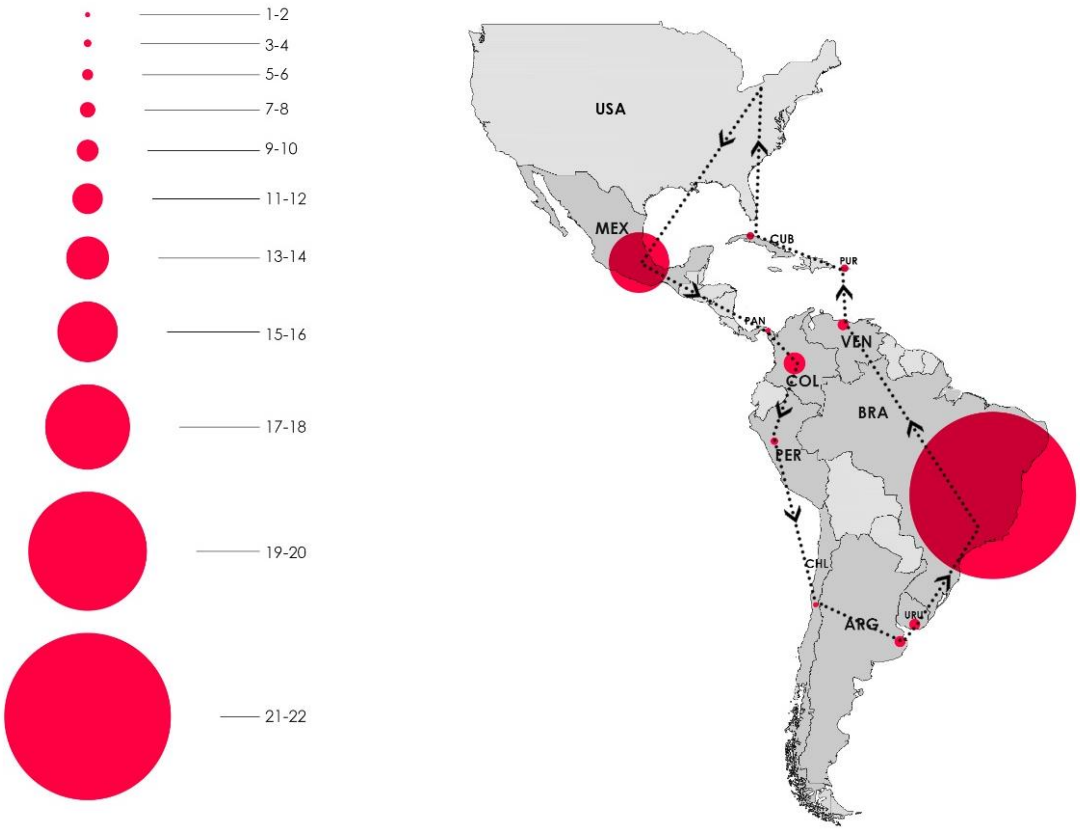


Figura 15: Mapa da América Latina, destacando o itinerário de viagem de Hichcock e McKenna e os países mencionados na exposição. As marcações em vermelho pontuam as quantidades e as centralidades dos projetos mencionados na exposição *Latin American Architecture Since 1945.*
Fonte: (HITCHCOCK, 1955).

Patricio Del Real nota, em sua dissertação *Building a Continent: The Idea of Latin-American Architecture in the Early Postwar*, que o modernismo brasileiro ofereceu uma nova linguagem à arquitetura moderna – considerando a busca estadunidense por novas linguagens para o modernismo decorrente da necessidade de se afirmarem como pioneiros no campo da crítica de arte e arquitetura como estratégia de seu projeto imperialista -, e a exposição *Brazil Builds* em 1943 marcou, portanto, um momento de notável revisão do movimento moderno, oferecendo reflexões a respeito das tensões entre passado, presente e futuro, e entre tradição e tempos modernos (DEL REAL, 2012, p.13). A partir disso, percebe-se que a construção de uma identidade arquitetônica brasileira a partir da exposição de 1943 resultou na homogeneização da imagem da América Latina do ponto de vista historiográfico, uma vez que o sucesso da arquitetura moderna brasileira em escala mundial derivado da exposição e de jornais e revistas de arquitetura, flertava com a intenção de exprimir uma leitura norte-americana sobre o centro e sul do continente americano de maneira também muito positiva. Segundo Del Real:

> A ambiguidade do modernismo brasileiro ia além da sua capacidade de representar a América Latina. A Escola Modernista carioca, a arquitetura moderna desenvolvida no Rio de Janeiro, postulou uma condição nacional – *brasilidade* – através da habilidade de representar o *ethos* geral da América Latina (DEL REAL, 2012, p.13, tradução nossa).

É fundamental entender, no entanto, em que medida Hitchcock propõe generalizações em sua construção historiográfica sobre a ideia de arquitetura moderna latino-americana sob um olhar externo – mas construído a partir de múltiplos sentidos. Os argumentos de Hitchcock presentes no catálogo de *Latin American Architecture since 1945* estavam afinados com a discussões internacionais – e sobretudo com a posição norte-americana - sobre a arquitetura do momento, e considera-se que sua versão historiográfica da arquitetura moderna latino-americana estava pautada em grande medida no que estava sendo dito em jornais e revistas de arquitetura[51] a respeito da América Latina no campo disciplinar da arquitetura. Ainda, sabe-se que algumas personalidades latino-americanas foram responsáveis por recebê-lo nos países visitados, e assume-se que as sugestões e projetos apresentados por estes arquitetos e empresários em muito contribuiram para a consolidação das ideias expressas no catálogo.

A construção do conceito de América Latina em alguns momentos assume importância fundamental[52], e o mesmo ocorre no campo da arquitetura. A partir das análises discorridas ao longo deste artigo, visualiza-se que um dos momentos fundamentais da construção do conceito de arquitetura moderna latino-americana é especificamente a exposição *Latin American Architecture since 1945* e seu catálogo, não somente por conta da construção da argumentação de Henry-Russel Hitchcock, mas também em função da importância que a exposição assume e de sua posterior circulação, que a partir de jornais, revistas e de seus próprios eventos expositivos, inaugura um discurso que se consagra e tem desdobramentos posteriores, quiçá até a contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

CÉZARES, Gerardo. “Clásicos de Arquitectura: Biblioteca Central, Ciudad Universitaria / Juan O´Gorman”. **Archidaily**, 2016. Disponível em <http://www.archdaily.mx/mx/791017/clasicos-de-arquitectura-biblioteca-central-ciudad-universitaria-juan-ogorman>. Acesso em 10 fev. 2017.

COHEN, Jean-Louis. **O futuro da arquitetura desde 1889:** uma história mundial. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2013.

COSTA, Eduardo Augusto. **“Brazil Builds” e a construção de um moderno, na arquitetura brasileira**. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2009.

COTA JR., Eustáquio Ornelas. “Um “empreendimento pioneiro”: o catálogo da Coleção Latino-Americana do MoMA (1931-1943)”. **Faces da História.** Assis: Vol. 02, N. 01, 2015, p.63-79.

DEL REAL, Patricio. “Building a Continent: MoMA’s *Latin American Architecture since 1945* Exhibition”. **Journal of Latin American Cultural Studies**. Londres: Travesia, Vol. 16, N. 01, p.95-110.

[51] Vale ressaltar, portanto, que a historiografia da arquitetura moderna brasileira é construída em vias de mão dupla, pois da mesma forma que foi necessário recolher material para a exposição através de viagens ao país e conversar com arquitetos locais, a difusão internacional desta arquitetura durante os anos 1940 e 1950 se fazia também por artigos inseridos em revistas especializadas como *The Architectural Review, L’Architecture d’Aujourd'hui, The Architectural Forum* e *Casabella* (TINEN, 2006). A posterior circulação da exposição e seus rebatimentos na mídia após sua mostra em 1955 também contribuem para a consolidação dos ideais expressos no catálogo.

[52] Em diversos momentos, historiadores pensaram a construção do conceito de América Latina. Exemplos desses momentos são: Farret e Pinto (2011, p. 30-42); Lara (2012, s.p.); Prado (2001, p. 127-149) e Gorelik (2005, p. 111-133).

_____ . **Building a Continent:** The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar. Requisito parcial para doutorado - Columbia University. Nova York, 2012.

DOMINGOS, Nuno Miguel Silva. "EUA: da Política do "Big Stick" à Diplomacia do Dólar". Jornal de Defesa e Relações Internacionais. São Paulo, 2013. Disponível em: <http://database.jornaldefesa.pt/politicas_externas/eua/JDRI%20074%20280913%20america%20latina.pdf>. Acesso em 25 out. 2017.

ESPADA, Heloisa. **Monumentalidade e Sombra:** a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot. Tese de doutorado - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes – Departamento de Artes Visuais. São Paulo, 2011.

FARRET, Rafael Leporace; PINTO, Simone Rodrigues. "América Latina: da construção do nome à consolidação da ideia". **Topoi.** Rio de Janeiro: Vol. 12, N. 23, 2011, p.30-42.

GORELIK, Adrián. "A produção da "cidade latino-americana"". **Revista de Sociologia da USP.** São Paulo: Tempo Social, Vol. 17, N. 1, 2005, p.111-133.

HITCHCOCK, Henry-Russell. ***Latin American Architecture since 1945***. Nova York: The Museum of Modern Art, 1955.

LARA, Fernando Luiz. "Cartografias imprecisas. Mapeando arquiteturas contemporâneas na América Latina". **Vitruvius.** São Paulo: Arquitextos, Ano 13, N. 150.02, 2012, s.p.

LIERNUR, Jorge Francisco. The South American Way: o milagre brasileiro, os Estados Unidos e a Segunda Guerra Mundial - 1939-1943. In: GUERRA, Abílio. **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira_parte 2.** São Paulo: Romano Guerra, 2010. p.169-217.

_____ . "Vanguardistas versus expertos". ***Block* – revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio**. Buenos Aires: Ceac-UTDT, N. 06, 2004, p.18-39.

MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil.** Rio de Janeiro: Aeroplano: Iphan, 1999.

PEDROSA, Mario. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PRADO, Maria Ligia Coelho. "O Brasil e a distante América do Sul". **Revista de História.** São Paulo: Departamento de História-FFLCH/USP, N. 145, 2001, p.127-149.

QUIZHPE, Iván Andrés. ***Latin American Architecture Since 1945:*** La mirada de Rollie McKenna. Dissertação de mestrado - Universidad Politécnica de Catalunya. Barcelona, 2014.

THE MUSEUM OF MODERN ART. "Museum of Modern Art Architectural Exhibition". Nova York: The Museum of Modern Art, 1931, p.1-4.

THE MUSEUM OF MODERN ART. "Built to live in". Nova York: The Museum of Modern Art, 1931, s.p.

TINEM, Nelci. "Arquitetura Moderna Brasileira: a imagem como texto". **Vitruvius.** São Paulo: Arquitextos, Ano 06, N. 072.02, 2006, s.p.

UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

Sites

http://www.fundacionunam.org.mx/donde-paso/que-significa-el-mural-del-estadio-olimpico/.

Arquivos do acervo documental do MoMA

Department of Circulation Exhibitions Records, Série II: *Exhibitions, 1931-1990* (subsérie II.1: *Exhibitions, 1931-1958*): II.1.69.1.1; II.1.69.1.2; II.1.69.1.3; II.1.69.1.4; II.1.69.1.5; II.1.69.2.

Department of Public Information Records, Série II (subséries - II.A: *1929-1960s*; e II.B:*1915-1997*): II.A.13 e II.B.113; microfilmes: [mf 20; 444-452]; [mf 39; 321 e 637] e [mf 2; 6 e 491].

International Council and International Program Records, Série I, (subséries - I.A: *ICE-F Exhibition Files 1953-2003*; I.B: *SP-ICE Exhibition Files 1913-1986*; e I.G: *Former Collection Guides and Cumulative Exhibitions Lists 1952-1996*): I.A.643; I.A.644; I.A.645; I.A.646; I.A.647; I.A.648; I.A.649; I.A.650; I.A.652; I.A.654; I.A.655; I.A.656; I.A.657; I.A.659; I.A.665; I.A.667; I.A.668; I.A.670; I.A.672; I.B.999 e I.G.7.

V enanparq
Salvador - 2018

ARQUITETURAS NO NORDESTE BRASILEIRO: UMA REVISÃO A PARTIR DE PERIÓDICOS ESPECIALIZADOS 1970-1990'S

NORTHEAST BRAZILIAN ARCHITECTURE: A REVIEW FROM SPECIALIZED MAGAZINES 1970-1990'S

ARQUITECTURAS EN EL NORDESTE BRASILEÑO: UNA REVISION DESDE LAS REVISTAS ESPECIALIZADAS 19970-1990'S

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

BEZERRA, Taciana
Arquiteta e Urbanista pela UFS
tacianasbz@gmail.com

CHAVES, Carolina
Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo IAU-USP, São Carlos; Professora Assistente do DAU UFS
carolinamchaves@gmail.com

ARQUITETURAS NO NORDESTE BRASILEIRO: UMA REVISÃO A PARTIR DE PERIÓDICOS ESPECIALIZADOS 1970-1990'S

NORTHEAST BRAZILIAN ARCHITECTURE: A REVIEW FROM SPECIALIZED MAGAZINES 1970-1990'S

ARQUITECTURAS EN EL NORDESTE BRASILEÑO: UNA REVISION DESDE LAS REVISTAS ESPECIALIZADAS 19970-1990'S

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Este trabalho tem por objetivo apresentar a produção regional do Nordeste brasileiro do final do século XX (1970-1990's) a partir do repertório encontrado nas revistas especializadas Projeto (1977) e AU-Arquitetura e Urbanismo (1985). Para tal, foi realizada a revisão bibliográfica de alguns dos principais títulos acerca da arquitetura desse século – Goodwin (1943), Mindlin (1956), Bruand (1981), Ficher; Acayaba (1982), Segawa (1998) e Bastos; Zein (2010) – e confrontadas suas informações com aquelas obtidas nas revistas através de um processo de levantamento, catalogação e análise de seu conteúdo. Assim, são aqui apresentadas inferências sobre esse período da arquitetura restrito na historiografia, sobretudo no que se refere às produções regionais, como o Nordeste, que, ainda mais incipientes, possuem um número maior de lacunas a serem exploradas e preenchidas.
PALAVRAS-CHAVE: Arquiteturas; Nordeste; Revista Projeto; Revista AU.

ABSTRACT:
This work aims to present the regional production of the Brazilian Northeast of the late twentieth century (1970-1990's) from the repertoire found in the Projeto (1977) and AU-Arquitetura e Urbanismo (1985) specialized magazines. For this, the bibliographical revision of some of the main titles about the architecture of this century was done - Goodwin (1943), Mindlin (1956), Bruand (1981), Ficher; Acayaba (1982), Segawa (1998) and Bastos; Zein (2010) - and compared their information with those obtained in the magazines through a process of surveying, cataloging and analyzing their content. Thus, inferences are made here about this period of restricted architecture in historiography, especially with regard to regional productions, such as the Northeast, which, even more incipient, have a greater number of gaps to be explored and fulfilled.
KEYWORDS: *Architectures; Northeast; Projeto Magazine; AU Magazine.*

RESUMEN:
Este trabajo tiene por objetivo presentar la producción regional del Nordeste brasileño de finales del siglo XX (1970-1990) a partir del repertorio encontrado en las revistas especializadas Projeto (1977) y AU-Arquitetura e Urbanismo (1985). Para ello, se realizó la revisión bibliográfica de algunos de los principales títulos acerca de la arquitectura de ese siglo - Goodwin (1943), Mindlin (1956), Bruand (1981), Ficher; Acayaba (1982), Segawa (1998) y Bastos; Zein (2010) - y confrontadas sus informaciones con aquellas obtenidas en las revistas a través de un proceso de levantamiento, catalogación y análisis de su contenido. Así, aquí se presentan inferencias sobre ese período de la arquitectura restringido en la historiografía, sobre todo en lo que se refiere a las producciones regionales, como el Nordeste, que, aún más incipientes, poseen un número mayor de lagunas a ser explotadas y cumplidas.
PALABRAS-CLAVE*: Arquitecturas; Nordeste; Revista Projeto; Revista AU.*

NOVOS RUMOS E DIVERSIFICAÇÕES, A SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

Nos anos de 1950, a crescente visibilidade do tema da arquitetura, no Brasil, animada, inclusive, pela intensa atividade editorial da época, reforçava as demandas por arquitetos e a fase de grande prestígio dessa categoria. Com o advento do Golpe Militar (1964), no entanto, as censuras e problemas políticos relacionados ao regime inibiram os debates – a exemplo do afastamento de professores de instituições de ensino e do fechamento de revistas especializadas – e o trabalho desses profissionais sofreu com o isolamento dentro e fora do país. Se, por um lado, os números de projetos e construções cresciam, por outro, os diálogos em torno das revisões de discurso e da prática arquitetônica, que dominavam a cena internacional, eram retardados (BASTOS; ZEIN, 2015; MONTANER, 2014; SEGAWA, 2014).

> É provável que nunca se tenha planejado e projetado tanto no país em tão pouco tempo; nunca se construiu tanto, também. Mas o signo da quantidade não autoriza uma equivalência de qualidade. O excesso de trabalho embaraçava a autocrítica. Os arquitetos encastelavam-se num isolamento de olímpia auto-suficiência [sic] ante as discussões em curso no mundo (SEGAWA, 2014, p. 191).

O final do século XX foi marcado pela retomada dos debates de arquitetura e pelo esforço dos arquitetos em ampliar as discussões em torno da disciplina. Para além disso, fazia-se necessário conhecer o que havia sido produzido nesses anos de hiato e acompanhar os rumos tomados pela arquitetura no Brasil desde a inauguração de Brasília (1960). Ainda na década de 1970, concomitante à gradual abertura político-cultural da Ditadura Militar, revistas especializadas voltaram a ser veiculadas – após um período de cerca de dois sem qualquer circulação – e conformaram um instrumento fundamental de reconhecimento e crítica dessa produção. Desta forma, elas revelaram não só sua expansão, como também uma arquitetura que se afastava da "dita Arquitetura Moderna Brasileira"[1] e do modelo internacional, em prol de uma resposta mais pertinente à realidade local (BASTOS; ZEIN, 2015; SEGAWA, 2014).

> O fato de que em uma determinada sociedade a relação entre cultura local e arquitetura seja mais fluente e forte, potencia, como ocorre em muitos países latino-americanos, a existência de arquitetos que se separam dos padrões internacionais dominantes e que são capazes de integrar questões arquitetônicas tais como: a adaptação material ao meio climático utilizando materiais nacionais; a integração do progressivo crescimento de cada edifício, e a capacidade de expressão de elementos diferenciados e culturalmente peculiares como a cor ou a ornamentação [...] Outro campo de aplicação, muito útil para os países do Terceiro Mundo, é definido pelos diversos caminhos da arquitetura bioclimática, pensada para construir com tecnologias e materiais locais, seguindo formas tradicionais e orçamentos econômicos modestos e que se integram ecologicamente ao contexto e a condições climáticas (MONTANER, 2014, p. 135).

> Simultaneamente à construção de Brasília, devido à industrialização que se estende a todo o país, a linguagem arquitetônica de origens comuns vai se enquadrar em um novo contexto: diferenças econômicas, climáticas, tecnológicas e de programa conduzem a um processo de regionalização [...] Deixa de existir uma expressão dominante para a arquitetura brasileira, a qual vai dar lugar a uma produção diferenciada cuja lógica deve ser procurada em cada região (FICHER; ACAYABA, 1982, p. 48).

[1] BASTOS; ZEIN, 2015, p. 206.

> Recusando trabalhar com a idéia [sic] de modelos universalizantes, apátridas, aclimáticos, tais arquiteturas enfatizam a visão crítica das possibilidades criativas da adequação ao clima e das tecnologias disponíveis, buscando sempre uma simbiose entre a arquitetura "erudita", aquela aprendida nas escolas, da qual conserva certo rigor e metodização de procedimentos, e a arquitetura "popular", ou aquilo que ainda nos resta no modo de construir regional, o qual em nosso país nunca é puramente autóctone, mas o resultado de outros sincretismos, unindo as tradições portuguesa, indígena, negra e aquelas advindas das imigrações italiana, alemã etc. (ZEIN, 1987, p. 110).

Na segunda metade da década de 70, somavam-se às publicações da CJ Arquitetura (1973-1978, SP) – primeiro periódico especializado editado após o fechamento da revista Acrópole, em 1971 – e da Módulo (1955-1965, 1975-1984, RJ), as revistas Projeto (1977-corrente, SP) e Pampulha (1979-1984, MG). Embora sem a pluralidade de revistas ou mesmo de posições que animavam fases anteriores, paulatinamente foi-se ampliando a divulgação de projetos e a construção de uma nova crítica no país, especialmente com a contribuição da revista Projeto. Essa tendência se consolidaria na década seguinte com o lançamento da revista AU – Arquitetura e Urbanismo (1985-corrente, SP) e sua cooperação nesse cenário. Juntas, a Projeto e a AU assumiram uma posição fundamental nas discussões do período e, ainda em circulação, estendem sua influência e importância até os dias de hoje, fato que, em certa medida, justifica a escolha dessas enquanto objetos de investigação (BASTOS; ZEIN, 2015; SEGAWA, 2014).

> O primeiro passo para o surgimento da nova crítica foi o lançamento de revistas especializadas com circulação regular, fator que aqueceu o debate e a reflexão sobre arquitetura no Brasil: em 1975, foi relançada a *Módulo*, depois de um período de dez anos fora de circulação; em 1977, o encarte do *Jornal Arquiteto* transformou-se na revista *Projeto* e, em 1979, foi lançada a revista *Pampulha* por um grupo de mineiros [...] Alguns anos mais tarde, em 1985, foi lançada, pela Pini- que já editava a revista *A Construção-*, a revista *AU*, especializada em arquitetura, tornando-se na época, mais um veículo de divulgação de projetos e ideias sobre a arquitetura brasileira (BASTOS; ZEIN, 2015, p. 200, grifo do autor).

> A consolidação de uma revista de arquitetura independente (desvinculada de entidades profissionais ou universidades) durante os anos de 1980 – a Projeto, lançada oficialmente em 1977, mas cuja origem remonta ao ano de 1972, como um periódico do Sindicato dos Arquitetos do Estado de São Paulo – caracterizou o renascer da discussão arquitetônica em seus termos mais específicos. Pouco a pouco, a pauta arquitetônica como um problema de desenho – e não de sociologia ou ciência política – retomava o fôlego mediante um veículo de comunicação específico de circulação nacional. Esse fenômeno foi reforçado a partir de 1985 com o lançamento da Revista AU – Arquitetura e Urbanismo, também em São Paulo (SEGAWA, 2014, p. 193).

Retomados os debates, as diversificações e experimentações que ocorriam em todo o Brasil, sobretudo em níveis regionais, e caracterizavam a crise e, posteriormente, o fim do Movimento Moderno, ganharam notoriedade e tornaram-se pauta no panorama nacional. Neste ínterim, regiões distantes dos tradicionais centros político-econômico-culturais, como o Nordeste, passaram a contar com a divulgação de suas produções e ter também espaço nas discussões. As ações de interiorização de investimentos econômicos, seguindo as diretrizes da política econômica vigente – a exemplo da atuação da Superintendência do

Desenvolvimento do Nordeste (Sudene)[2] –, e a ampliação dos cursos de arquitetura pelo país garantiram ainda mais atenção a tais zonas. Então, esses anos de redirecionamentos da produção brasileira, cuja bibliografia é restrita e dispersa entre os vários centros acadêmicos do país (teses, artigos, dissertações), passaram a contar com um "conjunto com um rico repertório de informações e documentação de uma época" (SEGAWA, 2003, p. 120), como as revistas especializadas. Assim, episódios, arquitetos, obras e soluções pouco presentes ou não comentados na historiografia, especialmente no âmbito regional, ganharam a possibilidade de complementação e/ou revisão de seu conteúdo, como a aqui proposta.

> Para quienes trabajamos en temas relacionados con la historia y crítica de la arquitectura, existe una visión particular en torno de las revistas de la profesión. Este renglón de nuestra disciplina constituye el instrumento más importante del que disponemos para entender su desarrollo en el siglo XX latinoamericano, ya que son escasas las fuentes con capacidad para informar y referenciar la arquitectura del modo en que lo ofrecen las páginas de las publicaciones periódicas (GUTIÉRREZ; MÉNDEZ, 2009, p. 6)

HISTORIOGRAFIA E REVISÃO

Em busca de retomar os debates limitados durante o Regime Militar e reconhecer a produção de arquitetura nesses anos, as revistas especializadas assumiram um papel de destaque a partir de meados da década de 1970. Estas publicações, entretanto, não foram as únicas a tratar dessa conjuntura ou mesmo dos precedentes modernos e contaram com importantes bibliografias também nesta fase. Em 1981, foi lançada como livro a tese do paleógrafo francês Yves Bruand – Arquitetura Contemporânea no Brasil –, que, pioneiramente, trouxe uma visão panorâmica da arquitetura brasileira na primeira metade do século XX. Goodwin (1943) – Brazil Builds: Architecture New And Old 1652-192 – e Mindlin (1956) – *Modern Architecture in Brazil* –, ainda que estejam igualmente relacionados a esse momento de difusão e consolidação da arquitetura moderna, apresentam caráter mais catalográfico e são especialmente destacados em relação à repercussão internacional dessa nova arquitetura. Segundo FREIRE (2015, p. 71), estes "ajudaram a divulgar uma quantidade significativa de projetos e de arquitetos para além das fronteiras nacionais, dando indícios de um fenômeno que se manifestava em praticamente todo o país" (BASTOS; ZEIN, 2015).

Essas três obras, como é recorrente na historiografia, concentram o protagonismo das narrativas na região Sudeste, que, detentora da maioria dos projetos veiculados e de suas respectivas autorias, caracteriza-se como "polo irradiador"[3] de estilos, correntes, tecnologias, etc.; principalmente em relação ao Rio de Janeiro, cuja Escola de Belas Artes predomina entre as formações. Vale ressaltar que em Goodwin (1943) e Mindlin (1956), além de projetos do Sudeste, somente aparecem alguns edifícios nordestinos e o pavilhão brasileiro para a Feira de Nova York de 1939, fato que denota certa notabilidade da região, mesmo com uma presença limitada (7 dos 41 projetos publicados e 4 dos 113, respectivamente). Bruand (1981), por sua vez, apresenta mais detidamente alguns episódios do Nordeste – como a breve e relevante atuação de Luís Nunes em Pernambuco, a renovação da arquitetura pernambucana com Acácio Gil Bórsoi e Delfim Amorim e os estudos e utilização de pré-fabricados por João Filgueiras Lima (Lelé), consideráveis na Bahia –,

[2] A SUDENE foi criada pela Lei nº 3.692 de 15 de dezembro de 1959 com fins de promover e coordenar o desenvolvimento do Nordeste, incluindo, além dos estados da região, parte do território de Minas Gerais enquadrada no Polígono das Secas. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/superintendencia-do-desenvolvimento-do-nordeste-sudene>. Acesso em: 14 set. 2017.

[3] LEMOS, 1979, p. 143.

contudo, ainda à sombra do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Não obstante destacada por sua originalidade, a região é timidamente incluída nesse relato, que ocorre, mais precisamente, em função de seus maiores centros à época: Salvador e Recife.

> Talvez surpreenda o pequeno espaço dedicado ao Sul do Brasil (Estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná), embora essa região seja, seguramente, mais rica em número de edifícios que a do Nordeste, abordada com maior atenção. Na verdade, nossa preocupação girou mais em torno da originalidade do que da abundância de obras; apesar de cidades como Curitiba e Porto Alegre apresentarem, sem dúvida, grande atividade na construção civil e possuírem escolas de arquitetos que figuram dentre as mais importantes do país, suas realizações não se diferenciam fundamentalmente daquelas do Rio de Janeiro e de São Paulo (BRUAND, 2016, p. 8).

Em 1982, Sylvia Ficher e Marlene Acayaba empenharam-se em traçar um mapa da arquitetura brasileira, "a partir do lugar, da região do país, onde essas obras foram produzidas"[4] e incluíram aquelas zonas pouco contempladas na historiografia até então. Afastando-se da hegemonia que perdurava entre as narrativas, o livro Arquitetura Moderna Brasileira apontou a difusão da arquitetura no país – processo retomado e tratado com maior detalhe em Segawa (1998) – e as diversificações que dominavam as escalas regionais. No que se refere ao Nordeste, as autoras sublinharam, além de Pernambuco e Bahia, também o Ceará e somaram aos nomes de José Bina Fonyat, Paulo Antunes Ribeiro, Diógenes Rebouças, destacados anteriormente, não só outros arquitetos dessa fase, como também personalidades das gerações seguintes, a exemplo de Francisco Assis Reis (Bahia), Reinaldo Esteves, Vital Pessoa de Melo, Jório Cruz, Élvio Polito e Armando de Holanda[5] (Pernambuco) e Paulo Cardozo, Fausto Nilo, Nelson Serra e José Alberto de Lima (Ceará) (SEGAWA, 2014).

Na década seguinte, 1990, Hugo Segawa, que, anteriormente, contribuiu com a programação visual da obra de Ficher e Acayaba, publicou seu livro Arquiteturas no Brasil 1900-1990 e somou-se a essa na diluição da "visão totalizante"[6] empreendida por Goodwin (1943), Mindlin (1956) e Bruand (1981). Em 2010, Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein lançaram Brasil: arquiteturas após 1950 e, em continuidade ao panorama proposto por Yves Bruand, inclinaram-se para a segunda metade do século XX. Sem pretender uma abordagem tão restritiva quanto a do antecessor, as autoras justificaram sua predileção pela pluralidade do período e, mais especificadamente, sobre os anos de 1955 a 1975, quando a arquitetura paulista renovou-se em direção ao Brutalismo, tema de suas teses. Relegado pela historiografia brasileira e internacional, esse movimento caracterizou um dos redirecionamentos assumidos no Brasil após 1960 e, portanto, compõe as arquiteturas exploradas pelas autoras.

> Nos compêndios de Phillip Goodwin (1943) e Henrique Mindlin (1956), hoje tidos como 'clássicos' da historiografia do Modernismo Brasileiro, verifica-se, por um lado, um admirável esforço de catalogação, e por outro, um entendimento pragmatista e linear, claramente dominado pelo discurso dos protagonistas daquela que ficou conhecida como 'Escola Carioca', e que viria a ser relativizado somente em 1981 com a publicação de Yves Bruand (MOREIRA, 2005).

[4] FICHER; ACAYABA, 1982, p. 5 (Prefácio por Miguel Pereira).

[5] Em 1979, Armando de Holanda lançou o livro Roteiro para Construir no Nordeste, significativo manual sobre os projetos de arquitetura nos trópicos.

[6] FREIRE, 2015, p. 84.

> Apesar de seu valor então e agora, tal mirada [sobre a leitura de Bruand] não poderia mais alimentar uma visão contemporânea, nutrida também pelos embates, questionamentos e crises deflagrados sobre o campo arquitetônico desde então. Em contraponto, a narrativa deste livro se apresenta como polifônica, privilegiando a diversidade, deliberadamente não assumindo um foco ou uma linha central privilegiada e/ou exclusiva (BASTOS; ZEIN, 2015, p. 12).

No tocante ao Nordeste, esta obra novamente restringe a abordagem sobre a região e apenas lhe detém um pouco mais de atenção ao tratar do conceito de modernidade apropriada, uma das principais contribuições dos Seminários de Arquitetura Latino-Americana (SAL), segundo Bastos e Zein (2015). A grosso modo, tal conceito, desenvolvido pelo chileno Cristián Fernández Cox, propõe o ajuste da modernidade de modelos estrangeiros às reais necessidades e possibilidades locais, assim como é ilustrado nas produções regionais do Nordeste e do Norte. Desta forma, junto a Segawa (1998), esse livro fecha a revisão da literatura que embasa a pesquisa desse século e se configura entre as bibliografias que mais se aproximam do recorte temporal em questão e do pretendido estudo da diversidade desses anos, fato reforçado pelo emprego do termo arquiteturas por ambos autores.

ACERVO E PESQUISA

Sem o compromisso de estabelecer um relato e com a contribuição de correspondentes em diversos centros do país, os periódicos especializados apresentam-se como uma possibilidade de ampliação ou revisão dos locais, arquitetos e obras que protagonizam as narrativas e panoramas dominantes da historiografia. Assim, essas fontes primárias de pesquisa colocam-se como importantes ferramentas no estudo da arquitetura, em especial aquela do final do século XX, ainda restrita nos textos. Inicialmente utilizada por Bruand, em sua tese, esta tendência cresce consideravelmente no país e, inclusive, desde 2000, conta com dois importantes grupos dedicados a esse tipo de investigação: o Laboratório de Pesquisa Projeto e Memória (LPPM), na Universidade Federal da Paraíba/ PB, e o Arquitetura Moderna no Brasil – Recepção e Difusão nas Revistas de Arquitetura, na Universidade Federal de Uberlândia/ MG, sob coordenação, respectivamente, das pesquisadoras Nelci Tinem e Maria Beatriz Cappello (CAPELLO, 2016, p. 4).

Na Universidade Federal de Sergipe, a criação do Laboratório de Projeto, Ensino e Memória (LaPEM) e construção de um acervo de revistas especializadas viabilizaram o início de pesquisas nessas fontes e, portanto, investigações como a arquitetura no Brasil na virada do milênio e, mais precisamente, de produções "eclipsadas"[7], como a da região Nordeste. Este acervo conta com certa variedade de periódicos de arquitetura com grande predominância das revistas Projeto (1977[8]) e AU (1985), objetos diretos desse estudo. Ao todo, estão disponíveis, respectivamente, 382 e 201 edições dessas publicações, as quais distribuem-se entre 935 exemplares. Em se tratando das últimas décadas do século XX (até 1999), esses

[7] MOREIRA, 2005.

[8] Em 1977, um encarte exclusivo para projetos foi criado no jornal Arquiteto, lançado no início de 1972. Tratava-se do projeto piloto da revista Projeto, que, após nove suplementos, ganhou uma revista independente, em 1978. Esta primeira edição, de número 11 (o suplemento número dez não foi publicado), entretanto, ainda dividia espaço com o jornal Arquiteto e, aos poucos, foi ganhando ênfase à medida que o jornal se incorporava à publicação (PIRES, 1982).

números variam para 224 edições disponíveis da revista Projeto e 71 edições disponíveis[9] da revista AU, 98% e 82%, nesta ordem, do total de exemplares desse intervalo.

Desde 2016, esse laboratório coordena pesquisas do tipo PIBIC (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica) e promove o levantamento e catalogação do conteúdo (matérias e projetos) das revistas. A organização (em geral através de planilhas e gráficos) e a análise de tais dados, acompanhadas da revisão da historiografia, orientaram alguns direcionamentos e, da mesma forma, algumas inferências sobre o tema. Estes, são a seguir apresentados e revelam uma leitura inicial da produção brasileira e, mais especificadamente, da produção nordestina nesses anos.

O NORDESTE NAS REVISTAS

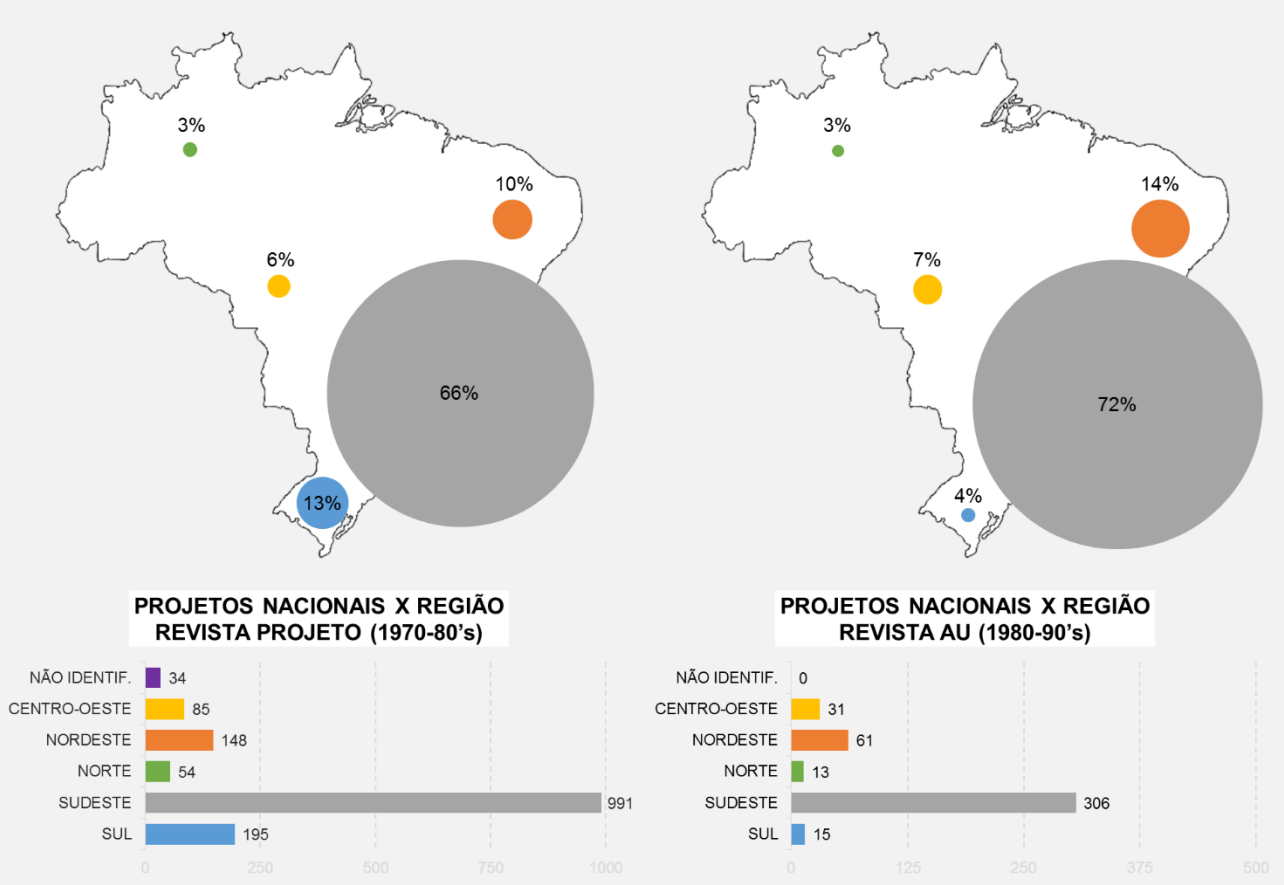


Gráfico 1: Distribuição dos projetos nacionais por região
Fonte: Elaboração própria, 2018

Como ocorre na historiografia, o Sudeste mais uma vez predomina na amostragem[10] (Ver Gráfico 1). Em ambos periódicos a região detém mais de 65% das obras nacionais veiculadas em detrimento das demais

[9] Parte dessas edições não pertencem diretamente ao acervo deste laboratório, contudo está disponível na biblioteca do campus e, por conseguinte, pode compor a repertório dessa pesquisa.

regiões. Ainda assim, é possível perceber certa notoriedade do Nordeste: na revista AU, a região é a segunda com maior número de projetos e, no caso da revista Projeto, ocupa a terceira posição, atrás do Sul. Desconsiderando-se o estado de São Paulo, sede das revistas e uma das principais produções do país, a presença do Nordeste torna-se ainda mais evidente (Ver Gráfico 2). Sozinho, São Paulo concentra mais de 70%[11] das obras pertencentes ao Sudeste nas duas revistas e, sem a sua influência, vê-se os números nordestinos se aproximarem dos dessa região. Na revista AU, por exemplo, o Nordeste conta com 61 obras contabilizadas, enquanto os demais estados do Sudeste somados totalizam 69 edificações.

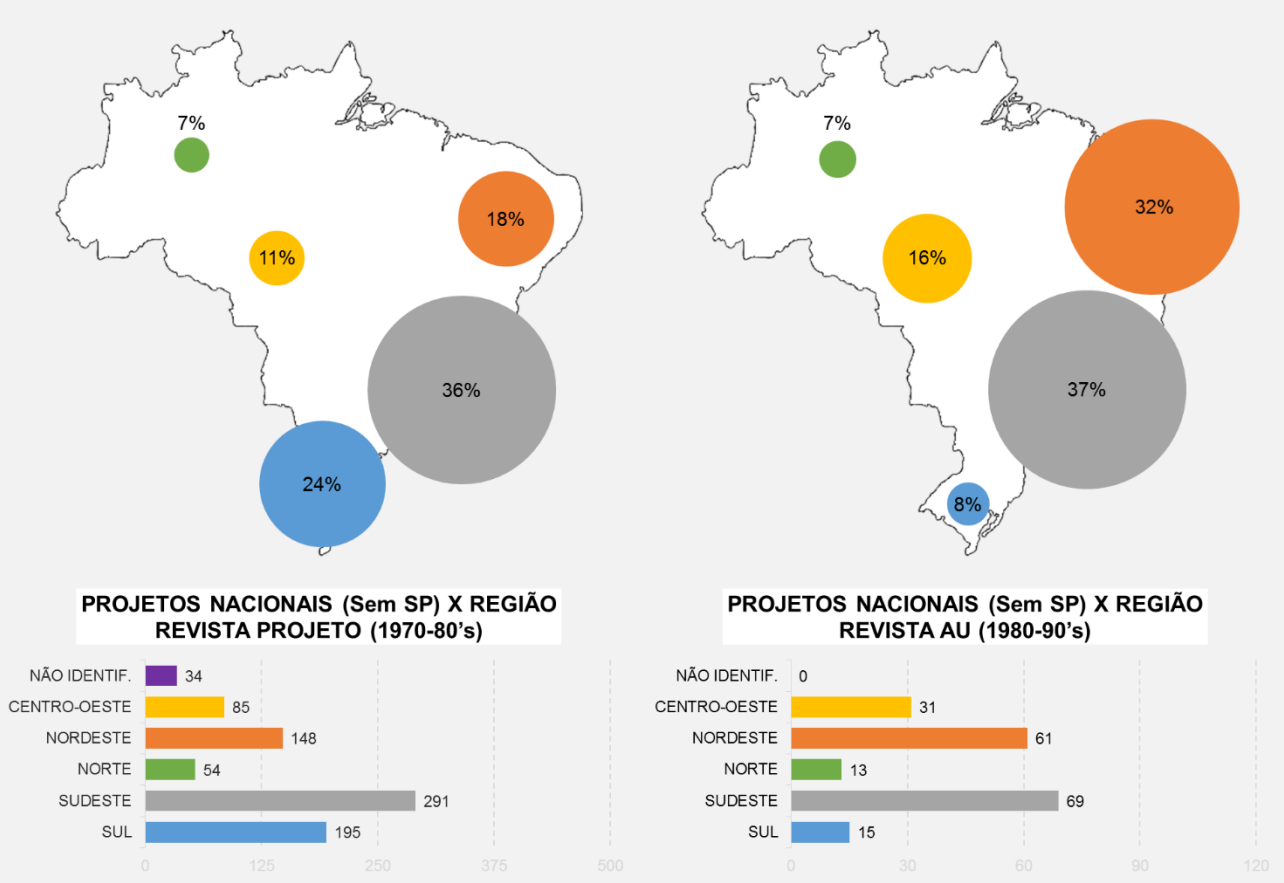


Gráfico 2: Distribuição dos projetos nacionais por região desconsiderando-se o estado de São Paulo
Fonte: Elaboração própria, 2018

Em se tratando da distribuição dos projetos nordestinos entre os estados, Pernambuco, Bahia e Ceará, os maiores centros políticos, econômicos e populacionais desses anos, concentram a maioria das obras.

[10] Os projetos contabilizados nas revistas e considerados nos gráficos foram aqueles que possuíam conteúdo gráfico ou descritivo que permitissem uma análise posterior da obra. Tais informações contemplam as obras que ocorreram nas revistas Projeto das décadas de 1970 e 1980 (111 exemplares) e AU das décadas de 1980 e 1990 (71 exemplares) que estavam disponíveis em acervo, como citado no tópico ACERVO E PESQUISA.

[11] Na revista Projeto, São Paulo abriga 700 projetos entre os catalogados (71% daqueles concentrados no Sudeste e 46% do total de projetos nacionais). Já na revista AU, São Paulo abriga 237 obras (77% daquelas concentradas no Sudeste e 56% da amostragem nacional).

Juntos, eles detêm mais de 65%[12] dos projetos dessa região em ambos periódicos, fator, inclusive, que pode ser relacionado também aos investimentos da SUDENE, intensificados nessas décadas[13]. Não à toa os programas institucionais e aqueles que indicam verticalização, considerada signo de desenvolvimento, como os edifícios residenciais e comerciais ou de escritórios, têm destaque na amostragem (Ver Gráfico 3).

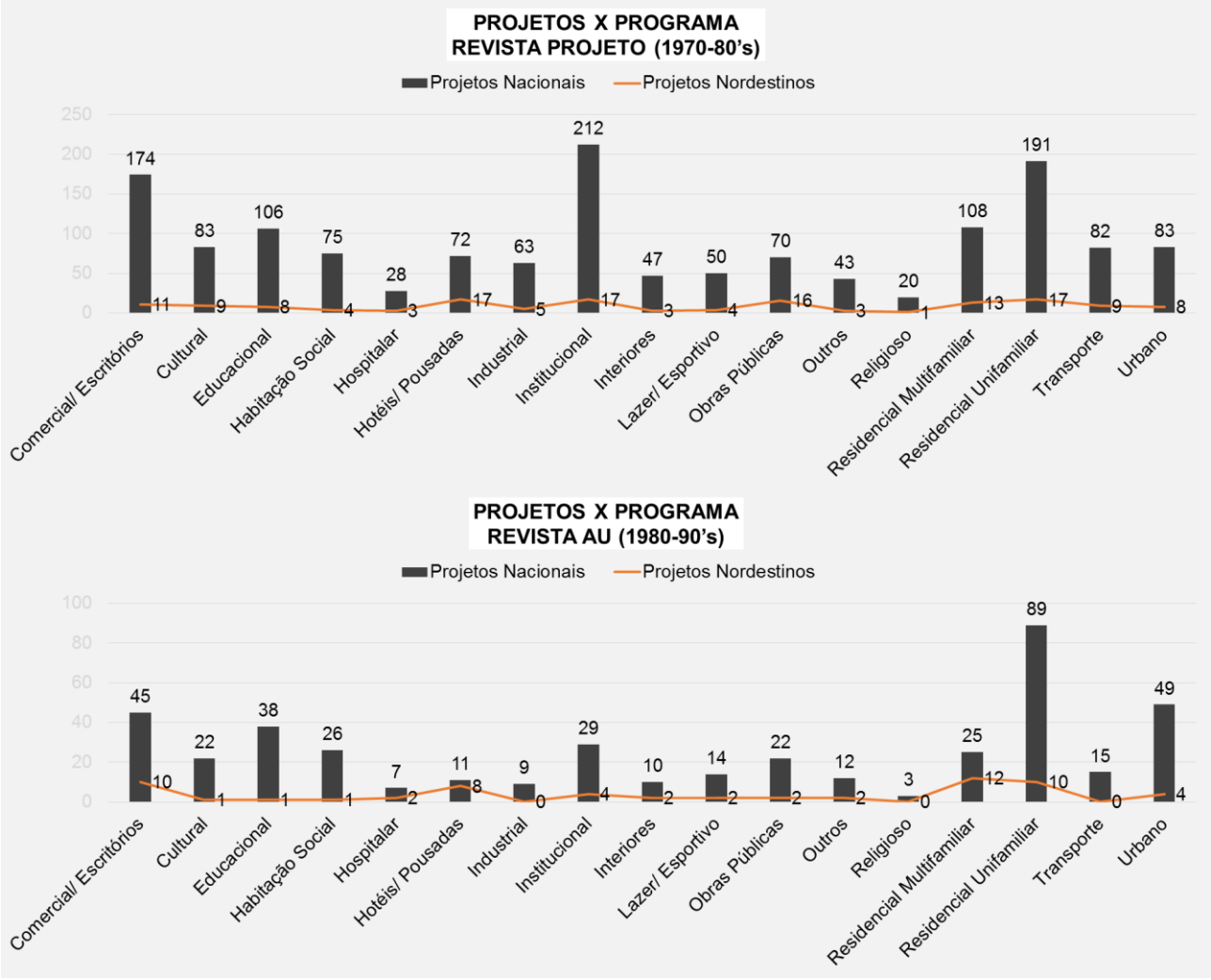


Gráfico 3: Distribuição dos projetos nacionais e nordestinos por programa.
Fonte: Elaboração própria, 2018.

[12] Na revista Projeto, Pernambuco, Bahia e Ceará, nesta ordem, detém 23% (34), 26% (38) e 17% (25) dos projetos nordestinos, 66% do seu total. Já na revista AU, possuem, respectivamente, 36% (22), 20% (12) e 15% (9) dos projetos do Nordeste, 71% do seu total.

[13] "A Sudene também foi criticada no próprio Nordeste por alocar recursos de uma forma que privilegiava os principais estados. De um total de 2820 aprovados até meados de 1990, 21,5% contemplavam projetos alocados em Pernambuco, 17,6% na Bahia e 17% no Ceará. Com relação ao montante de investimentos a concentração foi ainda maior, 36,5% atenderam a Bahia, 15,7% Pernambuco e 10,5% o Ceará. Em pesquisa realizada pela própria Sudene em 1992 também ficou patente a tendência já apontada de privilegiar as grandes indústrias, com destaque para o setor químico e metalúrgico, em geral com capital vindo de fora da região. De acordo ainda com esses dados acionistas do Sudeste controlavam 50% do capital social das empresas beneficiadas pela Sudene, enquanto o capital local detinha 39%". Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/superintendencia-do-desenvolvimento-do-nordeste-sudene>. Acesso em: 14 set. 2017.

Até então, os dados apresentados se relacionam particularmente com a contextualização desse período: os estados que concentram as principais divulgações, algumas possíveis motivações desse quadro e seus reflexos nas produções (a exemplo da predominância de alguns programas), todavia, vale ressaltar que essas mesmas informações também estabelecem as primeiras pontes com o conteúdo da historiografia, que, neste momento, se traduz na reincidência dos seus protagonismos. De um modo geral, trata-se de uma condição até certo ponto aguardada, visto que autores como Hugo Segawa e Ruth Verde Zein, associados à bibliografia mais próxima do estudo aqui proposto, estão também presentes no corpo editorial da revista Projeto e, inclusive, são responsáveis pelas principais matérias panorâmicas ou de crítica realizadas nesses anos. Ainda assim, os periódicos especializados trazem à discussão novos locais e personalidades e, mais do que isso, a diversidade de sistemas[14] (técnicos, materiais, plásticos, programáticos, simbólicos) que se inter-relacionam na composição das arquiteturas da época e reforçam a possibilidade de revisão e ampliação das narrativas dominantes.

Nesse sentido, as análises seguintes buscaram empreender uma leitura mais direcionada sobre a amostragem, em prol de uma maior aproximação com as produções de fato. Um primeiro passo foi a utilização da classificação proposta por Spadoni (2008) durante os anos de transição que caracterizam o fim do Movimento Moderno, durante a década de 1970. Embora bastante associada às arquiteturas do Sudeste, esta divisão mostrou-se bastante coerente com os exemplares nordestinos observados nas revistas, fato que, inclusive, reforça certo alinhamento entre tais produções. Spadoni (2008) propõe, entre a dicotomia de continuidade ou ruptura dos preceitos modernos, três grupos principais de tendências: Continuidade e Figura, Continuidade e Expressão e Superação da Linguagem.

> Nesses grupos, há muitos que são tributários do dilema central, criação e invenção, como os ligados à expressão. Outros buscariam manter o caráter pela recomposição da imagem moderna ou pela defesa da auto-suficiência técnica, que localizamos no problema da figura. Um terceiro grupo buscou enfrentar a questão da transição pela superação da linguagem, que relacionamos com os arquitetos que se inclinaram para a postura revisionista internacional já em curso na década de 1970 (SPADONI, 2008).

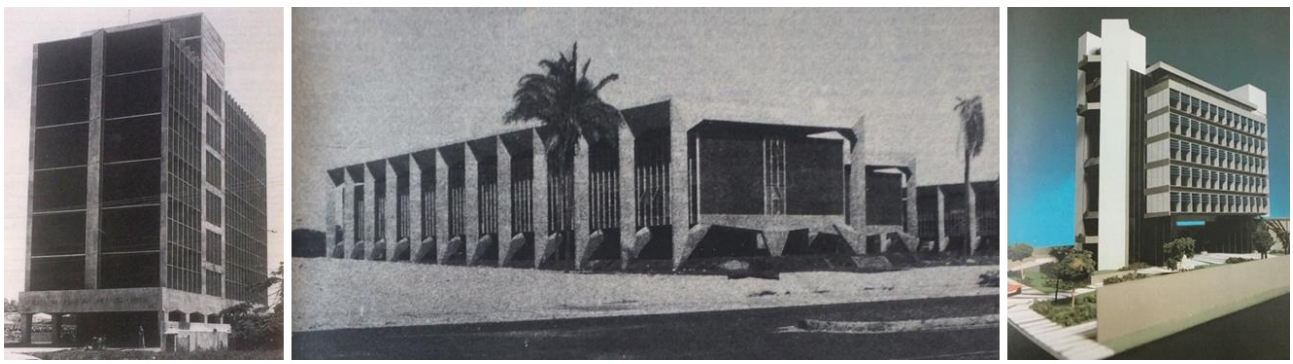


Figura 1: Casa de Indústria (1974-AL); Centro Administrativo (1976-PI); Casa da Indústria (1985-CE).
Fonte: Revista Projeto N. 21, 23 e 95. Acervo LaPEM.

[14] "[...] un sistema es un conjunto de elementos heterogéneos (materiales o no), de distintas escalas, que están relacionados entre sí, con una organización interna que intenta estratégicamente adaptarse a la complejidad del contexto y que constituye un todo que no es explicable por la mera suma de sus partes. Cada parte del sistema está en función de otra; no existen elementos aislados" (MONTANER, 2008, p. 11).

A primeira tendência, Continuidade e Figura, trata da retomada de elementos marcantes da produção moderna – sistemas portantes como partidos estruturais, elementos vazados e brises, característicos nas soluções climáticas, ou mesmo a prevalência no uso do concreto – a fim de recuperar a imagem desse movimento (Ver Figura 1). Enquanto isso, a tendência seguinte, Continuidade e Expressão, procura aliar a conservação desses preceitos à sua atualização, em especial por meio da expressão, o que produz, em muitos casos, certa "formalização" do resultado arquitetônico (Ver Figura 2). Dentro desta linha também é comum a valorização da estrutura e exploração das possibilidades tecnológicas em seu partido, cujo exemplo mais emblemático nordestino é a Casa do Comércio (1981-BA) de Oton Gomes e Fernando Frank (Ver Figura 2).

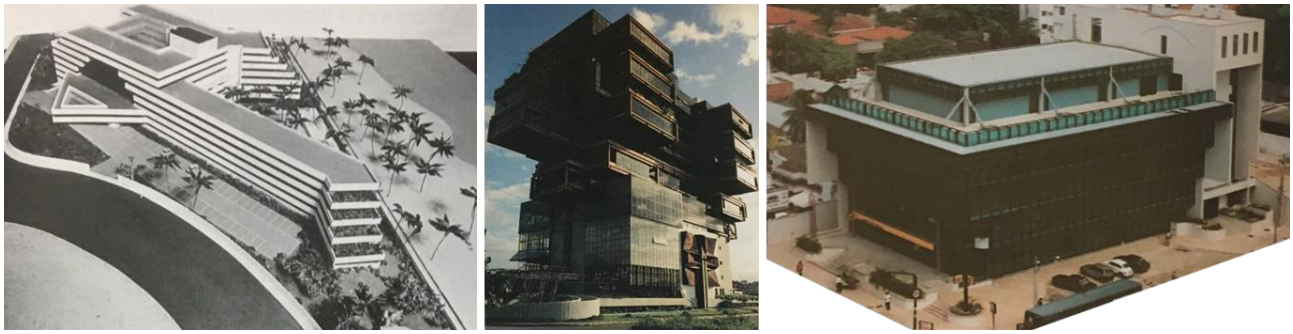


Figura 2: Hotel da Colonial S. A. Hotéis e Empreendimentos (1986-MA); Casa do Comércio (1981-BA); Agência Aldeota do Banco do Brasil (CE).
Fonte: Revista Projeto N. 105 e 114; Revista AU N. 56. Acervo LaPEM.

Figura 3: Residencial Villa do Iguatemi (1990-BA); Ybacanga Hotel (MA); Edifício Residencial Pasqual (1986-AL).
Fonte: Revista AU N. 35 e 83; Revista Projeto N. 111. Acervo LaPEM.

A última tendência, Superação da Linguagem, em oposição às anteriores, busca a ruptura com o Modernismo e, a partir da revisão e crítica de seus paradigmas, juntamente às possibilidades técnicas e materiais disponíveis, promove experimentações que visam superar tal linguagem. Esta vertente aproxima-se das discussões que ocupam o cenário internacional do período e, como observa Costa (2012), pode ser ilustrada dentro de três correntes principais na amostragem coletada: uma mais "historicista", cuja retomada dos elementos históricos e seu trabalho de composição garantem o apelo figurativo da edificação; outra que demanda a "ressignificação" de elementos, que, impregnadas de referências históricas, provocam estranhamento e identificação no usuário; a última, mais abstrata, faz "exigência da 'presença do objeto', bem como da impossibilidade de desentender-se ou distanciar-se dos aspectos mais

pragmáticos que envolvem um projeto arquitetônico"[15], a exemplo do que ocorre no purismo, neoformalismo e deconstrutivismo (Ver Figura 3).

Percorrer o repertório das revistas sob uma leitura de agrupamento e classificação, embora com a generalização de certas características, permite uma compreensão da totalidade da amostragem e seus direcionamentos gerais. Foi possível, por exemplo, visualizar essa organização dentro de um mesmo programa ou ainda associá-la a sua evolução no tempo; da mesma forma, foi possível relacionar certas tendências a alguns autores ou estados e discutir certas influências. Esses primeiros passos, assim como as análises que se seguiram, embora ainda em construção, permitem as primeiras inferências sobre o tema e, portanto, o início de discussões como esta. Tem destaque, neste momento, o contraponto existente entre os programas institucional e residencial unifamiliar. Enquanto aquele segue a tendência de continuidade dos preceitos modernos, principalmente a arquitetura bancária, esse expõe a variedade de experimentações desse período e se configura como um importante recurso de aproximação com a pluralidade que marca esses anos.

O PROGRAMA RESIDENCIAL

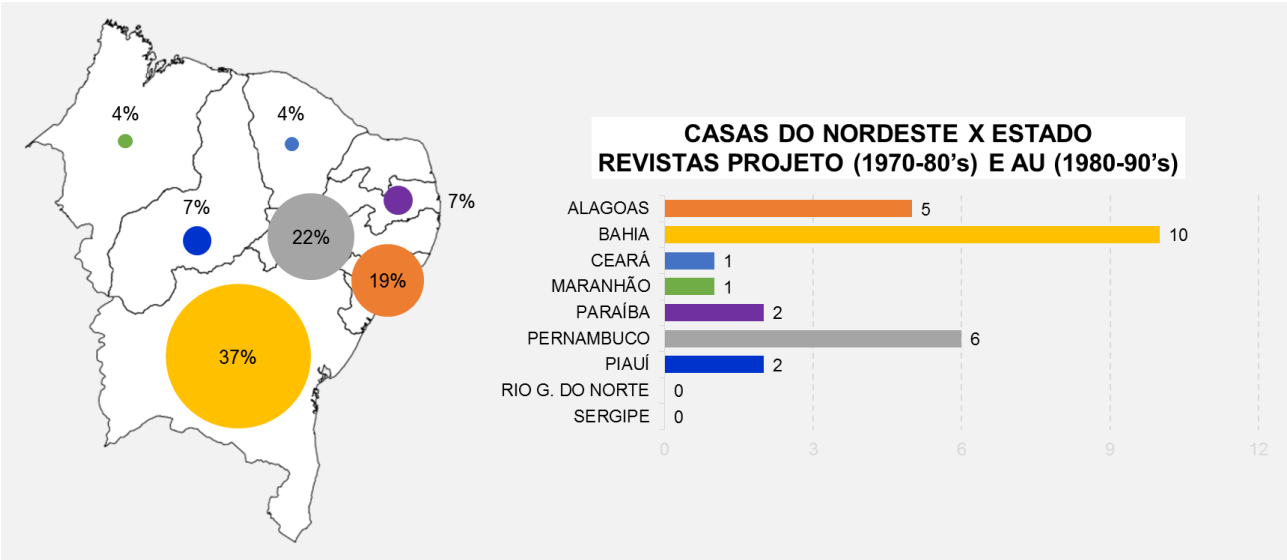


Gráfico 4: Distribuição dos projetos residenciais unifamiliares nordestinos por estado.
Fonte: Elaboração própria, 2018.

Tido por vários autores como "laboratório" dos arquitetos ao longo do tempo, o programa residencial unifamiliar, além de ilustrar as várias experimentações que marcam a virada do século XX, no Brasil, figuram entre os principais programas nos âmbitos nacional e regional – neste caso em relação ao Nordeste, mais especificamente – das duas revistas (Ver Gráfico 3). Por essa razão, acompanhar os processos que compõem os exemplares dessa arquitetura, ainda que através de um único programa, pode contribuir na elaboração de um panorama desta região no período. Como ocorre na historiografia, alguns centros predominam dentro da amostragem: Bahia, Pernambuco e Alagoas, entretanto, tem-se uma nova situação ao observar a perda de espaço do Ceará em detrimento do estado de Alagoas. Ainda assim, as

[15] COSTA, 2012, p. 78.

questões que mais chamam atenção nestes projetos mais se referem à diversidade de tendências num intervalo tão próximo do que necessariamente à sua localização.

Figura 4: Residência por Carmem Mayrinck, Vera Pires e Clara Calabria (1984-PB); Residência por Olga e Ruben Wanderlay Filho (AL); Residência por Neilton Dórea (1983-BA).
Fonte: Revista AU N. 22 e Revista Projeto N. 55 e 115. Acervo LaPEM.

Figura 5: Residência por Roberto Montezuma, Cátia Avelar e Glícia Fernandes (1988-AL); Residência por Caramelo Arquitetos Associados (1985-BA); Residência por Carmem Mairinck e Vera Pires (1987-PE).
Fonte: Revista Projeto N. 125 e 115. Acervo LaPEM.

Embora a preocupação em reunir compatibilidades técnicas e materiais com o local de implantação e em resolver as adversidades locais, em especial as climáticas, acabe aproximando os ideais de alguns projetos do início da década de 1980, como ocorre com as residências de Carmem Mayrinck (PB) e Olga Wanderley (AL) (Ver Figura 4), seus resultados formais mostram-se bastante distantes. Enquanto aquela recorre a uma imagem que traduza a cultura local, essa claramente recupera elementos do período moderno e recai em uma continuidade da figura desse movimento. Num outro sentido, a residência proposta por Neilton Dórea (BA) (Ver Figura 4), desta mesma fase, aposta na exploração de novos materiais, como a combinação entre metal e concreto, em resposta às solicitações da obra e afasta-se do que estereotipamente se aplica à produção dessa região.

As arquitetas Carmem Mayrinck e Vera Pires persistem na retomada de elementos da arquitetura local em seus projetos no final da década, entretanto é possível notar certa evolução nessa releitura, como em sua residência em Pernambuco (Ver Figura 5), a qual se relaciona com a paisagem cultural sem, contudo, reaver seus exemplares típicos. O escritório Caramelo, em contraponto, investe na reinvenção de partes fundamentais da arquitetura, como a cobertura e, sem abandonar os materiais tradicionais, exibe um produto formal bastante diferenciado, a exemplo de sua residência na Bahia (Ver Figura 5). Montezuma e sua equipe, por sua vez, buscam associar o conforto ambiental do edifício às condições do terreno sem perder de vista os conhecimentos técnicos, materiais disponíveis e mão de obra local e, para tal, exploram a alvenaria de tijolos cerâmicos em sua residência (AL) (Ver Figura 5). Em meados da década seguinte, inclusive, percebe-se a permanência desta tendência em se relacionar com o local de implantação, porém acompanhada de uma reinvenção ou ainda ressignificação no uso desses elementos. Ademais, denota-se a

uma preocupação cromática em sua obra, que, junto às características anteriores, têm semelhanças nos escritórios Labanca Spodito Veloso e Gilberto Guedes (Ver Figura 7).

Figura 6: Residência por Adriano Mello (1992-PI); Residência por Mário Aloísio Melo (1993-AL); Residência por Carmem Mairinck e Vera Pires (1994-PE).
Fonte: Revista AU N. 67, 68 e 70. Acervo LaPEM.

Figura 7: Residência por Gilberto Guedes (1996-PB); Residência por Labanca Spodito Veloso Arquitetos (1995-PE); Residência por Cátia Avelar, Glícia Fernandes, Roberto Montezuma (1996-PE).
Fonte: Revista AU N. 83, 78 e 66. Acervo LaPEM.

Figura 8: Residência por Fernando Peixoto (1997-BA); Residência por Marco Antônio Gil Borsói e Tereza Simis (1997-PE).
Fonte: Revista AU N. 79 e 81. Acervo LaPEM.

Do início até metade da década de 1990, aquelas soluções que se aproximam da paisagem cultural local, como as propostas por Carmem Mayrinck anteriormente, têm continuidade na obra dessa arquiteta (Ver Figura 6) e também de outros profissionais, como Marco Antônio Gil Borsói (Ver Figura 8), ambos discípulos das ideias que revolucionaram a arquitetura pernambucana nos anos de 1950, através da personalidade de Acácio Gil Borsói. Se por um lado, esses refletiam resultados formais que resgatavam mais dos elementos tradicionais da região, por outro havia também exemplares cuja exploração de técnicas e materiais locais fugiam da geometrização corrente e apostavam na simbiose de referências locais e eruditas em favor de um produto edificado bastante diferenciado, no caso da residência de Adriano Mello (PI) (Ver Figura 6), orgânico. Também nesta fase ocorreram projetos com discursos plásticos voltados a volumes prismáticos, como na obra de Mário Aluísio em Alagoas (Ver Figura 6) e a residência de Fernando Peixoto (BA) (Ver Figura 8), neste caso, um objeto ainda mais escultórico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de arquitetura no Brasil das últimas décadas do século XX configura em nossa historiografia como campo aberto de investigações, particularmente quando se trata de produções fora do eixo São Paulo-Rio de Janeiro-Minas Gerais, como é o caso da produção da região Nordeste. Na tarefa de compreender essa produção regional e, com isso, contribuir para a ampliação de nossa historiografia e crítica, as revistas especializadas de arquitetura aparecem como documentos fundamentais possibilitando a ampliação de dados gerais como localidades, arquitetos e obras – ampliando o repertório apresentados pela bibliografia canônica sobre essas regiões – permitindo, ademais, reconhecer os diversos sistemas (técnicos, materiais, funcionais, plásticos) que compõem as arquiteturas desses anos de diversidade da produção brasileira do final do século XX.

Apesar de o Sudeste deter o maior espaço nas publicações periódicas, o Nordeste aparece com relativa notoriedade e até mesmo se alinha com as principais tendências daquela região. De um modo geral, o programa institucional e o residencial configuraram um importante contraponto acerca da produção: enquanto aquele expunha a continuidade de preceitos modernos e, especialmente, a retomada de sua figura, esse apresenta uma maior prática de experimentações e, com elas, resultados plurais. Assim, reconhecer alguns desses direcionamentos e expandir as narrativas nos quais o "Nordeste nada mais é que a regularidade de certos temas, imagens, falas, que se repetem em diferentes discursos" (ALBUQUERQUE, 2011, p. 344), mais do que uma contribuição para seu estudo no âmbito regional, muito nos diz também sobre o panorama nacional. Desta forma, amplia-se os limites dessa disciplina, sobretudo no que condiz à história e teoria.

REFERÊNCIAS:

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

AU. São Paulo: Pini, N. 22, fev./mar. 1989.

AU. São Paulo: Pini, N. 35, abr./mai. 1990.

AU. São Paulo: Pini, N. 56, out./nov. 1994.

AU. São Paulo: Pini, N. 66, jun./jul. 1996.

AU. São Paulo: Pini, N. 67, ago./set. 1996.

AU. São Paulo: Pini, N. 68, out./nov. 1996.

AU. São Paulo: Pini, N. 70, fev./mar. 1997.

AU. São Paulo: Pini, N. 79, ago./set. 1998.

AU. São Paulo: Pini, N. 81, dez./jan. 1998.

AU. São Paulo: Pini, N. 83, abr./mai. 1999.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil**: Arquiteturas após 1950. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo; CAMPELLO, Maria de Fatima de Mello Barreto. **Palavras e imagens impressas: as publicações periódicas especializadas e sua contribuição para a pesquisa em arquitetura e urbanismo**. Trabalho apresentado no Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (ENANPARQ), 4, 25-29 jul. 2016. Porto Alegre, 17 p.

COSTA, Carolina. **O pós-moderno na arquitetura nordestina (1985-2000)**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. São Paulo, 2012.

FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene Milan. **Arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Projeto, 1982.

FREIRE, Adriana Leal de Almeida. **Recepção e Difusão da arquitetura moderna brasileira**: uma abordagem historiográfica. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, USP São Carlos. São Paulo, 2015.

GOODWIN, Philip. **Brazil Builds**: Architecture new and old 1652-1942. New York: The Museum of Mo-dern Art, 1943.

GUTIERRÉZ, Ramón; MENDÉZ, Patricia. **Las revistas de arquitectura en Latinoamérica**: perfiles de su historia y apuntes para su futuro. Bitácora Arquitectura. Universidad Nacional Autónoma de México, N. 19, 2009, pp. 6-11. Disponível em: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/viewFile/25102/23605>. Acesso em: 23 set. 2017.

LEMOS, Carlos. **Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1979.

MINDLIN, Henrique. **Modern Architecture in Brazil**. Rio de Janeiro/ Amsterdã: Colibris, 1956.

MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno**: arquitetura da segunda metade do século XX; [versão portuguesa Maria Beatriz da Costa Mattos]. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

_____. **Sistemas arquitectónicos contemporâneos**. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

MOREIRA, Pedro. **Alexandre Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro**. Arquitextos. [online]. São Paulo, N. 058.00, Vitruvius, mar. 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.058/484>. Acesso em: 11 fev. 2018.

PIRES, Cecília. Em meio a crises, Projeto nasceu. E cresceu. **Projeto**. São Paulo, N. 42, 1982, pp. 36-41.

PROJETO. São Paulo: Projeto Editores Associados, N. 21, jul. 1980.

PROJETO. São Paulo: Projeto Editores Associados, N. 23, set. 1980.

PROJETO. São Paulo: Projeto Editores Associados, N. 55, set. 1983.

PROJETO. São Paulo: Projeto Editores Associados, N. 95, jan. 1987.

PROJETO. São Paulo: Projeto Editores Associados, N. 105, nov. 1987.

PROJETO. São Paulo: Projeto Editores Associados, N. 111, jun. 1988.

PROJETO. São Paulo: Projeto Editores Associados, N. 114, set. 1988.

PROJETO. São Paulo: Projeto Editores Associados, N. 115, out. 1988.

PROJETO. São Paulo: Projeto Editores Associados, N. 125, set. 1989.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil**: 1900-1990. São Paulo: Edusp, 2014.

_____. Revistas de arquitetura, urbanismo, paisagismo e design: a divergência de perspectivas. **Ci. Inf.** Brasília, Vol. 32, N. 3, set./dez. 2003, pp. 120-127. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.057/506>. Acesso em: 09 jul. 2017.

SUDENE. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/superintendencia-do-desenvolvimento-do-nordeste-sudene>. Acesso em: 14 set. 2017.

ZEIN, Ruth Verde. "O futuro do passado, os as tendências atuais". **Projeto**. São Paulo: Projeto Editores Associados, N. 104, out. 1987, pp. 87-114.

Salvador - 2018

AS COOPERATIVAS HABITACIONAIS URUGUAIAS E O CONTEXTO ARQUITETÔNICO E URBANÍSTICO DO SEGUNDO PÓS GUERRA – O CONJUNTO JOSÉ PEDRO VARELA

URUGUAYAN HOUSING COOPERATIVES AND THE ARCHITECTURAL AND URBANISTIC CONTEXT OF THE SECOND POST WAR – THE JOSÉ PEDRO VARELA HOUSING

LAS COOPERATIVAS DE VIVIENDA URUGUAYAS Y EL CONTEXTO ARQUITECTÓNICO Y URBANÍSTICO DEL SEGUNDO POSGUERRA – EL CONJUNTO JOSÉ PEDRO VARELA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RITTER, Carolina
Arquiteta urbanista; Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFPel
carolritterarq@gmail.com

GONSALES, Célia Helena Castro
Doutora em Arquitetura; Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFPel
celia.gonsales@gmail.com

AS COOPERATIVAS HABITACIONAIS URUGUAIAS E O CONTEXTO ARQUITETÔNICO E URBANÍSTICO DO SEGUNDO PÓS GUERRA – O CONJUNTO JOSÉ PEDRO VARELA

URUGUAYAN HOUSING COOPERATIVES AND THE ARCHITECTURAL AND URBANISTIC CONTEXT OF THE SECOND POST WAR – THE JOSÉ PEDRO VARELA HOUSING

LAS COOPERATIVAS DE VIVIENDA URUGUAYAS Y EL CONTEXTO ARQUITECTÓNICO Y URBANÍSTICO DEL SEGUNDO POSGUERRA – EL CONJUNTO JOSÉ PEDRO VARELA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Este trabalho tem o objetivo de investigar a repercussão da crítica ao dogmatismo moderno – que circulava no cenário arquitetônico e urbanístico da Europa e EUA, a partir do segundo pós guerra – na Zona 1 da Cooperativa Habitacional José Pedro Varela (Montevidéu, 1971). Observa-se que essa crítica se estabelece tanto nos Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna, através do Team 10, como em outros contextos disciplinares. Vários autores indicam as reverberações desse cenário nos projetos das coop. habit. uruguaias. Pretende-se aprofundar este tema, a partir da hipótese de que essa influência colaborou definitivamente para a qualidade do conjunto habitacional analisado.
PALAVRAS-CHAVE: projeto de arquitetura e urbanismo; Team 10; habitação social; cooperativas habitacionais uruguaias; Cooperativa Habitacional José Pedro Varela.

ABSTRACT:
This work aims to investigate the repercussion of criticism of modern dogmatism – that circulated in the architectural and urbanistic scene of Europe and the USA, from the second post war period – in Zone 1 of the José Pedro Varela Housing Cooperative (Montevideo, 1971). It is observed that this criticism is established both in the International Congresses of Modern Architecture, through Team 10, and in other disciplinary contexts. Several authors indicate the reverberations of this scenario in the projects of the uruguayan housing cooperatives. It is intended to deepen this theme, based on the hypothesis that this influence definitely contributed to the quality of the housing complex analyzed.
KEYWORDS: *project of architecture and urbanism; Team 10; social habitation; uruguayan housing cooperatives; José Pedro Varela Housing Cooperative.*

RESUMEN:
Este trabajo tiene el objetivo de investigar la repercusión de la crítica al dogmatismo moderno – que circulaba en el escenario arquitectónico y urbanístico de Europa y EUA, a partir de segundo pos guerra – en la Zona 1 de la Cooperativa Habitacional José Pedro Varela (Montevideo, 1971). Observase que esa crítica se establece tanto en los Congresos Internacionales de la Arquitectura Moderna, a través de Team 10, como en otros contextos disciplinares. Varios autores indican las reverberaciones de ese escenario en los proyectos de las coop. de vivienda uruguayas. Se pretende profundizar ese tema a partir de la hipótesis de que esa influencia colaboró definitivamente para la calidad del conjunto habitacional analizado.
PALABRAS-CLAVE*: proyecto de arquitectura y urbanismo; Team 10; vivienda social; cooperativas de vivienda uruguayas; Cooperativa de Vivienda José Pedro Varela.*

INTRODUÇÃO

As cooperativas habitacionais foram institucionalizadas no Uruguai em 1968, através da Lei Nacional de Habitação – nº 13.728. Essas cooperativas se constituíram de um sistema baseado em processos sociais de produção e gestão da habitação e surgiram em um contexto de profunda crise nas esferas social, política e econômica do país (VALLÉS, 2015). Nessa época, o fim do Estado de Bem Estar desencadeou um aumento de mobilizações populares, sendo a habitação uma das demandas dessas mobilizações (ALMEIDA; PINTOS, 2015). O cooperativismo em si já era uma tradição no Uruguai, mas as cooperativas habitacionais especificamente tiveram inspiração, principalmente, nas experiências do Chile (NAHOUM, 2010).

A Lei Nacional de Habitação cria, conjuntamente com a figura da cooperativa habitacional, os Institutos de Assistência Técnica (CECILIO, 2015). Risso e Boronat (1992), através de um trecho da lei, definem as cooperativas habitacionais como sociedades que são "[...] regidas pelos princípios do cooperativismo, têm por objetivo principal prover de alojamento adequado e estável aos seus associados, [...] e proporcionar serviços complementares à habitação[1]" (p. 18, tradução nossa). Os Institutos de Assistência Técnica são equipes interdisciplinares, encarregadas principalmente em auxiliar as cooperativas em seus sistemas de autogestão social, nos projetos arquitetônicos e urbanísticos de seus conjuntos habitacionais (CECILIO, 2015).

Essas cooperativas – segundo a bibliografia – são consideradas exemplos bem sucedidos no campo da habitação social, pois, além da qualidade elevada das construções e espaços, os moradores possuem um forte sentimento de pertencimento ao seu lugar e uma apropriação intensa e constante dos espaços coletivos. Segundo Castillo (2015), a apropriação e manutenção nos conjuntos habitacionais uruguaios desenvolvidos pelo sistema cooperativo são resultado do sistema de propriedade coletiva e das especificidades do seu modelo de gestão. Especificamente em relação ao objeto deste estudo, a Cooperativa Habitacional José Pedro Varela, Cubría e Di Paula (1999) indicam a participação e a autogestão, como essenciais para o sucesso do sistema.

Este estudo trabalha com a hipótese de que, ainda que o processo cooperativo tenha sido fundamental, as questões arquitetônicas e urbanísticas, propostas por arquitetos inseridos em um contexto de crítica aos rígidos dogmas do urbanismo moderno, são fundamentais para o "sucesso" da urbanização.

Há uma "coincidência", a partir desse momento, de uma produção baseada no sistema cooperativo e uma nova proposta da relação arquitetura-cidade, no campo disciplinar. Como destacam Almeida e Pintos (2015), houve, entre os anos de 1969 e 1974, uma importante produção também nos setores privado e público. No entanto, a maioria dessa produção se baseava em conjuntos habitacionais conformados por blocos isolados, implantados de maneira repetitiva. Já na produção de conjuntos habitacionais através do sistema cooperativo existe

> [...] um maior cuidado no tratamento dos espaços abertos, como ruas para pedestres e jardins, bem como um melhor estudo da gradação do espaço público para o privado. A arquitetura desses anos é carregada com a bagagem ideológica do Team X, mas isso é

[1] […] son aquellas sociedades que, regidas por los principios del cooperativismo, tienen por objeto principal proveer de alojamiento adecuado y estable a sus asociados, […] y proporcionar servicios complementarios a la vivienda" (RISSO; BORONAT, 1992, p. 18).

> tomado de forma crítica. Buscava-se relacionar os conjuntos com a cidade existente[2] (ALMEIDA; PINTOS, 2015, p. 46-47, tradução nossa).

Outros autores, também apontam a presença das ideias desse grupo crítico europeu no contexto uruguaio. Vallés (2015) destaca o papel da arquitetura para a consolidação de toda a experiência que envolveu o cooperativismo habitacional uruguaio. Relata que houve uma forte influência, no início dos anos sessenta, do que ele chamou de "revisionismo do Team X". Blechman e Casaravilla (2012, p. 50, tradução nossa) indicam que as décadas de setenta e oitenta foram o momento em que as construções de habitações executadas pelo sistema cooperativo no Uruguai estavam recebendo "[...] uma maior e mais direta influência do pensamento desenvolvido na Europa Central, promovido principalmente pelo TEAM X[3] [...]".

Nesse contexto, como indica VALLÉS (2015, p. 17), nos anos setenta, diversas regiões mais periféricas de Montevidéu se tornaram "[...] laboratórios de potentes ensaios de habitação social à escala urbana". Como destaca esse autor, nessas experiências, foram consolidadas certas inovações – em relação aos tipos de edificações e às disposições tipológicas – as quais se tratavam de modelos que propunham uma quebra bastante explícita com a arquitetura ligeiramente anterior, produzida nesse contexto da habitação social.

Inserido nessa conjuntura das cooperativas habitacionais uruguaias, este trabalho – que reúne os argumentos e resultados parciais de uma pesquisa em andamento –, possui o objetivo de aprofundar essa discussão sobre a repercussão da crítica ao dogmatismo moderno – que circulava no cenário arquitetônico e urbanístico, a partir do segundo pós guerra – nas estratégias projetuais da Zona 1 da Cooperativa Habitacional José Pedro Varela (Montevidéu, 1971) – JPV.

Cabe destacar que, embora as propostas do Team 10 sejam a mais citadas, e por isso se constituirão como base teórica principal deste estudo, outros importantes autores desse contexto geral de crítica aos dogmas modernistas, como Janes Jacobs, Christopher Alexander e os arquitetos "metabolistas", comporão o pano de fundo desta investigação.

A metodologia de trabalho foi dividida em duas etapas. Primeiramente, realizou-se uma análise do contexto arquitetônico e urbanístico, pós Segunda Guerra Mundial, através de uma revisão bibliográfica. Posteriormente, realizaram-se análises das estratégias projetuais do conjunto estudado, identificando a influência daquele cenário arquitetônico e urbanístico relatado. As análises arquitetônicas e urbanísticas contaram com coletas de dados em fontes bibliográficas e visitas ao local. Como auxílio para a realização e ilustração das análises do conjunto, redesenhos de parte do projeto foram realizados.

A realização deste estudo se justifica, a partir da constatação de que, embora se encontrem muitos estudos sobre o processo cooperativo habitacional uruguaio, como exemplo os trabalhos Nahoum (2010), o estudo dos processos projetuais desenvolvidos nos conjuntos habitacionais e ainda, sua relação com o pensamento arquitetônico e urbanístico, tem uma abrangência limitada. Nesse âmbito, existem algumas contribuições importantes de Cubría e Di Paula (1999), Risso e Boronat (1992), Vallés e Castillo (2015).

[2] "[…] un mayor cuidado en el tratamiento de los espacios exteriores, como calles peatonales y jardines, además de un mejor estudio de la graduación desde el espacio público al privado. La arquitectura de dichos años viene cargada del bagaje ideológico del Team X, pero éste se toma de forma crítica. Se busca relacionar a los conjuntos con la ciudad existente" (ALMEIDA; PINTOS, 2015, p. 46-47).

[3] "[…] una mayor y más directa influencia del pensamiento desarrollado en Europa Central, promovido principalmente por el TEAM X […]" (BLECHMAN; CASARAVILLA, 2012, p. 50).

Esses estudos abordam e analisam diversas urbanizações, entre elas, o projeto aqui analisado e serviram como embasamento inicial para esta investigação.

Por outro lado, o estudo demonstra sua importância, ao se constituir como uma mostra geral da circulação de ideias, no campo disciplinar, nesse importante período da história da arquitetura e urbanismo modernos – os anos cinquenta e sessenta –, e a possível repercussão da conjuntura dessa época em urbanizações na América Latina.

O CONTEXTO ARQUITETÔNICO E URBANÍSTICO DO SEGUNDO PÓS GUERRA – AS DIVERSAS "CORRENTES DE PENSAMENTO" E O TEAM 10

No contexto de quebra de paradigmas arquitetônicos e urbanísticos, a partir dos anos cinquenta, surgem uma série de movimentos e escritos, criticando em diferentes níveis, principalmente, a atuação universalista e os "excessos racionalistas" das teorias iniciais do Movimento Moderno.

A década de sessenta foi um marco temporal de "manifestações revolucionárias" e "reivindicações sociais e culturais" (JACQUES, 2003, p. 13). A jornalista Jane Jacobs, em 1961, lança nos Estados Unidos o conhecido livro **Morte e vida de grandes cidades** (JACOBS, 2003) que se caracteriza essencialmente como uma crítica ao urbanismo moderno e ortodoxo e apresenta alternativas baseadas na observação da vida cotidiana das cidades. A consideração de que as cidades são como um organismo vivo e complexo, cambiante, não inerte e, o destaque do importante papel das ruas como potencializadoras da vida em comunidade e de suas relações sociais – são algumas das principais questões que a autora apresenta em seu trabalho.

Christopher Alexander, em sua publicação, ***A city is not a tree***[4], apresenta dois tipos de princípios ordenadores que as cidades poderiam ter: a cidade como uma árvore ou como uma semitrama. A semitrama seria um princípio pertencente às cidades naturais – aquelas com um crescimento espontâneo ao longo do tempo; a cidade como uma árvore, seria um princípio das cidades artificiais – aquelas que estavam sendo planejadas seguindo teorias do pensamento moderno. O autor é incisivo ao dizer que uma cidade viva é aquela ordenada por uma estrutura complexa, uma semitrama: estrutura que conecta vários elementos entre si, diferente do sistema "árvore", onde a conexão entre os elementos é bastante limitada, e segue uma rígida hierarquia (ALEXANDER, 1968).

O Metabolismo também é um movimento importante nesse momento. Propõe, entre outras coisas, uma concepção de cidade como um elemento vivo, orgânico. Um grupo com uma "[...] visão arquitetônica em consonância com a mirada antropológica da época, que desvia seu foco de atenção do individual para o social[5]" (LUCAS ALONSO, 2015, p. 18, tradução nossa).

No entanto, é no contexto dos próprios Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (CIAMs) – idealizados como uma instância de reflexão e divulgação do Movimento Moderno –, que surge, através do grupo **Team 10,** uma crítica muito diretamente relacionada aos princípios arquitetônicos e urbanísticos, dogmáticos, universalistas e funcionalistas do pensamento moderno.

[4] "Uma cidade não é uma árvore" – publicado originalmente na revista "*Architectural Forum*", dividido em duas partes, a parte I em 1965 e a parte II em 1966.

[5] "[...] visión arquitectónica en consonancia con la mirada antropológica de la época, que desvía su foco de atención de lo individual a lo social" (LUCAS ALONSO, 2015, p. 18).

O Team 10, formado em meados dos anos cinquenta e composto por arquitetos da terceira geração da arquitetura moderna, critica os princípios excessivamente dogmáticos defendidos pelas gerações anteriores. Se opõe à cidade funcional, rejeitando seu espaço universal e sua organização a partir das quatros funções da Carta de Atenas – morar, trabalhar, recrear e circular. Segundo Montaner (2011, p. 30), o grupo propunha "[...] encontrar uma relação precisa entre a forma física e a necessidade social e psicológica das pessoas" assim como evidenciar a complexidade da vida nas cidades.

Mesmo com essas discussões e com a introdução de conceitos novos, não queriam ignorar os avanços positivos adquiridos pelo Movimento Moderno. Lucas Alonso (2015) afirma que o grupo vai tentar corrigir as limitações desse movimento. O grupo indicava também que o homem "desenvolve a necessidade de se diferenciar, se identificar com o local onde habita, criar vínculos sociais e apreender o espaço a partir de seus próprios valores culturais" (BARONE, 2002, p. 61).

Muitos desses preceitos são apresentados no Manifesto de Doorn, proposto em 1954. Dividido em oito itens, o manifesto amplia a concepção do habitat: "o 'habitat' diz respeito à casa particular inserido em um tipo particular de comunidade", e também, apresenta que "é inútil considerar a casa, a não ser como parte da comunidade, devido à interação entre elas. Não devemos perder tempo codificando os elementos da casa enquanto a outra relação não tenha sido cristalizada[6]" (TEAM..., 2018, tradução nossa). Há como base de todos esses ideias, uma intenção clara de afrouxar os limites entre arquitetura e cidade.

Dentre seus membros, neste estudo se destaca principalmente o trabalho de Aldo van Eyck, do casal Alison e Peter Smithson, de Giancarlo de Carlo e de Ralph Erskine. Nomes que não só foram relevantes dentro do cenário de inflexão teórica da época, mas se relacionam mais diretamente, de alguma forma, com o contexto das cooperativas habitacionais uruguaias.

Esses arquitetos não somente preconizavam uma renovação na maneira de relacionar, através da proposta espacial, o habitat e a comunidade em que estava inserido, como propunham uma nova relação entre arquiteto e comunidade. De Carlo e Erkine, por exemplo, foram precursores na questão do envolvimento dos futuros moradores no projeto de sua moradia; acreditavam que esse processo gerava resultados mais satisfatórios de apropriação de seu lugar pelos moradores (BARONE, 2002). A participação dos cooperativados uruguaios, no processo de projeto de suas futuras moradias, pode ser uma repercussão das práticas profissionais desses dois arquitetos.

Por exemplo, o projeto de De Carlo para a **Vila Matteotti** (1964-1974), em Terni (Itália) (Figura 1), foi um projeto participativo (BARONE, 2002). No entanto, também conceitualmente, esse projeto é importante porque aplica teorias defendidas pelo Team 10, como exemplo, o resgate da importância das ruas e das conexões entre as unidades habitacionais. Nesse sentido, uma das estratégias projetuais de Matteotti é a presença de algumas passarelas elevadas cruzando as principais ruas do conjunto habitacional. Essa estratégia aumenta a possibilidade de integração espacial.

A Villa Matteotti possui quinze tipologias diferentes de unidades habitacionais, sendo que cada uma delas poderia sofrer três variações em seu *layout*, conforme o desejo dos futuros moradores. Seus edifícios não

[6] "'Habitat' is concerned with the particular house in the particular type of community". "It is useless to consider the house except as a part of a community owing to the inter-action of these on each other. We should not waste our time codifying the elements of the house until the other relationship has been crystallized" (TEAM..., 2018).

passam de três pavimentos – utiliza-se o conceito BAAD (Baixa Altura Alta Densidade); todas as habitações possuem entrada direta da rua e um jardim particular. Observa-se que os volumes do edifícios possuem um desenho de reentrâncias e saliências bastante dinâmico. Nesse projeto, De Carlo contrapôs a regularidade no desenho geral do conjunto com o caráter mais complexo e expressivo das unidades habitacionais (BARONE, 2002).

Figura 1: Imagens da Vila Matteotti
Fonte: Cronologia... (2018)

Aldo van Eyck defendia a importância da criação de lugares: espaços onde as pessoas pudessem interagir e se identificar. Trabalhava com uma base interdisciplinar, buscando referências na antropologia e na sociologia (BARONE, 2002).

O arquiteto afirma, em uma de suas publicações na Forum, de 1960 – ***Door and Window*** (Porta e Janela), que: "signifiquem o que signifiquem espaço e tempo, mais significado tem lugar e ocasião. O espaço é uma abstração. Quando o homem é incluído no conceito de espaço, ele se torna um lugar. O tempo é tão abstrato quanto o espaço. Quando o homem está incluído no conceito de tempo, a ocasião aparece" (VAN EYCK, 1960, p. 108 apud PALACIOS LABRADOR, 2017, p. 53). Destaca a importância atribuída ao homem, como um elemento transformador da própria arquitetura.

Também procurava romper com o rigor dos limites entre o ambiente construído e o espaço aberto, através da conformação de espaços de transição (BARONE, 2002). Nesse sentido, o arquiteto se preocupava, como indica Frampton (1997, p. 335), "[...] com a amplificação do 'limiar', de modo a mediar simbolicamente entre fenômenos universais idênticos como 'interior versus exterior' [...]". Lucas Alonso (2015) destaca a importância da formação desses espaços intermediários e também a procura por deixar mais "desfocado" os limites entre o tecido urbano e o edifício, como uma ideias chave do Team 10.

Um outro conceito elaborado pelo arquiteto foi o que ele chamou de "claridade labiríntica". O holandês afirma que esse

> [...] tem a ver com ordem ou caos, por exemplo; tem relação com a cidade, não com um edifício isolado. Então, clareza labiríntica é simplesmente combinar o que é aparentemente incompatível; aquilo que é claro com o que é labiríntico; aquilo que é aberto com aquilo que é fechado ou o simples com o complexo (VAN EYCK, 1996).

Nesse contexto, a arquitetura de Van Eyck geralmente possuiu composições estruturadas a partir "[...] de formas geométricas simples organizadas em estruturas complexas [...]" (p. 114).

Um projeto que representa sua estrutura teórica é o orfanato de Amsterdã (1956-1960) (Figura 2). Segundo Van Eyck (1962 apud BARONE, 2002, p. 121), o orfanato "[...] é uma arquitetura dos espaços de transição (*inbetween spaces*) [...] segue a concepção de um sistema reticulado, dessa vez em cubos que se repetem e se alternam em áreas cobertas e descobertas, paredes opacas e transparentes, formas abertas e fechadas e variações". O arquiteto cria lugares que não são interiores ou exteriores, mas intermediários; esses espaços intermediários evidenciam o que é significativo de cada lado.

Observa-se que o projeto do orfanato possui uma repetição, refletida em sua cobertura, de módulos quadráticos pequenos, dentro de uma organização, por vezes repetitiva, maior. E então esses módulos maiores se organizam de maneira mais complexa, formando uma composição final, de certa maneira, como uma trama, que se espalha pelo terreno, como se pudesse continuar se espalhando se necessário, sem limites, conectando por fim, arquitetura e tecido urbano.

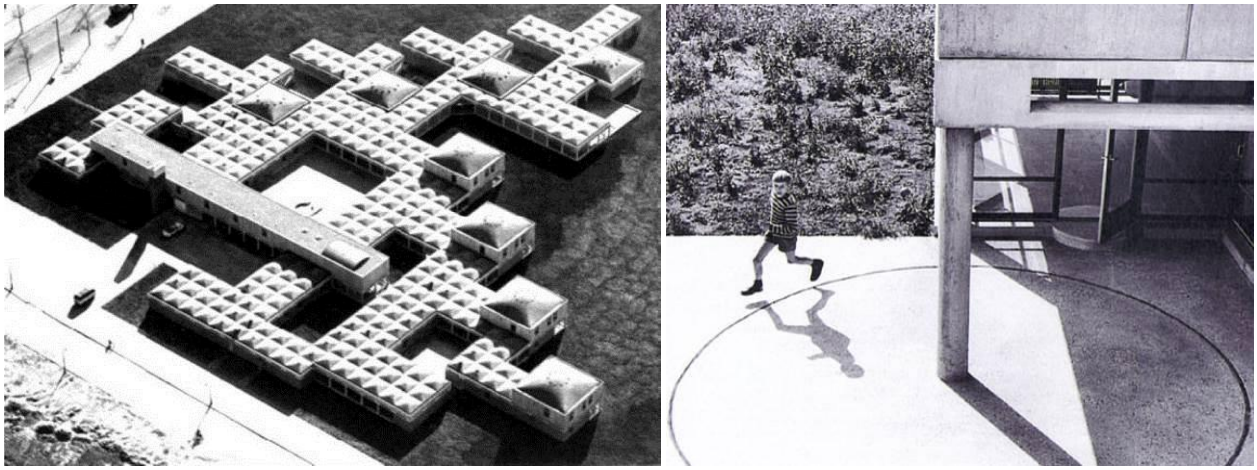


Figura 2: Imagens do orfanato de Amsterdã
Fonte: Fracalossi (2013)

O casal Alison e Peter Smithson são figuras centrais dentro do Team 10, com uma contribuição teórica e projetual fundamental. Em ***An urban Project***[7], de 1953, apontam para um novo tipo de relação entre a rua e a casa. Para eles, a ideia de rua engloba a criação de "grupos-espaços", onde se possa satisfazer as necessidades humanas de identificação e pertencimento, tornando, então, a vida na rua socialmente vital. As ruas galerias, "lugares" de relações sociais e não apenas corredores, são propostas alternativas que procuram suprir a ausência de espaços de comunicação horizontal, em edificações em altura, e a impossibilidade de conformação de tais "grupos-espaços" (SMITHSON; SMITHSON, 1953).

[7] "Um projeto urbano". O artigo está disponível no apêndice de Amorim (2008).

Cluster City. A new shape for the community[8], de 1957, também é um importante texto do casal. A criação do conceito de *cluster* demonstra a defesa dos Smithsons de uma ideia de cidade mais complexa e menos geométrica – alusão crítica aos planos axiais de Le Corbusier –, onde a preocupação do posicionamento dos elementos esteja mais ligada aos fluxos e as conexões. O *cluster* pode ser traduzido como agrupamento, aglomerado, podendo ser definido como

> [...] uma malha muito coesa, complicada, agregação frequentemente em movimento, mas uma agregação com uma estrutura distinta. Isso é talvez o mais perto que se possa chegar da descrição do novo ideal em planejamento arquitetônico e urbanístico[9] (SMITHSON; SMITHSON, 1957, p. 334-336, tradução nossa).

O *cluster* também pode ser definido como categoria urbana que consiste em diversas maneiras de agrupar habitações, como cachos articulados, que conformam territórios, lugares, para a comunidade (BARONE, 2002). Davi (2009, p. 80) afirma que "o Cluster se materializa, desta maneira, como um elemento ramificado, relacionando todos os elementos do complexo, que se desenvolve como um esquema onde tudo esta conexo e criando espaços de relação".

Essas ideias gerais são aplicadas em dois projetos dos Smithsons: Golden Lane, de 1952 e Robin Hood Gardens, de 1962. Segundo Barone (2002), no projeto não construído Golden Lane (Figura 3), os arquitetos procuraram "[...] criar níveis de associação espacial para dar identidade aos lugares e às comunidades" (p. 140), acreditando que deveria existir "relações de pertinência da casa em relação à rua, da rua em relação ao distrito e do distrito à cidade" (p. 140).

O projeto se utiliza da ideia de *cluster* como forma de agregação, de criação de territorialidades. As ruas galerias, os jardins, foram projetados para serem "territórios de identidade". As ruas galerias foram pensadas para serem locais de encontro, procurando trazer para dentro do espaço mais fechado e coletivo da comunidade, parte da relação entre casa e rua que ocorre na cidade tradicional (BARONE, 2002).

O encontro dos edifícios conformam nós de conexão, sendo que nesses locais – e nos extremos dos edifícios – situam-se as circulações verticais. Esses nós conectam todos os "ramos" entre si. No nível do solo, os jardins "mais fechados" a partir da conformação dos edifícios, substituem o espaço abstrato moderno, por lugares do acolhimento. As ruas elevadas estão voltadas para esses pátios.

[8] "Cidade Aglomerada. Uma nova forma para a comunidade". O artigo está disponível no apêndice de Amorim (2008).

[9] "[...] a closet knit, complicated, often moving aggregation, but an aggregation with a distinct structure. This is perhaps as close one can get to a description of the new ideal in architecture and town planning" (SMITHSON; SMITHSON, 1957, p. 334-336).

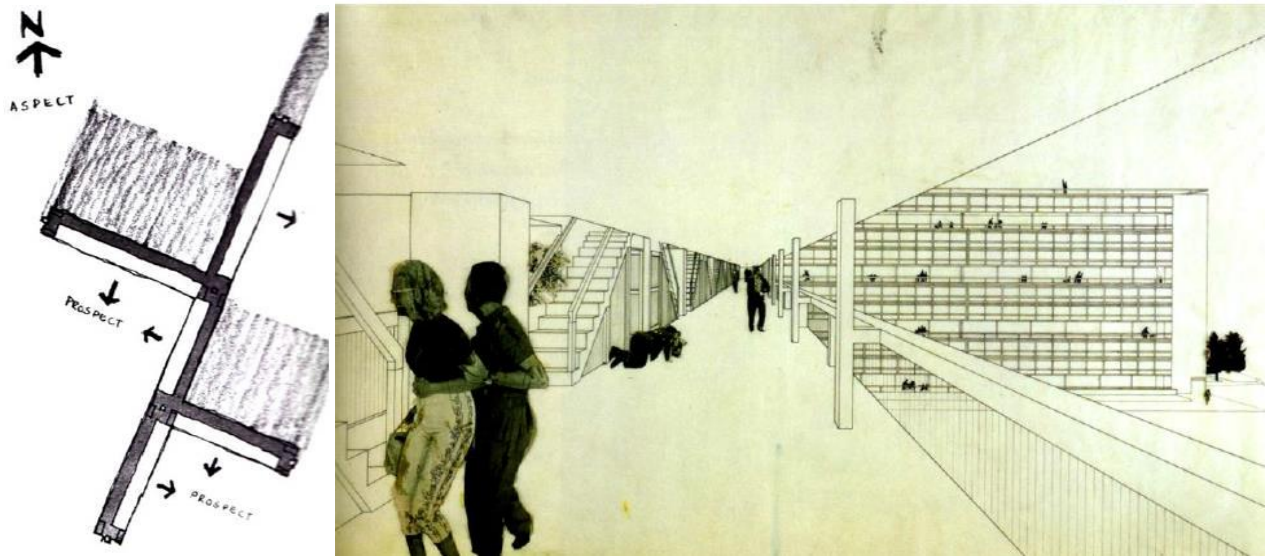


Figura 3: À esquerda, esquema da implantação do projeto Golden Lane. Em preto estão representadas as circulações verticais e as habitações, em branco, as ruas galerias. À direita, croqui ilustrando as ruas galerias do projeto Golden Lane
Fonte: Davi (2009, p. 71-72)

A ideia de flexibilidade e crescimento está presente no projeto. Suas unidades habitacionais são do tipo duplex e poderiam possuir diferentes tipologias: apartamentos com um dormitório, ou com dois, e mais um "pátio", ou três dormitórios, havendo a possibilidade de pátio ou não. Essa variação podia ser alcançada pela existência de um terraço coletivo, no mesmo nível da rua galeria, ou seja, no nível de acesso às habitações, que poderia se transformar em dois dormitórios extras, ou um dormitório extra e um terraço (DAVI, 2009).

No **Robin Hood Gardens** (Figura 4), "a forma singular e sinuosa dos blocos surge como aplicação da ideia de *cluster* [...]" (MONTANER, 2011, p. 76). A implantação do projeto se relaciona com o entorno ao seguir o desenho dos limites do terreno; essa conformação que contorna as bordas do terreno, forma um espaço aberto central de uso mais coletivo do que público – um espaço intermediário –, um espaço de associação entre a comunidade que ali passaria a viver. Neste caso, as ruas galerias dos dois edifícios estão voltadas para o entorno, criando uma maior relação entre o edifício e a cidade. Consequentemente, os espaços mais privativos das habitações estão voltadas para o espaço coletivo interno. A criação dessas ruas galerias, assim como no Golden Lane, geram outro espaço de caráter intermediário – semiprivado – dentro do volume dos edifícios.

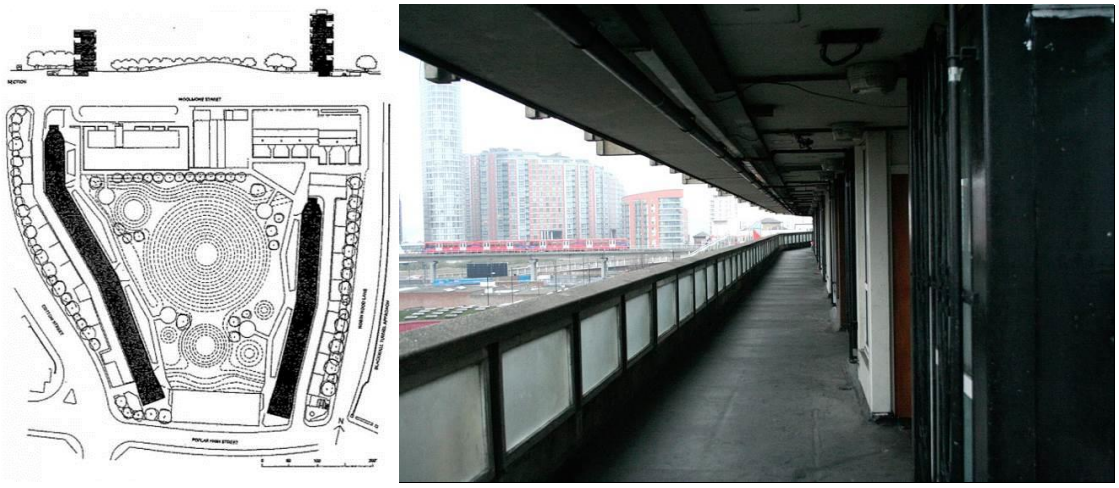


Figura 4: À esquerda, planta baixa e corte do projeto Robin Hood Gardens. À direita, corte *collage* do projeto Robin Hood Gardens. Fonte: Brito (2012)

A maioria das unidades habitacionais são do tipo duplex, o que acaba diminuindo o número de circulações horizontais. Os arquitetos procuram refletir a ideia de variação e flexibilidade através do projeto de diferentes tipologias das unidades – 2 a 6 moradores – e através das unidades de apenas um nível no térreo, para idosos. O programa do conjunto inclui garagens, comércios, playground, lavanderias comunitárias, etc. Nas pontas e nas articulações dos edifícios se localizam as circulações verticais, funcionando como conectores espaciais importantes.

A ZONA 1 DO CONJUNTO HABITACIONAL JOSÉ PEDRO VARELA E O CONTEXTO ARQUITETÔNICO E URBANÍSTICO DO SEGUNDO PÓS GUERRA

A Cooperativa Habitacional José Pedro Varela se localiza em Montevidéu, Uruguai. Fica, aproximadamente, em linha reta, a 9,7 Km da Praça Independência, situada na área central da cidade (Figura 5). A Cooperativa é formada pelas Zona 1, Zona 3 e Zona 6, sendo a Zona 1 (Figura 6) o objeto desta análise. Por sua vez, a Zona 1 é composta por duas áreas, uma com edifícios de quatro pavimentos e outra com edifícios de tipologia duplex, sendo o primeiro grupo o estudado neste trabalho.

Os projetos das três zonas foram desenvolvidos pelo Instituto de Assistência Técnica CEDAS, em conjunto com os arquitetos Jorge di Paula, Norberto Cubría, Walter Kruk e colaboradores. A Zona 1 do conjunto JPV foi concretizada entre 1971 e 1975. Possui 710 unidades habitacionais e a densidade é de 83 residências por hectare (VALLÉS; CASTILLO, 2015). Das 710 unidades, 633 estão localizadas na área estudada, nos edifícios com quatro pavimentos (CUBRÍA, 1998). O tipo de cooperativa que promoveu o conjunto foi a de Ajuda Mútua[10]. Além das unidades habitacionais, o conjunto possui equipamentos coletivos e comércio.

O conjunto das três zonas, como um todo, é tratado como uma referência do sistema cooperativo. Na época, aquele foi o maior conjunto projetado e sua implantação foi estudada como um processo de melhoramento da região – que após o impacto gerado pelo JPV, tornou-se ininterrupto (CUBRÍA; DI PAULA, 1999).

[10] Na modalidade cooperativa de Ajuda Mútua, a mão de obra de seus sócios é utilizada na construção das habitações, existindo o desenvolvimento de um trabalho comunitário entre os sócios, sob a direção da cooperativa (RISSO; BORONAT, 1992).

Figura 5: Localização da Zona 1 da Coop. Hab. José Pedro Varela em Montevidéu, Uruguai
Fonte: Google Earth, 2015, edição das autoras, 2018

Figura 6: Imagens da Zona 1 da Coop. Hab. José Pedro Varela
Fonte: Arquivo das autoras, 2013

O terreno possui uma área de 86.056 m² com forma aproximada de um trapézio. A implantação se dá através da disposição de edifícios lineares de quatro pavimentos, em duas direções principais, paralelas aos limites do terreno – formando ângulos de 60º e 120º –, conformando uma malha não ortogonal. Essa implantação, além de proporcionar dinamismo e organicidade ao conjunto, gera uma série de espaços de uso coletivo diferenciados – praças internas com conformações e conexões variadas (Figura 7).

A implantação do conjunto também procurou priorizar o papel da

> rua central, que vincula a 'Zona' com o resto do conjunto, alojando serviços comunitários nela; [como também] cumprir com a regulamentação que exige – com acerto – garantir para cada fachada duas horas diárias de luz solar no solstício de inverno[11] (CUBRÍA; DI PAULA, 1999, p. 171, tradução nossa).

As edificações estão conectadas por uma rede de circulações horizontais ao longo das barras – as ruas galerias – e verticais – que se comportam na maioria das vezes como rótulas –, unindo algumas circulações horizontais entre si e com o solo, o que acaba criando uma integração espacial absoluta no conjunto. Algumas circulações verticais estão posicionadas na porção mais central dos edifícios mais longos, pois essas foram dispostas para que não ficassem distantes entre si mais do que 50 m. Quando situadas nas extremidades dos edifícios, cada escada conecta de dois a três blocos. A conexão dessas escadas às ruas galerias se dá por meio de passarelas elevadas (Figura 7 e Figura 8).

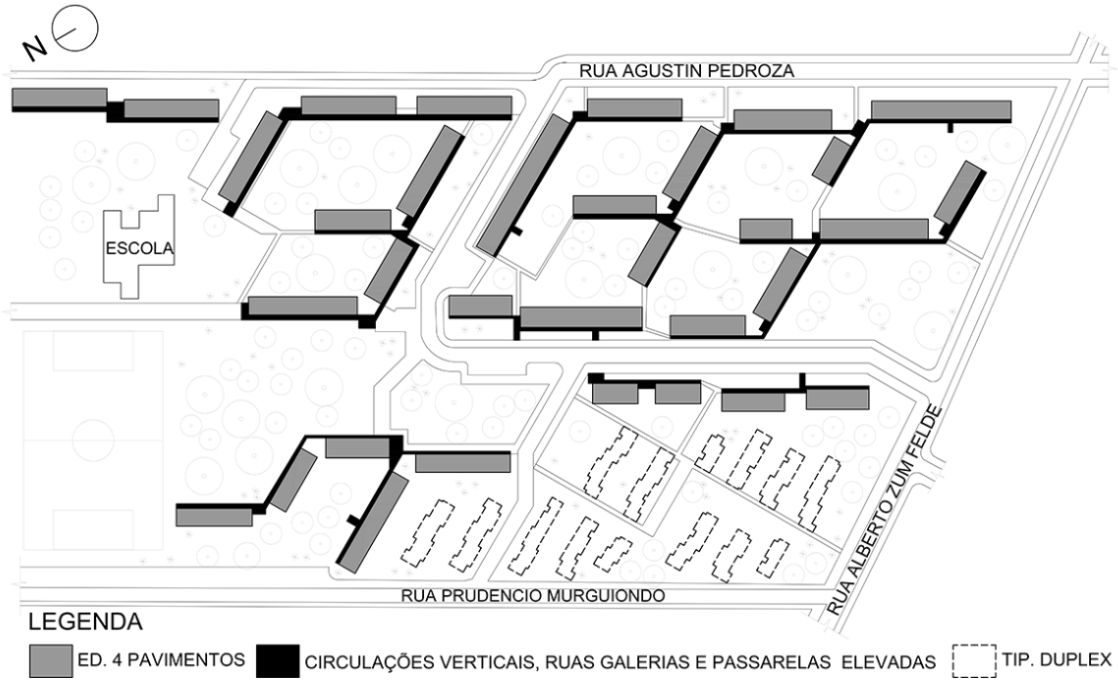


Figura 7: Redesenho da implantação da Zona 1 da Coop. Hab. José Pedro Varela
Fonte: Redesenho das autoras, 2018

[11] "[…] conformar el conjunto en base a la calle que se forma entre bloques paralelos […]. Esta conformación prioriza la calle central, que vincula la 'Zona' con el resto del conjunto, alojando en ella los servicios comunitarios; cumplir con la reglamentación que exige – con acierto – garantizar para cada fachada dos horas diarias de asoleamiento en el solsticio de invierno (CUBRÍA; DI PAULA, 1999, p. 171).

Figura 8: À esquerda, circulação vertical ligando dois edifícios. À direita, circulação vertical ligando três edifícios
Fonte: Arquivo das autoras, 2013

Os volumes dos edifícios se constituem de prismas horizontalizados, com dimensões variadas, constituídos de uma malha estrutural perfeitamente regular. Quando observados individualmente, possuem um desenho modular e racional, que dá ao conjunto um carácter bastante unitário e repetitivo. No entanto, as faces maiores opostas possuem tratamentos distintos, estando de um lado situadas as ruas galerias sob a grelha estrutural, e, do outro, existe a conformação de uma fachada perfurada, mais tradicional, criando uma variedade na expressão dos blocos. Por outro lado, a regularidade dos edifícios é contrabalançada com as expressivas e esculturais escadas.

São bastante evidentes os pontos de confluência de alguns conceitos e estratégias projetuais do conjunto, com o contexto internacional antes mencionado. De modo geral, percebe-se, uma valorização dos espaços coletivos e da "rua" – como espaços muito ligados à morada; uma ideia de criação de lugares; um conceito de cidade que procura se desenvolver em semitrama, com relações variadas e ricas, e não em "arvore".

Mas outros elementos mais específicos podem ser observados. A presença do *cluster* na conformação articulada dos edifícios, criando diferentes territórios, separados e ao mesmo tempo conectados; os pátios compartimentados e diferenciados entre si; as ruas galerias como lugares de relações sociais. E ainda, a conexão entre alguns dos edifícios e, entre todos os volumes, através de caminhos no térreo, podem ser a representação de "cachos articulados", dessa "agregação frequentemente em movimento" – como indicavam o casal Smithson –, que apresenta grande potencialidade de conexão com a malha urbana circundante (Figura 9).

Em relação a essa conformação de áreas abertas coletivas pulverizadas pelo projeto, Lucas Alonso (2015), em comparação com os grandes espaços públicos da "cidade funcional", comenta que "[...] o urbanismo mais inovador dos anos 60 é caracterizado por essa condição quase doméstica da cidade, onde recantos e pequenas praças passam a ser considerados como uma rede que dota qualidade e vida para a trama[12]" (p. 17, tradução nossa). Essas áreas, por estarem localizadas internamente ao conjunto, possuem um caráter de espaço intermediário – um espaço coletivo – e também se transformam nos "lugares" de Van Eyck (Figura 10).

[12] "[…] el urbanismo más innovador de los años sesenta se caracteriza por esta condición casi doméstica de la ciudad, donde los rincones y las pequeñas plazas empiezan a plantearse como una red que dota de calidad y vida a la trama" (LUCAS ALONSO, 2015, p. 17).

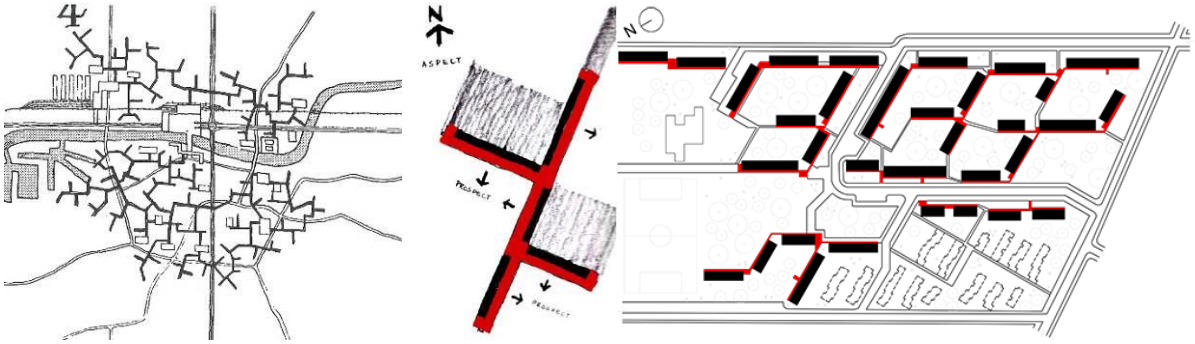


Figura 9: À esquerda, primeiro esboço de um *cluster*, elaborado por Alison e Peter Smithson, 1952. Centro, esquema da implantação do projeto Golden Lane. Em preto, as habitações, em vermelho, as ruas galerias, circulações verticais e conexões. À direita, esquema da implantação da Zona 1 da Coop. Hab. José Pedro Varela. Em preto, as habitações, em vermelho, as ruas galerias, circulações verticais e conexões
Fonte: À esquerda, Montaner (2011, p. 30). Centro, Davi (2009, p. 71), edição das autoras, 2018. À direita, redesenho das autoras, 2018

Figura 10: Espaços abertos coletivos da Zona 1 da Coop. Hab. José Pedro Varela
Fonte: Arquivo das autoras, 2013

A implantação expressa ao mesmo tempo racionalidade e complexidade. A racionalidade presente nos volumes individuais demostra a influência de uma arquitetura presente desde os primeiros CIAMs – funcional, econômica e padronizada. A complexidade está na geometria "mais orgânica" e no complexo sistema de circulações horizontais e verticais.

Essa conformação de elementos primários de geometria simples em arranjos mais complexos é outro ato característico do pensamento dos anos cinquenta e sessenta, e que está presente no JPV. Malhas que geram um esquema que parece permitir um crescimento mais orgânico e ilimitado, penetrando e se conectando ao tecido urbano – mas sem perder as características essenciais de sua estrutura, que rompem, enfim, com os limites entre objeto arquitetônico e cidade –, são características que conectam o conjunto habitacional uruguaio com propostas europeias (Figura 11).

Figura 11: Na esquerda, ilustrações esquemáticas da implantação do orfanato de Amsterdã (1956-1960), projeto de Aldo van Eyck. Na direita, ilustrações esquemáticas da implantação da Zona 1 da Coop. Hab. José Pedro Varela
Fonte: Redesenho das autoras, 2018

As escadas e passagens elevadas do JPV – que criam conexões com o solo, deixam o espaço mais fluído e dinâmico e associam usos e atividades entre si, sem criar barreiras espaciais e visuais –, refletem o mesmo intuito encontrado em urbanizações como a da Villa Matteotti, projeto de De Carlo. Esses elementos se concretizam também como espaços de conexão entre espaços coletivos e como transição entre espaços públicos, semipúblicos, semiprivados (Figura 12 e Figura 13).

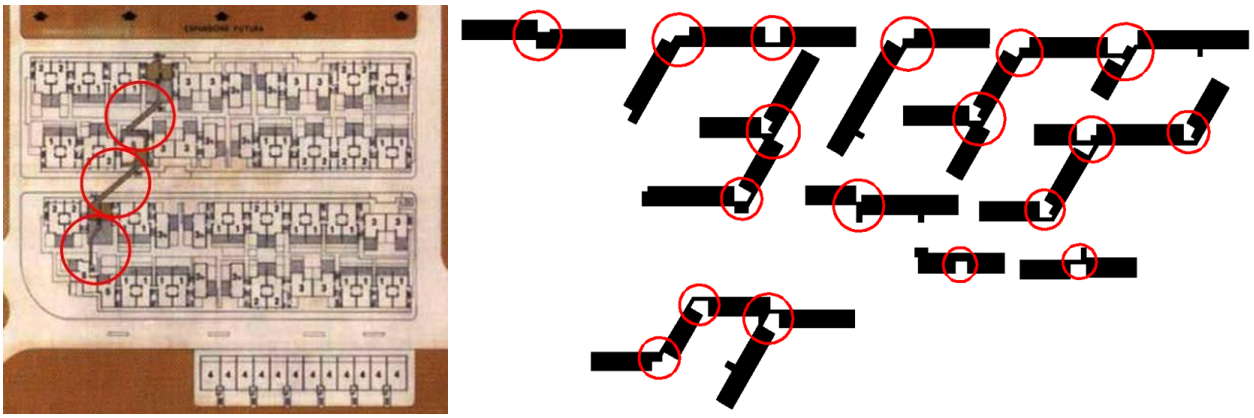


Figura 12: À esquerda, Implantação da Villla Matteotti. Destaque nas passagens elevadas. À direita, implantação esquemática da Zona 1 da Coop. Hab. José Pedro Varela. Destaque nas passagens elevadas
Fonte: À esquerda, Cronologia... (2018), edição das autoras, 2018. À direita, redesenho das autoras, 2018

Figura 13: À esquerda, imagem da Via M. Patrizi, uma das ruas internas da Vila Matteotti. À direita, imagens de passarelas elevadas da Zona 1 da Coop. Hab. José Pedro Varela
Fonte: À esquerda, Google Earth, 2012. À direita, arquivo das autoras, 2013

Observa-se também certa relação com a teoria dos Smithsons, que defende uma preocupação bastante relevante com os fluxos entre os elementos. Assim como a defesa da criação de locais de encontro nos espaços de circulação.

As ruas galerias são um tema muito especial presente na cooperativa uruguaia e que é reflexo muito direto do pensamento crítico dos anos cinquenta. O edifício em altura, próprio da cidade do século XX, afastou definitivamente o morador do espaço público e coletivo por excelência, a rua. Tornar as circulações dos edifícios algo mais que simples passagem é o intuito presente em projetos europeus – o Golden Lane e o Robin Hood Gardens, como exemplos – e uruguaios – como este aqui estudado.

As ruas galerias, espaços de caráter intermediário presente em todos os edifícios e pavimentos, geram espaços semiprivados, e formam o sistema principal de circulação horizontal. Nesse local, existe a conformação de um espaço contíguo às habitações, nem público, nem privado, mas que, por possuir uma grande proximidade das habitações, pode vir a ser apropriado de diversas maneiras. Como as residências possuem dupla orientação, uma das faces da unidade dá para essa rua galeria.

Existem algumas reentrâncias no desenho do limite das unidades habitacionais, como “continuações” das ruas galerias, que podem se constituir como um espaço mais reservado da circulação, podendo ser apropriado de modo mais privativo pelos moradores das residências contíguas. Essas reentrâncias deixam o caminho da rua galeria mais dinâmico (Figura 14).

Figura 14: Imagens da Zona 1 da Coop. Hab. José Pedro Varela. Observar ruas galerias e suas reentrâncias
Fonte: À esquerda, arquivo das autoras, 2013. À direita, Almeida e Pintos (2015, p. 62)

O acesso e a transição entre os espaços abertos e fechados se dá da seguinte maneira: algumas unidades habitacionais, comércio, serviços, do térreo, são acessadas mais diretamente, existindo o espaço intermediário da rua galeria térrea; ou, no caso do acesso às unidades dos níveis superiores, tem-se de se acessar as escadas, depois a rua galeria, e então se acessa à residência. Nesse último caso, existe uma gradação no nível de fechamento dos elementos de circulação, indo do espaço mais aberto das escadas, para o espaço mais introspectivo das ruas galerias, e então a habitação.

A existência de espaços intermediários, espaços de transição, entre os espaços público e privado, reflete a preocupação de Van Eyck em criar esses lugares que relacionem, de maneira "menos dura", os dois territórios opostos. As ruas galerias configuram certa gradação entre o espaço privado das unidades habitacionais e os espaços coletivos e públicos do conjunto. Por sua vez, os espaços abertos coletivos intermediam a relação do espaço mais privado dos edifícios, em relação ao entorno do conjunto.

Por fim, é importante destacar a questão da flexibilidade de organização das unidades habitacionais, como a possibilidade de sua ampliação, mesmo em um edifício em altura – o que implica o atendimento adequado a diferentes grupos familiares. Em projetos do casal Smithson, como também de Giancarlo de Carlo, é possível observar essa investigação.

Para a concepção do conjunto JPV, a forma de organização das unidades habitacionais teve grande importância. Cubría e Di Paula (1999, p. 171, tradução nossa) indicam que o projeto da célula habitacional teria resultado de "[...] uma rígida modulação construtiva e uma estruturação adequada das instalações, o que permitiu a sobreposição livre de habitações de acordo com qualquer combinação horizontal e vertical[13]".

Dá-se uma modulação no espaçamento entre as paredes situadas no sentido transversal das plantas baixas, como também, no alinhamento e posicionamento das áreas molhadas – cozinha, banheiros. Embora exista

[13] "[…] una rígida modulación constructiva y una adecuada estructuración de las instalaciones, lo que permitió la libre superposición de viviendas atendiendo a cualquier combinatoria horizontal y vertical" (CUBRÍA; DI PAULA, 1999, p. 171).

essa rígida modulação, a divisão dos apartamentos se dá de modo variado, diversificando-se o número de módulos transversais utilizados e o posicionamento das conexões internas. Observa-se novamente certa dicotomia, de um lado uma racionalidade e modulação bastante evidentes no arranjo geral das plantas baixas e também verticalmente, por outro, uma complexidade no arranjo dos apartamentos (Figura 15).

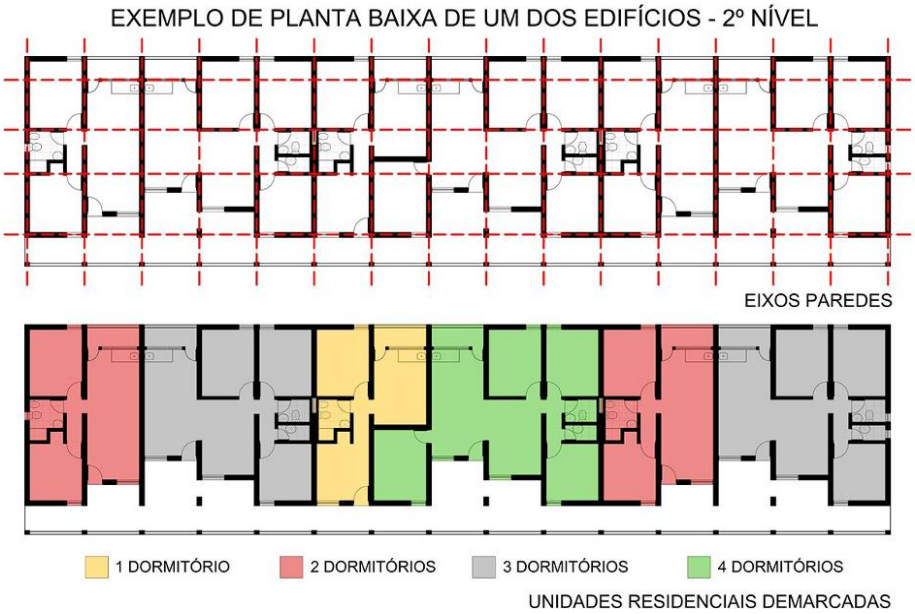


Figura 15: Redesenho da planta baixa de um dos edifícios da Zona 1 da Coop. Hab. José Pedro Varela. Na representação de cima, alguns eixos principais estão demarcados, na representação de baixo, os limites de cada habitação estão definidos e indicados o número de dormitórios
Fonte: Redesenho das autoras, 2018

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este relato trata de um recorte de uma pesquisa ainda em andamento. Porém, já se pode evidenciar vários pontos em comum entre as teorias e projetos do Team 10 – e de outros movimentos e autores, que criticaram por volta dos anos sessenta os dogmas do Movimento Moderno –, e a proposta da Zona 1 da Cooperativa Habitacional José Pedro Varela. Essas reverberações do contexto de críticas da época contribuiu para que alguns aspectos projetuais da zona superassem as "limitações" arquitetônicas e urbanísticas, difundidas pela primeira geração dos CIAMs. Observa-se que o projeto possui características que visaram uma ruptura em relação à conformação de uma arquitetura e urbanismo com espaços indiferenciados e universais; procurou criar espaços, territórios de identidade para a comunidade que viveria naquele local; visou atender as reais demandas e especificidades de cada grupo familiar, através dos sistemas de participação e de autogestão, envolvidos na concepção e materialização do conjunto.

Nesse sentido, a disseminação das estratégias projetuais presentes na Zona 1 da Coop. Habit. José Pedro Varela pode contribuir de maneira positiva no campo da arquitetura e urbanismo, principalmente no cenário da habitação social – desde que essas estratégias sejam adaptadas às realidades dos novos projetos. Por outro lado, esta investigação contribui para a visualização dessa urbanização – JPV – tão importante dentro do contexto cooperativo uruguaio, e talvez para o incentivo do estudo no âmbito brasileiro, de outros conjuntos uruguaios, quase todos exemplos "eficazes" de propostas relativas à habitação de interesse social.

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Christopher. “La ciudad no es un árbol”. **Cuadernos Summa-Nueva Visión.** Christopher Alexander: Nuevas ideas sobre diseño urbano. Buenos Aires, N. 9, set. 1968, pp. 20-30. Disponível em: <https://sistemasdeproyecto.files.wordpress.com/2012/10/alexander-c-una-ciudad-no-es-un-c3a1rbol.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2018.

AMORIM, Mariana Souza Pires de. **O Novo Brutalismo de Alison e Peter Smithson**. Em Busca da Ordem Espontânea da Vida. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Departamento de História do Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp122143.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2018.

ALMEIDA, Cecilia; PINTOS, Agustín. **Corredor:** transición entre lo público y lo privado, en la vivienda. Tesina (Curso Producción de Vivienda con asesoramiento del Centro Cooperativista Uruguayo) – Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. Montevidéu, 2015. Disponível em: <http://www.fadu.edu.uy/tesinas/files/2015/08/Tesina-Corredor.-Almeida-Pintos-2015-baja.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2017.

BARONE, Ana Cláudia Castilho. **Team 10**: arquitetura como crítica. São Paulo: Annablume, 2002.

BLECHMAN, Mario; CASARAVILLA, Jorge. **Habitando [lo] Colectivo.** Espacios de mediación en el habitar colectivo. Tesis (Especialización en Investigación Proyectual) – Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, Universidad de la República. Montevidéu, 2012. Disponível em: <http://www.fadu.edu.uy/sepep/tesis/habitando-lo-colectivo-espacios-de-mediacion-en-el-habitar-colectivo-la-calle-corredor-antes-durante-despues/>. Acesso em: 06 set. 2017.

BRITO, Fernanda. **Clássicos da Arquitetura:** Robin Hood Gardens / Alison e Peter Smithson. 2012. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-37260/classicos-da-arquitetura-robin-hood-gardens-alison-e-peter-smithson>. Acesso em: 21 mai. 2018.

CASTILLO, Alina del. Una exposición sobre las cooperativas de vivienda uruguayas. In: VALLÉS, Raúl; CASTILLO, Alina del. **Cooperativas de vivienda en Uruguay**. Medio siglo de experiencias. 2. ed. Montevidéu: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Museu da Casa Brasileira. 2015. cap. 6, pp. 57-84.

CECILIO, Miguel. Las cooperativas de habitación, procedimiento de gestión. In: VALLÉS, Raúl; CASTILLO, Alina del. **Cooperativas de vivienda en Uruguay**. Medio siglo de experiencias. 2. ed. Montevidéu: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Museu da Casa Brasileira. 2015. cap. 3, pp. 23-36.

CRONOLOGIA do pensamento urbanístico. **Inaugurado o Villaggio Matteotti, em Terni**. Autor: Giancarlo de Carlo. Disponível em: <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1558>. Acesso em: 21 mai. 2018.

CUBRÍA, Norberto. “Cooperativas de Vivienda: José Pedro Varela Zona 1”. **Revista Vivienda Popular**, Montevidéu, N. 4, dez. 1998, pp. 28-29.

CUBRÍA, Norberto; DI PAULA, Jorge. El desafío de la escala: conjunto “José Pedro Varela”. In: NAHOUM, Benjamín. (Comp.) **Una historia con quince mil protagonistas**: las cooperativas de vivienda por ayuda mutua uruguayas. Montevidéu, Sevilha, 1999. pp. 165-173. Disponível em: <https://ws147.juntadeandalucia.es/obraspublicasyvivienda/publicaciones/04%20COOPERACION%20INTERNACIONAL

/las_cooperativas_vivienda_ayuda_mutua_uruguayas/cooperativas_vivienda_uruguayas.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2018.

DAVI, Laura Mardini. **Alison e Peter Smithson**: uma arquitetura da realidade. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

FRACALOSSI, Igor. **Clássicos da Arquitetura:** Amsterdam Orphanage / Aldo van Eyck'. 2013. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-108938/classicos-da-arquitetura-amsterdam-orphanage-slash-aldo-van-eyck>. Acesso em: 21 mai. 2018.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JACOBS, Jane. **Morte e vida nas grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da Deriva:** escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LUCAS ALONSO, Patricia. **El concurso del tiempo:** las viviendas progresivas del PREVI-Lima. Tesis Doctoral (Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados) – Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, 2015.

DAVI, Laura Mardini. **Alison e Peter Smithson**: uma arquitetura da realidade. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno.** Arquitetura da segunda metade do século XX. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.

NAHOUM, Benjamín. “Cuatro décadas de cooperativas de vivienda en Uruguay: Cambios y permanencias”. **Osera**, Buenos Aires, N. 3, 2010, pp. 1-11. Disponível em: <http://webiigg.sociales.uba.ar/empresasrecuperadas/PDF/PDF_03/Cuatro_deca_cooperativas.pdf>. Acesso em 2 set. 2017.

OTERO, Ruben. Conjuntos y unidades: Una historia de continuidad. In: VALLÉS, Raúl; CASTILLO, Alina del. **Cooperativas de vivienda en Uruguay.** Medio siglo de experiencias. 2. ed. Montevidéu: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Museu da Casa Brasileira. 2015. cap. 5, pp. 49-56.

PALACIOS LABRADOR, Luis. **‘Hacia un método de configuración’ Van Eyck/ Blom/ Hertzberger**. Iniciadores y sucesores. Tesis (Doctoral en Arquitectura) – Escuela Técnica superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, 2017.

RISSO, Marta; BORONAT, Yolanda. **La vivienda de interes social en el Uruguay:** 1970 - 1983. Montevidéu: Fundación de Cultura Universitaria, 1992.

SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. “An Urban Project”. **Architect’s Yearbook**. Vol. 5, 1953, pp. 49-55.

SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. “Cluster City. A new shape for the community”. **Architectural Review**. 1957, pp. 333-336.

TEAM 10 online. Disponível em: <http://www.team10online.org/>. Acesso em: 15 jan. 2018.

UNIVERSITY OF WESTMINSTER. **The Archigram Archival Project**. Londres, 2010. Disponível em: <http://archigram.westminster.ac.uk/>. Acesso em: 16 jan. 2018.

VALLÉS, Raúl. Una mirada al sistema cooperativo de viviendas en Uruguay. In: VALLÉS, Raúl; CASTILLO, Alina del. **Cooperativas de vivienda en Uruguay.** Medio siglo de experiencias. 2. ed. Montevidéu: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Museu da Casa Brasileira. 2015. cap. 2, p. 15-22.

VALLÉS, Raúl; CASTILLO, Alina del. **Cooperativas de vivienda en Uruguay.** Medio siglo de experiencias. 2. ed. Montevidéu: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Museu da Casa Brasileira. 2015.

VAN EYCK, Aldo. Entrevista concedida a Anete Araújo e Olívia Fernandes de Oliveira. Salvador, 1996. [A entrevista esta publicada em: ARAÚJO, Anete; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de. "Claro e Labiríntico". **Revista de Urbanismo e Arquitetura**, Salvador, Vol. 5, N. 1, 1999, pp. 126-129. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3142/2321>. Acesso em: 11 set. 2017]

Venanparq
Salvador - 2018

AS IDÉIAS E ATIVIDADES DE ARMANDO DE GODOY: UM DARWINISTA SOCIAL INSPIRADO PELO MOVIMENTO CIDADE-JARDIM E/OU O INIMIGO DOS ARRANHA-CÉUS (1923-1944)?

THE IDEAS AND ACTIVITIES OF ARMANDO DE GODOY: A SOCIAL DARWINIST INSPIRED BY THE GARDEN-CITY MOVEMENT AND/OR THE ENEMY OF THE SKYSCRAPERS (1923-1944)?

LAS IDEAS Y ACTIVIDADES DE ARMANDO DE GODOY: UN DARWINISTA SOCIAL INSPIRADO POR EL MOVIMIENTO CIUDAD-JARDIN Y/O EL INIMIGO DE LOS RASCACIELOS (1923-1944)?

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

OUTTES, Joel
Mestre em Desenvolvimento Urbano e Regional pela UFPE, Mestre (DEA) em Territórios Urbanos pela EHESS- Ecole des Hautes Etudes em Sciences Sociales de Paris e Doutor em Geografia Humana pela University of Oxford;
Professor do Departamento de Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da UFRGS
Joel.outtes@ufrgs.br; j.outtes-wanderley@oriel.oxon.org

AS IDÉIAS E ATIVIDADES DE ARMANDO DE GODOY: UM DARWINISTA SOCIAL INSPIRADO PELO MOVIMENTO CIDADE-JARDIM E/OU O INIMIGO DOS ARRANHA-CÉUS (1923-1944)?

THE IDEAS AND ACTIVITIES OF ARMANDO DE GODOY: A SOCIAL DARWINIST INSPIRED BY THE GARDEN-CITY MOVEMENT AND/OR THE ENEMY OF THE SKYSCRAPERS (1923-1944)?

LAS IDEAS Y ACTIVIDADES DE ARMANDO DE GODOY: UN DARWINISTA SOCIAL INSPIRADO POR EL MOVIMIENTO CIUDAD-JARDIN Y/O EL INIMIGO DE LOS RASCACIELOS (1923-1944)?

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Embora o plano de Le Corbusier nunca tenha sido seriamente considerado e o plano de Agache tenha sido colocado de lado para ser implementado parcialmente em outro momento, *urbanismo* no Rio de Janeiro não pode ser discutido sem um entendimento das atividades e idéias de Armando Augusto de Godoy, um dos mais prolíficos escritores sobre o assunto no Brasil. Este artigo explora empírica e analiticamente as idéias e atividades de Godoy até sua morte em 1944.

PALAVRAS-CHAVE: urbanismo; Rio de Janeiro; Armando de Godoy; idéias; cidades; história do urbanismo.

ABSTRACT:
Although Le Corbusier´s plan has never been seriously considered and Agache´s plan was put aside to be partially implemented in another moment, urbanismo (city planning) in Rio de Janeiro cannot be discussed without an understanding of the activities and ideias of Armando Augusto de Godoy, one of the most prolific writers about the subject in Brazil. This article explores empirically and analytically the ideias and activities of Godoy until his death in 1944.

KEYWORDS: *planning; Rio de Janeiro; Armando de Godoy; ideas; cities; planning history.*

RESUMEN:
Aún que el plan de Le Corbusier nunca haya sido seriamente considerado y el plan de Agache tenga sido implementado parcialmente en otro momento, el urbanismo en Río de Janeiro no puede ser discutido sin uma compreensión de las ideas y actividades de Armando Augusto de Godoy, uno de los más prolíficos escritores sobre el tema em Brasil. Este artículo explora empírica y analíticamente las ideas y actividades de Godoy hasta su muerte en 1944.

PALABRAS-CLAVE*: urbanismo; Rio de Janeiro; Armando de Godoy; ideas; ciudades; história del urbanismo.*

"Eu gostaria de lembrar o nome do Dr. Armando de Godoy, como um dos precursores do urbanismo em nosso país" (SILVA, 1941, pp. 121).

INTRODUÇÃO: ARMANDO AUGUSTO DE GODOY E SUA CARREIRA (1876-1944).

"Muito antes da chegada de Alfred Agache, eu comecei na imprensa uma propaganda que durou anos. Eu a fiz por ser um engenheiro municipal e ter sentidos os complexos problemas do Rio de Janeiro de perto, sendo influenciado pela leitura de revistas e livros técnicos (GODOY, 1935, pp. 304)."[1]

Armando Augusto de Godoy foi um importante escritor sobre *urbanismo* e habitação no Brasil até sua morte em 1944. Godoy nasceu em 3 de abril de 1876 na cidade de Volta Grande no Estado de Minas Gerais. Como seus pais não tinham recursos, ele se mudou para o Rio de Janeiro aos 16 anos de idade, quando trabalhou como empregado no comércio, estudando à noite para conseguir um lugar na Escola Polytechnica. Godoy sobreviveu como professor de matemática, que ele ensinava sob a filosofia de Auguste Comte,[2] e trabalhou também na Recebedoria de Minas no porto do Rio de Janeiro.[3]

Godoy se formou em 1903 e começou a ensinar matemática, física e agrimensura no Colégio Militar até sua aposentadoria como coronel e professor de álgebra em 1938 devido a uma hemorragia cerebral. Durante a segunda Guerra mundial, Godoy liderou uma campanha humanitária pelas vítimas do conflito, recebendo a condecoração Leopoldo II dada pelo Rei Alberto da Bélgica. O engenheiro era também membro da comissão técnica do Automóvel Club do Brasil e depois presidente do Club, figurando entre os grandes animadores dos Congressos Brasileiros de Estradas de Rodagem tendo tido um papel de liderança no Segundo Congresso Pan-Americano de Rodagem (Recife, 1929) por causa de sua experiência como repórter, autor e debatedor. Nos anos 1930, Godoy fez parte da comissão que elaborou o esboço do Departamento Nacional de Rodagens, organizado de forma similar à Dirección Nacional de Vialidad da Argentina.

Godoy apoiava o gasogênio como a melhor solução econômica para a questão do combustível, coletando informações sobre o assunto numa viagem auto-ficanciada pela França, Inglaterra, Bélgica e Alemanha em 1937, que resultou em uma conferência no Club de Engenharia do Rio de Janeiro. Esta conferência interessou ao ministro da agricultura, Fernando Costa, com quem ele planejou a campanha nacional do

[1] Godoy, Armando Augusto de (1935): "Os grandes resultados sociais e econômicos da obediencia aos princípios do urbanismo", in Godoy, Armando Augusto de (1943): *A urbs e seus problemas*, Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, pp. 304.

[2] Toda a informação biográfica sobre Godoy, salvo ressalvas, vieram de sua notícia funerária. Ver Anônimo (1945): "Armando Augusto de Godoy", *Revista Municipal de Engenharia*, 12, 1: 4-5.

[3] Godoy, Armando Augusto de (1936): "Algumas transformações e conquistas urbanas do Rio através de diferentes governos", in Godoy (1943): 314.

gasogênio. Godoy fez uma viagem de quatro mil kilometros para o Nordeste do Brasil com os professores Sampaio Corrêa e Mauricio Joppert e com o engenheiro Hildebrando de Araújo Góis, onde ele estudou os aspectos econômicos, técnicos e sociais da seca na região,[4] estudo que resultou numa conferência no Automóvel Club do Brasil. Godoy foi um dos grandes entusiastas do urbanismo no Brasil e usou diferentes veículos para sua propaganda como revistas técnicas, associações profissionais e filantrópicas e palestras no radio.

Godoy lançou as bases para uma nova cidade, Goiânia, planejada como a capital do Estado de Goiás. Seu relatório, publicado mais tarde em seu livro *A urbs e seus problemas*, sugerindo critérios para a escolha do lugar, o planejamento e financiamento da construção, ganharam o apoio do governo do Estado e a cidade foi construída.[5] Godoy apoiou várias campanhas sobre problemas de urbanização, assim como o da real necessidade de um plano urbanístico para a cidade do Rio de Janeiro. Enquanto engenheiro municipal ele foi um importante elemento de ligação entre a prefeitura e a equipe de Alfred Agache, tendo feito subseqüentemente campanha para a adoção de seu plano. Como diretor do Escritório Technico ele focou nos problemas de drenagem de chuvas e regularização de cursos d´água, orientando as administrações sobre problemas de hidráulica e engenharia sanitária. Ele escreveu na imprensa explicando as causas dos alagamentos, dando atenção a problemas geo-hidrológicos das montanhas, para os quais ele propôs o restabelecimento das florestas e um tipo especial de urbanização como solução.

Parece que Godoy teve simpatia por regimes políticos fascistas ou autoritários, uma característica comum entre os urbanistas Brasileiros da época. Em seu artigo sobre cidades novas, ele mencionou o líder Turco Kemal Pachá, Mussolini e Stalin como exemplos de estadistas dirigindo regimes onde construir novas cidades era possível. Não é novidade que Godoy apoiou o regime de Vargas e a chamada revolução de 30, quando um sistema político autoritário foi criado. Mussolini era admirado por causa do plano de Roma, ao qual Godoy tinha tido acesso através de uma cópia presenteada pelo engenheiro J. Souza Leão e o embaixador Cerruti.[6]

GODOY E A HABITAÇÃO (1923-1930).

A habitação foi um tema constante nos artigos e palestras de Godoy, sobretudo seus aspectos humanos e sociais. Uma de suas sugestões era a construção de pequenas casas isoladas de um pavimento construídas em lotes grandes nos subúrbios com ar copioso, luz e laser a ser financiado pelo Banco do Brasil como solução para a questão da habitação, uma idéia que, Segundo sua nota funerária, foi seguida pelos

[4] Para uma descrição desta viagem ver Silva, Maurício Joppert da (1953): "O Nordeste: impressões de uma viagem em 1932", *Revista do Clube de Engenharia*, 26, 199: 96-109. Este artigo é uma reimpressão de um artigo publicado na revista *Viação* em janeiro de 1933. Foi originalmente uma palestra que aconteceu em 21 de janeiro de 1933.

[5] Godoy, Armando Augusto de (1933): "Relatório apresentado ao Dr. Pedro Ludovico, Interventor no Estado de Goiás, sôbre a mudança da atual capital para Campinas", in Ibid., pp. 211-229.

[6] Godoy, Armando Augusto de (1932): "Duas cidades industriais modelares", in Ibid., pp. 261-270. Vittorio Cerruti (nascido em 1881) foi o Embaixador da Itália no Brasil entre 1930 e 1932. Ele foi nomeado em 25 de maio de 1930 para suceder Bernardo Attolico e permaneceu no posto até 24 de agosto de 1932. Mais tarde foi Embaixador na Alemanha em 1932 e na França (1934-1936). Depois de sua aposentadoria em 1938 se tornou presidente da Banca Popolare di Novara. Ver Beloch, Israel & Abreu, Alzira Alves de (Eds.) (1984): *Dicionário histórico-biográfico Brasileiro (1930-1983)*, Rio de Janeiro: Forense-Universitária, vol. 1, pp. 774.

institutos de aposentadoria e pensões. Ele era também preocupado com circulação e transporte urbanos, baseando suas observações nas grande metrópoles do mundo. Sua atitude com relação às cidades antigas era pela implementação de planos de remodelação levando em conta a possibilidade de construir cidades satélites, sendo as cidades-jardins consideradas o modelo mais apropriado. No Rio de Janeiro, sua contribuição incluiu a educação da população e a preparação da cidade para os grandes trabalhos da metrópole moderna. Godoy teve um papel importante na elaboração da legislação de obras públicas (Decreto 2,087 de dezenove de janeiro de 1925) e na legislação para abertura de ruas e loteamentos (Decreto 3,549 de cinco de junho de 1931).[7]

Em 1923, Godoy apresentou um trabalho sobre remodelação das cidades no Primeiro Congresso Brasileiro de Hygiene que aconteceu no Rio de Janeiro,[8] mencionando os exemplos de Barcelona e Minneapolis, e legitimando sua opinião através do conhecimento da experiência de engenheiros como Pereira Reis, Paulo de Frontin, Pereira Passos e Carlos Sampaio. Uma das idéias reiteradas neste paper era que o estado não devia construir habitação ou conceder empréstimos para este propósito. Em sua opinião, o estado deveria apenas estimular e ajudar os proprietários através de prêmios e dispensa de impostos sobre construção, imposto predial e imposto para águas por dois ou três anos.[9] Em 1925 Godoy publicou um artigo sobre o que ele definiu como pequenas habitações no Rio de Janeiro, onde ele apoiou a idéia das cidades-jardins, tomando Letchworth e Tergnier como referencias. Neste artigo, sua idéia de que o estado não deveria construir habitação foi reforçada, devendo o estado expropriar terras nos subúrbios para a abertura de ruas para pequenas habitações isoladas, dispensando estas casas de impostos sobre construção e propriedade. Ele propôs novamente o financiamento pelo Banco do Brasil para construções a serem vendidas para trabalhadores e funcionários públicos.[10] A preocupação de Godoy com habitação pode ainda ser vista em suas visitas aos morros onde existiam e existem favelas, como ele fez com Agache, Everardo Backheuser, Henrique de Vasconcelos e Miguel Austregésilo aos morros da Providência e Pinto.[11] Embora não haja evidência da influência de Godoy, em dezembro de 1930, o ministro do trabalho, Lindolfo Collor e o prefeito Bergamini divulgaram a sua intenção de construir um projeto habitacional abandonado nos subúrbios desde a primeira Guerra mundial e uma comissão planejou um esquema de duas mil unidades habitacionais para a criação de empregos. Embora isto não tenha se materializado, caixas de aposentadoria e pensão foram autorizadas a investir em habitação para os seus membros e o projeto nos subúrbios foi transferido para o Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Servidores Públicos.[12]

[7] Anônimo (1945): 4-5.

[8] Para uma análise da discussão sobre as questões urbanas neste congresso ver Outtes, Joel (1993): *La ville: lieu de la dégénérescence? urbanisme et représentations sociales au Brésil et en Argentine (1920-1945)*, Paris: Mémoire de DEA, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, pp. 34-38.

[9] Godoy, Armando Augusto de (1923): "Algumas idéias sobre a remodelação das cidades", in Sociedade Brasileira de Hygiene (1923): *Annaes do Primeiro Congresso Brasileiro de Hygiene*, Rio de Janeiro, pp. 39-47.

[10] Godoy, Armando Augusto de (1925): "A questão social das pequenas habitações no Rio", in Godoy (1943): 159-160.

[11] Godoy, Armando Augusto de (1931): "O Plano de Remodelação da Cidade do Rio de Janeiro", in Ibid., pp. 80.

[12] Conniff, Michael L. (1981): *Urban Politics in Brazil: The Rise of Populism, 1925-1945*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, pp. 93.

O DARWINISTA SOCIAL E O URBANISMO (1926-1936).

Uma das preocupações de Godoy foi o relacionamento entre estética, salubridade da cidade e loteamentos.[13] Em um artigo publicado em setembro de 1926, ele apontou a necessidade de um plano para a cidade do Rio de Janeiro, reforçando a necessidade de se convidar "um urbanista de nome" para projetá-lo.[14] Godoy fez estas sugestões baseado nas experiências de Barcelona, do urbanista francês León Jaussely, nas cidade germânicas e no urbanista Alemão Stübben. O artigo sugeriu que um curso sobre urbanismo deveria ser ministrado para os engenheiros do Rio de Janeiro, especialmente aqueles pertencentes à Directoria de Obras.[15] Isto aconteceu, num certo sentido, posteriormente com as palestras de Agache. Em um artigo sobre vida e transformações urbanas, ele argüiu que ninguém poderia propor melhoramentos para uma cidade sem uma planta cadastral, citando alguns engenheiros importantes que participaram de plantas urbanas como Pereira Reis, Américo Rangel, Duarte Ribeiro e Aarão Reis.[16]

Escrevendo sobre a evolução das cidades e a cidade moderna ele revelou idéias Darwinistas sobre a similaridade entre o desenvolvimento de seres vivos e a evolução das cidades,[17] citando seus urbanistas favoritos para a elaboração de um plano: Stübben, Bennet, Jaussely e Alfred Agache.[18] Em 1927 ele reclamou da conseqüência negativa da distribuição horizontal da cidade como os custos crescentes de implementar serviços públicos (rede de água, esgotos, limpeza pública e eletricidade), parabenizando a cidade por receber Agache, que estava visitando o Rio de Janeiro à época.[19] Preocupado com loteamentos e sua organização racional, Godoy escreveu um artigo dedicado ao tema onde a maior referência era a Carlos Maximiliano, um juiz da suprema corte que tentou introduzir legislação urbanística na constituição.[20] Godoy elaborou um projeto de lei para a supressão de lotes não apropriados que foi submetido ao Capitão Delso da Fonseca (Diretor de Engenharia Municipal) para o presidente da República; uma cópia foi também enviada ao deputado Professor Baeta Neves, que iria estudá-lo e apresentá-lo à Câmara dos Deputados.[21] Em um seguimento a este artigo com o mesmo título, Godoy propôs regras para um código de obras e loteamentos.[22]

Godoy escreveu até mesmo sobre o que ele considerou a superioridade urbanística de alguns insetos, mencionando a falta de harmonia em cidades que tiveram rápido crescimento e não respeitaram um plano urbanístico, como exemplificado por São Paulo, Rio de Janeiro, New York e Chicago. De acordo com ele, a forma como a humanidade organizava suas comunidades era inferior à forma como colméias, formigas,

[13] Godoy, Armando Augusto de (1926): "A subordinação da estética e da salubridade das cidades à divisão dos terrenos", in Godoy (1943): 57-65.

[14] Godoy, Armando Augusto de (1926): "Necessidade inadiável de um plano de remodelação para o Rio de Janeiro", in Ibid., pp. 39.

[15] Ibid., pp. 37-41.

[16] Godoy, Armando Augusto de (1926): "O elemento fundamental da vida e das transformações urbanas", in Ibid., pp. 52-53.

[17] Godoy, Armando Augusto de (1926): "A evolução das cidades e a urbs moderna", in Ibid., pp. 31.

[18] Ibid., pp. 33.

[19] Godoy, Armando Augusto de (1927): "Uma nova fase para o Rio de Janeiro", in Ibid., pp. 46-47.

[20] Godoy, Armando Augusto de (1930): "Tese sôbre loteamentos e a ocupação racional dos terrenos nas cidades", in Ibid., pp. 108.

[21] Ibid, pp. 110.

[22] Ibid, pp. 115.

abelhas e cupins faziam-no. Este artigo foi influenciado pelo escritor anarquista Kropotkin, cujo trabalho *Mutual Aid: A Factor of Evolution*,[23] estudou a lei da ajuda mútua em diferentes espécies como abelhas e formigas e argüiu que estes insetos eram superiores à humanidade com relação a vários aspectos de sua vida coletiva. Godoy mencionou o urbanista Alemão Werner Hegemann, que argüiu que castores constroem suas barragens, casas, armazéns e seus acessos a diferentes lugares com o máximo de bom senso, para defender sua idéia.

De acordo com Godoy as práticas construtivas destes animais adquiriram o máximo bem estar para a maioria, o que não acontecia com a humanidade. O argumento se apoiou na menção de um certo Fabre, provavelmente Jean Henri Fabre (1823-1915), um entomologista francês e ganhador do premio Nobel de literatura em 1910, autor de vários trabalhos sobre a vida dos insetos como os *Souvenirs entomologiques* (Lembranças entomológicas, 1879-1907); e a George Leroy.[24] Leroy, mostrou em suas cartas que animais estão dotados de inteligência e observou que algumas vezes o lobo é mais esperto que o caçador. Um outro ponto levantado por Godoy era que as construções depreciadas que eram construídas com ocupação excessiva dos lotes, assim desvalorizando construções vizinhas (em New York, Chicago e outras cidades), não eram o trabalho de colméias, cupins e formigas.[25]

O INIMIGO DOS ARRANHA-CÉUS (1930-1931).

Em 1930 Godoy publicou um estudo detalhado sobre os arranha-céus e sua influência nas cidades, começando com a experiência Estadunidense, e justificando suas idéias através de menções ao engenheiro Roebling, a revista *Architectural Record*, o arquiteto Cass Gilbert, Unwin (um crítico dos arranha-céus), o diretor-gerente da Philadelphia Housing Association e o American Institute of Steel Construction of New York. Godoy concluiu sugerindo a construção de edifícios de sete a três andares para o cebtro do Rio de Janeiro e construções com mais de um pavimento nas ruas principais dos outros bairros como uma solução para o problema dos serviços públicos.[26]

Como o Rio passou por um boom de construções durante a depressão, em março de 1931 um artigo no Jornal do Brasil observou que seis arranha-céus estavam em construção na Cinelândia e outros projetos para edifícios de altura similar estavam na fila para permissão na prefeitura. No fim de 1933, engenheiros estadunidenses no Rio disseram que edifícios de trinta andares no centro da cidade seriam possiveis.[27] Isso mostra que a cidade estava se tornando mais vertical. Em 1936, como resultado de seu interesse em arranha-céus, Godoy publicou um artigo sobre a forma como eles eram tratados na Holanda, comentando

[23] O trabalho de Kropotkin foi mencionado como *The Mutuals* no original.

[24] *Collins English Dictionary* (1979), 3a. ed., 1991, pp. 552. Ver também Anônimo (1979): "Entomologia", in Houaiss, Antonio (Ed.) (1979): *Enciclopédia mirador internacional*, São Paulo e Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda., vol. 8, pp. 3882.

[25] Godoy, Armando Augusto de (1936): "A superioridade urbanística de alguns insetos", in Godoy (1943): 245-247.

[26] Godoy, Armando Augusto de (1930): "O arranha-céo: as causas do seu aparecimento; o seu, surto nos últimos tempos, em Nova York; a sua apreciação sob o ponto de vista do urbanismo e da architectura", *Revista Brasileira de Engenharia*, 20, 4: 133-142; Godoy, Armando Augusto de (1930): "O arranha-céu", in Godoy (1943): 7-25.

[27] Conniff (1981): 95.

que prédios altos em Amsterdam eram necessárias por causa da escassez de terras no país. Isso era influenciado pelos exemplos observados em outras cidades européias como a cidade jardim de Floreal em Bruxelas. De acordo com Godoy, Henri Sellier, à época ministro francês da saúde pública, confirmou que a Holanda era o país que tinha o maior respeito pelos princípios do urbanismo. Godoy concluiu que a construção de arranha-céus na Holanda foi julgada inapropriada pelo alto custo de suas fundações, instalações e serviços assim como a necessidade das grandes áreas entre eles para jardins, play-grounds, escolas, igrejas e supermercados, os quais não estariam em harmonia com grandes construções.[28]

Em um artigo sem data publicado em seu livro *A urbs e seus problemas*, Godoy explicou que quando o arranha-céu foi criado foi uma tentativa do capital para neutralizar o aumento exagerado no valor do solo em New York. O engenheiro estava impressionado com as desvantagens do arranha-céu, como a grande sombra que projeta, impedindo construções vizinhas de ter acesso à luz do sol, a poluição do ar através da poeira, lixo e gases vindos do grande número de cômodos concentrados nos pavimentos superiores, e a iluminação imperfeita dos andares mais baixos. Godoy desaprovou os arranha-céus por eles terem sido condenados em mais de um congresso de urbanismo, refutado na Alemanha e Inglaterra (onde de acordo com ele havia o culto das casas isoladas), na França (de acordo com ele a pátria dos melhores urbanistas), e na Holanda, onde a terra é escassa e o modelo das cidades-jardins se opunha aos arranha-céus.

Os arranha-céus foram também condenados por Godoy porque o aluguel de um apartamento neles era três vezes mais caro do que alugar uma pequena casa com jardim e horta no que ele chamou a cidade-jardim de Suresnes (na realidade uma municipalidade na região metropolitana de Paris), que ele disse haver visitado uma vez com Agache. Quando ele foi o relator da comissão que elaborou o código de obras do Rio de Janeiro em 1925, ele propôs que nenhuma construção no centro da cidade poderia ter mais de 32 metros. Ele aconselhou que edifícios como o Manger Hotel em New York, os hotéis Sisson e Southmor em Chicago e o hotel Pennsylvania em Philadelphia deveriam ser tomados como modelos para a altura de um arranha-céu.[29]

Em 1931, durante o governo do prefeito Adolpho Bergamini (24 de outubro de 1930-21 de setembro de 1931), foi declarado que planos urbanísticos deveriam ser obrigatórios para as municipalidades e deveriam incluir uma lei de zoneamento.[30] Bergamini nomeou uma comissão para revisar o plano Agache e promoveu uma série de palestras na radio sobre noções de urbanismo,[31] assim como entrevistas e artigos em jornais, Godoy deu quinze palestras na radio sobre princípios de urbanismo e propaganda do plano à época.[32] Em outro artigo sobre o plano para o Rio de Janeiro, Godoy insistiu sobre a necessidade de uma planta com as condições atuais da cidade e de um plano, justificando suas sugestões através dos exemplos dos planos de Washington, Chicago, San Francisco, Barcelona, Colônia e outras cidades germânicas. Neste texto ele também justificou suas idéias através de menções a Stübben, Antonio Prado (prefeito do Rio de Janeiro), Agache, o engenheiro francês Duffieux (responsável pelos esgotos na equipe de Agache) e

[28] Godoy, Armando Augusto de (1936): "O arranha-céu na Holanda", in Godoy (1943): 239-241.

[29] Godoy, Armando Augusto de (?): "A questão dos arranha-céus no Rio de Janeiro", in Ibid., pp. 233-236.

[30] Godoy, Armando Augusto de (1931): "A necessidade de planos de remodelação e expansões para as cidades", in Ibid., pp. 69-73.

[31] Godoy, Armando Augusto de (1931): "A ordem nas cidades", in Ibid., pp. 87.

[32] Godoy, Armando Augusto de (1935): "Os grandes resultados sociais e econômicos da obediencia aos princípios do urbanismo", in Ibid., pp. 304.

algumas pessoas que militaram por um plano para o Rio como Gelabert de Simas, José Mariano Filho, Joaquim Souza Leão, Marcelo Taylor e Matos Pimenta.[33] Uma das maiores preocupações neste texto sobre o plano pra o Rio foi com abastecimento d´água e esgotos.[34]

Em setembro de 1931 Godoy publicou um artigo sobre as quadras no plano Agache. Oito anos antes ele tinha publicado figures de quadras situadas nos centros de Roterdam e Bremen na primeira página do jornal *A Noite*, explicando que a taxa de ocupação era menor do que no Rio. Godoy mencionou as opiniões do reformador da habitação estadunidense Lawrence Veiller e enfatizou que idéias similares às de Agache para a reconstrução das quadras no centro do Rio foram também empregadas em Cincinnati. A Commissão do Plano de Remodelação submeteu um projeto de lei ao prefeito Adolfo Bergamini propondo que edificações com uma fachada estreita não poderiam ser reconstruídas, mas apenas reparadas. A reconstrução apenas seria permitida se os proprietários reconstruíssem estas edificações coletivamente (em apenas um edifício que ocuparia vários lotes) com áreas e fachadas comuns. Se o proprietário não concordasse com isso, a municipalidade poderia expropriar estes lotes e vendê-los, obrigando o comprador a construir apenas um edifício nestes lotes.[35] A Commissão também propôs mudanças no sistema de alturas das edificações centrais de Agache.[36]

GODOY, HABITAÇÃO E CIDADES-JARDINS (1931-1936).

No decorrer dos anos 1930 Godoy continuou defendendo a idéia da cidade-jardim e discutiu o trabalho do paisagista francês Le Notre (responsável pelo projeto do parque Vaux e dos jardins de Versalhes), o trabalho de Ebenezer Howard e Raymond Unwin, e o que ele chamou das cidades-jardins de Letchworth, Suresnes e Robinson.[37] Em um artigo sobre habitação cheio de referencias à Inglaterra, Philadelphia e San Francisco escrito em 1931 ele defendeu a experiência destes lugares por evitar habitação coletiva, implementando casas isoladas.[38] Esta idéia foi também defendida através de menções a inquéritos e investigações implementados em Johnstown, onde a mortalidade infantil em habitações coletivas era seis vezes maior do que nas casas isoladas, e na Escócia onde crianças que viviam em casas com quatro compartimentos pesavam seis vezes mais e eram alguns centímetros mais altas do que crianças que moravam em pequenos quartos em cortiços.[39] Escrevendo sobre o problema da ventilação e da iluminação nas casas, ele se referiu às experiências estadunidense e européia, especialmente aquelas realizadas por R. Sayer do Mines Bureau e um certo Mr. Hill.[40] A urbanização de morros motivou Godoy a publicar um artigo

[33] Ver a respeito da trajetória de alguns destes indivíduos o capítulo seis de Outtes, Joel (2000): Disciplining Society through the City? The Birth of Urbanismo (City Planning) in Brazil (1916-1941), Oxford: Tese de DPhil (Doutorado), School of Geography and the Environment e Oriel College.

[34] Godoy, Armando Augusto de (1931): "O Plano de Remodelação da Cidade do Rio de Janeiro", in Godoy (1943): 80.

[35] Godoy, Armando Augusto de (1931): "A questão das quadras no Plano Agache", in Ibid., pp. 102.

[36] Ibid., pp. 103.

[37] Godoy, Armando Augusto de (1931): "A cidade-jardim", in Ibid, pp. 135-140.

[38] Godoy, Armando Augusto de (1931): "O problema da habitação", in Ibid., pp. 144.

[39] Ibid., pp. 143-147.

[40] Godoy, Armando Augusto de (1931): "Os problemas da ventilação e iluminação na habitação", in Godoy, (1943): 173-177.

onde suas idéias eram justificadas com referencias a l'Enfant e o plano de Washington.[41] Em 1934 Godoy se tornou presidente de uma comissão criada pelo prefeito Pedro Ernesto para o estudo de habitação de baixo custo, a qual concluiu que a habitação deveria ter pátio, jardim e acesso a uma rua.[42]

Em 1936 outro artigo discutiu habitação, partindo do fato de que na Inglaterra, EUA, Holanda, França, Alemanha e Bélgica a questão da habitação do pobre era urgentemente considerada. Godoy mencionou que a melhor solução eram as cidades-jardim pela sua baixa mortalidade e desaparecimento virtual de criminalidade e greves, justificando que elas estavam sendo construídas na Suécia, Noruega, Dinamarca, Holanda, Finlândia, Alemanha, Áustria e França.[43] Ele escreveu neste artigo que na Inglaterra, assim como nos EUA, o Estado não deveria nunca intervir diretamente em construir habitação, mas apenas prover empréstimos subsidiados ou a baixo-custo.[44] No mais, Godoy havia viajado na França com Alfred Agache que estava encarregado à época com a administração de algumas cidades-jardins pelo Comitê do Departamento da Suíça, quando eles visitaram Suresne e Robinson; Godoy tendo visitado também Tergnier, construída para os empregados de uma estrada de ferro no Norte da França.[45] É interessante observar que embora este artigo tenha sido publicado em novembro de 1936, a unica ocasião em que Godoy foi à Europa foi em 1937, durante sua viagem auto-financiada para estudar o gasogênio.[46]

GOIÂNIA E AS CIDADES NOVAS.

O interesse de Godoy por cidades novas pode ser percebido em seu artigo sobre as cidades industriais de Gary nos EUA e de Magnitogorsk na Russia. Elbert H. Gary, que foi proprietário de minas de carvão e ferro com o banqueiro Pierpont Morgan no Michigan, fundaram Gary, a capital do aço, em 1906. Fundadores de Magnitogorsk tentaram imitar industrialistas estadunidenses como Henry Ford, Carnegie e Gary. Magnitogorsk foi projetada pelo urbanista Alemão Mey e as fábricas foram construídas por uma companhia de Cleveland. Godoy tinha uma grande admiração pela construção desta cidade. Seu interesse em Gary e Magnitogorsk foi possivelmente motivado pelo seu relacionamento com o governo de Goiás para um estudo para sua nova capital, que resultou num relatório para o Dr. Pedro Ludovico, nomeado governador daquele estado, onde foram mencionados os EUA, Belo Horizonte, Letchworth, Gary, Chicago, Magnitogorsk e Radburn como exemplos para dar legitimidade às suas idéias.[47]

A nova capital foi assunto de novo artigo em maio de 1934, quando ele citou urbanistas e filósofos como Ebenezer Howard, Raymond Unwin, Barry Parker, Leibinitz e Rousseau, mas também cidades como Ouro

[41] Godoy, Armando Augusto de (1931): "A urbanização dos morros", in Ibid., pp. 183.

[42] Godoy, Armando Augusto de (1936): "O problema da habitação", in Ibid., pp. 151-154.

[43] Ibid., pp. 153.

[44] Ibid., pp. 151-154.

[45] Ibid., pp. 153.

[46] Anônimo (1945): 4-5.

[47] Godoy, Armando Augusto de (1933): "Relatório apresentado ao Dr. Pedro Ludovico, Interventor no Estado de Goiás, sôbre a mudança da atual capital para Campinas", in Godoy (1943): 211-229.

Preto, Belo Horizonte e Planaltina, hoje Brasília.[48] Godoy discutiu os resultados econômicos e sociais do urbanismo em uma palestra no Club de Engenharia de Juiz de Fora em Minas Gerais em outubro de 1935,[49] quando ele mencionou o presidente estadunidense Hoover, Lawrence Veiller e pesquisas sobre mortalidade feitas em Berlim. Ele citou Londres sobre o problema da habitação insalubre e discutiu o seu metro assim como os de Paris, Berlim e New York. O plano desta ultima cidade foi rememorado junto com Thomas Adams, seu planejador. Uma outra questão abordada foram os arranha-céus do Rio de Janeiro, com as densidades do Rio e New York sendo comparadas. A idéia da cidade-jardim foi sugerida novamente, com Letchworth e Welwyn sendo discutidas.[50] Ele analisou o significado da palavra 'home' (lar) na Inglaterra assim como o trabalho de Ebenezer Howard.[51]

Numa palestra dada na Sociedade Amigos da Cidade em São Paulo, Godoy mediu a transformação do Rio de Janeiro sob diferentes governos e discutiu o plano proposto por Francisco Prestes Maia com João Florence d'Ulhôa Cintra durante a administração do prefeito Pires do Rio (16 de janeiro de 1926-23 de outubro de 1930).[52] Ele continuou falando da importância da fundação da Sociedade Amigos da Cidade que tinha Prestes Maia como presidente e Anhaia Melo como membro, e do fato desta sociedade ter militado pela criação de uma comissão do plano da cidade, o que foi criado durante a administração do prefeito Fabio Prado (1934-1938).[53]

Na administração de Alaor Prata no Rio de Janeiro (1922-1926), uma comissão foi nomeada para elaborar o novo código de obras, sendo Godoy um dos membros, seu relator. A comissão usou o trabalho de Lawrence Veiller, *The Model Housing Law*, como um paradigma para a elaboração do código. Uma outra fonte de referências para a comissão foram as discussões sobre o assunto acontecidas no Instituto Polytechnico de São Paulo, e os artigos publicados em sua revista, a *Revista Polytechnica*. O novo código se destinava a ventilar e iluminar o interior das edificações, reduzir a altura dos pés-direitos, conseguir uma melhor ocupação dos lotes, proteção contra incêndios e um melhor uso do solo nos morros. A comissão comprou livros, seus membros trabalharam hora-extra sem receber pagamento extra e terminou o esboço do código em quatro meses, mas outros membros cujos nomes não foram divulgados substituíram alguns membros do time inicial. A nova comissão se livrou de muitas regras regulando edifícios altos. Agache e Ed Groer incorporaram parte deste código de obras, aprovado em 1925, em seu plano.

Godoy promoveu um almoço na Urca (a partir de onde a cidade podia ser vista de cima) em homenagem a Agache, onde ele falou em nome dos engenheiros sobre a necessidade de dar assistência ao trabalho do

[48] Godoy, Armando Augusto de (1934): "A futura capital de Goiaz", *Correio da Manhã*, 2.05.1934, publicado também em Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (1942): *Goiânia*, Rio de Janeiro: IBGE, pp. 35-40.

[49] Godoy, Armando de (1935): "As conseqüências sociais e econômicas dos princípios do urbanismo", *Revista do Club de Engenharia*, 2, 14: 711-719. Este artigo foi publicado novamente como Godoy, Armando Augusto de (1935): "Os grandes resultados sociais e econômicos da obediencia aos princípios do urbanismo", in Godoy (1943): 289-304.

[50] Welwyn aparece grafada como Elwin. Godoy, Armando Augusto de (1935): "Os grandes resultados sociais e econômicos da obediencia aos princípios do urbanismo", in Ibid., pp. 300.

[51] Ibid., pp. 304.

[52] Godoy, Armando Augusto de (1936): "Algumas transformações e conquistas urbanas do Rio através de diferentes governos", in Godoy (1943): 308.

[53] Ibid. A Sociedade Amigos da Cidade foi fundada em São Paulo em 25 de janeiro de 1935. Ver Mello, Luiz de Anhaia (1935): "A 'Sociedade Amigos da Cidade' e sua funcção no quadro urbano", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 21, 115: 263-269, pp. 263.

francês. Ele foi convidado por Agache para ser o elemento de ligação entre seu time e a Directoria de Obras, e apresentou o trabalho que vinha sendo feito previamente por outros profissionais para a cidade (o tipo de trabalho não foi mencionado). Neste período, Godoy foi removido para trabalhar nos subúrbios por causa de intrigas, sendo nomeado chefe de um departamento nos limites da cidade, Guaratiba e Santa Cruz.[54]

Com a chamada revolução de 1930, Prado Junior foi preso e Adolfo Bergamini foi nomeado prefeito, condenando o fato de que um estrangeiro era quem planejava o Rio. Como Godoy foi o único engenheiro a escrever sobre o plano, com a revolução ele foi nomeado chefe do escritório do plano. Alguns dias depois da inauguração de Bergamini, ele visitou o escritório e observou plantas, maquetes e perspectivas do plano. A reação dos membros do grupo que acompanhava o prefeito foi negativa. Godoy defendeu o plano de Agache (sendo censurado por um antigo chefe do serviço por expressar uma apreciação positive), e foi convidado por Bergamini para um tour da cidade com ele e seu secretário, Diniz Junior (mais tarde eleito deputado), quando eles visitaram "as partes mais ocultas e escondidas" do Rio. Godoy foi nomeado presidente da Commissão do Plano da Cidade criada por Bergamini, composta por José Mariano Filho, seu relator, Arquimedes Memória, Henrique de Novais, Raul Pederneiras, Angelo Bruhns e Lúcio Costa para analisar o plano de Agache. Pelo menos quatro destes membros da Commissão eram Rotaryanos. Bergamini decretou ainda a lei sobre abertura de ruas e loteamentos.[55]

O prefeito que sucedeu a Bergamini foi Pedro Ernesto (30 de setembro de 1931-03 de março de 1936), que nomeou uma comissão sobre habitação barata em 1934 presidida por Godoy.[56] A maior preocupação de Ernesto foi com hospitais e escolas. Alguns desses edifícios ocuparam espaços públicos como praças e jardins, e o prefeito adotou as principais linhas do plano Agache sob influência de seu Diretor de Obras, o capitão Delso da Fonseca, assinando uma lei sobre o assunto. Embora a lei tenha sido assinada, tanto os governos federal quanto municipal engavetaram o plano. O plano Agache virou letra morta, e o governo federal não concordou com a relocação da estação de trem, o centro cívico, a universidade e o aeroporto. Depois que Delso da Fonseca deixou a Directoria de Obras, a lei não foi mais respeitada, o que motivou a transferência voluntária de Godoy.[57] A Commissão pediu exoneração quando seus membros sentiram que o plano estava sendo engavetado.[58]

Para Godoy o urbanismo era

"Ordem e harmonia entre todos os elementos da cidade, o submerso, o superficial e o elevado; boa utilização dos lotes, redução das desigualdades sociais, solução racional para a questão da habitação, parques, jardins, play-grounds, templos, escolas, hospitais, bibliotecas, museus e meios de transporte bem distribuídos e localizados."[59]

---

[54] Godoy, Armando Augusto de (1936): "Algumas transformações e conquistas urbanas do Rio através de diferentes governos", in Godoy (1943): 322-325.

[55] Ibid., pp. 325-328.

[56] Godoy, Armando Augusto de (1936): "O problema da habitação", in Godoy (1943): 151-154.

[57] Godoy, Armando Augusto de (1936): "Algumas transformações e conquistas urbanas do Rio através de diferentes governos", in Godoy (1943): 328-330.

[58] Ibid., pp. 327.

[59] Ibid., pp. 332. Esta palestra foi repetida na *Escola Nacional de Belas Artes* em 08 de julho de 1936 a convite do IAB-*Instituto de Arquitectos do Brasil* e do *Centro Carioca*. Uma versão mais curta deste artigo foi publicada novamente em *Arquitetura e*

TRÁFEGO E CIDADE (1937 E DEPOIS).

O relacionamento entre tráfego e planos urbanísticos também era uma das preocupações de Godoy. Ele conhecia as idéias de Fritz Malcher, que trabalhou no tráfego de Havana e cujas idéias inspiraram a nova cidade de Radburn na Nova Jersey, onde existem vias separadas para carros e pedestres. Godoy conhecia também o estudo científico de tráfego feito por profissionais estadunidenses, os maiores exemplos sendo a cidade de Dayton,[60] os surveys (inquéritos) feitos em New York e Cincinnati,[61] o sistema de avenidas do plano de Chicago, a extensão do boulevard Haussmann em Paris, e o plano de l'Enfant's para Washington.[62]

À GUISA DE CONCLUSÃO.

As idéias de Godoy denotam um desejo de projetar cidades bem organizadas, seja planejando as existentes ou propondo novas capitais como Goiânia. No mais, ele propôs várias medidas que se implementadas iriam infinitesimalmente disciplinar a sociedade através da cidade, como seria o caso com casas pequenas, isoladas de um pavimento que ele queria construir em lotes grandes nos subúrbios com ar e luz; ou suas idéias sobre planos de remodelação, cidades satélites ou mesmo o que ele chamou de cidades-jardins. Outras medidas disciplinares propostas por Godoy, limitando a liberdade de ir e vir (sendo desta forma uma variedade de bio-poder) incluiu leis para a supressão de lotes não apropriados e um código de obras para loteamentos.

Urbanismo, a revista do IAB. Ver Godoy, Armando Augusto de (1936): "Algumas transformações e conquistas urbanas do Rio através de diferentes governos", *Arquitetura e Urbanismo*, 1, 2: 45-48.

[60] Godoy, Armando Augusto de (1932): "O problema do tráfego através do plano de remodelação", in Godoy (1943): 192.

[61] Ibid, pp. 194-195.

[62] Ibid, pp. 200-201.

REFERÊNCIAS:

AGACHE, Donat-Alfred Hubert. **Cidade do Rio de Janeiro, extensão, remodelação, embellezamento**. Paris: Foyer Brésilien, 1930 (traduzido por Francesca de Souza).

AGACHE, Donat-Alfred. **La Remodelation d'une capitale:** aménagement, extension, embellissement. Paris: Société

ANÔNIMO. "Armando Augusto de Godoy". **Revista Municipal de Engenharia**. Rio de Janeiro, 12, 1, 1945, pp. 4-5.

ANÔNIMO. "Entomologia". In: HOUAISS, Antonio (Ed.) (1979). **Enciclopédia mirador internacional.** São Paulo e Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda., 1979, vol. 8, pp. 3882.

BELOCH, Israel; ABREU, Alzira Alves de (Eds.). **Dicionário histórico-biográfico Brasileiro (1930-1983).** Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984, vol. 1, pp. 774.

Collins English Dictionary. 1991 (1979), 3a. ed.

CONNIFF, Michael L. **Urban Politics in Brazil: The Rise of Populism, 1925-1945.** Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1981.

FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses**. Paris: Gallimard, 1966.

FOUCAULT, Michel. **L'archeologie du savoir**. Paris: Gallimard, 1969.

FOUCAULT, Michel. "O nascimento da medicina social". In: FOUCAULT, Michel. **Microfisica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979 [1974], 7ª. ed., pp. 79-98.

FOUCAULT, Michel. **Surveiller et Punir**. Paris: Gallimard, 1975.

FOUCAULT, Michel. "Questions à Michel Foucault sur la géographie". **Hérodote**. 1, 1976, traduzido por MACHADO, R. & SOUZA, A. L. como "Sobre a geografia". In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 9a. ed., 1990, pp. 153-166.

FOUCAULT, Michel. "Soberania e disciplina". Curso no Collège de France, traduzido por OLIVEIRA, M. T. & MACHADO, R. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 9ª. ed., 1990 [1976], pp. 179-192.

FOUCAULT, Michel. "L'oeil du pouvoir". In: **Le panoptique**. Paris: Pierre Belfon, 1977, traduzido por SOUZA, A. L. como "O olho do poder". In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1990 [1977], 9ª. ed., pp. 209-228.

FOUCAULT, Michel. "Verité et pouvoir". **l'Arc**. 70, 1977, traduzido por HOLZMEISTER & SOUZA como "Verdade e poder". In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1990 [1977], 9ª. ed., pp. 1-14.

FOUCAULT, Michel. "A governamentalidade", curso no Collège de France, 1978, traduzido por OLIVEIRA, M. T. & MACHADO, R. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 9ª. ed., 1990 [1979], pp. 277-293.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1990 [1979].

FOUCAULT, Michel. "La poussière et le nuage". In: PERROT, Michelle (Ed.). **L'impossible prison:** recherches sur le système pénitentiaire au XIXe siècle. Paris: Editions du seuil, 1980, pp. 29-39.

GODOY, Armando Augusto de. "Algumas idéias sobre a remodelação das cidades". In: SOCIEDADE BRASILEIRA DE HYGIENE. **Annaes do Primeiro Congresso Brasileiro de Hygiene.** Rio de Janeiro, 1923, pp. 39-47.

GODOY, Armando Augusto de. "A questão social das pequenas habitações no Rio". In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1925), pp. 157-161.

GODOY, Armando Augusto de. "A subordinação da estética e da salubridade das cidades à divisão dos terrenos". In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1926), pp. 57-65.

GODOY, Armando Augusto de. “Necessidade inadiável de um plano de remodelação para o Rio de Janeiro”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1926), pp. 37-41.

GODOY, Armando Augusto de. “O elemento fundamental da vida e das transformações urbanas”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1926), pp. 51-55.

GODOY, Armando Augusto de. “A evolução das cidades e a urbs moderna”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1926), pp. 29-33.

GODOY, Armando Augusto de. “Cidade jardim”. **Notícias Rotárias.** Rio de Janeiro, 3, 53, 1927, pp. 3-5.

GODOY, Armando Augusto de. “Uma nova fase para o Rio de Janeiro”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1927), pp. 45-48.

GODOY, Armando Augusto de. “Tese sôbre loteamentos e a ocupação racional dos terrenos nas cidades”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1930), pp. 107-110.

GODOY, Armando Augusto de. “Tese sôbre loteamentos e a ocupação racional dos terrenos nas cidades”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1930), pp. 113-122.

GODOY, Armando Augusto de. “O arranha-céo: as causas do seu aparecimento; o seu, surto nos últimos tempos, em Nova York; a sua apreciação sob o ponto de vista do urbanismo e da architectura”. **Revista Brasileira de Engenharia.** Rio de Janeiro, 20, 4, 1930, pp. 133-142.

GODOY, Armando Augusto de. “O arranha-céu”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1930), pp. 7-25.

GODOY, Armando Augusto de. “A necessidade de planos de remodelação e expansões para as cidades”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1931), pp. 69-73.

GODOY, Armando Augusto de. “O Plano de Remodelação da Cidade do Rio de Janeiro”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1931), pp. 77-82.

GODOY, Armando Augusto de. “A ordem nas cidades”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1931), pp. 85-88.

GODOY, Armando Augusto de. “Zoneamento das cidades”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1931), pp. 91-95.

GODOY, Armando Augusto de. “Zoneamento das cidades”. **Rotary Brasileiro.** Rio de Janeiro, 5, 38, 1931, pp. 24-25.

GODOY, Armando Augusto de. “A questão das quadras no Plano Agache”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1931), pp. 99-103.

GODOY, Armando Augusto de. “O verdadeiro saneamento”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1931), pp. 125-132.

GODOY, Armando Augusto de. “Progressos no domínio da arquitetura”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1931), pp. 165-169.

GODOY, Armando Augusto de. “A cidade-jardim”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1931), pp. 135-140.

GODOY, Armando Augusto de. “O problema da habitação”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1931), pp. 143-147.

GODOY, Armando Augusto de. “Os problemas da ventilação e iluminação na habitação”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1931), pp. 173-177.

GODOY, Armando Augusto de. “A urbanização dos morros”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1931), pp. 181-186.

GODOY, Armando Augusto de. “O problema do tráfego através do plano de remodelação”. **Revista Brasileira de Engenharia.** Rio de Janeiro, 23, 3, 1932, pp. 69-78.

GODOY, Armando Augusto de. “O problema do tráfego através do plano de remodelação”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1932), pp. 189-208.

GODOY, Armando Augusto de. “Duas cidades industriaes modelares”. **Revista da Directoria de Engenharia.** Rio de Janeiro, 1, 2, 1932, pp. 9-14.

GODOY, Armando Augusto de. “Duas cidades industriais modelares”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1932), pp. 261-270.

GODOY, Armando Augusto de. “Relatório apresentado ao Dr. Pedro Ludovico, Interventor no Estado de Goiás, sôbre a mudança da atual capital para Campinas”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1933), pp. 211-229.

GODOY, Armando Augusto de. “Relatório apresentado ao Dr. Pedro Ludovico, Interventor no Estado de Goyaz, sobre a mudança da actual capital para Campinas”. **Revista da Directoria de Engenharia.** Rio de Janeiro, 2, 5, 1933, pp. 20-27.

GODOY, Armando Augusto de. “Saturnino de Brito: o urbanista”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1933), pp. 273-286.

GODOY, Armando Augusto de. “O problema da habitação”. **Revista da Directoria de Engenharia.** Rio de Janeiro, 2, 10, 1934, pp. 1-4.

GODOY, Armando Augusto de. “A futura capital de Goiaz”. **Correio da Manhã.** Rio de Janeiro, 2.05.1934, In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Goiânia.** Rio de Janeiro: IBGE, 1942 (1934), pp. 35-40.

GODOY, Armando Augusto de. “O urbanismo nos Estados Unidos”. **Revista da Directoria de Engenharia.** Rio de Janeiro, 3, 14, 1935, pp. 205-213.

GODOY, Armando Augusto de. “A concorrencia do pneumatico ao trilho”. **Revista da Directoria de Engenharia.** Rio de Janeiro, 2, 15, 1935, pp. 308-311.

GODOY, Armando Augusto de. “As conseqüências sociais e econômicas dos princípios do urbanismo”. **Revista do Club de Engenharia.** Rio de Janeiro, 2, 14, 1935, pp. 711-719.

GODOY, Armando Augusto de. “Os grandes resultados sociais e econômicos da obediencia aos princípios do urbanismo”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1935), pp. 289-304.

GODOY, Armando Augusto de. “Algumas transformações e conquistas urbanas do Rio através de diferentes governos”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1936), pp. 307-332.

GODOY, Armando Augusto de. “Algumas transformações e conquistas urbanas do Rio através de diferentes governos”. **Arquitetura e Urbanismo.** Rio de Janeiro, 1, 2, 1936, pp. 45-48.

GODOY, Armando Augusto de. “O arranha-céu na Holanda”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1936), pp. 239-241.

GODOY, Armando Augusto de. “A superioridade urbanística de alguns insetos”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1936), pp. 245-247.

GODOY, Armando Augusto de. “O problema da habitação”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (1936), pp. 151-154.

GODOY, Armando Augusto de. “A questão dos arranha-céus no Rio de Janeiro”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (sem data), pp. 233-236.

GODOY, Armando Augusto de. “A rodovia sob o ponto de vista do urbanismo através dos séculos”. In: GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943 (sem data), pp. 251-258.

GODOY, Armando Augusto de. **A urbs e seus problemas.** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, Rodrigues & Cia, 1943.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Goiânia.** Rio de Janeiro: IBGE, 1942.

MAIA, Francisco Prestes. **Estudo de um Plano de Avenidas para a Cidade de São Paulo**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1930.

MELLO, Luiz de Anhaia. “A ‘Sociedade Amigos da Cidade’ e sua funcção no quadro urbano”. **Boletim do Instituto de Engenharia.** São Paulo, 21, 115, 1935, pp. 263-269.

OUTTES, Joel. **La ville: lieu de la dégénérescence?** urbanisme et représentations sociales au Brésil et en Argentine (1920-1945). Paris: Mémoire de DEA, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1993.

OUTTES, Joel. **Disciplining Society through the City?** The Birth of Urbanismo (City Planning) in Brazil (1916-1941). Oxford: Tese de DPhil (Doutorado), School of Geography and the Environment e Oriel College, 2000.

SILVA, Maurício Joppert da. “O Nordeste: impressões de uma viagem em 1932”. **Revista do Clube de Engenharia.** Rio de Janeiro, 26, 199, 1953, pp. 96-109.

SILVA, Nascimento. Discurso de Nascimento Silva in “Terceira sessão plenaria do 1º Congresso Brasileiro de Urbanismo - 27-1-1941 - as 9 horas”. In: CENTRO CARIOCA. **Primeiro Congresso Brasileiro de Urbanismo organizado pelo Departamento de Urbanismo do Centro Carioca, 20 a 27 de Janeiro de 1941.** Rio de Janeiro, 1941, pp. 121.

Salvador - 2018

AS TRANSFORMAÇÕES DE TERRAS RURAIS EM TECIDO URBANO NA CIDADE DE CAMPINAS-SP (BRASIL): O CASO DE ESTUDO FAZENDA CHAPADÃO

THE TRANSFORMATIONS OF RURAL LANDS IN URBAN TISSUE IN THE CITY OF CAMPINAS-SP (BRAZIL): THE CASE OF STUDY FARM CHAPADÃO

LAS TRANSFORMACIONES DE TIERRAS RURALES EN TEJIDO URBANO EN LA CIUDAD DE CAMPINAS-SP (BRASIL): EL CASO DE ESTUDIO HACIENDA CHAPADÃO

EIXO TEMÁTICO:HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

MENEGALDO, Ana Beatris Fernandes
Mestranda em Arquitetura e Urbanismo; pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas
ana.bfm1@puccampinas.edu.br

PEREIRA, Renata Baesso
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da Pontifícia Universidade Católica de Campinas
renata.baesso@puc-campinas.edu.br

AS TRANSFORMAÇÕES DE TERRAS RURAIS EM TECIDO URBANO NA CIDADE DE CAMPINAS-SP (BRASIL): O CASO DE ESTUDO FAZENDA CHAPADÃO

THE TRANSFORMATIONS OF RURAL LANDS IN URBAN TISSUE IN THE CITY OF CAMPINAS-SP (BRAZIL): THE CASE OF STUDY FARM CHAPADÃO

LAS TRANSFORMACIONES DE TIERRAS RURALES EN TEJIDO URBANO EN LA CIUDAD DE CAMPINAS-SP (BRASIL): EL CASO DE ESTUDIO HACIENDA CHAPADÃO

EIXO TEMÁTICO: EIXO TEMÁTICO:HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

O artigo analisa a evolução de parte do tecido urbano da cidade de Campinas (São Paulo – Brasil), particularmente as transformações das terras de uma fazenda de café - a fazenda Chapadão, estabelecida na segunda metade do século XIX – em novos bairros, na primeira metade do século XX. A análise da transformação de uma estrutura rural em estrutura urbana tem por objetivo reconstituir a história da forma urbana de parte de Campinas, identificando os períodos morfológicos que são representativos da evolução de três bairros - o Jardim Chapadão, o Jardim Quarto Centenário e o Jardim Eulina - e discutindo o seu papel atual na cidade. A partir de um caso de estudo elucidam-se processos que se aplicaram em outras partes da cidade de Campinas e que constituíram um modo recorrente de construir a cidade nas primeiras décadas do século XX, após a decadência da lavoura de café. A análise evolutiva do tecido urbano do caso de estudo parte da identificação do conjunto de elementos primários que fazem parte de sua origem (as glebas rurais, a casa senhorial sede da fazenda, o caminho que a ligava até o núcleo urbano), bem como da identificação de elementos que se sobrepõe a estas preexistências, como o traçado viário, o parcelamento dos quarteirões e a arquitetura. Confrontam-se fontes de natureza primária como cartografias históricas, planos e propostas para os bairros, documentos cadastrais de terra, inventários, legislações e regulações fundiárias no sentido de elucidar a transformação das terras rurais em espaço urbano. A análise do processo de adição dessa área ao tecido urbano de Campinas, na primeira metade do século XX, identifica também os agentes modeladores da forma urbana, destacando-se a firma Telles, Quirino & Nogueira, responsável pelos loteamentos dos novos bairros. A investigação sobre a tipologia edilícia completa a análise das qualidades formais dos bairros em questão e o entendimento da lógica da valorização fundiária atual e do crescimento urbano de parte da cidade de Campinas.
PALAVRAS-CHAVE: tecido urbano; análise fundiária; elementos da forma urbana.

ABSTRACT:
The article analyzes the evolution of part of the urban tissue of the city of Campinas (São Paulo - Brazil), particularly the transformations of the land of a coffee farm - the Chapadão farm, established in the second half of the 19th century - in new neighborhoods in the first half of the twentieth century. The analysis of the transformation of a rural structure into an urban structure aims to reconstruct the history of urban form on the part of Campinas, identifying the morphological periods that are representative of the evolution of three neighborhoods - the Chapadão Garden, the Centennial Garden and the Eulina Garden - and discussing their current role in the city. From a case study, processes that applied in other parts of the city of Campinas and that constituted a recurrent way to build the city in the first decades of the twentieth century, after the decay of the coffee crop, are elucidated. The evolutionary analysis of the urban fabric of the case study is based on the identification of the set of primary elements that form part of its origin (the rural areas, the farmhouse, the road that connected it to the urban nucleus), as well as identification of elements that overlaps with these pre-existences, such as the road layout, the block installment and the architecture. Primary sources such as historical cartographies, plans and proposals for neighborhoods, land registry documents, inventories, laws and land regulations

are confronted to elucidate the transformation of rural land into urban space. The analysis of the process of adding this area to the urban fabric of Campinas, in the first half of the twentieth century, also identifies the modeling agents of the urban form, especially Telles, Quirino & Nogueira, responsible for the subdivisions of the new neighborhoods. The research on the building typology completes the analysis of the formal qualities of the neighborhoods in question and the understanding of the logic of current land valuation and urban growth in part of the city of Campinas.
KEYWORDS: *urban tissue; land analysis; elements of urban form.*

RESUMEN:
El artículo analiza la evolución de parte del tejido urbano de la ciudad de Campinas (São Paulo - Brasil), particularmente las transformaciones de las tierras de una hacienda de café - la hacienda Chapadão, establecida en la segunda mitad del siglo XIX - en nuevos barrios, en la primera la mitad del siglo XX. El análisis de la transformación de una estructura rural en estructura urbana tiene por objetivo reconstituir la historia de la forma urbana de parte de Campinas, identificando los períodos morfológicos que son representativos de la evolución de tres barrios - el Jardín Chapadão, el Jardín Habitación Centenario y el Jardín Eulina - y discutiendo su papel actual en la ciudad. A partir de un caso de estudio se elucidan procesos que se aplicaron en otras partes de la ciudad de Campinas y que constituyeron un modo recurrente de construir la ciudad en las primeras décadas del siglo XX tras la decadencia del cultivo de café. El análisis evolutivo del tejido urbano del caso de estudio parte de la identificación del conjunto de elementos primarios que forman parte de su origen (las glebas rurales, la casa señorial sede de la hacienda, el camino que la conectaba al núcleo urbano), así como la identificación de elementos que se superponen a estas preexistencias, como el trazado vial, el parcelamiento de las cuadras y la arquitectura. Se enfrentan fuentes de naturaleza primaria como cartografías históricas, planes y propuestas para los barrios, documentos catastrales de tierra, inventarios, legislaciones y regulaciones agrarias en el sentido de elucidar la transformación de las tierras rurales en espacio urbano. El análisis del proceso de adición de esa área al tejido urbano de Campinas, en la primera mitad del siglo XX, identifica también a los agentes modeladores de la forma urbana, destacándose la firma Telles, Quirino & Nogueira, responsable de los lotes de los nuevos barrios. La investigación sobre la tipología edilicia completa el análisis de las cualidades formales de los barrios en cuestión y el entendimiento de la lógica de la valorización agraria actual y del crecimiento urbano de parte de la ciudad de Campinas.
PALABRAS-CLAVE*: tejido urbano; análisis de la tierra; elementos de la forma urbana.*

INTRODUÇÃO

Este artigo se desenvolve a partir da análise do desenvolvimento do tecido urbano de uma determinada área da cidade de Campinas-SP (Brasil). Ao longo do século XIX, a área em questão se consolidou como umas das principais fazendas produtoras de café de Campinas, a Fazenda Chapadão. Objetiva-se o entendimento dos processos envolvidos na transformação dessa propriedade rural em tecido urbano, durante a primeira metade do século XX, dando origem aos bairros Jardim Chapadão, Jardim Quarto Centenário e Jardim Eulina.

O método proposto parte da reconstituição dos períodos morfológicos considerados determinantes para as transformações sofridas na área, elucidando a formação do tecido urbano. Além da identificação e análise dos elementos constituintes da forma urbana, identificam-se quais são os agentes modeladores[1] atuantes diretamente nos processos. Nesse sentido, destaca-se, a partir de 1869, o papel do proprietário da Fazenda Chapadão, Joaquim Policarpo Aranha, o Barão de Itapura, como figura importante no agenciamento dessa propriedade, e, nas primeiras décadas do século XX, a atuação da firma Telles, Quirino & Nogueira, responsável pelo loteamento do bairro Jardim Chapadão.

Na identificação dos períodos morfológicos bem como dos agentes modeladores, recorreu-se ao cruzamento de fontes documentais de origens diversas, destacando, as descrições fundiárias contidas nos Cadastros de Terras[2] para Campinas, de 1855, inventários[3], legislações vigentes, propostas, planos urbanísticos para a implantação dos bairros e cartografias históricas.

Entende-se que a análise dessa documentação primária, permite elucidar as ações dos agentes modeladores envolvidos nos processos de transformação do tecido urbano, lançando luz sobre um viés pouco discutido pela historiografia da cidade de Campinas: a de que sua urbanização não é fruto somente de ações e estratégias do poder público, mas também, da intervenção de agentes privados.

A partir da análise da constituição do tecido urbano, investiga-se também as qualidades formais dos bairros em questão, procedendo-se um estudo diacrônico da tipologia edilícia e das suas relações com outros elementos da forma urbana.

A FAZENDA CHAPADÃO: ORIGEM DA PROPRIEDADE RURAL.

O primeiro registro dessa propriedade, segundo o historiador e memorialista Pupo, é de 1798, sendo descrita como um engenho, "um dos pioneiros da indústria açucareira em Campinas", que fazia parte da sesmaria[4] do Capitão Joaquim José Teixeira Nogueira. (Pupo, 1983, p.178).

[1] Em sua obra, Fridman identifica, distintos "atores" (FRIDMAN, 1999, p.234) que tiveram papel determinante na constituição da forma urbana do Rio de Janeiro, como a Igreja, e suas ordens religiosas, os senhores de engenho, e sob um recorte mais atual o Estado, e agentes imobiliários. Vasconcelos, assim *como Fridman, também faz esse trabalho de identificação de "[...] 'atores' ou 'agentes' para o melhor entendimento das mudanças sociais* [...]" (VASCONCELOS, 2009, p.11), destacando ainda o papel da câmara municipal para o estudo de cidades coloniais.

[2] Essa série de documentos pode ser identificada pela historiografia com as seguintes denominações: Cadastro de Terras, Registro de Terras ou Registro Paroquiais de Terras.

[3] Inventário em vida do Barão e da Baronesa de Itapura, de 1889 e Inventário post mortem do Barão de Itapura, de 1902.

[4] Essa sesmaria abrangia também outros engenhos, como o Engenho Monjolinho.

Nesse período, a atual cidade de Campinas (SP, Brasil) havia sido recém elevada à condição de vila (1797)[5], com a denominação de Vila de São Carlos. Seu território era então composto por um singelo núcleo urbano, organizado de forma a suprir às atividades religiosas e civis da população, circundado por um extenso termo[6] composto por vastas propriedades rurais.

Em 1818, a propriedade do engenho Chapadão, é recenseada através do Tombamento de Bens Rústicos[7] e identificada como propriedade residente do "Capitão Joaquim J. Teixeira Nogueira, com 750 braças de testada e 1500 braças de sertão, com 50 escravos[8] ". O local onde está o engenho Chapadão é descrito no documento como Quilombo, o que faz sentido ao se pensar que a rede hidrográfica que banhava essa propriedade é a bacia do ribeirão Quilombo.

Em 1830, a propriedade é herdada pelo Major Luciano Teixeira Nogueira e, em 1850 a mesma é comprada por Thomaz Luiz Alves, empresário e então gerente do Banco do Brasil, se mantendo com alta produção de açúcar e iniciando o plantio de café. Em 1855, a propriedade é descrita através do Cadastro de Terras, para já cidade de Campinas, como posse de "[...] Thomaz Luiz Alves e Dona Maria Joaquina de Abreu Cruz [...] situada na Freguesia de Campinas [...]". A partir da descrição trazida nesse documento, se fez possível uma hipótese da espacialização dessa propriedade, cruzando as informações contidas na descrição com os elementos representados na cartografia de 1900 para cidade de Campinas, levantada pela Comissão Geographica e Geológica do Estado de São Paulo. Uniu-se, portanto, os atributos representados na cartografia que trabalha na escala territorial à descrição fundiária, possibilitando a identificação dos limites de conformação da Fazenda Chapadão (conforme observa-se na Figura 1). A descrição do Registro de Terras é a seguinte:

> Umas terras situadas na Freguesia de Campinas que por um lado seguem desde o subúrbio da Cidade athe o Corrego denominado dos Cavalheiros, divizando pela estrada que vai a Villa de Piracicaba subindo pelo dito Corrego athe uma ponte velha do caminho velho digo antigo do Sitio da Boa Vista athe um brejo onde them um curral, ficando pertencendo o gramado a Boa Vista e o matto ao possuidor Thomaz Luiz Alves: do curral sobe a linha recta a uma peroba verde que tem uma marca de cruz feita na casca da mesma peroba. Nesta peroba faz ângulo por um rumo que vai dar no canto do cafezal athe o canto do matto. Dahi segue em linha recta athe uma figueira que esta na beirada da Estrada da Terra Preta. Vem por esta estrada athe a chácara de Luiz Nogueira Ferraz, com a qual dividem os morões de porteira e segue divisando se com o mesmo Ferraz athe a Porteira do Pasto denominado Chacara – e dahi segue por vallos athe os subúrbios da Cidade, divizando com vários moradores que tem prédios urbanos e feichão no Bairro de Santa Cruz, onde começarão[9]. (APESP, 1855, P.35.)

[5] Antiga freguesia de Nossa Senhora da Conceição das Campinas do Mato Dentro, então pertencente ao termo da Vila de Jundiaí.

[6] No ato de elevação a vila, atribuía-se a cada um dos concelhos um termo e um rossio. O termo era todo o território de jurisdição da municipalidade, onde podia haver vários bairros e paróquias. O rossio designava os terrenos cedidos pela Coroa, por meio de carta foral, para constituir patrimônio da municipalidade. (FONSECA, 2011, p.28).

[7] Série documental localizada no Arquivo do Estado de São Paulo, que abrange o Cadastro de Terras e levantamento das mesmas cuja finalidade era a de se registrar as propriedades inscritas no termo da vila de São Carlos, e verificar sua produção.

[8] APESP, Arquivo Público do Estado de São Paulo, Tombamento de Bens Rústicos de 1818 para Vila de São Carlos p.3 v.

[9] APESP, Arquivo Público do Estado de São Paulo, Livros de Registros de Terras da Província de São Paulo, Filme 3.006 nº73 p.35.

O objetivo desta espacialização, é o entendimento dessa área, originalmente rural, e sua relação com o que se conformava então como núcleo urbano de Campinas[10]. Para tanto, analisa-se a descrição exposta no Registro de Terras como principal fonte primária que dá suporte à espacialização. A primeira referência, trazida na descrição, é dita a estrada que vai para vila de Piracicaba. A mesma segundo o registro, consta como um dos limites da fazenda e seu traçado coincide atualmente com o da rodovia Anhanguera. As demais referências que subsidiaram a interpretação da base documental cartográfica foram o Sitio da Boa Vista, cuja área corresponde ao atual bairro da Boa Vista, a dita Estrada da Terra Preta, o Bairro de Santa Cruz e a Chácara de Luiz Nogueira Ferraz.

Importante ressaltar que a estratégia de espacializar essa propriedade vai de encontro ao objetivo principal deste artigo de compreender as etapas do processo que levaram essa área rural a se tornar uma área urbana. É importante destacar que a natureza da documentação primária, identificada como Registros de Terras, não apresenta medidas exatas da extensão das terras "[...] Neste âmbito se compreendem três prédios ou fazendas com as denominações, de Chácaras, Bom Retiro e Chapadão e não se sabe o número de braças que contém por não terem sido medidas. São Paulo trinta de junho de mil oito centos e cinquenta e cinco." (APESP, 1855 p.35). A espacialização da fazenda Chapadão, apresentada no presente artigo, é portanto uma hipótese, construída a partir da interpretação das referências e limites descritos na documentação primária.

[10] Campinas foi elevada à condição de cidade em 1842.

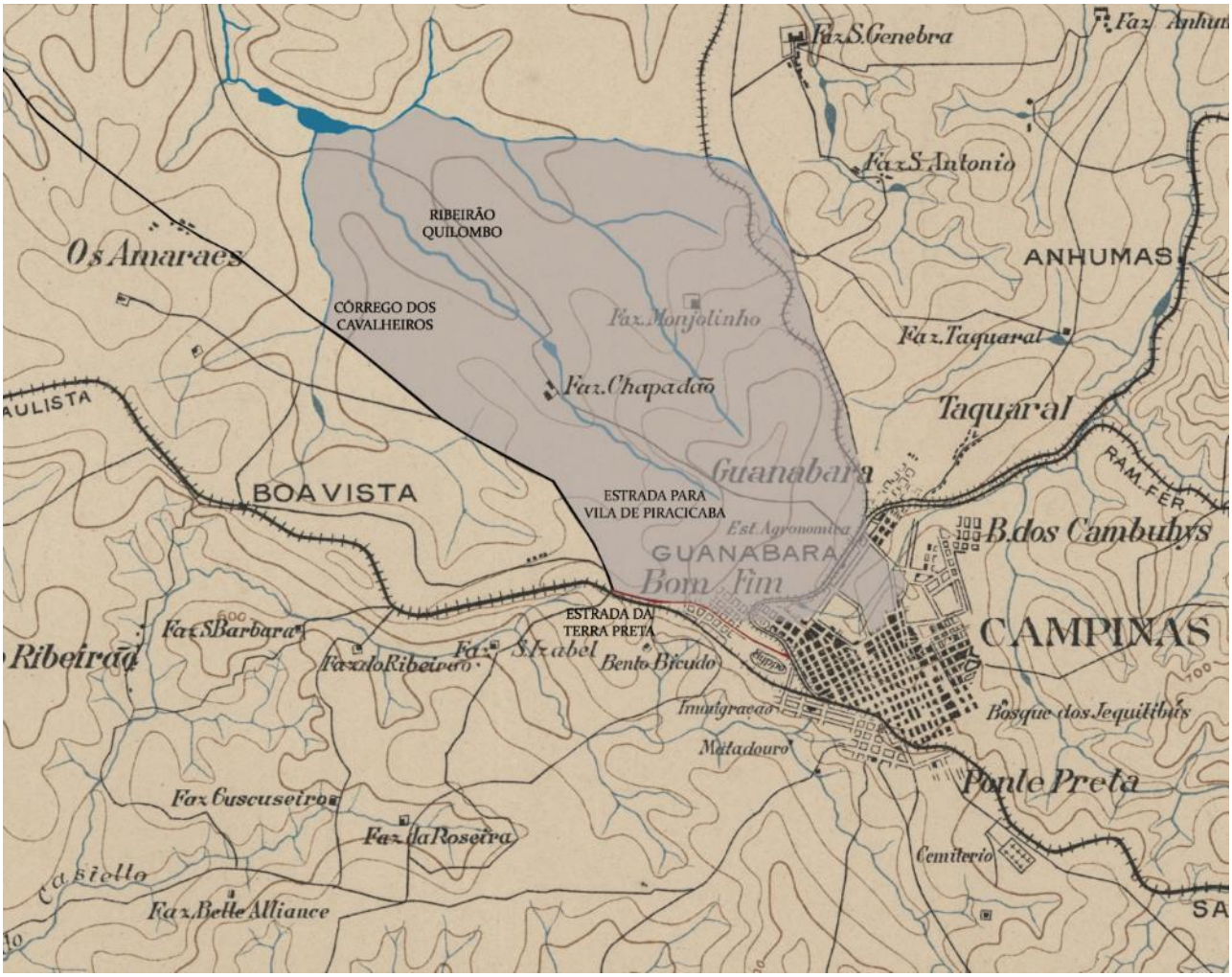


Figura 1- Hipótese da espacialização da fazenda Chapadão construída a partir da base cartográfica em escala territorial, levantada pela Comissão Geographica e Geológica do Estado de São Paulo.

Fonte: APESP, Sessão Cartográfica- Folha de Campinas 1900, associada à descrição do Registro de Terras de 1855. Editado pelas autoras, 2018.

Em 1869, a propriedade é comprada por Joaquim Policarpo Aranha[11], o primeiro e único Barão de Itapura[12] que decide, em razão do declínio dos preços do açúcar, iniciar a produção cafeeira, em 1885. De acordo com

[11] Joaquim Policarpo Aranha, adquire a Fazenda Chapadão em 1869, juntamente com outras duas fazendas, sendo a Fazenda Dois Córregos, no atual município de Valinhos, e a Fazenda Bom Retiro, situada próxima à Estação ferroviária do Jd. Carlos Gomes

[12] Constou no jornal Correio Paulistano, do dia 21 de janeiro de 1883 a seguinte nota: "Fez-se mercê do título de Barão de Itapura ao Sr. Joaquim Polycarpo de Souza Aranha.". Fonte: PAULISTANO, Correio.Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_04&pesq=Barão de Itapura&pasta=ano 1883\edicao 07899. Acessado em 30 de outubro de 2017.

Pupo (1983, p. 179), a fazenda Chapadão: “tinha 110 mil pés de café em terra roxa, máquina de benefício a vapor e terreiros atijolados.”

Em 1889, Joaquim Policarpo Aranha, faz a partilha de seus bens em vida com o consentimento de sua esposa, Libânia de Souza Aranha. É arrolado ao auto de avaliação: “Uma Fazenda denominada Chapadão com cafezais e todas as suas benfeitorias, utencilios de trabalho e os moveis existentes em a casa de vivenda compreendendo o denominado Bom Retiro, até a terminar das mattas que bordejão o campo da Chacara […]” (CMU,1889 p.04v.).

A propriedade (observada na Figura 2) se mantém com a família Souza Aranha até 1914, quando Carlos Alberto Barbosa Aranha, neto do Barão de Itapura, então proprietário, vende-a à firma Teles, Quirino & Nogueira, como forma de quitação de dívidas.

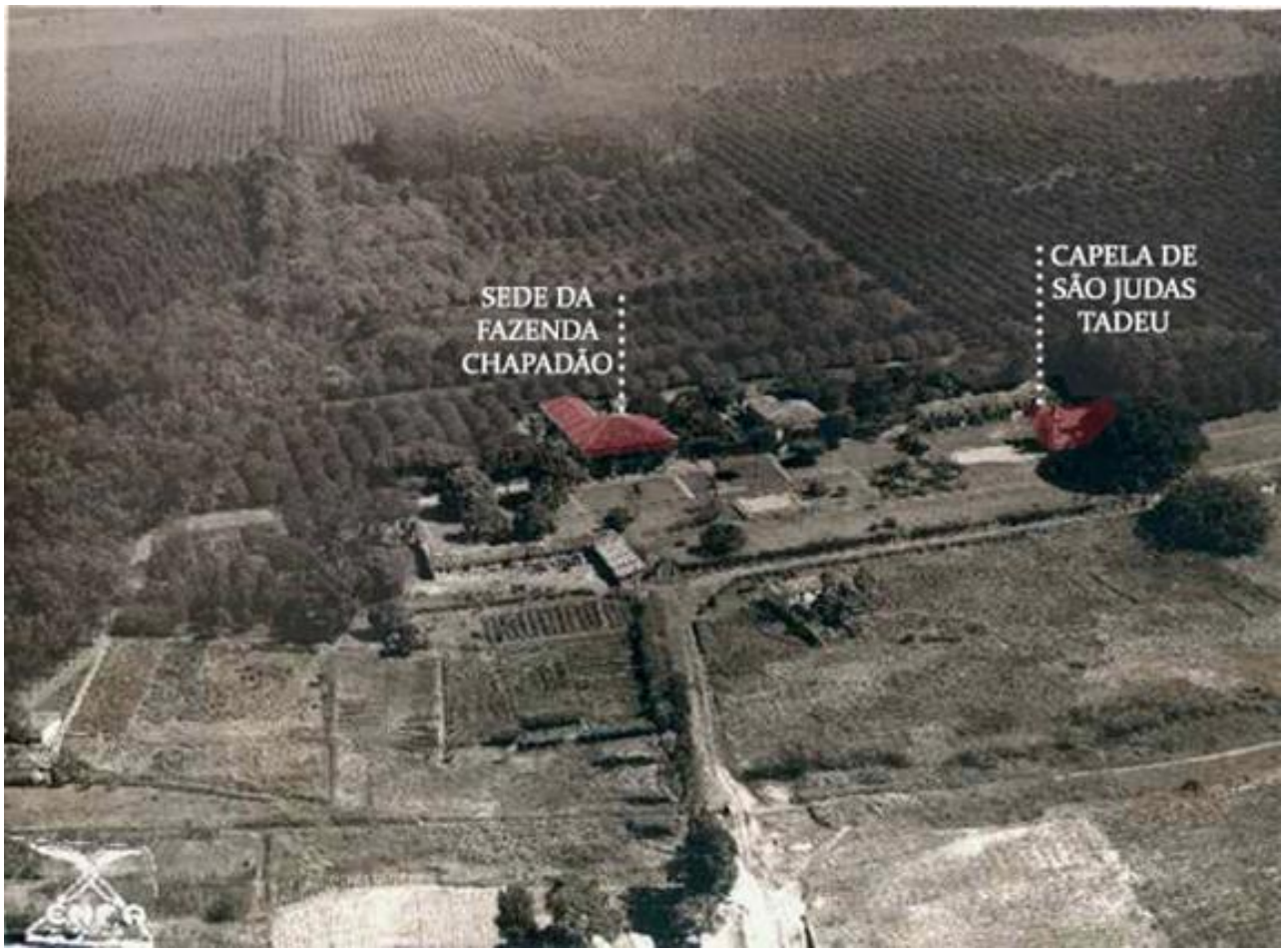


Figura 2- Vista aérea da fazenda Chapadão. Identificou-se sobre a fotografia a sede da fazenda e a capela de São Judas Tadeu. Atualmente ambas fazem parte de uma área militar administrada pela 11ª Brigada de Infantaria Leve.

Fonte: IGC, Série de Aerofotos Oblíquas- 1939/1940. Campinas V.G. Fazenda Chapadão Tombo: 1674 Disponível em http://www.igc.sp.gov.br/produtos/galeria_aerofotos.aspx . Editada pelas autoras.

A firma Teles, Quirino & Nogueira tratava-se de uma sociedade composta por ex-fazendeiros e comerciantes locais[13] que, visando uma estratégia de manutenção de suas fortunas, iniciam empreendimentos para valorizar suas propriedades, propondo o parcelamento e loteamento dessas áreas, no que se configura como novos bairros que representam uma primeira expansão do tecido urbano de Campinas nas primeiras décadas do século XX.

Revela-se uma forma de expansão do tecido urbano marcada pela iniciativa particular desses homens que compõem a elite da cidade de Campinas. A estratégia é agregar valor fundiário às suas glebas rurais, integrando-as a malha urbana. O processo que se desenvolve em Campinas também acontece na cidade de São Paulo, como destaca Pereira da Silva, (2013, p.192): "[...] a transição capitalista de São Paulo se fez por indivíduos abastados que passaram a acumular riqueza em formas modernas [...]". A produção de novos loteamentos urbanos a partir do parcelamento de glebas rurais constituía uma das modalidades de acumulação capitalista.

No final do século XIX e início do século XX, a partir dos capitais originalmente administrados por uma aristocracia de terras, desenvolve-se uma cidade burguesa, não mais apenas de senhores e escravos, mas também de patrões e empregados (LAPA, 1996, p.48), que precisavam educar os seus sentidos e exercitar-se no uso de novas formas de convívio social, adequados à lógica financeira.

Destaca-se que um dos sócios da Telles, Quirino & Nogueira, José Paulino Nogueira, se inclui na genealogia do sesmeiro originário da propriedade rural que viria a ser a fazenda Chapadão, ou seja, nota-se um resgate patrimonial da propriedade, retomando-a à família Teixeira Nogueira como proprietária parcial da fazenda, a partir de 1914.

Em 1942, a fazenda Chapadão, tem parte de sua extensão vendida ao Exército Brasileiro, para implantação, nessa mesma área, da sede do Comando, da unidade da 11º Brigada de Infantaria Leve e de outras dependências de caráter militar, sendo iniciada, em 1944, a construção da Escola Preparatória de Cadetes do Exército (EsPCEx).

Esta narrativa que evidencia uma sucessão de proprietários da fazenda, explicita uma lógica fundiária pautada na terra enquanto instrumento para produção de capital. Com o declínio dos preços da produção do café, associado ao incentivo da produção industrial na primeira República[14] , a lógica para que as reservas de capitais privados continuem garantidas se voltam para o mercado de terra enquanto extensão e, não mais para o protagonismo da produção agrícola.

[13] De acordo com um recorte do jornal Correio Paulistano, veiculado na capital do estado de São Paulo, a firma Telles, Quirino & Nogueira atuava como uma casa comissária, responsável pelos tributos alfandegários das vendas de café na praça de Santos. As casas comissárias, em sua maioria, eram agenciadas pelos próprios cafeicultores, sendo responsáveis pelo financiamento da lavoura, abastecimento e subsídio das fazendas. As mesmas se localizavam em Santos, pela viabilidade de negociação com os exportadores do café. Segundo a notícia trazida no periódico: "Os abaixo assignados, sócios da firma Telles, Netto & Comp., participam à praça e a quem possa interessar que tendo se retirado da firma o sócio Domingos Luiz Netto, continua a casa com o mesmo commercio de comissões com os socios sollidarios, Antonio Carlos da Silva Telles, Bento Quirino dos Santos e José Paulino Nogueira, sob a firma de Telles, Quirino & Nogueira, ficando a cargo desta a liquidação dos negócios daquella. Santos, 31 de julho de 1899. [PAULISTANO, 1899]". Fonte: PAULISTANO, Correio. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_05&pesq=telles%20quirino%20e%20nogueira. Acessado em 15 de maio de 2018.

[14] Período que se estende de 1889, ano da Proclamação da República até a década de 1930.

Os fenômenos de valorização e especulação fundiária e imobiliária ganham destaque nesse momento, e são fruto das ações de agentes de distintas naturezas. É esse o caso observado para a fazenda Chapadão, enquanto propriedade da firma Telles, Quirino & Nogueira que, assumindo o papel de agente, adota, como estratégia, o parcelamento de parte da gleba pertencente à antiga fazenda e a produção de novos loteamentos urbanos.

OS PARCELAMENTOS DA FAZENDA CHAPADÃO E A CONSOLIDAÇÃO DOS BAIRROS JARDIM CHAPADÃO, JARDIM QUARTO CENTENÁRIO E JARDIM EULINA.

A divisão da gleba remanescente da antiga fazenda Chapadão, já fragmentada pela firma Telles, Quirino & Nogueira, resulta no parcelamento de três bairros que se desenvolvem nos limites da área militar e constituem uma extensão do tecido urbano consolidado até o início do século XX. Os bairros mencionados são o Jardim Chapadão, o Jardim Quarto Centenário e o Jardim Eulina.

Para subsidiar a análise do tecido urbano atual e da formação desses bairros, foram levantados os planos de arruamento e de loteamento originais. Como recurso metodológico, as áreas analisadas foram localizadas em uma imagem aérea atual, disponibilizada pelo Google Earth e sobreposta à planta cadastral[15] da cidade de Campinas digitalizada em software CAD de 2004[16] (observado na Figura 3).

[15] A observação de plantas cadastrais representadas de modo que ressalte mais os limites das propriedades do que a implantação dos edifícios fornece indicações que, confrontadas com a análise in situ, garantem um bom entendimento do tecido. Fonte: Panerai, 2014, p.81

[16] Planta cadastral produzida pela SANASA - Sociedade de Abastecimento de Água e Saneamento para cidade de Campinas.

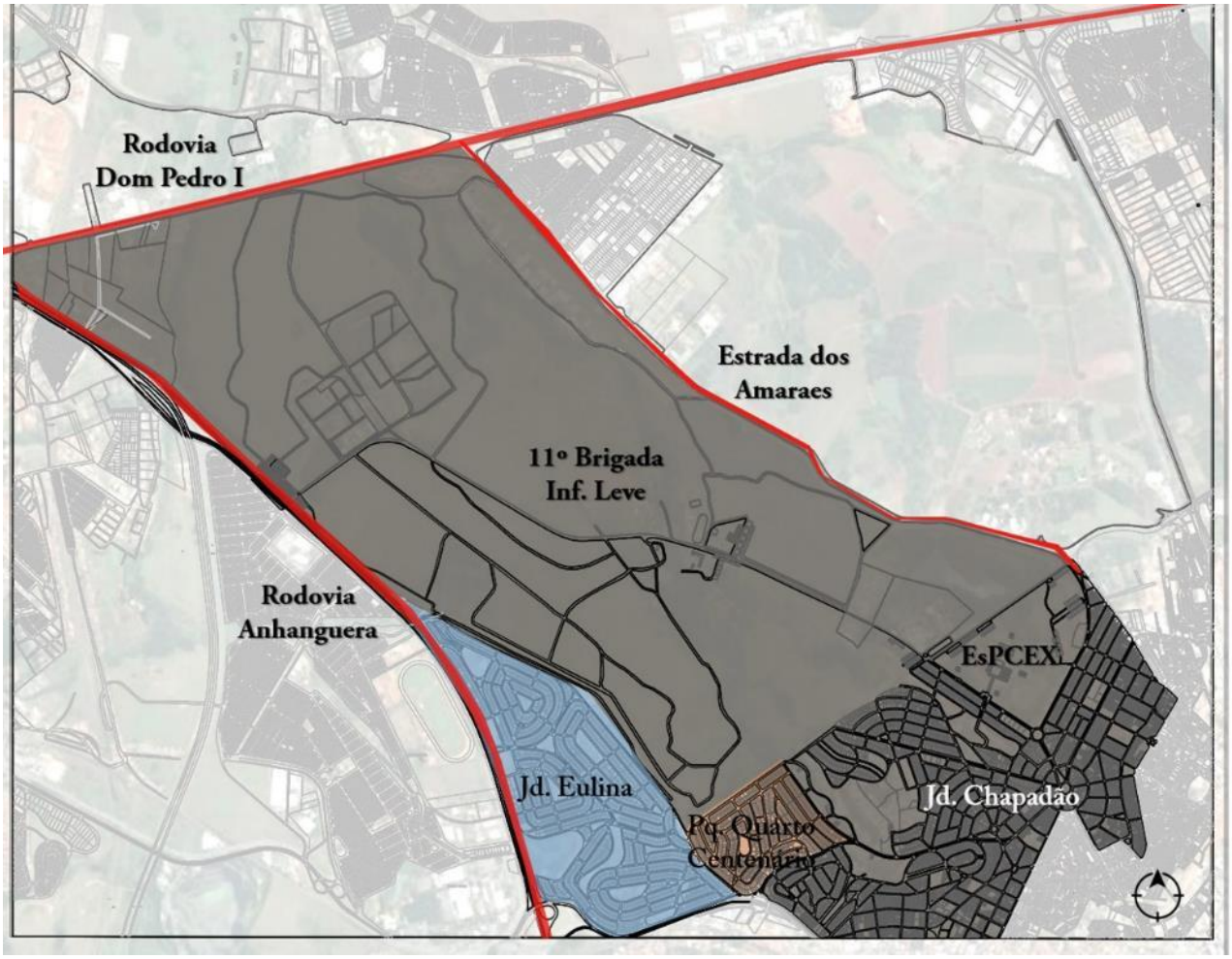


Figura 3- Base cadastral da cidade de Campinas de 2004, associada à imagem aérea do Google Earth. Destacam-se os bairros Jardim Chapadão, Jardim Eulina e Parque Quarto Centenário que se formaram a partir de áreas pertencentes a antiga Fazenda Chapadão.

Fonte: Elaborado pelas autoras, 2018.

O BAIRRO JARDIM CHAPADÃO.

O primeiro bairro analisado é o Jardim Chapadão e, com relação ao mesmo levantaram-se dois planos de parcelamento, arruamento e loteamento de parte da área. Em ambos os planos não há data da elaboração dos mesmos. O primeiro plano (conforme observa-se na Figura 4) se entitula "Plano de Arruamento e Loteamento do Jardim Chapadão"[17], com subtítulo "Terrenos Remanescentes da Fazenda Chapadão em

[17] Plano arquivado no acervo do Centro de Memória da Unicamp- CMU.

Campinas - Propriedade do Srn. Octaviano Alves de Lima[18]". Essas informações reforçam o argumento da valorização fundiaria como atividade lucrativa para esses empresários.

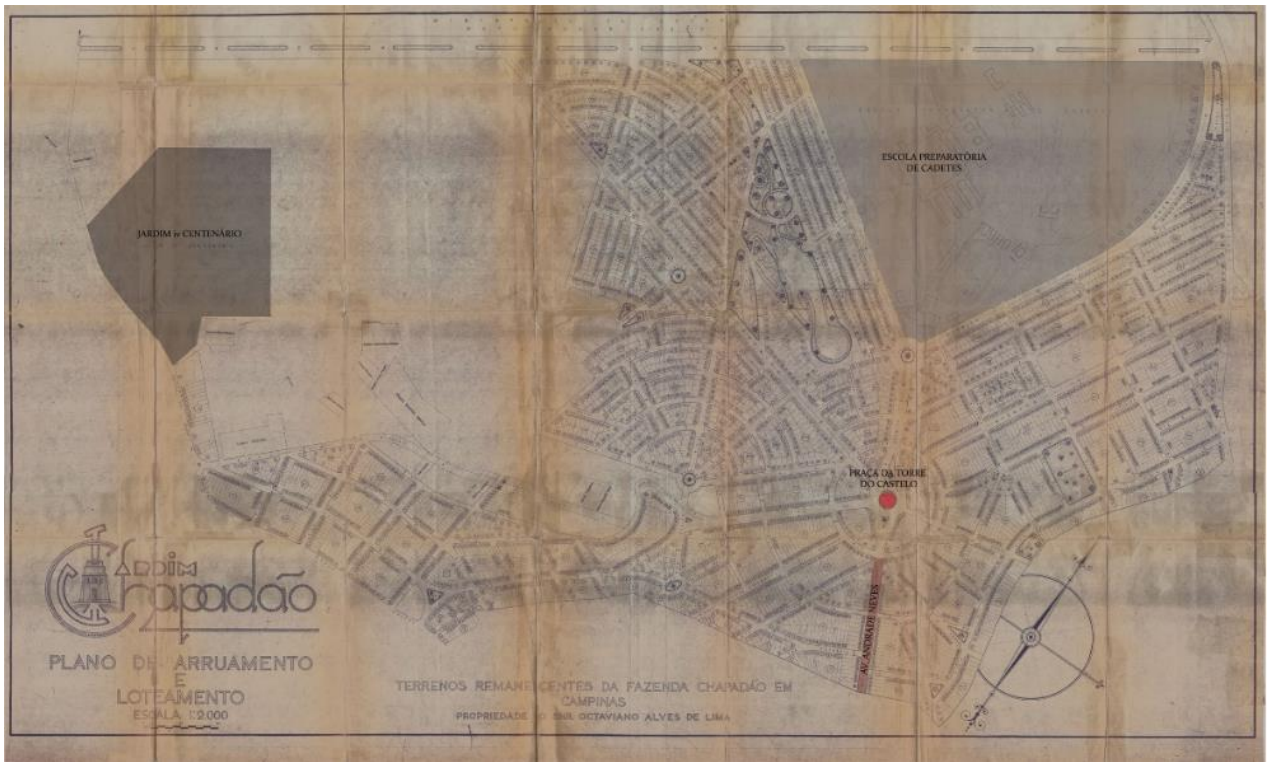


Figura 4- Plano de Arruamento e Loteamento do Jardim Chapadão- Terrenos Remanescentes da Fazenda Chapadão em Campinas, sem data. Fonte: PMC- Prefeitura Municipal de Campinas, sem data. Editado pelas autoras, 2018.

O segundo plano, traz em seu título "Jardim Chapadão-Propriedade de Telles & e Irmãos Lima", novamente corroborando através do aparecimento do sobrenome Telles, já mencionado como um dos proprietários da sociedade (firma) responsável pela compra da fazenda em 1914.

Conforme já anunciado em nenhum dos dois planos é mencionada a data de elaboração. Contudo, nos dois desenhos foi possível observar a presença do projeto de um elemento que é bastante relevante para a paisagem urbana de Campinas: a Torre do Castelo19. Essa construção (observada na Figura 5) foi elaborada como uma caixa d'água, para suprir o abastecimento dos bairros existentes no entorno. Sabe-se que essa

[18] Octaviano Alves de Lima, se tratava de um fazendeiro imigrante, Argentino, residente em Buenos Aires. O mesmo vem ao Brasil, com sua família aonde atrela-se a lógica caficultora e adquire terras nas cidade de São Paulo e de Campinas. Fonte: Correio Paulistano, 1907.Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_06&pesq=Octaviano%20Alves%20de%20Lima&pasta=ano%201907\edicao%2015726. Acessado em 15 de maio de 2018.

[19] Caixa d´água construída no estilo arquitetônico Art Decó, situada em uma das áreas topograficamente mais altas da cidade de Campinas. Foi implantada, visando o abastecimento hidríco dos bairros a serem implantados no entorno. Atualmente abriga um mirante do município. Fonte: http://www.campinasvirtual.com.br/galeria_castelo.html Consultado em: 10 de junho de 2017.

construção teve sua inauguração em 1940, podendo assim se estimar a data dos planos de loteamento na década de 1940.

Figura 5- Foto aérea do Jardim Chapadão, privilegiando a Torre do Castelo, 1952.
Fonte: disponível em: https: http://pro-memoria-de-campinas-sp.blogspot.com.br/2008/05/memria-fotogrfica-vista-da-torre-do.html. consultado em 20 de maio de 2017.

A respeito desse primeiro plano, destaca-se que o mesmo contempla uma parcela do que se configura o Bairro Jardim Chapadão atualmente. O que de fato se nota é que há uma proposição para as vias, sendo essas nomeadas por meio de letras ou como "ruas circulares". Essa proposição se encarrega de organizar, consequentemente, o dimensionamento e a morfologia[20] que as quadras passam a ter. Panerai (2014, p.84) afirma que as vias estruturam a cidade em seu todo, e também organizam o tecido localmente, se aplicando para casos como os bairros, por exemplo.

Com relação as quadras é apresentado um parcelamento, para as mesmas e que traz uma certa regularidade no tamanho do lote definido. A concepção do plano, procura dialogar com a topografia da área. Nota-se igualmente um cuidado com as vias existentes, dando destaque para Av. Andrade Neves (figura 4), via principal de conexão do bairro do Jardim Chapadão com a região central da cidade. O desenho também evidencia áreas lindeiras ao plano. Enfatizou-se sobre a proposta, a presença da área onde se encontra a sede da antiga fazenda Chapadão, pertencente ao Exército, juntamente com uma área nomeada de "Jardim IV Centenário".

A análise deste plano, bem como o acervo onde o mesmo se encontra arquivado[21] respalda a hipótese de que este plano foi utilizado para a implantação de parte do bairro do Jardim Chapadão. Afim de aprofundar

[20] Segundo Costa e Gimmler Netto, 2015, p. 30, o termo morfologia refere-se ao estudo das formas orgânicas.
[21] Esse plano se encontra arquivado junto a Prefeitura Municipal de Campinas.

essa análise, realizou-se o cruzamento de bases documentais, com o objetivo de averiguar se a implantação do bairro seguiu o plano.

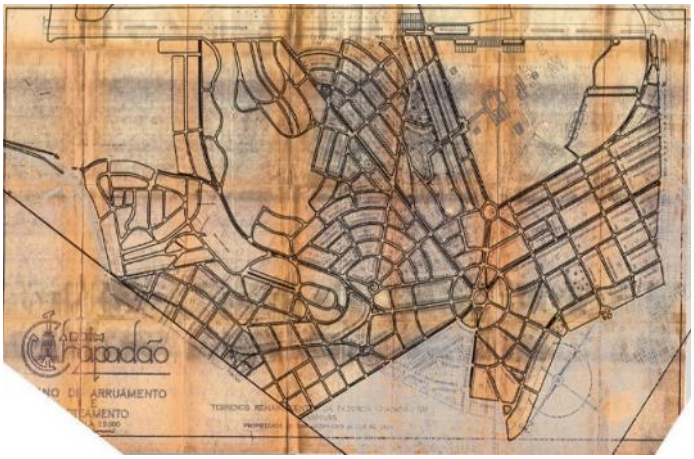


Figura 6 e Figura 7- Sobreposição do Plano de Arruamento e Loteamento do Jardim Chapadão- Terrenos Remanescentes da Fazenda Chapadão em Campinas, sem data com a base cadastral digital de 2004.

Fonte: Elaborado pelas autoras,2018.

A partir da sobreposição entre bases cartográficas de temporalidades distintas, ou seja, do plano propriamente dito, com a base cadastral digital de 2004, já anteriormente utilizada (Figura 6 e Figura 7), constata-se que de fato houve uma preocupação em se implantar este plano na íntegra. O método aqui utilizado, permite fazer uma leitura do tecido urbano atual, a partir da definição de Panerai:

> O tecido urbano que é a sobreposição de várias estruturas agindo em diferentes níveis, mas que parece ser um sistema articulado com cada parte da cidade pode ser definido como o ponto culminante de três lógicas: a lógica das vias, dentro do papel duplo de movimento e distribuição; a lógica do parcelamento do solo, que define as questões fundiárias e onde as iniciativas privadas e públicas se manifestam, e a lógica das edificações que acomodam diferentes atividades. (PANERAI, 2013, p.202)

O segundo plano (ver Figura 8), levantado para o caso do Jardim Chapadão, já apresenta um caráter um pouco distinto se comparado ao primeiro. O mesmo não contempla a área toda apresentada no plano anterior. Além disso, observa-se que este, possui um nível técnico de detalhamento inferior se comparado ao primeiro.

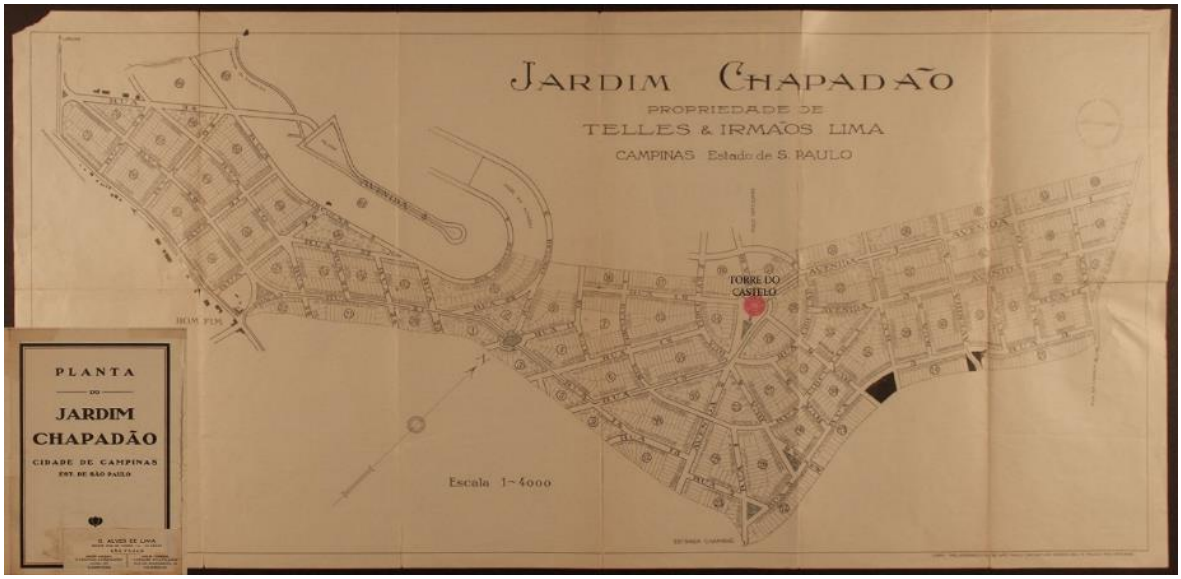
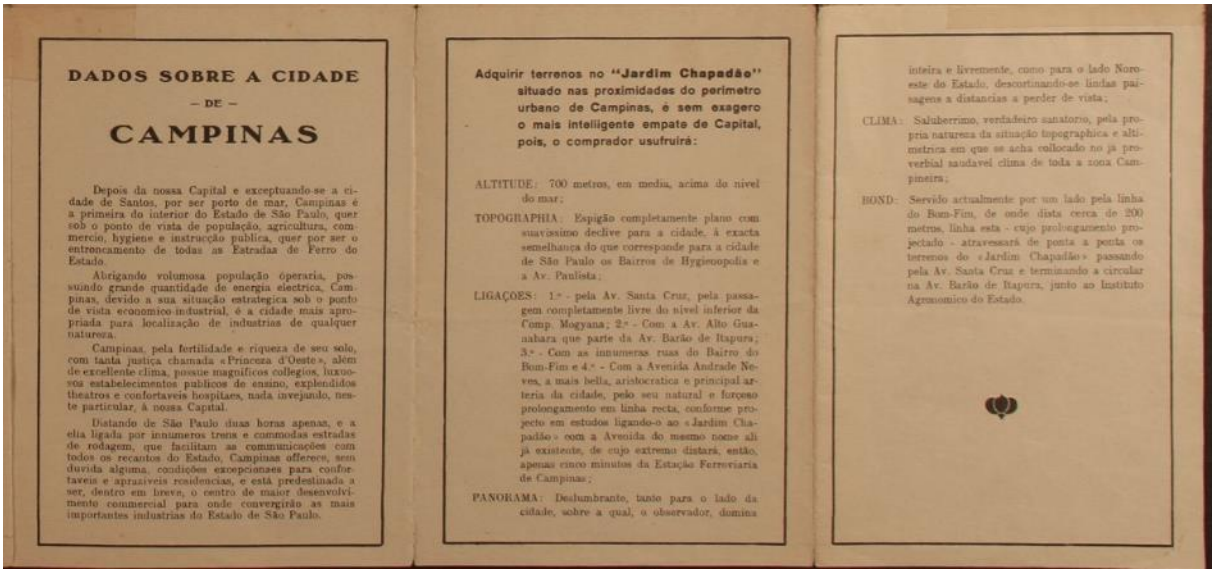


Figura 8- Planta do Jardim Chapadão com a localização de onde se situa a Torre do Castelo, sem data.

Fonte: CMU- Centro de Memória da Unicamp, sem data. Editado pelas autoras,2018.

O mesmo apresenta similitudes morfológicas, no sentido de apresentar o traçados das vias, a forma e parcelamento das quadras. Entretanto, o que chamou a atenção nesse plano é que em seu verso, o mesmo apresenta uma espécie de encarte que traz dados sobre a cidade de Campinas, juntamente com informações que privilegiam a localização da proposta para o bairro (ver Figura 9). Dessa forma, fica claro que esse plano, se trata na verdade de uma propaganda comercial e imobiliária para atrair compradores para o empreendimento.



DADOS SOBRE A CIDADE
— DE —
CAMPINAS

Depois da nossa Capital e exceptuando-se a cidade de Santos, por ser porto de mar, Campinas é a primeira do interior do Estado de São Paulo, quer sob o ponto de vista de população, agricultura, commercio, hygiene e instrucção publica, quer por ser o entroncamento de todas as Estradas de Ferro do Estado.

Abrigando volumosa população operaria, possuindo grande quantidade de energia electrica, Campinas, devido a sua situação estrategica sob o ponto de vista economico-industrial, é a cidade mais apropriada para localização de industrias de qualquer natureza.

Campinas, pela fertilidade e riqueza de seu solo, com tanta justiça chamada «Princeza d'Oeste», além de excellente clima, possue magnificos collegios, luxuosos estabelecimentos publicos de ensino, explendidos theatros e confortaveis hospitaes, nada invejando, neste particular, á nossa Capital.

Distando de São Paulo duas horas apenas, e a ella ligada por innumeros trens e commodas estradas de rodagem, que facilitam as communicações com todos os recantos do Estado, Campinas offerece, sem duvida alguma, condições excepcionaes para confortaveis e apraziveis residencias, e está predestinada a ser, dentro em breve, o centro de maior desenvolvimento commercial para onde convergirão as mais importantes industrias do Estado de São Paulo.

Adquirir terrenos no "Jardim Chapadão" situado nas proximidades do perimetro urbano de Campinas, é sem exagero o mais intelligente empate de Capital, pois, o comprador usufruirá:

ALTITUDE: 700 metros, em media, acima do nivel do mar;

TOPOGRAPHIA: Espigão completamente plano com suavissimo declive para a cidade, á exacta semelhança do que corresponde para a cidade de São Paulo os Bairros de Hygienopolis e a Av. Paulista;

LIGAÇÕES: 1.º - pela Av. Santa Cruz, pela passagem completamente livre do nivel inferior da Comp. Mogyana; 2.º - Com a Av. Alto Guanabara que parte da Av. Barão de Itapura; 3.º - Com as innumeras ruas do Bairro do Bom-Fim e 4.º - Com a Avenida Andrade Neves, a mais bella, aristocratica e principal arteria da cidade, pelo seu natural e furoso prolongamento em linha recta, conforme projecto em estudos ligando-o ao «Jardim Chapadão» com a Avenida do mesmo nome ali já existente, de cujo extremo distará, então, apenas cinco minutos da Estação Ferroviaria de Campinas;

PANORAMA: Deslumbrante, tanto para o lado da cidade, sobre a qual, o observador, domina inteira e livremente, como para o lado Noroeste do Estado, descortinando-se lindas paisagens a distancias a perder de vista;

CLIMA: Salubrerrimo, verdadeiro sanatorio, pela propria natureza da situação topographica e altimetrica em que se acha collocado no já proverbial saudavel clima de toda a zona Campineira;

BOND: Servido actualmente por um lado pela linha do Bom-Fim, de onde dista cerca de 200 metros, linha esta - cujo prolongamento projectado - atravessará de ponta a ponta os terrenos do «Jardim Chapadão» passando pela Av. Santa Cruz e terminando a circular na Av. Barão de Itapura, junto ao Instituto Agronomico do Estado.

Figura 9- Verso da Planta do Jardim Chapadão.

Fonte: CMU- Centro de Memória da Unicamp, sem data.

Dessa maneira, destaca-se o trecho que diz “Adquirir terrenos no ‘Jardim Chapadão’ situado nas proximidades do perímetro urbano de Campinas, é sem exagero o mais inteligente empate de Capital [...]”, que deixa bastante claro a estratégia da firma empreendedora em garantir sucesso ao empreendimento. O levantamento desse plano, vai de encontro à ideia aqui buscada, do interesse do investidor e capitalista privado, agindo diretamente na formação do tecido urbano da cidade de Campinas.

OS BAIRROS JARDIM QUARTO CENTENÁRIO E JARDIM EULINA.

Também procedeu-se à análise de outros dois bairros, que se situam no que originalmente eram terras pertencentes a Fazenda Chapadão: os bairros Jardim Quarto Centenário e Jardim Eulina. Contudo, a temporalidade da implantação desses dois bairros corresponde a um período morfológico mais recente, se comparado ao Jardim Chapadão.

Entende-se a necessidade do aporte histórico como imprescindível nos estudo de morfologia, pois como esclarece Costa e Gimmler Netto (2015, p. 69) : “Os períodos morfológicos são definidos como parte de processos de transformação cultural contínua, no qual a história geral e regional, a história do planejamento urbano, o urbanismo, a arquitetura, a tecnologia, a economia e outros aspectos da cultura estão todos presentes.”

Quanto aos dois bairros em questão, também foi possível se ter acesso às propostas de planejamento e parcelamento para ambos, e estes, diferentemente do caso do Jardim Chapadão, apresentam datas referentes aos projetos dos mesmos, sendo: o plano para o Jardim Quarto Centenário datado de 1954 (ver Figura 10) e o de parte[22] do Jardim Eulina de 1965 (ver Figura 13), possibilitando assim o entendimento do crescimento do recorte estudado. Em meio a área estudada, duas importantes rodovias constituem os limites da gleba da antiga Fazenda Chapadão (atual área do Exército Brasileiro), sendo datadas em 1940 à implantação e pavimentação da Rodovia Anhanguera e, de 1972 a pavimentação da Rodovia Dom Pedro I.

[22] Ao que tudo indica no caso do Jardim Eulina, houveram duas etapas de parcelamento. Entretanto, só foi possível ter acesso a uma proposta de parcelamento do bairro.

Figura 10- Planta de Loteamento do Jardim IV Centenário.

Fonte: Prefeitura Municipal de Campinas,1954.

O método aplicado anteriormente, pautado na sobreposição cartográfica, se replicou para o estudo desses dois bairros (observado nas Figura 11 e Figura 12). No caso da proposta encontrada para o Jardim Quarto Centenário, observa-se a preocupação com o desenho de vias, e quadras em função da topografia novamente e, aponta-se como proprietário da gleba, o Sr. Miguel Vicente Cury[23]. Durante o período de elaboração da

[23] Proprietário e politico bastante influente na cidade de Campinas. Cury, ocupou por duas vezes o cargo de prefeito da cidade, durante os mandatos de 1948-1951 e de 1960-1963. Aponta-se comumente pela historiografia da cidade de Campinas, como feitos de Miguel Vicente Cury a criação do viaduto que leva seu nome bem como o pronlogamento da Av. Andrade Neves até a conexão com o Jardim Chapadão. A atuação pública deste agente parece favorecer seus interesses privados.

proposta para o bairro, Cury, ocupava o cargo junto à Câmara Municipal de Campinas, como vereador, se mantendo no cargo durante o período de 1952 à 1955.

Figura 11 e Figura 12- Sobreposição do Planta de Loteamento do Jardim Quarto Centenário, 1954, com a base cadastral digital de 2004.

Fonte: Elaborado pelas autoras,2018.

Ainda que a situação econômica e política nesse período seja deferente da observada para o caso do Jardim Chapadão, constata-se a presença de uma figura que tem seus interesses diretamente refletidos na ocupação e consolidação da malha urbana. Novamente a atuação de um agente, que no caso de Cury tem atuação econômica e política ativa perdura como vetor de expansão urbana e de consolidação do tecido urbano. Fridman (1999, p. 233-234), identificando a diversidade dos agentes aponta: “Há agentes sociais distintos, como os da construção civil e o Estado, cuja ação permite regular o uso do chão da cidade através da legislação urbanística e de seviços ubanos.”

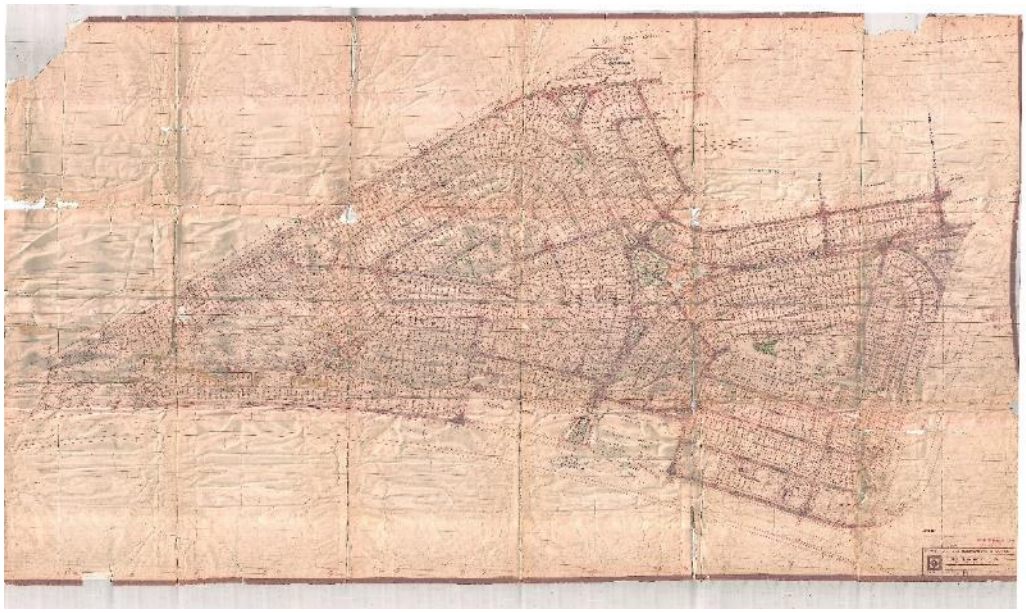


Figura 13- Planta de Loteamento do Jardim Eulina, 1965.

Fonte: Prefeitura Municipal de Campinas

Para o caso do Jardim Eulina, o plano proposto para a primeira parte identificado como gleba do proprietário Fernando de Almeida Prado[24], comerciante empresário e proprietário de terras em Campinas. O que incita ainda mais o argumento de distintos agentes modeladores reponsáveis pela tranformação da antiga fazenda Chapadão em terras urbanas. A sobreposição das cartografias (Figura 14 e Figura 15), confirma a implantação de parte do bairro de acordo com a planta encontrada:

[24] De acordo com a publicação de 08 de janeiro de 1940, no jornal Correio Paulistano, Fernando de Almeida Prado era Presidente da Junta Comercial de Campinas. Fonte: disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_09&pesq=fernando%20de%20almeida%20prado&pasta=ano%201940\edicao%2025717. Acessado em 16 de maio de 2018.

Figura 14 e Figura 15- Sobreposição do Planta de Loteamento do Jardim Eulina, 1965, com a base cadastral digital de 2004.

Fonte: Elaborado pelas autoras,2018.

A TIPOLOGIA EDILÍCIA DOS BAIRROS JARDIM CHAPADÃO, JARDIM QUARTO CENTENÁRIO E JARDIM EULINA.

A análise do tecido urbano dos bairros em questão se completa a partir do levantamento dos tipos arquitectónicos encontrados. A partir de um levantamento de campo, associado à interpretação da planta cadastral digitalizada, procedeu-se o estudo do uso e ocupação do solo, destacando os usos residencial, comercial e de serviços, institucional e por fim, as áreas verdes que se configuram como praças e parques existentes nos bairros (Figura 16):

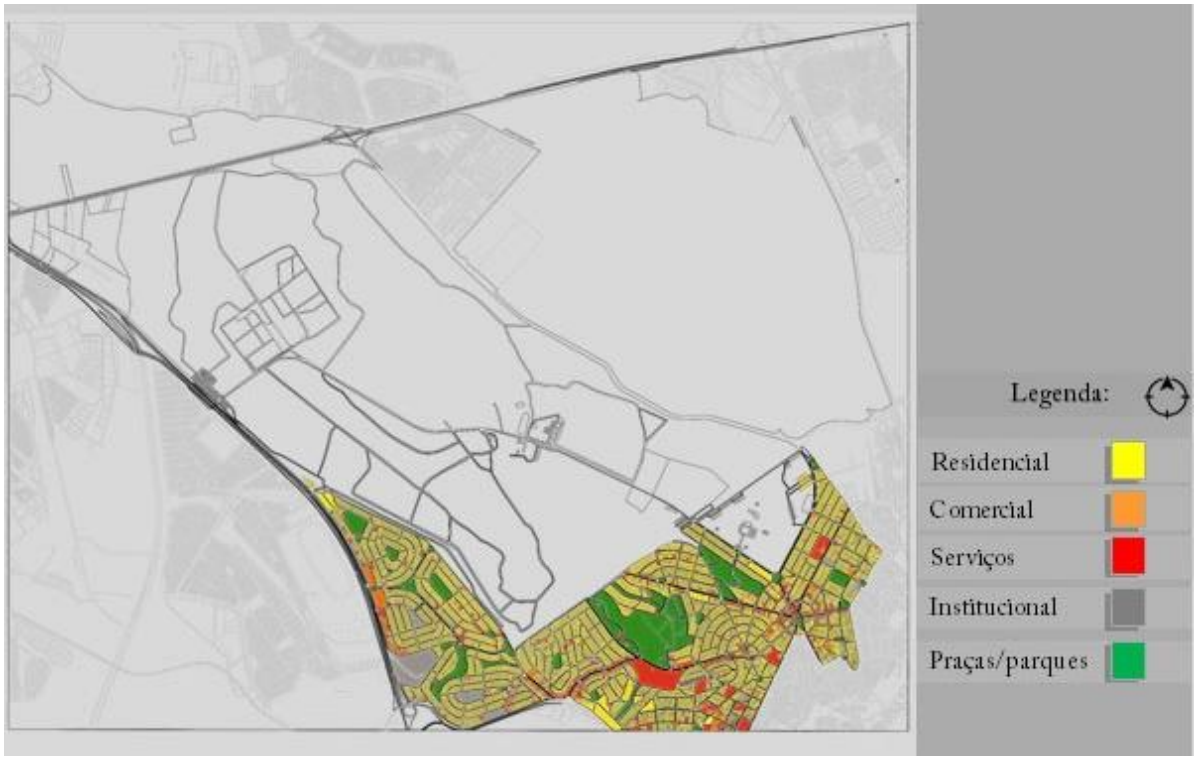


Figura 16-Levantamento de Uso e Ocupação do solo dos bairros Jardim Chapadão, Jardim Quarto Centenário, e Jardim Eulina com a base cadastral digital de 2004.

Fonte: Elaborado pelas autoras.

A partir deste levantamento, ficou claro a predominância do uso residencial unifamiliar, destacando para o caso dos três bairros, residências de, no máximo, dois pavimentos. Observou-se que uso comercial e de serviços concentra-se principalmente ao longo das principais vias que compõem o sistema viário da área. Há também a incidência de casos isolados tanto para serviços quanto para comércios ao longo dos bairros. Utilizando o método "análise tipo morfológica"[25] destaca-se a definição de tipo edilício básico como:

> [...] o tipo edilício básico expressa o conceito da habitação historicamente estabelecida. Isto significa o reconhecimento na construção de um conjunto de regras pertencentes a um local e a um tempo específico que sintetizam a experiência prévia das mesmas características absorvidas pelo seu construtor como uma diretriz [...].(COSTA e GIMMLER NETTO, 2015 ,p.157)

[25]Metodologia utilizada por COSTA e NETTO, para identificar as tipologias existentes na cidade de Ouro Preto. A partir de tal metodologia, no artigo em questão, identifica-se o tipo edilício básico, nos três bairros analisados em Campinas. COSTA, Staël de Alvarenga Pereira; NETTO, Maria Manoela Gimmler. Fundamentos de Morfologia Urbana. Belo Horizonte: C/ Arte , 2015.

Figuras. 17, 18 e 19 -Tipologia edilícia básica recorrente nos três bairros analisados. Da esquerda para direita, residências referentes ao Jardim Eulina, Jardim Quarto Centenário e Jardim Chapadão

Fonte: Acervo das autoras, 2017.

A partir do estudo de campo, foi possível constatar um tipo arquitetônico básico, bastante frequente nos três bairros estudados: são casas térreas, implantadas no lote com recuos frontais e laterais, cujo padrão construtivo se repete, bem como a conformação das aberturas, a localização do abrigo/garagem, o uso de materiais para revestimento e acabamentos em geral e, mesmo a planta acaba por ser replicada. Fundamentando-se nessa constatação, é possível construir algumas hipóteses que podem explicar essa recorrência tipológica.

Primeiramente o uso de parâmetros e diretrizes urbanísticas que acabam por estabelecer um padrão na implantação das casas, com recuos e coeficientes construtivos, porém, isso não explica o uso de materiais e soluções construtivas tão semelhantes. É provável que na comercialização dos empreendimentos houvesse a possibilidade da compra de unidades residenciais junto com a compra do lote, que acaba por dar a característica de homogeneidade ao tecido urbano. Por último, pode-se destacar que a ausência de uma variação arquitetônica predominante da caracterização dos tipos edificatórios, é definida por Costa e Gimmler Netto (2015, p.154) como “um modelo que se manifesta em cada momento e em cada cultura [...] e já enraizado como um protótipo na mente que se propõe a construir uma casa.”. Nesse caso, os futuros moradores são responsáveis por agenciar e manter a tipologia arquitectónica de forma homogênea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

A análise do processo de transformação da propriedade rural, fazenda Chapadão, em loteamento que amplia o tecido urbano da cidade de Campinas, elucida a presença de distintos agentes que atuaram de forma bastante relevante em contextos diversos.

Em um primeiro momento, a aristocracia de terras, ligada à produção do açúcar e do café. Em um segundo momento, associado ao processo industrial e à desvalorização da produção agrícola, empresários e empreendedores interessados em ampliar seus capitais imobiliários através do parcelamento de suas glebas rurais, convertendo-as em novos loteamentos que estendem o tecido urbano já consolidado. Por fim, os próprios moradores dos bairros, que acabam por reproduzir tipologias arquitectónicas homogêneas, interferindo diretamente na definição da forma urbana.

A partir do estudo de caso da Fazenda Chapadão, elucida-se a ação de diversos agentes privados, modeladores da forma urbana da cidade de Campinas. A metodologia aplicada no presente estudo de caso

é válida para outros bairros, que passaram por processos equivalentes, e possibilita o entendimento da produção da cidade e da permanência de determinadas formas e elementos.

ACERVOS DOCUMENTAIS.

APESP- Arquivo Público do Estado de São Paulo

CMU- Centro de Memória da Unicamp

IGC- Instituto Geográfico e Cartográfico

PMC- Prefeitura Municipal de Campinas

SEPLAMA- Secretaria Municipal de Planejamento, Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente da Prefeitura de Campinas

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

BADARÓ, R.**Campinas, o despontar da modernidade**. Campinas: CMU/ Unicamp,1996.

COSTA, S. ; NETTO, Maria Manoela G. **Fundamentos de Morfologia Urbana**. Belo Horizonte: C/ Arte,2015.

FRIDMAN, F. **Donos do Rio em Nome do Rei - Uma história fundiária da cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Garamond,1999.

IBGE, **Monografia Histórica do Municipio de Campinas**.Rio de Janeiro: Serviço gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística,1952.

JUSTO, R. **"O diacronismo do tecido. 100 anos do quarteirão do Monumental"**. In: COELHO, Carlos Dias (coord.). Cadernos MUrb. Vol 2. Lisboa: Argumentum,2014.

LAPA, José Roberto do A. **A Cidade: os cantos e os antros. Campinas 1850-1900**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo,1995.

LARKHAM, Peter J.; CONZEN, Michael P. **Shapers of urban form. Explorations in morphological agency**. New York: Routledge,2014.

PANERAI, P. **Análise Urbana**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília,2014.

PEREIRA DA SILVA, G ; A formação familiar do complexo cafeeiro: a rede familiar e os investimentos dos Lacerda Franco na economia Paulista (1847-1893). **Saeculum**- Revista de História (29); 189-207-

PUPO, Celso M. **Campinas, Município no Império**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S.A, 1983.

VASCONCELOS, Pedro. "Os agentes modeladores das cidades brasileiras no período colonial" In: SOUZA, Luciene; RIBEIRO, Nelson. (2013): **Urbanismo Colonial Vilas e Cidades de matriz portuguesa**. Rio de Janeiro. pp.10-25.

Salvador - 2018

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DE MINAS GERAIS: ARQUITETURA, CONCURSOS E CAPITAL SIMBÓLICO

LEGISLATIVE ASSEMBLY OF MINAS GERAIS: ARCHITECTURE, COMPETITIONS AND SYMBOLIC CAPITAL

ASAMBLEA LEGISLATIVA DE MINAS GERAIS: ARQUITECTURA, CONCURSOS Y CAPITAL SIMBOLICO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

SOBREIRA, Fabiano
Arquiteto e Urbanista, Doutor, Professor
Centro Universitário de Brasília – UNICEUB
Programa de Pós-Graduação da Câmara dos Deputados
fabiano.sobreira@gmail.com

LEDES, Bárbara
Estudante, Arquitetura e Urbanismo, Centro Universitário de Brasília - UNICEUB
barbara.ledes@gmail.com

MARTINS, Stefanie
Estudante, Arquitetura e Urbanismo, Centro Universitário de Brasília - UNICEUB
stefanie_martins@hotmail.com

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DE MINAS GERAIS: ARQUITETURA, CONCURSOS E CAPITAL SIMBÓLICO

LEGISLATIVE ASSEMBLY OF MINAS GERAIS: ARCHITECTURE, COMPETITIONS AND SYMBOLIC CAPITAL

ASAMBLEA LEGISLATIVA DE MINAS GERAIS: ARQUITECTURA, CONCURSOS Y CAPITAL SIMBOLICO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
A sede da Assembleia Legislativa de Minas Gerais foi tombada em 2009 pelo Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte. O edifício, inaugurado em 1972, teve seu projeto encomendado em 1964 aos jovens arquitetos Richard Kohn e Pawel Martyn Liberman, após dois concursos e amplos debates que ocuparam as páginas das principais revistas de Arquitetura do Brasil. Em jogo, discussões sobre os concursos enquanto instrumentos de contratação e sobre as estratégias projetuais para espaços cívicos, em período marcado pela revisão dos postulados modernos. Considerando os projetos em situação de concurso como importantes registros sobre a "arquitetura potencial" e as revistas como expressões "pré-canônicas" do pensamento arquitetônico, o objetivo deste artigo é analisar as publicações relacionadas aos concursos para a Assembleia Legislativa de Minas Gerais nas revistas do período e sua relação com a formação e a disputa por "capital simbólico" na Arquitetura.
PALAVRAS-CHAVE: concursos, revistas, arquitetura, capital simbólico, assembleia legislativa de minas gerais.

ABSTRACT:
The seat of the Legislative Assembly of Minas Gerais building was protected by the Belo Horizonte municipality heritage council in 2009. Inaugurated in 1972, its architectural design was commissioned to the young architects Richard Kohn and Pawel Liberman in 1964, after two design competitions and important debates in the pages of the main Architecture magazines in Brazil. The main issues were: competitions as public commission instruments and design strategies for civic spaces, in a period highlighted by the revision of modern postulates. Considering competition designs as important records on "potential architecture" and magazines as "pre-canonical" expressions of architectural ideas, the main purpose of this paper is to analyse the publications related to the Legislative Assembly of Minas Gerais design competitions in the magazines published at that time and its relation to the constitution and dispute for "symbolic capital" in Architecture.
KEYWORDS: *competitions, magazines, architecture, symbolic capital, legislative assembly of minas gerais.*

RESUMEN:
La sede de la Asamblea Legislativa de Minas Gerais fue tumbada en 2009 por el Consejo Deliberativo del Patrimonio Cultural del Municipio de Belo Horizonte. El edificio, inaugurado en 1972, tuvo su proyecto encargado en 1964 a los jóvenes arquitectos Richard Kohn y Pawel Martyn Liberman, tras dos concursos y amplios debates que ocuparon las páginas de las principales revistas de Arquitectura de Brasil. En juego, discusiones sobre los concursos como instrumentos de contratación y sobre las estrategias proyectivas para espacios cívicos, en período marcado por la revisión de los postulados modernos. Al considerar los proyectos en situación de concurso como importantes registros sobre la "arquitectura potencial" y las revistas como expresiones "precanónicas" del pensamiento arquitectónico, el objetivo de este artículo es analizar las publicaciones relacionadas a los concursos para la Asamblea Legislativa de Minas Gerais en las revistas del período y su relación con la formación y la disputa por "capital simbólico" en la Arquitectura.
PALABRAS-CLAVE*: concursos, revistas, arquitectura, capital simbólico, asamblea legislativa de minas gerais.*

INTRODUÇÃO

A Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, criada em 1930, foi a primeira escola autônoma da América do Sul, independente das escolas Politécnicas ou de Belas Artes. O Departamento de Minas Gerais do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-MG) foi criado em 1943, mesmo ano em que foi fundado o IAB-SP. A revista *Arquitetura e Engenharia*, braço editorial do IAB-MG, foi lançada em 1949 e seguiu até 1965. Outras duas importantes revistas de Arquitetura, ambas de São Paulo, também eram espaços de difusão e embates do campo profissional: *Acrópole* (1938-1971) e *Habitat* (1950-1965). Os vínculos entre a profissão, o ensino e o meio editorial eram estreitos (e eventualmente conflitantes) e tinham em comum a difusão da arquitetura moderna e a promoção dos concursos como instrumentos de construção do capital simbólico (BOURDIEU, 1994) e afirmação do campo profissional. Os concursos para a Assembleia Legislativa de Minas Gerais se inserem nesse contexto.

PRIMEIRO CONCURSO: 1962

No início dos anos 1960, no contexto (ao mesmo tempo de crítica e de celebração) da inauguração de Brasília e em meio ao otimismo desenvolvimentista, apesar das crises e tensões políticas que marcavam o final do governo do mineiro Juscelino Kubitschek, as duas instituições (Escola de Arquitetura da UFMG e IAB-MG) participaram da realização do primeiro concurso para a Assembleia Legislativa de Minas Gerais (1962). Dois destacados professores da Escola de Arquitetura, que também integravam o conselho diretor da revista *Arquitetura e Engenharia*, integravam a Comissão Julgadora: Shakespeare Gomes (professor e autor do projeto da Escola de Arquitetura da UFMG, onde se formou) e Sylvio de Vasconcellos (além de ter se destacado como historiador e um dos precursores da arquitetura moderna em Minas Gerais, foi chefe da Coordenadoria do IPHAN no Estado e professor e diretor da Escola de Arquitetura da UFMG, da qual foi afastado em 1964 em decorrência do golpe militar). Integravam ainda a comissão julgadora os arquitetos Oswaldo Corrêa Gonçalves (formado na Escola Politécnica de São Paulo, um dos fundadores do IAB-SP, também participou da criação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo); Marcos Konder Neto (que havia se destacado como uma das menções no concurso internacional para a Sede da *Peugeout* em Buenos Aires, naquele mesmo ano); Edgar Graeff (gaúcho, fortemente influenciado pela escola moderna carioca, onde se formou e que naquele mesmo ano, 1962, integrava a equipe de professores que fundava a Universidade de Brasília - da qual foi expulso pela repressão militar, em 1968).

A demanda por uma nova sede para a Assembleia Legislativa de Minas Gerais surgiu após um incêndio no casarão situado na Praça da República, em Belo Horizonte, que abrigava, de forma precária, a instituição. O então governador, José de Magalhães Pinto (apoiador do golpe militar e posteriormente Ministro de Relações Exteriores no governo Costa e Silva), adquiriu um terreno até então pertencente à Universidade Federal de Minas Gerais. Foi então realizado, em 1962, o primeiro concurso para a sede da instituição.

Na seção “Atualidades” da *Acrópole*, número 279 (fevereiro de 1962), foi publicada uma nota sobre o lançamento do concurso. Quatro meses depois, em junho (n.283), foi publicada na mesma seção a nota intitulada “Assembleia Legislativa de Minas Gerais: cancelados os prêmios do concurso”. De acordo com a nota, a Comissão Julgadora teria chegado à conclusão de que “a complexidade do programa e a grandiosidade do tema” não encontravam correspondência no terreno definido para a obra. E completou:

> Em consequência, os estudos apresentados, embora alguns deles elogiáveis, sob muitos aspectos, não alcançaram, todavia, nível que recomendasse sua transformação em obra construída. (ACRÓPOLE, 1962a, s.p)

De acordo com a nota, o arquiteto Oswaldo Corrêa Gonçalves ainda teria concordado em premiar os trabalhos, mas a decisão final do júri foi anular o certame, não conceder prêmios e abrir inscrições para novo concurso. O júri recomendou ainda revisão na delimitação do terreno, a fim de incorporar mais área ao mesmo. Apesar de não haver premiações, foram destacados como "selecionados" os projetos das seguintes equipes: Francisco Petracco, Jon Maitrejean, Telesforo Cristofani e Dante Morse (São Paulo); Eduardo Kneese de Melo, Joel Ramalho Jr., Sidney de Oliveira e Fabio Canteiro (São Paulo); Abrão Sanovicz, Jorge Wilheim, Paulo de Melo Zimbres e Miguel Juliano (São Paulo); Miguel Pereira e J.C. Paiva da Silva (Rio Grande do Sul); Milton Vitis Feferman (Guanabara) e Cuno Roberto Mauricio Luci (Minas Gerais). Em resumo, dos seis selecionados, três foram de São Paulo, um do Rio Grande do Sul, um do Rio de Janeiro (Guanabara) e outro de Minas Gerais. A anulação do concurso desagradou, naturalmente, os arquitetos participantes. Como consequência, nesse mesmo número da *Acrópole* (n.283), foi publicado o artigo "Concursos de arquitetura e a defesa do trabalho do arquiteto", assinado por Eduardo Corona (CORONA, 1962). Trata-se de uma das principais manifestações sobre os conflitos entre a promoção de concursos e a prática profissional. Ao contrário do que parece sugerir o título, o artigo não defende o concurso, na verdade relativiza a sua aplicação, destacando que eventualmente o gestor deveria ter a opção de escolher diretamente o arquiteto de sua confiança. Eduardo Corona, conforme mencionado anteriormente, era o principal articulista da *Acrópole* e tinha estreitas relações pessoais e profissionais com Oscar Niemeyer. O artigo revela que a defesa do concurso não era unânime entre os profissionais, em especial quando os interesses corporativos eram colocados em risco. Além do artigo de Eduardo Corona foram publicados naquele número da revista os seis projetos paulistas selecionados no concurso. Não foram publicados na *Acrópole* os projetos do Rio Grande do Sul, do Rio de Janeiro e de Minas G

erais. Corona inicia seu texto destacando a importância do concurso como instrumento de contratação, primeiro porque possibilitam a produção de "obras de real valor" (por meio da escolha de "um bom projeto executado por um bom arquiteto") e segundo, por contribuírem para o "esclarecimento da opinião pública". A partir daí, no entanto, o autor apresenta uma série de considerações críticas sobre os concursos, em especial quando não são organizados pelo IAB, e destaca: "o principal aspecto negativo que deve ser observado é o do concurso em si mesmo. Isto é, nem sempre é recomendável um concurso." O autor defende que para algumas obras não caberia o concurso, exceto quando este trouxesse o desafio de "um problema novo", ou para "uma obra de grande interesse público". E defende:

> No demais, é necessário que o cliente, o particular ou o governo, tenha confiança no desempenho profissional do arquiteto, lhe dê diretamente o trabalho, da mesma forma que nós outros agimos em relação aos demais profissionais liberais. (CORONA, 1962, p.215)

O autor ainda defende que tal posição é compartilhada pelo IAB: "Essa é a posição que assumem os arquitetos nesse momento e o IAB defende com intransigência". Nesse sentido, a ideia de que no IAB havia consenso em relação à defesa incondicional do concurso é colocada em questão no texto de Eduardo Corona. O fato é que o texto certamente expressava o sentimento de uma parcela da profissão, uma visão corporativa que se observa até os dias atuais: a de que os concursos são bons instrumentos, quando convenientes para a profissão. Sobre a questão do julgamento, Corona cita o concurso para a Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul (1958), em que um "julgamento prévio" feito por uma comissão diferente do júri indicado

"destruiu totalmente o cunho de seriedade e justeza, afastando do "julgamento verdadeiro" projetos de inegáveis qualidades". O autor cita também a anulação do concurso para a Assembleia Legislativa de Minas Gerais e questiona, inclusive expressando certa desavença regional:

> É lícito, é lógico, é ético pôr de lado assim, em poucas horas um enorme trabalho de profissionais conscientes e honestos (...) por razões extra-projetos ? (...) Não se deve destruir uma tarefa voluntariamente desempenhada, é claro, mas que representa milhões de cruzeiros de honorários para depois dizer: desculpem ! era só para vermos do que eram vocês capazes ! ou, então, este disparate: vocês não estiveram à altura da "civilização mineira" ! (CORONA, 1962, p.216)

O autor encerra o artigo justificando que tal posição em relação aos concursos é tomada "para a defesa do verdadeiro e justo "exercício" da atividade do arquiteto", o que reforça a visão corporativa da defesa do instrumento. Corona ainda apresenta algumas proposições para futuras normas de concursos do IAB: (1) que o arquiteto assessor (coordenador), que organiza o concurso, não faça parte do júri; (2) que apenas a Comissão Julgadora julgue os projetos e que não sejam permitidos outros pareceres, prévios ou não; (3) em concursos de maior importância deve-se prever a possibilidade de concursos em duas etapas, com a defesa oral dos projetos; (4) que sejam garantidos ao vencedor os honorários de acordo com a tabela oficial do IAB. Tais premissas são, de maneira geral, mantidas ainda hoje nos regulamentos de concursos do IAB (IAB, 2014).

Uma das poucas vozes na defesa incondicional dos concursos de projeto, naquele período, não vinha do campo profissional da Arquitetura. Trata-se do jornalista Geraldo Ferraz, editor da revista *Habitat*, que em mais de uma ocasião defendeu os concursos e atacou as encomendas diretas a arquitetos, como no artigo intitulado "Deve-se, sempre, proceder a concursos de arquitetura":

> O filhotismo predomina, de braços dados com a genrocracia, quando não fica a coisa em plano de amizade, de relações de grupo, político ou econômico, etc., e o pensamento que recomenda o concurso não tem qualquer probabilidade de êxito (p. 23). ! (FERRAZ, 1956, p.23)

E assim Ferraz justificava sua defesa aos concursos:

> Visa-se, com isto, além da prática dessas excelências a atingir, uma renovação nos valores humanos que intervirão na história da construção das cidades e dos edifícios. Visa-se eliminar o 'medalhão' garantido pelos favores da autoridade e dos responsáveis – impedindo que o 'medalhão' seja empregado como cartaz de propaganda, o que implica numa nova feição do mercantilismo arquitetônico facilmente exemplificável. Mas se visa, também, a que surjam novos valores na concepção e nos fatores dos melhores projetos, aparição que se tornaria impossível sem que essas questões fossem encaminhadas pela livre escolha entre propostas diversas, apresentadas sob estrito sigilo (p. 23). (FERRAZ, 1956, p.26)

Sobre os projetos selecionados (e não premiados), passemos a breve descrição das propostas, inicialmente com aqueles das equipes paulistas, publicados na *Acrópole* em junho de 1962 (n.283).

O projeto da equipe formada por Francisco Petracco (27), Jon Maitrejean (33), Telesforo Cristofani (33) e Dante Morse (todos com atuação em São Paulo), e que contou ainda com o engenheiro Siguer Mitsutani como consultor estrutural (que colaborou com Paulo Mendes da Rocha em vários projetos), é o que mais se

diferencia dos demais, no que se refere à abordagem plástica, volumétrica e espacial: trata-se de uma volumetria que não segue linguagem ortodoxa moderna (pilotis, continuidade do térreo, volumes prismáticos simples, panos de vidro), destacando-se pelo vazio central e pelas empenas e pilares em forma trapezoidal que encontram o solo em suave curvatura. De acordo com os autores:

> Procurou-se adotar a edificação de um possível caráter de majestade, de modo a que seu aspecto plástico se coadunasse com a majestade do poder que abriga. (...) O visitante, ao alcançar a assembleia, passará sucessivamente de uma praça aberta para um grande vazio na entrada e a seguir, para um pleno no centro do hall nobre, cuja cobertura é o fundo do plenário. O hall nobre é uma praça coberta, prolongamento abrigado e dramatizado da praça cívica. (ACRÓPOLE, 1962b, p.218)

O segundo projeto paulista publicado é de autoria da equipe formada pelos arquitetos Eduardo Kneese de Melo (56), Joel Ramalho Jr. (28, mineiro, formado na Mackenzie e à época atuante em São Paulo), Sidney de Oliveira e Fabio Carneiro. Participaram ainda como colaboradores: José M. de Moura Pessoa, João Mollo e Sergio de Feo, além do engenheiro Arthur Pitta como consultor estrutural. O principal elemento considerado pela equipe para a definição do projeto foi a topografia, que definiu a implantação. O resultado foi um edifício robusto, horizontal e monolítico, porém de pouca expressividade plástica e espacial. De acordo com o memorial descritivo:

> Essa orientação nos permite a criação de uma esplanada funcionando como uma antecâmara, a céu aberto, valorizando a entrada do vestíbulo nobre. (...) O sentido de nobreza, segurança e rigidez desse agrupamento é obtido por uma composição estrutural e elementos verticais de concreto armado, que se completam como arrimo da esplanada. (ACRÓPOLE, 1962b, 1962, p.223)

A equipe formada por Abrão Sanovicz (29), Jorge Wilheim (34), Paulo de Melo Zimbres (29) e Miguel Juliano (34) apresentou proposta típica do vocabulário moderno: uma plataforma horizontal, articulada a um volume vertical deslocado, em composição assimétrica no conjunto. Os autores também iniciam a defesa do projeto na contextualização do terreno e entorno e, na sequência, apresentam em uma combinação de textos curtos e diagramas, a defesa do "partido geral" adotado:

> Uma Assembleia deve ser monumental; procuramos por isso obter: (A) uma implantação destacada. Um edifício baixo seria prejudicado pelo acesso estrangulado e pela eventual vizinhança; preferimos implantá-lo com autoridade. Servindo, mesmo de longe, como marco e ponto de referência. (B) Caráter. Não se tratando de um edifício público qualquer, uma assembleia deve evidenciar o seu plenário, tornando-o onipresente. (C) espaços adequados à função. Procuramos dar aos serviços burocráticos: claridade natural, distâncias curtas, vista desimpedida da paisagem e do plenário. Procuramos dar aos trabalhos parlamentares: espaços nobres, privacidade absoluta, tendência centrípeta em torno do plenário. (ACRÓPOLE, 1962b, p.227)

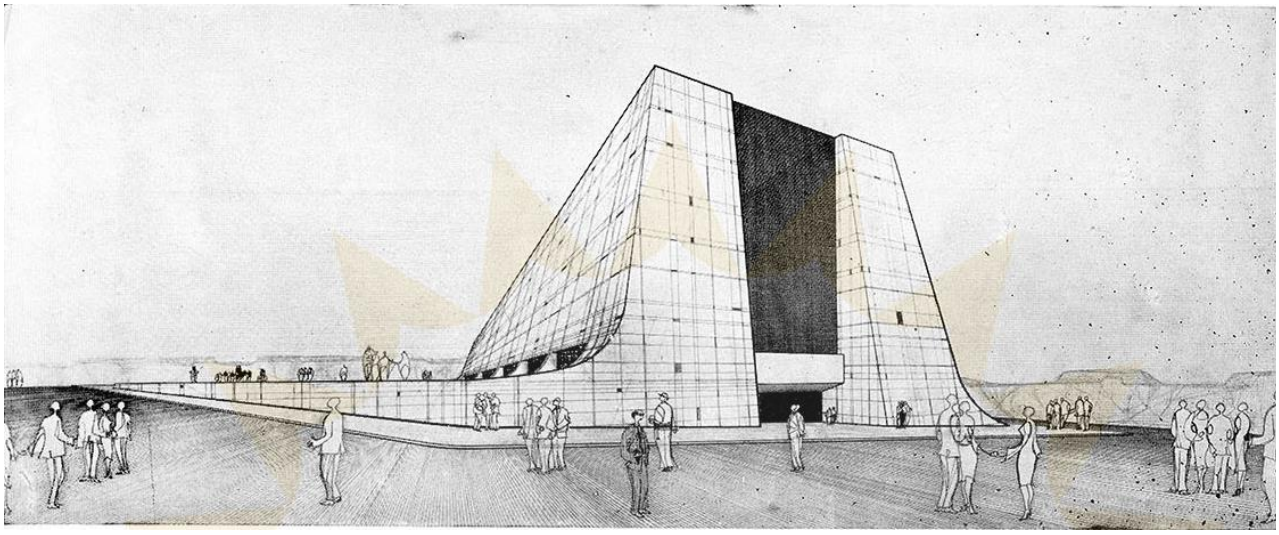


Figura 1: Anteprojeto para a Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Projeto selecionado.
Autores: Francisco Petracco, Jon Maitrejean, Telesforo Cristofani e Dante Morse
Fonte: *Acrópole*, n.283, Junho de 1962, p.217.

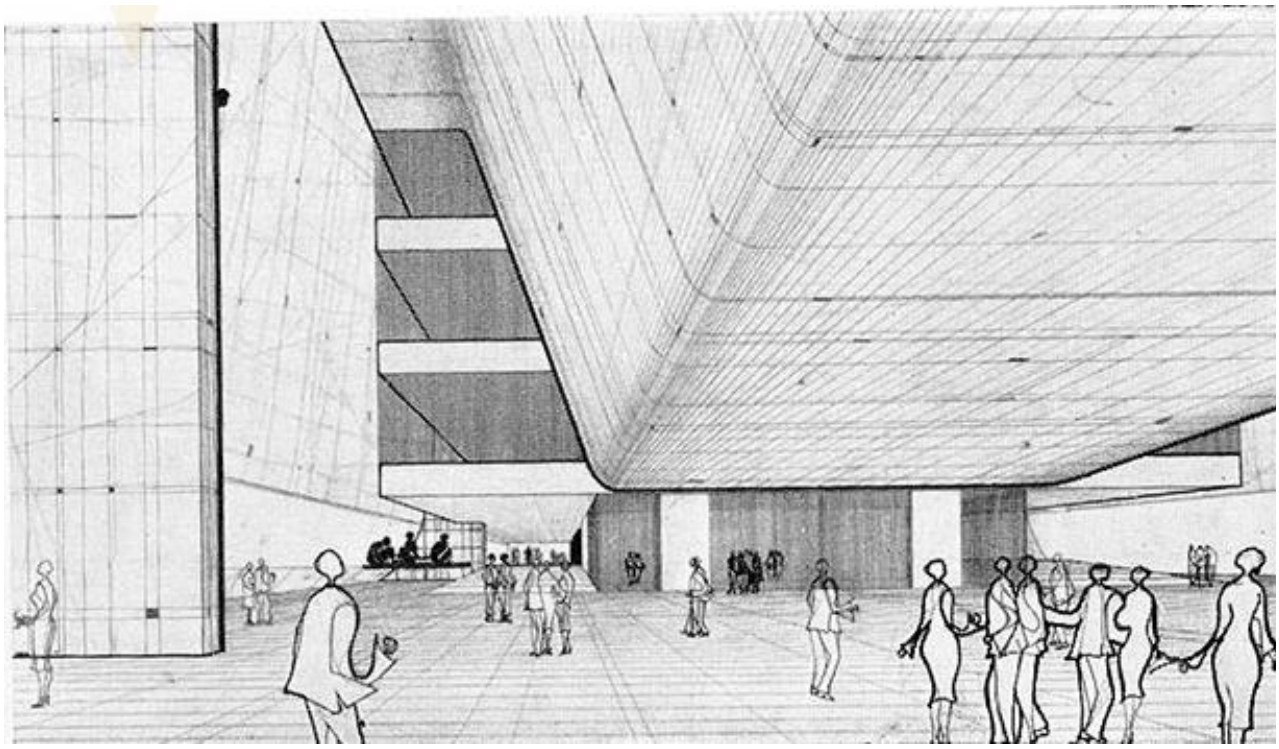


Figura 2: Anteprojeto para a Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Projeto selecionado.
Autores: Francisco Petracco, Jon Maitrejean, Telesforo Cristofani e Dante Morse
Fonte: *Acrópole*, n.283, Junho de 1962, p.217.

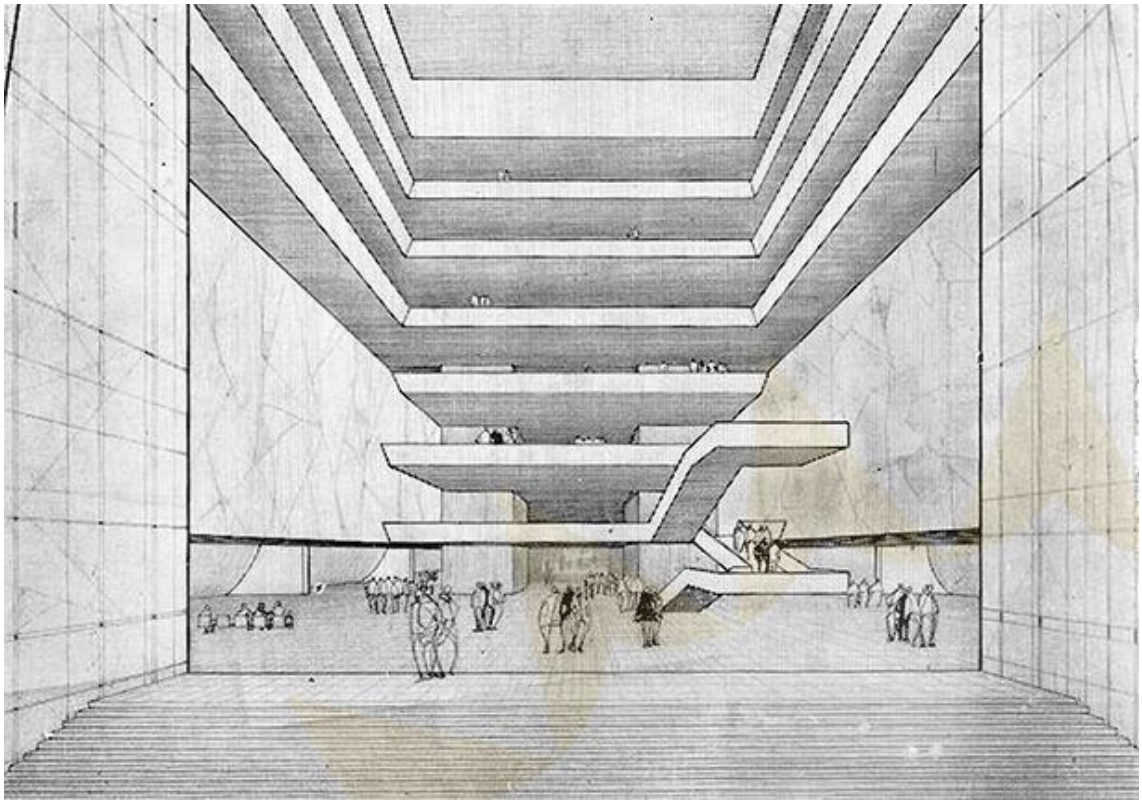


Figura 3: Anteprojeto para a Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Projeto selecionado.
Autores: Francisco Petracco, Jon Maitrejean, Telesforo Cristofani e Dante Morse
Fonte: *Acrópole*, n.283, Junho de 1962, p.217.

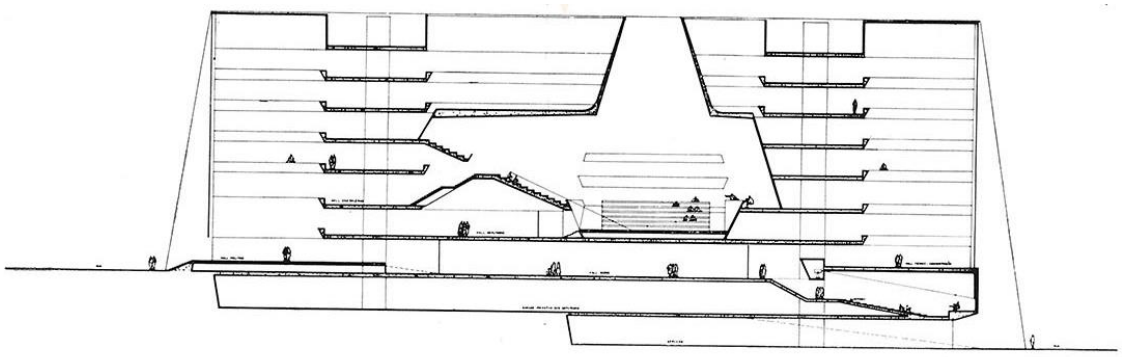


Figura 4: Anteprojeto para a Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Projeto selecionado.
Autores: Francisco Petracco, Jon Maitrejean, Telesforo Cristofani e Dante Morse
Fonte: *Acrópole*, n.283, Junho de 1962, p.217.

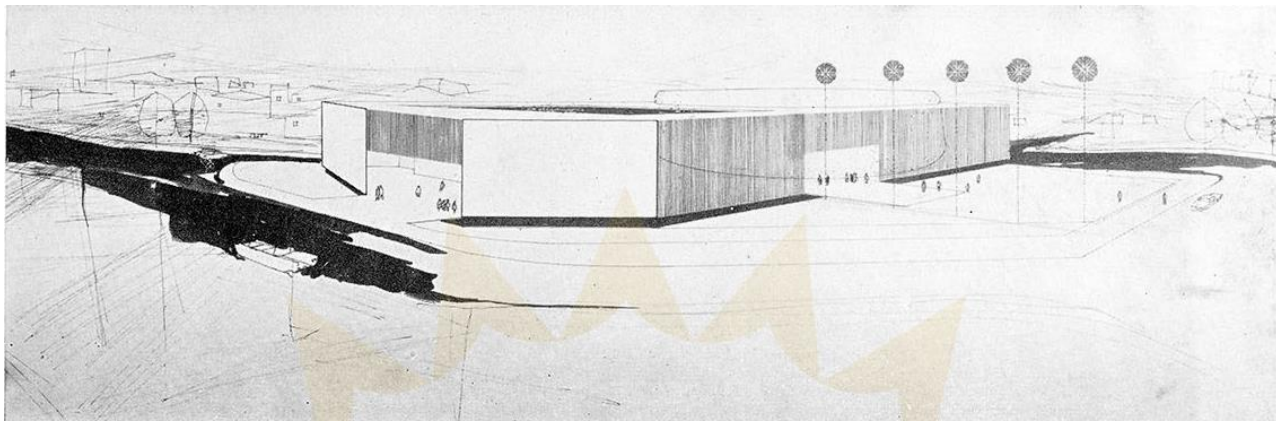


Figura 5: Anteprojeto para a Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Projeto selecionado.
Autores: Autores: Eduardo Kneese de Melo, Joel Ramalho Jr., Sidney de Oliveira e Fabio Carneiro.
Fonte: *Acrópole*, n.283, Junho de 1962, p.222.

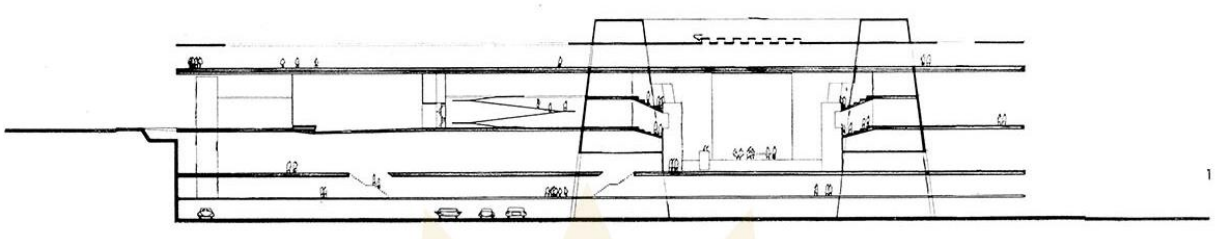


Figura 6: Anteprojeto para a Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Projeto selecionado.
Autores: Autores: Eduardo Kneese de Melo, Joel Ramalho Jr., Sidney de Oliveira e Fabio Carneiro.
Fonte: *Acrópole*, n.283, Junho de 1962, p.224.

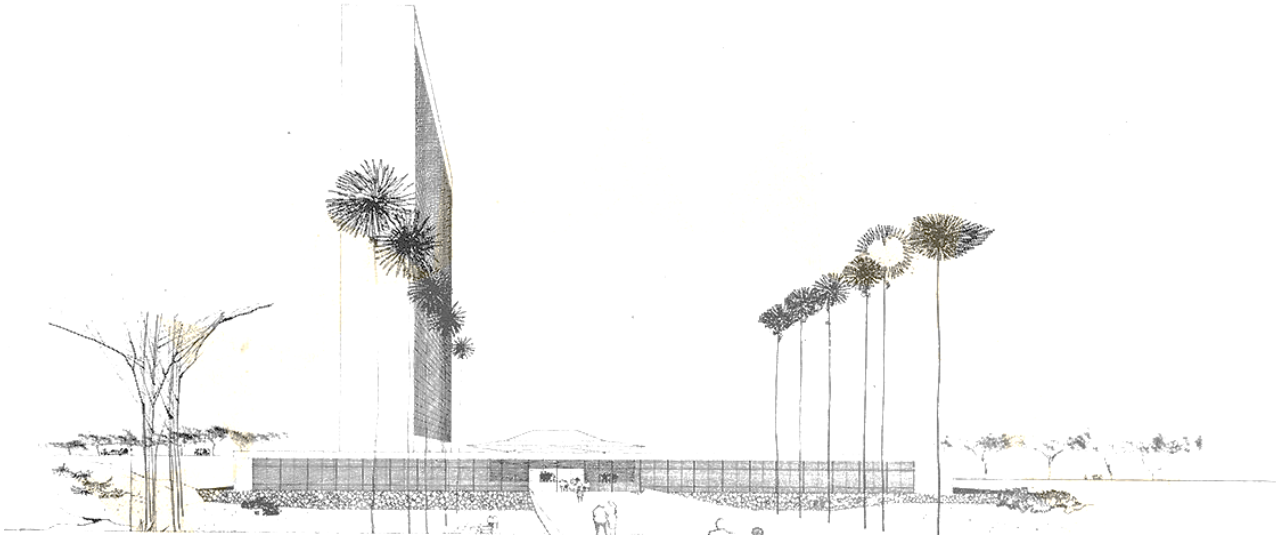


Figura 7: Anteprojeto para a Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Projeto selecionado.
Autores: Abrão Sanovicz, Jorge Wilheim, Paulo de Melo Zimbres e Miguel Juliano
Fonte: *Acrópole*, n.283, Junho de 1962, p.226.

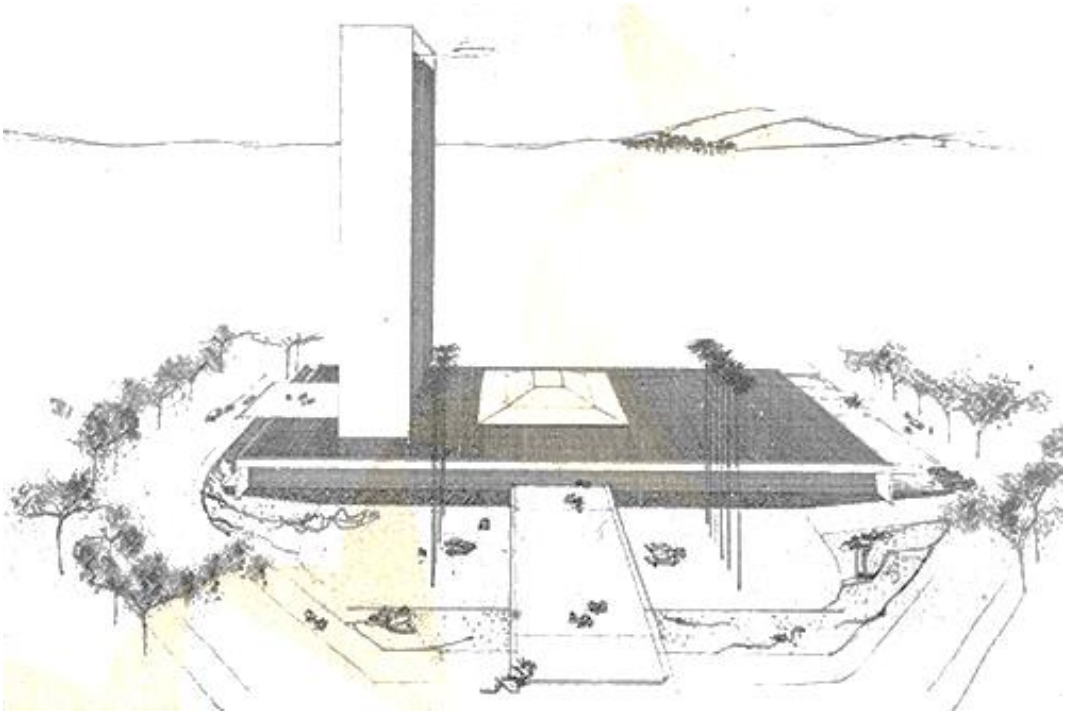


Figura 8: Anteprojeto para a Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Projeto selecionado.
Autores: Abrão Sanovicz, Jorge Wilheim, Paulo de Melo Zimbres e Miguel Juliano
Fonte: *Acrópole*, n.283, Junho de 1962, p.226.

Quatro meses depois da publicação dos projetos paulistas na *Acrópole*, foi publicada uma carta do arquiteto Sylvio de Vasconcellos (membro do júri) no número 287 da revista, de outubro de 1962. Trata-se de resposta ao texto de Eduardo Corona. Vasconcellos participara do júri dos concursos para a Assembleia do Rio Grande do Sul e a Assembleia de Minas Gerais, citados por Corona como exemplos negativos. Na carta o autor questiona a postura de Corona, quando este sugere que os concursos visam a escolha do profissional; para ele "o concurso visa sempre a escolha do projeto e não do arquiteto. " Após tal consideração, o leitor espera que o texto seja concluído com razões e argumentos que enalteçam o concurso enquanto procedimento. No entanto, o que se lê nas linhas seguintes é o contrário. Após apresentar os argumentos que embasaram suas decisões nos concursos questionados, Vasconcellos destaca que:

> ...depois de larga experiência no assunto, convenci-me da inconveniência total dos concursos de arquitetura, concursos aliás que nenhuma outra profissão adota, salvo em caso de provimento de cargos... O concurso é ainda uma reminiscência dos salões, do academismo e das belas artes, que nenhuma vantagem traz à profissão, expondo-a a situações desagradáveis que, mesmo beneficiando a um ou outro profissional, prejudica sensivelmente aos demais. (VASCONCELLOS, 1962, p. 304)

Em dezembro de 1962 a revista *Habitat* publicou o projeto do Rio Grande do Sul, de Miguel Pereira e J.C. Paiva da Silva, acompanhado de artigo dos autores sobre a anulação do concurso, intitulado "Sobre os concursos públicos de Arquitetura". No texto, os autores valorizam a prática de concursos como uma oportunidade, uma vez que "o trabalho profissional, na atual conjuntura de nossa realidade, transcende mesmo ao direito social de exercê-lo, para transformar-se numa conquista penosa das condições mínimas de sobrevivência" (PEREIRA e SILVA, 1962,p.4). Destacam ainda que o grande número de arquitetos que se empenham "gratuitamente nessa procura insana" que é o concurso. Apesar das dificuldades, reconhecem que os concursos públicos de arquitetura são uma "forma aceitável de solicitação de trabalho, dadas as condições em que o exercício de nossa profissão se processa." Por fim, questionam a decisão do júri de não atribuir prêmios, uma vez que:

> As características que norteiam um concurso de anteprojetos fazem crer que o trabalho apresentado deva refletir, como preocupação fundamental, a explanação de uma ideia. Testá-la e experimentá-la – dentro de uma liberalidade necessária e admissível – ao longo de todo o programa, nos parece a tarefa principal. É fácil compreender que, entre uma ideia e seu desenvolvimento, há um campo apreciável de lapidação e aprimoramento. (PEREIRA e SILVA, 1962, p.9)

O projeto de Miguel Pereira e J.C. Paiva da Silva, publicado na *Habitat* (n.70, dezembro de 1962), é também marcado por uma composição assimétrica entre um volume vertical (com as quatro fachadas envidraçadas), um horizontal (plenário) e uma plataforma de acesso e conexão. De acordo com o memorial descritivo, sobre o "partido adotado":

> ... procurou-se colocar toda a formulação especial do tema, percebendo-se desde logo, a necessidade de segurança e sobriedade da composição resultante. O propósito é, pois, marcar, nesta zona de construções baixas e de pouca densidade demográfica, o palácio legislativo de Minas Gerais. (...). O partido adotado, pois, resume-se no bloco horizontal, repetindo o terreno em plataforma, com a marcação do plenário e a torre. (PEREIRA e SILVA, 1962, p.9)

Figura 9: Anteprojeto para a Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Projeto selecionado.
Autores: Miguel Pereira e J.C. Paiva da Silva
Fonte: *Habitat*, n.70, Dezembro de 1962, p.6.

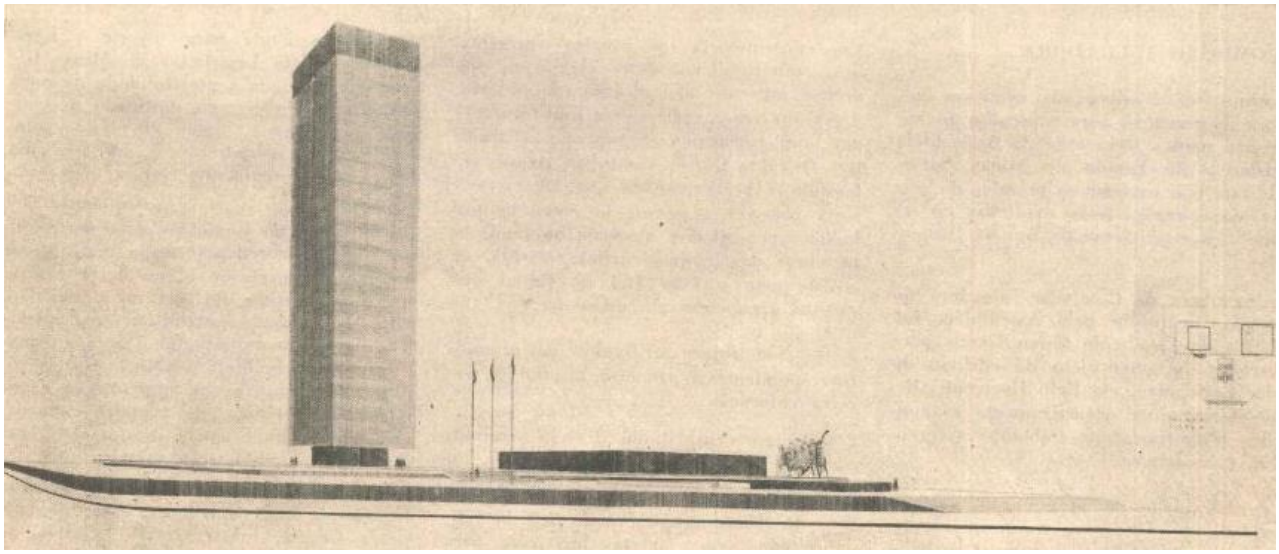


Figura 10: Anteprojeto para a Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Projeto selecionado.
Autores: Miguel Pereira e J.C. Paiva da Silva
Fonte: *Habitat*, n.70, Dezembro de 1962, p.6.

SEGUNDO CONCURSO: 1963

Diante do cancelamento do primeiro certame, em 1963 foi realizado um novo concurso para a Assembleia Legislativa de Minas Gerais. A nova comissão julgadora foi composta por Vilanova Artigas (48), Francisco Bolonha (40, dirigia à época da Divisão de Construções e Equipamentos Escolares do Estado da Guanabara, que substituiu o Departamento de Habitação Popular, extinto em 1960) e Mauro Gomes Batista (presidente do IAB/MG). Artigas, em 1963, já havia projetado (em conjunto com Carlos Cascaldi) a FAU-USP (1961), que estava em construção e seria concluída em 1969, ano em que o arquiteto foi cassado pelo regime militar.

A revista *Acrópole* publicou no número 298 (agosto de 1963) os três primeiros lugares do segundo concurso. Foram vinte e nove trabalhos concorrentes. O projeto vencedor é assinado por Richard Kohn (36, estudou na Faculdade de Arquitetura de Minas Gerais, transferindo-se em seguida para a Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro, onde se diplomou em 1951) e Pawel Martyn Liberman (33, radicado em São Paulo e formado no *Georgia Institute of Technology* em Atlanta, Estados Unidos). A dupla havia recebido menções honrosas nos concursos para a Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul (1958) e para o Clube XV (1963). O segundo lugar no concurso para a Assembleia Legislativa de Minas Gerais foi atribuído ao projeto dos arquitetos Laércio Macedo Gontijo e Marcos Soares. Em terceiro, a equipe formada por Jorge Wilheim (35), Miguel Juliano (35) e Paulo Zimbres (30).

O projeto vencedor é um volume prismático baixo e horizontal, com balanços nas quatro fachadas e de pouca monumentalidade, que busca ordenar, por meio da regularidade e da simplicidade formal do edifício, a complexidade programática da instituição. O resultado é um edifício marcado pelo rigor da modulação, discrição volumétrica e simplicidade geométrica, conforme defendem os autores. De acordo com a comissão julgadora, sobre o projeto vencedor:

> uma expressão de unidade na estrutura simples e franca e na disposição dos vários órgãos, um resultado plástico com ausência de elementos alheios à própria expressão construtiva e funcional, caracterizando uma solução legítima e vigorosa. (ACRÓPOLE, 1963, p.281)

O segundo lugar se assemelha ao primeiro pelas características formais do volume (um prisma horizontal), porém se diferencia na monumentalidade e na composição com outros elementos. Segundo os autores, “o edifício é um monobloco definido por três elementos principais”: um embasamento, uma grande plataforma em balanço e o monobloco suspenso.

O terceiro colocado se caracteriza por uma grande cobertura com generosos balanços, formada por uma sucessão de vigas paralelas em forma de asa e grande vazio central. Sob a grande cobertura, dois volumes prismáticos com dez pavimentos nas laterais e um volume central circular para o plenário.

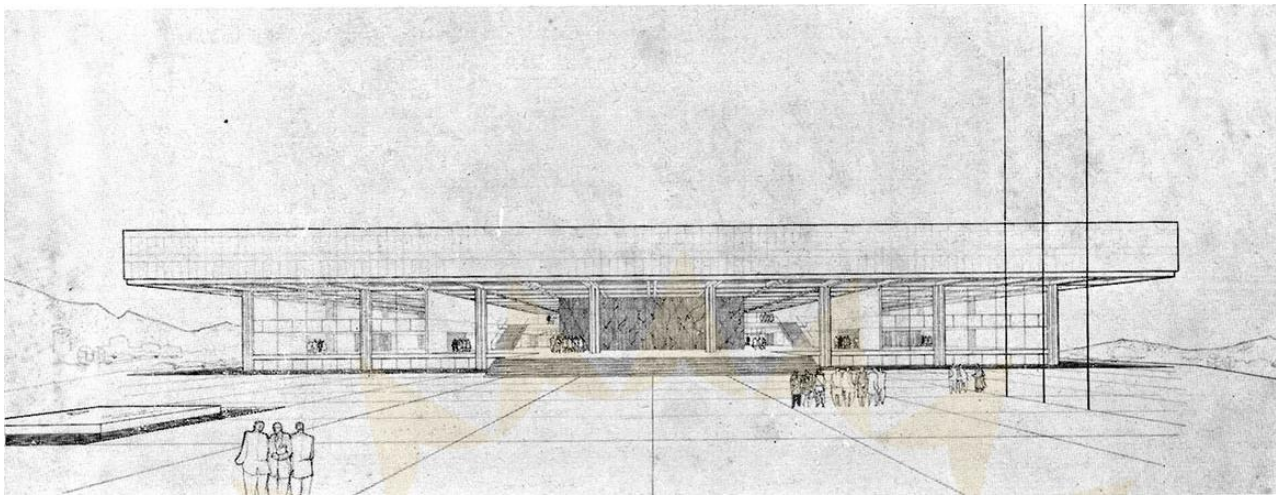


Figura 11: Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Segundo Concurso. Projeto Vencedor.
Autores: Richard Kohn e Pawel Martyn Liberman
Fonte: *Acrópole*, n.298, Agosto de 1963, p.281.

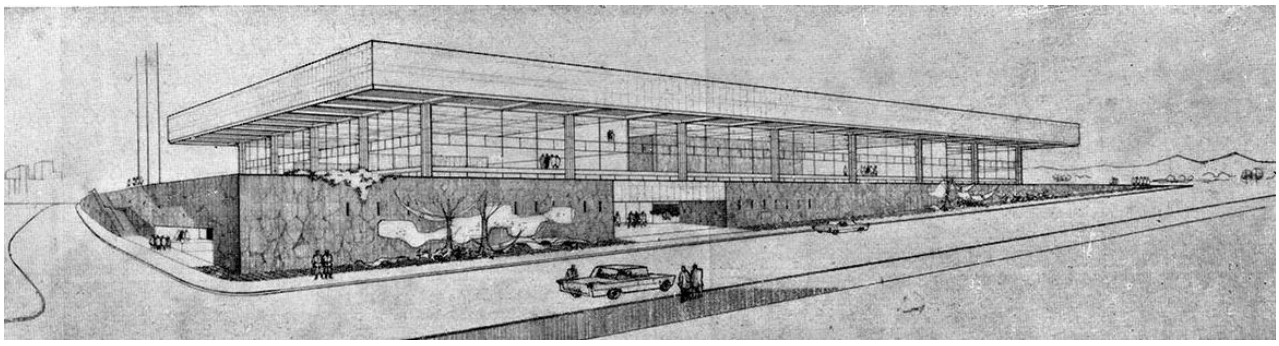


Figura 12: Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Segundo Concurso. Projeto Vencedor.
Autores: Richard Kohn e Pawel Martyn Liberman
Fonte: *Acrópole*, n.298, Agosto de 1963, p.281.

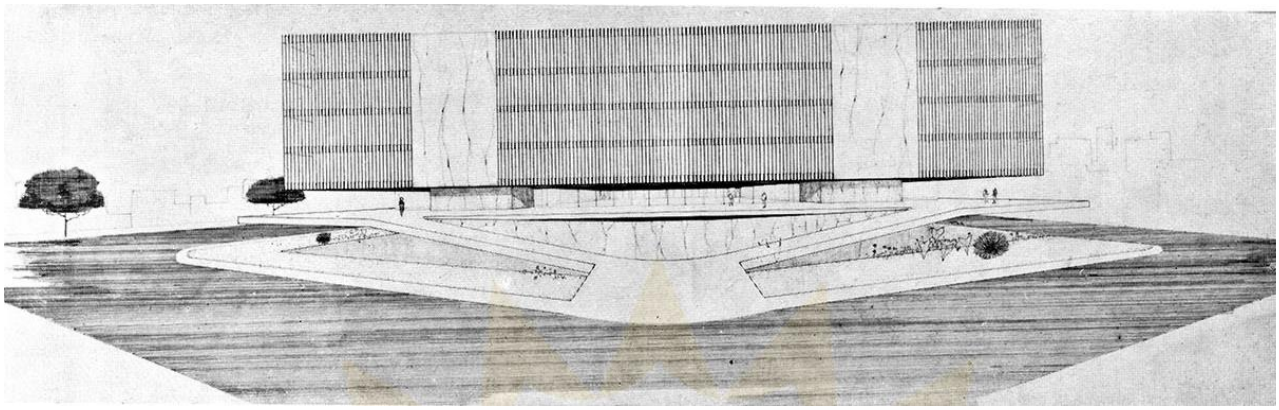


Figura 13: Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Segundo Concurso. Segundo Lugar.
Autores: Laércio Macedo Gontijo e Marcos Soares
Fonte: *Acrópole*, n.298, Agosto de 1963, p.287.

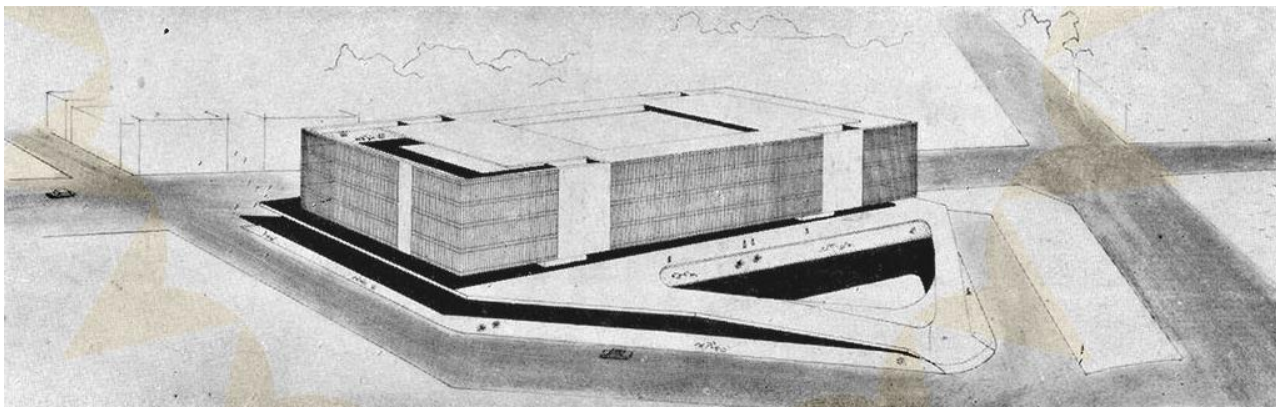


Figura 14: Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Segundo Concurso. Segundo Lugar.
Autores: Laércio Macedo Gontijo e Marcos Soares
Fonte: *Acrópole*, n.298, Agosto de 1963, p.287.

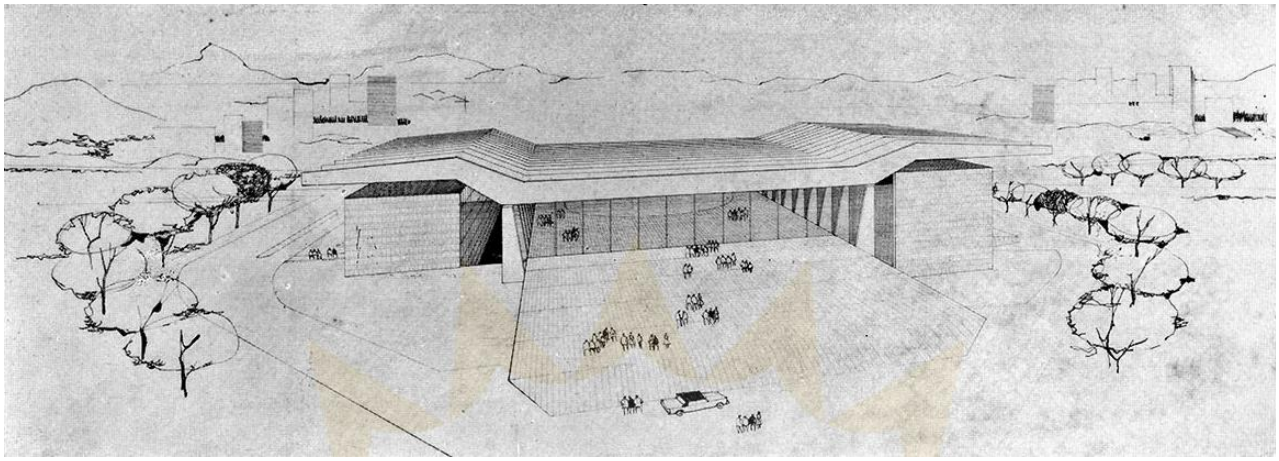


Figura 15: Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Segundo Concurso. Segundo Lugar.
Autores: Jorge Wilheim, Miguel Juliano e Paulo Zimbres
Fonte: *Acrópole*, n.298, Agosto de 1963, p.287.

Não há registros da publicação do primeiro concurso na revista *Arquitetura e Engenharia*, editada pelo IAB/MG. Em 1964, no entanto, no número 67, o projeto vencedor é o tema da capa da revista, que dedica oito páginas ao projeto, com memorial desenhos técnicos, perspectivas e diagramas, além de fotos dos autores. O texto de introdução da matéria traz informação sobre a abertura de concorrência para a execução de serviços de terraplenagem com o objetivo de iniciar a obra e destaca: "Com essas providências, tudo faz crer que, dentro em breve, estará inteiramente concluído o "Palácio da Inconfidência". A obra, no entanto, foi concluída apenas nove anos depois, em 1972. No ano seguinte à realização do concurso, o Brasil sofreu o golpe militar de 1964. A obra foi inaugurada em período de intensa repressão da ditadura, em que as atividades parlamentares e legislativas eram cerceadas pelo regime e pela censura, em todo o país:

> A nova sede foi inaugurada em 1972, no período mais pesado da ditadura. O Legislativo vivia uma fase de penumbra política, que foi atenuada pelo começo de sua modernização institucional. A melhoria das instalações seria uma forma de compensar a amputação das liberdades ?. (DULCI, 2012, p. 18)

Em 2009 o edifício e seus bens móveis foram tombados pelo Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte. De acordo com Denise Marques Bahia, que assina um dos textos do "Catálogo de bens tombados da Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais":

> O edifício sede da Assembleia Legislativa do Estado Minas Gerais é uma manifestação do modernismo tardio que se fez notar na experiência arquitetônica e urbana de Belo Horizonte nas décadas de 1960 e 1970. De aspecto austero e com características notadamente funcionalistas, o Palácio da Inconfidência reúne os atributos considerados, na época, essenciais para edifícios representativos do poder público. (BAHIA, 2012, p.21)

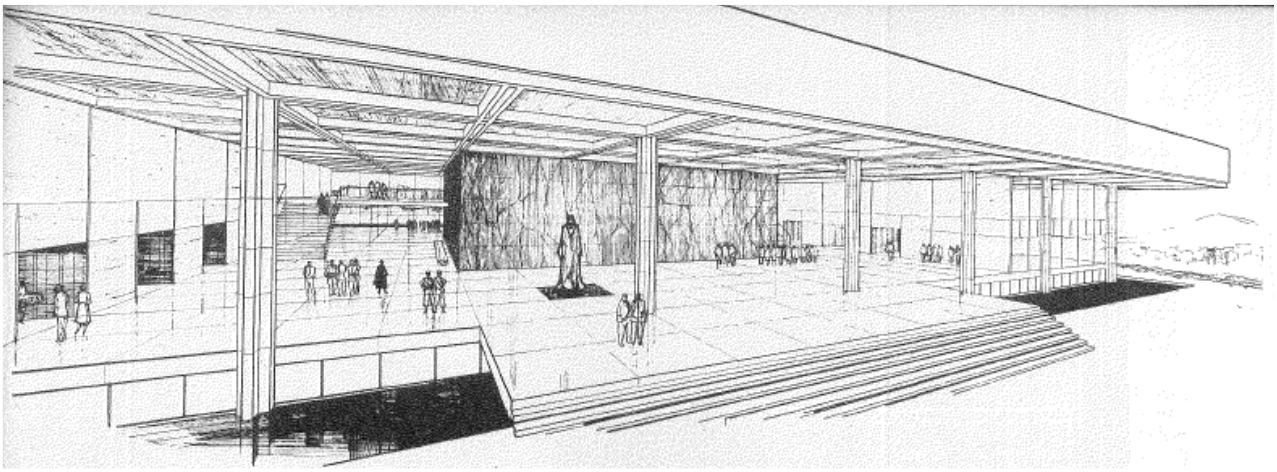


Figura 16: Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Segundo Concurso. Projeto vencedor.
Autores: Richard Kohn e Pawel Martyn Liberman
Fonte: *Arquitetura e Engenharia*, n.67, 1964, s.p.

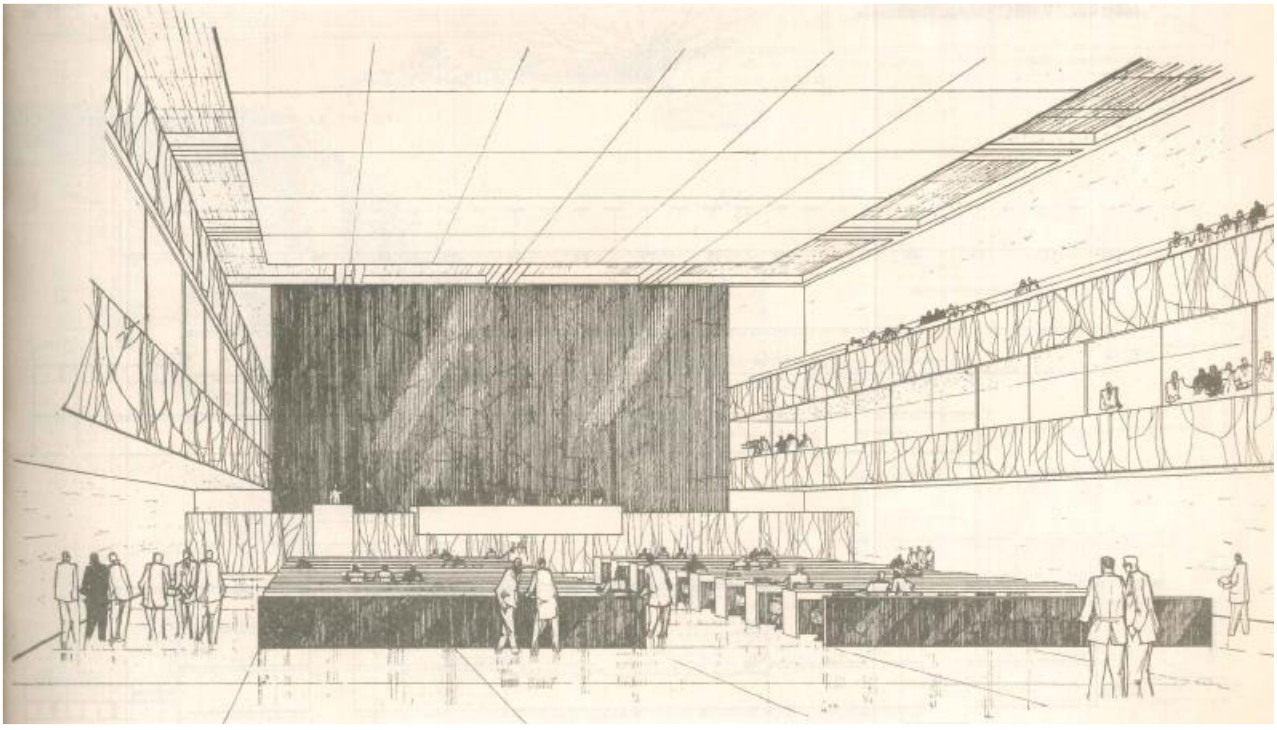


Figura 17: Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Segundo Concurso. Projeto vencedor.
Autores: Richard Kohn e Pawel Martyn Liberman
Fonte: *Arquitetura e Engenharia*, n.67, 1964, s.p.

Figura 18: Vista aérea da Assembleia Legislativa de Minas Gerais.
Fonte: vejadecima.com

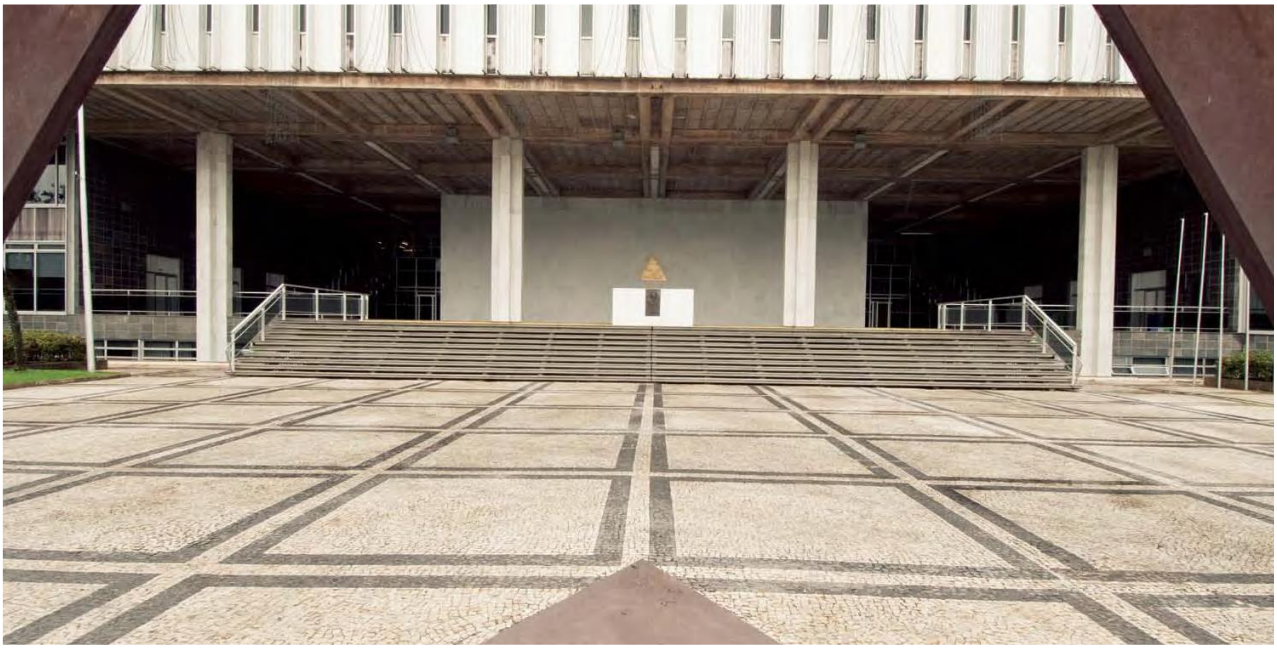


Figura 19: Foto: detalhe do Palácio da Inconfidência. Assembleia Legislativa de Minas Gerais.
Fonte: Catálogo de Bens Tombados da Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.

DINÂMICAS DO JOGO E CAPITAL SIMBÓLICO

O olhar retrospectivo sobre os eventos que resultaram no edifício da Assembleia Legislativa de Minas Gerais nos permite reflexões que vão além do objeto específico, em especial sobre os concursos enquanto instrumentos públicos de contratação e as dinâmicas no campo da Arquitetura. Nesta análise propomos interpretar os eventos à luz das "dinâmicas do jogo", trazendo para o campo da Arquitetura a visão do sociólogo Jean-Pierre Bourdieu sobre as disputas por "capital simbólico" no "campo" cultural. Conforme sugere Stevens (2003, p.70):

> Por vezes, Bourdieu compara a vida a um jogo ou a um conjunto de jogos em que estamos envolvidos, os quais aprendemos a jogar pela observação e pela participação e não pela leitura de um manual de regras. (STEVENS, 2003, p.70)

Bourdieu define "campo" como a arena em que ocorrem as disputas culturais. O campo (de batalha e de força) seria um "espaço social no qual se joga um jogo":

> Falar em jogo não é banalizar ou depreciar o campo, mas enfatizar certos aspectos de seu funcionamento. (...) Para os de fora o jogo pode parecer sem importância, porém aqueles que estão jogando também estão unidos por acreditarem no jogo e nas vantagens pelas quais ele é jogado. (...) Os jogadores não têm liberdade para jogar como queiram, e jogam de acordo com seu lugar no conjunto estruturado de posições e de acordo com os ditames de seu *habitus*. (STEVENS, 2003, p.92)

Para Bourdieu, as disputas por "capital simbólico" ocorrem em "campos" definidos por "posições" e "tomadas de posição" dos atores envolvidos. Sobre os "atores" (ou "jogadores", em nossa analogia), não se trata apenas dos que produzem o bem de valor cultural (neste caso os arquitetos). O campo inclui todos os setores envolvidos, que no caso da Arquitetura inclui arquitetos, professores, editores, clientes públicos e privados, construtores, engenheiros, usuários dos edifícios, etc. Segundo Bourdieu:

> Quando falamos da tomada de posição em um campo, insistimos que o que pode ser constituído como um sistema (...) não é o produto de (...) um consenso objetivo (...) mas o produto de um conflito permanente. (...) O princípio generativo e unificador do sistema é a disputa, com todas as contradições decorrentes (de forma que a participação nas disputas (...) pode ser usada como um critério para estabelecer se determinado trabalho pertence ao campo de tomadas de posição e se seu autor pertence ao campo de posições). (BOURDIEU, 1994, p.34)

A ideia de disputa associada aos campos de produção cultural pode ser relacionada, neste caso, aos concursos de projeto, eventos que, por sua natureza, são uma expressão de promoção do capital simbólico no campo da Arquitetura e são espaços ao mesmo tempo de convergência e de confrontação. Conforme sugere Stevens, a partir de Bourdieu:

> O concurso oferece um meio de aumentar o estoque de capital tanto de um arquiteto, individualmente, como do campo, como um todo (...), sem incorrer na despesa extravagante que representa a construção de edifícios." (...) Nada revela mais a extrema importância do aspecto simbólico da arquitetura do que o fato de os desenhos de edifícios serem pelo menos tão importantes quanto os objetos que representam. Um projeto não executado possui virtualmente a mesma força simbólica que um edifício real (...). Os

> desenhos de concurso são praticamente os únicos produtos sobre os quais o arquiteto tem total controle.". (BOURDIEU, 1994, p.34)

A dinâmica dos concursos varia conforme a perspectiva de observação: para quem promove, trata-se de um procedimento de contratação de serviços a partir da escolha de uma solução entre várias possibilidades apresentadas simultaneamente, e eventualmente como um meio de discussão e publicidade do empreendimento que se deseja construir. Para os que competem, além de uma oportunidade de contrato, trata-se de um importante meio de afirmação do capital simbólico dentro do próprio campo da Arquitetura. Nos concursos para a Assembleia Legislativa de Minas Gerais não estava em jogo apenas a escolha da melhor solução para uma sede institucional. Nesses eventos podemos observar uma série de situações e tomadas de posição que estão relacionadas ao que aqui denominamos "dinâmicas do jogo" do campo profissional, das quais as competições de projeto fazem parte: (1) interesses corporativos; (2) afirmação do capital simbólico e as disputas regionais; (3) disputas no campo editorial; (4) tomadas de posição sobre o projeto de Arquitetura.

Sobre os interesses corporativos: no artigo de Corona o concurso é abordado como um instrumento que deve atender aos interesses da profissão. Os danos causados pelo cancelamento do concurso são abordados pelo autor segundo a ótica do prejuízo à profissão, como sugere o título de seu artigo: "Concursos de arquitetura e a defesa do trabalho do arquiteto" (CORONA, 1962). A mesma ênfase não é dada pelo autor ao prejuízo causado ao interesse público. O artigo de Sylvio de Vasconcellos (1962), membro do júri do primeiro concurso, também ressalta os interesses da profissão e critica o concurso. Enfim, apesar dos concursos estarem presentes nas pautas da profissão desde a fundação do Instituto de Arquitetos do Brasil (em 1921), percebe-se que quando tais instrumentos desviam do interesse corporativo passam a ser combatidos e relativizados (FICHER, SOBREIRA e LEDES, 2017).

Sobre o concurso como afirmação do capital simbólico e as disputas regionais: vale observar, por exemplo, que a publicação dos projetos selecionados de São Paulo na *Acrópole*, mesmo (e principalmente) diante do cancelamento do concurso, não foi apenas uma tomada de posição contra a decisão do júri, mas uma maneira de afirmar e agregar valor ao trabalho desenvolvido pelos arquitetos (particularmente os paulistas, no caso da *Acrópole*) cujos trabalhos haviam sido descartados. A publicação dos projetos paulistas "rejeitados", acompanhada de artigo crítico do principal articulista da revista é uma tomada de posição de defesa dos interesses profissionais e regionais, como se deduz da crítica irônica inserida por Corona em seu artigo, de que os arquitetos "não estiveram à altura da "civilização mineira" !" (CORONA, 1962, p.216).

Sobre as disputas no campo editorial: É importante ressaltar que as revistas de Arquitetura, em especial naquele período de consolidação da profissão, não devem ser vistas como veículos neutros ou imparciais. É da natureza de tais veículos a tomada de posição, que em alguns casos era implícita, por meio das omissões ou escolhas editoriais ou era enfática, no caso dos artigos críticos. Enquanto a *Acrópole*, que nasceu com perfil mais comercial e imobiliário, estava mais voltada aos interesses corporativos dos arquitetos paulistas, a *Habitat*, também de São Paulo (FICHER, SOBREIRA e LEDES, 2017), optava por uma postura mais crítica, não necessariamente alinhada aos interesses dominantes do campo profissional. Enquanto a *Módulo*, do Rio de Janeiro, era a expressão editorial da "genialidade" de Oscar Niemeyer (SOBREIRA e RIBEIRO, 2016), a revista *Arquitetura e Engenharia*, de Belo Horizonte, braço editorial do IAB-MG, que silenciou no primeiro concurso da Assembleia Legislativa de Minas Gerais, era uma das poucas que buscava superar as divergências regionais e tentava aproximar dois campos que na ocasião já se distanciavam: dos arquitetos e dos engenheiros. A revista *Habitat*, menos interessada nas questões corporativas regionais, não publicou os

projetos paulistas selecionados. Optou, como contraponto, por abrir espaço para o selecionado do Rio Grande do Sul, dos arquitetos Miguel Pereira e J.C. Paiva da Silva. A *Módulo*, por sua vez, ignorou os eventos (Brasília e as obras de Niemeyer eram as principais pautas da revista). É importante ressaltar que a *Acrópole* e a *Habitat* representavam dois universos que apesar de ocuparem o mesmo espaço geográfico (São Paulo), tinham propostas editoriais bem distintas. Lina Bo Bardi, fundadora da *Habitat*, não fazia parte do círculo de arquitetos que frequentava o IAB-SP ou a FAU/USP (teve inclusive sua candidatura à docência na FAU rejeitada) e sua revista tinha como editor de Arquitetura o jornalista Geraldo Ferraz, crítico dos recorrentes privilégios recebidos por Oscar Niemeyer e defensor incondicional dos concursos de Arquitetura (FERRAZ, 1956). Enquanto isso, o principal articulista da *Acrópole* (por muito tempo o braço editorial do IAB-SP) era Eduardo Corona, que sempre teve boas relações com o meio profissional local, que relativizava a necessidade dos concursos e que tinha grande proximidade com Oscar Niemeyer. Enfim, a decisão editorial de publicar ou não um projeto, ou de destacar uma ou outra visão, era uma expressão natural dos interesses em disputa no campo profissional e a necessidade de afirmação do capital simbólico de cada grupo e as revistas de Arquitetura tiveram papel determinante nesse cenário.

Sobre as tomadas de posição nos projetos de Arquitetura: é importante ressaltar que se trata de um cenário pós-Brasília, que significou um "ponto de mutação" na Arquitetura Brasileira (SEGAWA, 1998). O período é marcado por reflexões e críticas que resultam na diversidade de estratégias projetuais, sejam como variações ou negações do moderno canônico. O primeiro concurso para a Assembleia Legislativa de Minas Gerais é um exemplo da diversidade de estratégias projetuais do período: as leituras sobre "monumentalidade" e "espaço cívico" foram diferentes (e em alguns casos opostas) em cada projeto apresentado; alguns projetos defenderam um discurso de horizontalidade e a plena ocupação do espaço como meio de afirmação e diálogo com o entorno e outros buscaram na verticalidade e no vazio circundante um meio de destaque à instituição legislativa no contexto urbano. Os concursos permitiram desvendar a diversidade de posturas vigentes naquele momento, todas em torno de um mesmo conceito: o espaço cívico. Vimos nos diversos projetos (tanto nas sínteses gráficas quanto discursivas) que para o mesmo problema foram apontados – com o mesmo nível de certeza e convicção por cada equipe – diversos caminhos possíveis de composição: blocos horizontais compactos; torres pousadas sobre plataformas e volumes menores; conjuntos de pórticos horizontais sobre volumes prismáticos; volumes icônicos de formas irregulares e sinuosas... Enfim, os concursos revelaram a diversidade de abordagens possíveis e latentes. Enquanto no primeiro concurso todas as possibilidades foram descartadas pelos "juízes", no segundo uma foi escolhida e construída. Na visão do júri, "uma estrutura simples e franca".

O concurso enquanto instrumento, enfim, revela a Arquitetura como síntese de possibilidades e debates, ao contrário da Arquitetura como expressão da genialidade, mais associada ao individualismo e à certeza; o concurso põe em evidência a crítica e a diversidade por meio da comparação; ao contrário da expressão do "gênio", que tende a ser promovida como *hors concours*, inquestionável e incomparável.

O projeto vencedor do segundo concurso e finalmente construído expressa uma visão não-monumental da arquitetura, uma proposta marcada por sobriedade e certa introspecção, contrária à ideia de espaço cívico monumental e icônico de Brasília, recém-inaugurada naquela ocasião. O edifício construído não se destaca na paisagem pela plasticidade, como criação ímpar ou expressão de genialidade. Retomando o que afirmou o júri, "um resultado plástico com ausência de elementos alheios à própria expressão construtiva e funcional, caracterizando uma solução legítima e vigorosa".

Os autores do projeto seguiram uma carreira discreta, talvez a mesma discrição do edifício, que não está presente nos principais registros da historiografia da Arquitetura Brasileira. Os debates gerados em torno dos dois concursos talvez tenham mais destaque e notoriedade que o projeto materializado.

O conjunto edificado da Assembleia Legislativa de Minas Gerais resiste, discretamente, como patrimônio preservado no município de Belo Horizonte, testemunha de um período de transição e de confrontações.

REFERÊNCIAS:

ACRÓPOLE. "Atualidades". **Acrópole**. São Paulo: N.283, Junho de 1962. s.p.

ACRÓPOLE. "Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Projetos Selecionados". **Acrópole**. São Paulo: N.283, Junho de 1962. pp. 217-230.

ACRÓPOLE. "Concurso para a Assembleia Legislativa de Minas Gerais". **Acrópole**. São Paulo: N.298, Agosto de 1963. pp. 281-291.

ARQUITETURA E ENGENHARIA. "Assembleia Legislativa de Minas Gerais". **Arquitetura e Engenharia**. Belo Horizonte: N. 67, 1964.

BAHIA, Denise. A arquitetura, o modernismo e a síntese das artes no Palácio da Inconfidência: os bens móveis e os integrados como patrimônio histórico-cultural. . In: [ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DE MINAS GERAIS]. **Catálogo de Bens Tombados da Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais**. Belo Horizonte, 2012. pp.21-25.

BOURDIEU, Jean-Pierre. **The Field of Cultural Production**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1994.

CORONA, Eduardo. "Concursos de arquitetura e a defesa do trabalho do arquiteto". **Acrópole**. São Paulo: N.283, Junho de 1962. pp.215-216.

DULCI, Otávio. Breves considerações sobre a trajetória do Legislativo mineiro. In: [ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DE MINAS GERAIS]. **Catálogo de Bens Tombados da Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais**. Belo Horizonte, 2012.pp.15-19.

FERRAZ, Geraldo. "Deve-se, sempre, proceder a concursos de arquitetura". **Habitat**. São Paulo: N.26, 1956. pp.23-25.

FICHER, Sylvia, SOBREIRA, Fabiano e LEDES, Bárbara. **Concursos em revista: contrapontos entre Acrópole e Habitat, 1950 a 1965**. In: X SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL. Anais... Uberlândia, 2017.

IAB. Instituto de Arquitetos do Brasil. Regulamento Nacional de Concursos de Arquitetura e Urbanismo. 145ª Reunião do Conselho Superior do IAB, Fortaleza, 2014.

PEREIRA, Miguel.; SILVA, J.. Sobre os concursos públicos de Arquitetura. **Habitat**. São Paulo, N. 70, Dezembro de 1962. pp.4-9.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

SOBREIRA, Fabiano. e RIBEIRO, Paulo. **O lugar dos concursos na propaganda da Arquitetura Moderna Brasileira: registros e análises das revistas Acrópole e Módulo entre 1955 e 1965**. In: XI SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL. Anais... Recife, 2016.

STEVENS, Garry. **O Círculo Privilegiado**: Fundamentos sociais da distinção arquitetônica. Brasília: Editora UnB, 2003.

VASCONCELLOS, Sylvio. Carta resposta ao artigo Concursos de arquitetura e a defesa do trabalho do arquiteto. **Acrópole**. São Paulo, N. 287, Outubro de 1962. p. 344 .

V enanparq
Salvador - 2018

BRASÍLIA, ALEGORIA DA MODERNIDADE BRASILEIRA

BRASILIA, ALLEGORY OF THE BRAZILIAN MODERNITY

BRASILIA, ALEGORÍA DE LA MODERNIDAD BRASILEÑA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

ZORZO, Aline Tomasco
Mestranda em Teoria e História do Projeto pela PPGARQ / PUC-Rio
zorzoaline@gmail.com

BRASÍLIA, ALEGORIA DA MODERNIDADE BRASILEIRA

BRASILIA, ALLEGORY OF THE BRAZILIAN MODERNITY

BRASILIA, ALEGORÍA DE LA MODERNIDAD BRASILEÑA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Brasília: uma imagem estranha erguendo-se em concreto, em horizontes, em *Tom* fazendo sinfonia, em candangos vindos de todo lado movidos pela paixão e pelo sonho de se edificar um Brasil novo. Como na celebração alegórica da canção *Tropicália*, Brasília surge sob a orquestração épica de sua própria partitura musical: ela é a própria alegoria da modernidade brasileira, uma modernidade agônica, marcada tanto por sua exuberância quanto por sua desgraça. Cidade-imagem que reflete a contradição ininterrupta da nossa brasilidade, expondo, assim, todo o conflito que nos concerne, ao passo que insiste em refazer os esquemas europeus que não nos servem mais. No limite entre a razão e a catarse, seu projeto de plano e sua forma atual parecem não serem capazes de revelar toda a sua complexidade. Desse modo, o presente artigo busca contribuir com uma nova leitura estética do conjunto arquitetônico de Brasília, extraída do interior da curiosa subjetividade criativa de seu criador, *Lúcio Costa*.
PALAVRAS-CHAVE: Brasília, alegoria, Lúcio Costa, Tropicalismo, drama barroco

ABSTRACT:
Brasília: a strange image rising in concrete, in horizons, in Tom Jobim´s symphony, in “candangos” coming from all over the country moved by passion and dream to build a new country. As in the allegorical celebration of the song *Tropicália*, Brasilia appears under the epic orchestration of its own musical score: it is the allegory of Brazilian modernity itself, an agonistic modernity, marked by both its exuberance and its disgrace. A city-image that reflects the uninterrupted contradiction of our Brazilian condition, thus exposing all conflicts that concern us, while insisting on reworking the European schemes that no longer serve us. In the limit between reason and catharsis, its project plan and its present form seem not to be able to reveal all its complexity. In this way, the present article seeks to contribute with a new aesthetic reading of the architectural set of Brasília, extracted from within the curious creative subjectivity of its architect, *Lúcio Costa*.
KEYWORDS: *Brasilia; allegory; Lúcio Costa; Tropicalism.; tragic drama*

RESUMEN:
Brasilia: una imagen extraña erigiéndose en concreto, en horizontes, en *Tom Jobim* haciendo sinfonía, en “candangos” venidos de todo lado movidos por la pasión y el sueño de edificar un Brasil nuevo. En la celebración alegórica de la canción *Tropicália*, Brasilia surge bajo la orquestación épica de su propia partitura musical: ella es la propia alegoría de la modernidad brasileña, una modernidad agónica, marcada tanto por su exuberancia como por su desgracia. Ciudad-imagen que refleja la contradicción ininterrumpida de nuestra brasilidad, exponiendo así todo el conflicto que nos concierne, a la vez que insiste en rehacer los esquemas europeos que no nos sirven más. En el límite entre la razón y la catarsis, su proyecto de plan y su forma actual parecen no ser capaces de revelar toda su complejidad. De este modo, el presente artículo busca contribuir con una nueva lectura estética del conjunto arquitectónico de Brasilia, extraída del interior de la curiosa subjetividad creativa de su creador, *Lúcio Costa*.
PALABRAS-CLAVE*: Brasilia; alegoría; Lúcio Costa; Tropicalismo; drama barroco*

COMPREENDER BRASÍLIA

Passados quase 60 anos de sua inauguração, Brasília mantem-se no imaginário coletivo como uma grande incógnita a ser decifrada. Conforme Adrián Gorelick[1], em seu texto sobre a "Impossibilidade de (*pensar*) Brasília", a capital aparentemente construída como "produto dos sonhos da razão iluminista, transformou-se rapidamente num hieróglifo opaco" (GORELIK, 2012, p.213). O arquiteto e historiador que há cerca de 10 anos vem construindo uma nova narrativa historiográfica da cidade, enfatiza, neste artigo, a necessidade de "desnaturalizar-se as condições excepcionais de sua realização, produto de uma encruzilhada particularíssima e fortuita de eventos que se obturou quase no mesmo momento em que era alcançada" (GORELIK, 2005, p.214). De fato, Brasília permaneceu num ponto cego de quase todas as correntes de reflexão do pensamento urbano das décadas que seguiram a sua construção, o que acabou levando, a reboque, a arquitetura brasileira, que desde então caiu num quadro de profundo desinteresse tanto nacional, quanto internacional.

Devido às conjunturas do momento em que foi pensada e erguida[2], o fenômeno Brasília gerou grande expectativa frustrada logo no momento de sua realização, outorgando assim, todas as suas críticas contemporâneas – estendidas até meados da década de 90[3] – que acabaram eclipsando, em grande medida, as tensões decorrentes dos anos 30 aos 60, formadoras do complexo núcleo da arquitetura moderna brasileira.

Analisando-se detalhadamente a natureza das principais críticas à Brasília ao longo desses anos, não é de se espantar o seu tom quase repetitivo e unívoco, conforme pode ser apreendido no artigo de Gorelik referenciado acima. Em linhas gerais, as teses centrais retiradas dessas críticas são redutivas e homogeneizantes do movimento moderno brasileiro, e na maioria das vezes os temas levantados são sempre os mesmos: **fracasso da cidade como projeto urbano**, devido à demagogia da iniciativa e burocratismo do plano; **frivolidade na arquitetura**, taxada como a versão subdesenvolvida da arquitetura modernista ortodoxa, sendo o seu monumentalismo considerado um retrocesso ao classicismo; a nível sociológico: **responsabilidade do plano piloto na segregação habitacional**, sendo constantemente avaliado como a cópia ancrônica do urbanismo funcionalista dos CIAM e da Carta de Atenas.

Embora muitas das críticas se apliquem à realidade caótica da Brasília de hoje, teria sido justamente a superficialidade dos julgamentos apontados em coro pelo críticos que teriam ofuscado o entendimento da sua complexidade, deslocando-a para um lugar de desmerecimento, como um "cão morto de um estilo que havia errado tudo" (GORELIK, 2005, p.153). Pelo contrário, Brasília é um "dos momentos mais densos da cultura moderna ocidental" (GORELIK, 2005, p.154), bem como o clímax da excepcional entente

[1] Adrián Gorelik é uma das figuras mais expressivas da renovação dos estudos sobre as cidades e a arquitetura latino-americanas em curso na Argentina (e no Brasil) desde os anos de 1980. Graduado em arquitetura em Buenos Aires, ele combina a leitura crítica da modernidade latino-americana formulada por intelectuais como Ángel Rama, Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano à reflexão arquitetônica e urbanística levada a cabo pela Escola de Veneza — uma tradição crítica incorporada à historiografia urbana argentina sobretudo pelas mãos de José Francisco (Pancho) Liernur, um dos mentores intelectuais da geração de Gorelik.

[2] Brasília foi inaugurada na passagem dos anos 1950 - 1960, num momento delicado na história da arquitetura mundial, na medida que se configurou um movimento importante de reavaliação dos caminhos seguidos pelo racionalismo funcionalista do Movimento Moderno, fazendo emergir conceitos distintos e polêmicos, como o modernismo tardio, o pós-modernismo e as distopias.

[3] Refiro-me ao intenso compêndio crítico à cidade, ocorrido em esfera nacional e internacional ao longo dos anos 60 aos 80 (tendo como principais críticos figuras como Max Bill, Bruno Zevi, Joaquim Guedes, Milton Santos, James Holston).

Arquitetura/Estado na construção de um Brasil moderno, fato que encerrou um ciclo de voluntarismo construtivista estatal na América Latina, iniciado com a construção dos Estados, no séc. XIX. Além disso, ainda nos termos de Gorelik, não é de se subestimar o fato de ter sido a culminância de "toda uma linha de figurações de cidades ideais no Ocidente, que se encarnou em um setor do urbanismo modernista", isto é, a figuração extrema "das possibilidades do pensável para cultura urbana do século XX" (GORELIK, 2005, p.154), além de ser uma das experiências estéticas e culturais mais intensas que uma obra de arquitetura seria capaz de proporcionar e por este motivo é mais do que necessário que seja reintroduzida, no panorama de sua crítica, novas leituras dessa grande aventura estética.

Nesse sentido, as principais expectativas das paginas a seguir, são: primeiramente, iluminar as qualidades e especificidades do núcleo formador da arquitetura moderna brasileira, a fim de, num segundo momento, tecer novas leituras estéticas do conjunto arquitetônico de Brasília, extraídas do interior da curiosa subjetividade criativa de seu criador, Lúcio Costa.

LÚCIO COSTA E A INVENÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA

> *"Eu organizo o movimento / Eu oriento o carnaval / Eu inauguro o monumento no planalto central do país."* (VELOSO, 2003, P.53)

Lúcio Costa manteve-se lendariamente discreto ao longo de toda a sua carreira de grande arquiteto, urbanista e teórico da cultura brasileira. Conforme diria seu amigo e vizinho de mais de uma década num canto da sala do Serviço do Patrimônio, Carlos Drummond de Andrade, na ocasião de comemoração dos 80 anos de Lúcio: "Não tinha nem de leve ar de importante, e parecia mesmo querer se ocultar de todos e de tudo, até do nome de Lúcio Costa sob um esmaecido L.C. apenas rabiscado em seus pareceres" (DRUMMOND apud ARANTES, 1996). Sempre modesto – não faltaram-lhe oportunidades de dedicar as conquistas da arquitetura moderna brasileira ao gênio artístico de Oscar Niemeyer, elevando-o como "o milagre" ou a "chave do enigma" – muitas vezes recolhido – graças aos anos de *Chômage* e das viagens de formação que no total foram quatro – até mesmo ausente em ocasiões de extrema importância – como na inauguração de Brasília – revelam indícios desse sujeito enigmático, um verdadeiro "*poeta-pragmático"* (COSTA apud BARBOSA, 2004).

A ambiguidade desse título – poeta-pragmático – cedido por sua filha Maria Elisa Costa, se dá no paradoxo de Lúcio ter sido ao mesmo tempo um sujeito capaz de conjugar lirismo e racionalidade, um conhecedor dos limites impostos pela vida, que permitia-se, no intervalo entre esses limites, tentar sempre o vôo mais alto, abrindo espaço livre pra fluidez de sua subjetividade. Conforme Caetano Veloso, em depoimento sobre o arquiteto: "marca do modernizador que não agride o ritmo natural da vida, que não agride o fluxo da vida (...) o modernizador com sabedoria"[4].

Outro paradoxo se mantém irresolvido no pensamento de Lúcio: a coexistência entre o apreço pela dimensão anônima e afetiva do artesanato (manifestado através da incorporação de elementos tradicionais à sua obra) e o constante elogio da obra plástica e individual de Niemeyer, apontado desde cedo pelo próprio Lúcio como a expressão mais autêntica e válida da arquitetura moderna. Talvez essa ambivalência seja uma boa porta de entrada para tecer uma nova avaliação crítica de seu papel e sua obra.

[4] Depoimento em vídeo de Cateno Veloso disponível em http://www.casadeLúciocosta.org/ (seção Lembranças).

Para começo de conversa, vale esclarecer que Lúcio Costa esteve desde o início sintonizado às demandas do seu tempo, e visivelmente alinhado ao chamado movimento modernista brasileiro (que tem seu marco inicial na semana de 22, ocorrida em São Paulo), que por sua vez tentava equacionar a dialética entre o universal e o particular, na medida que pretendia ser um suposto movimento de vanguarda em busca de uma identidade nacional, ou seja, um movimento artistico e intelectual que teria como agenda principal solucionar os impasses inerentes à nossa condição de brasilidade[5].

Desse modo, Lúcio Costa logo aderiu à mesma agenda que vislumbrava dissolver este impasse nacional, e logo se empenhou em estabelecer novos modos de ser moderno sem perder de vista a tradição e a relação com a história, de tal forma que o levou a construir uma narrativa - teórica e prática - baseada na síntese produtiva entre modernidade e vernáculo brasileiro, isto é, uma modernidade ancorada nas manifestações culturais populares, coletivas, rurais e anônimas (WISNIK, 2004, p.32).

Tendo recebido destaque desde o período de estudante na Escola da Belas-Artes, sua trajetória profissional começou com o status de ser um dos arquitetos mais importantes do movimento neocolonial carioca[6]. Até 1929, Lúcio estava francamente dessintonizado dos mandamentos da arquitetura moderna internacional, ao ponto de referir-se a ela como sendo "algo arriscado", um provável "modismo passageiro" (COSTA apud MARTINS, 1987, p.141) muito provavelmente por estar demasiadamente concentrado em seu mergulho nas tradições luso-brasileiras[7] no interior das cidades históricas mineiras. Contudo, a sua visão logo mudou no início dos anos 1930, tendo como marco o convite para reorganizar o ensino da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), momento em que, pela primeira vez, manifestou publicamente seu interesse em banir o estilo neocolonial do ensino das chamadas Belas-Artes no país (COSTA, 1995a, p.16), na medida que passou a reconhecer no movimento uma espécie de um grande equívoco, uma lamentável mistura de arquitetura religiosa e civil, de pormenores próprios de épocas e técnicas diferentes: uma farsa.

Teria sido, entretanto, o contato de Lúcio com Le Corbusier o fato que teria mudado o seu percurso definitivamente, distanciando-o paulatinamente do caminho trilhado por Mario de Andrade[8]. Foram nos anos de *chômage*, ocorrido entre 1932-1935, que Lúcio se debruça sobre a obra do mestre franco-suíço e se aprofunda na reflexão iniciada na década anterior[9]. Porém, foi somente em 1934, quando participou do concurso publico para unidades habitacionais da Vila Monlevade (em Sabará-MG), promovido pela

[5] Há uma contradição instrinseca à esta colocação, visto que a ideia de vanguarda é sempre associada ao rompimento com o passado histórico e com o clássico. Enquanto as vanguardas europeias pretendiam recriar o mundo a partir da tabula rasa, na América Latina buscava-se, através da modernidade, construir uma identidade/estilo nacional.

[6] Lúcio Costa formou-se arquiteto em 1924 pela Escola Nacional de Belas Artes do RJ, escola que seguia o estilo Neocolonial como principio fundamental.

[7] Nesta fase, Lúcio havia feito algumas viagens de estudos à Diamantina, patrocinado por José Mariano Filho, patrono do movimento neocolonial no Rio de Janeiro.

[8] Outro nome fundamental na construção de modernidade brasileira, é Mario de Andrade. Para Mario, a arquitetura teria o poder ambivalente de ao mesmo tempo conduzir o progresso e recuperar uma dimensão social coletiva perdida. Para mais informações ler SCHWARZ, Roberto. O progresso antigamente. In *Que horas são?* São Paulo, companhia das Letras, 1987, p.109

[9] Após o rompimento com o estilo neocolonial Lúcio vinha desenvolvendo uma reflexão sobre a forma e estilo arquitetônicos, procurando definir as razões de um estilo que estivesse em conformidade não apenas com o seu tempo, mas também com a realidade nacional. Desde então o arquiteto testa o papel crucial da técnica para a definição desse estilo. Entretanto, até este momento Lúcio conseguiria apenas alternar e não conciliar estas duas ordens (técnica e identidade nacional), que para ele eram ainda postulados supostamente irreconciliáveis. Ver RIBEIRO, O. L. 2005, Op. Cit., p.118.

Companhia Belgo-Mineira, que teve a sua primeira grande oportunidade de verificar a pertinência dos pontos de vista defendidos desde a sua virada ao moderno[10]. Neste projeto, Lúcio aplica a principal lição ensinada pelo grande mestre Corbusier, que consistia na confiança de que a técnica moderna possibilitaria finalmente a abertura de um universo repleto de possibilidades, no sentido de que esta mesma técnica, outrora considerada um impasse[11], já passaria a ser um caminho facilitador para a convivência entre o moderno e o arcaico, a conjugação entre o pilotis de concreto armado e o aproveitamento de um primitivo processo de construir como, por exemplo, o barro armado. "Tal revelação abria assim, um caminho novo para se pensar a relação entre forma e realidade nacional; entre forma e "realidade social" da construção civil; entre forma e cultura" (RIBEIRO, 2005, P.138), uma vez que através do uso desta nova técnica, poder-se-ia alcançar uma solução adequada não à entidade mais ou menos genérica denominada "cultura", mas à realidade nacional presente no universo da construção civil, com seus fazeres, materiais, necessidades, disponibilidades, potencialidades e também influxos do inexorável processo da modernização (RIBEIRO, 2005, P.141). Assim, a operação realizada por Lúcio em Monlevade, abriria espaço para a concepção de um novo estilo nacional, um estilo colocado nos termos da nova monumentalidade, e que, portanto, resultaria em algo universal e particular, moderno e arcaico, imprevisto e híbrido.

O fato de ter se convertido ao moderno, não significava, contudo, que teria abdicado de seu vinculo primordial com a busca das tradições luso-brasileiras. Muito pelo contrário. Uma vez livre do arremedo neocolonial, Lúcio Costa buscava alcançar um elo teórico capaz de vincular a arquitetura moderna internacional – ou segundo ele "a nova arquitetura" ou a "pura geometria"– àquela arquitetura popular colonial, quase sempre "desataviada e pobre" (COSTA, 1995c, P.458), segundo ele, a arquitetura que guardou consigo o nosso passado de verdade (COSTA, 1995b, P.27), ao contrário da rica e vaidosa arquitetura erudita.

A valorização dos exemplares da arquitetura popular em oposição à erudita, acabou deslocando-o do eixo Rio-São Paulo para Minas Gerais, fato que viabilizou o seu contato direto com o barroco mineiro e a arquitetura de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. O que importa ressaltar, nesse caso, é que desse encontro parece ter surgido a constatação de que havia algo naquelas ruínas mineiras, naquele solo do setecentos, revelador em relação ao que de fato significava ser brasileiro, como se houvesse algo ali capaz de expressar uma verdadeira brasilidade. Dessa primeira viagem formadora à Minas Gerais, ocorrida em 1924, desdobraram-se outras, em fases mais maduras, como a viagem ao povoado das Missões, ocorrida em 1937 e às províncias portuguesas, entre os anos 1948 e 1952 (WISNIK, 2004, p.33), cada qual com suas respectivas e particulares repercussões.

Há dois episódios emblemáticos em torno dos anos 1937, que em alguma medida "formalizam" o peculiar programa de modernidade de Lúcio Costa, um programa que buscava através das formas do passado, reificar suas propostas do presente, desenvolvendo uma modernidade francamente atrelada à um projeto preservacionista. O primeiro episódio gira em torno do fato de Lúcio ter se envolvido com o projeto do Ministério de Educação e Saúde Pública (MESP) simultaneamente ao momento em que assumia a direção da recém-criada Divisão de Tombamentos do SPHAN – postos que requeriam **inovação e preservação**

[10] Até este determinado momento, Lúcio teria feito somente projetos de casas utópicas (sem programa e cliente) denominadas como Casas Sem Dono, onde pode exercitar o léxico e a sintaxe da arquitetura moderna.

[11] No momento identificado como a crise da direção da Escola (1930-31), ao lado de Warchavchik, Lúcio passou a advogar por uma arquitetura contemporânea eminentemente internacional, e toda a ênfase passou a ser colocada sobre a técnica moderna, o que consequentemente levava à um certo abandono do proposito original de definição de uma arquitetura construida como "monumental nacional". Ver RIBEIRO, 2005, p.137.

acontecendo em concomitância. O segundo, e ainda mais revelador, foi a construção do Museu das Missões (em decorrência da viagem ao povoado ocorrida no mesmo ano), um dos seus primeiros projetos modernos, cujo único proposito era a recuperação das ruínas deixadas pelas missões jesuíticas. Segundo Farès El Dahdah[12], a obra foi "construída com fragmentos lá encontrados e implantada de modo a redefinir as dimensões virtuais de uma esquecida praça de igreja. Um campo de ruínas sobre o qual a modernidade é erigida, trazendo o passado para o presente" (EL DAHDAH , 2004, p. 290).

Teria sido, entretanto, no início dos anos 1950, o primeiro momento de balanço do seu projeto de revalidação de uma certa cultura artesanal, ocorrido logo após o seu retorno de uma longa viagem de estudos à Portugal, finalizada em 1952. Ao que tudo indica, o que de fato ocorreu foi uma certa mudança de direção ligada a uma nova perspectiva em relação ao passado histórico. Na ocasião da viagem, quando Lúcio finalmente finalizou a "genealogia das formas que deram origem à suposta "tradição" construtiva luso-brasileira, sua obsessão pelo estabelecimento de nexos culturais se viu frustrada," (WISNIK, 2004, p.37) na medida que reconheceu a inexistência de "laços lógicos e correntes de filiação capazes de serem codificados num sistema onde fosse possível retroceder, em cada caso, às nascentes concretas ou virtuais da obra realizada por portugueses e brasileiros na colônia" (COSTA, 1995d, p.455). Desse modo, é como se Lúcio Costa tivesse passado a identificar **traços de fraturas** inerentes à identidade própria da expressão artística e construtiva da arquitetura colonial brasileira, criadora dos seus próprios costumes, modo de vidas e padrões construtivos, ao passo que simultaneamente percebeu a ausência de pureza da própria arquitetura original portuguesa, que ao seu ver, era também demasiada miscigenada e variante de uma região para outra[13].

Como se vê no texto "Introdução à um Relatório", datado de 1948 (redigido logo após a primeira viagem à Portugal), Lúcio expõe pela primeira vez de forma direta a ideia de que as culturas se desenvolveriam a partir de um movimento complexo que dificilmente poderia ser refeito, sendo muitas das vezes produto de um acúmulo de hábitos e experiências que inclusive estariam passiveis à **enxertos e transfusão de sangue**. Mais especificamente, neste texto Lúcio refere-se à complexidade da arquitetura realizada na colônia brasileira como produto da combinação entre um modo peculiar de produção de cada colono com as peculiaridades de inspiração local (que compreendiam uma complexa rede de saberes de outras regiões e povos – embora, segundo ele, a contribuição africana e indígena tenha sido por demais frágil – contribuintes para variantes e inovações de forma e de técnica).

A pergunta que surge a partir desta leitura é: haveria nessa "ideia de fraturas" identificada por Lúcio, traços da razão antropofágica de Oswald de Andrade? Ainda que seja uma hipotese um tanto quanto inusitada, visto a afinidade e filiação de seu pensamento à uma linha marioandradiana, seria possível identificar nessa ideia não apenas uma ruptura com o projeto de recuperação da tradição através da arquitetura moderna, mas também uma espécie de virada de interpretação quanto à tradicional relação colonizador/colonizado, fazendo com que este último digerisse o primeiro, para assim apropriar-se de suas qualidades?

Sobre o significado da antropofagia oswaldiana, Haroldo de Campos comenta:

[12] Farès El Dahdah é atualmente professor de humanidades e diretor do Centro de Pesquisa em Ciências Humanas (HRC) da Rice University. Possui ampla pesquisa sobre a Arquitetura Moderna Brasileira, tendo como suas principais publicações os livros Roberto Burle Marx: The Modernity of Landscape, Lúcio Costa, Arquiteto e A doce Revolução de Oscar Niemeyer, entre outras obras. Atualmente, está escrevendo um livro sobre o plano piloto de Lúcio Costa.

[13] Fernando Távora, em Portugal, na realização do *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* (1957), chegou a uma conclusão similar à de Lúcio Costa.

> "A "Antropofagia" é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do "bom selvagem" (idealizado sob o modelo das virtudes europeias no romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do "mau selvagem", devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma "transvaloração": uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação quanto de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é "outro" merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado" (CAMPOS, 2006, p.234-35).

É possível também identificar nos projetos de Lúcio que antecedem e sucedem este momento, uma certa mudança de atitude em relação ao vernáculo colonial brasileiro: refiro-me aos seus projetos de arquitetura, como por exemplo, o Park Hotel de Nova Friburgo e o Parque Guinle no Rio de Janeiro e posteriormente ao seu primeiro projeto de escala urbana, o Plano Piloto de Brasília. Pois, ainda que todos os projetos pareçam manter na essência uma certa "culinária antropofágica", visto que são recheados de ingredientes lecorbuserianos associados às condições locais, há, entretanto, nos projetos de arquitetura (Park Hotel e Parque Guinle) uma nítida recuperação de elementos formais vernaculares, enquanto no projeto urbano de Brasília, os aspectos da experiência colonial (se é que existem) "se revelam distantes do léxico formal, que parecem aí, retomados como gesto, como procedimento" (WISNIK, 2001, P.26).

Desse modo, podemos notar que há, a partir da década de 1950, uma certa renovação do projeto estético de Lúcio Costa para a modernização brasileira, agora ancorado em um novo entendimento de tradição, ampararado em uma linha de longa duração, projetado sob uma dimensão cultural ampliada (WISNIK, 2007, p.178), ao passo que parece promover, definitivamente, a arquitetura moderna como a responsável por retomar e atualizar a "linha evolutiva" da arquitetura brasileira, que, segundo ele, teria desde o início da Colônia, um "verdadeiro espírito" (COSTA, 1962, p.16), eu diria: um espírito antropofágico.

Não é de surpreender, portanto, que Lúcio tenha se colocado distante das obviedades no que tange a preservação do vernáculo brasileiro. A partir de então, o que parece motiva-lo essencialmente a recuperar no passado, é mais um modo de vida do que propriamente suas formas, de modo que o vernáculo deixasse de se resumir apenas à elementos arquitetônicos, apresentando-se também, como "um modelo conceitual a partir do qual a arquitetura poderia se desenvolver" (EL DAHDAH , 2004, p. 292). É como se Lúcio tivesse passado a ver na arquitetura uma grande capacidade de redefinição, isto é, uma capacidade de evocar sua verdadeira força, que está para além de suas formas. Na leitura de Farès:

> "certos detalhes coloniais na arquitetura de Costa podem de fato ser vistos como tendo o duplo papel de ser ultramodernos, sem deixar de ser ao mesmo tempo completamente brasileiros. Seu uso, entretanto, não é tão regionalista quando se pode supor, uma vez que elementos tradicionais são retirados do seu contexto natural, de modo a desfamiliarizar seu reemprego. A escolha de Costa é um investimento oportuno na própria originalidade de fragmentos que de outro modo seriam ordinariamente vernáculos e cuja familiaridade é sem duvida, irredutível." (EL DAHDAH , 2004, p. 291)

Como exemplo máximo de aplicação conceitual do vernacular em seus projetos, Farès El Dahdah identifica no projeto de Brasília vestígios de uma "maneira de viver herdada da história," que atuam, por sua vez, como veículos de "devoração" das formas modernas. Segundo ele, a **rede**, "uma invenção brasileira que representa

o primeiro objeto indígena adaptado pelos colonos portugueses" (EL DAHDAH , 2004, p. 292), poderia provar-se uma poderosa metáfora se tentássemos responder a uma simples questão: por que, por exemplo, o plano piloto tem o aspecto que tem? Remete à um avião, à um pássaro, à cruz cabralina, uma borboleta ou pista de aterrisagem, um desenho que acompanha gentilmente a topografia do terreno. Para Farès, no entanto, torna-se mais interessante identificar o eixo residencial de Brasília como "aquela parte da cidade onde, afinal, as pessoas dormem. É uma malha, uma rede viária. É uma curva catenária que se afina em ambas as pontas e termina em dois nós" (EL DAHDAH , 2004, p. 293) (figura 2). Um dos indícios que confirmam a **teoria da rede** encontra-se na instalação de Lúcio Costa para a Trienal de Milão, ocorrida em 1964: uma sala cheia de redes suspensas, cujo tema era "Riposatevi" (relaxem – figura 1)

Figura 1: Exposição Riposatevi – 1964
Fonte: COSTA (1995f, p.409)

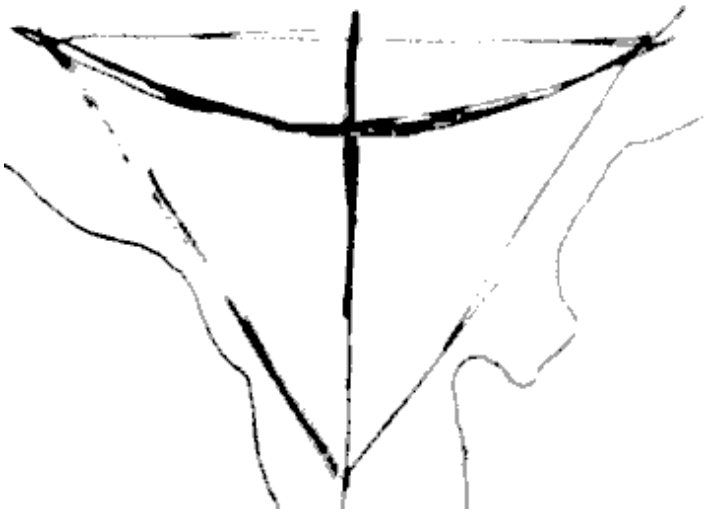


Figura 2: Croquis de Lúcio costa para o plano piloto de Brasília - 1957
Fonte: COSTA (1995e, p.284)

Figura 3: Instalação CC5 Hendrix War, reproduzida no Walker Arts Center Minneapolis, 2010-2011
Fonte: César e Claudio Oiticica, 2010

Figura 4: Instalação Tropicália, MAM-RJ, 1967
Fonte: César Oiticica Filho, 1967

PROTO-TROPICALISMO

É de fato surpreendente a maneira com a qual Lúcio projeta o pavilhão do Brasil na Trienal de Milão de 1964, não apenas por aludir, ou melhor, por se parecer uma certa antecipação do que viria mais adiante com a instalações *Tropicália* (figura 4) e *Cosmococa* (figura 3), de Hélio Oiticica[14], mas principalmente por servir de índice, ou traço, de certos procedimentos subjetivos que estavam por trás do projeto de constituição da arquitetura moderna brasileira.

Ao mesmo tempo cuidadoso e diplomático, afiado e atento aos dilemas brasileiros, Lúcio Costa construiu o pavilhão brasileiro na Trienal num momento político repleto de incertezas e conservadorismo (o ano era 1964: Brasil pós-golpe militar), apresentando ao mundo um espaço de simplicidade e ócio, um Brasil articulado através de índices espaciais, imagens, cores e texturas, num "procedimento eminentemente moderno, porque relacional, mas seguramente transgressor" (ROSSETTI , 2006).

No pavilhão, Lúcio não hesitou em expor as verdadeiras raízes brasileiras misturadas aos índices da cotidianeidade, revelados a partir da sobreposição de elementos contraditórios enquadráveis basicamente nas oposições arcaico/moderno, local/universal (FAVARETTO , 1979, p.11). Desse modo, a sala retangular e branca da galeria ganhava novos ares que remetiam às praças interioranas decoradas para dia de festa, bem como aos pacatos avarandados das fazendas coloniais, na medida em que reuniam-se diversos elementos díspares da cultura tradicional e da cultura de massa, como a areia cobrindo o chão da sala, o teto coberto

[14] Instalação Tropicália foi exposta pela primeira vez em 1967 na mostra "Nova objetividade brasileira" organizada pelo MAM-RJ. O pavilhão de Lúcio Costa também tem uma curiosa semelhança com a instalação de Oiticica "Cosmococa" de 1973.

por elementos super-imagéticos – como os letreiros suspensos indicando o título da exposição RIPOSATEVI[15] – a presença dos violões comprados pelo próprio Lúcio na rua da Carioca (COSTA, 1995f, p.409), as redes penduradas por finissimos cabos de aço e os painéis impressos com fotografias gigantes de Marcel Gautherot, que refletiam tanto um Brasil das jangadas – das praias do Ceará, e de crianças brincando de roda - quanto um Brasil-Brasília, sugerindo que essa mesma gente que goza do seu **tempo livre** numa rede à beira-mar, quando o **tempo aperta** é capaz de construir em três anos, uma Capital no deserto (COSTA, 1995f, p.408).

Em Riposatevi, pode-se ousar afirmar que Lúcio revelou-se como "**proto-tropicalista**", no sentido de ter sido pioneiro neste tipo de procedimento de articulação de artefatos ancestrais da cultura brasileira com artifícios contemporâneos da cultura de massa e da tecnologia, operando assim, tanto com a dinâmica do espaço relacional moderno como com a lógica da imagem pop, tal qual foi explorado, mas adiante, pelos artistas tropicalistas. Além disso, se analisarmos atentamente o seu discurso de inserir a arquitetura moderna na retomada de uma certa **linha evolutiva da arquitetura brasileira** (perdida, segundo Lúcio, desde Aleijadinho), poderiamos perceber um total alinhamento ao discurso tropicalista de Caetano Veloso[16], que teria expressado nos primórdios do movimento, o desejo de recuperar a **linha evolutiva da musica popular brasileira,** que teria sido aberta pelo momento bossa-novista de João Gilberto (CAMPOS, 1974, p.63).

Estabelecendo-se outros vínculos entre a Brasília de Lúcio Costa e o *modos operandis* tropicalista, não é de espantar que a nova capital tenha virado objeto principal da canção-manifesto do movimento Tropicalista. *Tropicália*, canção inaugural que constitui a matriz estética do movimento tropicalista, é uma grande celebração alegórica do Brasil, na medida que se constrói através de uma composição cubista e, portanto, fragmentada, de elementos díspares da sociedade brasileira, resultando numa "imagem mítica do Brasil, grotescamente monumentalizada" (FAVARETTO, 1979, p.41). No livro "Verdade Tropical," o próprio Caetano Veloso confirma que Brasília foi o fator de inspiração para compor a canção, devido a força monumental da cidade nascida de um sonho: "Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria **à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo**" (VELOSO, 1997, p.185).

Tantas camadas de interpretação da obra de Lúcio Costa acabam nos distanciando daquela velha "pintura" de Brasília como projeto autoritário e totalizante, dando, em contrapartida, espaço para emersão de uma **Brasília Geléia Geral Brasileira** (PIGNATARI, 2004, p.29),[17] que justamente devido à sua incapacidade (ou impossibilidade) de tornar-se medula e osso do Brasil, transformar-se-ia na única imagem capaz de representar suas belezas e mazelas (ou conforme Caetano: única imagem capaz de revelar nossa dor, nossa delícia e nosso ridículo).

Nesse sentido, Brasília aparece, portanto, como ato final da "nova peça" inaugurada por Lúcio Costa no início

[15] Antecipando procedimentos comunicativos e publicitários que seriam evocados posteriormente, em textos como de Robert Venturi (VENTURI, 2003).

[16] O famoso depoimento de Caetano sobre a retomada da linha evolutiva da música popular brasileira foi pulicado na Revista Civilização Brasileira, nº.7, maio de 66. Ver "Boa palavra sobre música popular". In: CAMPOS, 1974, p.63.

[17] "*Na geléia geral brasileira alguém tem de exercer a função de medula e osso*". A expressão Geléia Geral virou título da canção-manifesto do movimento Tropicalista, que numa composição cubista, articula lado a lado elementos fragmentados e opostos da cultura brasileira e da cultura de massa, apresentando um país cuja sociedade dividida e contraditória, que vive no limiar da modernidade (formiplac, televisão, Jornal do Brasil), mas ainda presa à tradição (bumba-meu-boi, mangueira, céu de anil). Lugar onde é possível conviver a dor e a alegria de ser brasileiro.

da década de 1950, tendo como protagonista essencial a figura de Oscar Niemeyer, cujo olhar fazia curvas capazes de integrar, em uma única forma, arquitetura e escultura, o real e o surreal. Como num milagre, as suas composições neobarrocas para o eixo monumental de Brasília, se encaixaram perfeitamente ao projeto Costiano, e não há como negar sua afinidade com o jogo de formas combinatórias e vertiginosas do nosso barroco miscigenado de tradição ibérica, mas caldeado no trópico. Em última instância, parece que o barroquismo eminente de Brasília, revelado através dos gestos de Costa e das curvas de Niemeyer, tenha feito saltar, como numa iluminação, o que estava reprimido e oculto tanto no inconsciente do seu criador, como de todo um povo - um inconsciente em protesto contra a ditadura da racionalidade consciente.

Pode-se dizer que em Brasília atinge-se a **alegoria do Brasil**, na medida que se estabelece através da justaposição de diversas imagens estranhas e opacas, díspares e ambíguas, que quando desmontadas, revelam as diversas indeterminações do país, e que como num sonho, parecem significar algo diferente do que é aparentemente manifestado (FAVARETTO, 1979, p.79). Materializada através de uma montagem de imagens fragmentadas, composta pela cruz deformada, por seus edifícios ortogonais e curvilíneos, monumentais e arcaicos, seus espaços cheios e vazios, planejados e espontâneos, Brasília transforma-se na única imagem capaz de retratar a grandiosa e ambígua empreitada kubitschekiana: construir um país do futuro, às custas de todas as discrepâncias de um passado colonial não remoto. Parece que em Brasília instala-se a dissonância: os contrários coabitam, gerando sincretismo e indiferenciação – metamorfose pura, o reino da diferença (FAVARETTO, 1979, p.88).

A DOUTRINA BENJAMININA DA ALEGORIA

No auge dos anos 1960, num contexto histórico que teria já ultrapassado a euforia desenvolvimentista dos anos anteriores, não haveria mais espaço para se pensar em superar a lógica paradoxal que move a cultura braileira desde sempre, fato que levava os tropicalistas a pensarem nos estilhaços que conformavam o Brasil, não buscando portanto "um símbolo clássico que o representaria perfeitamente, mas sim as alegorias barrocas que significariam seus contrastes: samba e rock, rural e urbano, belo e feio, nacional e cosmopolita, dentro e fora, velho e novo, alegria e tristeza, mito e razão, arte e mercado, lírico e épico" (DUARTE, 2018, p.2). Desse modo, uma das especificidades do movimento tropicalista decorre do fato dele ser alegórico, sendo, neste caso, o sentido de alegoria extraído do contexto do "Drama Barroco Alemão", ou do *Trauerspiel alemão* (em tradução literal: Espetáculo Lutuoso Alemão) de Walter Benjamin.

No teatro barroco alemão do século XVII, a violenta história humana entra literalmente no palco, tendo como pano de fundo uma teologia da "Queda e da Redenção" (GAGNEBIN, 1994, p.44), fato que trazia para a tragédia grega todos os atributos do cristianismo (culpa, remissão, martírio). Para além do gênero do drama (ao qual a tragédia clássica aristotélica - *Tragödie* – estava submetida), Benjamim percebe que o drama barroco (*Trauerspiel),* une em si duas verves: a simbólica e a diabólica. Se a tragédia clássica tinha como objetivo a catarse purificadora do público, obtida através do terror e do sacrifício do herói trágico (i.e. mito do Édipo Rei), o drama barroco se dava no espaço interno do sentimento, num mundo das correspondências que objetivava mostrar a fragilidade do destino humano. O seu herói trágico, agora martirizado para sua própria redenção, era restaurado à maneira moderna, ou seja, por meio do luto, este "estado de espirito em que o sentimento reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter da visão desse mundo uma satisfação enigmática" (BENJAMIN, 1984, p. 162). Dessa maneira, seus espectadores, sujeitos dilacerados pelas guerras religiosas do seu tempo, se reconheciam como alma encarnada, tornando-se assim, homens enlutados devido à própria noção de sua finitude.

> "No drama barroco, nem o monarca, nem os mártires escapam à imanência." Para ele, a história é um mero espetáculo, e um espetáculo triste: Trauerspiel. **Ele é Spiel - mero espetáculo - porque a vida, privada de qualquer sentido último, perdeu sua seriedade**. É ilusão, é jogo, aparência: theatrum mundi. E é **Trauer**, **espetáculo lutuoso**, porque exprime a tristeza de um mundo sem teleologia, e porque seu enredo, por mais ilusório que seja, é um tecido de crimes e calamidades. **O espetáculo é a ilusão lúdica que reflete o mundo ilusório, e sua estrutura lutuosa está a serviço dos enlutados: um teatro para enlutados**." (BENJAMIN apud ROUANET, 1984, p.32-33 grifo meu)

"É do choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo que, segundo Benjamin, está a fonte da inspiração alegórica" (GAGNEBIN, 1994, p.43-44). A alegoria é reabilitada no teatro alemão do séc. XVII, não apenas como mecanismo de ilustração do desajuste em oposição à "harmonia clássica", mas principalmente como meio de representação dos buracos abertos pelos rompimentos da época no nível teológico. É justamente tal complexidade do conceito de alegoria que faz com que Walter Benjamin passe a valoriza-la, identificando-a como um signo de extrema relevância estética, independente de sua posição clássica (inferiorizada ao símbolo).

A alegoria, até então, havia sido sempre criticada em razão de sua historicidade e do seu caráter arbitrário, mas, segundo Benjamin, são justamente tais propriedades que constituem sua peculiaridade e sua grandeza, "sob a condição de que se abandone uma definição exclusiva de arte como ideal de beleza e reconciliação", dando assim espaço para emersão de uma arte aberta "para negatividade e para a morte e que busca absorver a "existência real na sua deficiência de existência finita" (GAGNEBIN, 1994, p.43). A alegoria é, portanto, dentro do drama barroco, a única figura capaz de dar conta "desse movimento de redemoinho" (GAGNEBIN, 1994, p.44), um movimento criado por este homem à beira do abismo, reequilibrado por uma tradição religiosa que interpreta "a vertigem que o submerge, como uma espécie de prova *ex negativo* da insuficiência da razão e da necessidade de fé" (GAGNEBIN, 1994, p.44).

> "A relação entre o símbolo e a alegoria pode ser compreendida, de forma persuasiva e esquemática, à luz da decisiva categoria do tempo, que esses pensadores da época romântica tiveram o mérito de introduzir na esfera da semiótica. Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a facies hippocratica da história como protopaisagem petrificada**.** A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto - não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste **o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio.**" (BENJAMIN, 1984, p. 188 grifo meu)

Dessa maneira, em oposição ao conceito de símbolo, que desde Goethe e do romantismo alemão remete à totalidade, clareza, harmonia, eternidade da beleza e evidência de sentidos, a categoria estética da alegoria extrai seu sentido justamente do aprofundamento do vazio inerente ao humano, uma vez que é partir desse lugar da falta que emergem imagens sempre renovadas, mesmo que nunca acabadas. Por ser dialética e ambígua, a figuração alegórica carrega em si a capacidade de ressaltar "a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações

transitórias," uma vez que nasce e renasce, exatamente dessa fuga de um sentido último, tendendo a significar sempre algo diverso do que designa. Etimologicamente, a palavra alegoria significa dizer uma coisa para significar outra *(allo-agorein)*, o que nos permite compreender sua capacidade de desvelar "a dialética imanente ao *Trauerspiel* e, igualmente, a que rege nossa modernidade, dividida entre a nostalgia de certezas desaparecidas e a leveza trágica do herói nietzschiano" (GAGNEBIN, 1994, p.45).

BRASÍLIA: O ESPETÁCULO LUTUOSO DA MODERNIDADE BRASILEIRA

Segundo Walter Benjamin, é a representação que dá corporeidade ao abstrato (BENJAMIN, 1984, p. 188), podendo ser atingida através do recurso alegórico, caracterizado por sua capacidade de unificação sem excluir os polos dos antípodas, configurando em si as formas do paradoxo. Conforme vimos na seção acima, na alegoria não há dialética capaz de gerar uma síntese (valor atribuído ao símbolo). Pelo contrário, por ser uma imagem fragmentada em ruínas, a alegoria é o único meio capaz de remeter à uma ideia diferente dela mesma, sendo o conflito ininterrupto o seu mote contínuo.

Dessa maneira, nas canções tropicalistas, as imagens geralmente estranhas e díspares saltam como construções oníricas, que significam sempre algo diferente daquilo que é manifestado. "Os fatos culturais, formações históricas e estilos artísticos são metamorfoseados como particularizações de uma totalidade apenas sugerida, que aparece de uma maneira intermitente" (FAVARETTO, 1979, p.79/80).

> "A proposito, a canção emblemática do movimento "Tropicália" de Caetano Veloso, une as pontas do nosso assunto: inspirada pela Antropofagia e pela redescoberta em 1967, da peça de Oswald de Andrade, ela compõe uma figuração das espantosas, dolorosas e desafiadoras incongruências do Brasil. Vistas através da alegoria de um **Brasília onírica**, deslocada como monumento ao mesmo tempo moderno e carnavalesco, plural e teórico, traçada com ímpeto prospectivo sobre o chão de um inconsciente colonial movediço e labiríntico." (WISNIK, 2002, p.37, grifo meu)

E é exatamente assim que a Brasília real é: uma imagem estranha erguida em concreto, em horizontes, em *Tom* fazendo sinfonia, em candangos vindos de todo o Brasil movidos pela paixão e pelo sonho de se edificar um Brasil novo. Ergueu-se Brasília em espetáculo lutuoso ante às incipientes ideias do presidente JK, como "marca da morte", marca da apetência diabólico-simbólica (CHIAMPI, 1998)[18] herdada do nosso barroco austral, como materialização alegórica de todas as discrepâncias nacionais que nos caracterizam desde o início da colonização.

Ciente da impossibilidade de atingir-se o universal em terras brasileiras, pode-se pensar que a idealização de Lúcio Costa para Brasília se configurou através da alegoria do concreto, corporificada pelos traços torcidos de Niemeyer, por sua vez bastante autoconsciente de sua capacidade iconográfica. Tal radicalidade estética associada à toda mitologia política de JK, levou, inclusive, Brasília a vivenciar um fenômeno raro: a rápida identificação cidadã que as cidades geralmente obtêm por intermédio de uma longuíssima sedimentação histórico-cultural. Por meio dos recursos alegóricos, "Brasília conseguiu "substituir a densidade cultural das camadas históricas de discursos, com a radicalidade instantaneísta do voluntarismo projetual tornado forma" (GORELIK, 2005, p.155).

[18] A apetência diabólica-simbólica trata-se de uma capacidade de reunir em si as duas verves que concernem a produção humana, que ora afina-se ao harmônico, ora ao diabólico. Segundo Chiampi, a nossa cultura é capaz de sincretizar o símbolo ao mesmo tempo que é capaz de desagrega-lo, na medida que desenvolve uma crueldade em relação ao erudito.

Como na celebração alegórica da canção Tropicália, Brasília ergueu-se sob a orquestração épica de sua própria partitura musical: ela é a própria alegoria da modernidade brasileira, uma modernidade agônica, marcada tanto por sua exuberância quanto por sua desgraça. Uma cidade-imagem que tanto dá conta da contradição ininterrupta de nossa brasilidade - expondo, assim, todo o conflito que nos concerne, ao passo que insiste em refazer os esquemas europeus que não nos servem mais. Em Brasília, as europeidades foram sacrificadas em cerimonias lutuosas, entoando ao mundo a natureza peculiar da nossa modernidade.

Sendo assim, todo o concreto armado, todos os horizontes rasgados, todos os poderes alegorizados, todo aquele *mise en cene* arquitetônico, todas as invasões expulsadas em satélites, se mostram representativos tanto de nossa opulência quanto de nossa miséria, de todo sangue sacrificado negro e indígena em prol do enriquecimento da metrópole[19].

Lúcio Costa não foi um arquiteto preso à nostalgia e um passado encantado, tampouco um esnobe triunfalista que se limitaria a celebrar cada novidade vinda de fora. Sua verdadeira modernidade consistia, porém, em ousar afirmar, com a mesma intensidade, o desejo e a impossibilidade de voltar a esta origem – perdida e presente – desde sempre.

Cruz, Redes, Ocas, Avião, Discos Voadores, Satélites, Pêndulos, Rodas de Ciranda, Anjos Hieráticos, Pilares que não tocam o chão – é como se todos os vernáculos conceituais emergidos nas formas de Brasília nos contassem: as alegorias Costianas velam por uma lembrança já morta.

REFERÊNCIAS:

ARANTES, Otília. “A boa causa de Lúcio Costa”. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 12 de Abril de 1996. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/4/12/caderno_especial/22.html

BARBOSA, Antônio Agenor. “Maria Elisa Costa”. **Entrevista**, São Paulo: ano 05, n. 018.03, Vitruvius, abr. 2004 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/05.018/3329>.

BENJAMIN, Walter. **A Origem do drama barroco alemão**. São Paulo, Brasiliense, 1984.

CAMPOS, Augusto de. Boa Palavra sobre a Música Popular. In: **Balanço da Bossa**. 2ª edição, São Paulo, Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Haroldo. Da razão Antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: **Metalinguagem e outras Metas. Ensaios de Teoria e Crítica Literária**. 4ª edição. São Paulo, Perspectiva, 2006, pp.231-255.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998

COSTA, Lúcio. À guisa de sumário. In: **Registro de uma Vivência.** São Paulo, Empresa das Artes, 1995a, pp.11-20.

_____ . Diamantina. In: **Registro de uma Vivência**. São Paulo, Empresa das Artes, 1995b, pp.27-29.

[19] Sou grata à Jean Claude Soares pela ajuda em clarificar o mecanismo de funcionamento da alegoria em Walter Benjamin, bem como pela preciosa e generosa interlocução, que tem como resultado a discussão apresentada nos últimos parágrafos.

_____ . Documentação Necessária [1938]. In: **Registro de uma Vivência.** São Paulo, Empresa das Artes, 1995c, pp.457-462.

_____ . Introdução a um Relatório [1948]. In: **Registro de uma Vivência**. São Paulo, Empresa das Artes, 1995d, pp.455-456.

_____ . Memória Descritiva do Plano Piloto. In: Registro de uma Vivência, São Paulo: Empresa das Artes, 1995e, p.283-295.

_____ . XIII Trienal De Milão 1964 "Tempo Livre", Pavilhão do Brasil: Riposatevi. In: **Registro de uma Vivência**. São Paulo, Empresa das Artes, 1995f, pp.408-410.

_____ . O Aleijadinho e a arquitetura tradicional. In: Xavier, Alberto (org.). Lúcio Costa: sobre arquitetura. Porto Alegre: Centro dos Estudantes de Arquitetura e Urbanismo, 1962, pp.13-17.

_____ . O Palácio da embaixada argentina. In: MARTINS, Carlos A. F. **Arquitetura e Estado no Brasil. Elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil: a obra de Lúcio Costa (1924-52).** Dissertação de Mestrado. Departamento de História, FFLCH-USP, São Paulo, 1987, pp.141

DUARTE, Pedro**. A Alegoria tropicalista do absurdo**. Artigo apresentado no 9º Encontro Nacional do GT de Estética da Anpof. Rio de Janeiro: IMS, 22 de Maio de 2018. Disponível em: http://www.fil.puc-rio.br/gtestetica/pdf/pedro_duarte.pdf

EL DAHDAH, Farès. A arqueologia da modernidade de Lúcio Costa. In: NOBRE, Ana Luiza.; CONDURU, Roberto.; LEONÍDIO, Otávio; KAMITA; João Masao. (orgs.). **Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, pp.289-299.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: Alegoria, Alegria**. São Paulo, Editora Káiros, 1979

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Alegoria, Morte, Modernidade. In: **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994, pp.31-53.

GORELIK, Adrián. "Sobre a Impossibilidade de (pensar) Brasília". **Revista Serrote**. São Paulo: IMS, n.10, março 2012, pp.213-239.
_____. **Das Vanguardas a Brasília - Cultura Urbana e Arquitetura na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005

LINO, Sulamita Fonseca. "O Modernismo "com sabor local": uma arquitetura antropofágica?" **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**. Belo Horizonte: v. 12, nº 13, pp. 133-152, out. 2009. ISSN 2316-1752. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/Arquiteturaeurbanismo/article/view/779/742>. Acesso em: 09 jun. 2018.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação: Décio Pignatari**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. "Riposatevi, a Tropicália de Lúcio Costa: o Brasil na XIII Trienal de Milão". ***Arquitextos***, São Paulo: Vitruvius, ano 06, n. 068.02, jan. 2006 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.068/388>.

SCHWARZ, Roberto. **O progresso antigamente**. In: Que horas são? São Paulo, companhia das Letras, 1987, pp.107-113.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
_____. Tropicália. In: FERRAZ, E. (Org.) **Letra Só: Caetano Veloso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.53

VENTURI, Robert. **Aprendendo com Las Vegas**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

WISNIK, Guilherme. A arquitetura lendo a cultura. In: NOBRE, Ana Luiza.; CONDURU, Roberto.; LEONÍDIO, Otávio; KAMITA; João Masao. (orgs.). **Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, pp.32-40.

_____. **Lúcio Costa**. São Paulo: Cosac Naify, 2001..

_____**. "**Plástica e Anonimato: modernidade e Tradição em Lúcio Costa e Mario de Andrade". **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo: nº 79, Nov. 2007, pp.169-193. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300009

WISNIK, José Miguel. "**Entre o erudito e o popular**". In: SCHWARTZ, J. (org.) Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, pp. 297-309.

Salvador - 2018

BRASÍLIA: UMA BIOGRAFIA COMUNISTA

BRASÍLIA: A COMMUNIST BIOGRAPHY

BRASÍLIA: UNA BIOGRAFÍA COMUNISTA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

KOURY, Ana Paula
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da Pós Graduação na Universidade São Judas Tadeu
apkoury@gmail.com

FREIRE, Gyovanna Teixeira
Aluna da graduação de Arquitetura e Urbanismo pela Universidade São Judas Tadeu
gyovannafreire.arq@gmail.com

BISPO, Michelle Duarte
Mestre em Arquitetura pela Universidade São Judas Tadeu; Arquiteta na empresa Arq.ateliê Arquitetura
michelle.du.bispo@gmail.com

BRASÍLIA: UMA BIOGRAFIA COMUNISTA

BRASÍLIA: A COMMUNIST BIOGRAPHY

BRASÍLIA: UNA BIOGRAFÍA COMUNISTA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Este trabalho apresenta a proposta de Vilanova Artigas e equipe para o concurso de Brasília em 1956 à luz do ideário comunista veiculado pela revista fundamentos entre 1950-1955. A nova capital seria construída seguindo o plano piloto de autoria de Lúcio Costa, ganhador da disputa. A proposta de Vilanova Artigas e equipe ocuparia o quinto lugar, o que não lhe rendeu grande destaque nem na literatura sobre o concurso e tampouco tem sido abordada na literatura específica sobre Vilanova Artigas. O interesse da proposta está justamente em expressar o ideário o Partido Comunista Brasileiro ao qual parte de seus membros eram filiados. Parte deste ideário foi veiculado pela revista oficial do partido, a Fundamentos, onde os intelectuais vinculados ao Partido difundiam suas ideias, incluindo o próprio Vilanova Artigas, que em suas páginas publicou um conjunto relevante de textos de opinião sobre economia, cultura, política e arquitetura moderna.
PALAVRAS-CHAVE: Vilanova Artigas,urbanismo, Brasília, comunismo.

ABSTRACT:
This paper presents Villanova Artigas and his team's proposal to the Brasilia's Contest in 1956 in the light of communist ideas published by the magazine Fundamentosbetween 1950-1955. The new capital would be built according to the pilot plan authored by Lúcio Costa, winner of the dispute. Vilanova Artigas and team's proposal occupied the fifth placement, which didn't give him a good highlight, neither in literature about the contest, nor in the specific literature about Vilanova Artigas himself. The proposal's interest was to express the ideals of the Brazilian Communist Party in which a part of the members of the team were affiliated. A part of these ideals was brought to attention by the official party's magazine, Fundamentos, where the intellectuals affiliated to the Party would discuss ideas, including Vilanova Artigas himself, who in the very same pages, published a group of relevant articles about opinions on economy, culture, politics as well as modern architecture.
KEYWORDS: *Vilanova Artigas, urbanism, Brasília, communism.*

RESUMEN:
Esetrabajo presenta lapropuesta de Vilanova Artigas y equipo, para el concurso de Brasília en 1956 a la luz delideario comunista, conducido por la revista Fundamentos entre 1950-1955. La nueva capital seria construidasiguiendoelplan piloto de autoría de Lúcio Costa, ganador de la disputa. La propuesta de Vilanova Artigas y equipo ocuparia el quinto lugar, lo que no le ha dado mucho destaque enla literatura sobre el concurso, nitampoco ha sido abordada enla literatura específica sobre Vilanova Artigas. El interés está justamente enexpresarelideario Partido Comunista brasileño al cual parte de sus miembroseran afiliados. Parte de este ideario foi conducido por la revista oficial del partido, la Fundamentos, donde losintelectuales vinculados al partido difundían sus ideas, incluyendoelproprio Vilanova Artigas, que en sus páginas publicóun conjunto relevantes de textos de opinión sobre laeconomía, cultura, política y arquitectura moderna.
PALABRAS-CLAVE*: Vilanova Artigas, urbanismo, Brasília, comunismo.*

INTRODUÇÃO

Este trabalho procura compreender a contribuição do pensamento urbanístico contido na proposta do projeto de Brasília de Vilanova Artigas e equipe à luz do pensamento comunista da época. Consideramos que o projeto de Brasília da equipe de Artigas expressa um projeto de Brasil compatível com a ideologia veiculada no PCB ao qual Artigas e parte da equipe eram vinculados. Para tanto consideramos de suma importância a comparação dos artigos publicados na revista Fundamentos e as ideias arquitetônicas e urbanísticas veiculadas na proposta. A Fundamentos foi a revista de cultura do PCB que reuniu intelectuais e artistas em um projeto político para o Brasil. Ali Artigas publicou diversos textos de arquitetura, arte, política e economia, mas também os temas tratados no memorial do concurso comparecem nos demais artigos veiculados pela revista.

A proposta de Artigas e equipe aborda temas como, por exemplo, o zoneamento rural, a educação e a saúde pública, expondo o entendimento da equipe a respeito do funcionamento da cidade, isto é através de sua relação com a região, com o sistema de governo e com as políticas públicas. A proposta de Artigas e equipe associa, assim, a gestão, o planejamento físico urbano e o planejamento regional, algo ausente da proposta vencedora de Costa. Por outro lado, no mesmo Memorial de Artigas e equipe, o item destinado à apresentação do plano urbano resume-se ao zoneamento dos tipos de ocupação presentes na cidade, excluindo uma abordagem integrada da ocupação como sistema de transporte e circulação, que é uma das principais características do Plano Piloto de Costa.

Com o objetivo de explicitar os temas mais importantes para o ideário comunista presentes no Memorial apresentado por Artigas e equipe, optamos por reunir em subitens que abrangem temas recorrentes ao longo da estrutura do documento original.

FUNDAMENTOS DE UMA BRASÍLIA COMUNISTA

As posições de Artigas na revista Fundamentos

A trajetória de Artigas na revista *Fundamentos* é uma porta de entrada para a compreensão do papel do arquiteto no Partido Comunista Brasileiro e especificamente esclarecedor de um projeto cultural para a arquitetura produzido por dentro da ideologia comunista.

A maior parte dos escritos de Artigas no início da década de 1950 ocorreu através da revista *Fundamentos*. A revista foi o periódico de cultura moderna do Partido Comunista Brasileiro, que iniciou suas publicações em junho de 1948, permanecendo em circulação até 1955[1]. Monteiro Lobato foi um dos fundadores da Revista Fundamentos. Na primeira edição da revista, em Junho de 1948, ele aparece como redator-chefe, na impressão com letra diferenciada e em negrito. Infelizmente, no mesmo mês, o escritor morre, transformando a 2ª edição da revista, de julho de 1948, em uma homenagem a ele. Anos antes, em um período de efervescência do Movimento moderno na arte brasileira, principalmente paulista, Lobato, ao escrever uma crítica à obra de Tarsila do Amaral, parece ter iniciado uma briga de contra a estética

[1] Data baseada no acesso ás publicações da revista Fundamentos, no site da hemeroteca digital da biblioteca nacional do Rio de Janeiro http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=102725&pesq= . Acesso em 06/06/2018.

modernista. O artigo, publicado no jornal *O estado de São Paulo,* teve como título "Paranóia ou mistificação?", referindo-se a obra de Tarsila da exposição de suas obras ocorrida em 1917.

O papel de Artigas na revista Fundamentos foi além de escritor e autor de ideias. De 1949 a 1950 ele desempenhou o papel de conselheiro de redação, de 1951 a 1954, fez parte, também, da comissão de redação, e em 1955, se tornou diretor da revista.

O início das publicações mensais e às vezes bimestrais de *Fundamentos* ocorreu em um dos períodos de ilegalidade do partido, que sucedeu a sua breve ascensão na política brasileira entre 1946-1947. Em 1947 Luís Carlos Prestes membro do PCB[2] fora eleito o senador mais votado do país. Esta bem-sucedida campanha do partido desencadeou uma perseguição ideológica que culminou com a decisão do TSE (Tribunal Superior Eleitoral), em 1947, contra a breve legalidade do PCB com o argumento de ser um partido com sede Internacional. O fato colocou a sigla em mais um longo período de ilegalidade que durou até dezembro de 1955.

A revista foi veículo de difusão das ideias de artistas e intelectuais ligados ao partido, destacando-se pela variedade de temas abordados que iam desde a análise política e econômica até temas ligados à vida cultural do país. Durante o período ativo da revista, contribuíram, por exemplo: Caio Prado Junior, Monteiro Lobato, Afonso Schimdt, e o próprio Vilanova Artigas.

Artigas publicou textos sobre arquitetura, como foi "*Os Caminhos da Arquitetura Moderna"*(ARTIGAS in *Fundamentos,* n.24, jan. 1952, pp.20 a 25), mas também tratou de temas diversos, escrevendo principalmente sobre arte, mas também emitindo opiniões sobre economia como foi o caso de "*Açúcar, Álcool e Borracha Sintética"* (ARTIGAS in *Fundamentos,* n.28, jun. 1952, p.10 a 13). Dos sete textos publicados por Artigas na revista *Fundamentos*, quatro deles não chegaram a ser republicados nas coletâneas do autor por não tratarem especificamente do tema "arquitetura"[3]. São eles: "*A arte dos loucos*" (ARTIGAS in *Fundamentos*, São Paulo, n.20, jul.1951, pp. 22 a 24), *"Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo"(ARTIGAS in Fundamentos*, São Paulo, n.20, jul. 1951, pp. 23), *"A atualidade de Da Vinci"* (Editorial)(ARTIGAS in *Fundamentos*, São Paulo, n.26, mar. 1952, pp. 03 a 04) e *"Açúcar, álcool e borracha sintética"*(ARTIGAS in *Fundamentos,* São Paulo, n.28, jun. 1952, pp. 10 a 13). Além destes, existem ainda outros quatro textos de Artigas não republicados em suas coletâneas, porém provém de outras revistas.[4]

O texto "*Açúcar, álcool e borracha sintética"* de Junho de 1952, critica as decisões econômicas do Instituto do Açúcar e do Álcool (IAA) durante o governo de Getúlio Vargas, com relação ao preço da "saca" de açúcar, que havia aumentado, e parecia não trazer nenhum benefício à produção do açúcar.

> *"Quando menos, significa arrancar do consumidor para presentear os ricaços. Segundo dados fornecidos pelo jornal "Folha da Manhã" de São Paulo (16/IV/52) os usineiros paulistas recolheriam*

[2]Luiz Carlos Prestes, só entrou no PC do Brasil em 01 de agosto de 1934, após uma ordem dada pela III Internacional, que era o nome da organização que reunia e comandava todos os partidos comunistas do mundo, criada por Vladimir Lênin em 1919. Havia no PCB, segundo a ex-dirigente do PCB Marly Vianna, um medo de Prestes, pois muitos acreditavam que ele era um revolucionário "pequeno burguês" e não ajudaria, em nada, o movimento comunista.

[3] BISPO, Michelle Duarte. **Artigas em Revista (1947-1984)**. Tese de Mestrado da Universidade São Judas Tadeu, 2017. Bibliografia: pp. 38 a 50.

[4]**As razões de uma controvérsia** (*Visão,* São Paulo, n.20, p. 29-33, mai. 1959); **Liberdade para Odiléia**(*Acropole*. São Paulo, ano XXVIII, n.338, p. 43, abr. 1967); **O homem e a arquitetura. Conjunto Habitacional de Cumbica [Arquitetura depoimento]** (*Casa e Jardim*. Rio de Janeiro, n.160, p.42-48, mai. 1968); **Em preto e Branco** (*AU Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo, n.17, p.78, 1978) in BISPO, Michelle Duarte. **Artigas em Revista (1947-1984)**. Tese de mestrado da Universidade São Judas Tadeu. Bibliografia: pp.31 a 50

> *anualmente aos cofres do IAA, produto do "sobrepreço", a importância de 200 milhões de cruzeiros e os nortistas, cerca de 150 milhões, que pretende o IAA com estes 350 milhões? Pagar a compensação de fretes da produção do norte? Limitar-se portanto à política de proteção aos bangüês? Para tão pouco não seria necessário tanto dinheiro."* (ARTIGAS in *Fundamentos,* n.28, jun. 1952, pp.10)

Para Artigas, os números não batiam, não havia necessidade de aumentar o preço do açúcar visando as piores condições do trabalhador rural, dentre outras coisas. O fato é que, os lucros dados, eram mascarados com projetos de tecnologia agricultora que eram impossíveis de realizar, trazendo os lucros apenas para os produtores, que enchiam seus bolsos de dinheiro, assim como os capitalistas "ianques".

> *"Gileno e Getulio aumentaram o preço do açúcar no varejo, agravaram ainda mais as condições de miséria do povo para distribuírem os milhões roubados à bolsa do povo, entre os usineiros reacionários e industriais ligados ao imperialismo ianque".* (ARTIGAS in *Fundamentos,* n.28, jun. 1952, pp.11)

Além disso, Artigas delata a falta de empenho na produção da borracha natural, sendo o Brasil o maior exportador desta matéria prima, durante alguns anos. Para Artigas, os números diziam que a seringueira era um bom negócio econômico, mas não poderia ser subsidiada porque não era interessante para o governo de Getúlio, "ianque", que recebia ordens de Washington, inclusive a ordem de aumentar o preço do açúcar.

> *"Nosso país é a pátria da seringueira; há de soar como um absurdo o plano do IAA. Então estaremos reduzidos a estas condições? Em 1912 extraímos e exportamos um total de 42.410 toneladas de borracha de seringueira. Este total excedia na época a produção do resto do mundo e a borracha constituía perto de 40% de todas as nossas vendas. Uma sucessão de governos ociosos, vendidos aos ' estrangeiros rematados agora no canalhismo getúliano desfibrado, abandonou nossas riquezas naturais, vendeu-as ao imperialismo e reduziu-nos a tal ponto que em 1949, quando a produção mundial de borracha atingiu 1.490.000 toneladas, nós extraímos aproximadamente 28.000 toneladas e em 1950, quando subiu a produção mundial para 1.855.000 toneladas a brasileira baixou para 24.000 para confirmar a continuação de desastres econômicos. A seringueira é sem dúvida uma fonte enorme de riqueza nacional"* (ARTIGAS in *Fundamentos,* n.28, jun. 1952, pp.11)

O texto, "*Na faculdade de arquitetura e urbanismo"* (Fundamentos, n.20, 1951, pp.20) trata da negação do arquiteto Oscar Niemeyer como professor da Universidade de São Paulo, pelo reitor, da época, Ernesto Leme. O acontecimento gerou uma série de protestos pelos estudantes de arquitetura, mantendo a escola fechada por um tempo. Os protestos dos estudantes foram defendidos por Artigas que alegava luta pela liberdade de pensamento, contra o "fascismo". Para Artigas, a negação da cadeira a Niemeyer era um atendado a democracia e teria origem nos compromissos assumidos pelo governo de Getúlio Vargas, na conferência de Washington. Entre estes compromissos estavam:

> *"enviar tropas, sangue brasileiro para as aventuras guerreiras do imperialismo americano, mal escondido com seu tamanho de Frankenstein, atrás da bandeira da ONU."* (ARTIGAS in *Fundamentos*, n.20, 1951, pp.20)

Já "*A atualidade de Da Vinci"*(ARTIGAS in *Fundamentos*, nº26, mar 1952, pp.3 a 4) é um texto contemporâneo ao 5º centenário do nascimento de Leonardo Da Vinci, comemorado em abril de 1952. Artigas escreve, consternado pelo modo como os meios de comunicação procuravam divulgar o gênio Da Vinci, como sendo um homem miserável e sofredor, em consequência de ter nascido como filho ilegítimo. Para Artigas, Da Vinci só era retratado dessa forma, para fazer jus à sociedade decadente influenciada pelos americanos imperialistas, que famintos por guerra e miséria, não tinham a capacidade de expor o pintor e

cientista como um gênio, precursor de "Bacon, Watt, Newton e tantos quantos a humanidade preza como pontos singulares na rota do progresso". Artigas, considerando a enorme importância que Da Vinci teve para a ciência, principalmente à frente do tempo em que viveu, considerava-o um símbolo da humanidade progressista e não admitia que a inspiração de Leonardo, fosse "pintada" como fruto de suas angústias familiares.

O texto *"A Arte dos loucos"* (ARTIGAS in *Fundamentos*, nº20, jul. 1951, pp.22 a 24) foi uma feroz crítica à exposição de arte de alienados que ocorreu em junho de 1951 no Museu de arte moderna de São Paulo, organizada pelo casal Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi. Para Artigas, esta exposição se justificava como auxiliadora das causas dos loucos e parecia expor esta arte de alienados como uma novidade, o que não era verdade.

> *"O fato notório de encontrarmos entre os organizadores destes movimentos, pessoas corretamente colocadas no plano político, não invalidará a crítica que pretendemos. 'Trata-se de uma contradição própria desta época, sendo claro que a boa orientação política deles, não resultou de sua posição estética', diz Ghioldi. (Fundamentos n. 17.)"* (ARTIGAS in *Fundamentos,* nº 20, 1951, pp.22)

Outras exposições de loucos, já haviam ocorrido, como: exposição dos loucos de engenho de dentro-RJ em outubro de 1949, e também a exposição do museu do jornalista Assis Çhateaubriand, em 4 de novembro de 1948. Em Paris, a arte dos loucos já tinha uma escola, por nome "arte bruta":

> *"A Arte Bruta realiza um enorme progresso — confunde loucos e sãos, numa barafunda só acreditável se lermos o senhor Dubuffet — animador parisiense do movimento"* (ARTIGAS in *Fundamentos,* nº 20, 1951, pp.22).

Artigas argumenta que a reivindicação pelos artistas modernos de introduzirem as exposições dos loucos, era uma hipocrisia, pois muitos outros estudiosos já haviam tratado do assunto com profundidade. O que havia de maldade nestas prerrogativas, era que os artistas "burgueses" estavam expondo a arte dos loucos, estudando-a, criticando-a pelo olhar artístico, sem nenhuma base científica, gratuitamente. Estes fatores pareciam assumir valores artísticos como absolutos, tentando estabelecer premissas, segundo Artigas, que justificassem as posições da "classe dominante", valores estes, que não tinham nenhuma relação com o progresso social:

> *"Dizem eles: os loucos, no seu atraso criam obras artísticas iguais às obras conhecidas como expressão artística dos povos primitivos; ora os loucos não têm consciência, logo não criam, servem-se do que já existe"* (ARTIGAS in *Fundamentos,* nº 20, 1951, pp.23).

Em "A arte dos loucos" (1951) a crítica de Artigas é a identificação da arte com o conflito interno, a loucura e o sofrimento. Artigas ressalta que entre os "organizadores desses movimentos" há "pessoas corretamente colocadas no plano político" e explicita um conflito com o projeto político cultural dos Bardi, na direção do MASP (Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand), e também na revista Habitat (1950-xxxx) que era diferente daquele defendido por Artigas e pelo PCB.

> *Também a revista paulista 'Habitat', para não ficar atrás, e com a riqueza gráfica de que dispõe para esconder uma literatura de quarta classe, reproduz a cores em seu segundo número as composições de um demente em torno de 'arquiteturas' (sic).* (ARTIGAS in *Fundamentos,* nº20, 1951, pp.22).

Habitat diretamente citada por Artigas era o periódico de divulgação do mesmo projeto que deu origem ao MASP. Foi dirigida por Lina Bo Bardi, do nº1 ao 9. No mesmo artigo, sobre os museus, Artigas pergunta:

> *E os Museus brasileiros, numa imitação ridícula do movimento «bem parisiense» ("bienpàrisien"), sentem coragem de abandonar sua timidez e enveredar pelo mesmo caminho [o da definição e assimilação da "Arte Bruta", a arte dos loucos]. "O irracionalismo, diz Ghioldi, tem também as suas leis. Entregue-se-lhe um dedo e ele se apossará de todo o braço." O que pretendem os teóricos burgueses com esta baralhada?* (ARTIGAS in *Fundamentos,* nº20, 1951, pp.22).

Nestas matérias em *Fundamentos*, Artigas posicionava-se contra a política internacional do Governo de Getúlio Vargas identificada aos interesses dos Estados Unidos e também ao projeto empresarial vinculado à Chateubriand e ao Museu de Arte ao qual os Bardi estavam ligados. Ambos criticados por favorecerem os interesses norte americanos. Uma posição não menos crítica foi reservada à Arquitetura Moderna e seu projeto internacional imperialista como interpretado por Artigas.

Arquitetura Moderna em Fundamentos

A atuação de Artigas na revista Fundamentos demonstra uma posição crítica em relação ao processo de modernização vigente e o papel da arquitetura moderna neste processo. O *mainstream* da arquitetura moderna é denunciado por Artigas por representar os interesses de um projeto neocolonialista. A crítica e suas motivações podem ser bem compreendidas através dos textos "*Le Corbusier e o Imperialismo"* (ARTIGAS in *Fundamentos*, nº18, mai. 1951, pp.08 a 10) e "*Os Caminhos da Arquitetura Moderna"* (ARTIGAS in *Fundamentos*, nº24, jan. 1952, pp.20 a 25).

Artigas como engenheiro-arquiteto e militante nacionalista que era, denunciou de modo explícito em "*Le Corbusier e o Imperialismo"* (ARTIGAS in *Fundamentos*, 1951) o mecanismo de reprodução do imperialismo industrial através dos sistemas métricos[5]. Para ele o ModulorCorbusiano fazia parte do concerto das nações imperialistas que tinham nos sistemas métricos nacionais uma importante estratégia para criar a dependência tecnológica nos países importadores de bens de produção.

Em "*Os Caminhos da Arquitetura Moderna*" Artigas faz uma crítica mais complexa na qual dialoga com a historiografia do movimento moderno desde o mito do "caos urbano" que tem origem na cidade industrial do século XIX na Inglaterra.

> *"Que o proletariado se convença, que o cortiço, a ignorância, a fome, a reduzida e mesquinha forma de vida que é obrigado a levar, têm a sua origem, não na exploração do homem pelo homem, na essência do regime capitalista, mas - no estado atual de nossas cidades, no caos urbano!"* (ARTIGAS in *Fundamentos*, nº24, jan. 1952, pp.21).

As primeiras medidas do "mundo moderno", oriundas do século XIX pós- revolução industrial, como por exemplo, o saneamento das cidades e a construção de casas proletárias foram tomadas para que a burguesia pudesse ser poupada do contagio de epidemias, causado pela superpopulação e pelos cortiços que causavam a proliferação de doenças "e a solução do problema dos cortiços e favelas, embora louvável e necessário quanto se queira achar, não são de molde a inspirar maiores esforços" (ARTIGAS in *Fundamentos*, nº24, jan. 1952, pp.22). Deste modo os estudos urbanos são parte das estratégias reformistas "burguesas".

> *"Nesse processo a arquitetura burguesa foi cada vez mais chamada a colaborar, á inventar soluções e paliativos, criar uma nova disciplina — o urbanismo — e por fim, quando a burguesia foi forçada a*

[5] Algo que seria repetido catorze anos mais tarde por Sérgio Ferro na crítica à industrialização da construção ensaiada por ele na Casa Boris Fausto. FERRO, Sérgio. Residência no Butantã. **Revista Acrópole**, nº 319, Ano 27, pp.34 a 35, jul. 1965.

> *abandonar por completo suas "posições de conhecimento pelas de 'auto-conservação', dedicar-se inteiramente à demagogia e à mistificação".* (ARTIGAS in *Fundamentos*, nº24, jan. 1952, pp.22).

Artigas menciona os arquitetos ingleses do final do século XIX John Ruskin e Willian Morris. Ruskin evocava a arte e a arquitetura como expressão da civilização e Willian Morris "discípulo e contemporâneo de Ruskin, espírito brilhante de arquiteto, literato e poeta, foi também um homem de ação". Segundo Artigas Morris demorou bastante tempo para perceber que a burguesia abandonaria facilmente o progressismo e tornou-se comunista apenas no fim da vida. Ruskin e Morris são curiosamente poupados das críticas de Artigas.

Outro arquiteto mencionado por Artigas foi Louis Sullivan, da Escola de Chicago. Para ArtigasSullivan "esforçava-se para convencer os capitães de Indústria americana de que deviam prosseguir ligados ao povo". Artigas destaca que para Sullivan a arquitetura não era simplesmente uma arte, e sim parte de uma manifestação social. Porém, segundo Artigas, a manifestação social evocada por Sullivan, não ocorreu de fato em sua arquitetura, mas na tragédia de quatro trabalhadores enforcados, em Chicago, que lutavam pela classe operária, pleiteando oito horas de trabalho por dia:

> *"Quem ilumina o panorama de Chicago da época, coisa que Sullivan não compreendeu, é a luta pelo dia de 8 horas de trabalho, os sucessos de 4 de maio de 1886, os comícios e as provocações policiais de Haymarket Square e os quatro enforcados, os quatro heróis do proletariado americano e do mundo todo — Parsons, Fisher, Engel e Spies"* (ARTIGAS in *Fundamentos*, nº24, jan. 1952, pp.23).

Os primeiros movimentos artísticos anti-imperialistas surgiram no primeiro Pós-Guerra, engajados em estudar a "casa popular", o modo de morar, das classes trabalhadoras, multiplicando-os em enormes edifícios de morar, em larga escala, apenas com cálculos matemáticos e precisões geométricas. Artigas refere-se novamente e claramente, as teorias tecnicistas de Le Corbusier e fica indignado pelo fato de este "modus operandi" ser chamado de "bolchevique", "progressista", sendo que para ele, significaram apenas "a última esperança de salvação da burguesia apodrecida".

> *"E os líderes dos movimentos artísticos «progressistas», «bolchevistas», onde estão? Le Corbusier, agora com a patronagem americana, continua na frente, no desempenho da espinhosa missão que se impôs desde os primeiros dias: convencer a burguesia de que ainda há o que fazer, que é, possível postergar a data da derrocada. Não é original, é claro, nas propostas que faz, mas tem sua linguagem própria (...)Alvar Aalto descreve os seus edifícios agora, com uma linguagem oportunista, poética, imparcial, procurando colocá-los num plano em que os problemas do povo não o atingem (...)Mies é o «Aristocrata da forma' arquitetonica», título que ele aceita agora, em substituição ao outro, glorioso, de autor do túmulo de Liebknecht. Todos estão contentes corri as gavetas famosas nas quais a classe dominante os arquivou, e vivem conformados na mais completa esterilidade, cumprindo a missão de desnortear uma enorme juventude de artistas embevecidos com suas atitudes são mesmo estéreis, porque afinal quem faz a arquitetura burguesa, os grandes edifícios, as ruas, as barragens, as cidades, decisões grandes magnatas que empregam gente mais simples e mais eficiente para o rabisco das formas das obras donde arrancam milhões para as bolsas insaciáveis."* ARTIGAS in *Fundamentos*, nº24, jan. 1952, pp.23).

Fortes citações contra os arquitetos modernistas são proferidas por Artigas para defender que seus esforços eram vãos por priorizarem a burguesia em detrimento da classe operária. Para Artigas, a URSS e a China, estavam muito à frente dos movimentos capitalistas, na reconstrução de cidades e casas populares introduzindo uma arquitetura revolucionária, socialista. Claramente Artigas protagonizava uma repreensão à Arquitetura Moderna internacional dentro do PCB.

> *"Lançam-se por isso os seus ideólogos ao ataque à União Soviética e em nome de uma «revolução estética», em nome de uma «arte moderna» cuja missão fundamental tem sido, como vimos, combater a classe operária e conservá-la na miséria a fim de que não diminuam os lucros dos patrões, em nome desta grande mistificação acusam o «academismo» dos edifícios comunistas porque alguns deles o povo constrói com colunas, com balaustres, com cornija"* (ARTIGAS in *Fundamentos*, nº24, jan. 1952, pp.24).

O ponto fundamental em *"Os Caminhos da Arquitetura Moderna"* (*Fundamentos*, n.24, jan. 1952, pp. 20 a 25) está na sua crítica aos modelos de planejamentos urbanos mais difundidos no país e de suas repercussões no debate político nacional quando Artigas deixa claro sua desconfiança em relação à arquitetura moderna brasileira. Afirma que a arquitetura moderna, tal como ele conhecia, era "uma arma de opressores, contra oprimidos".

> *"E ainda mais, que nas circunstâncias atuais da luta entre as duas classes— a burguesia e o proletariado — a Arquitetura Moderna tal como a conhecemos, é uma arma de opressão, arma da classe dominante; uma arma de opressores, contra oprimidos."* (ARTIGAS in *Fundamentos*, nº24, jan. 1952, pp.20).

Nos anos 50, a historiografia da arquitetura Moderna já havia canonizado o movimento internacional centro europeu (HITCHCOCK [1932] [6] PEVSNER, [1936] [7] e GIEDION [1941] [8]), e foi neste ano que surgiu a primeira grande ampliação do escopo da obra dos maestros, que foi a História da Arquitetura Moderna escrita por Bruno Zevi [1950][9], incluindo agora a Itália e a América do Norte. A difusão da obra de Zevi delimitou uma primeira identificação de diferenças dentro do movimento moderno, que em linhas gerais se generalizou como, uma ligada à técnica, cujo principal protagonista era o arquiteto franco-suíço Le Corbusier, e outra que deslocava o humanismo modernista da evolução técnica para as relações entre o homem e seu habitat, isto é para uma relação com a natureza identificada ao organicismo. O grande maestro desta linha seria o arquiteto norte americano Frank Lloyd Wright. O esquema de Zevi é reproduzido por Artigas, que não poupa críticas para ambos os lados. Artigas explica em suas palavras contundentes que a Guerra abalou toda a crença na positividade cultural dos projetos modernos. Artigas critica igualmente ambos os paradigmas a que associa Apolo (Le Corbusier) e Dionísio (Wright). Para Artigas, ambas as teorias expressavam, os mesmos interesses isto é o da classe dominante, a burguesia. A crítica à Corbusier vem junto à critica da Arquitetura Moderna Brasileira e seu lugar junto ao Estado Varguista.

> *"Apolo apresenta os seus "tenentes", os homens da "lei e da ordem" que já conhecemos, em trajes cartesianos, cheios de rigor científico. Arauto dos tempos modernos e portadores de uma solução "técnica" para os problemas sociais." (...)* [mais adiante no tópico 'Arquitetura moderna Brasileira', critica Mário de Andrade e o movimento da Semana de 1922, O Estado de São Paulo e a I Bienal de São Paulo]. *De tal forma que quando Getúlio montou o Estado Novo, encontrou já preparado um número substancioso de "intelectuais de esquerda" jovens e audaciosos para guarnecer o seu governo, ajudando–o a contornar, com manobras demagógicas, as posições que ia sendo forçado pelo povo. (...)* [menciona discurso de Vargas na Universidade do Brasil] *Foi quando a arquitetura*

[6] HITCHCOK, Henry Russell. ***The International Style: Architecture since 1922***.Nova Iorque: W.W. Norton & Co, 1932.
[7] PEVSNER, Nikolaus. ***Pioneers of Modern Design.From William Morris to Walter Gropius***.Londres: Yale University Press, 1936.
[8] GIEDION, Siegfried. *Space**, Time and Architecture.The growth of a new tradition***.Harvard: 1941.
[9] ZEVI, Bruno. ***Storiadell' architettura Moderna***. Italia: Eunaudi, 1950.

> *moderna brasileira teve seu maior desenvolvimento – durante o Estado Novo, à sombra dos institutos e à serviço da demagogia desenfreada."* (ARTIGAS in *Fundamentos*, nº24, jan. 1952, pp.21).

Era claro para Artigas que as estratégias de Vargas visavam alcançar a liderança das classes populares que formavam a base do Partido Comunista. Portanto não poderia, como membro do Partido, ser complacente com a posição da arquitetura moderna brasileira na sustentação das políticas sociais varguistas fortemente sustentadas pela ação dos Institutos de Previdência e pela construção de conjuntos habitacionais modernos exemplares e de grande visibilidade (BONDUKI e KOURY, 2014, V. 2) [10]

Do outro lado Artigas também critica o modelo dionísico ao qual associa Wright

> *"Dionísio urbanista, abraçado a Pan, Frank Lloyd Wright, Bertrand Russell e toda uma malta de safados, alardeia ideais democráticos e propõe a existência de um mundo decalcado na Idade Média. Os planos urbanísticos de Wright se resumem numa cidade monstro a que chama Broadacre City, espalhada na área de um país. Nela os vizinhos se olham de telescópio e se visitam de autogiro, tão separados podem estar entre si, vivendo em parte do trabalho agrícola e em parte de um trabalho industrial realizado dentro da própria casa. A isso chama enfaticamente, "descentralização da indústria", volta ao campo, luta contra a megalópole, etc.*
> *Planos e mais planos, que em resumo oferecem à humanidade, de um lado, o primarismo medieval, do outro lado, o fascismo."*(ARTIGAS in *Fundamentos*, nº24, jan. 1952, pp.22).

Artigas afirma que o planejamento urbano, em ambos os lados, desviava a atenção da verdadeira responsabilidade pela exploração que se instalava sob signo do "caos urbano". Para ele, a responsabilidade, de tal caos, estava na exploração do homem pelo homem, causada pelo capitalismo e os planos eram instrumentos demagógicos. Mas qual seria o Plano de Artigas? Como situaria-se em relação à natureza e ao campo o que o tornaria menos medievalista e dionísico que Wright? De outro lado como lidaria com a presença de Le Corbusier no Brasil? Como abordaria os temas do urbanismo Funcionalista como o zoneamento funcional da cidade, o tema da habitação e o sistema de transportes tão caro ao urbanismo Corbusiano e à famosa Carta de Atenas?

A BRASÍLIA COMUNISTA DE ARTIGAS: ANÁLISE DO MEMORIAL DESCRITIVO

A Brasília de Artigas e equipe foi a última entre os classificados, portanto não recebeu a mesma atenção da proposta vencedora de Lúcio Costa. A concepção de uma Nova Capital surgiu muito antes de se tornar a ambição nacionalista do então Presidente da República Juscelino Kubitschek. A ideia inicial surge em 1891, com o primeiro Presidente da República Floriano Peixoto, que justificava a Nova Capital como uma necessidade impreterível. É a partir desse momento que surgem as primeiras Comissões Exploradoras, sendo a primeira liderada por Luiz Cruls. De acordo com o Relatório Cruls, nesta missão foram levantados os dados de fauna, flora, pedologia, hidrologia, clima, topografia, geologia e recursos minerais e materiais de uma região com 14.440km² (Figura 1), onde se localizam as nascentes dos três maiores afluentes do País: o Maranhão (do Tocantins), o Preto (do São Francisco), o São Bartolomeu e o Descoberto (ambos do Paraná) e que foi determinada pela Comissão Exploradora para abrigar a Nova Capital e seu entorno.

[10]BONDUKI, Nabil; KOURY, Ana Paula. **Os pioneiros da habitação social**. São Paulo: UNESP, v.02 2014.

Anos depois, em 1946[11], uma nova comissão chefiada pelo General Polli Coelho é enviada para a mesmaregião e, com o antigo Relatório da Missão Cruls em mãos, determinam que a delimitação do Retângulo Crulsdeveria ser ampliada para 77.000km².

> *"Em 1953 o governo de Getúlio Vargas autorizou novos estudos através da CLNCF [...], a partir da qual foram elaborados novos levantamentos. Nesse período, um novo perímetro para o Distrito Federal é definido, diminuindo a extensão de 77.000km² do Perímetro Polli Coelho. O Perímetro do Congresso é, então, estabelecido com 52.000km², sobre o qual a nova Comissão manteve estudos." (TAVARES, 2001)*

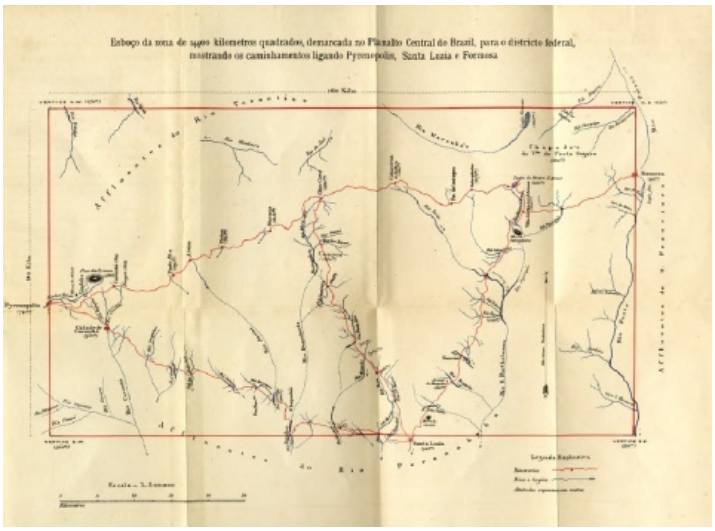


Figura 1: Área de 14.400km² delimitada pela Missão Cruls. 1894. Fonte: EL-DHADHA, 2010, in:n. 119.02, Vitruvius. Autor: Dr. Antonio Pimentel, A Nova Capital Federal e o Planalto Central do Brazil

Em 1955, um novo relatório, agora realizado pela empresa americana Donald Belcher& Associates, define cinco possíveis locais dentro dessa mesma área para a localização da Nova Capital. Dessa forma, escolheram uma área que "apresentava condições de clima temperado, terreno contínuo, boa drenagem e potencial para formação de lagos" (EL-DAHDAH. 2010.) (Figura 2).

[11] Nota-se que a idéia da construção de uma Nova Capital é retomada durante o mandato do Presidente da República Eurico Gaspar Dutra, estendendo seus estudos até ser, de fato, concebida no mandato de Juscelino Kubitschek, sob motivação do desenvolvimento industrial do país.

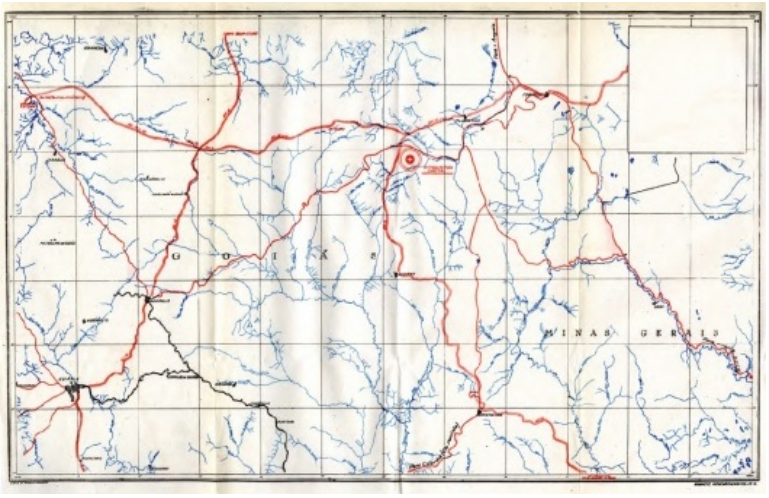


Figura 2: Área ampliada com destaque na localização da Nova Capital escolhida pelo Relatório Belcher. 1958. Fonte: EL-DHADHA, 2010, in: n. 119.02, Vitruvius. Autor: José Pessoa Cavalcanti de Albuquerque, Nova Metrópole do Brasil.

De acordo com Tavares (2001), ainda em 1955, a Comissão de Planejamento da Construção e da Mudança da Capital Federal propõe a vinda de um estrangeiro como coordenador do projeto, assim, Le Corbusier demonstra um interesse e propõe a realização de um plano piloto para a Nova Capital, mas que é recusado por Juscelino Kubitschek[12] que sugere valorizar a "[...] fama dos profissionais nacionais." (TAVARES, 2001. p. 87). Já em 1956 surge a Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil com o objetivo de planejar e construir, de fato, a nova capital. JK então decide atribuir o cargo de Diretor a Oscar Niemeyer com o objetivo de que ele mesmo projetasse toda a cidade. Niemeyer aceita, mas "recusou-se a elaborar ele mesmo o plano piloto da nova metrópole." (BRUAND, 1991. p. 183), propondo um concurso nacional com a organização do IAB[13] e assumindo o compromisso de projetar os edifícios parlamentares da Nova Capital. Propostas aceitas, JK então dá início a elaboração do concurso. Com seu edital publicado no Diário Oficial da União em 30 de setembro de 1956, o concurso teve um total de 62 inscritos, todos profissionais da área da arquitetura e planejamento urbano, relacionados às mais variadas vertentes modernistas.

Dentre eles, a equipe de Vilanova Artigas, Carlos Cascaldi, Paulo de Camargo e Almeida e Mário Wagner Vieira da Cunha, que apresentaram uma proposta com grande enfoque social, aliada a um conjunto de políticas públicas principalmente na área de cultura, educação e saúde. A proposta também trata do zoneamento rural, tendo em vista que o edital do concurso solicitava um desenvolvimento agrícola limitado para manter o caráter de pólo político-administrativo da Nova Capital. Seu conjunto permite compreender a visão da equipe a respeito do funcionamento da cidade, isto é de sua relação com a região, com o sistema de governo e com as políticas públicas. Esta proposta se classificou em 5° lugar, o último entre os finalistas.

[12]Recém eleito como Presidente da República.
[13] Instituto dos Arquitetos do Brasil.

Zoneamento rural: cidade e região[14]

O retângulo que delimitava o terreno formava extensos campos planos, o clima com temperaturas amenas e os índices de chuva oscilavam anualmente entre 1600 e 1800 mm. A vegetação já não era mais a mesma daquela descrita pela Missão Cruls, pois após o cultivo com técnicas agrícolas malsucedidas e queimadas, a vegetação original do cerrado e dos campos limpos descritos no primeiro relatório, estava tomado por manchas de devastações. Sendo assim, o solo poderia não estar apto a receber as técnicas agrícolas mais utilizadas em outras regiões do país, tanto pelas condições do relevo como pela infertilidade. Com isso, os autores justificam que apenas uma agricultura intensiva em capital e tecnologia poderia superar as condições mesológicas da região.

A região estava localizada em zona rural de baixa densidade[15] (Figura 3) e os poucos núcleos ali existentes, em comparação ao restante do país, tinham um desenvolvimento econômico precário, além disso, o único valor econômico ali existente era o gado. Social e economicamente falando, dentre os núcleos satélite, Formosa era o que mais se destacava em relação aos outros, por seu desenvolvimento consideravelmente bom para a região; já Planaltina, Lusiana e Brasilândia tinham um desenvolvimento ainda mais lento. Dessa forma, considerou-se que a região de Formosa seria apropriada para a criação de gado de corte e enquanto isso era de se esperar que os demais núcleos satélite de desenvolvimento reduzido se tornassem grandes centros agrícolas ao longo do tempo, contribuindo ao mesmo tempo para o desenvolvimento econômico de todo o retângulo. A preservação das terras já existentes (algo solicitado no próprio edital do concurso), juntamente com essa proposta de melhoria nas condições das criações agrícola-pastoris, era necessária principalmente para evitar a migração da população das regiões do entorno para a Nova Capital. A região sul do retângulo, por se tratar de uma área com boas condições de drenagem do rio São Bartolomeu, seria a mais apropriada para o setor agrícola extensivo, principalmente pelo maior índice de manchas verdes e vales que colaborariam para a atividade agrícola. Assim o zoneamento agrícola proposto pela equipe dividia-se em três formas: Zona agrícola Intensiva[16], Zona Agrícola Extensiva[17] e a Zona Agrícola Extensiva e Pastoril [18].

[14] Análise realizada a partir do Memorial Descritivo da proposta (CASCALDI; ARTIGAS; CUNHA e ALMEIDA. 1957.)
[15] Vale ressaltar que a densidade populacional rural no interior do país em 1940 equivale de 1 a 2,5 hab/km², consideravelmente baixa, porém compreensível diante das condições do solo dessa região.
[16] Que abrange aproximadamente 37.500 ha, ao sul da região.
[17] Localizada próximo ao rio São Bartolomeu, abrangendo um total de 90.000 ha.
[18] Localizada na região de Brasilândia, seria subdividida em 300 fazendas mistas de produção agropastoril de 500 ha.

Figura 3: Mapa do Brasil da densidade populacional rural. Fonte: Memorial Descritivo do Projeto. (CASCALDI, ARTIGAS, CUNHA e ALMEIDA. 1957)

Também planejou-se um sistema de abastecimento para a cidade através do qual a produção rural da região chegasse ao consumidor final, isto é a população urbana da Nova Capital, Brasília. Esse sistema partiria do Centro Geral de Abastecimentos, que agregaria toda a produção das três zonas rurais.

O método utilizado para as subdivisões do zoneamento rural foi pensado para evitar a rarefação demográfica, evitando também dificuldades para a oferta dos serviços públicos de educação e saúde para as populações rurais. A questão dos serviços foi resolvida através de Centros Sociais que atenderiam à demanda de ensino, lazer, recreação e assistências social, comercial e higiênica e funcionariam como centro social para o convívio da população[19]. A proposta de melhoria nas técnicas de cultivo e criação contribuiria para todo o desenvolvimento econômico do retângulo, mas haveria consequências que deveriam ser consideradas, uma delas era a acomodação e inclusão dos lavradores no sistema de cidadania oferecido pelo Estado. Assim as mudanças nas características da zona rural e a modernização das técnicas agrícolas teriam impacto no assentamento da população e, portanto nos sistemas econômicos e administrativos.

Fica demonstrada que a estratégia da equipe para o controle da migração rural-urbana que causava a crise de crescimento exagerado das cidades brasileiras dependia do zoneamento rural que foi incluído na proposta como parte de uma estratégia integrada de desenvolvimento regional e planejamento urbano.

O zoneamento urbano para a nova capital[20]

A necessidade de projetar uma cidade administrativa e organizar a capital administrativa do país dentro de um centro político fazia parte do Edital do Concurso, mas conter esse pólo político administrativo no

[19]Abordadas futuramente no tópico “Sistemas Públicos”.
[20] Análise realizada a partir do Memorial Descritivo da proposta (CASCALDI; ARTIGAS; CUNHA e ALMEIDA. 1957.)

tamanho mínimo necessário foi uma ousadia e uma ambição da equipe de Vilanova Artigas. A menor concentração populacional no centro administrativo da capital obtida pela criação de uma zona rural economicamente ativa reduziria os gastos e daria maior agilidade para a construção. Também criaria melhores condições básicas para o funcionamento de uma cidade administrativa, agregando valores para o desenvolvimento econômico. Mas, sobretudo o controle demográfico garantiria uma situação adequada para uma cidade totalmente dedicada ao poder político nacional.

O funcionalismo público é bastante citado, pois, com o planejamento correto e o tamanho mínimo da cidade evitariam as tensões políticas agravadas pelo desenvolvimento urbano concentrado, isto é, o planejamento urbano e regional permitiria controlar as manifestações políticas, diretamente relacionadas às questões urbanas no entender da equipe.

Para que a capital funcionasse de fato, era importante evitar que Brasília se tornasse uma aglomeração urbana do porte do que era o Rio de Janeiro, prejudicando assim o sistema político pelo o rápido e desordenado crescimento demográfico e desenvolvimento urbano. De acordo com a Revista Módulo (1957), a equipe estimou que aproximadamente 550.000 habitantes devessem habitar a região (em um período de 10 anos), algo que já era previsto pelo governo federal, ainda em meados da concepção da construção da Nova Capital.

> *"Sua população, de 550.000 habitantes, é igualmente dividida em população rural (97.000 habitantes) e urbana (os servidores públicos representam cerca de 130.000 habitantes). Supõe-se uma baixa densidade denotada pela extensão do projeto e confirmada pela predominância de casas nas áreas residenciais." (TAVARES, 2004. p. 171)*

A população ativa seria dividida em três setores. A população nuclear, que seria integrada pelos servidores federais; a população colateral, formada por pessoas que residiriam na cidade para manter relações de negócios com o poder público; por último a chamada população derivada, composta por pessoas ocupadas nos comércios e nos serviços. Também para a construção da nova capital não seria necessário trazer outros trabalhadores, pois a seria utilizado mão de obra e produção local.

O caso da população construtora[21] é apresentado como um subitem do Memorial, mas que é visto como um dos principais temas e aponta que haveria 30.000 operários em trabalho. Sendo parte da população derivada, a equipe considerou no Memorial que de acordo com o crescimento da cidade, o número de operários diminuiria. Assim, previram que com o fechamento das obras, 2.500 operários deixariam a Capital e 22.500 operários se readaptariam a outras funções. O restante (5.000 operários) permaneceria na área da Construção Civil para a preservação da cidade.

> *"Quanto ao problema do alojamento, definiram que fosse previsto todo um setor da cidade para recolher em definitivo essa população, evitando-se assim a criação de uma cidade paralela, dificilmente provisória. Seria a primeira parte a ser construída, destinando-se com o passar do tempo à área residencial da zona industrial, cujo caráter seria apropriado para a maioria da população construtora, quando transferida para as*

[21]Nota-se que a preocupação explícita da equipe com a população construtora resulta em um planejamento da permanência dos familiares dos operários. Suas famílias, em média, s formadas por cinco pessoas, conclui-se então um acréscimo de 10% em cima da população estipulada para Brasília, ou seja, um total de 75.000 somados ao previsto.

> *novas ocupações urbanas. A zona residencial industrial teria capacidade para 42.000 pessoas, incluídos os trabalhadores e sua familiares." (Braga, 1999, pp. 120-121).*

Considerando o futuro pós-construção, esta zona residencial abasteceria com mão de obra a zona industrial lindeira, mas também permitiria o fácil para os outros setores de atividades. A proposta não descartou a possibilidade de surgirem habitações irregulares resultantes da insuficiência do planejamento habitacional.

O Plano Urbano de Brasília proposto por Artigas e equipe é composto, pelas chamadas *Zonas*[22](Figura 4), como áreas caracterizadas por um núcleo inicial de atividades em expansão, que se relacionam com outras áreas de acordo com a atividade. Dessa forma, algumas zonas são de fácil ordenamento, permitindo uma ótima solução na escala local do convívio e contato pessoal. Este é o caso das zonas residenciais onde há um melhor acolhimento às atividades urbanas na escala do pedestre aumentando o convívio urbano coletivo e o acesso a pequenos comércios e serviços, com equipamentos para atividades locais de lazer, mantendo assim um controle comunitário e um clima mais íntimo nesta zona. Outras zonas são de ordenamento complexo, pois dependem de uma intensa conexão com outras atividades, sendo, portanto áreas que se definem em escala supla-local resultando em espaços com maior dificuldade de solução ao nível local.

Como parte do zoneamento urbano, cabe mencionar o Centro Cívico é apresentado como a expressão da monumentalidade da Nova Capital, resultado de um sistema urbanístico, arquitetônico e monumental que expressaria o vigor da nacionalidade e o poder do governo federal. Considerando-o um Centro Cívico Nacional e não apenas de Brasília, deveria abrigar os edifícios dos Três Poderes e edifícios que seriam sedes dos governos Estaduais, para que mantivessem seus pólos administrativos próximo ao governo federal. Além disso, teria de oferecer boas condições de trabalho administrativo, afastando as atividades não relacionadas ao Governo Federal. Assim, espaços mais reservados como restaurantes, foram pensados para o interior dos edifícios. O excesso de funcionalidade era objetivado a fim de preservar o caráter político e administrativo dessa zona. Mas foi justamente a restrição de acesso empobreceu a produção de um significado cultural nesse setor, ainda que houvesse a necessidade de manter certo valor histórico a partir de grandes marcos nacionais.

[22] Zona residencial (ZR1, ZR2 e ZR3), Zona Militar (ZM), Zona administrativa (ZA), Zona comercial (ZC1 e ZC2), Zona industrial (ZI) e zonas verdes (ZV1, ZV2 e ZV3).

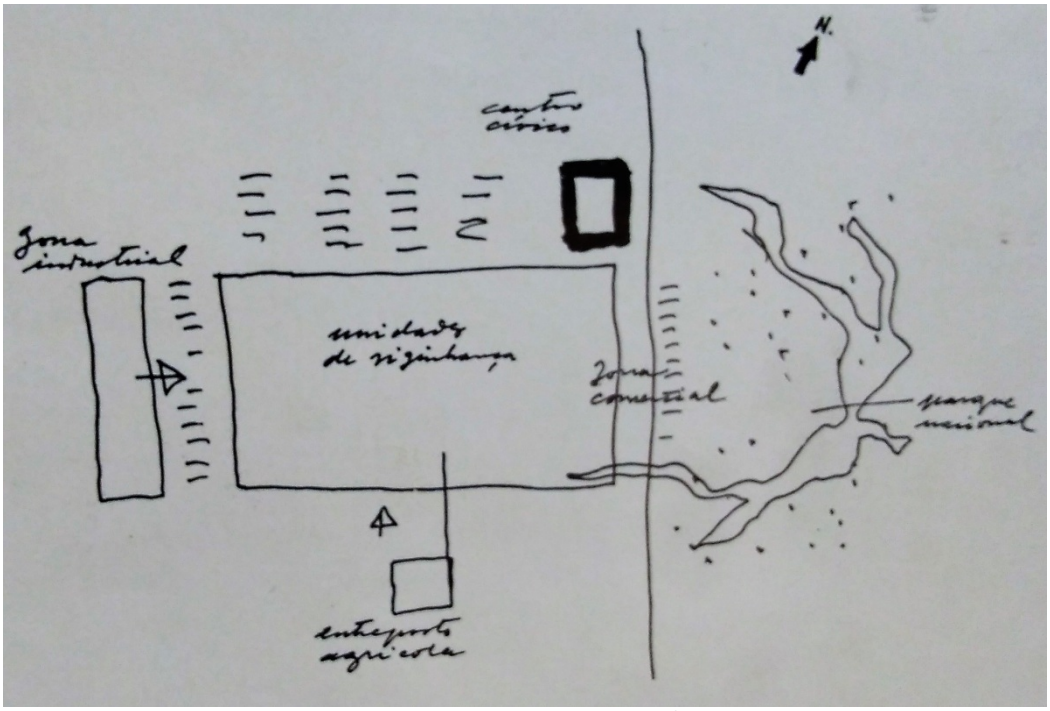


Figura 4: Croqui do zoneamento urbano. Fonte: Memorial Descritivo do Projeto. (CASCALDI, ARTIGAS, CUNHA e ALMEIDA. 1957)

O tema das vias de circulação foi abordado no capítulo "Produção e Consumo", devido à sua implicação para o sistema de importações e exportações tratado neste mesmo capítulo do Memorial. As vias foram projetadas para fazer a conexão entre as zonas, assim o que incluiu o planejamento do transporte coletivo. Embora o plano de Artigas e equipe não tenha como centralidade o rodoviarismo do Plano de Costa, ainda assim o automóvel individual está presente na proposta. Entretanto há uma preocupação da equipe em relação a saúde pública e a higiene da cidade que levou a equipe a priorizar os ônibus elétricos e os caminhos a pé para evitar ao máximo o uso do motor movido à diesel. Dessa forma, as vias foram classificadas em cinco tipos: vias de trânsito rápido intermunicipal, vias de trânsito rápido urbano, vias de tráfego local, vias de marcha a pé e via rural. O Sistema Rodoviário fora previsto para ligar Brasília às outras regiões do país e para ligar Brasília aos principais centros de produção do retângulo, ao mesmo tempo em que atendesse às demandas dos núcleos populacionais do entorno. Assim, as principais ligações com São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Norte e Nordeste foram feitas a partir das chamadas "estradas de 1° classe". Para as demais ligações, a estrada Brasília-Anápolis-Goiânia conseguiria suprir facilmente às necessidades previstas. Além disso, foi previsto um sistema ferroviário que também atenderia ao escoamento da produção, pois se encontrava exclusivamente ligado aos portos. O sistema era voltado para o mercado externo, considerando que o interior do país participava ativamente da exportação de matérias primas.

Sistemas públicos[23]

Os sistemas públicos são os serviços de responsabilidade do Estado e que fazem parte da vida cotidiana daqueles que vão habitar a cidade planejada. Habitação, saúde pública e educação são os temas

[23] Análise realizada a partir do Memorial Descritivo da proposta (CASCALDI; ARTIGAS; CUNHA e ALMEIDA. 1957.)

trabalhados em tópicos exclusivos dentro do Memorial, alguns mais do que outros, como é o caso da educação e da saúde, que se destacam em meio a todos os outros pelo seu planejamento minucioso. Educação, saúde e recreação estão inseridas nas diversas atividades presentes na vida cotidiana de quem habitaria a cidade, mas não somente qualificam as unidades de vizinhança, mas sim definem as situações de relações entre as famílias e de formação dos grupos sociais.

A questão habitação é um tema onde se encontra grande semelhança ao modelo de unidade de vizinhança de Clarence Stein e Henry Wright[24], essas foram projetadas em formatos tanto longitudinais como verticais, considerando as pessoas que teriam a maior parte de seus dias ali dentro, ou seja, crianças e mulheres sem trabalho remunerado. As unidades de vizinhança formam certa homogeneidade facilitando a legislação urbanística e o controle social. Fisicamente são compostas por edifícios de apartamentos ou casas isoladas, com características específicas. Os edifícios de apartamentos poderiam ou não abrigar dentro deles, além dos equipamentos de sistemas públicos já existentes externamente, também os serviços locais, atendendo dessa forma às necessidades dos habitantes e promovendo o convívio social nas estruturas dos edifícios e reduzindo as necessidades de deslocamentos, ambas as características muito valorizadas por Artigas.

Uma das diretrizes do planejamento urbano foi reservar as unidades próximas ao Centro Cívico para as famílias de maiores posses e as unidades próximas às regiões industriais para as famílias de baixa renda, permitindo que as pessoas trabalhem perto das unidades em que residem. Dessa forma, constata-se um zoneamento de classes sociais descrito nesse memorial, incluindo, claro, a burocracia estatal ligada às elites. A análise da proposta permite sugerir que Artigas pensava em um sistema formalizado de classes ligado ao desenvolvimento das atividades administrativas e produtivas isto é, a administração pública federal e a industrialização teriam um papel complementar na produção de relações estáveis entre as classes sociais no espaço urbano.

Um dos temas mais trabalhados no Memorial é a Saúde Pública, talvez seja essa a principal justificativa para o fato de que, hoje, o Memorial Descritivo está acessível para consultas no acervo de obras raras da Faculdade de Saúde Pública da Universidade de São Paulo, doado pessoalmente por Artigas ainda em vida[25]. Anos antes do concurso, uma inspeção sanitária[26] realizada na área concluiu a presença de Malária e de doença de Chagas, isto posto, a equipe então considerou a colaboração do DNER [27] para eliminar a malária do local, além de garantir a ausência da doença de Chagas pelo material utilizado nos edifícios, que não seriam de madeira ou pau a pique. A distribuição dos hospitais teve o intuito de agregar as questões médicas à vida cotidiana da cidade, portanto, previu-se a criação do Departamento de Saúde com o objetivo de administrar o sistema de saúde pública em toda a região. Considerando uma população de 600.000 habitantes, seriam necessários seis centros de saúde, sendo um deles encontrado dentro do Centro de Abastecimento, com o objetivo de atender os subcentros rurais, e trinta e três unidades de

[24] Nota-se que há uma semelhança com o modelo Radburn (1928), principalmente no anseio pela escala suburbana e a vida comunitária. Dessa forma, mantinha-se certo clima intimista entre as habitações e seus elementos, caracterizando o convívio social. Apesar de o termo não ser utilizado no Edital do concurso, a equipe ainda sim o utiliza no Memorial. Pode-se dizer que havia certa necessidade de implantar unidades de vizinhança na Nova Capital, já que este mesmo conceito foi aplicado também em outras propostas.

[25] Informação encontrada na tese de mestrado de Aline Moraes Costa Braga, Impossíveis Brasílias. Júlio Artigas, filho de Vilanova Artigas, concedeu uma entrevista a mesma onde citou a presença deste arquivo na FSP – USP.

[26] Realizada pelo Instituto Oswaldo Cruz.

[27] Departamento Nacional de Endemias Rurais.

subcentros, distribuídos no centro urbano. Planejaram outras sete unidades de saúde (hospitais rurais), estes chamados de hospitais-unidades sanitários, que exerceriam todas as atividades com a mesma orientação dos subcentros. A necessidade de um Hospital Geral surgiu com a conclusão de que os centros de saúde não poderiam exercer as funções de um hospital e foi proposto para atender todas as especialidades em um único local.

Considerando fatores socioeconômicos, geográficos e também a sua própria relação proposta com o sistema de atendimento previsto na escala das unidades de vizinhança a equipe procurava garantir o atendimento hospitalar aos futuros habitantes de Brasília. Em análise feita através dos conceitos urbanos da proposta, concluiu-se que a melhor localização dos hospitais seria a zona periférica e rural da região. O índice habitacional proposto de aproximadamente 600.00 habitantes sugeriu a necessidade de um total de 16.650 leitos de hospitais.

Ainda como parte do sistema público, a equipe detalhou o sistema de educação e cultura considerado fundamental para o equilíbrio urbano e territorial da nova capital. Ações e atrações culturais eram consideradas sadias para o bem coletivo e para preservar a paz urbana. Esses fatos culturais definem zonas de irradiação e zonas concentração para os equipamentos de educação e cultura. Esses equipamentos formam partes essenciais no projeto: o Parque Nacional e a vida cultural nas unidades de vizinhança. Novamente, ressalta-se o valor da coletividade e do convívio na cidade. O planejamento do Parque Nacional tem como parte de seu objetivo abrigar as instituições culturais e educativas de grande porte. A localização próxima a represa foi intencionalmente determinada considerando o fácil acesso de toda a população e claramente, chamando a atenção para as diversas atividades culturais ali oferecidas. Dentro desse sistema grandes praças e áreas verdes arborizadas foram planejadas, além de estádios, clubes de esportes náuticos, um jardim zoológico, um jardim botânico, hotéis de turismo, parques de diversões e um grande centro esportivo.

A educação como definida na proposta compreende a formação cultural do trabalhador de Brasília. Assim a equipe desenvolve um sistema de ensino especial para as zonas residencial e rural, de acordo com as exigências da Legislação Federal Educacional da época. A rede escolar foi planejada para oferecer em cada unidade de vizinhança a educação desde os primeiros ciclos escolares até o ensino médio[28]. A justificativa dada para o planejamento do primeiro ciclo de ensino foi o problema das mães trabalhadoras, estas que passariam o dia fora de casa, mas que teriam a garantia de uma boa assistência escolar para seus filhos. Já a rede de ensino relacionada ao ensino médio foi prevista considerando a estrutura social das zonas, as ambições educacionais de cada classe social e também as necessidades de cada núcleo urbano. Dessa forma, considerando que a classe predominante na futura Brasília seria a média, dividiu-se o ensino médio em “ensino secundário” e “ginásio”. O sistema de ensino adotado na zona rural considerou as dificuldades de instalação de uma rede escolar nesse tipo de zona, assim, oferecendo somente quando possível o ensino primário completo e em alguns casos, apenas a alfabetização básica. Sugere-se a criação de um núcleo agrícola para a especialização de agricultores.

A equipe planejou ainda a cidade universitária, considerando o tempo de permanência contínua de seus alunos, que através de sua localização contribuiria para aulas ao ar livre. A localização da Universidade estava relacionada tanto às zonas agrícola, industrial e residencial quanto ao Parque Nacional e o Centro

[28] Ensino pré-primário (jardim de infância, 3-6 anos), ensino primário (7-12 anos) e ensino médio dividido em duas fases: o secundário (11-15 anos) e o ginásio (15-18 anos).

Cívico garantindo o acesso dos estudantes às atividades que acontecem nas outras áreas. Tanto o parque e o Centro Cívico ofereceriam todo material necessário aos alunos nas questões científicas e na formação de especialistas administrativos. O mesmo se diz sobre as zonas industrial e agrícola. A proximidade às áreas residenciais permitiria um deslocamento fácil dos estudantes entre a universidade e a moradia. A universidade seria o centro das relações espaciais da nova capital uma figura simbólica que mais tarde se tornaria um bem sucedido esquema espacial para o edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não sabemos ao certo, se toda a equipe de Vilanova Artigas para o Plano Piloto de Brasília partilhava dos mesmos ideários comunistas, mas sua maioria era sim composta por militantes políticos do PCB. Apesar de esta não ser a intenção deste trabalho, analisando as narrativas de Artigas anteriores ao processo do concurso, expostas através da revista Fundamentos, notamos uma contrariedade dentro do PCB, aos planos de desenvolvimento socioeconômicos do país que culminavam em projetos "desenvolvimentistas" do Movimento Moderno nacional e Internacional, que se diziam "progressistas", porém, que analisados a fundo são desmistificados por suas reais intenções, pois pareciam favorecer apenas aos "burgueses" mais ricos e "ianques" mais norte-americanos.

Já o 5° colocado no Concurso do Plano Piloto de Brasília trazia consigo um debate da cidade como um "ser vivente" que poderia crescer usufruindo de breves relações agro-pastoris com as "cidades-satélite" que poderiam colaborar para o desenvolvimento econômico do retângulo, como modo de subsistência da região do que seria a nova capital do país. Propôs com veemência recursos para educação e saúde para a população mais pobre, mantendo sempre a nítida preocupação com o coletivo e a proximidade entre os futuros habitantes. Obviamente, não estamos expondo de modo qualitativo ou competitivo as propostas dos concursos, porém por meio da análise do Memorial Descritivo, notamos que a pouca difusão do mesmo, comparado ao 1º colocado, torna impostergável a exposição para debates e discussões. Em meio a tantas manifestações contemporâneas que tiram de debaixo do tapete os tabus sociais, por que não considerar que o projeto desenvolvimentista comunista dos anos 50, de Artigas, possa reorientar ou realinhar processos de projeto e cidade contribuindo para a historiografia da arquitetura moderna brasileira e internacional?

REFERÊNCIAS

ARTIGAS, João Batista Vilanova. "As razões de uma controvérsia"**. Revista *Visão***, São Paulo, n.20, pp. 29-33, mai. 1959.

_____. "A arte dos Loucos"**. *Fundamentos***, São Paulo, n.20, pp.22-24, jul.1951.

_____. "A atualidade de Da Vinci (Editorial)". ***Fundamentos***, São Paulo, n.26, pp.3, mar. 1952.

_____. "A Bienal é contra os artistas brasileiros". ***Fundamentos***, São Paulo, n.23, pp.10-12, dez. 1951.

_____. "Açúcar, álcool e borracha sintética". ***Fundamentos*****,** São Paulo, n.28, pp.10-13, jun. 1952.

_____. **Caminhos da Arquitetura**. 2004. 4 ed. São Paulo: Editora Cosac Naify. 2004.

_____. "Le Corbusier e o Imperialismo". ***Fundamentos***, São Paulo, n.18, pp. 8 a 9 e 27, mai. 1951. *Depoimentos*, São Paulo, n.1, pp.71-113, abr. 1960. ARTIGAS, 1981, 1986, 1999, 2004 [texto]

_____.”Liberdade para Odiléia”. **Revista *Acropole***. São Paulo, ano XXVIII, n.338, pp. 43, abr. 1967
_____. “Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo”. ***Fundamentos***. São Paulo, n.20, pp.23, jul. 1951.

_____.”O homem e a arquitetura. Conjunto Habitacional de Cumbica [Arquitetura depoimento]”. **Revista *Casa e Jardim***. Rio de Janeiro, n.160, pp.42-48, mai. 1968).

_____. “Os Caminhos da Arquitetura Moderna”. ***Fundamentos***, São Paulo, n.24, pp.20-25, jan. 1952. *Depoimentos*, São Paulo, n.1, pp.71-113, abr. 1960. *Arte em Revista*, São Paulo, ano 2, n.4, 1980 (1ª ed.) / 1983 (2ª ed.), pp.43-48. Publicado em tradução espanhola como: “Los caminhos de laArquitectura Moderna-1952”. *2G*. Espanha, n.54, pp.130-141, 2010. ARTIGAS, 1981, 1986, 1999, 2004

_____.”Em preto e Branco”. Revista ***AU Arquitetura e Urbanismo***. São Paulo, n.17, pp.78, 1978.

BELCHER, Donald J. etalli. **Relatório técnico sobre a nova Capital da República**. Rio de Janeiro, DASP, 1956.

BISPO, Michelle Duarte. **Artigas em Revista (1947-1984)**. Tese de Mestrado da Universidade São Judas Tadeu. São Paulo 2017.

BONDUKI, Nabil; KOURY, Ana Paula. **Os pioneiros da habitação social**. São Paulo: UNESP, v.02 2014.

BRAGA, Milton. **O concurso de Brasília**, os sete projetos premiados. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**, 2ª edição, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

CASCALDI, Carlos; ARTIGAS, J.B. Vilanova; ALMEIDA, Paulo de Camargo e; CUNHA, Mário Wagner Vieira da. **Brasília: futura capital federal, plano piloto.** Relatório apresentado à comissão julgadora do concurso para o plano piloto da nova capital federal, São Paulo, 1957.

COMISSÃO CENSITÁRIA NACIONAL. Censo **experimental de Brasília: População; Habitação**. Rio de Janeiro, IBGE, 1959.

COMISSÃO DE ESTUDOS PARA LOCALIZAÇÃO DA NOVA CAPITAL DO BRASIL. **Nova Capital Federal. Considerações Gerais sobre as Bases para seu Planejamento e Execução.** Rio de Janeiro, s/d. Projetos para Brasília Fontes 387 Parte IV

_____. **Relatório Técnico**, 1ª e 2ª partes, volume I e 1ª parte, volume II, 1a .parte, volume III, Rio de Janeiro, 1948.

_____.Pareceres **do Estado-Maior do Exército e do Estado Maior Geral sobre o problema da mudança da capital**, Rio de Janeiro, 1947.

COMISSÃO DO DISTRITO FEDERAL, **I Seminário de Estudos dos problemas urbanos de Brasília**, Brasília, Senado Federal, 1974

COSTA, Aline Moraes. **(Im)Possíveis Brasílias** – os projetos apresentados no concurso do plano piloto da nova capital federal. Dissertação de Mestrado, UNICAMP-IFCH, Campinas, São Paulo, 2002.

CRULS, Luis. **Relatório da Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil**, H. Lombarts& C., Rio de Janeiro, 1894.

FERRO, Sérgio. Residência no Butantã. **Revista Acrópole**, nº 319, Ano 27, pp.34 a 35, jul. 1965.

GIEDION, Siegfried. **Space, Time and Architecture.The growth of a new tradition**.Harvard: 1941.

HITCHCOK, Henry Russell. The **International Style: Architecture since 1922**.Nova Iorque: W.W. Norton & Co, 1932.

O VELHO, a história de Luis Carlos Prestes. Produção do cineasta Tony Ventura. São Paulo: Olhar Imaginário, 1997. Documentário (105min)

PEVSNER, Nikolaus. Pioneers of **Modern Design. From William Morris to Walter Gropius**.Londres: Yale University Press, 1936.

Revista Fundamentos, de 1950 a 1955. Disponível emhttp://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=102725&pesq= . Acesso em 06/06/2018.

TAVARES, Jeferson Cristiano, **Projetos para Brasília e a cultura urbanística nacional**. 2004. 558f. Dissertação de Mestrado – Escola de Engenharia de São Carlos, São Carlos, 2004.

ZEVI, Bruno. **Storiadell' architettura Moderna**. Italia: Eunaudi, 1950.

Venanparq
Salvador - 2018

CARTOGRAFIAS IMPRECISAS DO NORDESTE MODERNO, MAPEANDO ARQUITETURAS

IMPRECISE CARTOGRAPHIES OF MODERN BRAZILIAN NORTHEAST, MAPPING ARCHITECTURES

CARTOGRAFÍAS IMPRECISAS DEL NORDESTE MODERNO, MAPEANDO ARQUITECTURAS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

NASLAVSKY, Guilah
Doutora em Arquitetura e Urbanismo FAUUSP (2004); Professor da DAU UFPE e MDU
mdudisciplina14@gmail.com

CARTOGRAFIAS IMPRECISAS DO NORDESTE MODERNO, MAPEANDO ARQUITETURAS

IMPRECISE CARTOGRAPHIES OF MODERN BRAZILIAN NORTHEAST, MAPPING ARCHITECTURES

CARTOGRAFÍAS IMPRECISAS DEL NORDESTE MODERNO, MAPEANDO ARQUITECTURAS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Esse texto revê o lugar das arquiteturas do Nordeste na historiografia nacional à luz das teorias contemporâneas relacionadas aos discursos pós-coloniais, com intuito de construir uma nova narrativa que livre a arquitetura moderna da região da posição de dependência do Sudeste e periférica ao cenário nacional, construída pela historiografia com intuito de construir uma nova narrativa que livre a arquitetura moderna da região da posição de dependência do Sudeste e periférica ao cenário nacional, em decorrência da noção de alteridade construída para a região no contexto nacional e que perpetua a exclusão das arquiteturas da região nas recentes coletâneas nacionais e internacionais, em parte, pela carência de estudos dedicados às arquiteturas da região. Vale salientar que desde 1936, o Brasil já evidenciara as peculiaridades da arquitetura moderna brasileira como diferente do modelo universal. Ao longo do seu percurso o movimento moderno afastou-se da ideia de promover uma única vertente universal e incorporou aspectos diversos, trocas culturais nas regiões em que se inseriu, estabelecendo conexões entre a Europa, América do Norte, América Latina, África e Ásia. Uma análise das obras do Nordeste inclusas nas coletâneas sobre arquitetura brasileira e latino-americana, desde Brazil Builds (GOODWIN, 1943); Bruand (1981), Segawa (1998), Bastos e Zein (2011), Comas e Liernur in (Bergdoll et ali, 2015), mostrou-nos que do inicial triunfo da arquitetura pioneira de Nunes, o Nordeste passou a posição de quase exclusão das coletâneas mais recentes. Isso deve-se a noção de regionalismo como alteridade construída para toda a região Nordeste. Tal como Waisman (1994) reivindicou o direito a divergência para a América Latina; Liernur (2006) denunciou que a América Latina permanece um capítulo à parte da história global do modernismo, seu "outro" Como apontou Jorge Francisco Liernur "*a falta de integração é patética quando sessões dedicadas à "América Latina" são acrescidas nos textos clássicos da historiografia da arquitetura moderna como se os trabalhos, projetos e ideias geradas na "América Latina" não fossem parte do desenvolvimento geral da arquitetura moderna*. (LIERNUR in: CARRANZA, LARA, 2014). As arquiteturas no Nordeste precisam de um novo olhar livre de estereótipos construídos que se perpetuam até hoje.
PALAVRAS-CHAVE: Nordeste brasileiro; América Latina; historiografia da arquitetura; alteridade; regionalismo

ABSTRACT:
This text reviews the place of architectures of the Brazilian Northeastern in national historiography in the light of contemporary theories related to postcolonial discourses in order to construct a new narrative that free the modern architecture of the region from the position of dependence of the Southeast and peripheral to the national scenario , constructed by historiography in order to construct a new narrative that free the modern architecture of the region from the position of dependence of the Southeast and peripheral to the

national scenario, due to the notion of alterity constructed for the region in the national context and that perpetuates the exclusion of the architectures of the region in the recent national and international collections, partly due to the lack of studies dedicated to the architectures of the region. It is worth noting that since 1936, Brazil had already shown the peculiarities of modern Brazilian architecture as different from the universal model. Throughout its course, the modern movement has moved away from the idea of promoting a single universal aspect and incorporated diverse aspects, cultural exchanges in the regions in which it was inserted, establishing connections between Europe, North America, Latin America, Africa and Asia. An analysis of Northeastern works included in the compilations on Brazilian and Latin American architecture, from Brazil Builds (GOODWIN, 1943); Bruand (1981), Segawa (1998), Bastos and Zein (2011), Comas and Liernur in (Bergdoll et al., 2015), showed us that from the initial triumph of Nunes' pioneering architecture, the Northeast became the almost exclusionary position of the most recent collections. This is due to the notion of regionalism as alterity built for the entire Northeast region. As Waisman (1994) claimed the right to divergence for Latin America; Liernur (2006) denounced that Latin America remains a chapter apart from the global history of modernism, its "other" As Jorge Francisco Liernur pointed out, "the lack of integration is pathetic when sessions dedicated to" Latin America "are added in the classic texts of historiography of modern architecture as if the works, projects and ideas generated in "Latin America" were not part of the general development of modern architecture. (LIERNUR in: CARRANZA, LARA, 2014). The architectures in the Brazilian Northeast need a new perspective free of built stereotypes that perpetuate themselves until nowadays.
***KEYWORDS: The Brazilian Northeast; Latin America; historiography of architecture; otherness; regionalism**.*

RESUMEN:
Este texto revisa el lugar de las arquitecturas del Nordeste Brasileño en la historiografía nacional a la luz de las teorías contemporáneas relacionadas con los discursos postcoloniales con el propósito de construir una nueva narrativa que libre la arquitectura moderna de la región de la posición de dependencia del Sudeste y periférica al escenario nacional , construida por la historiografía con el propósito de construir una nueva narrativa que libre la arquitectura moderna de la región de la posición de dependencia del Sudeste y periférica al escenario nacional, como consecuencia de la noción de alteridad construida para la región en el contexto nacional y que perpetúa la exclusión de las arquitecturas de la región en las recientes colecciones nacionales e internacionales, en parte, por la carencia de estudios dedicados a las arquitecturas de la región. Cabe señalar que desde 1936, Brasil ya había evidenciado las peculiaridades de la arquitectura moderna brasileña como diferente del modelo universal. A lo largo de su recorrido, el movimiento moderno se apartó de la idea de promover una única vertiente universal e incorporó diversos aspectos, intercambios culturales en las regiones en que se insertó, estableciendo conexiones entre Europa, América del Norte, América Latina, África y Asia. Un análisis de las obras del Nordeste incluidas en las colecciones sobre arquitectura brasileña y latinoamericana, desde Brazil Builds (GOODWIN, 1943); En el caso de que se produzca un cambio en la calidad de vida de los habitantes de la ciudad, de las colecciones más recientes. Esto se debe a la noción de regionalismo como alteridad construida para toda la región Nordeste. Tal como Waisman (1994) reivindicó el derecho a divergencia para América Latina; Liernur (2006) denunció que América Latina sigue siendo un capítulo aparte de la historia global del modernismo, su "otro" como apuntó Jorge Francisco Liernur "la falta de integración es patética cuando las sesiones dedicadas a la" América Latina "se agregan en los textos clásicos de la" historiografía de la arquitectura moderna como si los trabajos, proyectos e ideas generados en la "América Latina" no fueran parte del desarrollo general de la arquitectura moderna. (LIERNUR in: CARRANZA, LARA, 2014). Las arquitecturas en el Nordeste necesitan una nueva mirada libre de estereotipos construidos que se perpetúan hasta hoy.

***PALABRAS-CLAVE**: Nordeste brasileño; América Latina; historiografía de la arquitectura; alteridad; regionalismo*

INTRODUÇÃO

Na revisão historiografia nacional iniciada nos anos 80[1] predomina a interpretação de que a modernidade nacional se constituiu em três etapas: pioneiros; a fase carioca (sua quintessência) (COMAS, 2006) onde Lúcio Costa desempenhou papel crucial junto a Le Corbusier e na articulação entre paulistas e cariocas[2]; essa trama tem sido constantemente revisada considerando novas contribuições e outras modernidades, geralmente relacionadas à sensibilidade paulista)[3] como também à diversidade e a heterogeneidade desse movimento; na terceira etapa, seriam os desdobramentos. (MARQUES e NASLAVSKY, 2007).

Apesar do crescente número de estudos dedicados a arquitetura moderna no Nordeste do Brasil na última década, as obras dessa região ainda permanecem periféricas, quando não ignoradas e sem dúvida, quase ausentes da historiografia nacional. Recentemente publicado, *Brasil Arquiteturas após 1950* (BASTOS; ZEIN: 2011) traz apenas 15 menções a obras do Nordeste. E embora tenha capítulos específicos sobre os estados de Minas Gerais e Rio Grande do Sul, nenhum dos estados do Nordeste ganhou capítulos especiais (NASLAVSKY, 2014).

Paradoxalmente, desde 2006, cresceu o número de pesquisadores dedicados exclusivamente a pesquisa sobre arquitetura moderna no Nordeste, fato que propiciou a criação de um fórum específico sobre o tema: o 1º. Seminário Documentação e Conservação do Movimento Moderno no Norte e Nordeste do Brasil, ocorrido Recife em 2006; as edições seguintes ocorreram nas cidades de Salvador, 2008; João Pessoa, 2010; Natal, 2012; Fortaleza, 2014, Teresina, 2016, respectivamente. Embora os anais desses seminários reúnam 178 artigos e 106 pôsteres digitais[4], eles permanecem como uma historiografia periférica às histórias modernas nacionais. Nos últimos anos, cresceu número de novas pós-graduações na região aumentando o número de pesquisadores dedicados ao tema.[5]

Uma nova geração de pesquisadores reescreve a história da arquitetura moderna do Nordeste brasileiro[6], não obstante, a despeito de todos os esforços feitos por pesquisadores locais, paradoxalmente, as arquiteturas do Nordeste permanecem quase ausente na historiografia moderna nacional?

---

[1] (LEMOS, 1979, FICHER & ACAYABA, 1982, COMAS, 1987, BRUAND, 1981; SANTOS ET ALLI, 1987, MARTINS, 1987)

[2] (GOODWIN, 1943; MINDLIN, 1956; BRUAND, 1981; SANTOS et alii, 1987; FRAMPTON, 1993)

[3] (SEGAWA, 1998; ANELLI, 2001; ZEIN, 2002; LIRA, 2013)

[4] Caderno de Resumos, 1º. Seminário DOCOMOMO Norte e Nordeste. 2006. (32 artigos e 11 pôsteres). Caderno de Resumos. 2º, Seminário DOCOMOMO N-NE. 2008. (32 artigos). ROCHA, TINEM, (Orgs.) 2010. (44 artigos e 51 pôsteres). DANTAS; TEIXEIRA, (Orgs.) 2012.(36 artigos e 8 pôsteres). NETO; PAIVA (Orgs.).- 2014.(34 artigos e 36 pôsteres).

[5] Em 2002 foi criado o Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano (MDU), da UFPE, destaquem-se as pesquisas conduzidas pelos prof.(s) Luiz Amorim, Fernando Diniz Moreira e Ana Rita Sá Carneiro (Laboratório da Paisagem). Na UFBA, foi criado o Doutorado em Arquitetura e Urbanismo PPG-AU-FAUFBA (1998). Em seguida o PPGAU/UFRN, Mestrado (1999) e Doutorado (2006). Mestrado em Dinâmicas do Espaço Habitado (2002) e Doutorado (2011) da UFAL. Recentemente, foi criado o PPGAU da UFPB: Mestrado (2007) e Doutorado (2014) e o Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Mestrado (2013) da UFC.

[6] Silva (1988), Amorim (2001, 2007), Naslavsky, (1998, 2004, 2012); Marques e Naslavsky (2007, 2009); Moreira (org.) (2007); Souza (2010) sobre Pernambuco; Tinem (2006), Fúlvio Pereira (2008), Tinem; Cotrin (org.), (2014) sobre a Paraíba; Tinem e Amorim (2012); Andrade Jr. (2012) sobre o moderno na Bahia; Juliano Pereira (2008), Oliveira (2006), e Eduardo Rossetti (2003), sobre a obra de Lina Bo Bardi na Bahia; Afonso e Negreiros (2010) sobre o moderno no Piauí; Ricardo Alexandre Paiva e Beatriz Diógenes (2006, 2008, 2012) sobre os caminhos da arquitetura moderna em Fortaleza.

DO TRIUNFO INICIAL AO ESQUECIMENTO

A arquitetura moderna no Nordeste brasileiro foi reconhecida tardiamente pela crítica, que destacou a experiência pioneira de Luiz Nunes em Pernambuco, ocorrida nos anos 30, e algumas experiências pontuais na Bahia. A despeito do crescente número de estudos, o período posterior ainda não foi devidamente reconhecido pela crítica como relevante para o contexto nacional. É certo que, já em 1943, os estados de Pernambuco, Bahia e Ceará compareciam nas obras documentadas na exposição *Brazil Builds.* [7]

Cappello (2007) identificou "*616 entradas sobre a arquitetura moderna no Brasil em periódicos europeus* (entre 1920-1960) (...). *A produção arquitetônica no Norte e Nordeste é tema ou é citada em apenas* ***vinte e dois (22) artigos****, (...) a Caixa d´Água de Olinda* (um dos edifícios mais emblemáticos da exposição Brazil Builds) *aparece em alguns deles e a menção ao cambogé (sic.)* (ARCHITECTURAL REVIEW, 1944,1950) confirmando o pioneirismo da região.

Essas referências são praticamente exceções, pois, além desses exemplares, poucas publicações, reconhecem os méritos dessa produção. *Modern Architecture in Brazil* de Henrique Mindlin (1956), traz poucos exemplares significativos do Nordeste brasileiro.[8] Entre 1942-1960, quando a Arquitetura Moderna nacional experimentou o auge de reconhecimento no debate internacional, a Arquitetura Moderna do Nordeste brasileiro permaneceu quase ausente da historiografia nacional. Em *Quando o Brasil era Moderno*, dedicada à produção moderna brasileira (1928-1960) apenas três arquitetos que atuaram no Nordeste tiveram suas obras documentadas: Acácio Borsoi, Paulo Antunes Ribeiro e Luiz Nunes (CAVALCANTI, 2001).

Quando o Brasil se tornou moderno, parafraseando Cavalcanti (2001), isto é, na década de 1950, o Recife era a terceira cidade mais importante do país, centro da região e local de clientela especializada, erudita e endinheirada. O curso de Arquitetura situado no Recife era o único da Região. Desde a criação das Escolas Livres, Recife torna-se um campo de atuação de profissionais especializados no campo da arquitetura. Oficializado em 1948, o curso de Arquitetura ganhou autonomia em 1958 e tornou-se independente do de Belas Artes. Nos anos 1950, o curso de Arquitetura da Universidade do Recife era uma das sete escolas de arquitetura nacionais (junto à da Mackenzie, FNA, UFBA, FAU, UFMG, URGS) e um dos poucos centros representativos, sobretudo para candidatos das regiões Nordeste e Norte do País (MARQUES, 1983).

Considerada por Hugo Segawa (1998), a obra mais completa sobre arquitetura moderna brasileira até aquele momento, *Arquitetura Contemporânea no Brasil* de Yves Bruand (1981) traz referências apenas dos estados da Bahia e de Pernambuco[9], os demais estados do Nordeste brasileiro estiveram ausentes.

[7] Caixa d'água de Olinda, de Luiz Nunes e Fernando Saturnino de Britto; o Pavilhão de Verificação de Óbitos, de Luiz Nunes; Residência Arthur Moura, de José Norberto da Silva, e a Recebedoria de Rendas (Palácio da Fazenda), de Fernando Saturnino de Britto; além de duas obras em Salvador: a Escola Normal e o Sanatório de Tuberculose Santa Terezinha e um projeto de Oscar Niemeyer em Fortaleza. (GOODWIN, 1943)

[8] Estão presentes a Casa de João Paulo Miranda Neto (1953), de Lygia Fernandes, em Maceió- AL; o Edifício Caramuru (1946) e o Edifício Sede do Banco da Bahia (1954), ambos de Paulo Antunes Ribeiro, o Hotel da Bahia (1951), de Paulo Antunes Ribeiro e Diógenes Rebouças, e o Teatro Castro Alves, de José Bina Fonyat Filho, todos em Salvador-BA. À exceção do Castelo d´água de Luiz Nunes e Fernando Saturnino de Brito em Olinda, do Esboço do Jardim da Praça Arthur Oscar (1936) e do Jardim da Capela da Jaqueira (1954), de Roberto Burle Marx, e do City Bank (do próprio Mindlin), no Recife, o Estado de Pernambuco está quase ausente da coletânea (MINDLIN, 1956).

[9] Comparece também a residência Dr. Paulo Netto, de autoria de Lygia Fernandes em Maceió- AL.

Em "*Arquitetura Contemporânea no Brasil*" - publicada inicialmente em francês em 1971- Yves Bruand (1981) reserva um lugar secundário para a produção do Nordeste entre 1945-1970. O Nordeste é uma das regiões influenciadas pela obra de Lúcio Costa e Recife, a verdadeira capital do Nordeste – local do único curso de arquitetura da região- oferecia uma produção para o contexto nacional, depois das Escolas Carioca e Paulista: "*A renovação da arquitetura em Recife é relativamente recente se for deixado de lado o episódio Luiz Nunes de 1935–1937. De fato, ela ocorreu apenas depois de 1950 e deveu-se ao estabelecimento de dois jovens arquitetos, um vindo do Rio, outro de Portugal: Acácio Gil Borsoi e Delfim Amorim*.

Para Bruand (1981:147), o arquiteto português Delfim Fernandes Amorim (1917–1972) é "(...) *o verdadeiro herdeiro da tradição de Lucio Costa em Pernambuco, quando conseguiu resolver o problema da laje em concreto com telhas cerâmicas sobrepostas*". Paradoxalmente, não teria sido Acácio Gil Borsoi (1924–2009) o legítimo herdeiro de Lucio Costa,

> *"O interesse do arquiteto pelas técnicas do passado ocorre apenas na experiência de pré-fabricação da taipa no conjunto Cajueiro Seco. Borsoi "(…) se destaca por um cuidado particular na escolha dos materiais: atribui um papel importante ao tijolo aparente e à madeira, enquanto complementos das estruturas de concreto armado e dos panos de vidro"* (BRUAND, 1981:146–147).

E conclui "*é cedo demais para se falar de uma verdadeira escola do Recife, homogênea e original, mas é evidente que esta possibilidade não pode ser excluída*". Mais adiante, ele sugere que *"(...) a experiência de Nunes também serviu*" (1981:146–148).

Com essa frase, Yves Bruand, abriu o filão da discussão para a possibilidade de existência de uma "Escola do Recife" (tema que dará origem a uma série de trabalhos valorizando as contribuições regionais e suas particularidades).[10]

Em Arquitetura Moderna Brasileira, Fischer e Acayaba (1982) ampliaram o universo de obras registrado nas coletâneas nacionais com obras em Recife, Salvador e Fortaleza não contempladas por Bruand. Para as autoras "***No Nordeste foi imprescindível o abandono parcial do repertório racionalista*** *e a acomodação da arquitetura moderna às características socioculturais e climáticas locais"* – não obstante as autoras não evidenciaram em que consiste o abandono parcial do repertório racionalista, em que aspectos os arquitetos do Nordeste fizeram uma arquitetura diferente do restante dos trópicos nacionais? Teria a arquitetura do Nordeste algo de irracional? [11]

Como conceito o Nordeste é uma invenção gestada no âmbito da cultura brasileira - cunhado em 1919 para designar área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), o termo foi utilizado sempre em oposição ao Sul (Sudeste) para diferencia-lo do Norte e do Sul. O Nordeste é filho das secas, que desde 1877 (como a grande seca) afetaram a região, que serviu às elites como estratégia de arrecadarem recursos para combater as frequentes secas da região Os vários Nordestes foram narrados segundo a construção de identidades, propiciaram a ascensão de um novo regionalismo e a **invenção do Nordeste** como o espaço da saudade e territórios da revolta e utopia. A região *não foi recortada só como unidade econômica, política e*

[10] Debatida por vários autores, essa questão não será retomada aqui.
[11] "*There is something irrational in the rise of brazilian architecture"*. Expressão utilizada no texto Brazilian Contemporary Architecture por Siegfrid Giedion (GIEDION In: MINDLIN, 1956).

geográfica, mas, principalmente como um campo de estudos e produção cultural, baseado numa pseudo-unidade cultural, geográfica e étnica".[12] (ALBUQUERQUE JR., 2009).

A noção de alteridade da região em relação ao Brasil era divulgada nas revistas de arquitetura, com evidenciava Espinoza (2014), ao analisar a participação do Nordeste em diversos artigos publicados nas revistas de arquitetura *Acrópole*, *Arquitetura e Engenharia* e *Módulo* entre 1950-1970, identificou a noção de alteridade construída para a região: um "*olhar selvagem e acolhedor*".

Como essa construção cultural explica as construções historiográficas sobre a arquitetura moderna no Nordeste?

MODERNIDADES REGIONAIS

Para superar a dificuldade de classificar as produções regionais devido à diversidade da arquitetura moderna brasileira, Segawa (1998) enfatiza a ocorrência de expressões locais da arquitetura do Sudeste do país e a ocorrência de outras **modernidades regionais**, fruto da atuação de arquitetos peregrinos, nômades e migrantes.

"*Se em um mapa riscássemos as rotas de arquitetos em migração pelo país, certamente teríamos um papel completamente rabiscado*". E, embora admita a ideia de uma rede de relações, aponta "*O exemplo clássico do mineiro Luiz Nunes, em Recife, a partir de 1934 é uma referência de arquiteto forasteiro (formado no Rio de Janeiro) indutor de novas perspectivas no campo arquitetônico regional (...) Hélio Duarte (formado no Rio de Janeiro em 1930) levou a informação moderna para a Bahia entre 1938-44*". (SEGAWA, 1988, p.9-13), como se Pernambuco e a Bahia fossem tábulas rasas.
Arquiteturas no Brasil/Anos 80 consolida a ideia de arquiteturas regionais e incorpora um capítulo dedicado à Região Norte/Nordeste. São capítulos separados numa narrativa isolada, tal como os capítulos sobre a arquitetura latino-americana anexados às histórias ocidentais.

Estes teriam difundido os ensinamentos da Escola Nacional de Belas Artes no Nordeste, Centro-Oeste e Sul do País e teriam atuado como definidores de linhas regionais (SEGAWA, 1998:131–132). Com isso, abre-se o argumento criador de modernidades.

Argumento semelhante foi utilizado por Wiliam Curtis em *Modern Architecture since 1900,* (1996) ao inserir a América Latina na história da arquitetura ocidental com o capítulo intitulado "O *problema da identidade regional*"[13], título posteriormente trocado para "*O processo de absorção: América Latina, Austrália, Japão*"[14] (HERNANDEZ, 2010).

[12] Nordeste é uma construção, retrata uma geografia não existe do ponto de vista físico: a divisão territorial para fins administrativos engloba uma geografia composta de microrregiões completamente distintas entre si (litoral, zona da mata, agreste, sertão). O flagelo da seca pelo qual foi gestada a ideia de Nordeste, não serve para distinguir a região, hoje a seca não ocorre apenas no Nordeste. As tradições culturais são distintas. Os estudos mais recentes mostram a permanência de rituais judaicos no interior do sertão e a forte presença de cristãos novos. A culinária da região não é única. O açúcar predominou na zona da mata; no sertão e no Agreste as culturas são outras e predominou a agricultura de subsistência. A divisão entre nordeste pobre e sudeste rico, já não faz tanto sentido se constatamos os bolsões de pobreza cada vez maiores na região Sudeste, nos estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais.
[13] The Problem of Regional Identity.
[14] The Process of Absorption: Latin America, Australia, Japan

Para Curtis em *Modern Architecture since 1900,* (1996: 491) o *Movimento Moderno é propriedade intelectual de certos países da Europa Ocidental e Estados Unidos, e algumas partes da União Soviética.* (...) evidenciando "*incontestável o direito de autoria de um seleto grupo de países que se tornaram os únicos detentores da arquitetura moderna"* (Hernández, 2010). Curtis (1996: 491) admite que "*No final da década de 1950, transformações, desvios e desvirtuações da arquitetura moderna encontraram seus caminhos em outras partes do mundo",* explicando o processo de migração dos logros do movimento moderno para os países fora da Europa e América do Norte.
Analogamente, em *Arquiteturas no Brasil 1900-1990* ao referir-se ao Nordeste, Segawa (1998) adota atitude semelhante ao eleger a escola carioca e a linha paulista como as portadoras da missão civilizatória do movimento moderno nacional. "*As migrações caracterizaram um processo de transferência de conhecimento e tecnologia de regiões mais desenvolvidas (como o Rio de Janeiro, São Paulo e outros centros regionais) para* ***outras menos desenvolvidas****, num processo indutivo de modernização e uniformização de valores culturais e técnicos via arquitetura"* através dessa afirmação, Segawa (1998) utiliza a mesma estrutura de dominação cultural e enfatiza o caráter civilizatório dos *arquitetos peregrinos, nômades e migrantes*. (SEGAWA, 1998:134), desconsiderando atitudes criativas dos intérpretes e os processos de transmissão de conhecimento que nunca se dão de em uma única direção.

Curtis (1996) e Segawa (1998) admitiram processos de migrações das ideias do movimento moderno para países e regiões menos desenvolvidos e findaram por trazer histórias da América Latina e Nordeste como capítulos à parte nas historiografias internacional e nacional, respectivamente, considerando o regionalismo como alteridade.

Ainda que não explicite juízo de valor, o conceito de *regionalismo* não oferece atributo analítico válido além da definição geográfica, da localidade da obra. Por exemplo, o conceito de **modernidades regionais**, adotado por Segawa (1998), pouco nos explica sobre o valor de obra de arte.[15]

***

Desde os primeiros até os mais recentes estudos, os autores recorrem à tentativa de identificar aspectos genuínos que caracterizem a produção como diferenciada da produção brasileira de arquitetura moderna. Mas, se existem esses aspectos, será que eles devem ser considerados regionais?

Marques e Naslavsky (2009) afirmam que entre os autores brasileiros - a produção arquitetônica de muitos desses arquitetos migrantes, nômades identificados por Segawa (1988) - **não é considerada regionalista**. Ao contrário, o hábito analítico da historiografia da arquitetura nacional é o de considerar nacional a produção paulista e carioca; e as demais periféricas, de centros menores, como modernidades regionais.

No caso brasileiro, esse conceito nos coloca face aos dois problemas associados: o das disputas regionais (aquilo que esteja fora do eixo Rio-São Paulo) e com este o da qualidade da arquitetura produzida sob o rótulo do *regionalismo*; ou seja, por *regional* se entendam versões "menores". (IDEM, 2009)

[15] "Localização não é atributo de valor de obra de arte (...) o problema que está por trás desta discussão é um problema ideológico (...) Estabelecer identidades regionais para avaliar a produção arquitetônica é criar armadilhas para valorizar essa produção, estabelecer valores qualitativos fora do campo da história da arte".(GUERRA, 2004) Discussão gerada na arguição do projeto de tese defendida na FAUUSP da autora desse texto em 2004.

Ao eleger os arquitetos migrantes como portadores da missão civilizatória da escola carioca e evidenciar a formação de modernismo regionais, Segawa coloca em segundo plano arquitetos formados pelas escolas locais, como é o caso de Diógenes Rebouças, "*formado tardiamente no curso de arquitetura da Bahia"* foi "*notável seguidor da linha carioca*, teria sido responsável pela "a *vulgarização do pensamento carioca*" através da *"apropriação dos conceitos"*.

Marques (2006: 64), as *" outras modernidades, longe das canônicas, colocou uma faca de gumes. De um lado possibilita o politicamente correto, fugindo da crítica do moderno como arquitetura internacional, (...). Por outro, ao admitir que se existe uma arquitetura canônica, superior, (...). Reforça assim o mito da superioridade da filiação carioca*."

O conceito regionalismo crítico proposto por Liane Lefraive e Tzonis Alexander (1981) e amplamente divulgado por Kenneth Frampton (1983) como uma forma de *resistência* ao universalismo moderno findou por ser muito criticado nos Seminários de Arquitetura Latino-americana (SAL).

Para Waisman (1995), *"a substituição dos conceitos de periferia ou de margem pelo de região,(...) permitiu que arquitetos, críticos, historiadores dirigissem um novo olhar para as arquiteturas latino –americanas, mais construtivo e original à própria história, ressituando episódios na nova historiografia, como as análises de Silvia Arango das arquiteturas latino-americanas da década de 1940, os estudos de Ruth Verde Zein sobre a arquitetura pós-Brasília e os trabalhos de Carlos Eduardo Comas sobre o significado da obra de Lucio Costa"*.

Como explica Waisman (1994) *"Divergir é desenvolver, a partir daquilo que se é, aquilo que se pode chegar a ser. Provavelmente, a diferença entre essas duas interpretações provém da diferença de origem de seus defensores: a partir do centro, as margens não podem ser vistas como geradoras de projetos, mas apenas, talvez, como refúgio.* (WAISMAN, In: HERNÁNDEZ, 2001).

A contradição do conceito de Frampton reside no fato de que,

> "*a eleição de um único estilo regional correto imposto de fora para dentro, como uma arquitetura de resistência, pode muito bem ser visto como uma arquitetura a qual se deva resistir,(...) ao invés de impor fórmulas aos arquitetos como uma forma de resistência, seria melhor compreender a riqueza do discurso interno, local, em toda sua amplitude e complexidade*." (EGGERNER, 2002), (tradução livre).

Ao eleger as **modernidades regionais** para classificar as arquiteturas do Nordeste brasileiro e ao adotar o conceito de centro-periferia- questionado por Marina Waisman (1994) em relação a Arquitetura Moderna na América Latina- Segawa (1998) em *Arquiteturas no Brasil 1900-1990* utiliza a mesma estratégia que a historiografia internacional adota em relação à América Latina e ao Brasil.

Buscando uma nova interpretação para o episódio de Luiz Nunes no Nordeste do Brasil, Marques e Naslavsky (2007)[16] recusaram o conceito de influência, utilizando a teoria da recepção[17] - mais adequada à análise das

[16] Premiado no ANPARQ-2010-Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Capítulo de Livro- Menção Honrosa- Sonia Marques e Guilah Naslavsky- por propor uma nova interpretação para a arquitetura de Luiz Nunes livrando-a do débito carioca.

[17] Desenvolvida em particular pela escola de Constância a teoria da recepção originalmente concernia apenas a fenômenos literários. Depois os estudos de filosofia se interessaram por ela, sobretudo no que dizia respeito a autores considerados "menos importantes" e também a fenômenos de transferência cultural.

transferências culturais - e embora criticada por suas limitações - oferece uma alternativa às interpretações tradicionais, segundo as quais, existe uma origem de um movimento artístico, ou um momento ideal, os demais sendo desdobramentos menores ou variações. (...), *como bem disse Comas, "O débito brasileiro com Corbusier precisa relativizar-se. Afinal, penaliza-se Michelangelo por ter usado os mesmos elementos que Bramante? Ou Mies por ter adotado a planta livre em 1929 após Garches e Savoye? O cobogó recifense foi patenteado em 1930." (...) De fato, a influência brasileira em Corbusier e a reação de Corbusier à mesma permanece inexplorada"*. (COMAS, 2002).

Marques e Naslavsky (2011) propuseram utilizar a noção de recepção ao invés de difusão, por melhor se adequar a historiografia da arquitetura e seus processos- evitaram entender as arquiteturas modernas no Nordeste apenas como derivadas do Rio de Janeiro e/ou São Paulo- considerando as diversas trocas e recepções dos arquitetos atuantes na região, propuseram o conceito de rede com múltiplos centros ao invés de difusão a partir de um único centro de hegemônico.

UMA OUTRA ARQUITETURA BRASILEIRA- PERPETUANDO A TRAMA

Brasil: arquiteturas após 1950 Bastos e Zein (2011) em contraponto a Segawa (1998) propõem uma *"narrativa (...) polifônica, privilegiando a diversidade, deliberadamente não assumindo um foco ou linha central privilegiada e/ou exclusiva"*.

Admitindo que o

> *"panorama da segunda metade do século XX, que desde qualquer olhar sempre se descortinará como denso e complexo. (...). "Ruth e Maria Alice afastam-se da mitologia carioca da arquitetura de Niemeyer e Costa sem minimizá-las nem diminuir seus méritos, elas constroem uma interpretação, inclusive começando desde a dialética Rio de Janeiro - São Paulo.... Dessa maneira* ***a escola paulista se articula no livro como dialética à escola carioca****, que supera tanto criticando-a como homenageando-a .... ao abrir a tal dialética, abre-se também o campo a todo o território brasileiro, com capítulos dedicados à arquitetura de estados como Minas Gerais ou Rio Grande do Sul."* (MONTANER In: BASTOS; ZEIN, 2011). (grifo nosso)

Nenhum dos estados do Nordeste ganhou capítulos especiais.

Para as autoras "*A narrativa parte então de uma tentativa de superar* ***a dicotomia colônia – metrópole.*** *Sem negar as especificidades do lugar – geografia, clima, cultura, arquitetura, tradição urbana".*

Paradoxalmente, adotam atitude semelhante em relação as regiões fora do eixo Rio-São Paulo, ao se **auto denominarem metrópole**, mantém a mesma relação com a colônia, (toda região que esteja fora do eixo Rio-São Paulo) reafirmando a hegemonia Rio-São Paulo e incluindo quase que exclusivamente arquitetos que tenham trabalhado com os arquitetos da metrópole (leia-se Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e seus respectivos grupos).

Resta saber onde ficam as arquiteturas do Nordeste nesse contexto? Como se relacionariam com a dialética escola carioca - escola paulista?

As obras do Nordeste selecionadas para a coletânea têm necessariamente ligação aos grupos carioca e/ou paulista e podem se dividir em três categorias:

a) ligação ao grupo de Oscar Niemeyer/Lucio Costa (dessa forma foi incluída uma breve passagem sobre o arquiteto português Delfim Amorim) , reafirmando a trama originada em Bruand (1981:147) que o apontou como "*o verdadeiro herdeiro da tradição de Lucio Costa em Pernambuco, quando conseguiu resolver o problema da laje em concreto com telhas cerâmicas sobrepostas*"; foram incluídas obras de Acácio Gil Borsoi (Cajueiro Seco, Jaboatão dos Guararapes- PE, esse já presente em Bruand e o Fórum de Judiciário, Teresina-PI); e Sérgio Bernardes (Hotel Tambaú em João Pessoa-PB); o Novo Teatro José de Alencar, Fortaleza-CE de Liberal de Castro; e o Centro Administrativo de Pernambuco do próprio Niemeyer.

b) desdobramentos das experiências do grupo de Oscar Niemeyer/Lucio Costa em Brasília sobretudo na UnB: João Filgueiras Lima (Lelé) (Creches para o MAIS, Passarela, Escolas, Secretarias e Igreja do Centro Administrativo, rede de hospitais Sarah, FAEC – Fábrica de Equipamentos Comunitários em Salvador-BA.); a Rodoviária de Glauco Campello em João Pessoa-PB e os Equipamentos do Parque dos Guararapes, em Jaboatão dos Guararapes-PE de Armando de Holanda Cavalcanti;

c) obras de arquitetos atuantes em São Paulo em solo nordestino: Cidade de Caraíbas-BA de Joaquim Guedes e as Intervenções de Lina Bo Bardi em Salvador-BA.

Paradoxalmente, *Brasil: arquiteturas após 1950* ao ampliar o recorte temporal trazendo-o para a segunda metade do século XX não amplia a representatividade das obras em solo nordestino. E ao eleger como principal fio condutor o **brutalismo paulista,** perpetua a exclusão.

Para Bastos e Zein (2011) o Parque Guararapes em Jaboatão dos Guararapes-PE (1976) do arquiteto Armando de Holanda Cavalcanti[18], seria uma "***Outra arquitetura brasileira***"[19] ou *"**uma modernidade apropriada**"*[20], muita embora tenham enfatizado a elegância das cascas em concreto e dos revestimentos cerâmicos (desenhados por Athos Bulcão) – no entanto, para justificar a inclusão dessa obra (o **outro) –** enfatiza a semelhança aos equipamentos concebidos por Oscar Niemeyer em Pampulha, as cascas do Parque Guararapes foram reconhecidas devido ao débito a Oscar Niemeyer. Desconsideraram portanto os esforços criativos de Armando Holanda e sua experiência no *International Course on Building* do Bouwcentrum em Rotterdam, Holanda (1966-67) bem como suas relações diretas com os ensinamentos Aldo Van Eyck (RAMOS, NASLAVSKY, 2017).

É o caso de importantes obras em Fortaleza, como, por exemplo, o Centro Administrativo do Ceará (Palácio da Abolição e Mausoléu de Castelo Branco) de Sérgio Bernardes, cuja obra não se identifica com o brutalismo

[18] Iniciou e concluiu o curso de graduação na Escola de Arquitetura do Recife, diplomando-se em 1963 e passou por uma experiência da recém-inaugurada UnB (1962).O arquiteto teve uma passagem na UnB (NASLAVSKY; FREIRE; MORAIS, 2013).

[19] Enrique Browne (1982) difunde a existência de *outras arquiteturas latino-americanas,* ideia consolidada em 1988 e propõe compreender a modernidade como processo e método admitindo uma pluralidade de resultados formais para legitimamente concretizá-los. Cf. *Others Américas, Book Review Design* (1994).

[20] Afastando-se da ideia reacionária de "resistência" proposta por K. Frampton, Cristián Fernández Cox propõe *modernidade apropriada* Não pretende negar a modernidade, mas apenas ajustá-las à nossa situação própria, conveniente e peculiar, - a modernidade apropriada seria também uma diversidade apropriada, afinada com cada identidade regional ou nacional. *Cf.* El ordem complexo de la Arquitetura: Teoria Básica del Processo Projetual.(COX in: BASTOS E ZEIN (2011).

paulista, bem como o caminho distinto trilhado pelo arquiteto Roberto Martins Castelo[21], diplomado em Brasília em 1969.
Como afirmaram as autoras,

> *"Na segunda metade dos anos 60, experiências brutalistas começaram a aparecer em outras regiões brasileiras certamente não apenas por influência paulista, mas refletindo uma sensibilidade plástica mundial. Os arquitetos paulistas, portanto, passaram a ter interlocutores próximos nas obras de* ***Casé, Borsoi, Lelé*** *e outros, o que, naturalmente afetou a própria arquitetura paulista*" (Bastos e Zein, 2011:112). Vale salientar que os próprios interlocutores apontados pelas autoras não se reconhecerem como tal. (NASLAVSKY, FREIRE, MORAIS, 2013).

Esse é o caso do próprio Borsoi - cujas estreitas ligações com o grupo de Oscar Niemeyer e Lucio Costa- motivo pelo qual teve posição de destaque nas tramas de Bruand (1981) e Segawa (1998), findaram por colocá-lo em posição periférica em Bastos e Zein (2011). Em 2002, quando questionado se no Nordeste havia uma escola, Borsoi, valendo-se da antiga disputa entre Rio e São Paulo, afirmou:

"*São Paulo- que sob a orientação de Artigas, transformava tudo em* ***bunkers de concreto,*** *caixas de concreto com pestanas-, então a do Nordeste existe sim. É a expressão arquitetônica em que a luz, a sombra, o vento e a transparência fazem parte do projeto. E que faz uso de terraços, grandes beirais, muita sombra, por causa do calor. Essa preocupação com o conforto ambiental fez parte da nossa pauta de trabalho na escola de arquitetura da Universidade Federal de Pernambuco e dela saiu uma tipologia característica*"(BORSOI, 2002).[22]

Brasil: Arquiteturas pós-1950, ao privilegiar o **brutalismo paulista**– *"como tipologia caraterística"*, parafraseando o falecido Borsoi- exclui **a diversidade das Arquiteturas do Brasil pós-1950**, reafirma a trama de Bruand (hegemonia das duas escolas carioca e paulista) reforçando a **ideia de alteridade do Nordeste**. E ao eleger como principal fio condutor o **brutalismo paulista** desconsidera a rica produção da região Nordeste, que permanece periférica, quando não ignorada - a pior forma de exclusão segundo Waisman (2013).

O NORDESTE NA HISTORIOGRAFIA DA ARQUITETURA LATINO AMERICANA RECENTE

Na década de 1990, uma nova geração de historiadores da arquitetura latino-americanos recolocou o debate, sobretudo considerando novos conceitos e paradigmas dos estudos pós-coloniais.[23] Essas teorias contribuíram para a ampliação do debate e consolidação de um campo de ideias gestadas a partir da compreensão da noção de alteridade, da possibilidade de entender o colonizado sob outra ótica distinta de

[21] PAIVA, Ricardo Alexandre ; DIOGENES, B. H. . Caminhos da Arquitetura Moderna em Fortaleza: A contribuição do arquiteto Roberto Martins Castelo. In: I DOCOMOMO NO-NE, 2006, Recife. I DOCOMOMO NO-NE, 2006.
[22] Entrevista Acácio Gil Borsoi, Arcoweb http://www.arcoweb;com.br/entevita;entrevista 17.asp 05/07/2002
[23] Forty e Andreoli (2004) evidenciam que "*o discurso pós-colonial não tem sido muito favorecido na América Latina, em parte talvez por ter-se desenvolvido em países que se tornaram independentes cerca de um século depois das nações latino-americanas, e em parte pela sua tendência em tratar todas as sociedades como idênticas (...) os círculos intelectuais brasileiros (usam) o termo antropofagia para explicar fenômenos de uma nova identidade apropriando-se de elementos culturais advindos de outros contextos".*

seu colonizador[24]; questionaram a ideia de abstração do modernismo e colocaram novas teorias considerando multidisciplinariedade, diversidade cultural, materialidade.

Algumas das ideais mais relevantes na teoria da arquitetura vieram da aplicação de conceitos dos estudos pós-coloniais ao campo da arquitetura e urbanismo. Conceitos como hibridização, tradução[25], simbiose[26], transculturação[27], entraram no discurso de forma a propiciar uma alternativa à difundida crença de que intercâmbios culturais pressupõem uma transmissão de conhecimento de uma cultura dominante a uma supostamente inferior.

Como rever a historiografia da arquitetura moderna no Nordeste sob a ótica dos discursos pós-coloniais? Como rever o lugar das arquiteturas do Nordeste livre da ótica de submissão ao Sudeste?

Marques e Naslavsky (2007) propuseram uma nova interpretação para a arquitetura de Luiz Nunes livrando-a do débito carioca, não obstante, a despeito desses esforços o Nordeste ainda permanece ausente da historiografia nacional e internacional.[28]

Passados 60 anos da exposição *Latin American Architecture since 1945* (1955); uma nova mostra *Latin American in Construction: Architecture 1955-1980* (2015) trouxe uma visão complexa das posições, debates e da criatividade arquitetônica da América Latina, desde o México e Cuba, até o Cone Sul, reunindo materiais originais nunca reunidos e raramente exibidos, até mesmo em seus países de origem" (MOMA, 2011).

Ao analisarmos o mapa de obras catalogadas, um vazio tomou conta do Norte e Nordeste, embora essas regiões tenham estado presentes em coletâneas internacionais sobre o Brasil; as obras de Luiz Nunes, por exemplo, que estiveram presentes no Catálogo de *Brazil Builds* do MoMA (GOODWIN, 1943), desapareceram na recente exposição do mesmo MOMA. No catálogo da exposição *Latin America in Construction, 1955-1980*, (2015), com exceção das cidades de Salvador e Propriá; nenhuma referência ao Norte e/ou Nordeste,

[24] Para Edward Said (1978), Orientalismo é um corpo de ideias gestado com intuito de explicar uma realidade pelo olhar de fora, do dominador, que vê no outro o estranho, o perigo, o medo, o diferente, reafirmam culturalmente a ideia de dominação. E alerta para o perigo do emprego dessa estrutura sobre nós mesmos ou sobre os outros. Albuquerque Jr (2009) em A Invenção do Nordeste explica a criação do conceito de Nordeste no âmbito da cultura brasileira (em 1919) para designar a região das secas e utilizado em oposição ao Sul (Sudeste) para diferenciar o Norte do Sul. Enrique Dussel (2000) traz a noção de transmodernidade, e propõe uma libertação do eurocentrismo. Walter Mignolo, (2007) em *La ideia de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial* discute colonialidade, colonialismo e questiona a noção de latinidade- construída por intelectuais franceses com a contribuição das elites crioullas americanas.

[25] A noção de tradução foi amplamente discutida por teóricos da literatura pós-colonial: *"sendo copias, traduções eram avaliadas sempre como inferiores que os originais, e o mito da tradução como algo que diminuísse a importância do original (...) elas raramente eram considerados como um processo de ganho. A noção do colonizado como uma cópia ou tradução do original europeu inevitavelmente envolvia o juízo de valor que coloca a tradução numa posição menor na hierarquia literária".* (BASSNETT, TRIVEDI, 1999).

[26] Hernández (2001) retoma a noção de "*simbiose*" da crítica argentina Marina Waisman – "*simbiose de elementos diferentes resulta na criação de um novo original, (...) desafia a hegemonia da tradicional arquitetura europeu-americana considerada original, a definição de arquitetura divergente (de Waisman) é mais adequada nesse contexto", e propõe transculturação.*

[27] Termo cunhado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz- processo multidirecional e interativo entre vários sistemas culturais, se opõe às estruturas hierárquicas unidirecionais associadas à noção de autoridade cultural.- sugere um certo dinamismo, processos de formação de identidades são sem fim, desafiando a suposição tradicional de que as culturas são concebidos segundo taxonomias unidirecionais (HERNANDEZ, 2001).

[28] (MARQUES; NASLAVSKY In: MOREIRA, (Org.). 2007: 81-105) Prêmio ANPARQ -Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo.-2010 Capítulo de Livro- Menção Honrosa- Sonia Marques e Guilah Naslavsky .

anteriormente contemplados com aparições pontuais em coletâneas nacionais: Goodwin, (1943); Mindlin, (1956), Yves Bruand (1981), e Ficher & Acayaba (1983).

Cariocas e Paulistas se alternam em *The Poetics on Development: Notes on Two Brazilian Schools* (COMAS, 2015) texto do catálogo de *Latin American in Construction 1955-1980* (BERGDOLL et al, 2015). A representatividade do Nordeste ficou por conta de Cajueiro Seco (1963) "*a comunidade pobre no Recife que Borsoi desenhou casas construídas com painéis pré-fabricados em taipa, ainda usada localmente num plano urbano quadriculado simples"*; para Alagados (1973) *"um imenso assentamento na Baía de Todos os Santos, Maurício Roberto e uma equipe jovem propuseram um sistema de ruas e becos sem saída e clusters"*; e o projeto de Lina Bo Bardi desenhado para a comunidade cooperativa de Camurupim "*um vilarejo para trabalhadores rurais deslocados pela construção de represas hidroelétricas no Rio São Francisco, no Nordeste do Brasil. As instalações coletivas ocupavam o topo de uma colina. Os lotes residenciais seguiam a topografia e eram grandes o suficiente para a agricultura de subsistência. As casas simples de materiais locais poderiam ser construídas pelos próprios trabalhadores. Um elemento particularmente engenhoso é o banheiro combinado com chuveiro.*"(COMAS, 2015).

Cajueiro Seco de Borsoi é, sem dúvida, o mais popular entre os projetos do Nordeste, uma vez que esteve presente em todas as coletâneas (BRUAND, 1981; SEGAWA, 1998; BASTOS, ZEIN, 2011; COMAS in: BERGDOLL et al., 2015) como o representante do Nordeste, desde sua concepção em 1963.
Sem tirar o mérito criativo do projeto, em que aspectos o projeto de Cajueiro Seco representa a diversidade das arquiteturas do Nordeste?
Restringir as arquiteturas do Nordeste a expressões de taipa pré-fabricada ou a taipa sobre palafitas (proposta para Camurupim de Lina Bo Bardi) é sem dúvida, restringir as contribuições dos arquitetos Acácio Gil Borsoi e Lina Bo Bardi a esses projetos, não evidencia a riqueza criativa de suas trajetórias. Nem a obra de Borsoi durante 58 anos de atuação no Nordeste (1951-2009) resume-se a taipa pré-fabricada, nem os esforços criativos de Lina Bo Bardi no Nordeste ao projeto não construído da Comunidade Camurupim, por mais ricas que essas experiências sejam.

Também entrou na mostra a Cidade Caraíba para a companhia Mineração Caraíba S/A na região plana e semiárida do interior da Bahia, de Joaquim Guedes, por representar uma "*uma típica cidadezinha nordestina, ela tem um layout xadrez, com ruas e praças definidas por alas alinhadas com uma galeria pública e lojas abaixo de apartamentos, ou casas geminadas com pátios. Blocos inteiros foram designados para instalações comunais independentes".*

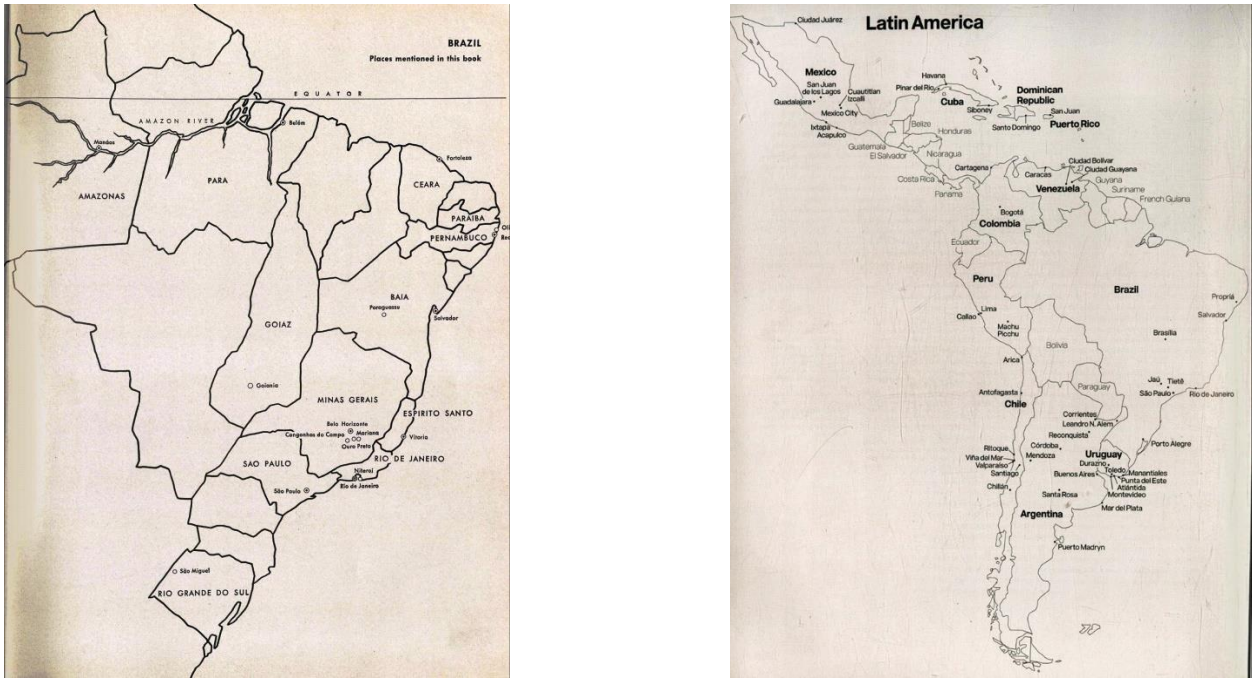


Fig.1 Mapa do Brasil (GOODWIN, 1943) e mapa da América Latina (BERGDOLL et al, 2015)

Os exemplares representativos do Nordeste na coletânea *Latin American in Construction, 1955-1980* evocam condições de pobreza, simplicidade, técnicas tradicionais, taipa, telhas cerâmicas, treliças de madeira, reafirmam a ideia de regionalismo com alteridade que foi construída para a região e, embora não estejam presentes adjetivos que evoquem a pobreza, palavras como rudeza e vulgaridade foram utilizadas para a explicar o projeto de Lina Bo Bardi no Sesc Pompéia (embora não em solo nordestino), o Sesc Pompéia evoca a experiência de Lina Bo Bardi no Nordeste. Como a própria arquiteta admitiu,

> "*Aproveitei ao máximo a experiência de cinco anos passados no Nordeste, a lição da experiencia popular, não como romantismo folclórico, mas como uma experiência de simplificação. Através da uma expressão popular cheguei aquilo que poderia chamar de* ***Arquitetura Pobre****. Insisto, não do ponto de vista ético. Acho que no Museu de Arte de São Paulo, eliminei o esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais (e os arquitetos hoje) optando por soluções diretas, despidas*". (BARDI, 1997).

Como Liernur afirmou, "*foram as pesquisas incluindo as possibilidades comunicativas das matérias-primas* – (que) *estimularam a busca de soluções que permitissem revelar a identidade particular da arquitetura latino-americana sem apelar para as formas conservadoras regionalismo."* (LIERNUR, 2015).

Na mesma coletânea sobre América Latina, em *Architectures for Progress: Latin America, 1955-1980* o crítico argentino evidenciou que "*No trabalho de Bo Bardi, no Brasil (...), é mais apropriado invocar as raízes populistas analisadas por Hobsbawm. A fascinação com a cultura pop foi compartilhada pela vanguarda europeia, e as manifestações populares em código antissistemático aparentes no trabalho de Bo Bardi vieram de sua experiência na Itália, mas também foram estimuladas pelo vasto universo da cultura*

marginal brasileira[29]*, (...) e terminando com um modo primitivista em seus últimos trabalhos em Salvador da Bahia*". (LIERNUR, 2015: 86).

Com exceção da Cooperativa Camurupim, as obras de Lina Bo Bardi no Nordeste brasileiro: a intervenção no Solar do Unhão, a casa Chame-Chame, as intervenções na Ladeira da Misericórdia, o restaurante Coaty, a Casa do Benim bem como, a Igreja do Espírito Santo no Cerrado brasileiro, em Uberlândia[30], estiveram ausentes da exposição.

Uma das razões para tal exclusão - além de sua localização fora do eixo Rio-São Paulo- pode ter sido o fato de desviarem das formas canônicas da arquitetura ocidental; buscando formas livres, orgânicas, planos geométricos incomuns; referências às culturas indígenas e afro-brasileira: ocas indígenas, cavernas, formas orgânicas, circulares, labirintos, espirais.

O que fez o próprio Liernur evidenciar o modo primitivista de seus ~últimos trabalhos em Salvador.

Nos textos de Comas (2015) e Liernur (2015), as referências às arquiteturas no Nordeste estão associadas a técnicas construtivas tradicionais (taipa, coberturas em telhas cerâmicas, estruturas em madeira, paredes em tijolos caiados, treliças de madeira como muxarabis) e formas não canônicas ou divergentes da cultura ocidental; e a termos como: culturalista, até mesmo antimodernismo, rudeza, vulgaridade, primitivismo, marginal[31] , esses reiteram a ideia de regionalismo como alteridade construído ao longo de décadas para a região.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos recentes sobre a modernidade na América Latina tentaram reverter

> "*a falta de integração (que) é patética, quando sessões dedicadas à "América Latina" são acrescidas nos textos clássicos da historiografia da arquitetura moderna como se os trabalhos, projetos e ideias geradas na América Latina" não fossem parte do desenvolvimento geral da arquitetura moderna.* (LIERNUR in: CARRANZA, LARA, 2014);

Modern Architecture in Latin America: art, technology, and utopia (CARRANZA; LARA, 2014) propuseram uma ótica livre do eurocentrismo: *"A historiografia canônica do modernismo nas Américas tende a começar de uma tábula rasa nas primeiras décadas do século 20,* ***quando na verdade nunca houve tal vazio****".* Lara (2012).

Também o Nordeste não foi uma tábula rasa para as arquiteturas do Sudeste brasileiro.

[29] "*underground*" no original em inglês. "(...) in the work of Bo Bardi, in Brazil (...),it is more appropriate to invoque the populist roots analyzed by Hobsbawm. The fascintion with pop culture was shared by the European avant-guarde , and the popular manifestations in anti-systematic code apparent in the work of Bo Bardi came from her experience in Italy, but was also stimulated by the vast universe of Brazilian underground culture, (...) and ending with a primitivist mode in her late works in Salvador de Bahia".(LIERNUR 2015:86)

[30] Embora no Sudeste, essa região do Brasil tem clima semi-árido tem características muito semelhantes ao Sertão Nordestino.

[31] (culturalist, even antimodernist, roughness, vulgarity, primitivism, underground)

Faz-se necessário recolocar os episódios na nova historiografia. *"Seria presunçoso (e impossível) aspirar a ser o centro do mundo*[32]*, mas seria urgente e necessário se tornar o centro de nós mesmos*." (WAISMAN in: LARA, 2012). E inserir as arquiteturas do Nordeste na historiografia moderna da América Latina, numa nova perspectiva visando à liberação das amarras das arquiteturas do Sudeste, e como parte integrante do desenvolvimento geral da arquitetura moderna, permitirão que arquitetura da região possa ganhar sua própria significância. Afastando-se das recorrências historiográficas que identificam a região como o outro, a terra de ninguém, o quintal do Brasil. Precisamos *com arte inventar outros Nordestes, que signifiquem a supressão das clausuras desta grande prisão que são as fronteiras*. (ALBUQUERQUE JR., 2009).

REFERÊNCIAS:

ALBUQUERQUE JÚNIOR. Durval Muniz. **A invenção do nordeste e outras artes**; pref.Margareth Rago- 4 ed.rev.-São Paulo:Cortez, 2009.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil. Arquiteturas após 1950**. São Paulo, Perspectiva, 2011.

BARDI, Lina Bo; VAN EYCK, Aldo. **Museu de Arte de São Paulo, 1957-1968.** São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/ Editorial Blau, Ltda., 1997.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

BULLRICH, Francisco. **Arquitectura latino americana 1930/1970**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.

Caderno de Resumos, 1º. Seminário DOCOMOMO Norte e Nordeste. Arquitetura e Urbanismo no Norte e Nordeste do Brasil: Universidade e diversidade. Recife: UNICAP/UFPE;MDU 2006.89p.

Caderno de Resumos. 2º, Seminário DOCOMOMO N-NE. Desafios da preservação: referências da arquitetura e do urbanismo modernos no Norte e Nordeste. Salvador: PPG-AU-FAUFPA, 2008. 83p

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. **Recepção e difusão da arquitetura moderna no Brasil: Norte-Nordeste nas revistas, francesas, inglesas e italianas entre 1940-1960**. In: MOREIRA, Fernando Diniz. (org.) Arquitetura Moderna no Norte e Nordeste do Brasil: universalidade e diversidade, Recife: FASA, 2007. pp.129-149.

CARRANZA, Luis E., and LARA Fernando Luiz. **Modern Architecture in Latin America: art, technology, and utopia**; foreword by Jorge Francisco Liernur. Austin: Austin: University of Texas Press, 2014. 406p.

CAVALCANTI, Lauro.(org.) **Quando o Brasil era moderno: guia de Arquitetura 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.468 p.

COMAS, Carlos Eduardo.**The Poetics of development: Notes on Two Schools**. Pp. 40-67.In: In: BERGDOLL et al, Latin American in Construction, 1955-1980. New York: MOMA, 2015.

COMAS, Carlos Eduardo. **Moderno e Nacional uma incompatibilidade a questionar**. In: PESSÔA, José et alli. Moderno e Nacional. Niterói-RJ:EdUFF, 2006. p.35-65.

[32] No nosso caso do Brasil.

COX, Cristián, Fernández; FERNÁNDEZ, Antônio Toca. **América Latina: nueva arquitetura**. Editoral Gustavo Gili, México, 1998.

CURTIS, Willian J.R. **Modern Architecture since 1900**. London; New York, Phaidon Press Limited, 1996.

DANTAS, George A.F.; TEIXEIRA, Rubenilson B.. (Orgs.) **Caderno de Resumos e Programação. 4º. Seminário DOCOMOMO Norte/Nordeste. Arquitetura em cidades "sempre novas": modernismo, projeto e patrimônio: Natal**, RN: UFRN, 2012. 61p.

DEL REAL,Patrício & GYGER, Helen. **Latin American Modern Architectures. Ambiguous Territories**. New York and London: Rouledge, 2013.pp. 301.

DIÓGENES, Beatriz Helena Nogueira. PAIVA, Ricardo Alexandre. **Caminhos da arquitetura moderna em Fortaleza: a contribuição do arquiteto Roberto Martins Castelo**. In: 1º. Seminário DOCOMOMO Norte Nordeste. Caderno de Resumos, 1º. Seminário DOCOMOMO Norte e Nordeste. Arquitetura e Urbanismo no Norte e Nordeste do Brasil: Universidade e diversidade. Recife: UNICAP/UFPE;MDU 2006.89p.

_____. Caminhos da arquitetura moderna em Fortaleza: a contribuição do arquiteto Acácio Gil Borsoi. In:2º. Seminário DOCOMOMO Norte Nordeste. Caderno de Resumos, 2º. Seminário DOCOMOMO Norte e Nordeste. Salvador: PPG-AU, FAUFBA, 2008.

DUSSEL, Enrique. **Europe.Modernity, and Eurocentrism**. Nepantla: View from South 1.3.Copyright 2000, Duke University Press. Pp.465-478.

EGGENER, Keith (2002) **Placing resistance: A critique of Critical Regionalism** In: Architectural Regionalism Collected Writtings on Place, Identity, Modernity and Tradition.In: CANIZARO, Vicent B. (ed.) New York: Princeton Architectural Press, 2007. pp.395-407.

ESPINOZA, José Carlos Huapaya. "O Nordeste selvagem e acolhedor": o olhar carioca, paulista e mineiro sobre a arquitetura moderna nordestina através das revistas especializadas, 1950-1970. In: **Seminário DOCOMOMO (5: 2014: Norte/Nordeste, Fortaleza) Projeto, obra, uso e memória: a intervenção no patrimônio modernista/** Clovis Ramiro Jucá Neto, Ricardo Paiva (orgs.) Fortaleza: DAU/UFC, 2014.pp:1-11.

FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene Milan. **Arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Projeto Editores Associados Ltda. 1982,

FORTY, Adrian, ANDREOLI, Elisabeta (orgs) **Arquitetura Moderna Brasileira**. London: Phaidon, 2004.

GOODWIN, Philip L. **Brazil Builds. Architecture. New and Old. 1652-1942**. New York, 1943.

GUERRA, Abílio. Notas de exame de qualificação. São Paulo: FAUUSP, 2004.

HERNANDEZ, Felipe, **Bhabha for architects**. London and New York, Routledge,2010.

HITCHCOCK, Henry-Russell. Latin American Architecture.Since 1945. New York: Moma. 1955.

LARA, Fernando Luiz. *Cartografias imprecisas, mapeando arquitetura contemporâneas na América Latina*. 150. 02 ano 13, nov. 2012. Disponível em:<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.150/4507/pt.

LIERNUR, Jorge Francisco. **Architectures for Progress: Latin America, 1955-1980**. Pp.68-89. In: BERGDOLL et al, Latin American in Construction, 1955-1980. New York: MOMA, 2015.

LIERNUR, Jorge Francisco. **A New World for the New Spirit: Twentieth-Century Architecture´s Discovery of Latin America**. Zodiac 8 International Review of Architecture.

_____. Foreword. (translated by Luis E. Carranza). In: CARRANZA, Luis E. and LARA, Fernando Luiz. **Modern Architecture in Latin America: art, technology, and utopia**. Austin: University of Texas Press, 2014. 406p.

LIRA, Jose Tavares. **Fraturas de vanguarda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, cap 5 Antinomias da Vanguarda, pp.143-167

MARQUES, Sonia. **Maestro sem Orquestra: um estudo da ideologia do arquiteto no Brasil 1820-1950**. Recife, 1983. Dissertação (Mestrado), PIMIS. Universidade Federal de Pernambuco.

MARQUES, Sonia. **A alma nacional barroca e ecleticamente moderna: das eternas reivindicações de brasilidades**. In: PESSOA, José et al. Moderno e nacional. Niterói, EdUFF,2006.p.35-65.

MARQUES, Sonia; NASLAVSKY, Guilah. **Eu vi o modernismo nascer...e ele começou no Recife**. In: MOREIRA, Fernando Diniz (Org.). Arquitetura moderna no Norte e Nordeste do Brasil: universalidade e diversidade. 1º ed. Recife-PE: FASA, 2007, v. , p. 81-105.

_____. Eu vi o modernismo nascer...foi no Recife. **Arquitextos** (São Paulo), v. 131.02, p. 131.02, 2011.

____. Recepção x difusão: reflexões para preservação do patrimônio recente. In: **9o. Seminário DOCOMOMO Brasil,** 2011, Brasília-DF. Interdisciplinaridade e experiências de documentação e preservação do patrimônio recente.. Brasília-DF: FAU/UnB, 2011. p. 1-13.

_____. Uma Escola de Delfim? In: **Cadernos PPG-AU-FAUUFBA/UFBA. FAU**. Ano VIII, número especial. (2009); Ana Carolina de Souza Bierrenbach, Anna Beatriz Ayroza Galvão, Juliana Cardoso Nery (org.) Salvador: PPG-AU, 2009.

MARTINS, Carlos Alberto. **Arquitetura e Estado no Brasil: Elementos para uma Investigação sobre a Constituição do Discurso Moderno no Brasil; a Obra de Lúcio Costa 1924/52. São Paulo, 1987**. 225 p. Dissertação (Mestrado): FFLCH, USP.

MINDLIN, Henrique. **Modern Architecture in Brazil**. Rio de Janeiro/ Amsterdam. Colibri, 1956.

NASLAVSKY, Guilah. **Modernidade Arquitetônica no Recife: arte técnica e arquitetura, 1920-1950.** (1998), 301p. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, (1998).

_____**Arquitetura moderna no Recife 1949-1972**; prefácio Carlos A.C. Lemos; apresentação Sonia Marques- Recife: E. da Rocha/ Prefeitura da Cidade do Recife, 2012.178p.

_____. **Arquitetura moderna em Pernambuco, 1951-1972: as contribuições de Acácio Gil Borsoi e Delfim Fernandes Amorim,** (2004), 270p. Tese (Doutorado)- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo (2004).

_____. **Escola Pernambucana ou Tradição Inventada? A construção da história da Arquitetura Moderna em Pernambuco, 1945-1970**. In: 6o. Seminário DOCOMOMO-Brasil: Moderno e Nacional - Arquitetura e Urbanismo, 2005, Niterói-RJ. Anais 6º Seminário DOCOMOMO - Brasil: Moderno e Nacional- Arquitetura e Urbanismo. Niterói-RJ: Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, UFF, 2005.

_____. **O Nordeste na Historiografia da Arquitetura Moderna Nacional**. In: *Seminário DOCOMOMO (5: 2014: Norte/Nordeste, Fortaleza) Projeto, obra, uso e memória: a intervenção no patrimônio modernista*/ Clovis Ramiro Jucá Neto, Ricardo Paiva (orgs.) Fortaleza: DAU/UFC, 2014.pp:1-09.

NASLAVSKY, Guilah. **O Nordeste na Historiografia da Arquitetura Moderna Nacional**. In: Clóvis Ramiro Jucá Neto; Ricardo Alexandre Paiva. (Org.). Projeto, obra, uso e memória: a intervenção do patrimônio modernista no Norte e Nordeste. 1ed.Fortaleza: Edições UFC, 2018, v. , p. 541-556.ISBN 978-85-7282-738-6.

NASLAVSKY, Guilah, FREIRE, Adriana, MORAIS, Mariana. **Ir, Vir e Voltar. Novas conexões, Outros brutalismos**. X Seminário DOCOMOMO. Brasil Curitiba: PUCPR,2013. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%2010%20pdfs/CON_44.pdf. Acesso em 10/09/2014.>.

NASLAVSKY, Guilah; LARA, F. L. C. . **Regionalismo como Alteridade: Da América Latina ao Nordeste do Brasil**, **reflexões sobre a historiografia da arquitetura moderna brasileira**. In: 11o. Seminário DOCOMOMO Brasil, 2016, Recife. O campo ampliado do Movimento Moderno. Recife: DOCOMOMO_BR, 2016. p. 1-9.

NETO, Clovis Ramiro Jucá; PAIVA, Ricardo Alexandre (Orgs.).- **Caderno de Resumos. 5º. Seminário DOCOMOMO Norte/Nordeste**. Projeto, Obra, Uso e Memória: A intervenção no patrimônio arquitetônico modernista. Fortaleza: DAU/UFC, 2014.123p.

OLIVEIRA, Olivia. **Lina Bo Bardi: Sutis Substâncias da Arquitetura**. São Paulo: Romano Guerra, 2006.

PEREIRA, Juliano Aparecido. **Lina Bo Bardi Bahia, 1958-1964**. Uberlândia, EDUFU,2008.

PENNA, Camila. MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial**.Barcelona: Gesida Editoral, 2007. In: Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas, vol,1/2009.

ROCHA, Mércia; TINEM, Nelci (orgs.) **Caderno de Resumos e programação do 3º. Seminário DOCOMOMO Norte e Nordeste, Morte e Vida\Severinas Das ressureições e conservações (im) possíveis do patrimônio moderno no Norte e Nordeste do Brasil**, João Pessoa, Editora Universitária/UFPB,2010.)

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura. Arquitextos, São Paulo, ano 03, n. 032.06, **Vitruvius**, jan. 2003 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.032/717>.

SAID, Edward. **Orientalism**. Introduction. New York, 2003.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 1998.224p.

_____. **Arquitetos, peregrinos, nômades e migrantes**. In: SEGAWA, Hugo (ed.) Arquiteturas no Brasil/Anos 80. São Paulo Projeto,1988. pp 9-13.

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

WAISMAN, Marina**. La Arquitectura descentrada**. Bogotá: Escala, Historia y Teoria Latinoamericana, 1995.

____. **O interior da história: historiografia para latino americano**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

____. An Architectural Theory for Latin America. In: **Design Book Review,** Other Americas Contemporary Architecture and Issues in Latin America 32/33 Spring/Summer 1994.pp.28-30.

ZEIN, Ruth Verdi. Brutalismo, Escola Paulista: entre o ser e o não ser. UFRGS: **Arqtexto 2,** 2002/1. http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_2/2_Ruth.pdf

Salvador - 2018

CENTRO ADMINISTRATIVO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL: O PROCESSO DE PROJETO QUE REVELA A HISTÓRIA

ADMINISTRATIVE CENTER OF THE STATE OF RIO GRANDE DO SUL: THE PROJECT PROCESS THAT REVEALS HISTORY

CENTRO ADMINISTRATIVO DEL ESTADO DEL RÍO GRANDE DEL SUR: EL PROCESO DE PROYECTO QUE REVELA LA HISTORIA

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

FONSECA, Luciana Marson
Doutora em Planejamento Urbano e Regional. Pesquisadora no CPLab - UFRGS
luciana.urb@gmail.com

CENTRO ADMINISTRATIVO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL: O PROCESSO DE PROJETO QUE REVELA A HISTÓRIA

ADMINISTRATIVE CENTER OF THE STATE OF RIO GRANDE DO SUL: THE PROJECT PROCESS THAT REVEALS HISTORY

CENTRO ADMINISTRATIVO DEL ESTADO DEL RÍO GRANDE DEL SUR: EL PROCESO DE PROYECTO QUE REVELA LA HISTORIA

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Um edifício pode *revelar* as transformações ocorridas no contexto de uma cidade no transcorrer de um século? Poderia a *história* oferecer a "chave" que as teorias nem sempre encontram? Tratando-se de projetos de arquitetura e urbanismo, quanto tempo é necessário para que certezas sejam desfeitas e surjam novos paradigmas? Quando um projeto está pronto? O estudo de *processos de projetos* é tomado aqui como uma possível maneira de responder a esses questionamentos. Este artigo apresenta a história do projeto e da construção de um importante artefato arquitetônico gaúcho, que atravessou o tempo em constante processo de projetação. Ele argumenta que a *forma* é definida, antes pelo processo, do que pelo desenho, e que o artefato construído revela em si informações do contexto no qual foi inserido.
PALAVRAS-CHAVE: processo de projeto; contexto; Porto Alegre; arquitetura moderna; PD 1954-1964.

ABSTRACT:
Can a building reveal the transformations that took place in the context of a city within a century? Could history offer the "key" that theories do not always find? When it comes to architectural and urban planning projects, how long does it take for certainties to be broken and new paradigms to emerge? When is a project ready? The study of project processes is taken here as a possible way of responding to these questions. This article presents the history of the design and construction of an important Gaucho architectural artifact, which went through time in a constant process of design. He argues that form is defined, rather by process, than by design, and that the constructed artifact reveals in itself information from the context in which it was inserted.
KEYWORDS: design process; context; Porto Alegre; modern architecture; PD 1954-1964.

RESUMEN:
Un edificio puede revelar las transformaciones ocurridas en el contexto de una ciudad en el transcurso de un siglo? ¿Podría la historia ofrecer la "clave" que las teorías no siempre encuentran? Tratándose de proyectos de arquitectura y urbanismo, cuanto tiempo es necesario para que certezas sean deshechas y surgen nuevos paradigmas? Cuando un proyecto está listo? El estudio de procesos de proyectos se toma aquí como una posible manera de responder a estos cuestionamientos. Este artículo presenta la historia del proyecto y de la construcción de un importante artefacto arquitectónico gaucho, que atravesó el tiempo en constante proceso de proyección. Él argumenta que la forma es definida, antes por el proceso, que por el diseño, y que el artefacto construido revela en sí informaciones del contexto en el cual fue insertado
PALABRAS-CLAVE*:* proceso de proyecto; contexto; Porto Alegre; arquitectura moderna; PD 1954-1964.

INTRODUÇÃO

Sim, o mundo contemporâneo testemunha uma grande transformação, que aponta para uma nova forma de pensar e produzir cidades. Mas como *pensar-fazer* esses novos lugares, estando no olho do furacão? Talvez não tenhamos hoje a clareza necessária que o passar do tempo poderá trazer. Como indicou Belmont[1], as cidades "neomodernas" não mais pertencem à Era Industrial; mas, igualmente, ainda não pertencem à Era da Informática. Se o *locus* encontra-se *em processo*, rumo à afirmação de um novo paradigma – uma nova Era, segundo Belmont – é lógico imaginar que as "regras" para construir esse (e nesse) lugar também se encontrem em transformação.

François Ascher denominou este limbo – entre Era Industrial e Era da Informática – de *neourbanismo*. Para Ascher, a *terceira revolução urbana moderna* engendra um urbanismo que produz menos *planos* e mais *dispositivos*. Trata-se de um urbanismo reflexivo, no qual a análise não ocorre apenas antes das propostas, mas estará permanentemente em ação. Verifica-se a substituição progressiva do *planejamento urbano normativo* pelo *planejamento urbano estratégico*, no qual, "reciprocamente, o projeto torna-se, plenamente, um instrumento de conhecimento e de negociação"[2]. Este seria um urbanismo *convergente*, envolvendo muitos atores com diferentes lógicas, que, articuladas, passariam a integrar a concepção e realização de *projetos* – já este, ao considerar as novas dinâmicas territoriais, tornar-se-ia reativo, flexível, negociado.

Este artigo versa sobre um projeto iniciado no contexto específico da Porto Alegre dos anos 1970 jamais implantado conforme inicialmente desenhado. Ao contrário, durante o processo de sua execução ele foi transformado, adaptando-se aqui e ali às externalidades políticas, econômicas, sociais e culturais que configuravam, no passar do tempo, o contexto no qual ele se inseria. Tratando-se de projetos de alcance urbano, os processos tendem a ser mais longos, podendo inclusive acompanhar transformações de paradigmas, como as indicadas por Belmonte e Ascher. Neste caso, como responderia o artefato construído? Transformando-se também? Estagnando-se? Relacionando-se com o contexto em transformação de forma caótica; ou ao contrário: revelando, de certa forma, na própria construção, os meandros da História?

O processo de projeto que levou à execução *parcial* do Conjunto do Centro Administrativo do Estado é um exemplo que atravessa o século XX e adentra o século XXI. Cartão-postal de Porto Alegre, o CAERGS (atual Centro Administrativo Fernando Ferrari - CAFF) segue em processo de [re]projetação. No período em que estava sendo construído, Porto Alegre já vivia o início do enfraquecimento (coisa que só hoje sabemos) de uma tecnocracia que abrigava, desde os anos 1950, uma equipe de notáveis arquitetos, cuja biografia está "impressa" em muitas partes da cidade, revelando a arquitetura moderna de Porto Alegre. Sobre este *fazer* sobrepõe-se, aos poucos, uma nova lógica, que demarca um posicionamento político mais atento ao mercado imobiliário do que à opinião dos técnicos. Diante dessa lógica, inicia-se um processo de

[1] BELMONT, Joseph. Une hipothèse urbaine. *Mégalopole*. Revista do Institut Art et Ville, n.22, França, 2001, p. 29-37. Traduzido por João Farias Rovati.

[2] ASCHER, François. *Os novos princípios do urbanismo*. Coleção RG Bolso. São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 97

loteamento da área destinada ao Centro Administrativo do Estado desde o Plano Diretor de 1959[3]. Ela deveria abrigar, a partir de então, diversos outros edifícios de uso público, o que, de fato, acabou ocorrendo.

Já no decorrer dos anos 2000 um novo estudo de projeto para o CAFF é elaborado por uma equipe multidisciplinar de profissionais, decorrente de uma licitação pública. Nesse novo estudo o *projeto* é denominado *plano*. O artefato inicialmente pensado como *arquitetura dentro da cidade* passa a ser visto como uma *cidade dentro da cidade*, indicando um possível processo de "alinhamento" com o contexto contemporâneo.

Este processo de projeto traduz de maneira emblemática as interrogações produzidas ao longo do século XX acerca da ambígua associação entre os termos como urbanismo e arquitetura, ou projeto e plano, que será discutido neste artigo, conforme se conta sua história.

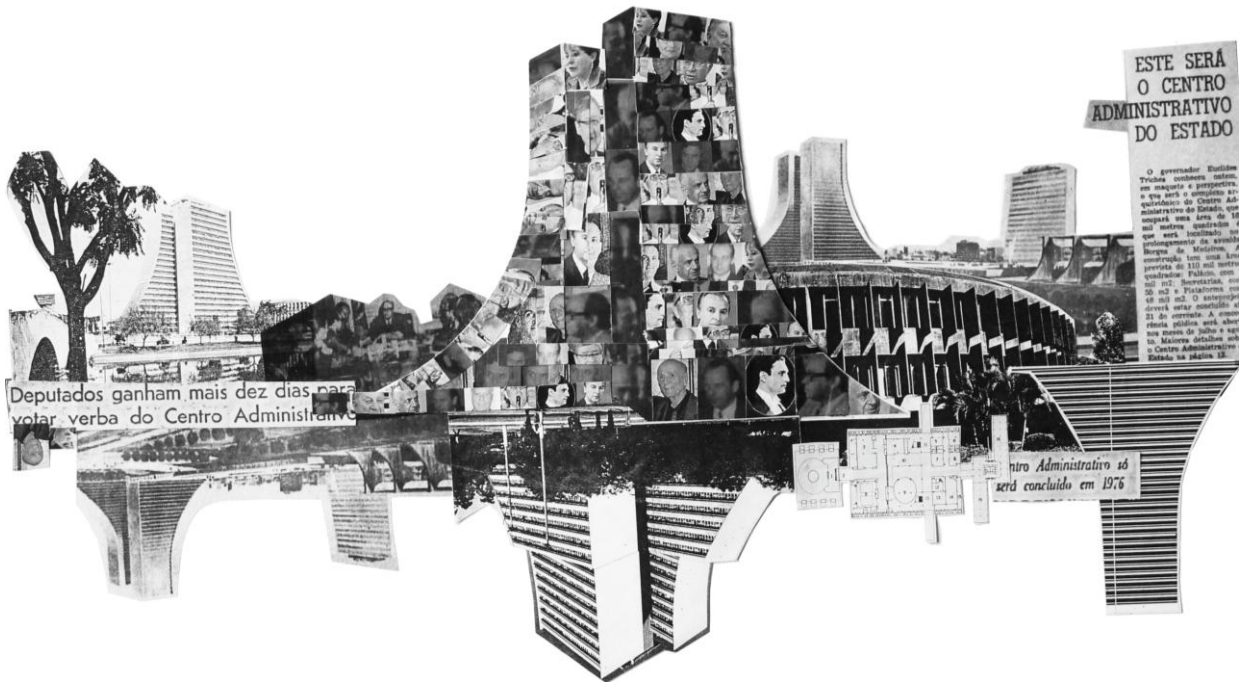


Figura 1: "O processo é a coisa". Colagem.
Fonte: Autor

[3] Apresentado à Câmara dos Deputados em 1957, transformado em lei em 1959 e revisado em 1961. O plano de 1959 é, de certa forma, a evolução do trabalho inicialmente chamado de "ideias para Poro Alegre" coordenado por Paiva e Demétrio com a colaboração progressiva de outros técnicos através da reorganização da Divisão de Urbanismo do Município em 1954, sobre o qual Marques comenta: "O pré-plano iniciado por Demétrio e Paiva explicita sua observância aos princípios da Carta de Atenas, em particular o de *zonage* (*zoning* ou zoneamento), referente ao uso do solo urbano com áreas residenciais divididas em unidades de habitação, áreas destinadas ao comércio, à indústria e aos principais órgãos culturais" (MARQUES, Sérgio Moacir. *FAM*. Porto Alegre, ADFAUPA, 2016, p.232)

O texto segue relacionando-se a uma *colagem* (figura 01), elaborada como método de pesquisa neste estudo. Nela, imagens dos edifícios que compõem o conjunto do Centro Administrativo do Estado misturam-se a recortes e manchetes de jornais, e aos atores envolvidos no processo, configurando um cenário heterogêneo. No centro da imagem tem destaque o prédio das secretarias do centro administrativo do Estado. Ele está representado tal como foi projetado após ter sido objeto de pelo menos três propostas diferentes, elaboradas pelas equipes técnicas vinculadas primeiramente à Divisão de Urbanismo do Município, e, posteriormente, à Secretaria Estadual de Obras Públicas – SOP[4]. Sua superfície está coberta pela imagem dos principais atores envolvidos no processo do projeto, os quais fizeram as escolhas que acabaram determinando como seria (ou deveria ter sido) o artefato construído.

Os títulos e os textos de jornal datados nos anos 1970 demonstram como esse processo de projeto chegava aos porto-alegrenses, de como eram noticiadas as escolhas feitas pelo corpo técnico-político. A aura inovadora do projeto não escapava a críticas severas, questionamentos e temores, por parte de população e da oposição política. A dificuldade em aprovar verbas para a construção do complexo era frequentemente noticiada.

Segundo o arquiteto Luiz Carlos Macchi Silva, um dos autores do projeto, a concepção arquitetônica estaria vinculada a um *projeto urbano*[5] devido à sua condição normativa – vinculada ao plano diretor. Este determinava a localização do projeto no aterro Praia de Belas, vinculado a uma organização funcional "macro" que incluía a implantação contígua dos centros administrativos federal, municipal e estadual. Destaca-se aqui a vinculação feita por Macchi Silva entre projeto urbano e planejamento. Todavia, na sua fala, ele define o trabalho desenvolvido pela equipe de engenheiros e arquitetos como um *projeto de arquitetura*. Neste caso percebe-se a vinculação, por ele sugerida, entre o projeto de arquitetura e a concepção do desenho do artefato.

O *croqui* do conjunto do CAERGS (figura 02) apresenta a concepção final do artefato proposto, antes do início de sua execução, e expressa o comprometimento da equipe de arquitetos com os princípios do movimento moderno[6]. Nele os edifícios aparecem 'pousados' sobre um território vazio e ainda desconfigurado, no qual o caráter escultórico dos artefatos é posto em evidência. O aterro onde futuramente vieram a ser implantados os edifícios, na época da concepção arquitetônica do projeto, ainda não existia, e o "suposto terreno" era ainda atravessado pelas águas do arroio Dilúvio. Nas palavras de Macchi Silva:

> "Eu me lembro muito bem, num primeiro momento construímos um escritório onde era uma creche (...), a água do Guaíba vinha às vezes até dentro do terreno porque eles

[4] Mais tarde rebatizada de Secretaria de Desenvolvimento Regional e Obras Públicas.

[5] Termo referido por Macchi Silva em entrevista, abril de 2014.

[6] Ao contrapor o movimento moderno com o planejamento urbano da década de 50 em Porto Alegre, Maria Almeida procura situar o leitor frente a um contexto mais amplo, em um período que abrange o início da primeira guerra mundial (1918) até o tempo da reconstrução (entre-guerras): "A modernização capitalista e seu caráter inovador e utópico, fazendo tabula rasa de tudo o que representava o passado, centrados nas origens do pensamento iluminista e suas derivações posteriores, iriam colocar na linha de frente no campo da arquitetura e do urbanismo, a exaltação do novo, a racionalização do espaço vinculada à ideia de racionalização da produção, à moradia mínima, ao zoneamento de funções, ao espaço contínuo, à eliminação da rua" (ALMEIDA, Maria Soares de. *Transformações Urbanas: atas, normas, decretos, leis na administração da cidade – Porto Alegre 1937-1961.* Orientadora Maria Ruth Amaral de Sampaio. Tese de doutorado. São Paulo FAU USP, 2004, p. 162)

> estavam aterrando, aterrando... em seguida foi feita a construção do viaduto com a Borges de Medeiros e com isso a construção de um lago. E o arroio Dilúvio foi canalizado. (Trecho da entrevista feita com o arquiteto Luiz Carlos Macchi Silva, em abril de 2014).

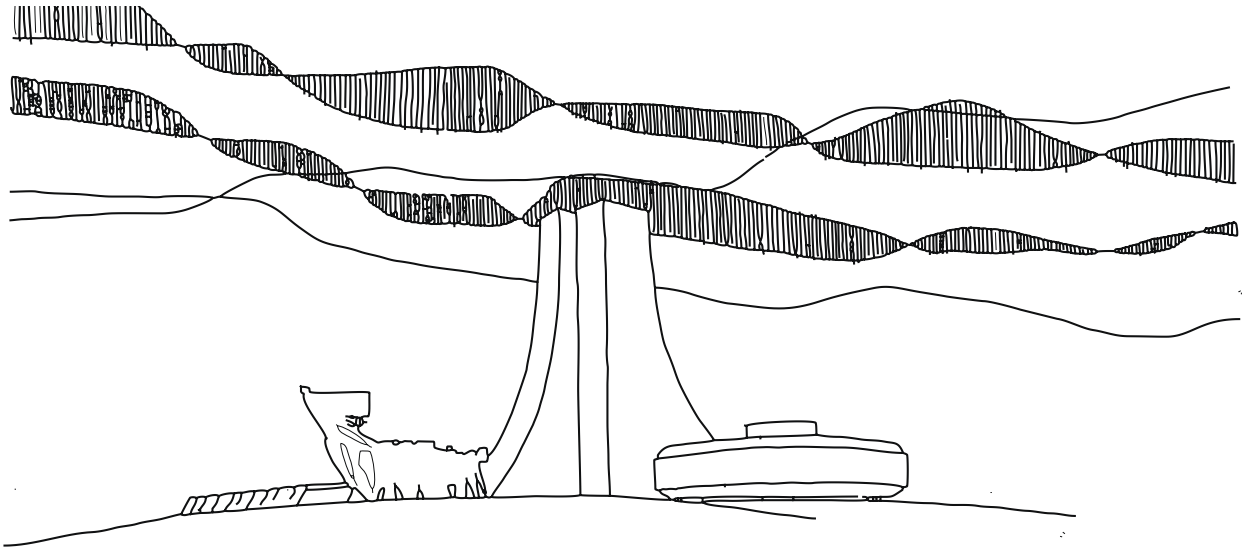


Figura 2: Croqui do projeto para o Centro Administrativo do Estado
Fonte: Revista Espaço e Arquitetura, 1979

Chega o momento em que o urbanismo moderno passa a sofrer duras e constantes críticas. "O tema que enfrentam os urbanistas já não era a construção *ex novo* da 'cidade moderna', mas sim o de sua modificação"[7]. Esta afirmação de alguma forma seria contemplada no processo de projeto do CAERGS; não sem produzir grande insatisfação naqueles que o idealizaram. O edifício atravessa o tempo. E revela, de certa forma, as transformações inerentes ao *fazer* de projetos urbanos em Porto Alegre, durante um recorte de tempo expressivo dentro do século XX.

Esta introdução do processo do CAERGS, como acaba de ser descrita, será, a partir de agora, detalhada mediante uma organização cronológica.

A ORIGEM

A origem de um pensamento que versava sobre a organização do espaço cívico de Porto Alegre surge já na década de 1930, e já aparece descrita no Plano Gladosch. Segundo Almeida[8] , no momento em que o caráter excepcional do centro cívico da cidade, na época localizado apenas na praça Marechal Deodoro, foi confrontado com o tecido urbano privado de seu entorno imediato:

[7] GUTIÉRREZ, Victoriano Sainz. *El proyecto urbano em España. Génesis y desarrollo de un urbanismo de los arquitectos*. Universidad de Sevilla; Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla, 2006, p.147.

[8] ALMEIDA, Maria Soares de. *Transformações Urbanas: atas, normas, decretos, leis na administração da cidade – Porto Alegre 1937-1961.* Orientadora Maria Ruth Amaral de Sampaio. Tese de doutorado. São Paulo FAU USP, 2004, p. 162)

> Desde o Plano Gladosch que estudos tinham sido realizados visando à ordenação de espaços específicos da cidade, entre o quais aqueles que contornavam o centro cívico (...) um espaço privado envolvendo princípios de simetria e enquadramento das edificações excepcionais.[9]

Mas foi a lei número 2.434 relativa ao Plano Diretor[10] que "resolveu a questão" ao definir a localização de um novo Centro Administrativo Estadual. Neste Plano Diretor, o primeiro de Porto Alegre, o prefeito José Loureiro da Silva indicava os limites de abrangência da área destinada, vetava atividades industriais e que produzam pesado tráfego de cargas e limitava os edifícios a uma altura de sessenta e quatro metros. A redação do texto (artigo terceiro) destaca o poder que o Município ainda teria, naquela época, em termos da definição do desenho de implantação do artefato, o qual deveria atender a premissas provenientes de um projeto geral de urbanização para toda a Praia de Belas.

> Enquanto o projeto do conjunto do Centro Administrativo Estadual não for concluído, poderá o Município permitir a construção de edifícios administrativos reservando-se neste caso à Secretaria Municipal de Obras e Viação o direito de fazer todas as exigências que forem necessárias para dar ao conjunto o aspecto de parque que prevê o projeto de urbanização, fixando as áreas ocupadas e livres, bem como os volumes correspondentes.

E ainda, o artigo quarto define que:

> As áreas não ocupadas por edifícios no Centro Administrativo Estadual serão de uso público, só podendo ser muradas ou limitadas quando isto obedecer ao projeto de conjunto aprovado. [11]

Forjado dentro deste pensamento, o Centro Administrativo do Estado não apenas estava previsto no plano, como também tinha sua localização definida e, em um primeiro momento, sua própria concepção arquitetônica. Entretanto, localização prevista pelo plano seria, no futuro, alvo de críticas importantes.

O PD[12] apresenta dois projetos para o Centro Administrativo. O primeiro (figuras 03 e 04), efeito de estudos anteriores, de autoria do urbanista Edvaldo Pereira Paiva, com a colaboração do arquiteto Carlos Maximiliano Fayet[13], idealiza um projeto que indica, além dos lotes habitacionais, a localização de equipamentos urbanos descritos como “órgãos de ensino, de recreação, de abastecimento, de serviços sociais e de esportes”. Além da definição programática, o estudo apresenta desenhos que resolvem percursos, espaços abertos e edificações, estruturando aquela parcela de cidade por meio da definição de suas formas e dimensões.

---

[9] ALMEIDA, Maria Soares de. *Transformações Urbanas: atas, normas, decretos, leis na administração da cidade – Porto Alegre 1937-1961.* Orientadora Maria Ruth Amaral de Sampaio. Tese de doutorado. São Paulo FAU USP, 2004, p. 148)

[10] Plano Diretor de Porto Alegre (1954-1964), p.113: "Altera as Leis nºs 1.966 e 2.330, criando condições necessárias para a localização do Centro Administrativo Estadual, e dá outras providências”.

[11] Plano Diretor de Porto Alegre (1954-1964), p.114

[12] As citações que seguem referem-se ao Plano Diretor de Porto Alegre (1954-1964), p.63 a 67.

[13] A informação encontrada no PD diverge daquela apresentada por Marques (2016, p.218), na qual o projeto da Praia de Belas teria sido elaborado por Edvaldo Pereira Paiva, Roberto F. Veronese, Carlos M. Fayet, Moacir Moojen Marques e equipe em 1959, sob a coordenação − e não colaboração − de Fayet.

Outro aspecto marcante da primeira proposta, além da questão formal, é a premissa de que sua real implantação deveria "fornecer ao Município recursos para execução de outras obras urbanas previstas no plano diretor". O que, aliás, serviu de justificativa para o compacto aproveitamento de 1870 lotes na área de 300 hectares: "com uma densidade máxima de 400 habitantes por hectare, o novo bairro poderia admitir uma população de 120 mil pessoas" [14], número muito expressivo para a população da época. Notam-se aí, para além da representação do artefato a ser construído, os aspectos operacionais e políticos interferindo na sua concepção arquitetônica.

A segunda proposta[15] (figura 05) mantém a dimensão e o zoneamento indicado anteriormente para o Centro Administrativo. Mas não desenha a implantação dos prédios, liberando a área de qualquer compromisso formal de implantação. A ideia da implantação de lotes habitacionais é abandonada mediante justificativa de que não seria mais necessário arrecadar verbas, uma vez que estas seriam provenientes de um "Fundo Especial [criado] para a Execução do Plano Diretor". Neste caso, novamente, o fator político-operacional incide sobre a concepção arquitetônica da Praia de Belas.

A liberação formal para a área de implantação do complexo administrativo, dada pela segunda proposta de desenho da Praia de Belas, permitiu que a equipe técnica da Secretaria de Obras Públicas – SOP criasse uma implantação para o conjunto administrativo com maior autonomia em relação ao PD, conduzindo ao descolamento entre o "plano" e o "projeto".

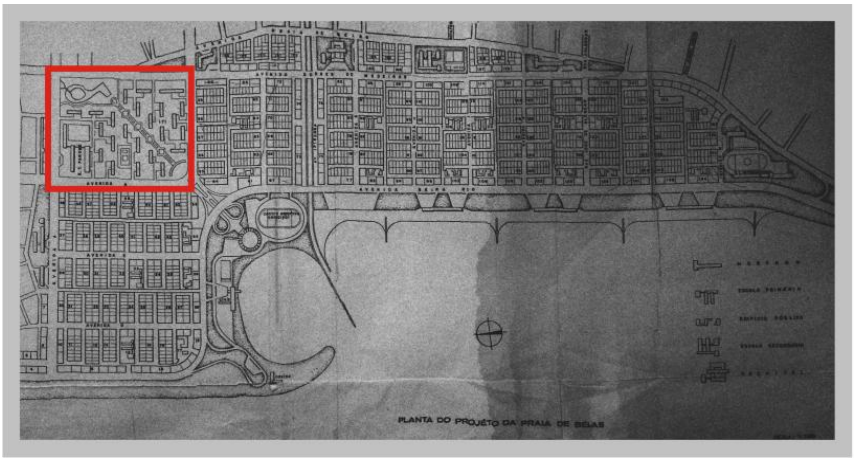


Figura 3: Primeira proposta para projeto do Centro Administrativo do Estado na Praia de Belas
Fonte: PD 1954-1964, p.65

[14] ALMEIDA, Maria Soares de. *Transformações Urbanas: atas, normas, decretos, leis na administração da cidade – Porto Alegre 1937-1961.* Orientadora Maria Ruth Amaral de Sampaio. Tese de doutorado. São Paulo FAU USP, 2004, p. 166)

[15] Esse projeto, denominado "Novo Projeto da Praia de Belas", reduzia a área prevista de aterro e "reservava para a Universidade do Rio Grande Sul, uma grande parte do setor próximo ao primitivo Gasômetro", visando recuperar através de permuta o polígono próximo ao Parque Farroupilha ocupado pela universidade. PD, 1954-1964, p.67.

Figura 4: Fotomontagem do arquiteto Nestor Ibrahim para o primeiro projeto da Praia de Belas, na década de 1950.
Fonte: ALMEIDA, 2004, p.166

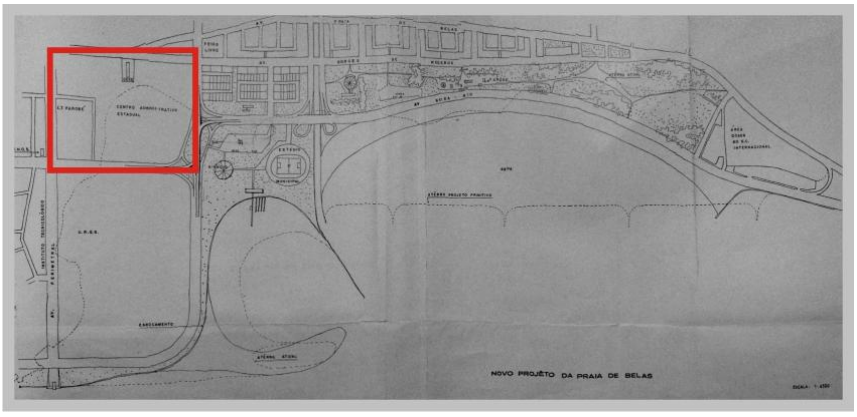


Figura 5: Segunda proposta para projeto do Centro Administrativo do Estado na Praia de Belas
Fonte: PD 1954-1964, p.68

Dois diferentes desenhos[16] da implantação do Centro Administrativo do Estado foram encontrados no arquivo pessoal do arquiteto Charles René Hugaud[17] (figura 06 - 1º e 2º desenhos), antes da elaboração do projeto que viria a ser (parcialmente) construído. O primeiro, datado de 1967, mostra o partido geral organizado em sete blocos de Secretarias (além do prédio do DAER) e uma edificação distinta, destinada ao Palácio dos Despachos – uma alusão à Esplanada dos Ministérios (DF) no que tange ao porte dos edifícios e sua organização espacial. Na evolução desta proposta, sem registro de data, o número de blocos é reduzido para quatro. O palácio dos despachos permanece, agora com maior destaque, disposto sobre uma plataforma que une os quatros edifícios de 90m x18m e 16 andares.

Os desenhos eram acompanhados de esboços de organogramas funcionais das secretarias em atividade e de relatórios cujo conteúdo indicava, entre outras coisas, a justificativa para a elaboração de um projeto que unificasse fisicamente as secretarias do Estado. Um dos principais argumentos referia-se ao alto aluguel pago aos prédios que acomodavam (de maneira dispersa) as secretarias no centro histórico da cidade. Complementarmente, o inchaço da área central ocasionava engarrafamentos e falta de estacionamentos aos servidores e ao público. O projeto tinha, portanto, foco em resolver uma problemática funcional específica.

Outra motivação para ocupar a área, descrita nos relatórios, seria a pressão feita por outros interessados em apossar-se dela[18]. Não ocupá-la imediatamente representava o risco de perder o direito de ocupá-la.

A proposta subsequente (figura 06 - 3º desenho), aquela construída (parcialmente), mantém a ideia da plataforma como elemento articulador entre edifícios e funções distintas. No processo deste novo projeto envolveram-se cinco arquitetos vinculados à Secretaria de Obras do Estado – Charles René Hugaud, Ivânio Fontoura, Leopoldo Costanzo, Luiz Carlos Macchi Silva Silva e Cairo Albuquerque da Silva,[19] chefiados pelo engenheiro Abrahão Nudelmann, em um período de cerca de dois anos (1973[20] – 1974). Bastante divergente do projeto apresentado no PD, que dispunha vinte e três torres ao longo do grande quarteirão, a nova proposta manteve alguma semelhança formal e programática com parte das duas propostas desenvolvidas posteriormente, da década de 1960. A equipe de arquitetos[21] propôs uma implantação

[16] Equipe da SOP na época Diretor Arq. Zeno Nadyr Giacomet; arquitetos Osmar Lengler, Ivânio Fontoura, Maria Almeida e Gerson Hoyer; desenhistas A. Ávila e C. Tartarelli.

[17] Fonte: Laboratório de Teoria e História da UniRitter.

[18] "O histórico desta área revela ainda que alguns órgãos públicos já demonstraram interesse em se localizar na Praia de Belas como o DAER (em construção), CEEE e outros que tiveram sustadas suas solicitações por não existir, até então, um critério para localização dos prédios". Relatório da SOP, sem data (possivelmente 1967), p.02. Fonte: Laboratório de Teoria e História da UniRitter.

[19] O arquiteto Cairo Albuquerque da Silva era o único envolvido no processo que não era concursado na secretaria. Foi contratado como cargo de confiança por um determinado período para trabalhar exclusivamente na concepção arquitetônica da intervenção, por indicação de Macchi Silva.

[20] O período foi indicado pelo arquiteto Luiz Carlos Macchi Silva Silva em entrevista concedida à autora. Entretanto, os jornais da época indicam o início do projeto no ano de 1972.

[21] Ver na figura 09 (da esquerda para direita): 1) Equipe técnica. Na ponta da mesa gov. Euclides Triches. À sua esq. o Sec. de Desenv. Reg.e Obras Públicas, o engenheiro Jorge Englert; 2) Em primeiro plano à esquerda Luiz Carlos Macchi Silva. Ao fundo, sentado à ponta da mesa, o secretário; 3) Ao fundo o engenheiro Abraão Nudelmann com a equipe de arquitetos urbanistas. Sobre a mesa uma planta do CAERGS. Fonte: cortesia do acervo de Luiz Carlos Macchi Silva.

fundamentada na liberação dos térreos e no uso público do espaço, “fortemente inspirada em Brasília e Chandigard, dentro o espírito da cidade-jardim”[22] (figura 07). Estava lançado o *conceito* do projeto.

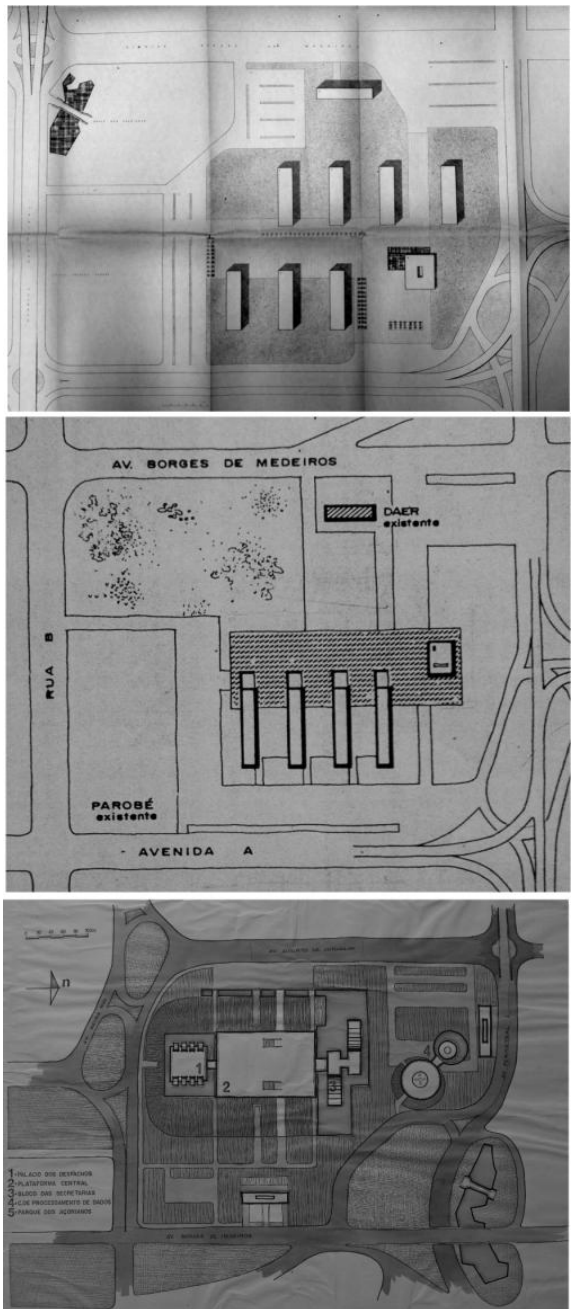


Figura 6: Três propostas de implantação do CAERGS. De cima para baixo: 1º e 2º desenhos de 1967; 3º desenho de 1973
Fonte: Acervo Hugaud - Laboratório de Teoria e História do UniRitter – LTH UniRitter; cortesia do acervo pessoal de Macchi Silva

[22] Entrevista com Luis Carlos Macchi Silva em abril de 2014. Arquivo digital. As demais citações em nome de Macchi Silva foram coletadas nesta entrevista.

Figura 7: Chandigard, Brasília e Porto Alegre
Fonte: Imagens de domínio público

A figura 08 apresenta, esquematizadas em uma linha de tempo, as propostas de projeto para o Centro Administrativo do Estado, no período de 1940 até 1972.

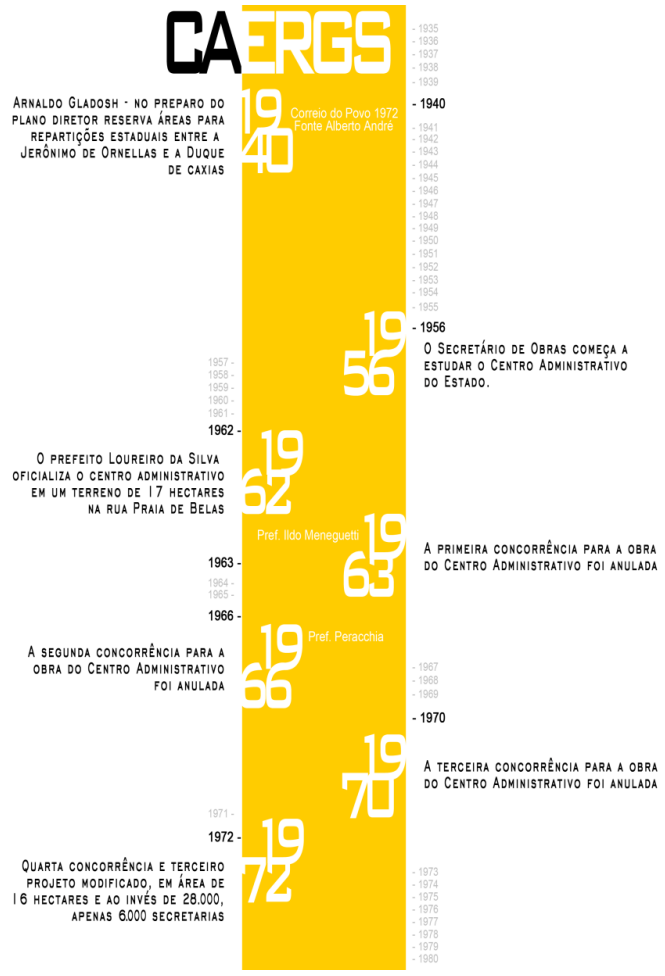


Figura 8: Linha de tempo das propostas para o Centro Administrativo do Estado até 1972
Fonte: Alberto André, Jornal Correio do Povo, 1972

A CONSTRUÇÃO

A obra foi contratada e financiada pelo próprio Governo do Estado, na figura do governador Euclides Triches e do secretário de Obras Jorge Engler (1971-1975), *clientes* para os quais a equipe de arquitetos apresentou a proposta de partido e demais etapas da intervenção. A Companhia Estadual de Desenvolvimento Regional e Obras (CEDRO) e a firma Knorr Construções Ltda foram as responsáveis pela execução das obras, realizada "sob o olhar" da equipe técnica (figura 09).

Segundo Macchi Silva[23], os autores do projeto tinham a insistente preocupação em manter pública a área do complexo. O desenho do edifício que gerava a conexão entre o prédio que abrigava as secretarias e o palácio dos despachos, denominado plataforma central, teria sua cobertura conformada como um terraço jardim de uso público, atuando como extensão do grande parque que configurava a orla da cidade, conforme o plano diretor.

Tinham também a intenção de evitar (por meio do uso público do espaço do parque incluindo o terraço jardim) que a área sofresse de problemas de animação à noite e nos finais de semana, devido à própria implantação do complexo administrativo, e da possível implantação da Universidade Federal na vizinhança. Para os arquitetos, esta era uma fragilidade do zoneamento proposto pelo plano, que poderia ser mitigada através da concepção arquitetônica do conjunto administrativo.

O extenso e complexo programa foi organizado em quatro núcleos temáticos, implantados sobre uma área de 16ha. O setor cívico deveria abrigar, além das secretarias, o Palácio dos Despachos do governador, enquanto o Palácio Piratini, localizado na Praça da Matriz, teria uma função apenas cerimonial.

O edifício chamado plataforma central[24], com três pavimentos, conectava o Palácio dos Despachos (edifício com cinco pisos) com a torre das secretarias do Estado, com 30 andares. Por esse motivo, e por conferir intenso caráter público ao conjunto, a plataforma central foi descrita por Macchi Silva como o "coração do projeto" (figura 10). O programa do projeto também era composto por um centro do processamento de dados, disposto em dois volumes circulares com três pavimentos cada.

Figura 9: Equipe técnica e política
Fonte: Cortesia do arquivo Macchi Silva

[23] Entrevista em abril de 2014. Arquivo digital.

[24] Cortes parcial e esquemáticos da plataforma central (figura 10) ilustram a intenção projetual de utilizar o terraço como praça.

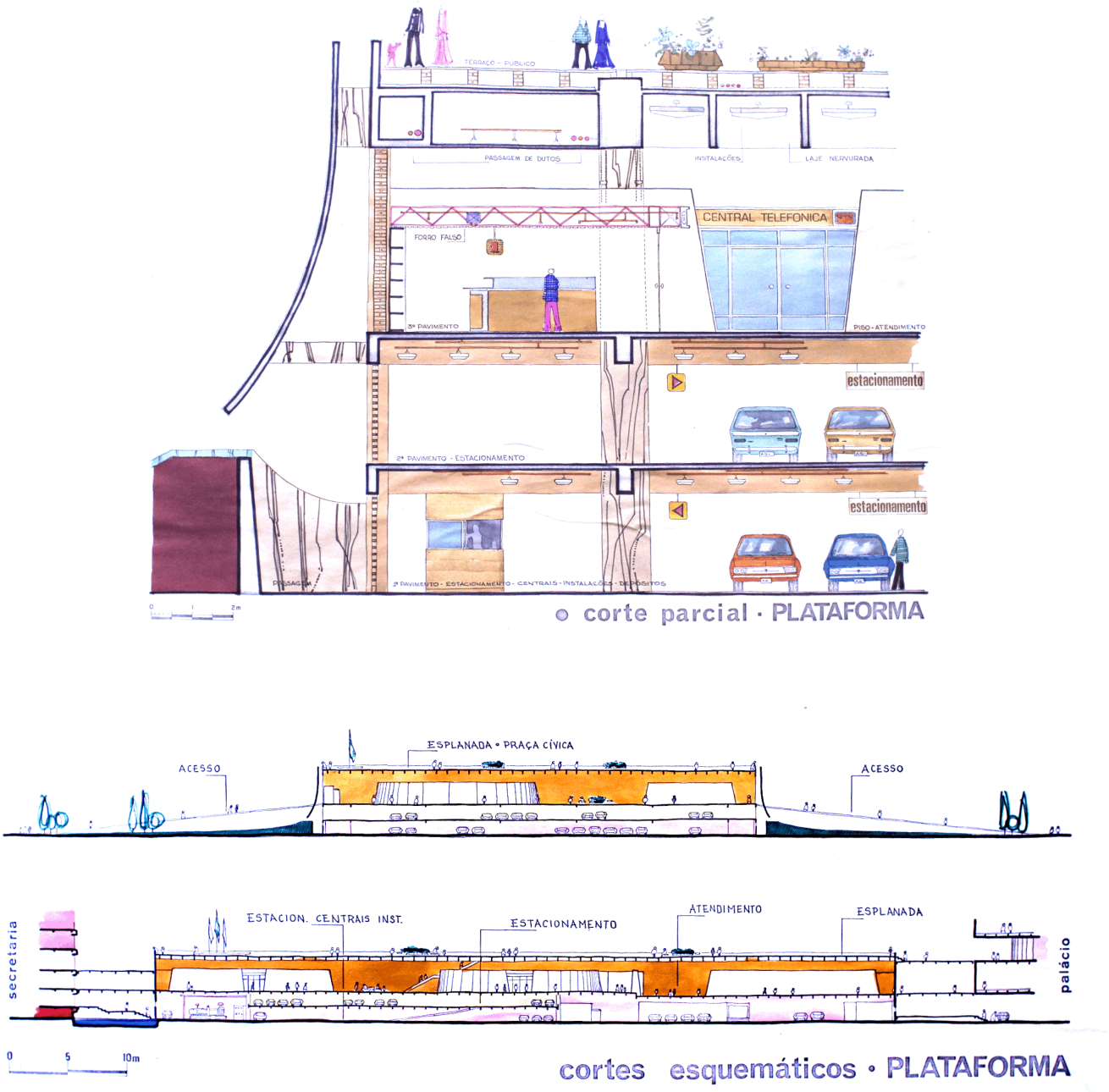


Figura 10: Plataforma central, o "coração do projeto"
Fonte: Cortesia do arquivo Macchi Silva

A VERTIGEM DA GRANDE PIRÂMIDE

2 Final

Nem todos vão conseguir entrar

Falta planejamento para o lado de fora

O Pão dos Pobres perto demais

O perigo da Torre de Babel

Figura 11: ***A vertigem da grande pirâmide*** **(KOLECZA, 1975)**
Fonte: Cortesia do arquivo Macchi Silva

Entre os aspectos inovadores da proposta, sem dúvida a verticalidade motivou as maiores ansiedades da população (figura 11). A futura organização espacial das funções de todo o complexo parecia "assustar". Mas assustava, principalmente, a nova dinâmica gerada pela movimentação das pessoas, "verticalmente", entre as secretarias (dispostas em andares distintos). Por esse motivo o projeto foi mais de uma vez referenciado pela imprensa como “Torre de Babel”.

A verticalidade despertou também o medo de incêndios e acidentes naturais:

> Depois de ver o filme *Inferno na Torre* o secretario Otávio Germano quis saber o que aconteceria na pior das hipóteses. E ficou tranquilo ao ouvir que, além da escada de emergência, os funcionários que ficassem isolados em um andar qualquer teriam proteção de uma porta contrafogo, e poderiam escapar por um alçapão no piso. Por precaução em caso de pânico, a posição do alçapão é sempre diferente em cada andar. Não há como despencar de alto a baixo da pirâmide.[25]

A resposta aos temores fundamentava-se nos avanços tecnológicos: a rede elétrica foi distribuída em uma caixa de concreto externa às paredes, dificultando a propagação das chamas; as esquadrias foram projetadas com material "semelhante ao empregado em asas de avião"; os vidros eram capazes de suportar ventos de até 200 km/h, com vedação impermeável a um temporal de até 180 km/h; o edifício dispunha dos "elevadores mais rápidos do Brasil", operando a cerca de 20 km/h.

[25] KOLECZA, Carlos Alberto. *A vertigem da grande pirâmide*. Jornal Zero Hora. 2/12/1975.

No contexto dos detalhes, a relevância que os itens tecnológicos tinham na concepção arquitetônica fica evidente na descrição das peculiaridades que envolveram a compra dos elevadores do bloco das secretarias:

> Quatro dos treze elevadores que serão instalados no futuro prédio das secretarias estaduais, no Centro Administrativo da Praia de Belas, terão uma característica extra – serão os mais rápidos do Brasil – operando a uma velocidade de 320 metros por minuto, cerca de 20km/h. Por isso, só o conjunto de treze elevadores custará onze e meio milhões de cruzeiros, o dobro do custo de todo o estádio Beira Rio.[26]

O texto esclarece que os investimentos feitos pelo poder público no complexo administrativo eram muito expressivos, provavelmente proporcionais ao retorno *simbólico* esperado. Nesse momento destaca-se um embate relacionado a aceitação do projeto por parte da população de Porto Alegre, representando a cultura coletiva da cidade, *versus* a visão da equipe técnica que desenvolvia o projeto intencionando criar uma obra referencial, com grande diferencial formal e tecnológico.

O CAERGS também trazia inovações na organização do espaço interno (figuras 12 e 13). Recomendava a colocação de biombos (feitos de material imune ao fogo) como divisórias, no lugar das paredes construídas em alvenaria. Sob o ponto de vista dos autores, haveria maior flexibilidade nos arranjos dos *layouts*, bem como a possibilidade de uma visão mais ampla e panorâmica da paisagem. A novidade causou grande inquietação nos secretários, únicos a terem gabinete fechado. Já os servidores públicos temiam pela falta de privacidade, e viam a estratégia de ocupação interna como uma desculpa para uma iminente falta de espaço.

Fica evidente que os detalhes do projeto eram cuidadosamente pensados pela equipe da SOP. Havia uma lógica projetual no arranjo do conjunto de edifícios que compunha, em última análise, uma unidade. Mas eram grandes as dúvidas geradas diante da construção do projeto. Este sofria com os atrasos da obra, ocasionados principalmente por questões financeiras. Kolecza, em suas matérias jornalísticas, reforça a dicotomia existente entre os autores e executores do projeto, os quais o tinham como uma "obra-prima", e os demais agentes envolvidos no processo, que tinham dúvidas sobre o peso que os “prós” teriam sobre os “contras”.

[26] KOLECZA, Carlos Alberto. *A batalha da Praia de Belas*. Jornal Zero Hora. 1º/12/1975, p. 34-35

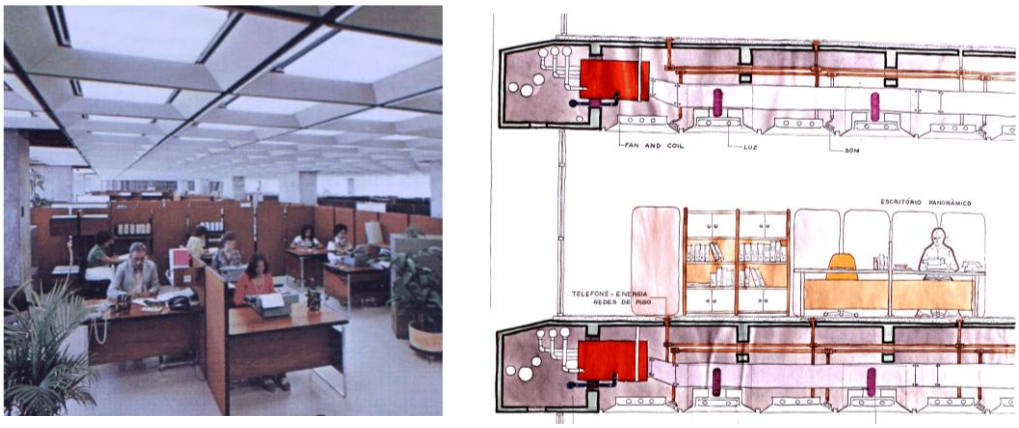


Figura 12: Interior projetado para o CAERGS. Foto do folheto ilustrativo elaborado pela CEDRO; desenho para o *layout* interno do edifício das secretarias. (1973).
Fonte: Cortesia do arquivo Macchi Silva

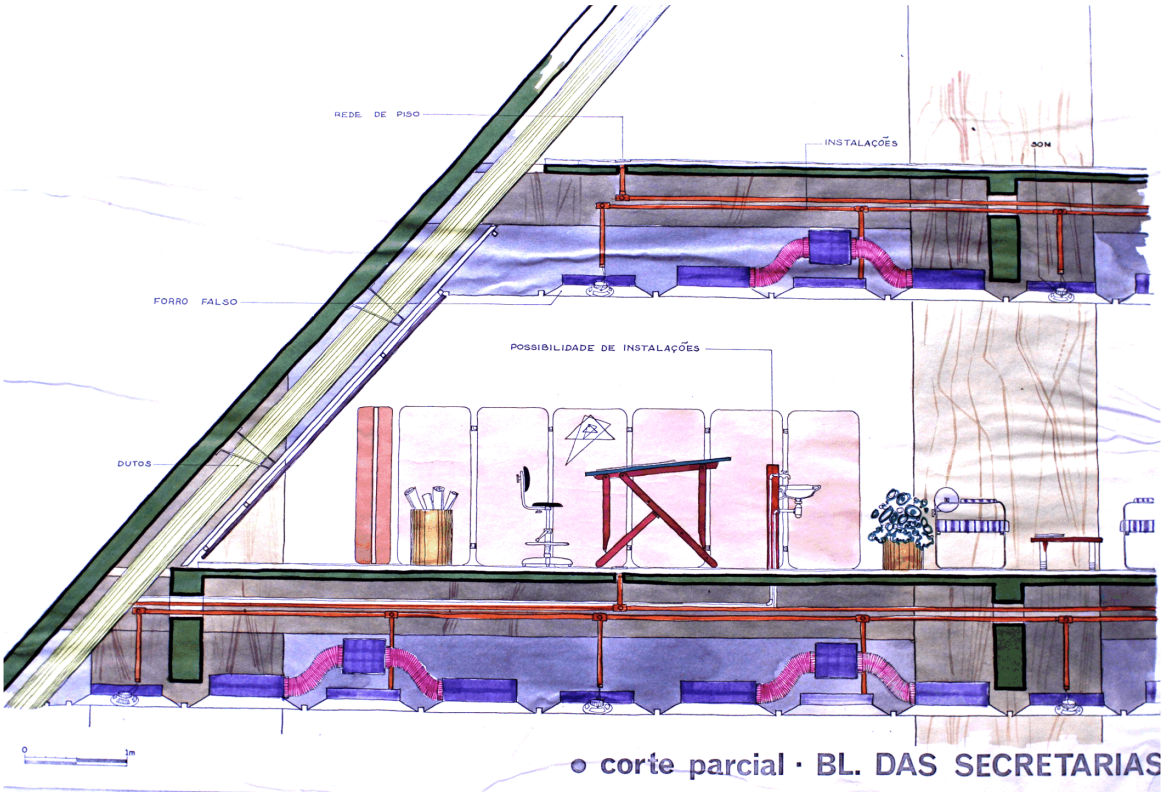


Figura 13: Corte parcial do edifício das secretarias (1973)
Fonte: Cortesia do arquivo Macchi Silva

Entretanto, a premência de constituir um referencial simbólico de organização administrativa e de poder executivo parecia ser a principal motivação. Porto Alegre e seus representantes políticos buscavam construir algo tangível para ser a "referência da modernidade", da tecnologia e da eficiência da máquina pública. Neste contexto a possibilidade de controlar todo o sistema administrativo encarnava no edifício-máquina, cuja eficiência justificaria o encolhimento do espaço físico necessário para atender ao programa, assim como seu "empilhamento". O controle do objeto construído, sob o ponto de vista técnico, seria total.

Enquanto artefato construído, o CAERGS tinha, como parte de sua encomenda, uma importante incumbência simbólica – criar no imaginário coletivo do porto-alegrense o ideal de organização, grandiosidade e inovação, associados ao poder público. Na "catedral da eficiência" a tecnologia daria fim à burocracia. Modernos computadores coexistiriam com um mecanismo de correio pneumático, que facilitaria a circulação de processos e agilizaria o acesso às informações. Um sistema interligado de comunicação entre os edifícios do conjunto permitiria que o CAERGS tivesse um circuito interno de TV.

Com essa aura de renovação transformadora, o projeto foi apresentado pelo jornal *Folha da Tarde*, em março de 1972, como um marco arquitetônico na fisionomia urbana da cidade. A imagem do modelo tridimensional do CAERGS foi largamente divulgada, juntamente com diversas manchetes de variados jornais[27], entre as quais "Aqui funcionará o governo", "Cidade do Futuro?" e "Centro Administrativo do Estado terá características avançadas". Esta última manchete expunha um texto que fazia alusão à cidade de Brasília como inspiração para o projeto:

> A perspectiva do Centro Administrativo do Estado que será construído no prolongamento da Avenida Borges de Medeiros (junto a Beira-Rio) revela traços da arquitetura de Brasília e apresenta características ainda mais avançadas, segundo a equipe que elaborou o plano inicial, ontem aprovado pelo governador Euclides Triches. [28]

Em geral, os depoimentos dos autores indicam a importância da composição estética do conjunto como marco referencial e simbólico na paisagem urbana da capital. A peculiaridade do desenho do prédio das secretarias rendeu a ele apelidos que faziam menção a sua forma, como "tobogã" e "grande pirâmide". O mesmo ocorria com as edificações destinadas à central de computadores apelidadas de "queijão" (atual PROCERGS) e "queijinho" (não construído), e também com todo o complexo, por vezes referido pela mídia como "colosso da Praia de Belas".

Em um de seus textos, o jornalista Carlos Alberto Kolecza denota o estranhamento formal causado pelas edificações, e reforça as inquietações acerca da localização do conjunto administrativo, e os possíveis problemas decorrentes do grande número de pessoas que passariam pelo local:

> Assim como muitos ignoram a razão das chapas verticais de concreto que fazem o queijão parecer uma roda de água deitada, não são poucos os que criticam o lugar escolhido para o Centro Administrativo.(...) O difícil é acreditar que o ajuntamento humano que haverá não entupirá ainda mais o centro de Porto Alegre. [29]

[27] Zero Hora, Correio do Povo, Folha da Tarde, Folha da Manhã.

[28] Muitos dos recortes de jornais, parte do arquivo pessoal de Luiz Carlos Macchi Silva entregues como cortesia para esta pesquisa, estão sem o nome do jornal e a data, como no caso desta citação. Ainda assim, optou-se por considerar o material na escrita da tese por ilustrar, de certa forma, a época em que o projeto era construído.

[29] KOLECZA, Carlos Alberto. *A batalha da Praia de Belas*. Jornal Zero Hora. 1º/12/1975, p. 34.

Essa incerteza com relação à Praia de Belas ser, ou não, a localização "ideal" fragilizava a credibilidade do projeto, tornando-o mais suscetível às muitas críticas que recebia.

Em 1972, durante o processo que culminou na aprovação da liberação dos recursos complementares necessários ao início da obra (Cr$ 1,2 milhões), o CAERGS foi uma constante fonte de polêmicas. O então deputado Pedro Simon defendia que a área destinada ao projeto era muito central e que, por este motivo, causaria sérios problemas na dinâmica urbana da cidade, envolvendo principalmente o trafego de veículos. Nesta mesma época o jornal *Folha da Manhã*[30] publicou uma entrevista com o urbanista Roberto Veronese, cujo teor apontava para a defesa das ideias de descentralização, incluindo a implantação de parte do conjunto do Centro Administrativo em Esteio[31]. Também descrevia a necessidade fundamental da elaboração de um *plano local*, que contemplasse os estudos necessárias para mitigar o impacto causado pela implantação do CAERGS, principalmente no sistema viário.

Em 1976, a imprensa noticiava a falta de planejamento urbano e executivo decorrente de divergências entre o Governo do Estado e a Prefeitura, as quais teriam sido determinantes para agravar os problemas da organização externa do CAERGS (figura 14).

Ademais, não se sabia ao certo quantos dos 30 mil funcionários em atividade nas funções administrativas do Estado seriam transferidos para o CAERGS. Especulava-se que 28 mil iriam para a Praia de Belas, mas se especulava também que a tecnologia que caracterizava o novo complexo administrativo iria tirar o emprego de muita gente, reduzindo o número de pessoas.

[30] Edição de 06 de setembro de 1972, p. 02.

[31] De acordo com o arquiteto Luiz Carlos Macchi Silva, cogitava-se a construção de um centro de convenções que seria complementar ao conjunto administrativo, que deveria permanecer na capital.

Figura 14: O projeto e a imprensa. Colagem.
Fonte: autor

Em 1987, passados 14 anos desde o início da obra, o CAERGS foi oficialmente inaugurado, ainda que não estivesse completamente construído.

Em 1991, o Governo do Estado mudou de mãos. Alceu Collares assumia o cargo, no lugar do governador Pedro Simon. O arquiteto Jorge Decken Debiagi assumia o posto de Secretário de Planejamento Territorial e Obras. A construção do edifício das secretarias estava, então, em torno do décimo andar. A plataforma central estava quase pronta. Foi quando o secretário chamou ao gabinete a equipe técnica, solicitando uma

alteração programática[32].Da equipe, compareceram ao gabinete Charles René Hugaud e Luiz Carlos Macchi Silva Silva[33]. Eles escutaram a solicitação feita pelo secretário Debiagi, no sentido de substituir o uso previsto no projeto para a plataforma central. A proposta do secretário era implantar ali, provisoriamente, a secretaria de Educação, chefiada por Neusa Canabarro, esposa do governador. A localização da Secretaria de Educação havia sido determinada no projeto: esta, por seu expressivo efetivo, ocuparia a base da torre, com planta maior, já executada. Embora Macchi Silva não tenha concordado com a alteração, devido à importância estratégica da plataforma central ("o coração do projeto"), e pelo caráter público proposto para o uso do terraço (em consonância com as determinações do plano diretor), a Secretaria de Educação foi finalmente ali implantada. Neste momento, segundo Macchi Silva, iniciou-se o processo de fragmentação e abandono da concepção arquitetônica elaborada nos anos 1970 (figura 15).

Figura 15: Os técnicos, a política e o projeto desmanchado. Colagem
Fonte: autor

[32] Entrevista com Luiz Carlos Macchi Silva Silva, em abril de 2014. Arquivo digital.

[33] Segundo Macchi Silva, o arquiteto Ivânio Fontoura faleceu no início da construção do complexo; o arquiteto Leopoldo Constanzo se recusou a ir por desavenças existentes entre ele o secretário; o arquiteto Cairo Albuquerque da Silva havia encerrado seu trabalho como CC na secretaria de Obras.

Até hoje a Secretaria de Educação está locada na plataforma central.[34] Posteriormente, houve o "loteamento" da área destinada ao Centro Administrativo[35] para a implantação de outras edificações. Além do DAER, e da Escola Técnica Parobé, que lá estavam desde os primeiros projetos, instalaram-se nas proximidades, rodeados por cercas e estacionamentos, o Tribunal de Justiça do Estado, o Ministério Público Estadual e o Departamento da Criança e do Adolescente da Polícia Civil.

A forte pressão decorrente do contexto *glocal* da época produziu externalidades movidas sobretudo por aspectos políticos que desconstituíram a concepção arquitetônica do projeto. Grande parte de seus apelos compositivos e conceituais foi desconsiderada ou modificada na etapa de execução. Nenhuma das edificações manteve a proposta projetada, tanto em termos formais, quanto programáticos. O Palácio dos Despachos jamais foi executado. As "torres gêmeas" ocuparam seu lugar, abrigando o Ministério Público. Somente um dos dois "cilindros" propostos para o centro de processamentos de dados foi executado. A torre das secretarias não atingiu a altura projetada de 30 andares; sua ocupação interna sofreu constantes modificações que, atualmente, invadem áreas de uso comum, incidindo, inclusive, em aspectos de segurança coletiva.

As figuras 16 e 17 mostram as modificações ocorridas durante a construção do projeto.

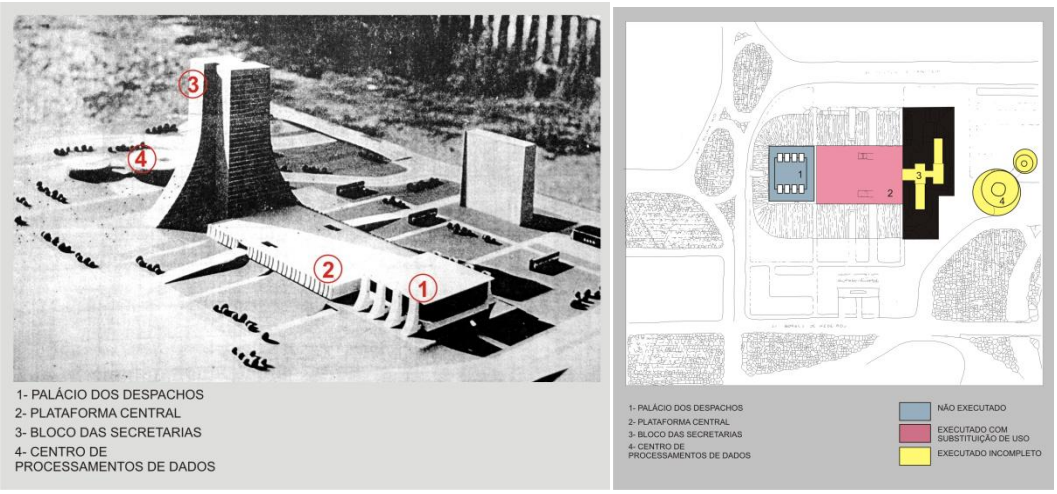


Figura 16: Maquete da proposta; esquema de implantação do projeto.
Fonte: Revista Projeto nº 50, 1983, p.82.

[34] Na cobertura da plataforma, originalmente destinada a uma praça pública, foi colocado telhado, desperdiçando os aspectos técnicos construtivos executados.

Figura 17: Transformações ocorridas entre o projeto desenhado e o executado
Fonte: Imagens de domínio público.

O SÉCULO XXI

Passados mais de vinte anos do início da ruptura relativa à sua concepção arquitetônica, "o *projeto* do CAERGS" torna-se "o *plano diretor* do CAFF". O escritório 3C Arquitetura e Urbanismo, de Porto Alegre, é contratado, através de Processo público de Licitação[36], para desenvolver o plano. O pedido de liminar do Ministério Público solicitando a interdição do CAFF, devido a falta do PPCI[37], configura, em parte, o cenário em que se inicia o desenvolvimento do plano.

Renova-se a dicotomia *plano x projeto*? O estudo do seu processo poderá esclarecer conflitos conceituais entre planos, projetos urbanos e projetos de arquitetura? Ou, contrariamente, reforçará a natureza movediça das práticas associadas a esse tema? O que parece ocorrer é um *ajuste* entre o processo de idealizar-desenhar-executar o artefato com o contexto no qual ele se insere e coexiste. Neste caso, parece possível afirmar que o artefato materializa as transformações do contexto.

Curiosamente, os motivos que levaram à concepção do projeto do CAERGS, construído na década de 70, assemelham-se às razões expressas no termo de referência para o edital de licitação que, no início dos anos 2000, originou a minuta do projeto de lei do Plano Diretor daquele Centro Administrativo em 2014[38]. As secretarias já não cabem "dentro do CAFF" e se espalham em outros edifícios, novamente onerando o Estado com aluguéis. Os problemas de mobilidade e acessibilidade estão entre os aspectos mais preocupantes, contribuindo para sua propagada falta de legibilidade espacial.

[36] Nº 142/ CELIC/ 2012.

[37] Fonte: Jornal Correio do Povo, 10 de julho de 2013.

[38] PD CAFF, Vol. 3 - Projeto de Lei e Plano Diretor, 2014. Cortesia da 3C arquitetura.

Confirmou-se o interesse de outros órgãos públicos por aquele espaço, documentado nos relatórios que justificavam a pressa em ocupar o terreno nos anos 1970. Atualmente, segundo consta nos levantamentos produzidos pela 3C, a área de 182.956,00 m² divide-se em 8 lotes[39].

O relatório final do Plano Diretor do Centro Administrativo Fernando Ferrari, de julho de 2014, em sua ficha técnica, relaciona quase 50 atores diretamente envolvidos no processo. Uma comissão permanente[40], composta por servidores vinculados a diferentes órgãos do Estado, foi instaurada para "relacionar e guiar"[41] o processo de elaboração do plano juntamente com a 3C. Entre titulares e suplentes, compunham a comissão 24 pessoas, além do presidente, o arquiteto Daniel Loss Macieira (SARH) e a arquiteta Daniela de Oliveira Contiero (SOP), esta última responsável pela fiscalização do contrato. A equipe técnica multidisciplinar da 3C, foi composta por 17 pessoas e coordenada pelo arquiteto Leonardo Marques Hortêncio.

Conforme o Termo de Referência da Licitação, o objetivo principal da contratação era:

> Estabelecer um Plano Diretor que será o instrumento básico do processo de planejamento que deverá orientar as tomadas de decisões em atuais e futuras intervenções no espaço físico do Centro Administrativo Fernando Ferrari, permitindo o desenvolvimento do complexo levando em consideração o dinamismo, flexibilidade e agilidade inerentes a sua finalidade, incorporando conceitos de humanismo e preservação ambiental.[42]

A descrição do objeto aponta claramente para intenção de produzir um instrumento consoante com o caráter dinâmico-funcional, tanto do artefato, quanto do contexto. Que seja capaz de *orientar* o desenvolvimento futuro, e não *engessar*. Foram, ainda, objetivos específicos: prospectar cenários futuros; planejar o espaço físico; consolidar zoneamento e fluxos; propor padrões de ocupação; implantar sustentabilidade; garantir segurança; promover a integração; adequar a legislação. Os cenários apresentados trazem a representação dos artefatos a serem construídos, vinculando-se àquilo que poderíamos chamar de dimensão arquitetônica do Plano Diretor. O cenário de máxima ocupação (ver figura 18) prevê a construção de uma edificação curinga na fachada da avenida Borges de Medeiros (azul - vertical), um edifício garagem (roxo) um edifício misto (roxo, vermelho e amarelo), um edifício para atendimento ao público (amarelo), uma escola (azul – pilotis).

[39] CAFF, Colégio Parobé, PROCERGS, CIACA, MP, PGE e TJ.

[40] Comissão Permanente – instituída pelo decreto nº 48.059 de 26/05/2011.

"A responsabilidade principal da Comissão Permanente é atuar, em nome do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, no processo de elaboração do Plano Diretor do CAFF acompanhando o desenvolvimento de todas as etapas e orientando os trabalhos da equipe técnica da contratada." (PD CAFF - Vol. 1 - Metodologia, Diagnósticos e Propostas. Relatório Final, 2014, p.10)

[41] Informação publicada no site oficial da SARH do dia 14/01/2014.

[42] PD CAFF - Vol. 1 - Metodologia, Diagnósticos e Propostas. Relatório Final, 2014, p.07.

Entre as diretrizes metodológicas destacam-se: equipe multidisciplinar; análise abrangente; análise criteriosa sobre os possíveis impactos causados; diversidade de soluções; interfaces positivas; padrões adequados; bom senso; gestão democrática dos processos de planejamento; respeito às diferenças e à diversidade de credo, etnia, orientação de gênero; economia de meios.

No amplo material resultante do processo de elaboração do PD CAFF, evidencia-se a participação dos demais servidores públicos vinculados às diversas Secretarias por meio de questionários online, oficinas e audiências públicas em diferentes etapas do processo. Paralelamente foram frequentes as reuniões com a comissão permanente. As oficinas tinham o objetivo de:

> Realizar uma leitura da realidade do CAFF e seu quarteirão sob a perspectiva dos usuários (Secretarias e Órgãos do Estado e demais instituições situadas no quarteirão) e identificar as principais demandas quanto ao espaço para a construção de um cenário futuro"[43]

A figura 19 indica que, diferentemente das quatro primeiras propostas, mais de 400 usuários foram consultados no processo de elaboração do plano. Também aponta para certo emparelhamento entre as representações diretas – técnicas e políticas.

No desenvolvimento do PD CAFF, a 3C Arquitetura e Urbanismo agiu sob uma perspectiva "de baixo pra cima" (*bottom-up*) que considera no desenvolvimento do trabalho as demandas dos usuários, por eles mesmo apontadas. Trata-se de uma prática capaz de sedimentar o processo com mais eficiência, fazendo com que todos os envolvidos sintam-se responsáveis pelo produto final, no caso, o PD. Diferentemente dos processos em que o plano (ou projeto) é pensado por uma equipe restrita em uma ação muito mais impositiva (*top-down*), do que construtiva. Neste segundo caso, supõem-se que as chances de rejeição da proposta são infinitamente maiores.

Esta parece ser umas das principais diferenças entre o processo que, nos anos 1970, originou o projeto do conjunto do Centro Administrativo, e aquele que, já na segunda década dos anos 2000, constituiu o PD CAFF. Outra significativa distinção refere-se à maneira como é "encarado" o processo: no primeiro caso, o CAERGS é pensado como artefato isolado: uma lógica "endógena"; no segundo, como parte da cidade: uma lógica tanto "endógena" quanto "exógena". A complexidade é considerada, agora, inexorável.

[43] PD CAFF, Vol.2 - Processo participativo. Relatório Final, 2014, p.24

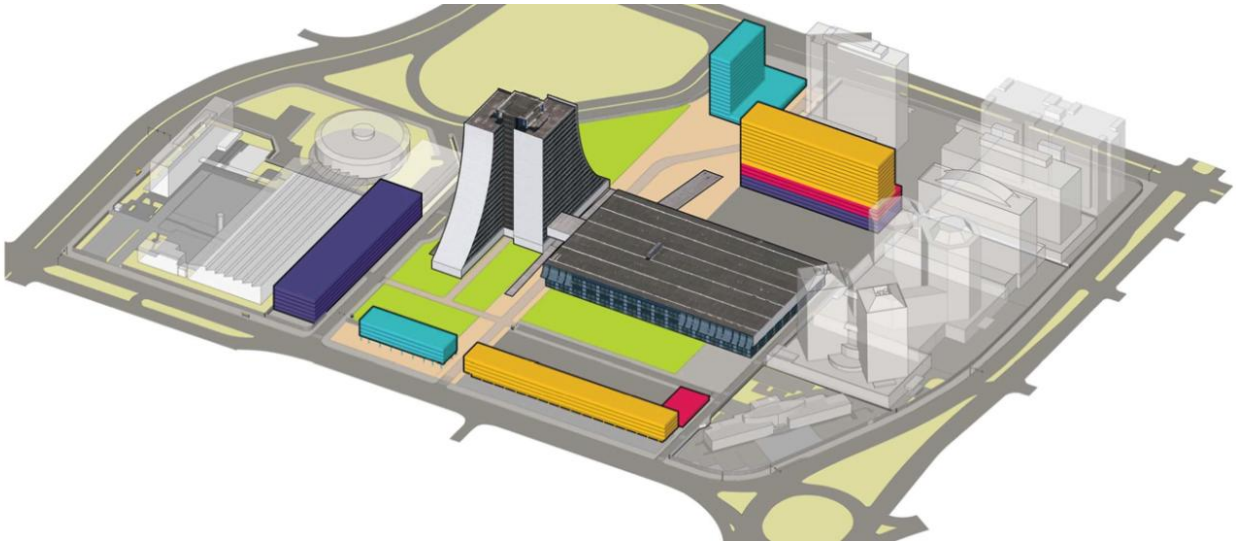


Figura 18: Espacialização do cenário com máxima ocupação proposto pela 3C.
Fonte: Anexo 06 do Relatório do Plano Diretor CAFF. 3C, 2014, p. 14-18.

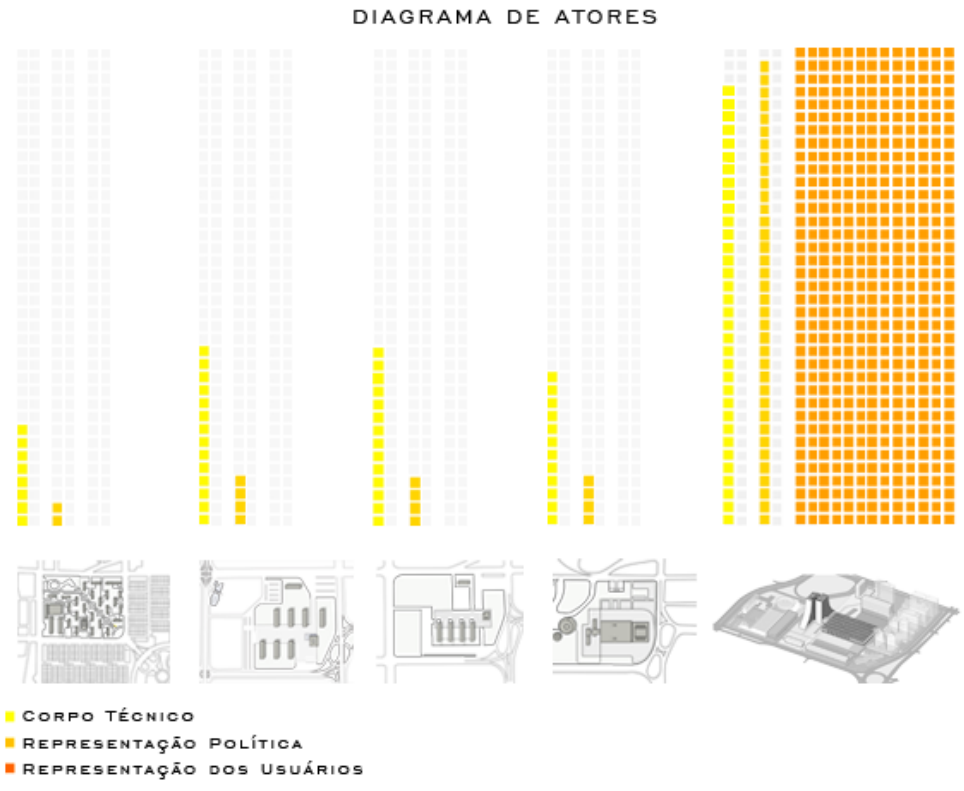


Figura 19: Diagrama de atores
Fonte: Relatórios do Plano Diretor CAFF. 3C, 2014

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, Maria Soares de. **Transformações Urbanas: atas, normas, decretos, leis na administração da cidade – Porto Alegre 1937-1961.** Tese de doutorado. São Paulo FAU USP, 2004.

ASCHER, François. **Os novos princípios do urbanismo.** Coleção RG Bolso. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

BELMONT, Joseph. Une hipothèse urbaine. **Mégalopole.** Revista do Institut Art et Ville, n.22, França, 2001.Traduzido por João Farias Rovati.

FONSECA, Luciana Marson. **Projeto urbano: ação e conhecimento situados. Porto Alegre, século XXI.** Tese de doutorado. Porto Alegre PROPUR UFRGS, 2017.

GUTIÉRREZ, Victoriano Sainz. **El proyecto urbano em España. Génesis y desarrollo de un urbanismo de los arquitectos.** Universidad de Sevilla; Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla, 2006.

HUGAUD, Charles René et. al. Centro Administrativo do Estado do Rio Grande do Sul. **Revista Projeto.** São Paulo: Editora Abril, nº 50, 1983, p.82-97.

KOLECZA, Carlos Alberto. **A vertigem da grande pirâmide.** Jornal Zero Hora, 02 de dezembro de 1975.

MARQUES, Moacyr Moojen. Porto Alegre, su proyecto y otras consideraciones. **Revista Elarqa.** Montevidéu: Editora dos Puntos, nº 33, 2000, p.18-23.

MARQUES, Sérgio Moacir. **FAM**. Porto Alegre, ADFAUPA, 2016.

SOUZA, Célia Ferraz de; MÜLLER, Dóris Maria. **Porto Alegre e sua evolução urbana.** Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 1997.

XAVIER, Alberto; MIZOGUCHI, Ivan. **Arquitetura Moderna em Porto Alegre.** São Paulo, Ed. Pini, 1987.

Planos e relatórios

Plano Diretor de Porto Alegre (1954-1964)

PD CAFF, Vol.1 - Metodologia, Diagnósticos e Propostas. Relatório Final. 3C arquitetura. Porto Alegre, 2014.

PD CAFF, Vol.2 - Processo participativo. Relatório Final. 3C arquitetura. Porto Alegre, 2014.

PD CAFF, Vol. 3 - Projeto de Lei e Plano Diretor. 3C arquitetura. Porto Alegre, 2014.

Jornais

Folha da Manhã, 06 de setembro de 1972.

Jornal Correio do Povo, 10 de julho de 2013.

V enanparq
Salvador - 2018

CIDADE, ARQUITETURA E RELIGIÃO: A CONSTRUÇÃO DE UMA METRÓPOLE CATÓLICA EM SÃO PAULO (1939-1943)

CITY, ARCHITECTURE AND RELIGION: THE CONSTRUCTION OF A CATHOLIC METROPOLIS IN SÃO PAULO (1939-1943)

CIUDAD, ARQUITECTURA Y RELIGIÓN: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA METROPOLI CATÓLICA EN SAO PAULO (1939-1943)

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO.

KUHN, João Carlos Santos
Doutorando em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo; FAU/USP
joao.kuhn@usp.br

CIDADE, ARQUITETURA E RELIGIÃO: A CONSTRUÇÃO DE UMA METRÓPOLE CATÓLICA EM SÃO PAULO (1939-1943)

CITY, ARCHITECTURE AND RELIGION: THE CONSTRUCTION OF A CATHOLIC METROPOLIS IN SÃO PAULO (1939-1943)

CIUDAD, ARQUITECTURA Y RELIGIÓN: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA METROPOLI CATÓLICA EN SAO PAULO (1939-1943)

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO.

RESUMO:
O presente artigo pretende observar as transformações ocorridas na cidade de São Paulo nas décadas de 1930 e 1940 analisando como instituição central a Igreja Católica e o seu poder de articulação e agência como agente produtor da cidade, através da criação e construção de igrejas na região metropolitana de São Paulo. Considerando o processo de modernização e metropolização em que a cidade de São Paulo passou por transformações a partir de um planejamento urbano proposto por Prestes Maia, busca-se observar as ações da Igreja Católica – tendo como principal agente o arcebispo Dom José Gaspar – no processo de construção e transformação da metrópole, que aliada à arquitetos e urbanistas da época, pôde também ser considerada como um agente de urbanismo em São Paulo.

PALAVRAS-CHAVE: Metrópole; São Paulo; Arquitetura religiosa; Igreja Católica.

ABSTRACT:
The present article intends to observe the transformations that took place in the city of São Paulo in the 1930s and 1940s, analyzing as central institution the Catholic Church and its power of articulation and agency as producer agent of the city through the creation and construction of churches in the metropolitan region from Sao Paulo. Considering the process of modernization and metropolization in which the city of São Paulo underwent transformations based on urban planning proposed by Prestes Maia, it is sought to observe the actions of the Catholic Church - with Archbishop José Gaspar as its main agent - in the process of construction and transformation of the metropolis, that allied to the architects and urbanists of the time, could also be considered as an agent of urbanism in São Paulo.

KEYWORDS: *Metropolis; Sao Paulo; Religious architecture; Catholic church.*

RESUMEN:
El presente artículo pretende observar las transformaciones ocurridas en la ciudad de São Paulo en las décadas de 1930 y 1940 analizando como institución central a la Iglesia Católica y su poder de articulación y agencia como agente productor de la ciudad a través de la creación y construcción de iglesias en la región metropolitana de San Pablo. En el proceso de modernización y metropolización en que la ciudad de São Paulo pasó por transformaciones a partir de una planificación urbana propuesto por Prestes Maia, se busca observar las acciones de la Iglesia Católica - teniendo como principal agente al arzobispo don José Gaspar - en el proceso de construcción y transformación de la metrópoli, que aliada a arquitectos y urbanistas de la época, pudo también ser considerada como un agente de urbanismo en São Paulo.

PALABRAS-CLAVE*: Metrópolis; Sao Paulo; Arquitectura religiosa; Iglesia Católica.*

INTRODUÇÃO

Grande parte da literatura aponta o período das décadas de 1930 e 1940 como o de grandes transformações na cidade de São Paulo. Tais transformações são verificadas em processos como o imenso crescimento populacional; a consolidação do parque industrial decorrente do processo de substituição de importações[1]; a institucionalização do urbanismo e implementação da ideia do "plano global" para a cidade[2]; o início do processo de verticalização[3]; o crescimento dos fluxos migratórios internos[4]·; o crescimento extensivo da área urbanizada[5]·; a instalação de uma universidade de primeiro nível[6]. Meyer (1991) e Arruda (2001) apontam os meados do século XX como o período de emergência de São Paulo como *metrópole*, processo que culminaria nas festividades do IV centenário de fundação de São Paulo, em que a cidade assumiu seu protagonismo no cenário cultural, assim como na sua arquitetura, urbanismo e paisagismo.

Especificamente no que diz respeito à construção da cidade, esse período vem sendo tratado na literatura especializada a partir de algumas chaves recorrentes. Leme (1990); Meyer (1991); Toledo (1996); Campos (2000); abordam a progressiva construção de um arcabouço de conceitos sobre o urbanismo dentro do Estado, evidenciando a centralidade da figura de Prestes Maia e de seu Plano de Avenidas como estruturantes do crescimento da cidade ao longo das décadas seguintes. Outros autores que olharam para a ação pública no urbanismo foram Rolnik (1997) e Villaça (2001). Eles relatam o período como de reconstrução das desigualdades sociais no território da cidade com participação ativa do Estado, em que há a instituição de um quadrante de elite no vetor Sudoeste da cidade. A leitura de Bonduki (2004) mostra o Estado como empreendedor de habitação social.

Outra vertente de trabalhos tem procurado compreender a construção de cidade a partir da ação de agentes privados. Falbel (2003) e Silva (2010) observam as transformações da cidade na chave dos arquitetos empreendedores e das incorporadoras, como mediadores entre a legislação, o gosto da clientela e valores estéticos. Wolff (1998) e Mangili (2009); mostram a ação dos loteadores na transformação de terrenos em bairros, seja para as elites ou classes médias. Piccini (1999) trata do surgimento de cortiços na reestruturação do centro urbano de São Paulo. Blay (1985), descreve os industriais como construtores de cidade, com a implementação de indústrias e vilas operárias. A incidência de grupos específicos sobre o desenho e o funcionamento do território é elemento colocado por Feldman (2011), Lanna (2011) e Fantin (2013).

Na diversidade dos trabalhos se observa um sentido historiográfico: para apreender a cidade em estágio de metropolização não existe um recorte ou agente social específico que dê conta do quadro urbano completo.

---

1 Dean, Warren. *A industrialização de São Paulo*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1971.

2 TOLEDO, Benedito Lima de, *Prestes Maia e as origens do urbanismo moderno em São Paulo*. 1. ed. São Paulo: Associação de Cimento Portland, 1996; CAMPOS, Candido Malta, *Os rumos da Cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*. São Paulo: Ed.Senac, 2000. pp.393-440; LEME, Maria Cristina da Silva, *ReVisão do Plano de Avenidas*, Tese de doutorado (São Paulo: FAU/USP.2000).

3 SOMEKH, Nadia. A *cidade vertical e o urbanismo modernizador: São Paulo 1920-1939*. São Paulo: Studio Nobel, 1997 e MARINS, P. C. G; ALVIM, Z. (Orgs.). *Os céus como fronteira - a verticalização no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Grifo, 2013.

4 BAENINGER, Rosana. São Paulo e suas migrações no final do século 20. vol.19 no. 3. São Paulo: Ed.Perspectiva Jul./Set.. 2005 e MARTINE, G. *Migração e metropolização. São Paulo em Perspectiva*. vol. 1, nº. 2 .São Paulo: Fundação Seade, jul./set. 1987.

5 SILVA, Luis Octávio da. *Verticalização, expansionismo e grandes obras viárias: a modernização limitada*. in: CAMPOS, GAMA, SACCHETTA (org.) *São Paulo, metrópole em trânsito: percursos urbanos e culturais*. São Paulo: Ed. SENAC, 2004.

6CAMPOS, Ernesto de Souza. *História da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Edusp, 2004.

É na observação da crescente complexidade — na análise da incidência de múltiplos agentes e instituições — e no permanente processo de retorno às motivações que nortearam a produção da cidade no passado que se estabelecem as chaves de compreensão do território. Conforme Jean Louis-Cohen, "o grande lance com a pesquisa é que os acadêmicos revelam que as questões periféricas são, na verdade, centrais"[7].

Nesse sentido, este artigo reconhece a grande influência de um ator social específico na construção da cidade, nas décadas de 1930 e 1940, que pode ser plenamente lido a partir do estímulo de Jean-Louis Cohen: a Igreja Católica. Buscando observar as transformações ocorridas na cidade de São Paulo no período citado, analisa-se aqui o poder de articulação e agência da Igreja Católica em São Paulo através da criação de paróquias na região metropolitana de São Paulo, tendo como foco a atuação de Dom José Gaspar de Affonsceca e Silva, então Arcebispo da Arquidiocese de São Paulo, entre os anos de 1939 a 1943.

Contexto histórico da Igreja Católica em São Paulo: 1896 – 1938

Com a proclamação da República no Brasil no final do século XIX, Estado e Igreja passam a ser instituições separadas, e o catolicismo deixa de ser a religião oficial. Entretanto, influenciada pelo Movimento Ultramontano[8] — orientado pela Santa Sé Romana do Papa Pio IX — a Igreja Católica no Brasil buscou durante todo o período da República Velha se reorganizar através de reformas em sua estrutura interna. Para preparar os clérigos para a defesa da legitimidade da instituição, a Igreja buscou combater os ataques vindos de diferentes setores sociais imbuídos de diferentes ideologias condenatórias à religião, que geravam a perda de privilégios e do crescente movimento de secularização da cultura (ROMANO, 2007, p.9-14).

Entre 1920 e 1930 o episcopado brasileiro, com a colaboração do clero e do laicato, buscou ampliar sua relação de influência política através da criação de sistema de ensino, produção cultural e do enquadramento de intelectuais leigos que estivessem ligados à sua hierarquia[9]. Inseridos no contexto da Ação Católica[10], tal

[7]Entrevista de Louis-Cohen à revista Wish, outubro 2013, p. 49

[8]O Movimento Ultramontano surge no interior da Igreja Católica na França após a Revolução Francesa como forma de reação aos constantes ataques provenientes de setores sociais imbuídos de diferentes ideologias contrárias á religião (dos liberais moderados aos marxistas e anarquistas), que buscavam afastá-la de qualquer posição oficial na sociedade e reduzindo as religiões como organizações puramente voluntárias. Segundo Romano (2007, p.11-12), no Brasil, tais tentativas de romanização da Igreja podem ser percebidas ainda no final do século XIX. Ainda no período Imperial, a Igreja vivia sob o regime de Padroado (direito concedido ao Rei de Portugal de exercer o governo religioso no reino e nas colônias), gerando conflitos entre os clérigos formados em Roma (Dom Vital e Dom Antonio Macedo Costa) e a monarquia.

[9]Tais relações entre intelectuais e política no Brasil são tratadas por Sergio Miceli (2001) diante da extensa representação da missão dos intelectuais brasileiros relacionado às suas origens sociais e posição na estrutura de poder, sobretudo no âmbito do Estado, reavaliando assim o lugar social desses intelectuais. Em seu texto, o autor lista diversos grupos de intelectuais que tinham a ideia de serem portadores especiais dos interesses da sociedade da época: os reformistas liberais do final do império, os positivistas republicanos, os modernistas e os críticos conservadores. Faziam parte desse último grupo, os intelectuais católicos responsáveis pelo "Rearmamento da Igreja Católica".

[10]Segundo Ney de Souza (2007), a Ação Católica nasce em 1922 na Itália com o início do pontificado do Papa Pio XI, a Igreja procura a aproximação e colaboração dos fiéis leigos na busca de impedir um aumento da perda de privilégios preparando assim para a reconquista do terreno perdido. Buscando um apelo ativista dos cristãos, atingiu todas as camadas sociais (em especial operariado) na reconstrução de uma mentalidade religiosa católica que foi gradativamente enfraquecida a partir da Revolução Francesa e do pensamento Iluminista. No Brasil, a Ação Católica se oficializou a partir da década de 1930, porém já na década de 1920 haviam indícios de pequenos grupos militantes coordenados por sacerdotes seculares e religiosos que em seus estudos em Roma tinham contato com a Ação Católica Romana e assim tentaram implementar a ideia propagada por Pio XI (Fenelon e Khoury, 1987. p.127).O

reação constituiu um importante movimento político, social e literário com o propósito de desenvolver a cultura católica por meio de atividades em diferentes setores, que incluíam conferências, grupos de estudo, apostolados diversos e ainda, o sindicalismo cristão.[11]

A partir da década de 1930, a hierarquia católica buscava com o movimento chamado Restauração Católica estabelecer um pacto de aliança com os governadores do país em defesa do poder constituído, em oposição aos movimentos revolucionários que visavam alterar o regime político e a ordem social. Segundo Azzi, "o fortalecimento da autoridade política no país era considerado pelos prelados como um elemento básico para que a Igreja Católica pudesse de novo afirmar sua presença na sociedade" (1979, p.76).

Nesse momento, Getúlio Vargas percebeu na Igreja uma forte aliada para a manutenção das ideologias pregadas em seu governo. Segundo Paulo Julião da Silva, Getúlio Vargas aproveitou a religião como instrumento de coesão, e apropriou-se do léxico religioso para legitimar-se como “pai da nação” em uma perspectiva cristã (2012, p.2). Sendo assim, com a participação dos intelectuais conservadores iniciada na década de 1920 aos quais se refere Miceli (2001), o catolicismo voltou a aproximar-se do discurso do Estado. O apoio da Igreja Católica ao projeto de Vargas não apenas garantiu lugar a uma instituição que se sentiu ameaçada devido à perda de privilégios políticos ocorrida após a instauração da república, mas também auxiliou o “Estado Novo” contra o pensamento comunista que se difundiu nesse período. Nesse contexto, a Igreja Católica se apresentou como uma religião que, por se autodenominar historicamente “tradicional”, assumiu um papel de cooperação e fortalecimento desse sentimento de unidade nacional. Enquanto o Estado Novo representou a nova ordem da nação, a Igreja representou a nova ordem na vida espiritual no Brasil[12].

Pode-se observar a ação da Igreja Católica nas realizações de grandes eventos que ajudaram a conduzir a massa da população católica a apoiar o governo de Vargas. Miceli observa que "a Igreja assumiu o trabalho de encenar grandes cerimônias religiosas das quais os dirigentes políticos podiam extrair generosos dividendos em termos de popularidade" (2001, p.128). Tem-se como exemplo a realização do Congresso Arquidiocesano em 1931; as procissões em homenagem a Nossa Senhora Aparecida, oficializada como padroeira do Brasil em 1931; e a inauguração do Cristo Redentor do Corcovado na data do descobrimento da América, consagrando a nação "ao Coração Santíssimo de Jesus, reconhecendo-o para sempre seu Rei e Senhor" (Fausto, 2012. p.284). Nesse contexto, os Congressos Eucarísticos Nacionais ocorridos no Brasil a partir de 1933 foram "[...] a forma mais expressiva utilizada pela Igreja para reafirmar de modo visível sua presença na sociedade brasileira" (AZZI, 1979. p.77). Na década de 1930, observa-se a organização de três Congressos Eucarísticos Nacionais: Bahia (1933), Belo Horizonte (1936) e Recife (1939). O evento continuou nas décadas seguintes, porém após ser sediado em São Paulo (1942), ocorreu em intervalos de tempo maiores.

papel inicial da Ação Católica Brasileira foi à defesa dos valores e princípios cristãos por parte dos leigos católicos no campo da atuação política.

[11] Nesse contexto, intelectuais como Alceu Amoroso Lima e Jackson de Figueiredo encontraram espaço para difundir os interesses eclesiásticos na criação da revista “A Ordem” (1921) e do Centro Dom Vital (1922) , instâncias que no final da década de 20 obtêm uma força político-social contra o socialismo e todas as forças que ameaçavam a moral cristã. Antonio Carlos Villaça (1975) — estudioso do pensamento católico no Brasil e pertencente ao grupo de intelectuais católico — observa 1922 como o ano da tríplice revolução, a política (Forte de Copacabana), a estética (Semana de Arte Moderna em São Paulo) e a espiritual (fundação do Centro Dom Vital e a publicação de livros como Pascal e a inquietação moderna, de Jackson de Figueiredo, e A Igreja, a Reforma e a Civilização, do padre jesuíta Leonel Franca).

[12]LENHARO, Alcir. A sacralização da política. São Paulo: Ed. Unicamp, 1986.

Concomitante às articulações que reaproximaram a Igreja Católica ao âmbito político, intelectual e social nesse período, é possível também verificar a ação da instituição em um intenso processo de demarcação territorial. Ao investigar a relação entre religião e território, Rosendhal (2012) observa a religião através das relações entre a apropriação de determinados segmentos do espaço associado ao controle efetivo de pessoas e coisas (ampliando muitas vezes o controle sobre os territórios). No âmbito da geografia cultural e mais especificamente no estudo da geografia da religião, a pesquisadora observa que é através dessas estratégias de controle territorial que a Igreja Católica no Brasil se estruturou e se estrutura como instituição. Tendo como conceito de territorialidade, "o conjunto de práticas desenvolvido por instituições ou grupos no sentido de controlar dado território" (2012, p.22), Rosendhal considera a Igreja Católica Romana como uma organização complexa que "desenvolveu exemplos notáveis do uso da territorialidade em diferentes espaços, durante o longo de sua história" (p.23) articulando-se em um sistema hierárquico e burocrático ao longo da história.

Ao observarmos a Igreja Católica em São Paulo, pode-se perceber que no início do século XX a então diocese de São Paulo — subordinada à, nesse momento, diocese de São Sebastião do Rio de Janeiro — passou a ser considerada como Arquidiocese, sob a direção do então primeiro arcebispo de São Paulo Dom Duarte Leopoldo e Silva. Segundo Souza (2007), durante seu mandato (1908 - 1938), Dom Duarte estabeleceu normas de organização da Igreja em de São Paulo, com "a divisão racional e ampla da diocese, que a tornasse mais prática, mais governável" (p.104)[13].

DOM JOSÉ GASPAR D`AFFONSCECA E SILVA E A CRIAÇÃO DE NOVAS PARÓQUIAS

Em 17 de setembro de 1939, Dom José Gaspar assumiu como segundo arcebispo de São Paulo. Na matéria publicada no jornal *Correio Paulistano* acerca das festividades em torno de sua posse, Dom José Gaspar foi descrito – ainda no cargo bispo-auxiliar de Dom Duarte – como "o pastor-vigilante, o sacerdote de larga cultura e formosa inteligência, o administrador de grande tino e esplendida capacidade de trabalho, orador primoroso, o cidadão patriota"[14].

Nascido em Araxá/MG (1901), ingressou no Colégio São Luís em Itu/SP (1912) onde permaneceu até a sua entrada no Seminário Provincial em São Paulo em 1916. Após sua ordenação sacerdotal (1923), serviu como coadjuntor da igreja da Consolação em São Paulo (de março a agosto de 1924) quando então foi enviado à Roma onde recebeu o título de doutor em direito canônico pela Universidade Gregoriana de Roma em 1926.

O envio de Dom Gaspar para a Universidade Gregoriana de Roma é reflexo da estratégia de romanização pretendida pela Igreja Católica – em especial a partir da proclamação da república – onde buscava-se na adoção do currículo e dos manuais das disciplinas da Universidade Gregoriana de Roma o modelo didático para a reestruturação do Seminário de São Paulo com o intuito de uniformizar e manter o nível da formação dos futuros sacerdotes conforme as diretrizes da Santa Sé. O percurso de formação de Dom José Gaspar pode

[13]Com a criação da Arquidiocese de São Paulo, Dom Duarte dividiu seu território eclesiástico em cinco dioceses distribuídas por Taubaté, Campinas, Botucatu, São Carlos e Ribeirão Preto, diminuindo significativamente o número de paróquias sob a responsabilidade da arquidiocese de São Paulo.

[14] *A Egreja Catholica viverá, hoje, em São Paulo, um dos seus grandes dias*. Correio Paulistanos, 17/09/1939. P. 03

ser lido como reflexo do processo de construção de um "projeto de modernização conservadora"[15] ocorrido tanto em São Paulo quanto em todo o Brasil.

Após retornar de seus estudos em Roma, Dom José Gaspar assumiu – entre os anos de 1927 a 1933 – como professor e posteriormente vice-reitor do Seminário provincial de São Paulo (localizado no bairro da Luz), sendo responsável por transformar o Seminário Provincial em Seminário Central que logo após foi transferido para o Seminário da Imaculada Conceição do Ipiranga, onde assumiu a função de reitor em 1934. No ano seguinte é nomeado por Dom Duarte Leopoldo e Silva como bispo-auxiliar, tornando-se "o cajado seguro em que se apoiava o velho arcebispo de S. Paulo, cuja força e saúde declinavam lentamente" [16]. Segundo o jornal Correio Paulistano, Dom José Gaspar:

> Como bispo-auxiliar, visitou toda a archidiocese em longas visitas pastoraes, chegando até as capelas mais pobres e abandonadas. Incrementou a vida religiosa na archidiocese, movimentando as associações, orientando-as com a sua palavra sempre opportuna e sabia, dando directrizes seguras para a organização da acção catholica e para a obra de assistência aos operários. (A EGREJA CATHOLICA, 1939, p. 3)

Com o falecimento de Dom Duarte, em 13 de novembro de 1938, Dom José Gaspar é nomeado o novo arcebispo de São Paulo. Dando continuidade às estratégias de fortalecimento do papel da Igreja na cidade e sociedade paulistana, o novo arcebispo – influenciado pela sua formação em Roma – iniciou uma eficiente administração de todos os serviços eclesiásticos. Segundo Souza (2007, p.118), ao assumir como arcebispo, "procurou unificar a linha de atuação de todos os párocos, criou novas paróquias e decanatos [...], procurando iniciar um trabalho pastoral de conjunto, para isso esses decanatos eram percorridos periodicamente por visitadores diocesanos".[17]

Ao observar as ações de territorialização realizadas por seu antecessor (Dom Duarte), percebe-se que o processo de difusão das novas dioceses se deu de forma mais expressiva entre os anos de 1924 a 1937, configurando assim uma rede diocesana paulista que "apoiou-se na rede urbana existente e, ao mesmo tempo, contribuiu para diferenciar as cidades, reforçando a hierarquia entre elas." (ROSENDAHL, 2012. p.128). A partir de 1939, ano em que Dom José Gaspar assume a frente da Arquidiocese, verifica-se um hiato no processo de difusão dessas dioceses, que dura até o fim de sua gestão (1943)[18].

[15] Para Serbin (2008), a modernização conservadora seria resultado da política de romanização empreendida pela Cúria romana objetivando a inserção no universo sociocultural do Brasil republicano e a preservação das tradições católicas em fortalecimento de sua ortodoxia e hierarquia clerical.

[16] D. José Gaspar de Afonsceca e Silva. Jornal O Estado de São Paulo. 08/09/1942, p.5.

[17] O decanato era configurado pelo conjunto de paróquias que, hoje lembram a atual divisão de setores, serviam como instrumento de controle pastoral por parte da arquidiocese.

[18] Segundo Rosendhal (2014, p.123), o processo é retomado a partir de 1944 com a criação da diocese de Piracicaba e permaneceu até 1990 com a criação da diocese de São Miguel Paulista. O curto tempo de Dom José Gaspar à frente da Arquidiocese de São Paulo se deu devido à sua morte repentina em acidente aéreo ocorrido em agosto de 1943, dando lugar a seu sucessor Dom Carlos Carmelo de Vasconcellos Motta, que tomou posse em setembro de 1944.

Se por um lado verifica-se a suspensão na criação de novas dioceses, por outro lado é possível averiguar que a atenção acerca do processo de territorialização foi transferida para a criação de novas paróquias na região metropolitana da cidade de São Paulo. Como reflexo de sua experiência como bispo-auxiliar, em acompanhar de perto as realidades das paróquias existentes no estado de São Paulo e na região metropolitana, Dom José Gaspar pôde gradativamente ter noção das necessidades dos grupos de fiéis que cresciam e se concentravam no número agora reduzido de paróquias existentes na região metropolitana[19].

> Sentindo o dinâmico progredir de nossa capital, que no dia a dia se dilata e vê aumentando o numero de sua população, e conhecendo quanto se torna difícil o ministério paroquial nas freguesias muito distintas e populosas, estudou a divisão de seu território, depois de percorre-lo de ponta a ponta, inteirando-se das necessidades dos diferentes bairros, subúrbios e circunscrições rurais. Ao tomar, o sr. José, o governo da arquidiocese, o numero de paróquias era de 69. Completado o primeiro ano de sua administração, estas subiram a 118 e hoje estão duplicadas, levando a todos os recantos da metrópole os meios de assistência religiosa e a palavra doutrinadora da igreja (DOM JOSÉ GASPAR, 1942).

Ao se considerar as construções das edificações religiosas como marcações físicas e visíveis dessa territorialidade católica, pode-se aferir, portanto, que as criações de tais paróquias assumiram um importante papel no processo de aprofundamento da estratégia de demarcação territorial iniciada pela Igreja na década de 1920. Para Rozendahl (2013, p.148), "as comunidades paroquianas estão diretamente ligadas à dinâmica de povoamento. A paróquia, em sua dimensão espacial, reflete a concentração e a dispersão dos paroquianos; reage à modificação de seus limites territoriais e à redistribuição do clero." Neste sentido, o acompanhamento feito por Dom José junto às comunidades de fieis serve-nos de indício para entender o seu intensivo trabalho na fundação do conjunto de novas paróquias na região metropolitana de São Paulo durante os anos em que seguiu como arcebispo.

Um outro fator que deve ser considerado ao se pensar nas motivações que levaram Dom José Gaspar em focalizar na sua ação foi o grande evento religioso que se realizaria em São Paulo em 1942: o IV Congresso Eucarístico Nacional. Conforme citado anteriormente, os Congressos Eucarísticos Nacionais representaram nas décadas de 1930 e 1940 uma das mais importantes ferramentas utilizadas pela Igreja para reafirmar de modo visível sua presença na sociedade brasileira. Em 1939, após a realização do III Congresso Eucarístico Nacional em Recife, elegeu-se São Paulo como a próxima cidade a sediar o evento. A eleição de São Paulo se tornou então uma das primeiras atribuições que Dom José Gaspar teve como arcebispo recém-eleito.

Além da sua importância como representação, o Congresso impunha necessidades práticas de adaptações nos espaço públicos para receber o grande número de fiéis que viriam à São Paulo em romaria. Concomitante à um momento em que a cidade passava por um processo de metropolização, tendo como um de seus símbolos o início da implantação da expansão da rede viária do centro da cidade, desenvolvida na década de

[19] Romano (2007, p.113), observa que: "Com a divisão da diocese D. Duarte, apesar da condição de arcebispo, se viu responsável por administrar, diretamente, uma área muito menor. De um total de 233 paróquias, sob sua direção ficaram apenas 45. Cinco novos bispos, submetidos à autoridade de D. Duarte foram eleitos para a administração das outras 188 paróquias espalhadas pelo interior do Estado."

1920 por João Florence D'Ulhoa Cintra e Francisco Prestes Maia e retomado pelo, nesse momento, Prefeito Prestes Maia; pode-se aferir que a Igreja Católica em São Paulo percebeu no evento também a oportunidade para demonstrar sua relevância e grandiosidade para além do poder de influência gradativamente reconquistado junto aos poderes públicos. Na cidade que a passos largos se transformava em metrópole, Dom José Gaspar observou a possibilidade de construí-la, também, como uma metrópole católica marcada materialmente pela construção dos novos templos.

Nessa perspectiva, observa-se a criação da *Comissão de Arte Sacra* composta de sacerdotes e engenheiros para a análise das plantas das novas igrejas e a comissão de engenheiros para analisar os estudos preliminares para a construção da nova basílica de Aparecida, de acordo com o Canon 1164 do Código Canônico de 1917[20]. Em nota publicada no jornal *O Correio Paulistano* de 12 de dezembro de 1939, têm-se as seguintes nomeações:

> Comissão de arte sacra para exame das plantas das novas egrejas (Canon 1164): presidente: conego dr. Nicolau Cosentino; vogaes: conego Antonio Alves de Siqueira, conego João Pavésio, padre Antonio Leme Machado, padre Alexandre Grigolli, dr. Alexandre Albuquerque, dr. Guilherme Winter, dr. Luis Anhaia de Melo, dr. Amador Cintra Gordinho e dr. Raphael Monforto. Comissão de Engenheiros para proceder aos estudos preliminares para a construção da nova Basílica de Nossa Senhora Aparecida do Norte: drs. Guilherme Winter, Luis Anhaia Mello e Amador Cintra Prado. (CHRONICA RELIGIOSA, 1939)

Na lista que constituiu a *Comissão de Arte Sacra*, identifica-se a presença de importantes profissionais ativos na produção da arquitetura e do urbanismo na cidade, sendo alguns deles responsáveis pela formação de futuros arquitetos-engenheiros, ilustrando assim, a tentativa de aproximação por parte da Arquidiocese de São Paulo junto a esse grupo de profissionais.

Entre os nomes dos engenheiros-arquitetos formados pela Escola Politécnica de São Paulo, pode-se destacar: Guilherme Ernesto Winter (1884-1961), formado como engenheiro-arquiteto em 1908 e então Secretário de Viação e Obras Públicas do Estado de São Paulo; Luiz Ignácio Romeiro de Anhaia Mello (1891 -1974), formado em 1913, professor na Escola Politécnica e por dois curtos períodos prefeito da cidade de São Paulo (dezembro de 1930 a julho de 1931, novembro a dezembro de 1931); e Amador Cintra Prado (1897 – 1990), formado em 1921, foi membro do conselho diretor do Instituto de Engenharia (1923-1924), professor no Curso de arquitetura da Escola de Belas Artes de São Paulo (1928-1934) e com Roberto Cochrane Simonsen foi um dos fundadores da Escola Livre de Sociologia e Política. Como representante do Instituto de Engenharia, participou dos concursos do Prédio Conde Matarazzo em 1935 e da Catedral Ortodoxa em 1942[21].

[20] De acordo com o Código de Direito Canônico de 1917, Canon 1164, verifica-se a seguintes orientações: "Procurarão os ordinários, ouvindo se necessário o conselho de peritos, que na edificação e reparação das igrejas se observe as formas aceitas pelas tradição cristã e os cânones da arte sagrada"

[21] Para maiores informações sobre os perfis dos engenheiros-arquitetos, consultar: FISCHER, Sylvia. Os arquitetos da Poli: Ensino e profissão em São Paulo. São Paulo: Fapesp. Editora da Universidade de São Paulo. 2005

Com a criação da *Comissão de Arte Sacra*, Dom José Gaspar dá continuidade ao projeto de criação e construção das novas paróquias. Em carta enviada em dezembro de 1939 ao Núncio Apostólico no Brasil, Bento Aloisi Masella, Dom José Gaspar notificou a já criação de 20 novas paróquias até a data da carta e a previsão de criação de mais 23 paróquias nas regiões que estariam expostas à atuação e influência protestantismo e espiritismo:

> [...] Finalmente, Sr. Núncio, devo dizer a V. Excia. que uma das coisas que mais me contrista é a pertinaz propaganda protestante e espiritualista nos bairros pobres, onde não há paroquias. É uma verdadeira calamidade. Já criei 20 paróquias novas e com a benção de Nossa Senhora estudo atualmente a criação de mais 23, nestes arrabaldes abandonados e onde a população é densa. Ai é que se instalam de preferencia os espiritualistas e os protestantes. Mande V. Excia. suas preciosas bênçãos para este trabalho que me toma um tempo imenso, mas que reputo essencial para o apostolado e para a salvação das almas. Se não dividir as imensas paróquias atuais (algumas ainda contam 50 a 70 mil habitantes) a heresia tomara conta destas milhares de almas. (CARTA DE DOM JOSÉ, 1939)

De fato, para além das 20 paróquias criadas pelo arcebispo até aquele momento, observa-se nos anos que se aproximaram da realização do IV Congresso Eucarístico Nacional (1942) a criação de mais 27 paróquias. O jornal *O Estado de São Paulo*, em publicação acerca do fim das festividades do certame religioso, observou "Como resultado dessa multiplicação de paróquias, a capital se está enriquecendo de uma serie de novos templos, capaz de atender as necessidades de culto de sua população, no passo que muitos outros se reformam completamente" (DOM JOSÉ GASPAR,1942. p. 5).

Ao analisar um levantamento no Anuário Católico do Brasil, realizado pelo Centro de Estatísticas Religiosas e Investigação Social (CERIS) de 1985, observa-se também que boa parte dessas novas paróquias foram sendo fundadas em grupos, muitas delas no mesmo dia, ao longo entre 1939 e 1943[22]. Tal periodicidade nos serve aqui como vestígio que fortalece a ideia de que houve – por parte da alta hierarquia eclesiástica paulistana – uma possível ação planejada no processo de construção de uma metrópole católica, sendo frequentemente divulgada nos principais jornais da cidade, nas colunas dedicadas a noticiar os principais acontecimentos católicos em São Paulo (Coluna *Chronica Religiosa* do *Correio Paulistano* e *Movimento Religioso* do jornal *O Estado de São Paulo).*[23]

Reconhecido como uma grande vitória por parte da Arquidiocese, o significativo aumento no número de paróquias na região metropolitana foi amplamente divulgado nas publicações que serviram de apoio como publicidade prévia do IV Congresso Eucarístico Nacional. Servindo como mais um instrumento para demonstrar a grandiosidade da ação católica em São Paulo e sua relevância na nação, o livro *São Paulo no IV Congresso Eucarístico Nacional,* publicado pela *Obra das Vocações da Arquidiocese de São Paulo* em agosto de 1942, serviu como um mostruário para os participantes do evento, contendo todas as realizações da igreja em São Paulo até aquele momento.

[22] Como exemplo, observa-se a criação no mesmo dia de paróquias como em 1939: nos dias 13 de novembro (7 paróquias) e 08 de dezembro (9 paróquias); e em 1940: nos dias 25 de janeiro (11 paróquias) e 23 de março (11 paróquias).

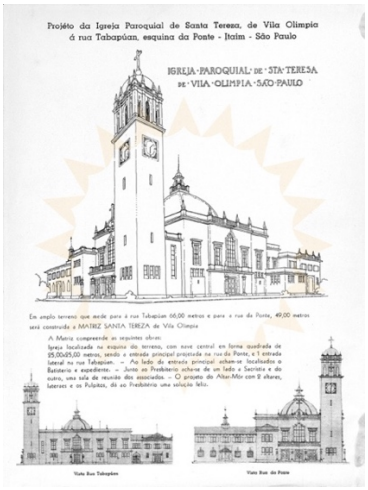
[23] Nas colunas Chronica Religiosa (Correio Paulistano), de 13 de novembro de 1939, noticiou a criação de 9 novas paróquias; na Coluna Movimento Religioso (O Estado de São Paulo) de 12 de fevereiro de 1940 noticiou a criação de 15 novas paróquias.

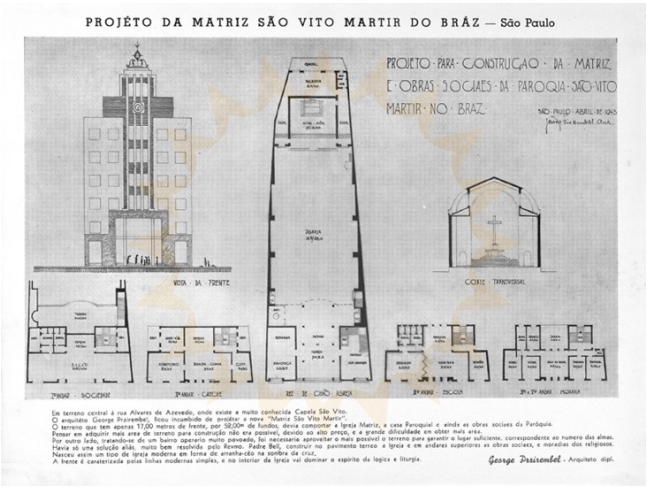
Na edição percebe-se que após apresentar a cidade como metrópole (com suas crescentes edificações e monumentos) e sede do maior polo industrial do país, apresentava todas as paróquias (agrupadas em decanatos) que até aquele momento foram fundadas, sem deixar de lado as antigas igrejas que serviam como testemunhas da vocação tradicionalmente católica da cidade.

Figuras 1: Páginas da exposição de paróquias (antigas e novas) e organizadas em decanatos.
Fonte: Revista São Paulo e o IV Congresso Eucarístico Nacional (1942, pp.39-45). Acervo: Arquivo Metropolitano da Cúria.

Para além dos meios oficiais de propaganda da Igreja Católica e das colunas em jornais que se dedicavam na divulgação dos acontecimentos religiosos na cidade, constata-se também a difusão de alguns projetos aprovados pela *Comissão de Arte Sacra* em periódicos especializados na área de Arquitetura em São Paulo. Na revista Acrópole[24], que circulou entre os anos de 1938 a 1971, verifica-se por exemplo a publicação dos projetos da Paróquia Teresa (Itaim) e da Igreja de São Vito Martir (Bráz), ambos do arquiteto George Przirembel. A visibilidade desses projetos na revista Acrópole possibilita pensar que a produção das igrejas não se restringiu apenas à uma dimensão religiosa – a arquidiocese não se preocupou apenas em dialogar com seu grupo de fiéis – mas também buscou inseri-las no debate que ocorriam entre os profissionais da arquitetura e que nesse momento pensavam, construíam e interferiam na metrópole.

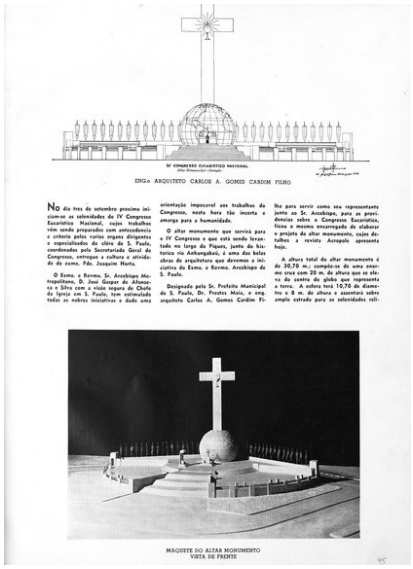
[24] Segundo o site do acervo da revista Acrópole organizada pela FAU/USP, a revista foi uma publicação especializada em Arquitetura, editada em São Paulo entre 1938 e 1971. Lançada em maio de 1938 sob a direção de Roberto A. Corrêa de Brito, a revista trouxe em suas páginas projetos e textos teóricos principalmente por arquitetos de São Paulo, mas que também teve abrangência nacional e internacional. Fonte: http://www.acropole.fau.usp.br

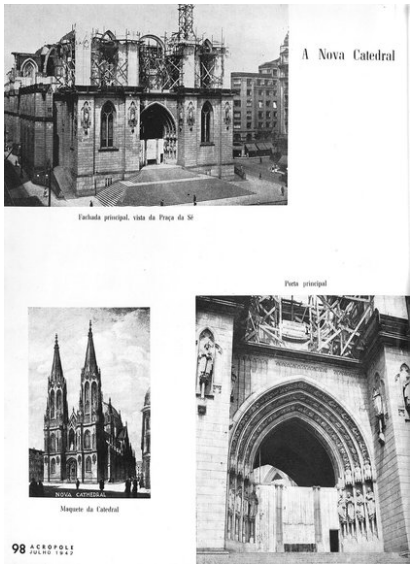




Figuras 2: Projeto da Igreja Paroquial de Sta. Teresa. Figura 3: Projeto da Matriz São Vito Martir
Fonte: Revista Acrópole nº 64 (1943, pp.15-19). Acervo: FAU/USP

A divulgação nos periódicos especializados não se limitou apenas à demonstração do grande número de paróquias criadas. Ainda na revista Acrópoles, observa-se, por exemplo, páginas dedicadas aos projetos produzidos para a realização do IV Congresso Eucarístico: o Altar monumento e as transformações ocorridas no Vale do Anhangabaú para a execução do certame, ambos de autoria do engenheiro-arquiteto Carlos Gomes Cardim Filho. Também se observa na mesma edição (número 51 de julho de 1942) uma matéria onde se tem o acompanhamento da Nova Catedral da Sé – futura sede da Arquidiocese de São Paulo – e como será visto a seguir, um dos maiores símbolos da marcação física da Igreja na cidade.





Figuras 4: Projeto do Altar Monumento no Vale do Anhangabaú. Figura 5: Obras da Nova Catedral da Sé em 1942
Fonte: Revista Acrópole nº 51 (1943, pp.93-100). Acervo: FAU/USP.

A Nova Catedral da Sé: monumento de uma metrópole católica.

Junto às fundações das novas paróquias, Dom José Gaspar também buscou reorganizar o término de um importante símbolo no processo de demarcação da territorialidade católica em São Paulo: A Nova Catedral da Sé. Com sua construção iniciada em 1913 – após cinco anos da criação da arquidiocese de São Paulo – Dom Duarte Leopoldo e Silva reuniu "notáveis paulistas" para a formação da *Comissão Executiva das Obras da Nova Cathedral*. Noticiado pelo jornal *Correio Paulistano* de 26 de janeiro de 1912, a primeira reunião que dava inicio aos trabalhos de construção da Nova Cathedral, idealizado em estilo gótico por ser um "estylo profundamente religioso, único que mais se aproxima de Deus, por isso mesmo, que mais se afasta da vulgaridade das habitações humanas". Segundo Dom Duarte, o projeto teria recebido "os aplausos do architecto Bouvard, e mereceu a aprovação da Academia de Bellas Artes de Berlim, cujas indicações foram aproveitadas com talento e habilidade pelo dr. Max Hehl, autor do projecto, e professor de architetura da Escola Polytecnica de S. Paulo" (A NOVA CATHEDRAL, 1912. p.3).

Na fala de Dom Leopoldo, publicado no mesmo artigo, observa-se a tentativa de aproximação da igreja com o discurso acerca do processo de modernização vivido na cidade de São Paulo no início do século XIX e que tinha como principal referência as orientações de Bouvard. Ao se aproximar da ideia de progresso (científico e tecnológico) e da identidade paulistana (através da figura do bandeirante), o então arcebispo afirmava a necessidade de se ter uma catedral monumento que acompanhasse as rápidas transformações da cidade.

> Não é de hoje o pensamento de dotar a opulenta capital de S. Paulo com uma cathedral à altura dos nossos créditos de riqueza e civilização. No enquadramento em que actualmente avulta, esplendida e soberba, a velha cidade dos bandeirantes, a alma paulista sentia-se apoucada, ante a mesquinhez de uma cathedral que seria magnífica para os tempos coloniaes, mas que hoje destôa por completo da pujança do nosso progresso. Faltava-nos, na frase de Bouvard, a nota característica da nossa civilização, e os nossos brios de paulistas precisam corrigir essa lacuna, que tanto nos diminue aos olhos extrangeiro. [...] Si os templos se edificam, mais para os homens do que para Deus, que, colocado no santuário da sua inexgottavel riqueza, nada reclama da nossa abundancia, nós – catholicos e paulistas – queremos uma cathedral que seja um monumento de fé e um atestado da nossa grandeza; queremos uma cathedral magnífica, que seja uma escola de arte e um estimulo a pensamentos mais nobres e mais elevados; queremos uma cathedral opulenta que, testemunhando a fartura dos nossos recursos materiaes, seja também um hynno de acção de graças a Deus Nosso Senhor. Saibam os paulistas de amanhã que a fibra do bandeirante, luctador e intimorato nas asperezas da selva, não se enfraqueceu nos confrontos da civilização, como não se entibiou a sua fé nos esplendores da sciencia e da civilização.
>
> Por uma lei histórica e fatal, S. Paulo há de sempre caminhar na vanguarda, tem a cumprir uma grande missão política e social, e a sua hegemonia civil e religiosa, já hoje não poderá ser contestada. Pois bem, o monumento artístico e religioso, que breve se há de erguer na collina, do venerando padre Anchieta, há de ser o sello dessa imensa e poderosa grandeza. (A NOVA CATHEDRAL, 1912, p.3)

Mesmo com a ideia inicial de conclusão das obras até as comemorações do primeiro centenário da independência do Brasil (1922), Dom Duarte não conseguiu ver em vida a finalização do novo templo. Resgatando as intenções de seu antecessor, Dom José Gaspar resolveu então, já no início de sua gestão como arcebispo, dar prosseguimento à construção da catedral, reformulando a *Comissão Executiva das Obras da Nova Cathedral* e criando a partir dela a *Legião Paulista da Cathedral*. Composta por leigos católicos, parte da elite da sociedade paulistana, a *Legião da Cathedral* tinha como objetivo principal angariar fundos para a conclusão das obras até o início da realização do IV Congresso Eucarístico. Em matéria publicada no jornal *Correio Paulistano* de 21 de janeiro de 1940, Dom José Gaspar faz o seguinte apelo aos católicos paulistas:

> Como as coisas que crescem para a perenidade, ergue-se sem impressionar com os apressados arranha-ceos que a circundam.[...] Muitos dos que lhe eram adversos calaram-se aos poucos ante a mudez solene daqueles blocos de granito, que se vão sobrepondo para falar depois aos paulistas e aos forasteiros a linguagem do mais expressivo monumento da metrópole. Quasi consciente do seu destino, sabe a Cathedral que será sempre e para o futuro o maior templo do nosso povo, onde este se reunirá nos grandes dias do calendário bandeirante para cantar o seu "Te Deum", chorar os seus mortos ou commemorar as suas magnas datas. Terminada a abside e as naves lateraes, chegou agora a vez de se levantarem as torres, cobrir-se a nave central e erguer-se a cúpula. Dirijo-me pois, a todos os paulistanos e paulistas, solicitando encarecidamente a sua preciosa colaboração.
>
> A Comissão Executiva das Obras da Nova cathedral, composta dos exmos. Padre José Hygino de Campos, drs. Altino Arantes, José Carlos de Macedo Soares, José Maria Whilaker, Leão Renato Pinto Serva, Francisco Morato, Erasmo de Assumpção, Samuel Ribeiro, Goffredo da Silva Teles, José Cassio Macedo Soares, Antônio Cintra Coutinho e Tacito Lara, lança hoje a ideia de se organizar a Legião Paulista da Cathedral. [...] Em 1942, São Paulo vae ser a sede do IV Congresso Eucarístico Nacional e precisa mostrar aos peregrinos de todo o Brasil a Cathedral Metropolitana em vias de conclusão. (APELLO AOS CATHOLICOS, 1940, p.3)

Buscando fundar uma "vasta associação, essencialmente popular", a *Legião Paulista da Cathedral* buscou se difundir em todas as paróquias da arquidiocese em busca de se conseguir contribuintes voluntários que mensalmente auxiliariam com as despesas para a construção. Como porta voz da *Semana da Cathedral*, movimento de arrecadação de voluntários, o Dr. Altino Arantes, declarou:

> E assim a Cathedral há de concluir-se o mais breve possível – para que sobre nós não tripudie o desdém dos scepticos ou a malevolência dos incréus. [...] Para que de São Paulo e de sua gente jamais possa alguém repetir, por entre risotas e motejos, a sentença recriminatória do Evangelho: "Começou a edificar, mas não teve forças para terminar".
>
> Anda-nos bem perto a data pré-fixada para o 4º Congresso Eucharistico Nacional, a reunir-se no decurso do anno de 1942, e para cuja sede mereceu a nossa capital a honra insigne de ser escolhida. [...] Urge, portanto, que desde logo nos vamos aprestando para proporcionar a tão ilustres e queridos visitantes a mesma fidalga hospitalidade, o mesmo carinhoso agasalho que eles nos dispensaram em circunstancias análogas. Urge, antes de

> tudo e sobretudo, que, na memorável ocorrência, não falte ao Santo dos Santos, a Jesus-Hostia – Se não o templo acabado e perfeito, condigno de sua Divina Majestade – ao menos o tecto amplo e seguro que acolha e abrigue, para as cerimonias e as festas lithurgicas, a multidão imensa de seus fieis. (INICIOU-SE, 1940, p.3)

Mesmo com a ampla campanha, a nova catedral chegou às vésperas do evento sem ter concluído suas obras. Entretanto, não deixou de ser destacado junto aos grandes símbolos da metrópole paulistana. Em cartões postais que circularam como forma de divulgação do evento, a nova Catedral da Sé – sendo representada com a imagem da sua maquete (Figura 06) – apareceu ao lados de edificações em alturas (como a recém-inaugurada Biblioteca Mário de Andrade e o Edifício Matarazzo), dos monumentos que constituem a memória paulista (Monumento da Independência e Monumento glória imortal aos fundadores de São Paulo) e das obras símbolos do urbanismo modernizado da cidade (Avenida São João e o Vale do Anhangabaú). Em um dos postais que serviram como lembrança do 4º Congresso Eucarístico (Figura 07), as edificações e monumentos orbitam em torno dos símbolos religiosos presentes no certame, sempre com a presença da Bandeira do Brasil e do Vaticano, que lado a lado, ilustravam a intenção de equiparação entre a poder de articulação da religião e a soberania do poder do estado (pretendida por Getúlio Vargas) na organização de uma nova sociedade.

Figuras 6: Maquete da Nova Catedral de São Paulo. Fonte: Boletim da Associação das Semanas Eucarísticas. Numero Especial em Homenagem ao 4º Congresso Eucarístico Nacional de S. Paulo. Setembro (1942, p.29). Figura 7: Cartão Postal – Lembrança do IV Congresso Eucarístico (1942) Fonte: Acervo Particular.

Mesmo sem sua construção finalizada, a nova catedral permaneceu como símbolo da arquidiocese no evento, tornando-se local para a recepção da imagem de Nossa Senhora Aparecida em agosto de 1942. Considerada por Dom José Gaspar como a primeira peregrina e padroeira do Congresso Nacional Eucarístico, Nossa Senhora da Conceição Aparecida simbolizava, após a figura da eucaristia, a principal imagem símbolo da nação católica brasileira. Com sua devoção iniciada no século XVII, a santa foi proclamada rainha do Brasil e sua padroeira principal em 16 de julho de 1930, por decreto do Papa Pio XI.

Após chegar de Aparecida e passar pela matriz da Penha, a imagem em procissão e acompanhada pelas bandeiras do Brasil e do Vaticano, seguiu em direção à praça da Sé para dar inicio à cerimônia de consagração do IV Congresso Eucarístico Nacional. A cerimônia, noticiada no artigo *Uma imponente manifestação de fé* do *Correio Paulistano,* que se realizou nas escadarias da nova Catedral – ornamentada e servindo como altar da celebração – acolheu não apenas o então arcebispo Dom José Gaspar, mas figuras como Ministro Alexandre Marcondes Filho; Major Hipólito Trigueirinho (representando o Interventor Federal Fernando Costa); entre outras autoridades do clero e do Estado (Figura 8). Após a celebração – que contou com grande número de participantes – a imagem foi transportada para o interior do templo, onde ficou depositada e exposta para a visitação dos fieis.

Flagrante colhido à entrada da Catedral, vendo-se, entre outros, os sr. Ministro Alexandre Marcondes Filho e d. Gaspar de Afonseca e Silva, arcebispo metropolitano

Figura 08: Foto do altar erigido nas escadarias da Nova Catedral, retirada do artigo que relatou a chegada da imagem de Nossa Senhora Aparecida em 02/08/1942. Fonte: Jornal Correio Paulistano de 04 de agosto de 1942, p. 3.

Sendo amplamente divulgados no material publicitário em torno do IV Congresso Eucarístico Nacional de 1942, tanto o progresso da construção da Nova Catedral quanto as diversas paróquias criadas da região metropolitana tiveram um importante papel na divulgação das diversas atuações e intervenções da Igreja Católica na cidade e sociedade paulistana, e em especial no período em que Dom José Gaspar esteve à frente da Arquidiocese de São Paulo. Como marcas visíveis da territorialização católica, pode-se inferir que os templos auxiliaram na construção de uma cidade que além de metropolitana era, para a Igreja, tradicionalmente católica e que buscou com o auxílio do governo e dos profissionais ligados à construção da cidade, se reafirmar como religião principal no estado de São Paulo e no Brasil.

Em carta de agradecimento publicada no jornal Correio Paulistano, logo após o fim do IV Congresso Eucarístico Nacional, Dom José reforçou a necessidade de continuidade no projeto de finalização e construção de novas igrejas nos diversos bairros da cidade. Em agosto de 1943, Dom José Gaspar veio a falecer em um acidente aéreo, interrompendo momentaneamente seus futuros projetos, entretanto tal carta demonstrava sua intenção em dar continuidade nas ações sociais e religiosas em andamento em sua gestão.

> Retornando afora à nossa vida normal, desejo pedir aos meus caros diocesanos que voltemos todos as nossas vistas para os bairros da capital e para as cidades menores do nosso interior. Urge cuidar da assistência religiosa e social destes nossos irmãos que vivem em condições difíceis. Urge que terminemos as nossas igrejas e que as multipliquemos, porquanto, em torno de cada paroquia, há uma grande e utilíssima obra de assistência social que, sem ruídos, auxilia os necessitados. Cada alma, cada coração, cada habitante da cidade tem direito não apenas ao pão material, mas ainda ao pão do espírito. Espero que os meus caros diocesanos me ajudem a completar esta obra de assistência religiosa e social, estendendo-a a todos os bairros. Será esta uma das melhores recordações do nosso inolvidável Congresso. (CARTA DO ARCEBISPO METROPOLITANO,1942, p.3)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante ao processo de Restauração Católica, iniciada na década de 1920 e fortalecida nas décadas de 1930 e 1940, em que a Igreja se que se articulou em contraponto à relativização do papel da Igreja Católica e à laicização da sociedade brasileira é possível observar que tal processo não se deu apenas no campo ideológico e religioso. Além do crescente poder de influência da Igreja junto aos poderes públicos, que buscavam aliados ao discurso nacionalista do Estado Novo, a Igreja se articulou em torno de uma estratégia territorial, com a implantação dessas novas igrejas, que pretenderam — em grande medida com sucesso — marcar fisicamente o poder de influencia que a Igreja buscava nesse período e contribuíram concomitantemente à Prestes Maia e agentes do poder público, ou mesmo arquitetos e construtores que atuaram no período, para as transformação e modernização da cidade de São Paulo.

Sem o intuito de desqualificar ou desconsiderar as demais vertentes que tratam das ações da Igreja Católica nesse período, ou dos demais agentes que atuaram no urbanismo da cidade de São Paulo, este artigo — fruto da pesquisa de doutorado em andamento — buscou observar uma parte da Igreja Católica que teve o seu papel como agente interventor na cidade nas décadas de 1930 e 1940, e que em muitos momentos se adaptou aos diversos discursos e propostas na esfera nacional e também estadual, como mais uma camada de análise da história das transformações da cidade. De forma geral, a literatura sobre a construção da cidade nos atenta para os instrumentos extra-espirituais operados pela Igreja Católica e seus personagens, contudo o foco aqui apresentado é na construção do território pela materialização de uma espiritualidade católica e monumental como instrumentos de legitimação e persuasão.

REFERÊNCIAS:

ALVIM, Z; MARINS, P. C. G; (Orgs.). **Os céus como fronteira**: a verticalização no Brasil. São Paulo: Ed.Grifo, 2013

AZZI, Riolando. **O fortalecimento da Restauração Católica no Brasil:1930-1940**. Rio de Janeiro: Síntese, 1979.

BAENINGER, Rosana. **São Paulo e suas migrações no final do século 20**. vol.19 no. 3. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

BLAY, Eva Alterman. **Eu não tenho onde morar**: vilas operárias na cidade de São Paulo. São Paulo: Ed. Studio Nobel, 1985.

CAMPOS, Candido Malta. **Os rumos da Cidade: urbanismo e modernização em São Paulo**. São Paulo: Ed.Senac, 2000.

CAMPOS, Ernesto de Souza. **História da Universidade de São Paulo**. São Paulo: Edusp, 2004.

DEAN, Warren. **A industrialização de São Paulo**. São Paulo: Ed.EdUSP, 1971.

FALBEL, Anat. **Lucjan Korgold: a trajetória de um arquiteto imigrante**. Tese (Doutorado) FAU/USP. São Paulo, 2003.

FANTIN, Jader Tadeu. **Os japoneses no bairro da Liberdade**: São Paulo na primeira metade do século XX. Tese (Doutorado) IAU/USP. São Paulo, 2013.

FELDMAN, Sarah. "Bom Retiro: Bairro de estrangeiros, bairro central (1928-1945)". In: Lanna, A.L.D.;Lira, J.T.;Peixoto, F. A.; Sampaio, M.R.A. (Org.). **São Paulo. Os estrangeiros e a construção das cidades.** São Paulo: Ed. Alameda Editorial, 2011.

FICHER, Sylvia. **Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo**. São Paulo: Edusp, 2005.

LANNA, Ana Lucia Duarte. "O Bexiga e os italianos em São Paulo, 1890/1920". In: LANNA, Ana Lucia Duarte [et. Al.] (Orgs.). **São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades**. p. 117-129. São Paulo: Ed. Alameda, 2011

LEME, Maria Cristina da Silva. **ReVisão do Plano de Avenidas**.Tese (doutorado)- FAU-USP. São Paulo, 2000.

MANGILI, Liziane Peres. **Transformações e Permanências no bairro do Bom Retiro, SP (1930 - 1954**). Dissertação (mestrado) FAU/USP. São Paulo, 2009.

MARTINE, G. **Migração e metropolização**: São Paulo em Perspectiva. São Paulo: Fundação Seade, 1987.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Ed.Companhia das letras, 2001.

PICCINI, Andrea. **Cortiços na cidade: conceito e preconceito na reestruturação do centro urbano de São Paulo**. São Paulo: Ed. Annablume, 1999.

ROMANO, Cristina de Toledo. **Santa Cecília**: uma paróquia na confluência dos interesses paulista e da Igreja Católica entre 1895 a 1920. Tese (doutorado) – FFLCH/USP. São Paulo, 2007.

ROSENDAHL, Zeny. **Primeiro a obrigação, depois a devoção**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2012.

_____. "Espaço, política e religião". In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDHAL, Zeny (Org.). **Geografia cultural**: uma antologia. Rio de Janeiro: Ed. EdUERJ, Vol. II, pp. 147-161.2013

SILVA, Joana Mello de Carvalho e. **O arquiteto e a produção da cidade:** a experiência de Jacques Pilon em perspectiva (1930-1960). Tese (Doutorado) FAU/USP. São Paulo, 2010.

SILVA, Luis Octávio da. "Verticalização, expansionismo e grandes obras viárias: a modernização limitada". In: CAMPOS, GAMA, SACCHETTA (org.) **São Paulo, metrópole em trânsito**: percursos urbanos e culturais. São Paulo: Ed. SENAC, 2004.

SOMEKH, Nadia. **A cidade vertical e o urbanismo modernizador**: São Paulo 1920-1939. São Paulo: Ed. Studio Nobel, 1997.

SOUZA, Ney de. "Catolicismo em São Paulo: Centenário da Arquidiocese (1908-2008)". **Revista de Cultura Teológica**. São Paulo: V.15 N.60, Jul/Set 2007.

TOLEDO, Benedito Lima de. **Prestes Maia e as origens do urbanismo moderno em São Paulo**. São Paulo: Associação de Cimento Portland, 1996.

VILLAÇA, Flávio. "Uma contribuição para a história do planejamento urbano no Brasil". - In: DÉAK, Csaba; VILLAÇA, Antonio Carlos. **O pensamento católico no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

WOLFF, Silvia Ferreira Santos. **Jardim América: o primeiro bairro Jardim de São Paulo e sua arquitetura**. Tese (Doutorado) FAU/USP. São Paulo, 1998.

PERIODICOS:

Jornais

A EGREJA CATHOLICA viverá hoje, em São Paulo, um dos seus grandes dias. Correio Paulistano, p.3. 17/09/1939

A NOVA CATHEDRAL de São Paulo. Correio Paulistano, p. 3. 26/01/1912

APELLO aos catholicos paulistas para a conclusão das obras da cathedral. Correio Paulistano, p. 3. 21/01/1940.

D.JOSÉ GASPAR de afonseca e Silva. O Estado de São Paulo, p.5. 08/09/1942.

INICIOU-SE, domingo, a "Semana da Cathedral". Correio Paulistano, p.3. 23/01/1940

CARTA DO ARCEBISPO metropolitano aos seus diocesanos. Correio Paulistano, p. 3. 09/09/1942.

UMA IMPONENTE manifestação de fé. Correio Paulistano, p.3. 04/08/1942.

FONTES PRIMÁRIAS:

Acervo do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo

CARTA DE DOM JOSÉ ao Núncio Apostólico no Rio de Janeiro. **“**Assuntos diversos relativos aos problemas citados nas cartas anteriores”, p.2. 31/12/1939.

V enanparq
Salvador - 2018

CONTINUIDADES E IMPASSES NO CAMPO DA ARQUITETURA: SÃO PAULO DE 1964 A 1976

CONTINUITY AND IMPASSE IN THE FIELD OF ARCHITECTURE: SÃO PAULO FROM 1964 TO 1976

CONTINUIDADES Y IMPASES EN EL CAMPO DE LA ARQUITECTURA: SÃO PAULO DE 1964 A 1976

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

PRÓSPERO, Victor P.
Doutorando em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela FAUUSP
victor.prospero@usp.br

CONTINUIDADES E IMPASSES NO CAMPO DA ARQUITETURA: SÃO PAULO DE 1964 A 1976

CONTINUITY AND IMPASSE IN ARCHITECTURE´S FIELD: SÃO PAULO FROM 1964 TO 1976

CONTINUIDADES Y IMPASES EN EL CAMPO DE LA ARQUITECTURA: SÃO PAULO DE 1964 A 1976

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO

O artigo pretende tratar da circulação de discursos e de procedimentos na arquitetura feita em São Paulo da virada dos anos 1960 para 1970, tendo em vista a reprodução de determinado tipo de arquitetura e sua disseminação na cidade constituindo importante parte da paisagem cultural e construída, bem como da construção simbólica da ideia de modernidade naquele contexto histórico. A difusão e diluição de soluções projetuais ligadas àquilo que ficou conhecido como “escola paulista”, na expansão da cidade de São Paulo e em outras cidades do estado, traz consigo latências de um momento político tenso e complexo, e ao mesmo tempo de ampliação da encomenda dos arquitetos. Pretende-se olhar, aqui, para os impasses, continuidades e rupturas na produção de projetos que atuaram na linha tênue entre representação da função social da arquitetura e reprodução formal frente a um contexto distópico.
Palavras-chave: História da Arquitetura em São Paulo; Arquitetura Moderna; Ditadura Militar

ABSTRACT

The article intends to deal with the circulation of speeches and procedures in the architecture made in São Paulo from the turn of the 1960s to the 1970s, in view of the reproduction of a certain type of design and its dissemination in the city constituting an important part of the cultural and constructed landscape, as well as of the symbolic construction of the idea of modernity in that historical context. The diffusion and dilution of design solutions linked to what became known as a "Paulista school", in the expansion of the city of São Paulo and other cities of the state, brings with it latencies of a tense and complex political moment, and at the same time represents a moment of an amplitude of the order for architecture. It is intended to look here for impasses, continuities, and ruptures in the production of projects that have acted in the tenuous line between the representation of the social function of architecture and aesthetic reproduction against a dystopian context.

Key-words: *History of architecture in São Paulo; Modern Architecture; Military Government.*

RESUMEN:

El artículo pretende tratar de la circulación de discursos y de procedimientos en la arquitectura hecha en São Paulo desde la vuelta de los años 1960 a 1970, teniendo en vista la reproducción de determinado tipo de arquitectura y su diseminación en la ciudad constituyendo una importante parte del paisaje cultural y construido, como de la construcción simbólica de la idea de modernidad en aquel contexto histórico. La difusión y dilución de soluciones proyectuales ligadas a lo que se conoce como "escuela paulista", en la expansión de la ciudad de São Paulo y en otras ciudades del estado, trae consigo latencias de un momento político tenso y complejo, y al mismo tiempo de ampliación de la demanda a los arquitectos. Se pretende mirar aquí, para los impasses, continuidades y rupturas en la producción de proyectos que actuaron en la línea tenue entre representación de la función social de la arquitectura y reproducción formal frente a un contexto distópico.
Palabras-clave*: Historia de la Arquitectura en São Paulo; Arquitectura Moderna; Dictadura Militar*

INTRODUÇÃO

São recorrentes na historiografia da arquitetura moderna brasileira algumas leituras a respeito da consagração de uma "escola paulista", sobretudo entre 1950 e 1960. Essa produção tem como sua representação canônica a obra de Vilanova Artigas, estendendo-se a alguns arquitetos que a ele estiveram ligados como alunos ou companheiros de trabalho. Ainda nesse âmbito reduzido, do grupo cultural e do campo profissional local, parece ser pouco analisado o processo de reprodução, disseminação e sedimentação das soluções e de circulação dos discursos, para além de obras canônicas e representativas de pontos de inflexão histórica. É intrigante como, já nos anos 1960, é possível enxergar um processo de circulação das ideias que, ao mesmo tempo que coloca procedimentos de projeto e de formalização em desenvolvimento, enfrenta movimentos de diluição dessas soluções: ora concretizadas quase como citação, sem impacto na concepção de todo dos projetos, ora representando o afastamento daquela arquitetura em relação às expectativas de função social da disciplina.

A passagem dos anos 1960 para 1970 foi marco de um ponto de tensão política e cultural, ao mesmo tempo que representou um quadro de ampliação da encomenda dos arquitetos. Se por um lado o regime militar passava por sua fase de endurecimento e acentuava a perseguição às esquerdas, por outro os arquitetos eram procurados para colaborar na construção simbólica da modernidade nos mais diversos campos: edifícios corporativos, agências bancárias, clubes privados, quartéis militares. A arquitetura moderna já vinha sendo incorporada intensamente no mercado imobiliário ou na arquitetura dos clubes nas décadas anteriores, no entanto a partir da década de 1960 nota-se a forte presença do grupo de arquitetos ligados a Artigas e dos procedimentos de projeto por eles desenvolvidos e difundidos. A partir de meados dessa mesma década essa difusão parece estar associada também ao surgimento de novas demandas, como a escala dos edifícios corporativos com novas frentes de construção na cidade - da Avenida Paulista à Avenida Faria Lima - ou como a escala quantitativa de uma encomenda tal qual foram agências bancárias.

Durante os anos 1950, a arquitetura desenvolvida em São Paulo pôde colocar em prática uma série de experimentações e soluções de projeto, e buscar mostrar-se como alternativa - ao mesmo tempo que decorrência - da experiência de Brasília que marcava aquela década. Isso foi possível sobretudo graças aos programas para construção de escolas, fóruns e campus universitário empreendidos pelo governo Carvalho Pinto (1959-1963). Assim, grande parte da experimentação arquitetônica no campo profissional paulista teria sido viabilizada pela construção pública, em consonância com o discurso político que orbitava em torno dessa produção. A função social da arquitetura aliada à ética construtiva e à racionalidade configuravam a base ideológica do trabalho em arquitetura neste campo - ao menos do grupo de arquitetos ligado a Artigas, e sem muita divergência para os arquitetos liberais, que também buscavam se afirmar a partir da racionalidade da construção - e, em seu desenvolvimento, mostrou características fundamentais como a expressividade da estrutura, e com ela a ênfase nas tensões, a afirmação e demonstração do trabalho da construção no resultado final dos edifícios, a experimentação na articulação espacial a partir de grandes vazios internos sob volumes bem definidos em seu perímetro externo.

Este conjunto de características consagrou-se na historiografia aliado à ideia de função social da arquitetura e de ética construtiva. O discurso político parece fazer parte da imagem constituída como síntese por essa arquitetura. Vale lembrar a relação de forte comprometimento com o Partido Comunista Brasileiro mantida por Vilanova Artigas, que é indissociável das narrativas de reconstituição histórica sobre o arquiteto e de alguns colegas como Abelardo de Souza, tesoureiro do partido. Muitos outros arquitetos, alunos de Artigas, foram também do PCB, como Paulo Bastos e Alfredo Paesani, ou Sérgio Ferro e Rodrigo

Lefevre - que representariam a dissidência política tanto no partido quanto na abordagem arquitetônica - ou simpatizantes não oficialmente associados ao partido, como Paulo Mendes da Rocha e Jon Maitrejean.

Interessa aqui, a partir do foco na história dos procedimentos de projeto associada a análise da circulação de discursos, um olhar para o momento histórico em que as esperanças de transformação social são interrompidas - em 1964 - e a produção dos arquitetos continua, se debatendo em nuances de relativização, evasão, arrefecimento ou radicalização, no discurso político. O próprio Artigas teria demonstrado reações diferentes em momentos posteriores ao golpe militar: sua aula "O desenho", em 1967, teria sido a primeira manifestação do arquiteto ao retornar de um período afastado da universidade, e nela não mencionava a situação política - ou por estratégia do PCB ou por presença de informantes do regime na sala[1] - ou em depoimento do arquiteto, seus comentários sobre a Casa Elza Berquó como uma manifestação de desilusão com as expectativas desenvolvimentistas[2]; por outro lado, manifestou em seu artigo "Uma Falsa Crise", em 1965, logo após o golpe militar, a visão de que o desenvolvimento das forças produtivas devia ser garantido sob "quaisquer condições", desviando também de uma crítica ao regime[3]; finalmente, o convite ao arquiteto para o projeto do CECAP Zezinho Magalhães e o aumento significativo de sua encomenda nos anos 1970, com projetos de quartéis para defesa da fronteira incluídos.

Esse quadro complexo de posicionamento frente à situação política - considerando a necessidade de seguir trabalhando, mas sobretudo a necessidade de seguir sustentando os sentidos da prática sob aquele contexto - é exemplar no caso de Artigas, e parece ter assolado grande parte dos arquitetos preocupados com o papel da profissão nos rumos do país. Rodrigo Lefevre, por exemplo, foi um dos críticos da continuidade da prática sem mudanças de abordagem após o golpe de 1964, mas acabaria sendo caso exemplar do arquiteto assalariado, trabalhando para uma grande empresa de projetos, a Hidroservice, no anos 1970. Siegbert Zanettini, arquiteto que projetou dezenas de agências bancárias nessa mesma década, sustentava ainda um discurso inflamado e combativo com relação à reprodução do capital, à burguesia e à dependência da arquitetura em relação ao capitalismo.[4]

Um importante marco da crítica à atuação dos arquitetos frente ao contexto da segunda metade dos anos 1960 aparece com precisão em "Arquitetura Nova", texto escrito em 1967. Enquanto o desenho era defendido por Artigas como "portador do projeto social", como defendeu também Flávio Motta em "Desenho e Emancipação", Ferro trazia a análise de que as esperanças da década passada e do início dos anos 1960 foram interrompidas pelo golpe militar, de modo que o desenho não seguia representando o mesmo papel. Continuar projetando da mesma forma que antes, segundo Ferro, configurava uma forma de ideologia, falsa consciência, ou mesmo fetiche. A seu ver, as propostas continuavam as mesmas, se antes "estavam prontos os instrumentos para organizar o espaço de um outro tempo mais humano", agora o momento era outro. A "inevitável frustração imediata" desse projeto social e do "desmoronamento do desenvolvimentismo", completa:

> "começou a tingi-las de uma agressividade maior e a destruir o equilíbrio e a flexibilidade que possuíam enquanto se acreditam exequíveis. Ao adiamento de suas esperanças reagiram, no

[1] THOMAZ, Dalva Elias. Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira. Dissertação de Mestrado. São Paulo. FAUUSP. 1997.

[2] Na arguição de titulação de Artigas, publicada como "Função Social do Arquiteto" p. 48. O texto publicado em reedição pela Cosac Naify possui diferenças significativas no trecho sobre a Casa Elza Berquó.

[3] Essa sucessão de depoimentos de Artigas é analisada nos trabalhos de Dalva Thomaz, Miguel Buzzar, e Pedro Fiori Arantes, entre outros que fizeram referência.

[4] IAB-SP. Arquitetura e Desenvolvimento Nacional. Depoimentos de Arquitetos Paulistas. 1979.

> primeiro instante, com a afirmação renovada e acentuada de suas posições principais. Daí esta espécie cabocla de brutalismo (oposto ao brutalismo estetizante europeu); essa didatização forçada dos procedimentos (...)".

Isso seria "decorrente da consciência de sua impraticabilidade presente e do desaparecimento de suas tênues bases efetivas, desaparecimento selado pelo truncamento irracional do nosso processo social"[5], completava se referindo ao golpe militar, em uma leitura que ia na esteira das críticas ao desenvolvimentismo que vinham sendo desenvolvidas no calor do momento.[6]

Escrita no calor das controvérsias do período, essa perspectiva crítica generalizou, de certa forma, a experiência prática de boa parte da produção paulista daquele momento, ao mesmo tempo que descreve de forma precisa um processo de reprodução de soluções e diluição do desenho como *desígnio* em uma encomenda cada vez mais vasta, num tempo cada vez menos propício às esperanças progressistas. Algumas soluções formais e estruturais seriam reproduzidas em escala ampla, tanto em edifícios construídos como em propostas não concluídas. Isso parece fazer parte de uma sedimentação de problemas colocados desde a década de 1950, assumindo certos procedimentos como elementos de um *saber-fazer* arquitetônico.

PROCEDIMENTOS EM SEDIMENTAÇÃO

Artigas em sua aula de titulação em 1984 resume: "O que me encanta é usar formas pesadas e chegar perto da terra e, dialeticamente, negá-las".[7] A tensão estrutural como expressão dialética da relação entre projeto e realidade. Para além da relação entre função social e ética construtiva, a expressividade da estrutura também carregava certo significado político desde suas experimentações mais exemplares. Desde o projeto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, por Affonso Reidy em 1953, alguns projetos paulistas passaram a realizar experimentações partindo de uma abordagem semelhante da estrutura e dos espaços criados por ela. Os Ginásios em Itanhaém e Guarulhos, por Artigas em 1959 e 1960, o Anhembi Tenis Club, a Garagem de Barcos do Santa Paula Iate Clube e o edifício da FAUUSP, todos projetados em 1961, consagraram-se como casos exemplares. Paulo Mendes da Rocha também se destacava nesse contexto pelo cuidado com o desenho da estrutura. Seu projeto vencedor do concurso para o Ginásio do Clube Paulistano, em 1958, explora a expressividade do concreto associando-o a tirantes metálicos, solução rara até então. Já em 1969 o mesmo arquiteto vence o concurso para o Pavilhão de Osaka, trabalhando a relação entre uma grande cobertura e seus apoios na topografia em movimento, apontando caminhos futuros de desenvolvimento daqueles procedimentos de projeto (que não são objeto do presente artigo).[8] Como se pode ver a partir dos projetos de 1961 como a FAUUSP e a Garagem de Barcos, o espaço é determinado por meio de uma única cobertura, em geral associada a estrutura perimetral em paredes cegas que transita para pontos de apoio configurados pela diminuição de secção que vem das próprias empenas e repousam sutilmente em pontos de tensão junto ao chão.[9] (Figura 1)

---

[5] FERRO, Sérgio. Op. Cit. "Arquitetura Nova" Publicado originalmente em *Teoria e Prática,* 1967. N.1, pp.3-15. Reeditado em *Arte em Revista*, n.4 (1980) ; *Espaço e Debate,* n.40 (1997) e FERRO, Sérgio. *Arquitetura e Trabalho Livre.* São Paulo. CosacNaify. 2006.

[6] Sobretudo, Ferro estava em sintonia com as leituras de Roberto Schwarz, Florestan Fernandes e André Gunter Frank.

[7] ARTIGAS, João Batista Vilanova. Caminhos da arquitetura. Org. José T. C. Lira, Rosa Artigas. São Paulo: CosacNaify, 2004

[8] Sobre o pavilhão, ver: COSTA, Juliana Braga. *Ver não é só ver: dois ensaios a partir de Flávio Motta*. Dissertação de mestrado. FAUUSP. São Paulo. 2010.

[9] Sobre a relação dos pontos de tensão com o chão ver TELLES, Sophia da Silva. Arquitetura Moderna no Brasil: O desenho da superfície. FFLCH-USP.1988.

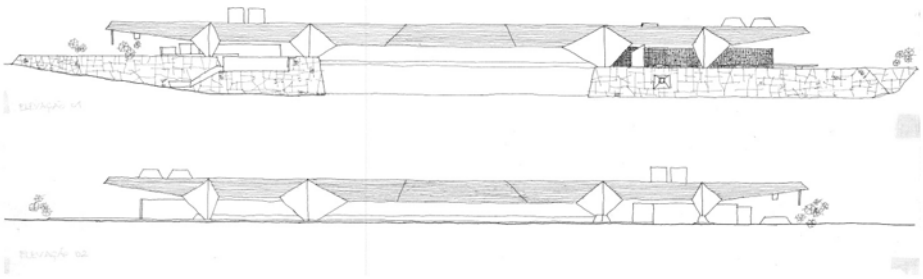


Figura 1: Garagem de Barcos Santa Paula Iate Clube, 1961.
Fonte: (ARTIGAS, 2015)

Este procedimento de desenho da estrutura, articulando uma grande cobertura a apoios pontuais, foi largamente explorado pelos desdobramentos da produção de arquitetos próximos a Artigas, tornando-se posteriormente um elemento de maior difusão. A suspensão do volume superior em um contraste entre cheios e vazios, peso e leveza, é feita concomitantemente à abertura do térreo livre, como uma área de pilotis contida pela estrutura perimetral que repousa no terreno. Uma solução recorrente para esse conjunto de relações descrito foi o desenho da estrutura perimetral em arcos, procedimento que remete, de alguma maneira, à forma como alguns edifícios de Brasília resolveram o desenho de seus apoios. Isso pode ser visto no projeto de Fábio Penteado para o Hospital Escola da Santa Casa de São Paulo (Figura 3), construído e transformado em Fórum Criminal do Governo do Estado. O projeto foi iniciado em 1968, mesmo ano em que Penteado fazia em equipe com Artigas e Paulo Mendes da Rocha o estudo para uma Escola Técnica em Santos, que partia da mesma solução estrutural (Figura 4). No caso do segundo projeto, o partido da grelha de cobertura era adotado de forma integral – a exemplo do edifício da FAUUSP – enquanto no projeto do Hospital Escola a iluminação zenital se restringe ao ponto central correspondente ao cruzamento de rampas que fazem a comunicação dos níveis. Soluções muito semelhantes foram dadas por Pedro Paulo de Mello Saraiva, no projeto para o concurso do Ginásio do Clube Paulistano, dez anos antes, em 1958, (Figura 2) e para a Escola de Administração Fazendária (Figura 5), construída em Brasília em 1973 com mais nuances no desenho da estrutura para além dos arcos, excedendo a transferência de esforços da empena cega em apenas um sentido, mas configurando uma estrutura mais espacial que prolonga a espessura da fachada ou a transição entre espaço externo e espaço interno.

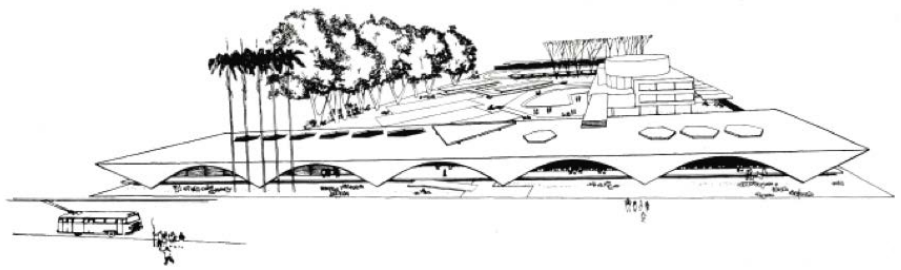


Figura 2: Proposta para Ginásio do Clube Atlético Paulistano. 1958. Pedro Paulo de Melo Saraiva.
Fonte: (DEDECCA, 2012)

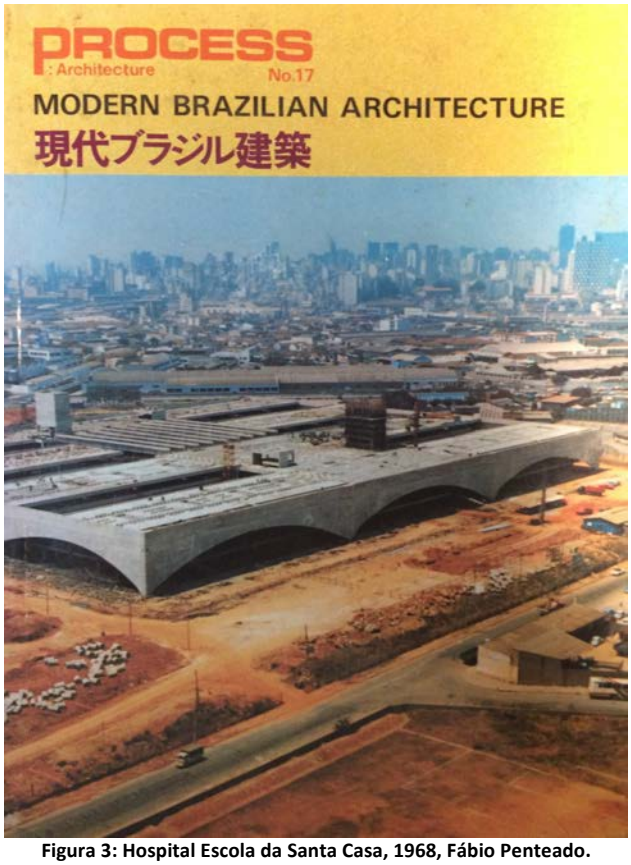


Figura 3: Hospital Escola da Santa Casa, 1968, Fábio Penteado.
Fonte: (Acervo FAUUSP)

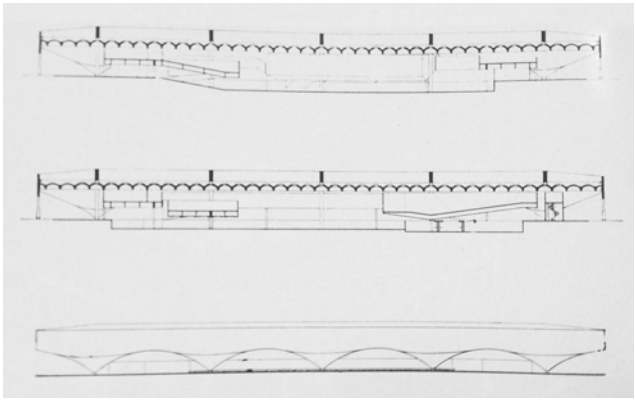


Figura 4: Escola Técnica de Santos, 1968. Vilanova Artigas, Fábio Penteado e Paulo Mendes da Rocha.
Fonte: (Revista Acrópole, n.377, 1970)

Ruy Ohtake trabalhou uma série de variantes dessa solução, explorando a composição de fachadas possíveis, configurando talvez um exemplo eloquente do que Ferro nomeou "didatização forçada dos procedimentos". Em um projeto para um Centro de Compras em São Paulo (Figura 6), com Leo Bonfim Jr. em 1973, Ohtake trabalha a extensão horizontal do volume e o ritmo da estrutura em arcos, da mesma forma como Oscar Niemeyer fizera na variação entre as soluções dadas ao Itamaraty e ao Palazzo Mondadori em 1968. Em uma espécie de síntese, o arquiteto faz uso deste procedimento na Central Telefônica em Campos do Jordão, 1973 (Figura 8), reduzindo a um único apoio de fachada e também

levando a solução estrutural ao limite do icônico. O apoio configura de certa forma um "T", delimita a sombra e a forma do edifício, mas parece não criar a mesma relação entre espaços internos e externos ou entre cheios e vazios. Ohtake trabalharia também com o desenho em linhas retas partindo do mesmo princípio estrutural e de delineamento da fachada e dos espaços livres internos conformados por sua sombra. São exemplares dessa solução a Agência do Banespa em São Paulo, 1976 (Figura 9), bem como a inversão dessa lógica da caixa portante feita na Central Telefônica em Ibiúna, 1974 (Figura 7), em que a estrutura se apoia nas laterais do edifício e a caixa de vidro interna se mostra de modo mais aberto na fachada horizontal mais larga.

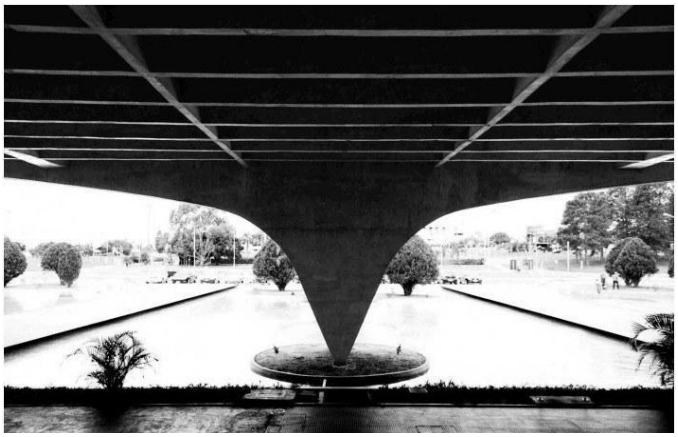


Figura 5: Escola de Administração Fazendária, 1973. Pedro Paulo de Melo Saraiva.
Fonte: (Archdaily)

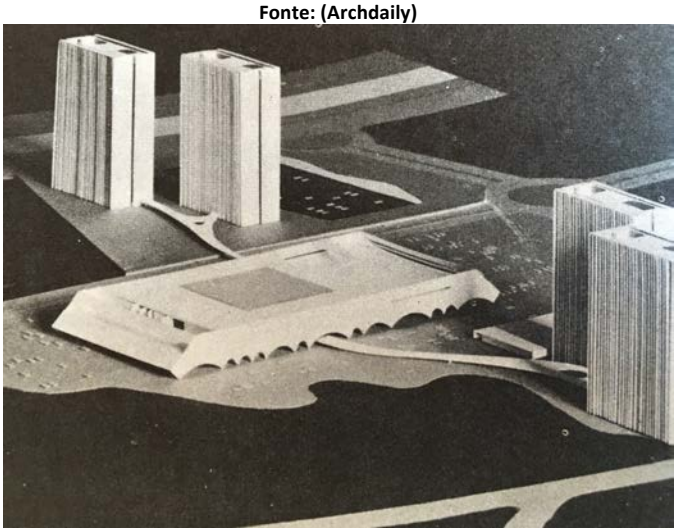


Figura 6: Centro de Compras, Marginal Pinheiros, São Paulo. 1973. Ruy Ohtake.
Fonte: (Cadernos de Arquitetura Brasileira, Ruy Ohtake)

Figura 7: Central Telefônica - COTESP - Ibiúna, SP. Ruy Ohtake.1974.
Fonte: (idem)

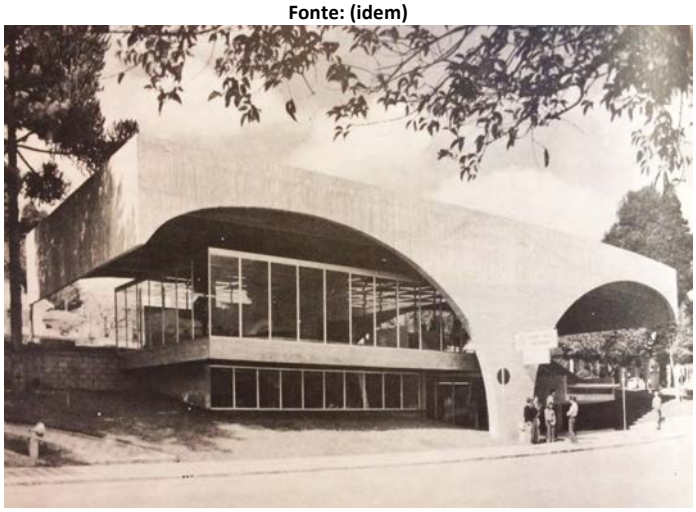


Figura 8: Central Telefônica - COTESP - Campos do Jordão, SP. Ruy Ohtake. 1973.
Fonte: (idem)

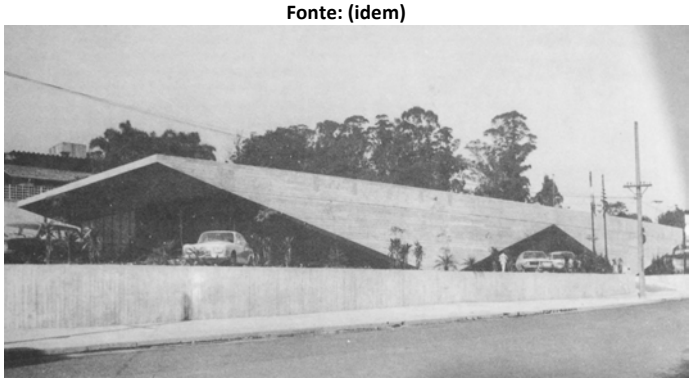


Figura 9: Agência Banco Banespa - São Paulo, SP. Ruy Ohtake. 1976.
Fonte: (idem)

Este procedimento de desenho da estrutura, portanto, fazia uso do arco na distribuição dos esforços pela estrutura perimetral. Geralmente a grelha superior possibilitava os grandes vãos na cobertura e distribuía seus esforços em apoios situados no limite externo do edifício que recebiam os esforços e os transferiam a partir de arcos garantindo também maior rigidez no vão entre apoios perimetrais. A forma

dos arcos abatidos apareceria com outras funções estruturais, fazendo vigas transversais ao edifício e não mais perimetrais como na Rodoviária de São Carlos, por Benno Perelmutter e Marcel Peinado, no fim dos anos 1970.

Outro procedimento presente em grande parte destes projetos, mas tratando da articulação espacial, é a ênfase dada aos espaços livres internos nas edificações, em grande parte ocupados com jardins iluminados por aberturas zenitais. Esse artifício pôde ser lido como movimento de internalização, de "tragar a natureza" para dentro da arquitetura, e também como um movimento de urbanização da esfera privada.[10] Essa leitura foi feita sobretudo a partir de casas de Artigas, mas se estende à explicação de Ohtake para seus projetos, como no caso da Casa Praça[11]. Projetos como o Quartel Militar de São Paulo, na região do Parque Ibirapuera (Figura 10), projetado por Paulo Bastos e Leo Bonfim Jr. também mobilizam essa forma de articulação de espaços entre circulações e um programa denso de espaços subdivididos, relação que pode ser vista na mesma escala no Hospital Escola da Santa Casa, por Fábio Penteado, comentado anteriormente.

Parece fundamental, neste tópico, a forma como a arquitetura desenvolvida em São Paulo desde os anos 1950 tratou o problema do lote, sobretudo na escala experimental das casas projetadas por estes arquitetos, mas também no plano do discurso. Desde a ideia de "cidades como casas, casas como cidades" de Artigas, até a afirmação da necessidade de o projeto exceder o lote, constantemente feita por Paulo Mendes da Rocha, considerando-se também as elaborações discursivas mais recentes deste arquiteto, elevando o problema ao nível do "território". Vale observar com atenção os desdobramentos desse movimento na medida em que os programas mudam. Como se pôde notar na passagem pelos projetos de Ruy Ohtake para agências bancárias ou telefônicas, os procedimentos pelos quais o edifício se abre ou se fecha parecem se diferenciar do modo como a "urbanização da vida privada" ou a explosão do lote estavam colocados em outros casos.

Figura 10: Quartéis de São Paulo, Paulo Bastos. 1965.
Fonte: (Acervo Paulo Bastos)

[10] WISNIK, Guilherme T. Formalismo e Tradição. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP. 2003. Orientador: Nicolau Sevcenko.

[11] Artigo publicado pelo arquiteto na revista Módulo.

DO PROGRAMA SOCIAL AOS PARADOXOS DA ENCOMENDA

A expressividade da estrutura, as relações entre cheios e vazios dadas por empenas de concreto aparente e outros procedimentos de desenho foram largamente explorados em um processo de difusão da arquitetura em diferentes programas de uso cada vez mais comuns e presentes na paisagem urbana. Para além dos edifícios públicos, escolas, rodoviárias, universidades - antes representativos do desempenho da função social da arquitetura - também os clubes privados e agências bancárias mobilizaram em grande escala esse modo de fazer arquitetura.

Sobretudo após um período de intensa exploração da imagem da arquitetura em suas dimensões política e cultural, passando por Brasília e, no plano local, pelo Plano de Ação do Governo Carvalho Pinto, a passagem dos anos 1960 para 1970 foi palco de uma vertiginosa ampliação do campo de trabalho dos arquitetos. Desde a criação de setores do Estado, durante os governos militares - que geraram debates e controvérsias no campo profissional - como o SERFHAU, Serviço Federal de Habitação e Urbanismo do Banco Nacional da Habitação, até o COGEP, EMPLASA e EMURB[12]. Durante o regime militar, o campo do planejamento urbano teria ênfase em seu crescimento e na incorporação dos arquitetos como elementos chave.[13]

Nesse contexto de alargamento do campo de atuação, a racionalização da construção - sempre em jogo nos discursos, mas com percalços para realizar-se - e também as novidades formais, tornavam atrativas ao mercado as experimentações técnicas e estéticas que vinham sendo elaboradas pelos arquitetos. Um processo parecido se deu com força desde o fim dos anos 1940, com a assimilação da arquitetura moderna pelo mercado imobiliário que se profissionalizava, passando do capital patrimonial para o capital de incorporação, e aproveitava como característica central para seu crescimento uma combinação de aspectos do modernismo arquitetônico: estética modernizante e racionalidade construtiva[14]. Duas décadas depois, já nos anos 1970, a construção de edifícios de escritório por arquitetos como Roberto Aflalo, Giancarlo Gasperini, Plinio Croce, Alberto Botti, Júlio Neves - todos atuantes desde os anos 1950 - passa a ser recorrente. Projetos como o Edifício Sede da IBM, de 1970 (Figura 11), projetado por Croce, Aflalo e Gasperini, e o edifício Hyde Park, de Ruy Ohtake (Figura 13), o primeiro na Avenida 23 de Maio e o segundo na Avenida Faria Lima, ou as Torres do Espigão, por Jorge Wilheim (Figura 12), e o edifício Sharp, de Miguel Juliano (Figura 14), ambos na região da Avenida Paulista, são emblemáticos de um momento de encontro entre as experimentações técnicas e formais que vinham sendo desenvolvidas nas décadas anteriores com um novo tipo de encomenda, em outra escala e em novas localizações na cidade. Por outro lado, houve também no mercado imobiliário residencial o convite a arquitetos de uma rede que se mantinha externa a este círculo produtivo, como Paulo Mendes da Rocha, Eduardo de Almeida, Abraão Sanovicz, Marcelo Fragelli, por incorporadoras como a Hindi e a Formaespaço.

[12] JUNQUEIRA, Monica Camargo. Poéticas da razão e construção: conversa de paulista, Ano de obtenção: 2009. Tese de Livre Docência. 2012.

[13] Segundo Jorge Wilheim, talvez devido ao afã planejador dos militares, tenha sido tão central o planejamento urbano para estes governos. WILHEIM, Jorge. *A obra pública de Jorge Wilheim.*

[14] ROSSETO, Rossella. Produção imobiliária e ipologias residenciais modernas - São Paulo - 1945/1964. Tese de doutorado. FAUUSP. São Paulo, 2002./SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de, org. A promoção privada de habitação econômica e a arquitetura moderna: 1930-1964 . São Carlos, SP : RiMa, 2002. / SILVA, Joana Mello de Carvalho. *O arquiteto e a produção da cidade: a experiência de Jacques Pilon em perspectiva 1930-1960.* São Paulo, 2010.

Figura 11: Edifício Sede da IBM, São Paulo, 1970. Fonte: (HORSHUTZ, 2007)
Figura 12: Edifício CESP (Torres do Espigão) Jorge Wilheim, 1973 (Fonte: WILHEIM,)

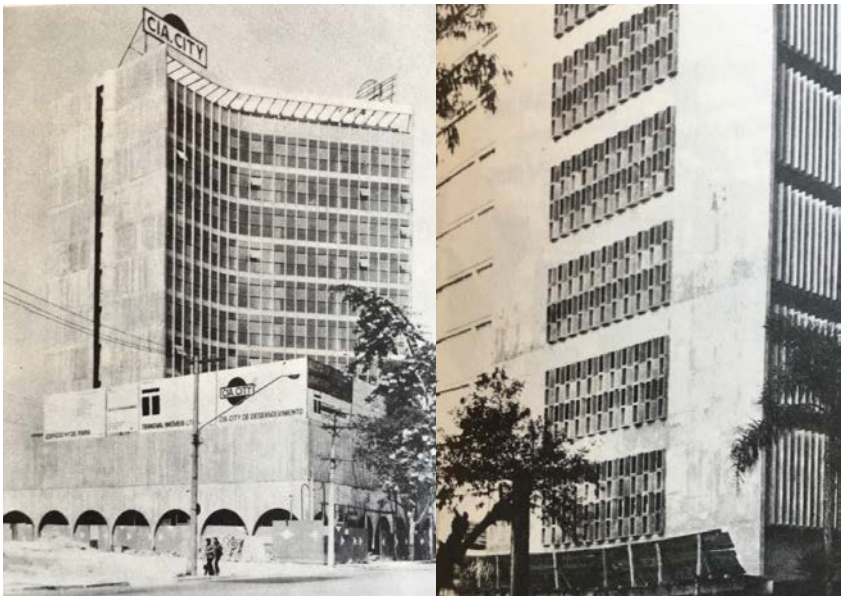


Figura 13: Edifício Hyde Park, Avenida Faria Lima. Ruy Ohtake. 1972.
Fonte: (Cadernos Brasileiros de Arquitetura, Ruy Ohtake)
Figura 14: Edifício Sharp, Al. Rio Claro, São Paulo. Miguel Juliano. 1974.
Fonte: (Cadernos Brasileiros de Arquitetura, Miguel Juliano)

Para além dessa diversificação da encomenda que ganha corpo principalmente na virada para os anos 1970, uma perspectiva de diversificação e heterogeneidade das soluções pode ser vista desde o início dos anos 1960, em um momento de grande quantidade de concursos públicos. Neste contexto, os concursos aparecem com força nas revistas de arquitetura e como eventos importantes nos círculos da profissão: catalisadores de um debate crítico, momentos de emergência, concorrência, consagração e demarcação de

posições no campo da práxis[15]. Se por um lado o panorama de concursos teria tido papel importante no processo de legitimação de uma suposta identidade paulista em meio à arquitetura brasileira, ao mesmo, dentro desse campo local, parece se abrir como espaço para renovação. As competições se colocam, conforme analisa Paula Dedecca, como "eventos discursivos e, na medida em que permitem o despertar de novas falas, têm o potencial de mudar (indireta mais do que diretamente) as noções sobre o que é arquitetura (para aqueles que ouvem estas falas especializadas)".[16]

Como mostra Dedecca, a partir de um conjunto de concursos analisados que vai de meados dos anos 1950 a meados dos 1960, é possível notar certas constantes na abordagem dos arquitetos paulistas e, geralmente, a maior parte das soluções que se diferenciam são de arquitetos de outras cidades ou estados. A autora mostra que em São Paulo as competições arquitetônicas passam a ser utilizadas sobretudo pela iniciativa privada; entre 1945 e 1965, são abertos 12 concursos públicos, frente a 30 para equipamentos privados. Parte disso pode ser considerada, por exemplo, no grande número de clubes privados, espaços de lazer e esporte comunitários, que contaram com concursos abertos para o desenho de suas sedes. Os concursos analisados na pesquisa de Dedecca dão, de alguma forma, testemunho dessa presença, de sete concursos analisados, quatro são clubes: Ginásio do Clube Atlético Paulistano (1958), Sede de Campo do Jóquei Clube de São Paulo (1962), Clube XV de Santos (1963) e o Clube da Orla no Guarujá (1963).

CLUBES

Os clubes privados foram objeto de experimentação privilegiado para arquitetos desde antes da configuração de um cenário de hegemonia da arquitetura moderna. Projetos de Ramos de Azevedo a Gregori Warchavchik fizeram parte da tradição de espaços de lazer das elites paulistanas. Alguns clubes nasciam no início do século como espaços de lazer e esporte associados ao rios, assim como nos exemplos citados nos casos de Santos e Guarujá, enquanto clubes de orla, ou mesmo em cidades do interior do estado, como balneários voltados ao turismo de veraneio, outros ainda, surgem da necessidade de espaços de sociabilidade para grupos específicos das elites na cidade. Essa consolidação de espaços de lazer e encontro se dá com força também nas comunidades de imigrantes, como se pode notar na história de clubes como: o clube do Palestra Itália, o Clube Pinheiros (antigo Germânia), a Associação Hebraica e o clube Sírio, para citar alguns exemplos (Figura 15). Alguns clubes esportivos como o da Penha, da Portuguesa, e o do São Paulo F.C , estariam em regiões menos valorizadas da cidade, mais próximos ao rio Tietê, possivelmente relacionados ao parcelamento de grandes lotes mais baratos nas regiões de várzea.

[15] DEDECCA, Paula. *Sociabilidade, crítica e posição. O meio arquitetônico, as revistas especializadas e o debate do moderno em São Paulo (1945-1965).* Dissertação de mestrado. São Paulo: FAUUSP, 2012. / Ver também Maria Helena Flynn. Concursos de arquitetura no Brasil. 1850-2000: sua contribuição ao desenvolvimento da arquitetura. São Paulo. FAUUSP. 2000.

[16] idem.

Figura 15: Mapa Sara 1930, localização dos Clubes Harmonia, Paulistano, Germânia e Hípica, na região próxima ao Rio Pinheiros. Nesse momento ainda não estavam construídos os clubes Hebraica e Jockey, na mesma região.
Fonte: (Geosampa)

Dentre os arquitetos modernistas convocados para renovar instalações e sedes sociais desses clubes, podemos lembrar Gregori Warchavchik, entre os anos 1940 e 1950, (Paulistano, Pinheiros, Hebraica), e a partir dos anos 1960 uma presença considerável deste programa como parte da encomenda dos arquitetos paulistas: Vilanova Artigas (São Paulo, Portuguesa, Santa Paula Iate Clube, Jaú, Anhembi Tênis Clube), Paulo Mendes da Rocha (Paulistano, Jockey Clube Goiânia), Pedro Paulo de Mello Saraiva e Miguel Juliano (Clube XV de Santos, Clube Sírio), Fábio Penteado (Harmonia, Alto de Pinheiros), Carlos Millan (Paineiras). (Figuras 16, 17, 18)

Alguns desses convocados por meio de concursos abertos, mas em outros casos convidados por proximidade dos grupos sociais de cada clientela. Para além da capital paulista, uma série de cidades médias no interior do estado passam a construir seus clubes com projetos de arquitetos que passavam a ser reconhecidos, em busca de uma imagem moderna e destaque de suas posições nos âmbitos locais. É o caso do projeto de João Walter Toscano para o Balneário em Águas de Prata, do Balneário de Jaú, por Vilanova Artigas, dos concursos para os Clubes de Orla já citados, com projetos vencedores de Pedro Paulo de Melo Saraiva (Santos) e Israel Sancovicz (Guarujá), estes últimos como parte de um processo de deslocamento do lazer paulistano para o litoral, com a ampliação do acesso ao automóvel e as melhorias rodoviárias.

Embora os clubes fossem um tipo de projeto comum aos arquitetos, não só em São Paulo, e nem só no recorte temporal tratado aqui, é notável a convocação a arquitetos que compartilhavam de uma abordagem técnica, espacial e formal, a partir de determinados procedimentos de projeto, que se consagravam na década de 1960 em São Paulo. A encomenda desses projetos faz parte de uma busca por modernização, tanto das instalações de suas sedes, quanto na construção simbólica desses conjuntos comunitários, como se pode ver em artigo de Fábio Penteado publicado na revista *Visão*, em 1960, não só mostrando um fenômeno daquele momento, mas também colaborando na propaganda do campo profissional para o público dessa revista de variedades (Figura 19).

Figura 16: Torre para mergulho, Clube Atlético da Portuguesa, Vilanova Artigas.
Fonte: (Revista Acrópole, n.348, 1968)
Figura 17: Balneário em Águas da Prata, 1966, João Walter Toscano.
Fonte: (ARTIGAS, 2002)

Figura 18: Sede Social do Clube Sírio, 1966, Pedro Paulo de Melo Saraiva e Miguel Juliano.
Fonte: (Site Arquivo Arq)

ARQUITETURA

O Clube Atlético Paulistano é um dos que vêm passando por grandes ampliações

Feições modernas para clubes

Diversos projetos de construção ou ampliação em SP

Vários novos clubes estão programados em São Paulo e muitos outros estão passando por importantes remodelações, o que demonstra um interêsse crescente da população pelas atividades sociais e desportivas. Todavia, o que mais chama a atenção é o conceito que se vai firmando de que um clube deve ter, antes de tudo, boa arquitetura.

Em quase todos os clubes paulistas, em construção ou em remodelação, há uma constante que demonstra uma penetração profunda dos conceitos da moderna arquitetura brasileira em São Paulo, onde ela passa atualmente por um período de intensa movimentação e progresso.

Num clube, o processo da escolha de um arquiteto geralmente é determinado por meio de concursos de projetos, como aconteceu no Harmonia e no Paulistano, ambos situados no Jardim América. Todavia, no caso do Hebraica, clube que congrega grande parte da colônia israelita de São Paulo, foram convidados nada menos de cinco arquitetos para que, em equipe, realizassem o projeto das novas instalações. Em outros casos, como o do Clube Paineiras do Morumby, do Santa Mônica de Campo e Náutica, à beira da represa de Santo Amaro, ou do novo Clube Alto de Pinheiros, os projetos foram contratados diretamente.

De qualquer forma, todos os novos projetos para êsses clubes, além de satisfazerem plenamente os objetivos a que se destinam, constituem uma importante contribuição para a divulgação da boa arquitetura. Pode-se dizer que quase todos os autores dos projetos dêsses clubes são jovens das mais recentes gerações de arquitetos paulistas, que entram decididamente nos movimentos da moderna arquitetura brasileira com trabalhos marcados de espírito renovador.

O projeto de ampliação do Clube Atlético Paulistano foi escolhido por concurso, e seus autores são os arquitetos Paulo Mendes da Rocha e João de Gennaro. O problema proposto era a construção de novas dependências (ginásio coberto, amplos vestiários e salões de esporte), integrando-as no conjunto já existente. O ginásio coberto tem forma circular e repousa numa plataforma que, por sua vez, se ergue do chão. Na parte inferior da plataforma ficam amplos espaços para os vestiários de tôdas as seções esportivas do clube, departamento administrativo (inclusive serviços médicos), dois grandes salões para esgrima e halterofilismo e ainda um grande bar.

Plàsticamente, esta nova construção deverá destacar-se como uma das mais belas realizações da moderna arquitetura na capital paulista. Seis grandes pilones de concreto sustentam a estrutura metálica que cobre o ginásio, com um diâmetro de 44 metros.

O Hebraica passa atualmente por um grande plano de ampliação. Para isso, o clube convocou uma equipe de cinco arquitetos (David Libeskind, Israel Galman, Jorge Wilhein, Jorge Zalszupin e Marcos Botcowski), que já terminou os estudos. Posteriormente, contratou também o paisagista Roberto Burle Marx para participar da equipe. O programa foi desenvolvido objetivando criar um grande parque central, onde será instalada a piscina. Novos vestiários serão construídos sob uma plataforma destinada às quadras de tênis. A característica principal da nova sede é o reduzido número de apoios; ela se eleva do solo apoiada em quatro blocos, que sustentam tôda a grande construção.

Outro importante clube em formação é o Paineiras do Morumby, situado no novo e aristocrático bairro do Morumbi, de onde se descortina um belo panorama da cidade. O projeto é do arquiteto Carlos Milan, que idealizou uma construção de grandes proporções, aproveitando como esquema fundamental os acentuados desníveis do terreno de 80 mil metros quadrados. As dependências do clube se espalham por diversos planos, graças a êsse aproveitamento. A extensão do terreno permitirá também a criação de extensas áreas ajardinadas e arborizadas. Ocupando cêrca de 6 mil metros quadrados, a sede do clube contará com tôdas as dependências exigidas por sócios de categoria. O projeto utiliza grandes pórticos de concreto protendido, que vencem vãos de até 36 metros. O conjunto de quatro piscinas situadas em níveis diferentes e interligadas entre si é outra interessante solução.

Também estão sendo construídas as sedes do Santa Mônica de Campo e Náutica e do Clube Alto de Pinheiros. O primeiro, localizado às margens da represa de Santo Amaro, encarregou o arquiteto Jorge Wilhein (membro da equipe do Hebraica) de projetar sua sede. O terreno do Santa Mônica é constituído por duas penínsulas. Numa, Wilhein situou a sede social pròpriamente dita (salões para sócios, *playground*, piscinas, quadras de esporte e um ancoradouro dotado de grande bar). Na outra península, o projeto — segundo o próprio arquiteto — "é mais silencioso". Nela se localizam oito conjuntos de motéis, com dez apartamentos cada um. Aqui procurou imprimir-se um caráter tipicamente campestre, com o aproveitamento de elementos naturais (pedras, madeiras, barro e sapé). A área ocupada pelo clube será circundada por jardins criados pela paisagista Rosa Kliass.

O Clube Alto de Pinheiros pretende reunir os moradores do bairro em um conjunto social e esportivo de alto padrão. O projeto já se encontra em fase final e foi elaborado por Rodolpho Ortemblad Filho e José Luiz Fleury de Oliveira, ambos pertencentes à nova geração de arquitetos paulistas.

Figura 19: Artigo de Fábio Penteado para a Revista Visão, sobre novos projetos de Clubes. 1960.
Fonte: (Acervo Fábio Penteado)

AGÊNCIAS

Tendo em vista a amplitude da demanda por arquitetos em setores ligados ao mercado, mais que à produção pública, como citado anteriormente, outro tipo de encomenda que cresce de modo intenso nos anos 1970 são as agências bancárias. Em um contexto de expansão do setor financeiro e disseminação do uso dos bancos com o crescimento da população urbana, as agências aparecem como programa típico e encomenda com enorme demanda. Além de contratar arquitetos no sentido de construir uma imagem contemporânea para suas instalações, os bancos passam a ter departamentos de arquitetura em suas próprias estruturas empresariais, por vezes com algumas dezenas de profissionais contratados. João de Gennaro, sócio de Paulo Mendes da Rocha nos anos 1960, seria Coordenador de Projetos do departamento de arquitetura do Banco Itaú, a Itauplan, criada em 1976, que contava com uma equipe de 200 profissionais, entre engenheiros, arquitetos e desenhistas, responsáveis pela execução de um número de 60 a 80 agências por ano.[17]

Em artigo para a revista Módulo em 1984, Haifa Sabbag apresenta um levantamento contundente de números ligados aos projetos para a área bancária e mostra que a partir de 1974 a onda crescente de implantação de agências que se disseminou pelo território nacional chegava a representar 80% da atividade dos arquitetos.[18] Zanettini, por exemplo, da década de 1970 ao início dos anos 1980, teria projetado cerca de cem agências. (Figuras 20 e 21)

Os bancos têm longa história como clientes assíduos da arquitetura que representasse de alguma forma os valores celebrados em cada época. São exemplos da modernidade arquitetônica, neste caso, desde os grandes espaços projetados para o Banco do Brasil em estilo *art decó*, com murais de artistas como Brecheret, até a sede do Banco Boavista projetada por Niemeyer em 1945 em tijolos de vidro, com painel de Portinari.

A vertiginosa ampliação deste setor e de sua presença como equipamento de uso recorrente no espaço urbano, tem um momento de virada especialmente no início dos anos 1970, com o desvio de capital dos setores produtivos para a área financeira. O contexto de desenvolvimento econômico do país na década de 1970 estaria associado a um modelo baseado no financiamento externo e no endividamento público, criando um campo de atuação exclusivo para o setor bancário[19]. O modelo de desenvolvimento passou a ser cada vez mais dependente das dívidas externa e interna, dando maior importância às instituições financeiras. Ao mesmo tempo, os bancos passariam a ampliar sua rede de captação de recursos, abrindo-se a um maior público no jogo especulativo, criando cadernetas de poupança e operações no mercado financeiro.[20] Este contexto de drenagem de recursos para o sistema financeiro implicou em um quadro de intensa acumulação pelos bancos, que naquele momento, em parte, investiram na construção de edifícios como forma de expansão de sua presença nas cidades. Os edifícios não seriam geradores de lucro, mas elementos de valorização do capital de cada grupo do setor financeiro.[21]

De certa maneira, a construção simbólica existente nessa relação entre instituições financeiras e seus edifícios parece se assemelhar com a busca por valorização da imagem do Estado, dos anos 1930 aos anos

[17] SABBAG, Haifa Y. Arquitetura bancária. In: Módulo. Rio de Janeiro, nº 79, mar. 1984. p. 40-63

[18] idem.

[19] Pedro Sandroni, professor do Departamento de Economia da PUC e FGV, em depoimento para artigo de Haifa Sabbag.

[20] idem.

[21] Depoimento de Alfredo Filellini, Professor de Economia da PUC, Mackenzie e FAAP, a Haifa Sabbag.

1950 que culminou em Brasília, e que esteve na raiz da disseminação da arquitetura moderna brasileira.[22] Para o arquiteto Sidônio Porto, projetista de um grande número de agências bancárias, "a política, a fé religiosa ou a prosperidade econômica estiveram sempre na origem dos movimentos arquitetônicos, determinando como e o que construir; hoje, constroem-se bancos".[23]

A presença em massa desse tipo de encomenda no campo da arquitetura foi enfrentada também com olhar crítico, apesar de ter sido incorporada como demanda fundamental. Sabbag cita depoimento de Artigas, que comenta em tom de desabafo que grande parte dos arquitetos que trabalharam em seu escritório ao longo das décadas passadas estavam atualmente fazendo bancos. Zanettini teria dito que, embora estivesse capacitado para realizar todo o tipo de obra, "faz agências bancárias na contradição de ter que trabalhar para o capitalismo financeiro, contradição que o agredia profundamente". Carlos Lemos em artigo de jornal teria dito também sobre as agências:

> "todas extremamente bem acabadas e confortáveis - quase sempre projetos de arquitetos renomados que têm nelas chances incríveis de se mostrar em soluções personalistas… Mas que, na verdade, esses projetos são frutos de competição e atendem às exigências de marketing".

Lemos, em artigo à revista Projeto[24], teria iniciado um debate fazendo críticas à arquitetura bancária, especialmente sua inserção urbana em cidades pequenas do interior paulista e seu caráter personalista, espetacular e de exceção. Uma série de respostas teriam circulado no meio profissional à época, como a de Zanettini, lembrando que a arquitetura moderna sempre gerava contrastes em sua inserção nos tecidos urbanos de outras épocas, ou a de Paulo Bastos - que havia projetado dezoito agências até o momento - ponderando que a arquitetura moderna não devia implicar necessariamente uma agressão por seu contraste (Figuras 22, 23, 24). Algumas agências de Bastos seriam publicadas em uma edição da revista anos depois, em uma busca de mostrar-se como alternativa àquele aspecto levantado por Lemos.[25] A inserção a partir de uma integração adequada aos contextos urbanos consolidados, e também a questão do conforto ambiental, seriam enaltecidos na publicação.

Se antes as agências configuravam espaços suntuosos por dentro mas fechados por fora, a partir dos anos 1970 o imperativo seria configurar um espaço aberto[26] e convidativo, enfatizando o vidro ainda mais em relação ao uso que já vinha tendo na arquitetura desenvolvida para outros programas pelos mesmos arquitetos.

[22] GORELIK, Adrián. Das vanguardas a Brasília: Cultura Urbana e Arquitetura na América Latina. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

[23] Sidonio Porto, depoimento citado no artigo de Haifa Sabbag.

[24] Números 26 e 30. 1981.

[25] CARRASCOSA, João. *As questões da integração e do conforto ambiental*. Revista Projeto no 109, abril de 1988, p 67-71

[26] OLIVEIRA, Nildo Carlos. As faces e as fases de uma arquitetura para o capital. Revista Projeto no 109, abril de 1988, p 60-66

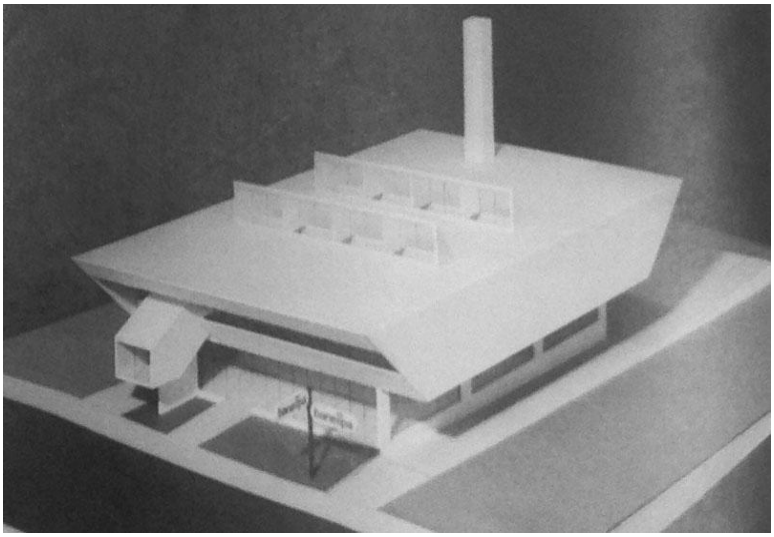


Figura 20: Agência em Cosmópolis, Siegbert Zanettini.1974.
Fonte: (ZANETTINI, 2002)

Figura 21: Agência em Ibitinga, Siegbert Zanettini.
(Fonte: ZANETTINI, 2002)

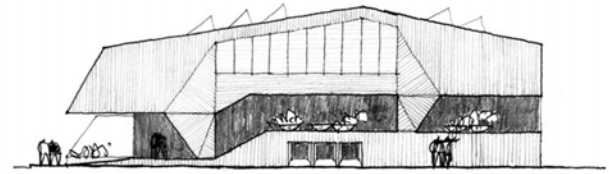


Figura 22: Elevação de Agência Bancária Nossa Caixa em Socorro, projeto de Paulo Bastos. 1977.
Fonte: (Acervo Paulo Bastos)

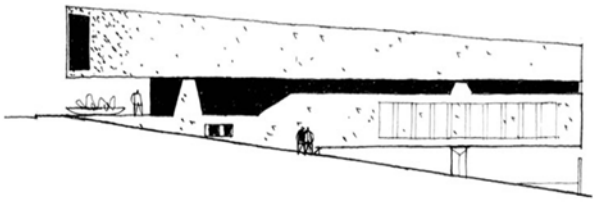


Figura 23: Elevação de Agência Bancária Nossa Caixa em São Manoel, projeto de Paulo Bastos. 1976.
Fonte: (Acervo Paulo Bastos)

Figura 24: Agência em São Manoel, projeto de Paulo Bastos. 1976.
Fonte: (Acervo Paulo Bastos)

QUARTÉIS

A segunda metade dos anos 1960 é marcada por uma postura confusa, em partes da esquerda. O início do regime militar, a partir de 1964, teria sido encarado por muitos como um momento de tensão passageiro, com consequências ainda não muito claras. Esse quadro político dura certo tempo, até, por exemplo, as dissidências no Partido Comunista se consolidarem e, por outro lado, o endurecimento do regime se concretizar no AI-5, em 1968. Se antes dessa guinada no regime muitos adotavam a posição do PCB de não fazer oposição aberta ao regime, depois da intensificação e aumento dos casos de tortura e desaparecimento, tornava-se ainda mais difícil adotar posturas consistentes de oposição. Os casos de afastamento, cassação ou exílio de professores universitários parecem ter servido de exemplo e intimidação aos círculos conhecidos por serem majoritariamente de esquerda. Jon Maitrejean, que fora afastado da FAUUSP junto com Artigas e Paulo Mendes da Rocha, conta que não tinha uma atuação consistente politicamente, e era considerado um "esquerdista" - diferente de ser ligado ao Partido Comunista, como Artigas - mas fazia parte do Conselho Universitário, mesmo sendo muito jovem, e ali tinha certa visibilidade, se tornando um alvo da intervenção militar: "como é que a Faculdade de Arquitetura, aquele antro de comunistas, manda esse moleque, auxiliar de ensino, para o Conselho Universitário?" reproduz Maitrejean em depoimento.[27]

É possível apreender algumas nuances do clima confuso e de indefinição desse contexto a partir de depoimentos, como no caso de Maitrejean, que em dado momento ligam a situação política à atuação profissional:

> "Mesmo porque, nessa primeira fase [do regime militar], a coisa se acomodou, sabe? A coisa não pareceu tão ruim, nem tão boa. Claro que, ao chegar em 1969, aí já é o AI-5, em que acaba se tomando uma posição. Mas antes disso não era tão claro. Por exemplo: houve um concurso para o quartel do exército no Parque do Ibirapuera. Eu fui membro do júri. (...) Bom, quem é o júri? Era eu, o David Ottoni, quer dizer, posturas... o David também era de esquerda, tinha trabalhado muito tempo com o Artigas... mas era um júri equilibrado, e não se olhava esse lado. E quem ganha esse concurso, supreendentemente, é o Paulo Bastos. Então você está vendo, que é aquela coisa: como é que o Paulo Bastos? Bom, ganhou por merecimento, mas era uma coisa que não dava para se imaginar. Isso é uma coisa que sempre me ocorre porque... foi uma fase meio "mole", não é? E por pouco essa fase, realmente, se não se radicalizasse, voltaria ao estado normal. (...) Mas quando vem o AI-5, aí já há uma radicalização. Eu mesmo fui aposentado na FAU. Aí começa toda uma outra história, que é a da perseguição, etc."[28]

Paulo Mendes da Rocha fala sobre o mesmo episódio, quando questionado sobre o momento político e os impactos na atuação dos arquitetos (Figuras 25, 26, 27 e 28):

> "A questão é tão mais complexa quanto possa ser. Você sabe que o Paulo Bastos era um homem do Partido Comunista? Paulo Bastos era absolutamente do Partido Comunista. Quais são os projetos mais interessantes do Paulo Bastos? Não é a sede do exército, aqui? Não é o quartel dos bombeiros? Tudo contratado pelo exército. Os últimos projetos que

[27] Entrevista de Jon Maitrejean a Rodrigo Kamimura: KAMIMURA, Rodrigo. *O problema social da arquitetura e o processo de modernização em São Paulo: diálogos. 1945-1965.* Tese de Doutorado. 2016. São Carlos.
[28] idem.

> Artigas fez, para garantir a sobrevivência do escritório dele não foram quartéis do exército lá no norte do pais? Tudo pago pelos militares. O irmão do Geisel era do Partido Comunista! Eu montei um pavilhão da União Soviética na Bienal de Arquitetura, e o curador era o irmão do Geisel! (...) O nosso exército: envolve questões de território nacional, uma visão, grosso modo, patriótica, da defesa da nação, petróleo... "o petróleo é nosso". Defesa do patrimônio. No exército... há grupos de esquerda, lá dentro."[29]

Em sintonia com o que descreve Paulo Mendes da Rocha, Artigas, em sua arguição para titulação na FAUUSP, em 1984, comenta a respeito de um de seus projetos para quartéis militares de modo natural e aparentemente relacionado àquilo que ele mesmo qualifica como seu "exacerbado nacionalismo":

> "Este é o Quartel da Guarda, e vale a pena que eu lhes diga que foi feito em Macapá, para proteger a fronteira do Brasil. (...) Devo dizer que deu um resultado, se não perfeito, muito agradável para mim. Um soldado de lá, segundo soube, acabou se comovendo com isso e pintando um painel por conta dele, no meio do edifício, que não conheço."

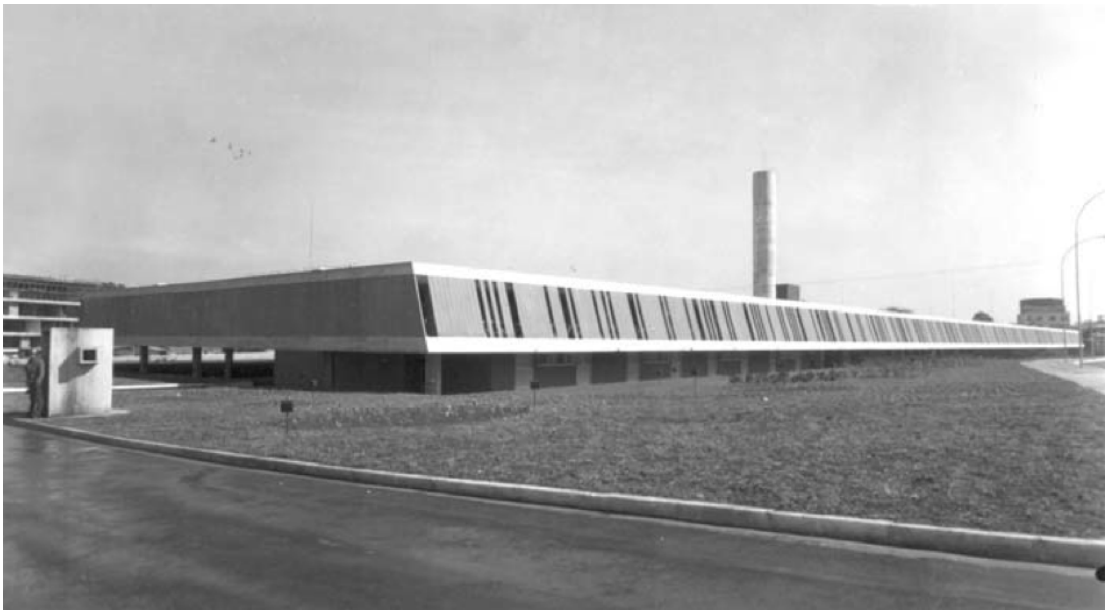
Artigas teria feito alguns outros projetos para o governo do Amapá, ligados à segurança pública e à burocracia militar para além do quartel (Figuras 29 e 30). Nos anos 1970 há um aumento vertiginoso no número de obras públicas do arquiteto[30], enfatizando essa relação com o Estado no regime militar, guardando os traços das contradições no discurso da esquerda nacional-desenvolvimentista tal como configurado desde o fim dos anos 1950, ao mesmo tempo demonstrando as nuances das possibilidades de produção e atuação no campo da arquitetura.

Para além dessas contradições e complexidades, da mesma forma que a arquitetura aparece como agente de valorização simbólica, nos casos dos clubes e das agências bancárias - como citado aqui - e, como já consagrado nas interpretações sobre a arquitetura moderna brasileira, na relação entre vanguardas e Estado para a construção da imagem da modernização[31], nesse momento a relação com o poder militar não parece ser diferente.

[29] Entrevista de Paulo Mendes da Rocha a Rodrigo Kamimura: KAMIMURA, Rodrigo. *O problema social da arquitetura e o processo de modernização em São Paulo: diálogos. 1945-1965.* Tese de Doutorado. 2016. São Carlos.

[30] JUNQUEIRA, Monica Camargo. Poéticas da razão e construção: conversa de paulista, Ano de obtenção: 2009. Tese de Livre Docência. 2012. p.191

[31] Algumas delas estão em: GORELIK, Adrián. Das vanguardas a Brasília: Cultura Urbana e Arquitetura na América Latina. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005. e em: MARTINS, Carlos A. F. Arquitetura e Estado no Brasil: Elementos para uma investigação sobre a Constituição do Discurso Modernista no Brasil. Dissertação de mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 1988



Figuras 25 e 26: Quartéis de São Paulo, Paulo Bastos. 1965.
Fonte: (Acervo Paulo Bastos)

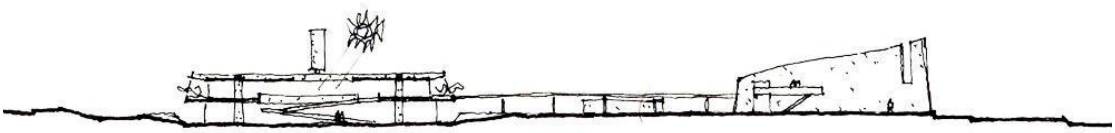
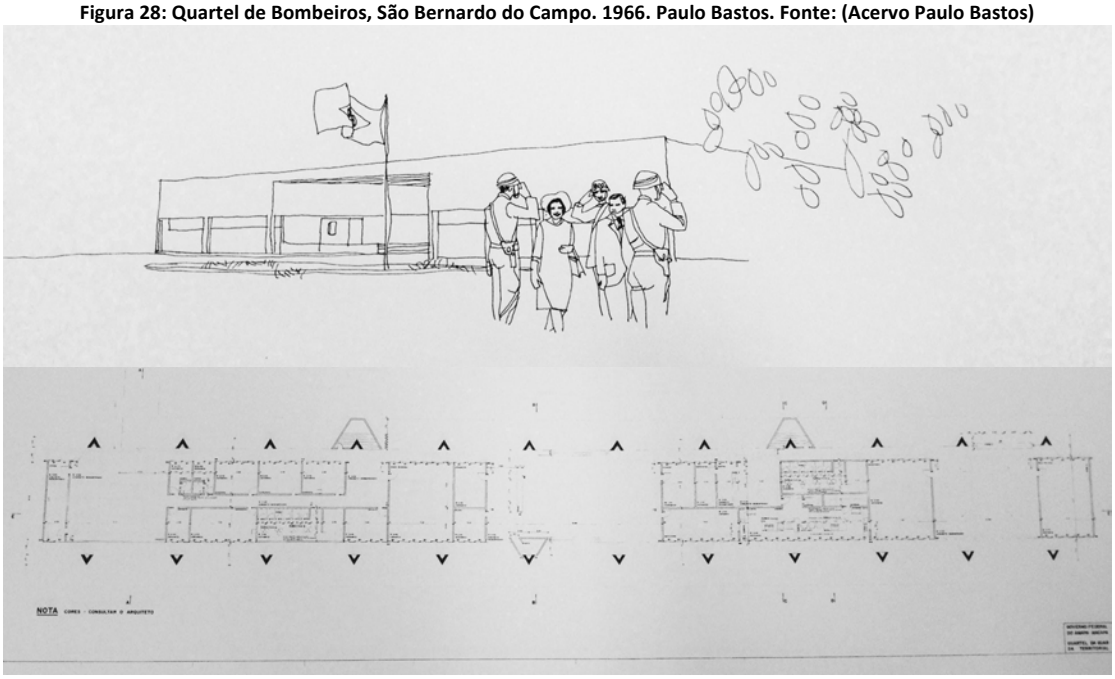


Figura 27: Quartéis de São Paulo, Paulo Bastos. 1965.
Fonte: (Acervo Paulo Bastos)

Figura 28: Quartel de Bombeiros, São Bernardo do Campo. 1966. Paulo Bastos. Fonte: (Acervo Paulo Bastos)



Figuras 29 e 30: Quartel General no Amapá, Vilanova Artigas, 1973.
Fonte: (Acervo de Projetos FAUUSP)

CONCLUSÃO

Há aqui, evidentemente, uma complexidade inerente aos desdobramentos de acontecimentos históricos, desde o quadro de hegemonia cultural das esquerdas no início da década de 1960, com a adesão destas ao nacional-desenvolvimentismo incorporado ao imaginário progressista, até o golpe militar enquanto ruptura das expectativas de transformação social e de aliança com as burguesias nacionais.[32] Essa complexidade mostra-se latente no desenho dos edifícios construídos à época como concretização da circulação dos discursos e práticas. Como bem compreendeu Sérgio Ferro, no calor do momento, uma "didatização forçada dos procedimentos" parecia transpirar a frustração das esperanças interrompidas.

Vale ainda destacar que os objetos em análise aqui - para além do enquadramento em uma nova encomenda aos arquitetos e do caráter de impasse em sua dimensão política - destacam-se também por guardarem em si tensões nas expectativas de inserção e construção da realidade e da paisagem urbana. Podem ser observados, nesse caso, a exclusividade dos clubes, o entrincheiramento dos quartéis, a opaca transparência dos bancos ou a verticalização individual das torres comerciais. Todos esses parecem trazer latente em seu desenho e concretização o conflito do encontro entre experimentação, desejo de transformação e os impasses de uma realidade concreta distópica.

Parece tarefa importante, portanto, debruçar-se exatamente sobre esse momento da circulação e reprodução dos discursos e soluções, para compreender e elucidar: quais elementos de continuidade entre os discursos progressistas e o regime militar possibilitaram a reprodução de um modo de fazer arquitetônico apropriado por aquilo que lhe era contrário; quais os limites da relação entre discurso estético e discurso político no caso da arquitetura; como a paisagem urbana e cultural foi conformada por uma constelação de elementos do discurso político nacional-desenvolvimentista em momentos históricos com diferentes expectativas de transformação social e consequentemente de desenvolvimento urbano. Finalmente, acredita-se que o estudo das relações entre circulação de discursos e a reprodução do *saber-fazer* prático pode contribuir para a compreensão da prática atual, de suas bases discursivas e das potencialidades e limitações de sua autonomia.

[32] SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política. 1964-1969. In SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar: ensaios selecionados. Cia. Das Letras. São Paulo. 2014. [p. 10]

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. W. *Funcionalismo Hoje.* In. Revista Gávea, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, Vol. 15. Julho de 1997.
ADORNO, Theodor. W. HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos.* Zahar. São Paulo. Rio de Janeiro: Zahar., 1985.
ALVES, André Augusto de Almeida. *Arquitetura e Sociedade em São Paulo. 1956-1968. Projetos de Brasil moderno*. Dissertação de Mestrado. FAUUSP. 2003.
ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões.* São Paulo: Editora 34, 2004.
ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. Org. José T. C. Lira, Rosa Artigas. São Paulo: CosacNaify, 2004
ARTIGAS, Rosa. *Vilanova Artigas.* São Paulo. Terceiro Nome. 2015.
ARTIGAS, Rosa. *João Walter Toscano*. São Paulo. Editora Unesp. 2002.
BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950.* São Paulo: Perspectiva, 2010.
BOURDIEU, *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.* São Paulo: Cia. das Letras, 2010.
BRANDÃO, Gildo Marçal. *A Esquerda Positiva: As duas almas do Partido Comunista – 1920-1964*. Editora Hucitec. 1997.
BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil.* São Paulo: Perspectiva, 1981.
BUZZAR, Miguel Antonio. *João Batista Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira.* 1938-1967. Editora Unesp. 2014.
BUZZAR, Miguel. *Rodrigo Brotero Lefevre e a ideia de Vanguarda*. Tese de Doutorado. FAUUSP. 2001.
CONTIER, Felipe de Araujo. *O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: projeto e construção da escola de Vilanova Artigas.* São Carlos. 2015.
COSTA, Juliana Braga. *Ver não é só ver: dois ensaios a partir de Flávio Motta.* Dissertação de mestrado. FAUUSP. São Paulo. 2010.
DEDECCA, Paula. *A ideia de uma identidade paulista na historiografia de arquitetura brasileira*. Revista Pós, n. 32, São Paulo, dezembro, 2012, p. 90-101.
DEDECCA, Paula. *Sociabilidade, crítica e posição. O meio arquitetônico, as revistas especializadas e o debate do moderno em São Paulo (1945-1965).* Dissertação de mestrado. São Paulo: FAUUSP, 2012.
ESPALLARGAS, Gimenez, Luis. *Pedro Paulo de Melo Saraiva: arquiteto*. São Paulo. Romano Guerra. 2016.
FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil. Ensaio de interpretação sociológica.* Zahar Editores. 1974.
FURTADO, Celso. *Desenvolvimento e Subdesenvolvimento*. Fundo de Cultura. Rio de Janeiro. 1961.
GUERRA, Abílio (org.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira.* 2 vols. São Paulo: Romano Guerra, 2010.
GUIMARÃES, Humberto Piu. *Rodrigo Brotero Lefevre: a construção da utopia.* Dissertação de mestrado. FAUUSP.
GORELIK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília: Cultura Urbana e Arquitetura na América Latina.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.
IAB-SP. *Arquitetura e Desenvolvimento Nacional. Depoimentos de Arquitetos Paulistas.* 1979.
JUNQUEIRA, Monica Camargo. P*oéticas da razão e construção: conversa de paulista*. Ano de obtenção: 2009. Tese de Livre Docência. 2012.

KAMIMURA, Rodrigo. *O problema social da arquitetura e o processo de modernização em São Paulo: diálogos. 1945-1965.* Tese de Doutorado. 2016. São Carlos.
KOURY, Ana Paula. *Arquitetura construtiva: proposições para a produção material da arquitetura contemporânea no Brasil.* Tese de Doutorado. São Paulo: FAUUSP, 2005.
LIRA, José Tavares Correia de. *Gregori Warchavchik: fraturas da vanguarda.* São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
LEMOS, Carlos. CORONA, Eduardo. *Arquitetura Moderna Paulistana.*
MANTELATTO, Edmir. *A obra de Ruy Ohtake*. *Uma contribuição para a compreensão do desenho na arquitetura contemporânea.* Dissertação de Mestrado. São Paulo. FAUUSP. 2012.
MARTINS, Carlos A. F. *Arquitetura e Estado no Brasil: Elementos para uma investigação sobre a Constituição do Discurso Modernista no Brasil*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 1988
MOTTA, Flávio. Desenho e emancipação. Originalmente publicado em Correio Braziliense. 1967.
PENTEADO, Fábio. Ensaios de arquitetura. São Paulo: Empresa das Artes, 1998
RODRIGUES, Pedro Henrique. *A obra do arquiteto Paulo Bastos.* Dissertação de Mestrado. FAUUSP.
SCHWARCZ, Lilia Moritz. STARLING, Heloísa Murgel. *Brasil: Uma Biografia*. Cia. das Letras. São Paulo. 2015.
SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar: ensaios selecionados. Cia. Das Letras. São Paulo. 2014.
SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990.* São Paulo: Edusp, 1998
SKIDMORE, Thomas. Brasil: De Getúlio a Castelo (1930-1964). Paz e Terra. Rio de Janeiro. 1982.
SPADONI, F. A transição do moderno. Arquitetura brasileira nos anos de 1970. Tese de Doutorado. FAUUSP. 2004.
TAFURI, Manfredo. *Architecture and Utopia.* The MIT Press. 1976.
TELLES, Sophia da Silva. *Arquitetura Moderna no Brasil: O desenho da superfície.* FFLCH-USP.1988.
THOMAZ, Dalva Elias. *Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira.* Dissertação de Mestrado. FAUUSP.
WILHEIM, Jorge. *A obra pública de Jorge Wilheim.* São Paulo. DBA Artes Gráficas. 2003.
WISSENBACH, Vicente. Cadernos Brasileiros de Arquitetura. SCHEMA Editora. São Paulo. 1977.
WISNIK, Guilherme T. *Formalismo e Tradição.* Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP. 2003. Orientador: Nicolau Sevcenko.
XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
ZANETTINI, Siegbert. *Siegbert Zanettini: Razão e Sensibilidade.* Imprensa Oficial. São Paulo. 2002.
ZEIN, Ruth Verde. A arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973. Tese de doutorado. Porto Alegre: FAU-UFRGS, 2005.

V enanparq
Salvador - 2018

CONTRADIÇÕES SOCIAIS E URBANAS VISTAS PELA FRESTA DA CASA: MORADIA POPULAR, HÁBITOS TRADICIONAIS VERSUS GESTÃO URBANA NO TERRITÓRIO FEDERAL DO AMAPÁ (1940-1970)

SOCIAL AND URBAN CONTRADICTIONS VIEWED BY THE HOUSE FRONT: POPULAR HOUSING, TRADITIONAL HABITS VERSUS URBAN MANAGEMENT IN THE FEDERAL TERRITORY OF AMAPÁ (1940-1970)

CONTRADICIONES SOCIALES Y URBANAS VISTAS POR LA FRESTA DE LA CASA: VIVIENDA POPULAR, HÁBITOS TRADICIONALES VERSUS GESTIÓN URBANA EN EL TERRITORIO FEDERAL DEL AMAPÁ (1940-1970)

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA CIDADE, DA ARQUITETURA E DO URBANISMO

RODRIGUES, Laércio Gomes
Mestre em Desenvolvimento Urbano; Sociólogo da Secretaria de Estado da Inclusão e Mobilização Social, do Governo do Estado do Amapá
laerodrigues1@hotmail.com

LAPA, Tomás de Albuquerque
Doutor em Geografia Humana; Professor Titular do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFPE e da Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da UFPE
thlapa@hotmail.com

CONTRADIÇÕES SOCIAIS E URBANAS VISTAS PELA FRESTA DA CASA: MORADIA POPULAR, HÁBITOS TRADICIONAIS VERSUS GESTÃO URBANA NO TERRITÓRIO FEDERAL DO AMAPÁ (1940-1970)

SOCIAL AND URBAN CONTRADICTIONS VIEWED BY THE HOUSE FRONT: POPULAR HOUSING, TRADITIONAL HABITS VERSUS URBAN MANAGEMENT IN THE FEDERAL TERRITORY OF AMAPÁ (1940-1970)

CONTRADICIONES SOCIALES Y URBANAS VISTAS POR LA FRESTA DE LA CASA: VIVIENDA POPULAR, HÁBITOS TRADICIONALES VERSUS GESTIÓN URBANA EN EL TERRITORIO FEDERAL DEL AMAPÁ (1940-1970)

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA CIDADE, DA ARQUITETURA E DO URBANISMO

RESUMO:
Este trabalho tem como objetivo analisar as contradições sociais e urbanas na cidade de Macapá, advindas da criação do Território Federal do Amapá (TFA), no período de 1940 a 1970. A política governamental procurou implementar uma gestão pública/urbana avessa aos hábitos dos moradores locais, formado sobretudo por negros e caboclos. Famílias negras que residiam na "Macapá Antiga" viram-se excluídas da cidade que se modernizava. As "casas de madeira", elaboradas por caboclos, foram tomadas como símbolos de uma natureza primitiva e arcaica, que denotavam desordem e impureza; elas foram vistas como expressão espacial dos hábitos rudimentares que conflitavam aos moldes desejáveis que as elites urbanas macapaenses procuravam espelhar, caracterizadas como modernas, civilizadas. "Casas em alvenaria", tijolos e cimentos, representavam a concretude dos ideais das elites governamentais a respeito de um tempo moderno, em oposição ao tempo pretérito. O governo local tratou, entre outros, de elaborar leis, executar políticas urbanas de remanejamento habitacionais e campanhas locais com vistas a regular a vida, os hábitos e a moradia de famílias negras e de caboclos.
PALAVRAS-CHAVE: moradia popular; famílias caboclas; famílias negras; Macapá; Regulação.

***ABSTRACT**:*
This work aims to analyze the social and urban contradictions in the city of Macapá, coming from the creation of the Federal Territory of Amapá (TFA), from 1940 to 1970. Government policy sought to implement a public / urban management averse to the habits of the residents places, mainly formed by blacks and caboclos. Black families residing in the "Old Macapá" were excluded from the modernized city. The "wooden houses", elaborated by caboclos, were taken as symbols of a primitive and archaic nature, which denoted disorder and impurity; they were seen as the spatial expression of rudimentary habits that conflicted with the desirable patterns that Macapa's urban elites sought to mirror, characterized as modern, civilized. "Masonry houses," bricks and cements, represented the concreteness of the ideals of the governmental elites regarding a modern time, as opposed to the past tense. The local government has worked to elaborate laws, implement urban housing relocation policies and local campaigns to regulate the life, habits and housing of black families and caboclos.
KEYWORDS: popular dwelling; caboclo families; black families; Macapá; Regulation.

***RESUMEN**:*
Este trabajo tiene como objetivo analizar las contradicciones sociales y urbanas en la ciudad de Macapá, surgidas de la creación del Territorio Federal de Amapá (TFA), en el período de 1940 a 1970. La política gubernamental buscó implementar una gestión pública / urbana aversa a los hábitos de los habitantes locales, formado sobre todo por negros y caboclos. Las familias negras que residían en la "Macapá Antigua" se vieron excluidas de la ciudad que se modernizaba. Las "casas de maderas", elaboradas por caboclos, fueron tomadas como símbolos de una naturaleza primitiva y arcaica, que denota desorden e impureza; se vieron como expresión espacial de los hábitos rudimentarios que enfrentaban los moldes deseables que las elites urbanas macapaenses buscaban reflejar, caracterizadas como moderna, civilizada. "Casas en albañilería", ladrillos y cementos, representaban la concreción de los ideales de las elites gubernamentales acerca de un tiempo moderno, en oposición al tiempo pretérito. El gobierno local trató, entre otros, de elaborar leyes, ejecutar políticas urbanas de reubicación habitacionales y campañas locales con miras a regular la vida, los hábitos y la vivienda de familias negras y de caboclos.
PALABRAS-CLAVE: chalet popular; familias caboclas; familias negras; Macapa; Reglamento.

INTRODUÇÃO

O presente estudo é parte integrante da dissertação de mestrado, defendida em 2017, no Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, da Universidade Federal de Pernambuco, que se debruçou sobre o tema *estigma e habitação popular*. Neste artigo, objetiva-se analisar as contradições de ordem social e urbana na cidade de Macapá, pós-criação do TFA (atual estado do Amapá), de 1940 a 1970. Este estudo busca avançar numa leitura interpretativa da cidade e de seus diversos atores que produzem e se reproduzem no urbano. Pelas lentes da história da cidade, procura-se dirigir o olhar para as contradições impetradas pela gestão pública urbana do Governo do TFA, que se esforçou em limar, ou em sua impossibilidade, ao menos regular a cultura, a moradia e os hábitos dos moradores da cidade de Macapá, que passara tardiamente pelo processo de modernização, quando comparado aos principais centros urbanos do país.

A metodologia deste trabalho se ancora na pesquisa bibliográfica, tendo sido levantados trabalhos relacionados ao tema; pesquisa documental, onde foram analisadas fontes primárias constituídas por documentos consultados no acervo de Obras Raras, da Biblioteca do Estado do Amapá – Elcy Lacerda. Além disso, foram consultados documentos no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Amapá (IPHAN/AP), como revistas do Governo do TFA, Jornais e Planos de Desenvolvimentos Urbanos das décadas de 1950 a 1970. O método histórico é o principal e o mais importante fio condutor desta investigação. A pesquisa apontou que o Governo do TFA implantou uma política urbana que desconsiderou a principal composição social macapaense, a de negros e caboclos. À época, "Casa de madeira" era a principal tipologia habitacional dos autóctones e, para as elites urbanas, passou a ser sinônimo de primitivo, promíscuo e atrasado; por outro lado, "casa em alvenaria", que abrigava as elites urbanas, era vista como expressão de civilidade, regulação e modernidade, conforme veremos.

O TERRITÓRIO FEDERAL DO AMAPÁ E O TEMPO NOVO VERSUS POPULAÇÃO LOCAL E O TEMPO PRETÉRITO: AS CONTRADIÇÕES URBANAS E SOCIAIS EM MACAPÁ

A criação do TFA, criado em 1943[1], implicou no desmembramento das terras amapaenses do Estado do Pará. Os limites territoriais do TFA ficaram assim definidos: a Noroeste e a Norte com a Guiana Holandesa e Guiana Francesa; a Leste e Nordeste com o Atlântico; a Sudeste e Sul com o Canal do Norte e o braço norte do Rio Amazonas, até a foz do Rio Jari e a Sudoeste e a Oeste com o Rio Jarí, percorrendo a foz desse rio até as cabeceiras na Serra do Tumucumaque (BRASIL, 1943).

O então presidente da República, Getúlio Vargas, nomeou Janary Gentil Nunes, capitão do exército, como governador do Amapá[2]. A capital do TFA ficou determinada como sendo o município do Amapá (localizado

[1] Os territórios federais do Amapá (desmembrado do Pará), do Rio Branco (desmembrado do Amazonas), do Guaporé (desmembrado de Mato Grosso), de Ponta Porã (desmembrado do Paraná) e do Iguassú (desmembrado de Santa Catarina) foram criados pelo Governo Federal, por meio do Decreto-Lei nº 5.812, de 13/09/1943, para atender à necessidade de ocupação, defesa das regiões fronteiriças e exploração econômica (BRASIL, 1943).

[2] No caso do Amapá, havia dois candidatos ao cargo, Janary Gentil Nunes e Emanuel de Almeida de Morais – ambos, capitães do exército. O presidente Vargas optou por Janary e justificou a escolha, já que este apresentava experiência, pois já atuava na região Norte. Janary nasceu em Alenquer, no Pará, em 1912. Adentrou a Escola Militar do Realengo, no Rio de Janeiro, aos 18 anos. A gestão

na mesorregião Norte). Entretanto, quando Janary Nunes se transferiu para o TFA, em 1944, ele se alojou em Macapá (localizada na mesorregião Sul) e não na capital. De acordo com Fernando Santos (2006), isso induziu mudanças significativas, de modo que o TFA parecia possuir duas capitais – uma de direito (Amapá) e a outra de fato (Macapá). Tal situação foi resolvida ainda em maio de 1944, quando Macapá passou a ser a capital também de direito.

No momento em que Janary Nunes fixou residência no Amapá, Macapá apresentava um quadro de decréscimo da população, em decorrência do esgotamento do ciclo da borracha da Amazônia[3]. Em 1944, por exemplo, havia uma população modesta de 1.286 habitantes; já no censo demográfico de 1940, foram registrados 1.936 residentes.

O lugarejo não dispunha de serviços básicos, como tratamento de água, esgoto e de iluminação elétrica. Além disso, parte da população local recebeu o novo governador com certa estranheza, pois a experiência com administração pública do Pará não era animadora. O governo paraense tratava com descaso as problemáticas urbanas de Macapá e a usava como uma "zona de castigo" para penalizar políticos que se envolviam em alguma situação conflituosa com o aparelho estatal, transferindo-os compulsoriamente para esta cidade (SANTOS, 2006).

O Governo Central lançou um programa de organização e de desenvolvimento a ser executado nos recém-criados territórios federais. O *slogan* de tal programa trazia expresso o desejo de inserir esses lugares numa trajetória econômica, sem mencionar a sua carga ideológica por trás do "Sanear, Educar e Povoar" (SANTOS, 2006).

De acordo com Maura Leal, no caso do Amapá, o governo local tinha a incumbência de integrar esse projeto nacional por meio "da recuperação do homem amapaense, transformando-o em um cidadão novo, dotado de 'espírito nacional', capaz de contribuir no desenvolvimento econômico do país" (LEAL, 2009, p. 268-269).

Para implementar tal programa e ao mesmo tempo conquistar a aderência dos amapaenses à maneira autocrática de governar, Janary Nunes adotou mecanismos ideológicos que se pautavam numa retórica de caráter apologética, emotiva e ufanista (SANTOS, 2006).

O governador local passou a enaltecer o típico homem amapaense, que mesmo se deparando "com uma realidade distante do padrão civilizatório das metrópoles brasileiras, encontra nas terras amazônicas o 'tipo puro de brasileiro' suscetível de ser transformado no 'verdadeiro homem nacional'" (LEAL, 2009, p. 276).

governamental de Janary iniciou em janeiro de 1944 e se estendeu a fevereiro de 1956. Para maiores informações consultar Santos (2006) e Lobato (2015).

[3] De acordo com Adélia Oliveira (1988), a indústria da borracha provocou mudanças significativas no espaço Amazônico. A exploração gomífera deu início a um processo de descaracterização da população local. Substitui-se a mão-de-obra indígena pela do imigrante, a maioria provinda do Nordeste. Estima-se que durante os anos de 1872 a 1910 mais de 300 mil imigrantes nordestinos trabalharam nos seringais. Entre os anos de 1900 e 1910 tanto a borracha quanto o café eram as bases da economia brasileira. Em 1910, a economia da borracha representou 40% dos produtos exportados, compartilhando a mesma marca da do café. Houve um aumento da densidade demográfica, mas após o arrefecimento econômico desse produto, tal densidade desacelerou. Entre os anos de 1911 e 1914 o Brasil começou a perder espaço na economia da borracha, após a entrada do plantio racional ocorrido no Oriente. No fim da Primeira Guerra, um novo movimento se iniciou – o retorno dos imigrantes nordestinos para suas cidades natais, provocando uma diminuição populacional na Amazônia. Além disso, "essa diminuição populacional foi acompanhada de prejuízos diversos, como falência de casas aviadoras, fechamento de seringais e outros" (OLIVEIRA, 1988, p. 102).

O discurso governamental endossava elogios às terras amapaenses e às suas riquezas, mas que se encontravam adormecidas, carecendo de alguém capaz de salvá-las da inércia e pô-las na direção do desenvolvimento. O governador Janary Nunes se colocava como alguém com essas capacidades irradiadoras, alguém com força para retirar o Amapá duma situação considerada atrasada e decadente e conduzi-lo a um patamar de desenvolvimento e de modernidade, aos moldes dos grandes centros urbanos, para que assim fosse integrado ao resto do país. Era amplamente anunciado um futuro promissor e logo o passado de esquecimento chegaria ao fim (LEAL, 2009; SANTOS, 2006).

Para Sidney Lobato

> O primeiro governador do Amapá Janary Gentil Nunes tentou a todo custo difundir entre os amapaenses uma narrativa histórica na qual a sua posse simbolizava o fim de um período de pessimismo, abandono, caos, atraso, doenças, analfabetismo, superstição, pobreza e invisibilidade. Iniciava agora um luminoso momento de otimismo, patriotismo, progresso em todos os aspectos socioeconômicos (LOBATO, 2013, p. 12).

A ideologia de nação getulista, aportada na ideia do "novo homem", encontrou desafios particulares, regionais e locais. No caso amapaense, se de um lado o caboclo[4] da Amazônia apareceu forjado à imagem de um tipo puro ou natural de brasileiro civilizado, por outro, os hábitos e modos de vida desses autóctones foram vistos como atrasados e patológicos, sendo necessário submetê-los a um processo de educação, de moralidade e de saneamento.

Tal fato é corroborado por Maura Leal (2009, p. 280), ao afirmar que o discurso do governo local que se centrava no "combate ao desperdício do capital humano como caminho para o desenvolvimento econômico, tornou-se a principal meta da administração janarista: 'Tratá-lo, educá-lo, elevá-lo, enriquecê-lo'" – o que deveria ser objetivo de toda força motriz das atividades estatais.

Na retórica governamental a respeito do típico homem amapaense, o caboclo tendia a oscilar entre duas imagens opostas e contraditórias: de um lado da balança, esse homem se conformava à imagem apregoada por Vargas a respeito do "homem novo". O homem local oferecia suas capacidades e bravuras para sobreviver ante as adversidades de uma natureza inóspita, era um representante autêntico de brasilidade, um exemplo de cidadão brasileiro forjado internamente, sem influência européia; do outro lado da balança, no entanto, o caboclo amapaense aparecia como o responsável pela sua má sorte, o seu modo de vida era a razão dos malogros e infortúnio, como doenças, pobreza/miséria e ignorância.

Segundo esse discurso, o Amapá foi desenhado a partir de dois momentos, um anterior e outro posterior ao governo de Janary. Uma das falas emblemáticas a esse respeito foi esboçada pelo jornalista Orlando de Moraes para quem o período anterior à gestão do território se conformava da seguinte maneira:

> Quem quisesse, nessa época, traçar um retrato fiel e verdadeiro do Amapá poderia fazê-lo, com facilidade, alinhando, a grosso modo, estas palavras: – águas, selvas, campos, savanas,

[4] Caboclo – o termo é aqui utilizado para se reportar a traços culturais e modos de vida distintos do modo de vida branco e urbana. O típico homem amazônico apresenta as "características de uma arquitetura distinta, os meios de transporte que usa, seus instrumentos de trabalho, seu conhecimento e modo de manejar os recursos da floresta, seus hábitos alimentares, sua religiosidade, mitologia, sistema de parentesco e diversos maneirismos sociais expressam a existência de uma cultura cabocla" (LIMA, 1999, p. 13). Para maiores esclarecimentos sobre o assunto, consultar Boyer (1999), Lima (1999) e Rodrigues (2006).

> pauis, miséria, endemias, ignorância, abandono, descrença, desesperança. E no meio desse quadro, dessorado pela miséria, corroído pelas verminoses, "marginando" de olhar perdido na distância, o caboclo, sofredor e estoico (MORAES, 2012, p. 30).

No período posterior, o governador assumiu um papel profético e de redenção, exorcizando os maus hábitos e doenças que impediam o desenvolvimento do Amapá e do amapaense. Na retórica, o mérito do governo local se sustentava na capacidade de ter feito imanar das matas da Amazônia uma civilização. Vejamos:

> violando a selva, eles abriram caminhos largos para a civilização e para o progresso; subindo e descendo pequenos e gigantescos cursos de água, restabeleceram antigas vias de intercomunicação que o abandono secular apagara das cartas dos mareantes; cruzando desolados campos ou transpondo desertas savanas, lançaram as bases da recuperação dos minguados e raquíticos rebanhos que, de longe em longe, os pontilhavam e que hoje se afirmam numerosos e melhorados; drenando e canalizando charcos, expulsaram a malária; reduziram as verminoses dando assistência médica, constante e real, à caboclada [...]. E onde havia ruínas construíram escolas; onde havia desolação e angústia levantaram hospitais e postos médicos; onde havia inércia implantaram ação; onde havia descrença reavivaram a fé; onde havia desespero fizeram reflorir a esperança (MORAES, 2012, p. 31).

Janary Nunes implementou uma gestão de governo caracterizada pela dicotomia, na qual discurso e prática não se conciliavam. As ações estatais tenderam a se conformar num exercício pontual e efêmero, em pouco alterando as estruturas relacionais de poder.

Como exemplo, nos primeiros anos de sua gestão, o governador estabeleceu relações com o coronelismo local, cooptando-os. Os coronéis Arlindo Eduardo Corrêa e Júlio Benício Pontes – figuras mais emblemáticas do referido modelo no local – se tornaram partidários de Janary Nunes. No Sul do Amapá, que era dominado pelo latifundiário coronel José Júlio de Andrade e Silva, cujas glebas ultrapassavam os limites do solo amapaense, abarcando parte das terras do Pará, o governador, ainda que reprovasse os excessos desse coronel, se absteve de agir na região, permanecendo inalterado o modelo tradicional do coronelismo. Anos mais tarde, em 1947, quando o coronel José Júlio foi convidado pelo governador a ir a Macapá, a relação entre ambos foi pautada pela cordialidade e cooperação (SANTOS, 2006).

Na cidade de Macapá, o governador agiu como um verdadeiro prefeito. Planejou e construiu infraestruturas com impactos na organização e gestão da cidade, bem como construiu prédios da administração pública, além de moradias para abrigar servidores públicos do alto escalão. Mas, por outro lado, sua gestão deixou claro, desde o início, que o tempo novo apregoado pela máquina pública, não incorporava todos.

No início da década de 1940, Macapá era um pequeno núcleo urbano que se concentrava no entorno da praça da matriz (Igreja São José), na atual Praça Veiga Cabral; seus limites ao Norte não chegavam a ultrapassar o lugar onde hoje fica a Praça Barão do Rio Branco; já no sentido Sul era possível chegar, com muita dificuldade, ao antigo Igarapé da Fortaleza (a extinta Doca de Macapá), onde atualmente é o canal de esgoto, na Avenida Mendonça Junior; seus limites a leste beiravam o rio Amazonas e estendiam-se até a atual Avenida Padre Júlio Maria Lombaerd e, no sentido oeste, seguia-se até o cemitério Nossa Senhora da Conceição (OLIVEIRA, 2013).

O traçado urbano de Macapá, em estilo tabuleiro de xadrez, projetado no século XVIII, fora conservado (figura 1). O projeto original do desenho urbano se preocupou com as medidas de "dez braças de largo por

trinta de fundo, inserindo-se na maior escala do quadro hierárquico das proporções urbanas utilizadas no Brasil" (ARAÚJO, 1998, p. 151).

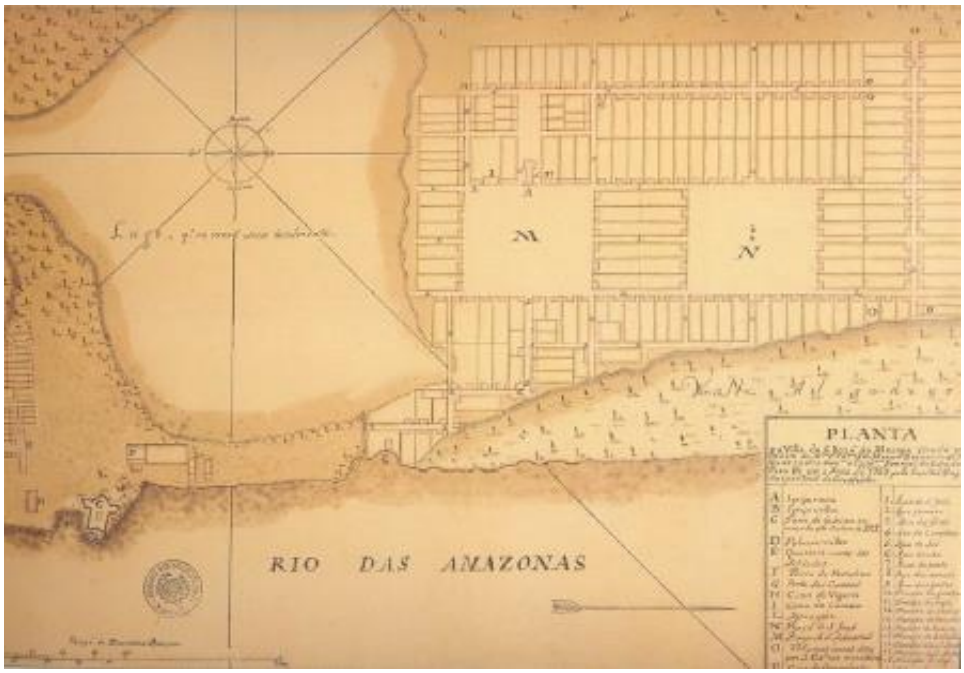


Figura 1: Planta da Vila de São José de Macapá (1761)
Fonte: Renata Araújo (1998, p. 165)

O projeto foi pensado pelos engenheiros Henrique Antônio Galuzi e Henrique Wikens, no ano de 1763. Eles desenharam avenidas largas e duas enormes praças (uma representada pela letra M – hoje Praça Veiga Cabral – e a outra representada pela letra N – atual Praça Barão do Rio Branco). Nessa mesma projeção, aparece o núcleo urbano e uma previsão para a sua expansão, fazendo distinção entre o núcleo central e as áreas periféricas (ARAÚJO, 1998; BRITO, 2014).

Antigos moradores desse núcleo urbano (figura 2), onde se concentrava toda a população local, o denominavam de "Macapá Dante" ou "Macapá Antiga"[5]. A "Macapá Dante" passou a ser epicentro das transformações promovidas pelo primeiro governo do Amapá. A partir da criação do TFA, na década de 1940, até os dias atuais, o tecido urbano e a composição social da Macapá de outrora foram alterados substancialmente.

[5] Informação coletada durante a aula de campo da disciplina Etnologia da Amazônia, do Curso de Graduação em Ciências Sociais, da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). A atividade foi conduzida pela professora Socorro Oliveira (2006). "Macapá Dante" tem o mesmo sentido semântico que "Macapá de Antes", na sua forma contraída, isto é, aglutinada.

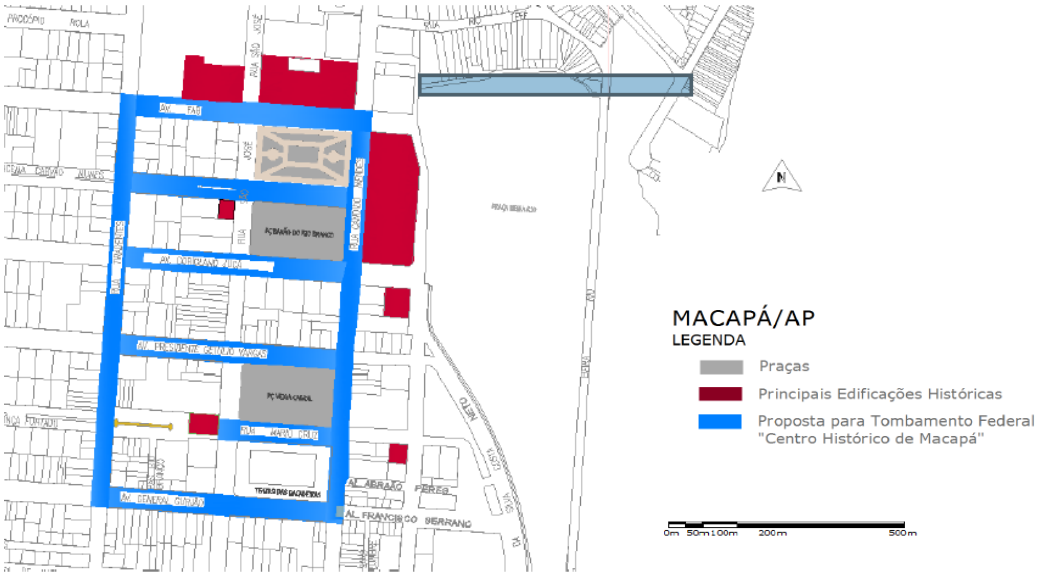


Figura 2: Delimitação da "Macapá Dante" – centro histórico da cidade
Fonte: Jaqueline Brito (2014, p. 106)

Uma das primeiras ações de expropriação envolvendo a habitação popular aconteceu na "Macapá Antiga". Na "Macapá Moderna", anunciada pelo governo, não havia lugar no centro da cidade para moradia de famílias pobres, alterando-se gradativamente a composição social neste espaço de intervenção. O governador exigiu padronização das residências que deveriam ser construídas em alvenaria.

As moradias das famílias negras se concentravam em dois lugares: *i)* por trás da Igreja São José, no lugar popularmente conhecido como "Beco do Formigueiro" e, *ii)* no Largo de São João, atual Praça Barão do Rio Branco. A essas famílias aplicou-se a ordem do governador, elas ou se adequariam às normas de melhoria das benfeitorias ou seriam remanejadas para áreas periféricas.

Para executar tal plano sem reprovação geral da população em questão, o governador tratou de cooptar uma das lideranças dos moradores das famílias negras, Julião Ramos, que persuadiu os seus a acatar a determinação governamental. A liderança de Julião Ramos forjara-se por se destacar na condução da festa do Marabaixo[6]. O plano do governador foi realizado em abril de 1944 e as famílias negras foram desapropriadas da "Macapá Antiga" e remanejadas ou para a Favela[7] ou para o Laguinho[8], apesar de esta última se localizar nas adjacências do núcleo urbano. Ainda assim, tais localidades estavam fora da cidade que se modernizava (SANTOS, 2006).

[6] Marabaixo – é a mais tradicional manifestação popular de caráter religiosa e profana, celebrada por pessoas negras, remanescentes de quilombos no Amapá. O período da festa, que dura em torno de 60 dias, é conhecido como ciclo do marabaixo. O festejo é caracterizado pela dança e canto ao ritmo do tambor, saias longas e rodadas. Além disso, serve-se aos festeiros caldeirada e gengibirra, que é uma bebida alcoólica com gengibre, cravinho e açúcar. Para maiores informações consultar Oliveira (1999).

[7] Favela – atual bairro de Santa Rita, situado na zona Sul da cidade. Na época o local também não contava com infraestrutura. Não é possível afirmar se tal nomenclatura fazia alguma referência à favela no Rio de Janeiro. O que se pode afirmar, sem dúvidas, é que inicialmente este lugar em Macapá figurava como um lugar para abrigar famílias pobres.

[8] Laguinho – atual bairro do Laguinho, contíguo ao bairro do Centro, situava-se nas bordas da cidade e não contava com a mínima infraestrutura. O lugar recebeu esta denominação porque o terreno ficava numa área baixa e inundável. Nessa área, era possível fazer uso de águas límpidas para o uso domiciliar (LOBATO, 2015).

Conforme aponta Sidney Lobato (2015), o remanejamento dividiu o grupo familiar que passou a residir nesses lugares doados pelo governo. A transferência das famílias para outros lugares denota um processo de exclusão da cidade que se pretendia modernizar e das benesses advindas do território.

Nos dias atuais, esse fato histórico ainda é relembrando e inspirou um dos mais conhecidos versos de ladrão do marabaixo[9] – *"Aonde tu vais rapaz por este caminho sozinho? Eu vou fazer minha morada lá nos campos do laguinho"*. O canto dos negros faz memória a um dos processos de segregação socioespacial mais emblemáticos da história amapaense.

Em pleno *estadonovista*, caracterizado pela cidadania regulada, portanto não universalizada, a moradia foi encarada como um bem de alcance restrito, realizável somente para indivíduos e grupos que atendessem a certos padrões e exigências, seja no âmbito nacional ou local. No caso amapaense, a "Macapá Moderna" olvidou famílias pobres e suas moradias e se preparou para atender indivíduos e famílias de posição social mais elevada. Como aponta o ladrão do Marabaixo:

"As ruas de Macapá estão ficando um primor
Tem hospitais, tem escolas
Pros fios do trabalhadô
Mas as casas que são feitas
É só pra morar os doutô"
(RAMOS, 1954. Grifo nosso)

A "Macapá Moderna" erguera-se sobre a "Macapá Antiga". O solo que oferecia abrigo às famílias negras mudara de função, tornando-se a base irradiadora do governo do TFA, que edificou suas estruturas administrativas. A "Nova Macapá" tentara apagar a reminiscência da vida tradicional, expulsando famílias negras do núcleo urbano. Esse processo de expropriação guarda semelhanças com o que ocorreu no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX, mesmo que os métodos tenham sido diferentes, mas os fins foram similares, ou seja, uma nova funcionalidade para a cidade que se pretendia modernizar.

O primor da "Macapá Moderna", afincada no núcleo urbano, não se estendia a todos, menos ainda às habitações populares que espelhavam em sua tipologia (casas em madeira cobertas de palha) um modo tradicional de morar e viver do homem da Amazônia, com hábitos próprios enraizados nas culturas africana e indígena. Essas habitações, gradativamente, ficaram de fora da Nova Macapá, realizando-se marginalmente.

O lugar que abrigara famílias negras dentro do núcleo urbano passou a ter outra funcionalidade. A gestão governamental construiu prédios públicos, símbolos da presença estatal, como a Residência Oficial do Governador, Casas para Funcionários do TFA, o Palácio do Governo, escola e o Fórum.

Os hábitos e as tipologias habitacionais de boa parte dos moradores que permaneceram no núcleo urbano também causavam mal-estar aos gestores públicos amapaenses, pois associavam diretamente essas casas

[9] Ladrão do marabaixo: são trovas populares ou músicas comumente de autoria dos próprios devotos. Sem dúvida, o "Aonde tu vais rapaz", de autoria de Luiz Gonzaga, é um dos mais conhecidos ladrões (música lançada em 1954). O ladrão tende a reproduzir fatos do cotidiano, quer seja referentes às relações sociais, políticas e de trabalho, ou relacionados ao meio ambiente e ao mundo religioso (OLIVEIRA, 1999).

ao primitivismo, à promiscuidade e ao atraso, uma vez que emitiam sinais inversos ao que se queria empreender à margem esquerda do Rio Amazonas.

A presença do caboclo na cidade em nada agradava aos gestores públicos e passaram a ser responsabilizados por algumas problemáticas urbanas. É o que se verifica, por exemplo, em uma nota da prefeitura publicada no "Jornal Amapá", na sessão "A prefeitura e a solução dos problemas urbanos", de março de 1950. De acordo com o articulista, o hábito de criar à solta diversos animais, como cachorros e porcos; descartar inadequadamente o lixo doméstico nas vias públicas ou nos barrancos; construir, reformar ou fazer qualquer reparo na habitação sem consultar a administração pública responsável para tal autorização; a displicência de não pintar as casas, murá-las ou cercá-las e nem ao menos construir calçadas nas frentes das suas residências – todas essas práticas motivaram a prefeitura a lançar uma campanha contrária a tais hábitos. E é aí que o articulista dispara:

> É muito cedo, ainda, para exigirmos cooperação de uma coletividade que apenas acaba de emergir da vida sedentária de cidade do interior, por isso mesmo ainda não bastante madura para compreender o valor da cooperação. O que desejamos então é apenas compreensão para a solução de certos problemas urbanos (JORNAL AMAPA, 25/02/1950, p. 5).

Em seguida, voltou a mencionar o risco de se ter animais circulando livremente na cidade, correndo-se o risco de mordidas, chifradas ou escouceadas que podiam vitimar tanto crianças quanto adultos. E reforçou ainda mais "O aspecto desagradável que oferecem as casas que não recebem pintura e que o terreno não é murado ou cercado com estilo e bom gosto". Os que moram nas "ruas mais importantes da cidade" em nada providenciam para equacionar esses problemas, cabendo à prefeitura coibir tais práticas, por meio do policiamento (JORNAL AMAPA, 25/02/1950, p. 5).

Processos similares ocorreram no Rio de Janeiro no início do século XX, quando a então Capital Federal passou pela Reforma Urbana impetrada por Pereira Passos. Além de atuar no tecido urbano, a prefeitura do Rio agiu no sentido de coibir hábitos, proibiu criar animais à solta nas ruas, bem como cuspir e urinar nas ruas.

No caso amapaense, também houve um esforço de disciplinar os moradores, sobretudo os caboclos, que permaneceram na "Macapá Moderna". Estes deveriam se adequar às regras e hábitos urbanos, deixando de lado antigos padrões de vida, considerados atrasados. O discurso da higienização se fundamentou no saneamento básico, em padrões de valor, de crença e comportamento apoiados em padrões científicos que valoravam a centralidade da cidade. Ao estabelecer comportamentos considerados certos e errados, subjugava-se os modos de vida e os costumes populares que eram considerados funestos e sem fundamentos. Por essas razões, deveriam ser reprimidos pela força policial.

Em consonância com essa análise, à luz das ideias da antropóloga Mary Douglas (2014), a Macapá que se modernizava pode ser interpretada simbolicamente como o lugar da ordem, pois ela nascia de acordo com os padrões condizentes com a lógica funcional da cidade. Tudo que não atendia a tal pressuposto fora julgado como desordem, sujeira e atraso. O próprio modo de ser e de morar do caboclo amapaense passou a ser

visto como ameaçador à cidade idealizada[10]. A "Macapá Antiga" era a prova mais elementar de impureza, isto é, de uma coisa que não se podia manter numa cidade que se pretendia civilizada, e por essa razão deveria sucumbir ante a nova ordem. E a nova ordem era ditada por dois atores, o Estado e a iniciativa privada que se tornaram os principais propagadores do discurso do novo tempo amapaense, com forte atuação em Macapá.

A INCIATIVA PRIVADA E O ESTADO: ARAUTOS DA NOVA MACAPÁ

Um segundo fator concorreu sobremaneira para alterar os rumos políticos, econômicos, sociais, culturais e ambientais amapaenses – a descoberta de jazidas de manganês na Vila Serra do Navio (mesorregião Sul do Amapá). O minério, em expressiva qualidade e quantidade, foi descoberto em 1946 e o TFA tratou de criar condições favoráveis para a exploração do extrativismo mineral, sem mencionar que uma das razões de o governo central criar os territórios federais se relacionava diretamente com sua integração, por meio da exploração econômica, ao resto do Brasil.

Desta feita, o TFA elaborou diretrizes de cunho político e administrativo, construiu infraestrutura e incentivou o desenvolvimento da economia, com destaque para o extrativismo mineral, fato que concorreu para a estruturação da econômica e organização do espaço amapaense (PORTO, 2015).

Os diversos investimentos ocorreram nos seguintes ramos empresariais e instalados em várias localidades:

> Instituto Regional de Desenvolvimento do Amapá (IRDA), na Serra do Navio e a Companhia Progresso do Amapá (COPRAM), em Santana (1966); em Santana, foi instalada a empresa Bruynzeel Madeira S/A (BRUMASA) (1968). A produção do ouro no município de Amapá, no Distrito de Calçoene, continuava a levar contingentes de garimpeiros, incentivando a emancipação, deste último, em 1956 (PORTO, 1998, p. 118).

A exploração do manganês foi iniciada em 1957 e se estendeu até 1997, por meio da instalação empresarial promovida pela Indústria e Comércio de Minérios S/A (ICOMI), o que projetou o TFA na economia global, "caracterizando a gêneses da exploração de recursos minerais (manganês) em larga escala na Amazônia com tecnologia moderna" (PORTO, 2015, p. 24).

A Vila Serra do Navio, então pertencente a Macapá, onde ficavam as minas, passou a concentrar grande parte das intervenções do megaempreendimento, uma cidade na selva foi projetada, dotada de prédios residenciais e administrativos – tombada como patrimônio cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2010. No atual município de Santana, que na época era área de Macapá, foi construído o Porto de Santana com o objetivo de escoar o minério, além de receber suprimentos; e, também a linha férrea, interligando Santana à Serra do Navio, com 193,5 km de linhas principais e 13 km de linhas secundárias (DRUMMOND & PEREIRA, 2007; RODRIGUES, 2011).

[10] As acusações foram direcionadas ao caboclo amapaense porque ele destoava do padrão civilizatório apregoado pelos agentes estatais. Numa interpretação com base em Becker (2008), pode-se afirmar que a imagem do caboclo foi hachurada como desviante exatamente por não atender aos preceitos estabelecidos como norma geral.

No distrito de Santana, o TFA concedeu terras a ICOMI que construiu uma segunda vila operária, a Vila Amazonas. Os empreendimentos do Porto de Santana e da Vila Amazonas impulsionaram o crescimento demográfico e expansão da malha urbana (DRUMMOND & PEREIRA, 2007; RODRIGUES, 2011).

A cidade de Macapá passou a ocupar, no cenário local, uma posição de centralidade. O anúncio de um novo tempo, emitido pelas intervenções públicas e privadas, atraiu trabalhadores e aventureiros em busca da sonhada inserção produtiva – que supostamente ocorreria por meio dos serviços públicos (obras construídas pelo TFA ou nos serviços ofertados por este) ou nos diversos empreendimentos privados, relacionados à exploração mineral.

O crescente fluxo migratório alterou substancialmente o cotidiano amapaense. Um dos principais impactos repercutiu na demografia e na expansão urbana, em especial a de Macapá. No censo de 1940, a cidade apresentou um quantitativo populacional de 1.936 habitantes, enquanto em 1950, considerando somente Macapá Urbana, o número de moradores chegou à marca de 10.068 residentes, ou seja, no espaço de 10 anos a população cresceu quase seis vezes mais. Mas, não parou por aí, pois de acordo com o censo de 1970, havia na Macapá Urbana, 54.740 moradores, enquanto no censo de 1980 a população urbana chegou a 93.132 habitantes (IBGE, CENSO, 1950 a 1980).

O crescimento acelerado da população de Macapá impactou na expansão urbana, provocando o êxodo rural, sobretudo de populações ribeirinhas provindas das mais diversas ilhas fluviais do Estado do Pará, cujo destino final era a cidade de Macapá, resultando numa crise habitacional.

Na década de 1940, a cidade de Macapá já sentia os efeitos desse impacto,

> No relatório governamental de 1944, o déficit habitacional era apresentado como um dos problemas mais angustiosos e insistentes. O desafio era “receber e alojar funcionários, operários e trabalhadores, comerciantes que aportavam incessantemente, enchendo as embarcações e disputando com afã, os armadores de redes disponíveis, quer nos barracões que o Governo ergueu, quer nas casas particulares” (LOBATO, 2015, p. 119-120).

Segundo Sidney Lobato (2015), o governo do TFA construiu barracões coletivos para abrigar trabalhadores que chegavam à capital. Em abril de 1945, por exemplo, o governo inaugurou um enorme barracão denominado de “Hospedaria de Operários” localizada na Praça Capitão Assis de Vasconcelos, atual Praça Veiga Cabral. Com base no anúncio de um jornal da época, tais barracões tinham intuito de ofertar moradias coletivas aos trabalhadores, dotadas de comodidade e higiene.

Há poucas informações a respeito dessas moradias provisórias, como tipologias, recursos empregados e rotina diária dentro de tais espaços coletivos. Mas, certamente elas atendiam a propósitos moralizadores, com vistas a alterar os hábitos dos trabalhadores caboclos e de suas famílias.

Nos “barracões operários”, havia encarregados que eram representantes do governo local dentro das habitações coletivas. Dentre outras funções, eles articulavam e viabilizam encontros entre o governador e os moradores. As visitas aos barracões, aliás, faziam parte da agenda do governador.

Em janeiro de 1950, por exemplo, o Jornal Amapá deu publicidade a um desses encontros. De acordo com a matéria, em atendimento a um convite realizado por um encarregado e pelos moradores do lugar, o governador visitou um dos barracões operários. Na ocasião, um grande volume de trabalhadores se fez

presente. Janary Nunes exortou a população a respeito do "problema da educação dos filhos dos operários, fator essencial na formação de qualquer povo". Segundo ele, para educar era necessário que os operários contribuíssem com esse processo, encaminhando seus filhos à escola. No final do evento, foi posta uma mesa farta de lanches para os que estavam presentes (AMAPÁ, 28/01/1950. p. 2).

No discurso governamental, os barracões substituiriam diversas habitações consideradas pardieiros, caracterizadas como sombrias e deploráveis, atentando contra a estética da cidade. Apesar de que tais barracões não dispunham de um mínimo de conforto, as alternativas encontradas pelo governo do TFA não conseguiram fazer frente à necessidade de abrigar a crescente demanda migratória que aportava em Macapá. Na prática, as casas consideradas pardieiros absorveram tal demanda, abrigando os recém-chegados à cidade (LOBATO, 2015).

As promessas de um tempo novo, anunciadas pelo governo territorial e pelos empreendimentos privados de exploração de minérios, não se cumpriam. Serviam-se de parte da mão de obra operária tão somente nas etapas iniciais de construções das infraestruturas públicas e privadas que, após isso, tornavam-se forças produtivas dispensáveis. O êxodo rural se sustentava no sonho de melhorar de vida, por meio da inserção produtiva adequada e acesso à educação formal para os filhos, além de outros bens e serviços. A ideia difundida era a de que a cidade crescia e era momento de crescer com ela.

Uma vez chegados a Macapá, as famílias, quase sempre, se deparavam com uma realidade diferente da imaginada, pois não dispunham de requisitos necessários para serem inseridas adequadamente nem na gestão pública nem no negócio do minério. Na maioria, não tinham estudos formais nem qualificação profissional, tendo de encontrar suas próprias respostas às mais diversas necessidades, inclusive as relacionadas à moradia.

CASAS DE MADEIRA X CASAS DE ALVENARIA: A MORADIA COMO SÍMBOLO DE TEMPOS PRETÉRITOS E MODERNOS EM MACAPÁ

Não obstante a incontestável e significativa presença de ribeirinhos na cidade de Macapá, eles não eram a composição social que o governo do Amapá pretendia capitanear. Para suprir a demanda por profissionais especializados, tanto o governo territorial quanto a ICOMI trouxeram trabalhadores de outras regiões do Brasil. No caso da ICOMI, estrangeiros também compunham o rol de profissionais do alto escalão que passaram a residir em Macapá (à época tanto a Serra do Navio quanto Santana pertenciam à capital).

Composições sociais tão díspares concorreram para o surgimento de espacialidades diferentes e desiguais no tecido urbano macapaense. No planejamento da cidade formal, famílias de baixa renda, cujas habitações eram consideradas de baixo padrão, foram direcionadas a ocupar bairros periféricos, como Santa Rita e Beirol. Apesar de tudo, a demanda real por habitação extrapolou de longe as estratégias pensadas para a cidade[11], sem mencionar que a aquisição de boa parte dos lotes estava condicionada à compra, que deveria

[11] Quatro instrumentos de Planejamento do Desenvolvimento Urbano foram elaborados para Macapá: Plano Urbanístico da Cidade de Macapá (1960); Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano (PDDU) (1973); Plano Urbano, Turismo e Arquitetura. H. J. COLE + Associados (1977) e o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano (2004), além de um Termo de Referência para o Plano de Ação Imediata de Macapá (1971). Este trabalho não fez uso do atual Plano Diretor, no caso o de 2004, porque o propósito é construir uma

ser negociada diretamente com a Prefeitura de Macapá. Assim, a maioria dos ribeirinhos que tentava a sorte em Macapá não conseguiu um lugar para morar na cidade formal, ficando de fora da cidade planejada. Para responder a tal necessidade, a população, quase sempre, ocupou espontaneamente as bordas da cidade, nas proximidades de rios ou em terrenos alagadiços, como as áreas de ressacas[12].

Casas de madeira e cobertas de palha foram construídas sobre estaqueamento de madeira-palafitas, interligadas umas às outras por estivas, o que permitia certa mobilidade aos moradores. O tipo de assentamento humano descrito fora bastante comum na ocupação urbana na Amazônia, produzido por segmentos sociais mais pobres, podendo ser encontrado também nos dias atuais nas áreas baixas das cidades da Amazônia. As alterações construtivas são observadas na cobertura das moradias, em que a palha cedeu lugar à telha de fibrocimento.

Para os gestores públicos do TFA, tais casas de madeira tornaram-se símbolos de uma natureza primitiva e atrasada, cujas características mais emblemáticas eram a desordem (pois prejudicavam a lógica da cidade formal) e a impureza (insalubridade e promiscuidade davam a tônica do julgamento a essas moradias indesejadas). As habitações populares foram encaradas como expressão da permanência de hábitos rudimentares que se contrapunham à vida urbana.

Às margens do Rio Amazonas, apareceram diversos assentamentos espontâneos, como na Antiga Doca de Macapá, na Vacaria e no Elesbão (ver figura 3 referente a essa última). Uma quarta ocupação espontânea apareceu na área onde seria instalado o Porto de Macapá (atual Porto de Santana), denominada de Vila Cutaca. Essas ocupações foram caracterizadas pelos agentes públicos locais como “estrutura orgânica e caótica de alta densidade”. Além de serem consideradas antro de promiscuidade, também apresentavam sérios problemas de ordem social e de densidade (COLE, 1977, p. 17).

trajetória histórica a respeito da habitação popular da cidade de Macapá. Por isso, recorremos aos instrumentos de planejamento histórico, que serviram como base de análise.

[12] Ressaca – termo regional utilizado para nomear um ecossistema específico da zona costeira do Estado do Amapá. Essas áreas são acopladas a terrenos quaternários que servem como reserva natural de água e que podem ser considerados como um complexo ecossistema peculiar. Além disso, elas sofrem influência das marés, através de uma entrelaçada rede de igarapés e canais, como também do ciclo de chuvas (sazonal) e terras caídas (NERY, 2004).

Figura 3: Assentamento humano típico na Amazônia – Elesbão (Macapá)
Fonte: Museu da Imagem e Som/AP. Autoria: Olivar Cunha. Ano: 1969

A localização dos assentamentos humanos às margens de rios se explica, em parte, pelo preço do lote urbano[13], o que impediu que essa população se inserisse na cidade formal. Como consequência, surgiu a cidade informal, uma cidade sobre as águas, uma espécie de protótipo do que se viveu antes do êxodo rural. Para essas populações, o rio passou a ser símbolo integrador do caboclo na cidade.

Apesar de tudo, as autoridades públicas do TFA condenaram tais ocupações espontâneas, e para isso fizeram uso de discursos ideológicos que já existiam contra a habitação popular – passaram a considerá-las favelas e, como tal, se caracterizavam pela promiscuidade, violência, insalubridade e informalidade.

Diversas intervenções urbanísticas foram realizadas no sentido de eliminar a existência dessas moradias do tecido da cidade. Na Revista "Amapá Realizações", que divulgou as ações do governo do TFA, no quadriênio 1974–1978, por exemplo, apareceu a chamada "Erradicação das favelas". Tratava-se de uma justificativa de remanejamento de 428 famílias que moravam na Vila Cutaca, em cujo local estava sendo construído o porto comercial de Macapá (atual Porto de Santana). Tais famílias foram remanejadas para um novo lugar periférico o que deu origem ao atual Bairro Nova Brasília (hoje pertencente a Santana). Foram remanejadas também famílias do Elesbão (que situava-se em frente à Macapá) para o Bairro de Santa Rita, contabilizando 73 moradias. De acordo com a revista, tais remanejamentos eram condizentes com o programa de erradicação de favelas implementado pelo governo (AMAPÁ REALIZAÇÕES, 1978).

Na prática, o lugar onde estavam as habitações populares passou a servir a uma nova funcionalidade. Onde ficava a Vila Cutaca, por exemplo, foi instalada a empresa BRUMASA. A inserção dessas famílias no tecido urbano ocorreu em áreas periféricas, com baixo valor fundiário. Eram distantes dos empreendimentos privados de modo que, em certa medida, explicava-se o aparecimento de tais ocupações espontâneas, pois

[13] A titularização dos lotes urbanos em Macapá só foi regularizada em 1978 (COLE, 1977).

era imperioso morar perto de possíveis lugares de trabalho e a construção do porto oferecia essa possibilidade de inserção produtiva, mesmo que informalmente.

No século XIX, concepções hostis elaboradas contra a habitação popular foram dinamizadas em tempos e espaços diferentes. A erradicação de favelas no Rio de Janeiro passou a ser um padrão da política urbanística desejada para as mais diversas cidades brasileiras. Era um modelo certo a ser seguido, como uma fórmula para se chegar a tão desejada civilidade.

O governo do TFA não fugiu à regra e adotou uma política higienista, assumindo uma postura que negou os atores sociais locais, suas construções históricas, suas arquiteturas vernaculares e tentou regular os hábitos da população. Adotou um padrão correto a ser seguido para delinear a cidade formal – um modelo organizacional da Macapá moderna e funcional, isto é, uma organização/ordem condizente com os anseios dos empreendimentos privados[14].

Por outro lado, trabalhadores de médio e alto padrão, adequadamente inseridos no mercado produtivo, usufruíram da cidade formal e das benesses do novo tempo apregoado tanto pelo poder público local quanto pelos empreendimentos privados. Até o ano de 1971, o TFA construiu 133 casas para abrigar servidores públicos; além disso, o Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado (IPASE) construiu 156 residências para os seus assegurados, que também eram servidores públicos (ver figura 4). O Exército Brasileiro, juntamente com o Banco da Amazônia (BASA), construiu um total de 20 casas para seus dirigentes locais. Já a iniciativa privada, representada pela ICOMI, construiu 313 casas na Vila Amazonas e 600 casas na Serra do Navio, à época ambos os locais pertencentes a Macapá. Totalizando, as obras públicas e privadas destinadas à moradia chegaram às cifras de 1.222 residências. Todas as casas eram em alvenaria – símbolo do novo tempo da Macapá Moderna (PLANO DE AÇÃO IMEDIATA DE MACAPÁ – PAIM, 1971).

[14] Com vistas a viabilizar a tipologia das construções particulares e construir os prédios públicos o Governo do TFA instalou, ainda em 1944, uma rústica olaria que forneceu materiais de cerâmica, mármore e mosaico, todas fabricadas em Macapá (AMAPÁ, 13/09/1950).

Figura 4: Vista panorâmica – Vila IPASE (Macapá).
Fonte: Blog Porta Retrato. Autoria: desconhecida. Ano: década de 1950

Durante as décadas de 1960/70, Macapá expandiu ainda mais sua malha urbana, fazendo surgir novos bairros e conglomerados. Ao Sul, apareceu o Bairro do Trem e parte do Beirol, além de expandir a ocupação espontânea do Elesbão, caracterizada por moradias em palafitas; ao Norte consolidou-se o Laguinho enquanto bairro e o Igarapé das Mulheres (atual Bairro Perpétuo Socorro); houve uma expansão do Bairro Central juntamente com o de Santa Rita (antiga Favela). Alguns destes foram pensados para absorver famílias de baixa renda, como é o caso do Laguinho, Santa Rita, Perpétuo Socorro e Beirol (PORTILHO, 2006; PAIM, 1971).

A cidade que se estruturava ergueu-se numa posição avessa ao modo de vida tradicional do caboclo da Amazônia, que incluía a tipologia construtiva das habitações populares, cujos materiais empregados eram de fácil obtenção na floresta (madeiras e palhas).

As exigências construtivas, o preço dos lotes e a estrutura urbana, delineada na Macapá Moderna, sustou a possibilidade de a maioria dos operários, sobretudo migrantes ribeirinhos, erguerem suas moradias na cidade formal. No Plano Urbanístico da Cidade de Macapá (PUCM) (1960), por exemplo, sugeriu-se que no centro da cidade, entre as ruas Eliezer Levy e Marechal Rondon, fossem construídas somente casas de alto padrão. Para tanto, seria necessário obrigar "os proprietários destes lotes a construírem somente **casas de tijolos**" (1960, p. 21. ***Grifo nosso***).

Se até no tecido urbano da cidade planejada apareciam, com frequência, casas vernaculares de palha e madeira, nas bordas da cidade passaram a ser regra, uma característica tipológica comum. Para o governo territorial, tanto as casas dessas populações como os seus hábitos deveriam ser readequados à cidade que se pretendia modernizar. Mas, o governo não conseguiu eliminar por completo a nova contradição do espaço macapaense.

O tipo de material empregado nas construções das casas muito incomodava o governo do TFA. Em diversos documentos oficiais da época aparece explicita essa questão, como no "Plano de Ação Imediata de Macapá (PAIM)" (1971), instrumento de planejamento da cidade. Ao se referir à situação habitacional de Macapá, considerou-a precária, pois a maior parte da população era de baixa renda e apontou que das 9.293 benfeitorias então existentes (destas excetuando as pertencentes ao governo), somente 15% eram em alvenaria. As demais eram habitações de madeira ou mista (madeira/alvenaria), cobertas de telhas ou de palhas.

No mesmo documento, sugeriu-se a remoção de casebres e prédios deteriorados de áreas consideradas nobres, como nas imediações da Fortaleza de São José de Macapá e na vizinhança da Praça Veiga Cabral. Todos deveriam ser substituídos por prédios que atendessem aos parâmetros construtivos. Além disso, justificou-se que a permanência dessas construções ameaçava o paisagismo e contrastava com a beleza de tais lugares (PAIM, 1971).

Da mesma forma, na área destinada ao comércio, o referido documento explicitava que ainda persistiam muitas construções – velhos casarões em madeira em péssimas condições – comerciais que foram consideradas vestígios do que era anterior à criação do TFA. Essa área deveria passar por uma revitalização de maneira a alterar a fisionomia do ambiente e sua paisagem (PAIM, 1971). Entende-se que parte da alteração dizia respeito à substituição de construções de madeira por alvenaria.

Na cidade formal, vale mencionar que a distribuição das habitações se organizou de acordo com os padrões socioeconômicos das famílias que passaram a ocupar os bairros de Macapá. Famílias com maiores condições financeiras estavam circunscritas

> às vizinhanças do Palácio do Governo, abrangendo parte do Bairro Central e do Laguinho. Num nível intermediário ficam as áreas correspondentes ao Bairro do Trem e Jesus de Nazaré, enquanto que as áreas do Pacoval, Beirol e Buritizal abrigam as concentrações de padrão popular (PAIM, 1971, p. 80).

Um segundo documento, também de planejamento urbano, mas de 1977, fez uma breve descrição da maioria das moradias de Macapá, que estavam dispostas ao longo das vias, caracterizando-as como "sub-moradias, de madeira e coberta de palha, cavaco ou cerâmica de baixo padrão" (COLE, 1977, p. 17).

Para as elites governamentais macapaenses, tais características tipológicas indicavam não somente uma questão de precariedade habitacional, mas incorporavam em sua materialidade aquilo que não era desejado na Macapá Moderna. Os hábitos e as moradias do caboclo amapaense foram considerados atrasados, pois eles faziam recordar, a todo instante, uma paisagem interiorana, de um tempo pretérito. A casa de madeira e palha passou a ser símbolo de desordem, poluição e de desvio da norma. Na cidade formal, ordenada e organizada a partir de parâmetros modernizadores, a moradia popular do caboclo não deveria permanecer e seus hábitos deveriam ser regulados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A gestão governamental e urbana, implantada no recém-criado TFA na década de 1940, foi bastante dicotômica, na qual discurso e prática eram incongruentes. No que diz respeito à realidade de famílias negras e caboclas, por exemplo, ainda que o então governador tecesse elogios a esse segmento social, sua prática autocrática de governar e gerenciar o urbano, pusera-os para fora das bordas da cidade formal. E mais, a base do governo fora instalada nas terras tradicionalmente ocupadas por famílias negras, como símbolo de ruptura com as coisas passadas (o fim da Macapá Antiga) e a gênese do novo (o surgimento da Nova Macapá).

A presença massiva de caboclos provindos, sobretudo, das ilhas fluviais marajoaras (PA), incomodava bastante os gestores da cidade, que os viam como percalço ao Tempo Moderno que se pretendia alcançar em Macapá. Na mentalidade dos gestores macapaenses – governo territorial e da prefeitura da cidade – as casas dos caboclos eram a prova mais contundente de uma natureza primitiva e de uma conduta promíscua e atrasada.

Os hábitos e as moradias de famílias negras e caboclas conflitavam com os interesses dos gestores urbanos que implementaram uma gestão urbana contrária à composição social macapaense. Assim é que foram realizados remanejamentos habitacionais, com a retirada de famílias negras do núcleo urbano de Macapá e eliminação de casas dos caboclos que ficavam às margens do Rio Amazonas – na Doca de Macapá, na Vacaria, no Elesbão e na Cutaca). Além disso, foram empreendidas campanhas e postas em prática legislações urbanas com vistas a controlar e normatizar os costumes, o uso do espaço público, o destino do lixo, a proibição de criação de animais, etc., com a finalidade de padronizar a tipologia construtiva das casas. No lugar de casas em madeira cobertas de palha (primitivismo e desordem), deveriam aparecer casas de tijolo (elemento simbólico de avanço).

Na postura dos gestores urbanos, observou-se uma oposição aos hábitos e à moradia popular da população local. Para eles, a tipologia habitacional do caboclo e das famílias negras denotava, na concretude da espacialidade urbana, uma realidade que se abeirava à vida primitiva. Para os autóctones, no entanto, os materiais construtivos encontrados no ambiente amazônico, como a madeira e a palha, eram mais disponíveis, associados ao saber fazer tradicional. Quanto à arquitetura vernacular, cuja maior expressão eram as casas de madeira/cobertas de palha, fora vista como primitiva e desordenada. Em outras palavras, pode-se dizer que a fresta por onde se via a cidade tornara-se o epicentro das contradições urbanas e sociais macapaenses.

REFERÊNCIAS

AMAPÁ REALIZAÇÕES. **Governo do Território Federal do Amapá**. Macapá, 1978.

ARAUJO, Renata Malcher de. **As cidades da Amazônia no século XVIII: Belém, Macapá e Mazagão**. 2. ed. Porto: FAUP/ Publicações-cidade do Porto,1998.

BECKER, Howard Saul. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BOYER, Véronique. O pajé e o caboclo: de homem a entidade. **Mana**, v.05, n.01, Rio de Janeiro, abr. de 1999.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 5.812**, de 13/09/1943.

BRITO, Jaqueline Ferreira de Lima. **A Fortaleza de Macapá como monumento e a cidade como documento histórico**. Dissertação (Preservação do Patrimônio Cultural). IPHAN. Rio de Janeiro, 2014.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DRUMMOND, José Augusto; PEREIRA, Mariângela de Araújo P. **O Amapá nos tempos do manganês**: um estudo sobre o desenvolvimento de um estado amazônico – 1943-2000. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo**. 1950-60.

JORNAL AMAPÁ. A prefeitura e a solução de problemas urbanos. **GTFAP**. n. 259, 25 fev. 1950, p. 05.

_____. Olaria de Macapá e seu desenvolvimento. **GTFAP**. n. s/d, 13 set. 1950.

_____. Visitado pelo Sr. Governador o barracão dos operário. **GTFAP**, n. 255, 28 jan. 1950, p. 02.

LEAL, Maura. A mística do Amapá: a invenção do cidadão amapaense – brasileiro. In: OLIVEIRA, Augusto & RODRIGUES, Randolfe (org.). **Amazônia, Amapá**: escritos de história. Belém: Paka-Tatu, 2009. p. 267-295.

LIMA, Deborah de Magalhães. A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. **Novos cadernos NAEA**, v.2, n.2, p.5-32, dez. de 1999.

LOBATO, Sidney da Silva. Experiências de exclusão urbana no cotidiano macapaense (1944-1964). **SÆCULUM – Revista de História**. João Pessoa, jan./jun. 2015, n. 32, p. 113-126.

MORAES, Orlando de. Ingratos e traidores. In: NUNES, Janary Gentil. **Confiança no Amapá**: impressões sobre o Território. Brasília: Editora do Senado Federal, 2012. p. 29-33.

NÉRI, Sara Heloísa Alberto. **A utilização das ferramentas de geoprocessamento para a identificação de comunidades expostas à hepatite A nas áreas de ressacas dos municípios de Macapá e Santana**. Dissertação (mestrado em ciências em engenharia civil). UFF. Rio de Janeiro, 2004.

OLIVEIRA, Adamor de Souza. **Tesouros de memória**. Fortaleza, 2013. Editora Premius.

OLIVEIRA, Adélia E. de. **Amazônia**: modificações sociais e culturais decorrentes do processo de ocupação humana (séc. XVII ao XX). Pará: Emílio Goeldi, 1988. Série Antropologia.

OLIVEIRA, M. S. S. Religiosidade popular em comunidades estuarinas amazônicas: um estudo preliminar do marabaixo no Amapá. In: Iberoamérica ante los retos del siglo XXI., 1999, Barcelona. **Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1999. v. 45. p. 45-49.

PLANO DE AÇÃO IMEDIATA DE MACAPÁ (PAIM). **Governo do Território Federal do Amapá**. Biblioteca da AS. Técnica - 1971.

PLANO URBANÍSTICO DA CIDADE DE MACAPÁ (PUCM). **Relatório da Grumbilf do Brasil**. São Paulo. 1960.

PLANO URBANO, TURISMO E ARQUITETURA. H. J. COLE + ASSOCIADOS (PUTEA HJ COLE). **Governo do Território Federal do Amapá**. Rio de Janeiro. 1977.

PORTILHO, Ivone dos Santos. **Políticas de desenvolvimento urbano em espaços segregados**: uma análise do PDSA na cidade de Macapá (AP). Dissertação (mestrado em geografia). UFPA. Belém, 2006.

PORTO, Jadson L. R. **As estratégias recentes de desenvolvimento do Amapá**: das instalações da ICOMI à implantação da Área de Livre Comércio. Dissertação (mestrado em geografia). UFSC. Florianópolis, 1998.

_____. Condicionantes para a execução de ajustes espaciais no amapá/brasil: da gênese de um ente federativo à novas configurações territoriais (trans)fronteiriço. **Aldeia Mundo**, vol. 20, núm. 39, 2015, p. 21-32. Universidad de los Andes. San Cristobal, Venezuela.

RAMOS, Julião. **Marabaixo**, 1954.

RODRIGUES, Carmen Isabel. Caboclos na Amazônia: identidade na diferença. **Novos Cadernos NAEA**, v.9, n.1, p.119-130, jun. 2006.

RODRIGUES, L. G. Estaleiros artesanais: homens e barcos na construção de uma economia das águas. **Revista Estação Científica (UNIFAP)**, Macapá, v. 1, n. 2, p. 85-97, 2011.

SANTOS, Fernando Rodrigues dos. **História do Amapá**: da autonomia territorial ao fim do janarismo – 1943 a 1970. Belém: Grafinorte, 2006.

Salvador - 2018

DA VÁRZEA À PRACINHA: CRIANÇAS E HISTÓRIAS DO CENTRO DE VITÓRIA (ES)

FROM WETLAND TO SQUARE: CHILDREN AND STORIES OF CITY CENTER FROM VITÓRIA (ES)

DE LA VARZEA A LA PRACA: NIÑOS Y HISTORIAS DEL CENTRO DE LA CIUDAD DE VICTORIA (ES)

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

FERRAZ, Camila Benezath Rodrigues
Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGAU-UFBA; Arquiteta e Urbanista da Prefeitura Municipal de Vitória
camilabenezath@hotmail.com

DA VÁRZEA À PRACINHA: CRIANÇAS E HISTÓRIAS DO CENTRO DE VITÓRIA (ES)

FROM WETLAND TO SQUARE: CHILDREN AND STORIES OF CITY CENTER FROM VITÓRIA (ES)

DE LA VARZEA A LA PRACA: NIÑOS Y HISTORIAS DEL CENTRO DE LA CIUDAD DE VITÓRIA (ES)

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O presente artigo tem como ponto de partida uma montagem elaborada com documentos heterogêneos - tanto em sua espécie documental, quanto em sua datação e em seu acervo de origem - para narrar *uma* história de parte da cidade de Vitória (ES), especificamente o recorte espacial compreendido pelas atuais praças Costa Pereira, Irmã Josefa Hozanah e Ubaldo Ramalhete Maia e ruas Sete de Setembro, Coutinho Mascarenhas e Professor Baltazar. Além de tratarem deste recorte espacial, os documentos foram escolhidos por remeterem ao uso do espaço público pelas crianças em suas brincadeiras. Assim, ao detalhar os documentos que compõem a montagem, as crianças emergem na história como fios condutores e colocam-se lado a lado com as intervenções urbanas e os Códigos de Posturas disciplinadores do espaço público.
PALAVRAS-CHAVE: crianças; história da cidade; centro de Vitória; montagem; documentos.

ABSTRACT:
The present paper starts from an assemblage elaborated with heterogeneous documents - both in its species, its dating and its collection of origin - to narrate a *history of part of the city of Vitória (ES), specifically the spatial cut comprised by the current squares Costa Pereira, Irmã Josefa Hozanah and Ubaldo Ramalhete Maia and streets Sete de Setembro, Coutinho Mascarenhas and Professor Baltazar. In addition to dealing with this spatial cut, we considered the documents that refer to the use of public space by children in their play. Thus, in detailing the documents that make up the assemblage, children emerge in history as a conductive threads and stand side by side with the urban interventions and the Codes of Postures that discipline public spaces.*
KEYWORDS: *children; city history; Vitória' s city center; assemblage; documents.*

RESUMEN:
El presente artículo tiene como punto de partida un montaje elaborado con documentos heterogéneos - tanto en su especie documental, como en su datación y en su acervo de origen - para narrar una *historia de parte de la ciudad de Vitória (ES), específicamente el recorte espacial que comprende las actuales plazas Costa Pereira, Irmã Josefa Hozanah y Ubaldo Ramalhete Maia y las actuales calles Sete de Setembro, Coutinho Mascarenhas y Professor Baltazar. Además de tratar este recorte espacial, la regla utilizada para la selección de los documentos consideró al que remiten al uso del espacio público por los niños en sus juegos. Así, al detallar los documentos que componen el montaje, los niños emergen en la historia como hilos conductores y se colocan lado a lado con las intervenciones urbanas y los Códigos de Posturas disciplinarios del espacio público.*
PALABRAS-CLAVE*: niños; historia de la ciudad; centro de Vitória; montaje; documentos.*

INTRODUÇÃO

Figura 1 - A várzea, a prefeitura, a pracinha e as crianças
Fonte: Elaboração própria[1]

A figura acima (Figura 1) é o ponto de partida deste trabalho. Trata-se de uma montagem composta por documentos heterogêneos em suas espécies, datações e acervos de origem: fotografias, projeto, recorte de jornal que atravessam décadas entre 1883 e 2018. Tais documentos foram escolhidos respeitando-se duas temáticas: a presença de crianças e a região do centro de Vitória (ES) formada pelas atuais praças Costa Pereira, Irmã Josefa Hozanah e Ubaldo Ramalhete Maia e pelas atuais ruas Sete de Setembro, Coutinho Mascarenhas e Professor Baltazar.

Aos seis documentos escolhidos, somam-se outros distribuídos ao longo do texto e apresentados como figuras ou em citações diretas[2]. Os documentos foram localizados em acervos particulares; e nos acervos do Arquivo Público Municipal; da Secretaria de Desenvolvimento da Cidade da Prefeitura Municipal de Vitória; do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo; da Biblioteca Pública do Estado do Espírito Santo; da Hermanoteca Digital Brasileira[3]; e dos grupos do *facebook* "Memórias da Rua Sete"[4], "Memória Capixaba"[5] e "Fotos Antigas do Espírito Santo"[6]. Incluímos como acervo documental, as entrevistas realizadas entre 2017 e 2018 com interlocutores escolhidos por estarem de alguma forma relacionados às temáticas

[1] As fontes específicas de cada documento serão relacionadas ao longo do artigo.

[2] Mantivemos a grafia original nas citações.

[3] Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>. Acesso em 07 jun. 2018.

[4] Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/1485060755072849/>. Acesso em 07 jun. 2018.

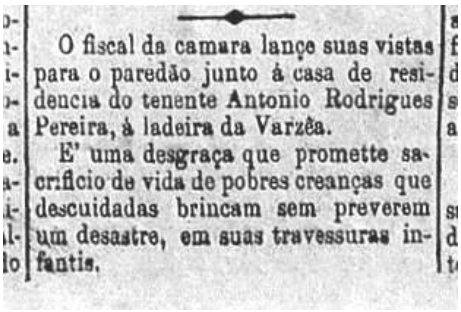
[5] Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/memoriacapixaba/>. Acesso em 07 jun. 2018.

[6] Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/fotografovix/>. Acesso em 07 jun. 2018.

apresentadas acima. Além disso, nosso diário de bordo foi também utilizado como acervo documental, contendo especialmente anotações sobre práticas cotidianas realizadas atualmente no recorte espacial.

Consideramos os documentos como fragmentos e neste sentido nos ousamos aproximar da ideia benjaminiana de história como trapeiro (*der Lumpensammler*), ou seja, aquele que cria a história a partir de trapos, farrapos, fragmentos coletados, reunidos, colecionados (JACQUES, 2015). Ao colocar os documentos lado a lado, lança-se uma faísca para contar *uma* história da cidade de Vitória. O grifo no artigo indefinido *uma* é proposital, pois não pretendemos recontar a história oficial, ainda que passemos muitas vezes por ela ao longo do artigo. O que mais nos interessa é a relação desta história com as crianças nos espaços públicos da cidade. Neste sentido, a montagem apresentada aqui possui um caráter transitório e inacabado, rizomático, em buscar de novas ligações. Trata-se de *uma* montagem - e *uma* história de Vitória - temporária, forjada na criança como fio condutor.

A VÁRZEA



O fiscal da camara lançe suas vistas para o paredão junto á casa de residencia do tenente Antonio Rodrigues Pereira, á ladeira da Varzêa.

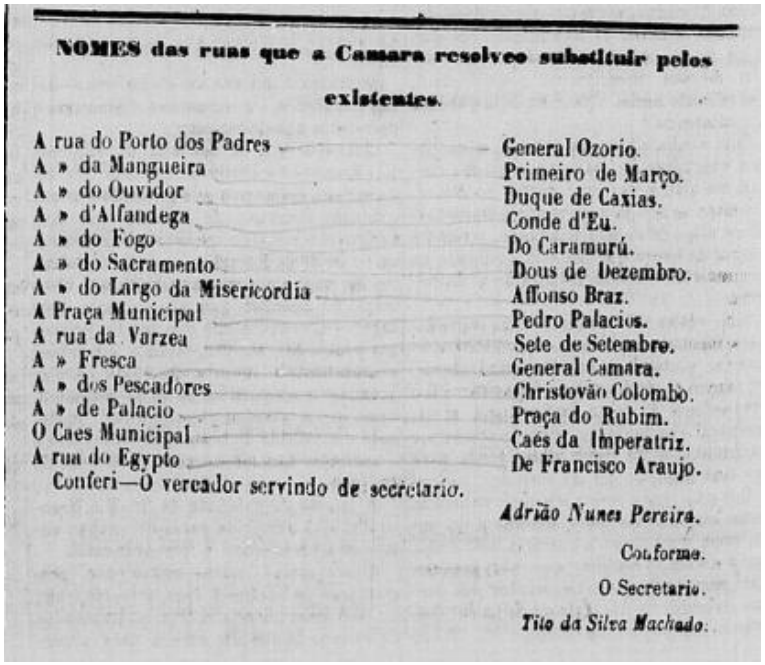
E' uma desgraça que promette sacrificio de vida de pobres creanças que descuidadas brincam sem preverem um desastre, em suas travessuras infantis.

Figura 2 - Registro jornalístico
Fonte: A Folha da Vitória, 30 dez. 1883, p. 3

A Ladeira da Várzea mencionada no registro jornalístico (Figura 2) é uma das ligações entre a parte baixa de Vitória e a *Cidade Alta*[7], permitindo a passagem da área de várzea do Reguinho às proximidades da Igreja Matriz. Em 18 de dezembro de 1896, a Ladeira da Várzea recebeu o nome de Ladeira Professor Baltazar, mudança que coincide com a finalização da obra de canalização, cobertura e calçamento da vala do Reguinho.

A alteração na denominação desta e de outras ruas indica uma mudança urbanística da cidade entre os séculos XVIII e XIX. Era o início de um movimento que almejava apagar as características coloniais da cidade e adubar o orgulho nacionalista, através da criação de símbolos de civilidade. Para tanto, lançou-se mão de dispositivos estratégicos de alteração do traçado da cidade e de seus topônimos. Assim, a nomenclatura dos logradouros públicos passou a homenagear pessoas e fatos históricos ao invés de fazer referência aos caminhos ou às características geomorfológicas do lugar (Figura 3). Este período é marcado pelo início do movimento higienista, que vai se estabelecer ao longo do século XIX e no qual "a instituição médica, balizada pelo discurso científico [...] viria a influenciar de forma direta e incisiva a maneira como as pessoas passaram a se relacionar entre si e com a urbe" (BELLINI, 2014, p. 46).

[7] Cidade Alta é a denominação dada ao platô elevado, onde se deu o início da ocupação em Vitória, Espírito Santo.



NOMES das ruas que a Camara resolveo substituir pelos existentes.

A rua do Porto dos Padres	General Ozorio.
A » da Mangueira	Primeiro de Março.
A » do Ouvidor	Duque de Caxias.
A » d'Alfandega	Conde d'Eu.
A » do Fogo	Do Caramurú.
A » do Sacramento	Dous de Dezembro.
A » do Largo da Misericordia	Affonso Braz.
A Praça Municipal	Pedro Palacios.
A rua da Varzea	Sete de Setembro.
A » Fresca	General Camara.
A » dos Pescadores	Christovão Colombo.
A » de Palacio	Praça do Rubim.
O Caes Municipal	Caes da Imperatriz.
A rua do Egypto	De Francisco Araujo.

Conferi—O vereador servindo de secretario.

Adrião Nunes Pereira.

Conforme.

O Secretario.

Tito da Silva Machado.

Figura 3 - Novos topônimos para Vitória
Fonte: Correio da Victoria, 23 abr. 1872, p. 2

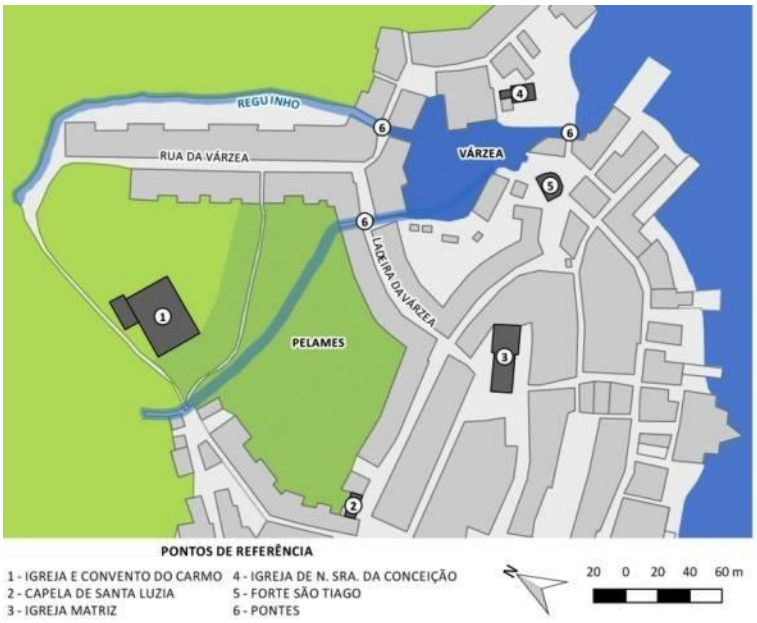


Figura 4 - Trecho de Vitória em 1767
Fonte: Elaboração própria a partir da *Ichonographia da Vila da Victoria* de José Antônio Caldas (1767)

Figura 5 - Trecho de Vitória em 1895
Fonte: Elaboração própria a partir da *Planta Geral da Cidade de Vitóriaem 1895* de André Carloni (1967)

Os mapas acima (Figuras 4 e 5) apresentam graficamente algumas destas mudanças, tais como aterros e alterações viárias. A vala do Reguinho, a região alagadiça do Pelames e o Largo da Conceição[8] eram regiões apontadas em meados do século XIX como algumas das principais fontes de miasmas para a cidade, contribuindo fortemente para a condição insalubre na qual vivia a população de Vitória (MATTOS, 1864, p. 10). As águas pluviais que escoavam do morro da Fonte Grande pelo Reguinho e por outros cursos d'água alagavam toda a região do Pelames e do Largo da Conceição, cujo calçamento incompleto contribuía ainda mais para a formação de um "charco, cujas aguas cahem em putrefação" (A PÉDIDO, 1871, p. 3).

Antes de chegar no Largo da Conceição propriamente dito, as águas do Reguinho inundavam os quintais das casas localizadas na Rua da Várzea e uma planície que marcava um dos limite desta rua, fazendo com que em época de chuvas toda a região ficasse intransitável. Além d'água, o Reguinho carregava lixo e

> até mesmo animaes e aves, que ficando retidas já em putrefacção em muitos pontos, augmentão, a infecção miasmática, que a mesma valla já fornece ao ar, ha também muitos terrenos vazios, dos quaes algumas pessôas fazem deposito de lixos, e que por sua parte também muito concorrem para a viciação geral. (FREYRE, 1871, p. 2)

A cobertura da vala do Reguinho no trecho de sua várzea foi autorizada em 1881 e anunciada durante a mensagem do presidente municipal Joaquim Corrêa de Lírio do ano seguinte (LIRIO, 1882). Entretanto e apesar de necessária para garantia de higiene e redução dos focos de doença na cidade, a obra só foi iniciada em 1895, o que provocava críticas constantes nos periódicos locais. "A canalisação das aguas do

[8] Área em frente à Igreja de Nossa Senhora da Conceição, que recebeu a denominação de Praça Costa Pereira em 08 de fevereiro de 1887 (MUNICIPALIDADE, 1887, p. 3). Trata-se de um braço de mar que foi progressivamente aterrado e reformulado até a década de 1920, quando assumiu uma configuração próxima da atual. Cf. PRADO, 2002 e BELLINI, 2014.

Reguinho são outros tantos factos, que provocam o ar zombeteiro da população" (PELO FUTURO, 1894, p. 1).

Neste ínterim, a Rua da Várzea foi "transformada em uma avenida" e passou a ser chamada oficialmente de Rua Sete de Setembro[9]. Assim, o trecho compreendido entre o chafariz da Fonte Grande e uma ponte sobre a área de várzea do Reguinho deixou de ser uma rua sem calçamento, onde o capim alto e as roupas lavadas no chafariz dificultavam a passagem dos transeuntes e a entrada dos moradores em suas casas. De acordo com Affonso Claudio, sem "os primitivos charcos, o espesso matagal e o detestavel calçamento; hoje [a Rua Sete de Setembro] tem passeios feitos a cimento, sargetas de esgosto e o melhor calçamento de que ha noticia na Victoria" (CLAUDIO, 1889, p. 2). Além disso, previa-se a extensão das melhorias para o entorno da Rua Sete de Setembro, como a reconstrução de uma das pontes sobre o Reguinho e calçamento da ladeira da Várzea.

Com a finalização da obra do Reguinho em 1896 e após desapropriações de terrenos, a Rua Sete pode ser prolongada até a Praça Costa Pereira

> Partimos da Fonte Grande, que ha poucos dias reconstruida e da qual foi adaptado novo systema para limpesa periodica.
>
> Junto á fonte, no principio da bella rua Sete de Setembro, o governo construio uma ampla lavanderia pública [...]. D'alli principia a canalisação do Reguinho, que quasi á metade da mesma rua, se converte em uma especie de túnel por meio de 2 tubos de cimento ao diametro de 90 centimetros. O trabalho vae ja bastante adiantado, estando os tubos collocados até a visinhança do futuro e grande theatro Melpomene. (OBRAS, 1896, p. 2)

A região alagadiça do Pelames[10] também passou por mudanças. Localizada em frente ao Convento e Igreja do Carmo, a região teria sido navegável até o início do século XIX,

> por canoas dos frades do Carmo em um canal ou valla que ahi exisita, e em cuja extremidade havião moirões em que erão atadas as canoas: ainda ha quem mostre o lugar d'estes moiroes. Um governador despotico que então houve [...] querendo fazer uma praça de armas para as paradas, assim assentou aterrar o Palame, e o levou a effeito, e tanto que ahi houve varias escaramuças militares (ASSEMBLÉA, 1870, p. 3)

O primeiro aterro ao qual a citação acima se refere teria sido executado durante o governo de Francisco Alberto Rubim à frente da Capitania do Espírito Santo entre 1812 e 1819, para facilitar "a caminhada dos pedestres a pé enxuto" (DERENZI, 1995, p. 109). Entretanto, como em outros pontos da cidade, a região permaneceu alagadiça, tornando-se fonte de miasmas e cujo saneamento era constantemente reivindicado nos jornais.

[9] Conforme denominação dada em 23 de abril de 1872 (ver Figura 3). Entretanto, a Rua Sete de Setembro continuou a ser referida como Rua da Várzea nas publicações e mesmo na documentação oficial durante anos posteriores.

[10] Nos documentos pesquisados foram encontrados diversas grafias para a região do Pelames, a saber: Palames, Palame e Pellames. A palavra está relacionada à prática do curtume, preparação de couros para torná-los imputrescíveis, que era realizada ali.

Em 1890, o Pelames foi novamente aterrado e passou a ser chamado de Praça Paula Castro, tornando-se uma área destinada a comemorações cívicas, com apresentações de bandas de música em um coreto montados temporariamente. Todavia, este aterro mostrou-se novamente insuficiente e um novo serviço foi iniciado em julho de 1895. O novo melhoramento no local propiciou certo aumento na ocupação do entorno, o que pode ser notado timidamente ao observamos os mapas acima: em 1767, a região era apenas fundo dos lotes localizados na Rua Grande (atual José Marcelino), Ladeira da Várzea, Rua da Várzea e Rua Coronel Monjardim; em 1895, a abertura de uma rua limitando a Praça Paula Castro permitiu a construção de edificações com fachadas voltadas para ela.

> Com o melhoramento que o governo municipal está realizando n'esse logradouro publico, alguns proprietários de terrenos ali situados estão dispostos a aproveital-os, fazendo boas edificações" (PRAÇA, 1895, p. 2)

Além disso, a Praça Paula Castro passou a receber com maior frequência festejos religiosos, militares e civis. As atividades se intensificaram em 1900 com a realização de procissões, paradas militares, circos e cortejos carnavalescos. Posteriormente, em 1907, estudou-se transformar a praça em um novo jardim municipal, o que o tornaria "um dos mais bellos e hygienicos pontos de recreio e diversões" (DESAPROPRIAÇÕES, 1907, p. 1). Tal proposta não chegou a se efetivar e apenas algumas árvores foram plantadas, o que manteve a aparência rudimentar e inacabada da praça (BELLINI, 2014, p. 30). Contribuía para esta aparência, a presença de animais - cachorros, vacas e ratos - relatados com frequência nos jornais da época. Há ainda a presença de "jovens selvagens", como descreve notícia publicada em março de 1910:

> Ainda hontem um dos nossos companheiros de trabalho foi chamado para presenciar os jovens selvagens em exercícios gymnasticos nos ramos, que oscilavam como a quererem partir-se.
> É necessário que o sr. dr. prefeito providencie de modo a fazer cessar semelhante pratica, que merece severa correção.
> Um policiamento regular naquella praça seria um obstaculo á continuação do abuso. (CONGRESSO, 1910, p. 1).

Neste ponto voltamos à montagem inicial. Enquanto em 1883 as crianças que brincam próximas a um "paredão" são "pobres creanças descuidadas", desconhecedores dos riscos que corriam ao brincar na rua; em 1910 as crianças que brincam nas árvores recém-plantadas da Praça Paula Castro são "jovens selvagens" que ameaçam o sossego e a tranquilidade local e que deveriam ser severamente reprimidos. Novamente nos deparamos com um esforço para forjar uma civilidade que, neste caso, atua tanto no traçado da cidade e na sua toponímia, como nos corpos que a habitam.

> A paisagem redesenhada pelas reformas urbanas, mais que mero aformoseamento, representava uma tentativa de adoção de novos paradigmas de comportamento e de civilidade, num esforço em construir um novo cotidiano para seus habitantes e, consequentemente, um novo cenário, no qual pudessem realizar novas práticas sociais compatíveis com o ideário à época de defendido" (BELLINI, 2014, p. 84)

A TURMA DA PREFEITURA

Nas primeiras décadas do século XX as transformações urbanas em Vitória foram ainda maiores, era uma "época de febril actividade" (BARRETO, 1910, p. 36). Serviços de iluminação elétrica; abastecimento

domiciliar de água; limpeza pública; rede de esgoto; e transporte público foram implementados na cidade durante este período. Prédio e terrenos foram desapropriados para remodelação de diversos pontos da cidade, tais como a Praça João Clímaco (1908); a Praça Oito de Setembro (1909); e o Parque Moscoso (1912). A Praça Paula Castro foi escolhida para construção de conjuntos de casas pelo Banco Hypothecario e Agrícola do Espírito Santo, o que deu origem às ruas Coutinho Mascarenhas e Gama Rosa e à Praça Josepha Hosannah (Figura 6). A ladeira Professor Baltazar e a Rua Sete de Setembro, por sua vez, também receberam melhoramentos que envolveram retificação e pavimentação (ESPÍRITO SANTO, 1911).

Figura 6 - Planta geral dos prédios a construir na Praça Paula Castro
Fonte: Acervo do Arquivo Público Municipal.

Estes últimos logradouros - ruas Sete de Setembro e ladeira Professor Baltazar - compunham a região de várzea apresentada anteriormente. A palavra várzea, que deu nome à ladeira e à rua em função de suas características geomorfológicas, também é aplicada para terrenos baldios utilizados como campo de futebol informal. E isto nos remete de volta à montagem inicial, na qual uma fotografia da década de 1950 (Figura 7) apresenta justamente um time formado por meninos moradores do Centro de Vitória posando na ladeira Professor Baltazar.

Após seu calçamento, a ladeira Professor Baltazar se tornou ponto de encontro das crianças que moravam nas proximidades e que aproveitavam da inclinação acentuada para brincar e disputar corridas em carrinhos de rolimã (ELTON, 1999). Além disso, a rua era a ligação entre duas áreas bastante utilizadas para o futebol informal: a área em frente à Igreja Matriz e a área ao redor da Prefeitura de Vitória.

Figura 7 - Time de futebol na Ladeira Professor Baltazar, década de 1950.
Fonte: Arquivo da Família Benezath

Em 1908, o presidente estadual Jerônimo Monteiro promulgou a Lei nº 582, de 14 de dezembro de 1908, que deu nova organização aos municípios do Estado do Espírito Santo. Para a capital, Vitória, a referida Lei previu que tivesse uma administração própria, sendo criado o cargo de Prefeito Municipal. Até então, a cidade era administrada por uma Câmara, Intendência, Governo ou Conselho Municipal[11], cuja atribuição consistia na manutenção da segurança e da saúde dos habitantes da cidade e na garantia de "asseio, segurança, elegância, e regularidades externa dos edifícios e ruas das povoações" (SANTOS, 2014, p. 245).

As reuniões da Câmara Municipal aconteciam inicialmente em uma edificação na Rua Pedro Palácios, próxima à sede da província e da Igreja Matriz na Cidade Alta. Em 1892, a edificação passou por reformas e foi comprada pelo Estado para abrigar o Fórum e a Impressa Oficial. A partir de então e até 1901 os orçamentos municipais previram a construção de um novo Paço Municipal com recursos a serem recebidos do Estado. Contudo, ao longo deste período a previsão não foi levada a cabo e a Câmara passou a funcionar na Rua Sete de Setembro em um edifício alugado, construção residencial datada de 1894 (DERENZI, 1975). As mudanças realizadas no entorno da Rua Sete, tais como a canalização e cobertura do Reguinho, a pavimentação da Rua Sete de Setembro e as melhorias na Praça Paula Castro podem ter influenciado na escolha desta nova localização para a sede administrativa da cidade. De toda a forma, com a mudança na localização de sua sede, a administração da cidade se desvinculou espacialmente do governo estadual ao mesmo tempo em que chamava atenção para as melhorias realizadas.

A compra desta edificação estava prevista no orçamento de 1902, mas só foi efetivada cinco ano depois, através do Decreto nº 113, de 06 de março de 1907 (LIRIO, 1907, p. 1). Ocorre que o contrato foi desfeito

[11] Vitória foi elevada à categoria de cidade pelo Decreto Imperial de 18 de março de 1823, que transformou as capitais das antigas capitanias em cidades. Estilaque Santos (2014) apresenta detalhadamente as alterações e continuidades na administração de Vitória desde o período colonial.

em 1910 por não pagamento dos juros acordados e o município voltou a alugar a edificação até 1917, quando nova compra foi efetivada.

Em 1926 foi iniciada a reforma e a ampliação da edificação, visando resolver a "situação precária" do edifício que, neste momento já abrigava a Prefeitura Municipal em conjunto com a Câmara Municipal[12]. O projeto foi elaborado por José Pitlick e a construtora Politti, Derenzi & Cia foi responsável pela sua execução. A inauguração do novo Paço Municipal, em janeiro de 1927, foi bastante comemorada pelos jornais locais, que elogiaram e descreveram detalhadamente as características arquitetônicas neoclássicas e o pomposo baile inaugural, que contou com apresentações musicais e com danças realizadas por senhoras, senhoritas e senhores com trajes elegantes e graciosos.

> Situado num optimo local, numa parte da cidade que quasi completamente se restaurou, destaca-se dest'arte o novo Paço Municipal como um emblema esmaltado, num escudo, sujeito á architectura sobria da época de Luiz XVI. Ergue-se alli como o estandarte de pedra da cidade (O PAÇO, 1927, p. 3)

Paralelamente à reforma de sua sede, a Prefeitura retificou a Rua Sete de Setembro e outras ruas da cidade a fim de garantir um "aspecto com condições mais convenientes á viação urbana e á saude publica, transformando ruas tortuosas e estreitas sem nivelamento nem calçamento, como as ruas Domingos Martins, Dous de Dezembro, José Marcelino, Caramuru entre outras, em vias publicas modernizadas" (PEIXOTO, 1927, p. 4). As obras buscavam acompanhar as realizações do governo do Estado. Novamente e por definitivo, buscava-se apagar os "traços da urbanística portuguesa, com suas ruas sinuosas e casario de alinhamento pouco rígido" (PRADO, 2002, p. 144).

Em 23 de maio de 1927, a Revista Vida Capichaba publicou diversas fotografias sob o título de "Victoria Moderna" para divulgação das obras promovidas pelo governos estadual e municipal, tais como o prolongamento da Rua Graciano Neves, a reforma da Praça Costa Pereira, a construção do Theatro Carlos Gomes, do Grupo Escolar Gomes Cardim e o edifício dos Serviços de Melhoramentos. A recém-reinaugurada Prefeitura Municipal também foi apresentada pela revista com a fotografia que reproduzimos a seguir (Figura 8).

Na fotografia é possível verificar que a fachada principal da Prefeitura volta-se agora para uma praça formada no encontro das ruas Gama Rosa e Coutinho Mascarenhas. Além disso, foram abertura ruas ao redor da edificação, artifício adotado para destacá-la do restante da quadra (Figuras 9 e 10).

A Rua Sete de Setembro apresentada na Planta Geral de Vitória de 1917[13] (Figura 9) tem em seus limites duas edificações de referência para a cidade: a Convertidora de energia elétrica e o Teatro Melpômone. As demais edificações da rua são estreitas e desalinhadas, sem afastamentos laterais ou frontais. Desta forma, a Prefeitura, mesmo antes de sua reforma e ampliação, possui relativo destaque no conjunto, considerando seu pequeno afastamento frontal e lateral.

[12] Após a criação da Prefeitura em 1908, a Câmara Municipal foi mantida com atribuições legislativas.
[13] A Planta Geral da Cidade de 1917 foi desenhada por Luiz Privat sob orientação do prefeito Henrique Novaes e apresenta sobrepostos levantamento cadastral e projetos que previam novos alinhamentos, aterros e construções de ruas. Para o mapa que apresentamos na Figura 9 consideramos apenas o levantamento cadastral.

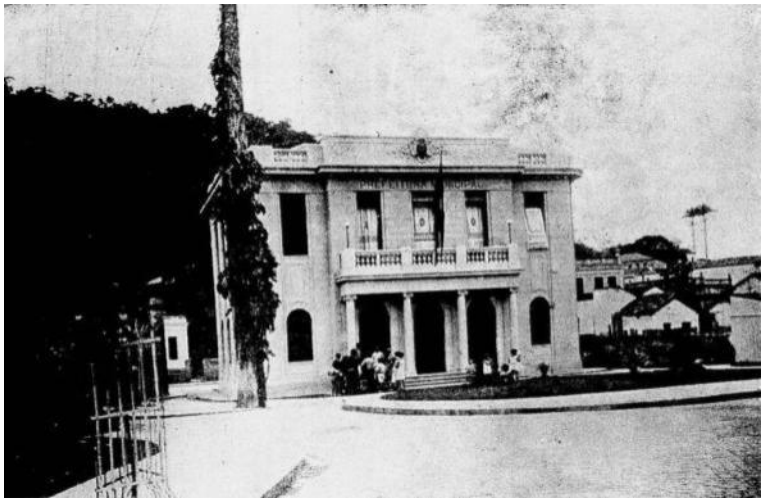


Figura 8 - Crianças na escada de acesso ao recém-reinaugurado edifício da Prefeitura Municipal.
Fonte: Revista Vida Capichaba, 23 mai. 1927, p. 98

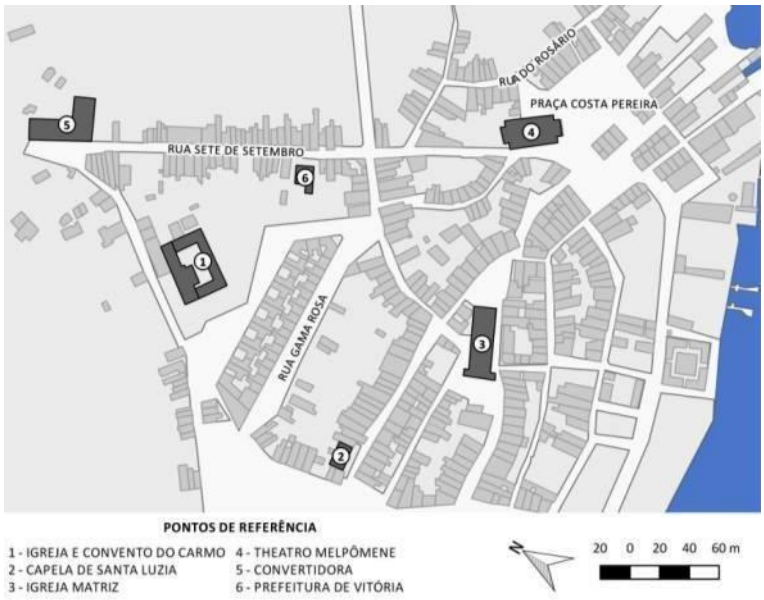


Figura 9 - Trecho de Vitória em 1917.
Fonte: Elaboração própria a partir da Planta Geral para a Cidade de Vitória de Luiz Privat (1917), disponível no Acervo do Arquivo Público Municipal.

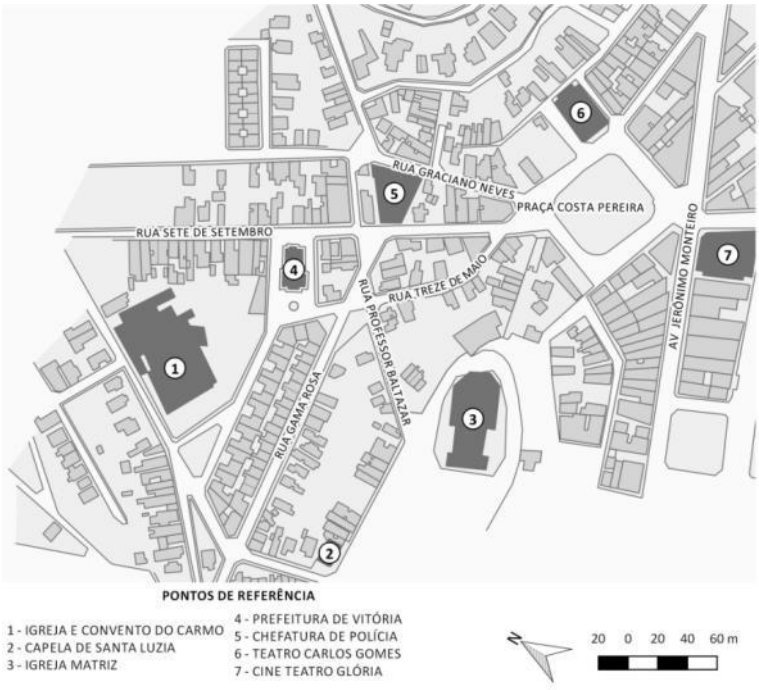


Figura 10 - Trecho de Vitória em 1946.
Fonte: Elaboração própria a partir do mapa disponibilizado pela SEDEC/GPU/CRU

No mapa de 1946 (Figura 10) a Rua Sete de Setembro já se encontra retificada e seu traçado avança para o noroeste, em direção à Fonte Grande. Notamos também a presença da Rua Graciano Neves, onde antes estava o trecho da vala do Reguinho que marcava o limite posterior das edificações da Rua Sete. As modificações da Praça Costa Pereira também podem ser notadas, assim como a demolição do Theatro Melpômene. Além disso, a Praça Paula Castro e a Rua Coutinho Mascarenhas apresentam traçado bastante definido e próximo de suas configurações atuais.

A nova área criada ao redor da Prefeitura passou a ser ocupada por crianças e adultos em jogos de futebol e outras brincadeiras.

> Toda noite um grupo de pessoas já adultas ocupava o 'campo' forrado de paralelepípedo para disputar uma pelada [...] Quando chegava a hora da pelada dos adultos começar, os meninos tinham de interromper o bate-bola e ceder-lhes o espaço. Por outro lado, caso faltasse um dos 'titulares' do 'time oficial', havia a chance de um dos meninos ser recrutado para a vaga (DALMASIO, 2008, p.18).

A escada de acesso ao edifício da Prefeitura Municipal se tornou o ponto de encontro dos moradores do Centro, o que pode ser visto já na fotografia publicada na Revista Vida Capichaba em 1927 (Figura 8). Fernando Furtado[14] conta que os adolescentes sentavam nos degraus para observar o movimento e brincar com as pessoas que passavam pela área. A escada funcionava também como arquibancada para as partidas de futebol que se desenrolavam em frente à prefeitura. "E quando alguns decidiam assistir às partidas de

[14] Morador do Centro de Vitória entre as décadas de 1950 e 1980. Entrevista concedida em 22 de fevereiro de 2018.

camarote, não hesitavam em subir pela marquise e apreciar tudo lá do alto, na varanda do prédio administrativo" (DALMASIO, 2008, p. 18).

Os meninos que jogavam futebol ali eram chamados de "turma da prefeitura" e as partidas aconteciam na lateral ou na frente do edifício, tendo árvores ou paralelepípedos soltos como traves[15]. As colunas na nova fachada principal eram usadas para o trote pelo qual passavam os que queriam participar da turma. Segundo Fernando, os candidatos tinham que ficar de costas com os braços abertos, segurando as colunas, enquanto um integrante do grupo chutava bola contra eles.

Na década de 1940, a área em frente à fachada principal da Prefeitura recebeu o Monumento ao Trabalho, transferido da Avenida Capixaba (atual Jerônimo Monteiro). Desde então o monumento passou a figurar como cenário para fotografias familiares (Figura 11). Além de cenário e assim como os elementos arquitetônicos da Prefeitura Municipal, o Monumento ao Trabalho passou a ser usado como parte das brincadeiras. Era usual alguém subir no monumento para jogar de lá a bola ou usá-lo como obstáculo ao fugir da polícia. Fernando Furtando conta que

> toda a vez que a gente tava jogando bola, alguém ligava para a polícia que era ali na Graciano Neves onde é o edifício Antares. Ligavam pra reclamar porque estava muito barulho e tal [...]. E tinha a história, por exemplo, de alguém ficar em cima da estátua. Aí a polícia vinha, o cara com a bola jogava a bola pro outro e a rádio patrulha subia na estátua! Chegava bater naquele negócio da estátua! [16]

É uma espécie de *ruse* urbana, "um procedimento hábil nascido de um profundo saber local (no sentido espaço-sócio-temporal), que permite aos habitantes poder se 'desviar' das arquiteturas e os espaços urbanos, assim como inventar artifícios para se apropriar e reinventar seus espaços" (BIASE, 2006, p. 105). A *ruse* da turma da Prefeitura incluía também cruzar as galerias comercias da rua Sete, construídas nos pavimentos térreos dos edifícios de uso misto inaugurados, a saber o edifícios Joanne D'arc, Valverde e Arantes. Este último construído justamente onde antes era a Chefatura de Polícia.

Figura 11 -Famílias em frente ao Monumento ao Trabalho.
Fonte: Acervos do Arquivo Público Municipal, do Arquivo Público do Espírito Santo e da família Benezath.

Alguns prefeitos incentivavam a prática esportiva no local, devolvendo a bola que caía na varanda do gabinete ou solicitando que se tirasse o carro oficial da área para a turma continuar com as partidas de futebol. Outros tentavam em vão interromper as partidas de futebol, assim como a polícia. Em uma crônica escrita em 1964, João Saldanha conta que um prefeito estava para assinar um ato, quando uma bola

[15] Estas partidas de futebol informais e descomprometidas na praça da Prefeitura deram origem ao "Fluminensinho Futebol Clube", clube esportivo fundado em 04 de junho de 1944 e que encerrou suas atividades na década de 1980.

[16] Entrevista concedida em 22 de fevereiro de 2018.

quebrou o vidro e entrou em seu gabinete. Indignado, ele propôs um acordo aos meninos que já se avolumavam aos pés da janela querendo novamente a bola para continuar a partida:

> 'Eu dou a bola com a condição de vocês irem embora'. Os garotos aceitaram, ganharam a bola e foram embora. Só não tinham dito é que voltariam. Dez minutos depois o jôgo estava formado de novo" (DALMASIO, 2008, p. 07)

O PESSOAL DA PRACINHA

Em 1974 as atividades da administração municipal foram transferidas para o primeiro bloco da nova sede, inaugurada em 08 de setembro 1974 no bairro Bento Ferreira. Tão logo foi feita a transferência, iniciou-se a demolição da antiga sede da Prefeitura Municipal na Rua Sete de Setembro. A justificativa dada pelo então prefeito, Chrisógono Teixeira da Cruz, foi a de que o edifício estava com problemas estruturais e que não possuía mais capacidade de atender à demanda da administração da cidade. Segundo Marília Santos,

> quando foi construída no inicio do século passado, as obrigações da prefeitura eram apenas aprovar projetos, pavimentar e varrer algumas ruas, fazer alguma drenagem pluvial, cuidar de iluminação pública, praças e cemitérios. Não tinha obrigação na área de assistência social, educação, saúde, habitação, regularização fundiária, esportes, cultura. Precisava um espaço muito maior[17].

O Relatório de Atividades do ano de 1973 apresenta discurso similar e acrescenta a dificuldade de manter a administração da cidade, com a distribuição dos órgãos administrativos em vários endereços.

> Um dos maiores entraves ao bom andamento dos serviços municipais tem sido a dispersão de seus órgãos por toda a cidade. A atual sede do Governo Municipal resultou da adaptação de uma residência particular fato ocorrido há mais de meio século. Com o desenvolvimento da cidade e ampliação dos serviços da administração municipal, estes foram sendo criados e localizados fora do prédio-sede, disso resultando pesados ônus ao orçamento municipal com a despesa de aluguéis e renovação dos respectivos contratos (CRUZ, 1974, p. 49)

Em fevereiro de 1975 no lugar da antiga Prefeitura Municipal encontrava-se em construção uma praça com *playground* e área verde, que recebeu o nome de Praça Ubaldo Ramalhete Maia. A ação estava prevista no relatório de atividades do ano anterior, no qual se afirma que "será procedida a imediata demolição da atual sede para dar lugar a mais um parque destinado ao lazer a população" (CRUZ, 1974, p. 50).

A demolição da antiga Prefeitura foi bastante criticada pela população e foram propostos diversos usos para a edificação, tais como Academia de Letras, Museu, Pinacoteca. Ocorre que a construção de parques e praças parece ter sido uma meta da administração e todas as propostas de adaptação da edificação para um novo uso foram negadas. Em entrevistas concedidas aos jornais A Tribuna e A Gazeta, reproduzidas no Relatório de Atividades da Gestão, o então prefeito afirma que estavam sendo executados "jardins e praças para as pessoas se encontrarem, arborizando ruas e avenidas e transformando ruas em calçadões. Tudo isso dará um sentido de liberdade inexistente na maioria das metrópoles" (VITÓRIA, 1975, p.70).

[17] Engenheira Civil, servidora da Prefeitura Municipal de Vitória. Entrevista concedida em 26 de fevereiro de 2018.

Todavia, logo após a inauguração os brinquedos foram destruídos. "A praça ridícula teve brinquedos plásticos que duraram oito dias. Vai servir aos mendigos a cuspir os males trazidos pelo vento sul" (DERENZI, 1975). E em maio de 1977 a praça era "apenas" um lugar inteiramente calçado. Entretanto, a ausência de brinquedos infantis não comprometeu a movimentação da praça, que se mostrava intensa desde o início da manhã.

> Assim, por volta das 7 horas da manhã, a Ubaldo Ramalhete já está apinhada de crianças que trazem todo um arsenal em brinquedos: carros, bicicletas, velocípedes, tratores. E procuram, utilizando-os sem parar, durante o tempo que em ali permanecem, substituir os balanços e gangorras de play-ground, destruídos tão logo foi inaugurada a praça. Quem não possui recursos do tipo, salta de banco em banco, toma emprestado, usa as pernas correndo em círculos (AS NOSSAS, 1977, p.01).

A realização de eventos infantis, especialmente aos finais de semana, contribuíram para a utilização da praça, tais como comemorações em homenagem ao dia das crianças e ao Natal, e atividades "Vamos Pintar a Sete"[18]. Além disso, em 1976 a Rua Sete de Setembro, no trecho compreendido entre as praças Costa Pereira e Ubaldo Ramalhete Maia, foi interditada para o tráfego de veículos em caráter de experiência, o que fez com que se transformasse em uma espécie de extensão da área de lazer da praça, onde as crianças brincavam de skate e bicicletas, o que recebia críticas do comércio instalado no local: "bicicletas e carrinhos de criança transformaram a rua Sete em jardim de infância para os garotos da redondeza" (OLEARI, 1976, p.02).

Figura 12 -Comemoração do Natal na Praça Ubaldo Ramalhete Maia, 1984.
Fonte: Acervos da família Grijó.

Em 1977, este trecho da Rua Sete foi definitivamente transformado em rua de pedestres (Figura 13). Todavia, a instalação de mobiliários urbanos e o intenso fluxo de pedestres atrapalhou de certa forma a presença de crianças e acabou por estabelecer apenas a Praça Ubaldo Ramalhete Maia como o lugar

[18] Evento realizado pela primeira vez na Rua Sete de Setembro e Praça Ubaldo Ramalhete Maia em julho de 1976, como atividade do Programa de Desenvolvimento da Criatividade Infantil promovido pela Fundação Cultural do Espírito Santo (FCES).

destinado às brincadeiras. É que o objetivo da rua de pedestres na Rua Sete não era o lazer, mas a ampliação da área de circulação para possíveis consumidores do comércio local.

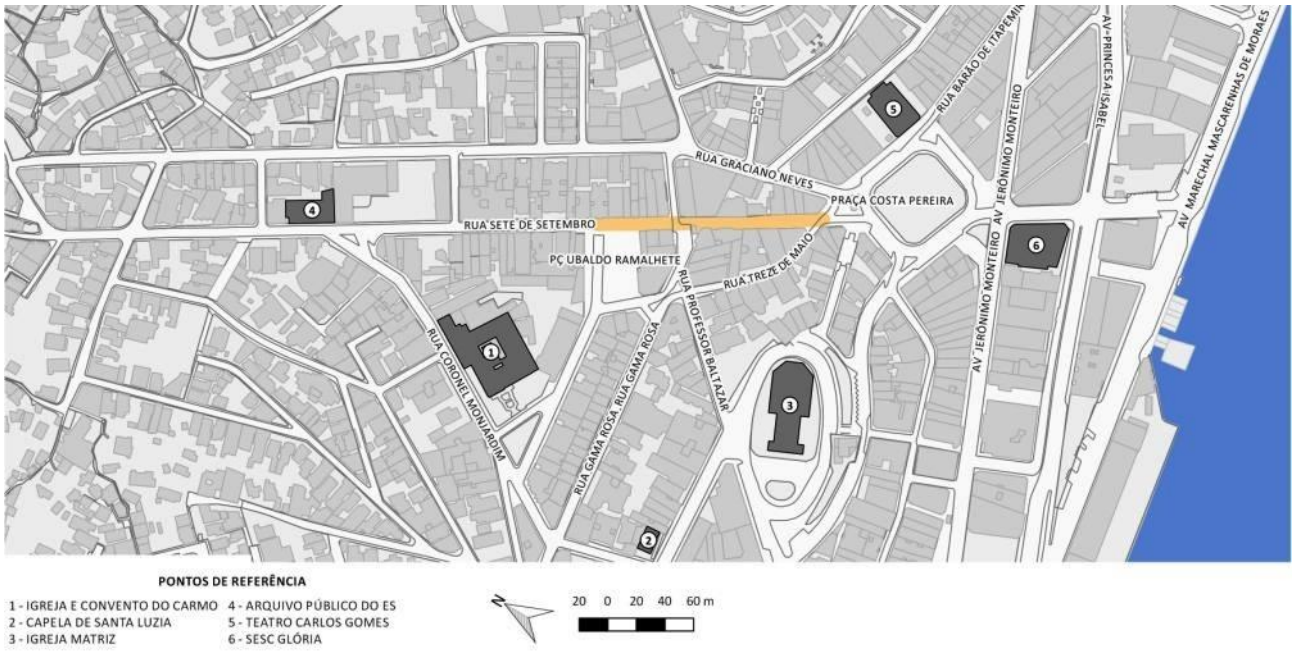


Figura 13 -Configuração da Rua Sete de Setembro e Praça Ubaldo Ramalhete, 2018.
Fonte: Elaboração própria a partir da base de dados disponível em: < http://geoweb.vitoria.es.gov.br/>. Acesso em: 28 mai. 2018.

Em 1986 e 1990 foram feitos novos projetos de ocupação para a praça (Figura 14 e 15). No projeto de 1986, elaborado pela Secretaria Municipal de Planejamento (SEMPLA), a área é toda destinada às crianças, com diversos brinquedos construídos em madeira, aço galvanizado e sisal. Além disso, foi projetado um coreto de concreto e toda a área da praça seria cercada, com três entradas bem definidas: uma pela a Rua Sete de Setembro, outra pela Rua Coutinho Mascarenhas e uma de frente para o Edifício Alves Ribeiro. O Monumento ao Trabalho foi mantido de fora do cercamento: afinal um monumento não é lugar de brincadeira! Entretanto, segundo relato de moradores do Centro, este projeto nunca foi executado.

Já no projeto de 1990, elaborado pelo escritório de arquitetura Quadrante, apenas a pequena área reservada estritamente às crianças foi cercada. Para esta área, preenchida com areia, foram escolhidos brinquedos industriais e proposta a "reconstrução em tamanho reduzido da fachada do antigo prédio da prefeitura municipal. Acesso às sacadas através de escada que se desenvolve detrás da fachada do prédio". Para isto, o projeto apresenta levantamento arquitetônico detalhado de uma das fachadas do edifício, elaborado a partir de fotografias. Todavia, em nota contida na prancha do projeto revisado os autores explicam que "a fachada da antiga prefeitura projetada para integrar o playground não mais serão executados. Nova proposta foi estudada e a fachada será reconstruída sob a forma de painel a ser composto no piso da quadra da praça". Assim, o levantamento da fachada da antiga sede municipal foi reproduzido em pedra portuguesa na área reservada como quadra esportiva.

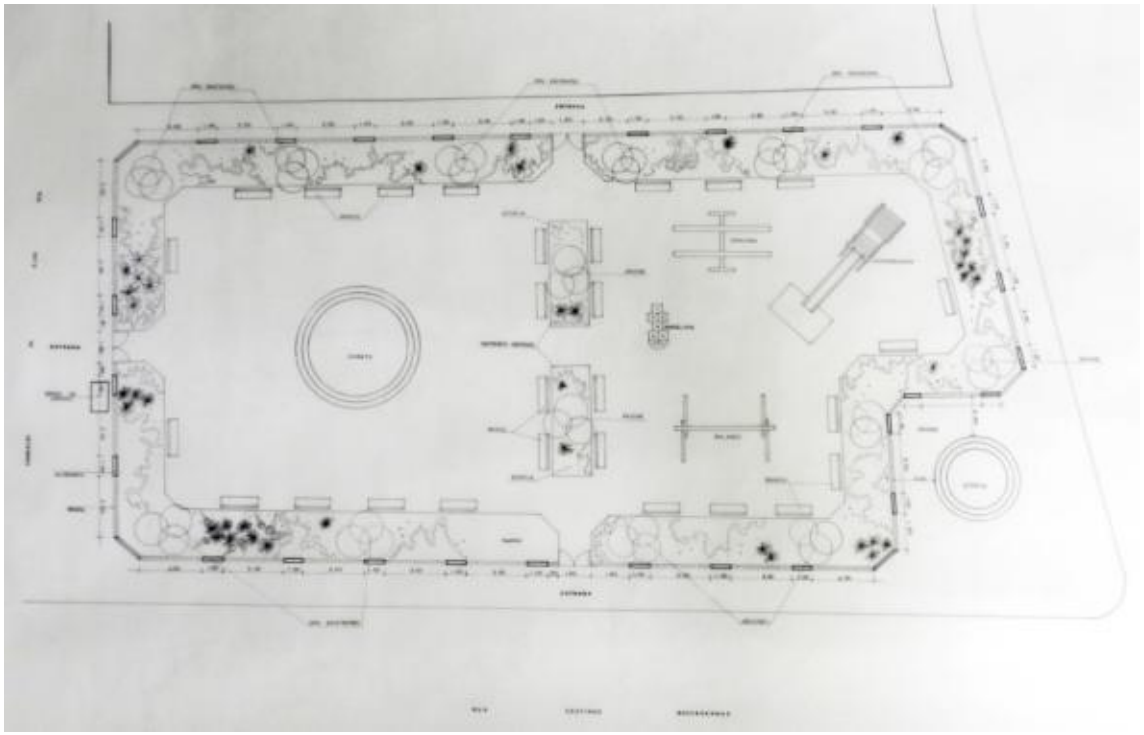


Figura 14 - Planta baixa da praça Ubaldo Ramalhete Maia em projeto elaborado pela Secretaria Municipal de Planejamento em 1986.
Fonte: Acervo do Arquivo Municipal

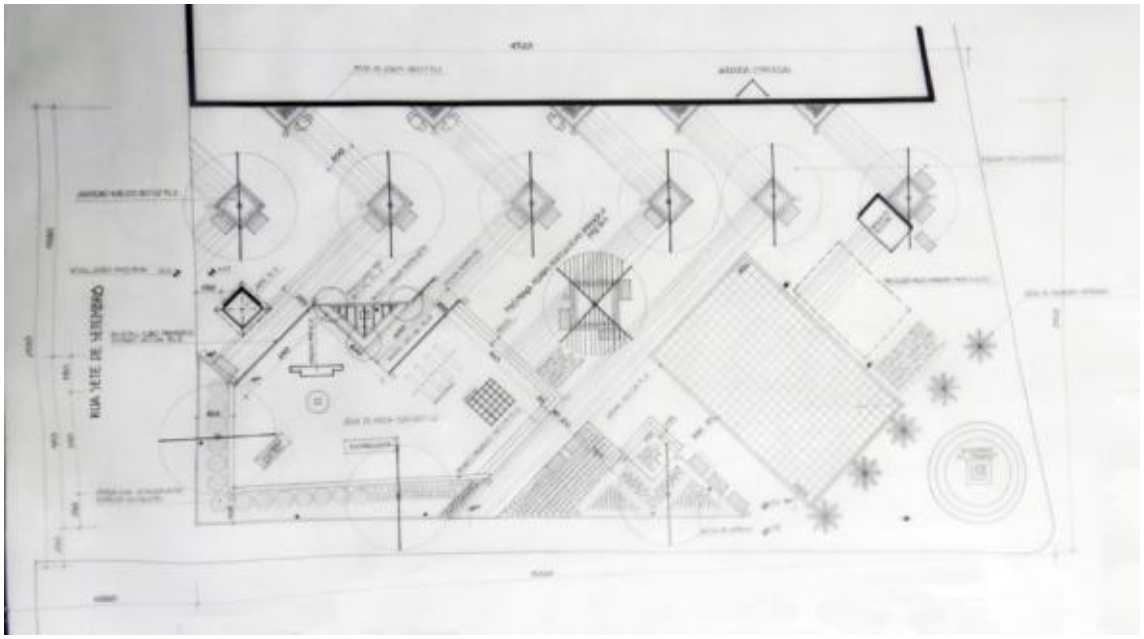


Figura 15 - Planta baixa da praça Ubaldo Ramalhete Maia em projeto elaborado pelo escritório Quadrante em 1990.
Fonte: Acervo do Arquivo Municipal.

Atualmente, a praça mantém sua configuração bastante próxima ao projeto de 1990, inclusive com a referência da antiga sede da prefeitura marcada no desenho em pedra portuguesa da quadra esportiva

cercada. Apesar deste tipo de piso não ser o material ideal para a prática de esportes, a quadra é bastante utilizada pelas crianças do bairro em partidas de futebol ou para aprenderem a andar de bicicleta. Além destes esportes, a quadra assume outros usos como área para cachorros correrem, para exposição de fotografias e ensaios de quadrilhas juninas. As outras áreas da praça recebem diversos usos ao longo da semana: feira; extensão dos bares e trailers de lanches; local para manifestações artísticas, culturais ou religiosas; local para reunião de ex-moradores do bairro. Apesar da setorização existente no projeto, os usos não são fixados: as pessoas usam a base do Monumento ao Trabalho como banco; mesas de dama transformam-se em mesa de bar ou em mesas de refeições; o muro da casa ao lado pra praça é usado como apoio para expor roupas à venda ou como para apresentações musicais; e os equipamentos de ginástica da pessoa idosa são usados por crianças que brincam sem se limitarem à área cercada e preenchida com areia.

Figura 16 - Crianças brincando na Praça Ubaldo Ramalhete Maia, 2018
Fonte: Elaboração própria

AS CRIANÇAS NA HISTÓRIA DO CENTRO DE VITÓRIA

Como vimos, ao menos desde o século XIX a região compreendida pelas atuais Rua Sete de Setembro, Rua Coutinho Mascarenhas, Rua Professor Baltazar, Praça Ubaldo Ramalhete Maia e Praça Irmã Josepha Hosannah é ocupada por crianças em suas brincadeiras. Para tais diversões não eram necessários muitos objetos. As crianças inventavam e inventam seus jogos lançando mão de seus corpos ou dos materiais os quais dispunham: "a criança é seu próprio brinquedo, a mãe é seu brinquedo, o espaço que a cerca, tudo é brinquedo, tudo é brincadeira" (ALTAMAN in PRIORE, 1991, p.251). E assim uma cigarra virava um pião; um galho, uma arma; e mamona, munição, como descreve Padre Siqueira (1885).

As situações que ocorriam na cidade também serviam de inspiração para as brincadeiras, como quando um navio da Marinha de Guerra atracou no porto e disparou uma guerra entre a turma do Largo da Conceição e a turma da Cidade Alta, onde frutas de mamona eram as balas usadas para o ataque (SIQUEIRA, 1885). Ou quando as chuvas eram tão intensas que impossibilitavam a realização da festas populares e, aproveitando-se da lama,

> alguns gaiatos vestiam-se com roupas ordinarias, enlodavam-se no barro, e, munidos de enormes bôlos d'essa substancia, percorriam as ruas, jogando pelótas sobre os que encontravam, e manchando as frentes das casas com os salpicos de uma pápa molle, que preparavam! (SIQUEIRA, 1885, p.3)

O uso livre do espaço público nestas brincadeiras ia de encontro à preocupação pedagógica instaurada no Brasil a partir de meados dos século XVIII. Tal pedagogia tinha por objetivo transformar a criança em um indivíduo responsável dentro da sociedade e se acentuou com a instauração da República, a industrialização e o crescimento urbano (PRIORE, 1991). As crianças passaram a ser consideradas "adultos em gestação", que deveriam ser domesticadas e adestradas física e moralmente antes de serem "soltas no mundo". Este preparo poderia ser feito pela escola ou pelo trabalho. Sobrava-se assim pouco tempo para atividades de ócio, ou lazer não-programado no espaço público.

"Sobretudo a vadiagem tornara-se alvo deste combate, pois representava a antítese daquela sociedade calcada na produção capitalista [...] As brincadeiras, os jogos, as 'lutas', as diabruras e as formas marginais de sobrevivência daqueles garotos tornaram-se passíveis de punição oficial". (SANTOS in PRIORE, 1991, p.248). É nesse contexto que se encontra a nota publicada no jornal que chama de "jovens selvagens", os jovens que brincavam com as árvores da Praça Paula Castro.

Os Códigos de Posturas, ao lado das reformas urbanas já apresentadas anteriormente e das instituições formais como a escola, foram alguns dos instrumentos utilizados para controle e repressão de tudo aquilo que não se enquadrava nas lógicas de produção e nos parâmetros sociais esperados. São "uma medida política de estabelecimento de uma ordem, implícita em um conjunto de normas, buscando estabelecer uma regulamentação coletiva de convívio social nas cidades" (FERREIRA, 2016, p. 218-219).

O primeiro Código de Posturas de Vitória elaborado no período republicano foi publicado em 1890 e marca o início de sucessivas tentativas de disciplinar a vida nas cidades, expulsar os indesejáveis e impedir a realização de atividades ditas incompatíveis nas áreas públicas. Ainda que implicitamente, as crianças fora da escola e suas brincadeiras estão incluídas no que pode ser considerado indesejável e incompatível para o ideário de modernidade. Desta forma, entre as proibições do Código de Posturas de 1890 estão "tapar ou obstruir de qualquer modo estradas ou caminhos de servidão pública" (§1º do art. 144) e "transitar vagabundos depois das dez horas da noite" (art. 179).

Em 1901 é aprovado um novo Código de Posturas, no qual são estabelecidas regras ainda mais específicas sobre o uso da rua, desta vez em sua relação direta com as crianças. São proibidos "fazer jogo de malha, bóla ou semelhates" (inciso XI do art. 332), "banhar-se nos chafarizes e fontes públicas da Cidade" (art. 462) e mesmo ficar parado ou sentar-se nos locais não destinados a isto (artigos 337 e 339).

A Lei nº 276, de 31 de dezembro de 1925, manteve a proibição de jogos de bola, acrescentando ainda como indesejáveis a prática de diavolôs ou peteca nos logradouros públicos ou fora dos campos ou estabelecimentos específicos para este fim (artigos 415 e 487). Além disso, a lei estabelece detenção de menores, apreensão dos objetos e multa para os pais daqueles que fossem encontrados na rua praticando estes jogos nas ruas (art. 488).

A proibição explícita a jogos e brincadeiras foi excluída do Código de Posturas posterior (Lei nº 351, de 24 de abril de 1954). Todavia, a legislação manteve a proibição ao embaraço "por qualquer modo o livre

trânsito nas estradas e caminhos públicos, bem como nas ruas, praças e passeios da cidade, vilas e povoados" (art. 599).

Uma maneira de embaraço foi claramente listada no Código de Posturas aprovado pela Lei nº 2.481, de 11 de fevereiro de 1977, que tornou proibido "patinar a não ser nos logradouros a isso destinados" (inciso III do art. 87). Neste momento, encontra-se em estudo a ampliação para outras ruas da cidade do projeto "Ruas de lazer", iniciadas na Rua Sete de Setembro. Tão logo a notícia foi divulgada, o jornal A Gazeta publicou o texto "Os perigos do lazer", o qual propõe a proibição de práticas esportivas consideradas violentas ou potencialmente prejudiciais aos moradores das ruas a serem transformadas em ruas de lazer.

> *As peladas* já nascem mortas. As raquetas e demais adereços da prática de jogos mais ou menos regulamentares devem sofrer o crivo da autoridade, para aquilatar da possibilidade ou não de sua utilização nesses novos locais. Skates e carros de rodas de bilha também ficam na dependência do sinal verde [...] a autoridade precisa ficar atenta e, mais do que cortar o mal pela raiz, impedir que ele se inaugure juntamente com as áreas de fins tão meritórios e salutares (OS PERIGOS, 1976, p.04, *grifo no original*).

A publicação é explicitamente contra futebol, skates e carrinhos de rolimã e, de fato, gerou discussão na administração local. Daí não é surpresa a proibição imposta pelo Código de Posturas publicado no ano seguinte.

A legislação aprovada pela Lei nº 6.080, de 29 de dezembro de 2003 e atualmente em vigor, excluiu a proibição explícita ao esporte, mas reafirmou a proibição da realização de atividades que pudessem "dificultar ou impedir, por qualquer meio, o livre trânsito de pedestres ou de veículos nas ruas, praças, passeios e calçadas" (art. 96). A exceção estaria para intervenções ou eventos devidamente licenciadas pela municipalidade.

Em todos estes Código de Posturas, a rua é considerada lugar de circulação e não de permanência ou brincadeira. Talvez por esta razão, as crianças da turma da prefeitura fugiam em suas *ruses* urbanas da polícia que tentava interromper os jogos de futebol. Tentativas em vão, já que as crianças inventam novas regras, novas brincadeiras e inserem a própria polícia no seu jogo. Neste sentido, a construção da praça com *playground* e área verde após a demolição da antiga sede da Prefeitura não pode ser entendida imparcialmente como a legitimação do uso existente. As propostas de cercamento e a instalação de balanços e gangorras, brinquedos típicos de *playground*, indicam uma tentativa de limitar o lazer dentro de um local específico e dentro das possibilidades destes brinquedos. É o uso inventivo que se quer reprimir.

Há uma inventividade intrínseca às crianças que não se deixam domesticar e continuam a usar ainda hoje a área espontaneamente, assim como faziam com os elementos construtivos da antiga sede da prefeitura municipal. Escadas, colunas e varanda foram substituídas nas brincadeiras por grades, bancos e equipamentos de ginástica para terceira idade. A liberdade inventiva rompe a ordem e as regras, desfaz os modelos e talvez seja "a melhor forma de autonomia" (SCHWARCZ, p.29).

E aqui voltamos à montagem inicial. O que para muitos é uma fotografia da Rua Sete de Setembro alagada (Figura 17), transforma-se em registro de uma possível brincadeira na qual duas crianças atravessam a rua, desviando de ondas do Reguinho ressurgido. É a conquista do espaço público que a fotografia destaca. Esta conquista não foi feita pelas obras de canalização, cobertura e calçamento da vala do Reguinho do final do século XIX; nem pelo novo alinhamento viário das primeiras décadas do século XX ou interdição do trânsito

de veículos da década de 1970. A conquista a que nos referimos é justamente aquelas feita pelas crianças, que romperam e ainda rompem as regras e insistem em permanecer nos espaços públicos em cada um dos momentos estudados, seja na figura dos jovens selvagens; dos meninos da turma da prefeitura ou do pessoal da pracinha.

Figura 17 - Crianças na Rua Sete de Setembro, década de 1960
Fonte: Acervo do Arquivo Público Municipal.

REFERÊNCIAS:

A INAUGURAÇÃO, hoje, do novo edificio da Prefeitura Municipal. **Diário da Manhã**. Vitória, 19 fev. 1927, p. 3.

AIRÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

AS NOSSAS poucas praças (e abandonadas). A Gazeta. Vitória, 16 abr. 1977, p. 1

A PÉDIDO. **Correio da Victoria**. Vitória, 17 mai. 1871, p. 3.

ASSEMBLÉA L. provincial. **O Espirito - Santense**. Vitória, 10 nov. 1870. pp. 1-3.

BARRETO, Carlos Xavier Paes. **Relatorio lido e apresentado pelo Presidente interino da Cidade de Vitória ao Conselho Municipal**. Vitória: Typ. Modelo, 1910.

BELLINI, Anna Karine de Queiroz Costa. **Espaços públicos abertos e o usufruto da paisagem**: 1860 a 1916 - Vitória (ES). Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2014.

BIASE, Alessia de. Ruses urbanas como saber. In: JEUDY, Henri Pierre; JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Corpos e cenários urbanos**. Salvador: Edufba, 2006. pp. 105-113.

CANAL FILHO, Pedro (Org.). **O Convento de Nossa Senhora do Carmo.** Vitória: Edufes, 2010. (Vitória em Monumentos. Série 1; Volume 2).

_____. **Praça Costa Pereira.** Vitória: Ed. do Autor, 2012. (Vitória em Monumentos. Série 2, Volume 3)

CLAUDIO, Affonso. "Nos e os nossos". **O Cachoeirano**. Cachoeiro de Itapemirim, 22 set. 1889, pp. 1-2.

CONGRESSO do Estado. **Commercio do Espirito Santo**. Vitória, 14 mar. 1910, p.1.

CRUZ, Chrisógono Teixeira da. **Ofício nº 175**. Apresenta o relatório das atividades desenvolvidas pela Administração Municipal no exercício de 1973 ao Presidente da Câmara Municipal de Vitória. Vitória. 11 mar. 1974.

DALMASIO, Dora. **Fluminensinho**: uma escola de vida. Vitória: Pro Texto Comunicação e Cultura, 2008.

DANTAS, Colette (Org.). **Revivendo o Melpômene:** cinco atos das memórias de um teatro de madeira. Vitória: Diálogo Comunicação e Marketing, 2017.

DERENZI, Luiz Serafim. 1975. "O largo do cuspe". **A Gazeta**. Vitória, 12 set. 1975.

_____. **Biografia de uma ilha.** Vitória: PMV, Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

DESAPROPRIAÇÕES na praça Paula Castro. **Jornal Official**. Vitória, 16 abr. 1907, pp. 1-2.

ELTON, Elmo. **Logradouros antigos de Vitória**. Vitória: EDUFES, 1999.

ESPÍRITO SANTO (Estado). Decreto nº 829, de 08 de abril de 1911. Vitória, 1911.

FERREIRA, Gilton Luís. **A reinvenção da cidade**: transformação das ruas e o reordenamento da vida na cidade de Vitória/ES - 1890/1928. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Espírito Santo, 2016.

FREYRE, Francisco Rodrigues de Barcellos. "Parte Official". **Correio da Victoria**. Vitória, 15 abr. 1871, pp. 1-2.

JACQUES, Paola Berenstein. Montagem urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo. In: JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra; DRUMMOND, Washington (Org.). **Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea**: IV - Memória Narração História. Salvador: Edufba, 2015. pp. 47-94.

LIRIO, Joaquim Corrêa de. Relatório. **A Provincia do Espirito-Santo**. Vitória, 22 mar. 1882, pp. 2-3.

_____. Relatorio. **Jornal Official**. Vitória, 25 mai. 1907, pp. 1-2.

MATTOS, Eduardo Pindahiba de. **Relatório apresentado á Assemblèa Legislativa Provincial do Espírito Santo**. Vitória: Typ.Liberal do Jornal da Victoria, 1864.

MUNICIPALIDADE da Capital. **A Província do Espirito-Santo**. Vitória, 09 fev. 1887, p. 3.

NUNES, Cleto. "Governo Municipal". **Estado do Espirito-Santo**. Vitória, 09 out. 1895, p. 1.

OBRAS Municipaes. **Estado do Espirito-Santo**. Vitória, 06 mar. 1896, p. 2.

OLEARI, Oswaldo. "Novamente, a rua sete". **A Gazeta**. Vitória, 06 abr. 1976, p. 2.

O PAÇO Municipal da Cidade. **Diário da Manhã**. Vitória, 22 fev. 1927, p. 3.

PEIXOTO, Octavio Indio do Brasil. "Mensagem". **Diário da manhã**. Vitória, 06 jan. 1927, pp. 3-5.

PELO FUTURO. **Commercio do Espirto Santo**. Vitória, 21 ago.1894, p. 1.

PINTO, Luiz Maria da Silva Pinto. **Diccionario da língua brasileira**. Ouro Preto: Typografia de Silva, 1832.

PRAÇA Paula Castro. **Estado do Espirito Santo**. 05 jul. 1895, p. 1.

PRADO, Michele Monteiro. **A modernidade e o seu retrato**: imagens e representações das transformações da paisagem urbana de Vitória (ES) - 1890/1950. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012.

PRIORE, Mary Del (Org.) **Histórias das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1991.

SANTOS, Estilaque Ferreira dos. **História da Câmara Municipal de Vitória**: os atos e as atas. Vitória: Câmara Municipal de Vitória, 2014.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Histórias da infância: convenções visuais em torno de um tempo que lembra de esquecer. In: PEDROSA, Adriano, et. al. **Histórias da infância**. São Paulo: MASP, 2016. pp.18-31

SIQUEIRA, Padre. "Memorias do passado: Vitória através de meio século". **A Província do Espírito Santo**. Vitória, 22 mar. 1885, p. 3

VITÓRIA. Prefeitura Municipal de Vitória. **Relatório 1971/1974**. Vitória: PMV, 1975.

V enanparq
Salvador - 2018

DESENVOLVIMENTO VIÁRIO EM TRÊS CAMADAS: O CASO DO BRÁS

VIAL DEVELOPMENT IN THREE LAYERS: THE CASE OF BRAS

DESAROLLO VIARIO EM TRES CAPAS: EL CASO DEL BRÁS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DO URBANISMO E DA CIDADE

BARIONI, Bárbara Cavalcante de Andrade
Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie; Professora na Anhanguera Educacional
andradebarbara@hotmail.com

NOLETO, Rodrigo Andrade Costa
Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie; Professora na Anhanguera Educacional
rodrigocanoleto@gmail.com

DESENVOLVIMENTO VIÁRIO EM TRÊS CAMADAS: O CASO DO BRÁS

VIAL DEVELOPMENT IN THREE LAYERS: THE CASE OF BRAS

DESAROLLO VIARIO EM TRES CAPAS: EL CASO DEL BRÁS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DO URBANISMO E DA CIDADE

RESUMO:

O Brás, bairro localizado na zona leste da cidade de São Paulo, recebeu a partir do final do século XIX, obras relacionadas à linha férrea que a partir da primeira metade do século XX, veio a se constituir em elemento da paisagem urbana naquele bairro que se desenvolveria ao seu redor. O desenvolvimento urbano do Brás, relacionado e definido pela ferrovia, atraiu indústrias que utilizaram da via férrea para escoar sua produção. Com a passagem de uma economia industrial à uma economia voltada aos serviços, o tecido urbano do bairro nas áreas lindeiras à ferrovia perdeu suas funções e se tornou descaracterizado. O sistema ferroviário entrou em decadência ao passo que o sistema rodoviário começou a receber investimentos maciços, e no ano de 1968 foi aprovado um plano que previa a integração entre a estrutura ferroviária existente na implantação do Metro de São Paulo. A proposta desse artigo é apresentar o desenvolvimento urbano do Bairro, destacando as três maiores intervenções da estrutura viária do estado de São Paulo.

PALAVRAS-CHAVE: Estruturação Viária; Brás; Metrô; Ferrovia;

ABSTRACT:
Brás, a neighborhood located in the eastern part of the city of São Paulo, received from the end of the 19th century, interventios related to the railway line that, from the first half of the twentieth century, became an element of the urban landscape in that neighborhood. That develop around them. The urban development of Brás is related and defined by the railroad, attracted industries that used the railroad to drain its production. With the transition from an industrial economy to a service-oriented economy, the urban fabric of the neighborhood in the areas bordering the railroad has lost its functions and has become demeaned. The railroad system declined, while the road system began to receive capital investments, and in 1968 a plan was approved that included the existing railway structure in the implementation of the São Paulo Subway. The proposal of this article is to present the urban development of the Neighborhood, highlighting the three major interventions of the road structure of the state of São Paulo.
KEYWORDS: *Road Structuring; Brás; Subway; Railroad*

RESUMEN:
El Brás, barrio situado en la zona este de la ciudad de São Paulo, recibió a partir del final del siglo XIX, obras relacionadas a la línea férrea que a partir de la primera mitad del siglo XX, vino a constituirse en elemento del paisaje urbano en aquel barrio que se desarrollaría a su alrededor. El desarrollo urbano del Brás, está relacionado y se ha definido por el ferrocarril, atrajo a industrias que utilizaron de la vía férrea para su producción. El cambio de una economía industrial a una economía volcada a los servicios, el tejido urbano del barrio en la orilla del ferrocarril perdió sus funciones y se volvió

descaracterizado. El sistema ferroviario entró en decadencia mientras el sistema de carreteras comenzó a recibir inversiones, en el año 1968 se aprobó un plan que preveía la integración entre la estructura ferroviaria existente en la implantación del Metro de São Paulo. La propuesta de este artículo es presentar el desarrollo urbano del Barrio, destacando las tres mayores intervenciones de la estructura vial del estado de São Paulo.
***PALABRAS-CLAVE**: Estructuración Vial; Brás; metro; ferrocarril*

INTRODUÇÃO

O Brás é um bairro localizado na zona leste da cidade de São Paulo, conhecido como um importante núcleo comercial, principalmente no que diz respeito ao comercio têxtil, e que de acordo com a Associação de Lojistas do Brás, recebe diariamente cerca de 300 mil pessoas.

O desenvolvimento do distrito do Brás, bem como o da cidade de São Paulo, está intimamente ligado à evolução da cultura cafeeira e à expansão do transporte ferroviário. A cultura do café foi responsável pela ocupação de toda a região centro-oeste da província e pela consolidação do transporte ferroviário, que substituiu o transporte movido a tração animal na ligação entre os centros produtores e o porto de Santos.

O bairro começa a receber a partir do final do século XIX obras relacionadas à linha férrea, e a partir disso, sobretudo na primeira metade do século XX, se desenvolve ao seu redor. Seu desenvolvimento relacionado à ferrovia atraiu para a região indústrias que utilizavam a via férrea para evacuar sua produção, sendo assim, pode ser considerado um típico exemplo de desenvolvimento urbano orientado pelo transporte e por infraestruturas dessa natureza. Em 1881 a mancha urbana que representava o bairro do Brás já havia ultrapassado o perímetro das ferrovias que ali cruzavam. A cidade registrava forte presença de imigrantes europeus, que contribuíram para a expansão do comercio e da indústria.

Com o declínio da cafeicultura, no final do século XIX, a cidade já era considerada um grande entreposto comercial e possuía um parque industrial leve e serviços em expansão. As áreas de várzea começaram a ser aterradas e as propriedades rurais deram lugar aos loteamentos de traçado ortogonal paralelo à linha férrea. Devido a transição de uma economia pautada pelo setor secundário de natureza industrial para uma economia de serviços, a infraestrutura estabelecida e os usos originais ao longo da orla ferroviária perderam suas funções. As plantas industriais passaram por um processo de esvaziamento causado pelo deslocamento das atividades industriais ou sua obsolescência. Observou-se a transformação de um território, acentuando a sua fragmentação, caracterizada por trechos pouco acessíveis, devido aos entraves produzidos por esse sistema de transporte que corta a área com funções obsoletas e terrenos vagos.

Esse artigo é resultado de uma dissertação de mestrado que aborda o desenvolvimento do bairro paulista do Brás, seu crescimento ao redor da infraestrutura ferroviária, que posteriormente foi responsável por tornar o bairro um espaço degradado e fragmentado, tendo como principal objetivo compreender a fragmentação do espaço urbano causado por um elemento infraestrutural, o esvaziamento da orla ferroviária, e suas consequências para o espaço público na escala do pedestre.

AS FERROVIAS SÃO PAULO RAILWAY E CENTRAL DO BRASIL

As primeiras referências ao bairro do Brás surgiram antes do estabelecimento da ferrovia e datam do final do século XVII, e faz menção ao povoado em torno da capela erguida ao Senhor Bom Jesus do Matozinho, pelo português José Bráz. A capela se situava no "caminho que, vindo da cidade passava pela Luz e Pari, para seguir rumo à Penha" (ARROYO, apud TORRES, 1969, p. 44). Nas proximidades da capela havia uma parada para os tropeiros que circulavam por esse caminho. Tal parada foi reconhecida oficialmente somente após a elevação da atual capela do Brás, no ano de 1819, que também se tornaria uma importante parada dos fiéis que se dirigiam em procissão, da capela de Nossa Senhora de Penha de França à igreja da Sé. (TORRES, 1969).

A peregrinação dos fiéis beneficiava a freguesia do Brás, pois o aproximava ao centro urbano de São Paulo. Esse caminho se consolidaria nas principais artérias do bairro: as Avenidas Rangel Pestana e Celso Garcia, eixo em que se desenvolveu o povoamento da porção oriental da cidade, unindo a colina histórica ao bairro da Penha. No ano de 1810, foi construída a ponte do Carmo, transpondo o Rio Tamanduateí, ligando a ladeira do Carmo ao Aterrado do Brás, atual Avenida Rangel Pestana (TORRES, 1969).

No mesmo período que o país ingressava no circuito do comércio mundial, desenvolveram-se culturas de exportação lucrativas: açúcar, tabaco, algodão e café, sendo na cidade de São Paulo a concentração dos fluxos comerciais e das atividades administrativas. Com o impulso de crescimento desencadeado pelo café, surgiu a necessidade de reestruturação do território, criando canais de exportação que ligaria São Paulo ao Porto de Santos, se intensificando na década de 1820, devido ao movimento das tropas de mulas, que já faziam suas paradas nas proximidades da capela do Senhor Bom Jesus do Matozinho (CAMPOS NETO, 2002).

Em 1855 foi assinado um contrato para a criação da Companhia de Estrada de Ferro D. Pedro II, prevendo a construção de uma linha de dois ramais ligando os estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Posteriormente, transformar-se-ia na Estrada de Ferro Central do Brasil. No ano seguinte, na Província de São Paulo seria sancionada uma lei referente às ferrovias, que concederia à empresa Aguiar, Viúva, Filhos & Cia. e à Platt & Reid o direito à construção de uma estrada de ferro que ligaria porto de Santos à cidade de Jundiaí, posteriormente chamada São Paulo Railway. Aprovadas, essas leis criaram condições para o estabelecimento efetivo da primeira ferrovia de São Paulo.

A construção da linha férrea pela São Paulo Railway iniciou-se em novembro de 1860, e foi inaugurada em 16 de fevereiro de 1867. Na época da inauguração, as estações que pertenciam a essa linha eram: Santos, Cubatão, Raiz da Serra, Alto da Serra (Paranapiacaba), Rio Grande, Santo André, Brás, São Paulo, Água Branca, Perus, Francisco Morato e Jundiaí. (KUHL, 1998).

FIGURA 01: São Paulo Railway - Ligando Santos a Jundiaí, 1935. FONTE: http://www.estacoesferroviarias.com.br/b/braz.htm. Acesso em 20 mai. 2015

FIGURA 02: E.F Central do Brasil - Ligando São Paulo ao Rio de Janeiro,1935. FONTE: http://www.estacoesferroviarias.com.br/b/braz.htm. Acesso em 20 mai. 2015

A estação do Brás de 1865, era uma construção simples, retangular e de tijolos. O edifício atual de 1897, contíguo ao conjunto formado pela Estação Roosevelt, atendia às duas ferrovias (Central do Brasil e São Paulo Railway) foi integrado a Estação de Metrô Brás. A entrada principal da Central do Brasil se localizava na área que hoje corresponde ao Largo da Concórdia e a entrada da São Paulo Railway na área onde hoje abriga o metrô Brás.

FIGURA 03 - Estação Brás em 1867. FONTE: http://www.estacoesferroviarias.com.br/b/fotos/braz67.jpg. Acesso em 05 abr. 2015.

Os trilhos da São Paulo Railway foram colocados ao nível do rio Tamanduateí que foi retificado no ano de 1850. A ferrovia foi responsável pela formação de uma faixa industrial, numa zona de terrenos de várzea, e por esse motivo, abandonados, no sentido leste e norte do centro de São Paulo (TORRES, 1969) reafirmando o sistema de interiorização da produção e canalização das exportações.

A passagem da ferrovia e a construção da Estação do Norte foram responsáveis por uma grande concentração de armazéns e fábricas, em sua adjacência, de forma que no ano de 1878, se instalaram manufaturas de massas, móveis, funilarias, fundições e a seguir fábricas de tecidos, resultando em uma demanda por edificações de uso residencial para operários (ROLNIK, 1997). O Brás tornou-se rapidamente um dos primeiros subúrbios populares, onde se constituiu um forte e emergente mercado de casas e cômodos de aluguel.

Nessa época, os bairros industriais, como o Brás, ficavam obrigatoriamente junto às ferrovias, cujas indústrias dependiam do abastecimento de carvão mineral vindo do exterior, principalmente da Inglaterra, para mover suas máquinas. Somente após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), devido a uma crise de abastecimento de carvão, substituíram as caldeiras a vapor pela energia elétrica fornecida pela Light. O sistema ferroviário

ficou prejudicado e estagnado pelas dificuldades de importação e sem grandes possibilidades de expansão. A falta de planejamento e coordenação das atividades do setor forçou a ampliação do sistema rodoviário que, a partir de 1930, recebia investimentos maciços, expandindo o acesso à novas regiões.

Embora o desenvolvimento do bairro do Brás tenha sido fortemente influenciado pela ferrovia, o desafio que as autoridades e a população enfrentaram no período pós-guerra foi o das "porteiras da Inglêsa", solução encontrada pela ferrovia, que instalou uma imensa porteira afim de evitar os acidentes ao atravessa-la. O pior caso era o da Rua Celso Garcia, que permanecia com o tráfego interrompido durante grande parte do dia devido às manobras do trem. A prefeitura contratou o engenheiro Dr. Arthur Krug para apresentar uma solução em substituição às porteiras. O relatório apresentado no ano de 1916 constatou a impossibilidade de uma passagem subterrânea, devido à proximidade com o lençol freático, a qualidade do terreno e o alto custo de uma obra desse porte, consequentemente a melhor solução seria uma via elevada com passagem acima do nível. A primeira proposta a ganhar destaque na imprensa paulistana foi do arquiteto Carlos Ekman que previa a construção de um viaduto sinuoso permitindo a circulação tanto pela avenida Rangel Pestana, como também pela via elevada.

FIGURA 04 - Projeto de Carlos Ekman para Porteira do Brás 1914. FONTE: http://www.saopauloantiga.com.br/as-porteiras-do-bras/. Acesso em 10 abr. 2016.

O processo de urbanização que se desenvolveu no âmbito da ferrovia apresentou uma estruturação funcional precoce que precedeu e sujeitou-se à implantação do sistema viário, o que pode ser explicado pelo desprezo anterior da urbanização das várzeas, que foi motivada por outras vantagens locacionais. A ferrovia, no caso, foi responsável pela ordenação do espaço urbano, orientando a implantação das indústrias e instituindo nucleações suburbanas, como no caso do Brás. (RIGHI, 1975). Posteriormente, a ferrovia foi responsável pela obstrução da evolução do bairro, devido à barreira criada pela ferrovia e às porteiras da mesma, que dificultaram a ligação entre o centro da cidade e o eixo leste.

FIGURA 5: Porteira do Brás, década de 50. FONTE: http://www.saopauloantiga.com.br/as-porteiras-do-bras/. Acesso em 10 abr. 2016.

PRINCIPAIS VIAS ESTRUTURADORAS

As estradas da província de São Paulo eram, no geral, bastante precárias com escassos trechos calçados. Ainda assim, a circulação nunca foi interrompida, pois seu uso era intenso e aumentava à medida em que a cidade crescia. Além da circulação, as estradas também tiveram papel importante no povoamento. Dentre as estradas mais importantes até o advento ferroviário está a Rua do Brás, atual Avenida Rangel Pestana, que demandava ao Rio de Janeiro, passando pela freguesia da Penha e pela Vila de Mogi das Cruzes. Além do pouso das tropas de mula, a estrada São Paulo-Rio contava com o albergue e estabelecimento comercial de José Braz, português radicado no ano de 1730. (LANGENBUCH, 1968).

A expansão urbana determinou a ampliação no serviço de transportes coletivos por meio de bondes, iniciado no início do século XIX. A instalação das linhas obedeceu então ao leito das radiais históricas, comunicando

a área central aos bairros de classe alta e conferindo acessibilidade a áreas que passavam a ser ocupadas pela classe média emergente. (RIGHI, 1975). Em 1901, o Brás já possuía bondes elétricos que circulavam pela antiga Avenida Intendência, atual Avenida Celso Garcia, e pela Avenida Rangel Pestana. Em 1914, o trajeto já atendia de forma confortável aos habitantes do bairro do Brás e Mooca, considerando-se trajetos intra-urbanos e trajetos até o centro histórico da cidade. (RODRIGUES, 2006). O sistema de bondes desapareceria oficialmente no ano de 1957, dando lugar ao sistema de ônibus sobre rodas.

FIGURA 6: Avenida Rangel Pestana, com a porteira do Brás aberta, déc. 60. FONTE: http://www.saopauloantiga.com.br/as-porteiras-do-bras/. Acesso em 10 abr. 2016.

Para além da ferrovia, a implantação da Avenida Radial Leste atuou como uma ligação entre os bairros do Brás e Mooca, alterando o traçado viário. Consequentemente, transformou de forma radical o tecido urbano consolidado anterior à sua construção, sendo assim responsável por um segundo grau de intervenção viária para o bairro do Brás. Essa avenida já fazia parte do Estudo do Plano de Avenidas de Francisco Prestes Maia e tinha como finalidade promover a ligação entre o bairro e o centro, no sentido leste-oeste da cidade de São Paulo. (RODRIGUES, 2006).

Embora um estudo sobre a dificuldade de transposição das porteiras tenha sido encomendado no ano de 1916, somente em 1968 o trânsito na região do Brás viria a melhorar de fato quando antigos planos urbanísticos foram colocados em prática. A Radial Leste desviava parte do trânsito, diminuindo o tráfego das Avenidas Rangel Pestana e Celso Garcia para os lados do Bairro da Mooca. A Avenida Celso Garcia já se configurava uma importante artéria de grande movimentação, mas passava grande parte do dia fechada pelas porteiras, nem sempre para a passagem dos trens, mas para manobras de trens vazios. A situação apresentou relativa melhoria com a implantação do Viaduto do Gasômetro, que ligou a Rua do Gasômetro ao Largo da Concórdia, desafogando parte do trânsito da Avenida Rangel Pestana. O problema da porteira

do Brás foi solucionado no ano de 1968 com a construção do Viaduto Alberto Marino, construído em oito meses, sobre o trilho da Estrada de Ferro Santos Jundiaí. (TORRES, 1969).

FIGURA 07 - Viaduto Alberto Marino dec. 70. FONTE: http://www.saopauloantiga.com.br/as-porteiras-do-bras/. Acesso em 10 abr. 2016.

O METRÔ DE SÃO PAULO

O Plano Urbanístico Básico (PUB) elaborado durante o governo do prefeito Faria Lima (1965 a 1969) previa a construção de 815 km de vias expressas, formando uma malha ortogonal, que cobriria toda a área urbanizada da cidade. Além disso, previa uma ampla rede de 450km de linhas de metrô, sendo 187 km ao longo das faixas de ferrovia. Previa a construção de uma rodovia principal à margem do Tietê e outras rodoviárias secundárias nos centros sub-regionais. (CAMPOS NETO; SOMEKH, 2008).

Após inúmeras propostas para a implantação do Metrô em São Paulo, no ano de 1968 é aprovado o estudo encomendado ao consórcio alemão HMD (Hochtief-Montreal-Deconsult). O plano considerava a integração à estrutura ferroviária existente, mantendo a estrutura rádioconcêntrica da cidade e privilegiando a área central, na tentativa de minimizar as desapropriações para implantação das linhas e estações. A primeira linha implantada foi a Linha Norte-Sul, quase toda subterrânea, o que tornou sua execução custosa e lenta, de forma que a inauguração se deu em 1974. Com a finalidade de minimizar o impacto dos altos custos do metrô subterrâneo, uma nova rede básica seria proposta em 1975, reforçando assim o aproveitamento do sistema ferroviário. Foi então que, na administração de Olavo Setúbal (1975 a 1979), ocorreu a implantação da linha Leste-Oeste do Metrô, toda em superfície, aproveitando a faixa paralela aos trens da antiga Central

do Brasil. (ZIONI, 2008). O primeiro trecho da linha foi inaugurado no ano de 1981 e o bairro do Brás se beneficiou com isso, pois recebia um transporte público de massa mais moderno, confortável e veloz. A implantação do metrô representou para o Brás um terceiro nível de intervenções viárias, somando-se à linha férrea e a Avenida Radial Leste. (RODRIGUES, 2006).

FIGURA 08: Vista aérea implantação do metrô Brás, década de 70. FONTE: http://www.estacoesferroviarias.com.br/r/roosevelt.htm. Acesso em 20 mai. 2015.

A linha 3 – Vermelha do Metrô, que corta a região do bairro do Brás, está inserida em uma rede metropolitana de trens com cinco linhas em operação. Ao todo são 68,5km de rede, 61 estações e 154 trens. Em 2014, foram transportados 1,1 bilhão de passageiros no sistema. Representa, assim, um dos principais elementos de ligação entre o distrito do Brás e o restante do município, visto que somente nesse distrito existem três estações: Pedro II, Brás e Bresser-Mooca.

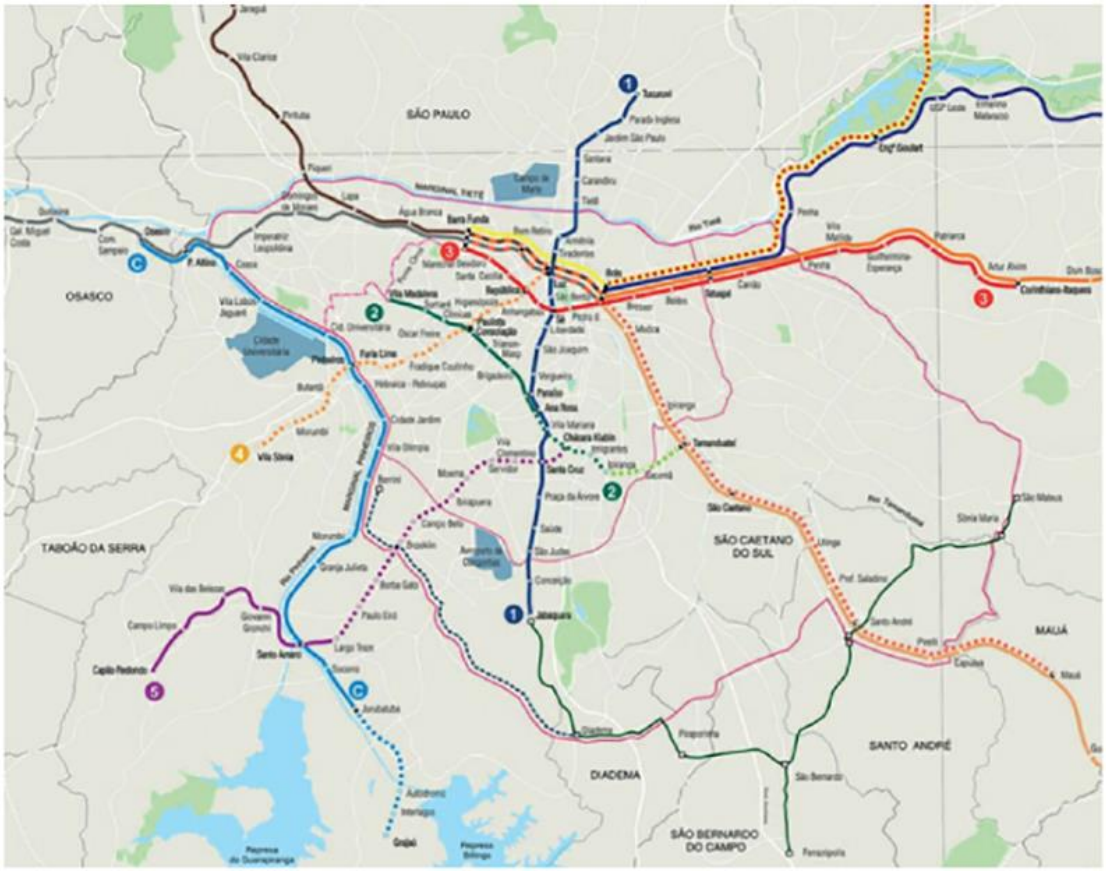


FIGURA 09: Rede de Metrô do Município de São Paulo. FONTE: < www.metro.com.br >. Acesso em:01/05/2015

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura do histórico do Brás à luz das intervenções viárias que ocorreram na cidade de São Paulo comprovou o descaso do poder público no planejamento de bairros operários, fora do perímetro central ou dos loteamentos de elite, o que permitiu que seu crescimento fosse orientado pela demanda da ferrovia, sendo o bairro do Brás o primeiro bairro suburbano da cidade de São Paulo.

Ao passo que a colina histórica foi contemplada com diversos planos de melhoramento, embelezamento e modernização, que buscavam preservar os interesses imobiliários, as modificações nos bairros operários ficaram à mercê das necessidades do sistema viário, que foi responsável pela criação de um território fragmentado e degrado.

REFERÊNCIAS:

CAMPOS NETO, Cândido Malta. “Cidade na colina: O sítio histórico de São Paulo”. In: LOBO, Manuel Leal da Costa; SIMÕES, José Geraldo, Jr. (org.). Urbanismo de Colina: Uma tradição luso-brasileira. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2012.

CAMPOS NETO, Cândido Malta. Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo. São Paulo: Editora Senac, 2002.

CAMPOS NETO, Cândido Malta; SOMECKH, Nadia. “Plano de avenidas: o diagrama que se impôs”. In: SOMECKH, Nadia; CAMPOS, Cândido Malta. (org). A cidade que não pode parar: Planos urbanísticos de São Paulo no Século XX. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2008.

KUHL, Beatriz Mugayar. Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo. São Paulo: Ateliê Editorial: Fapesp: Secretaria de Cultura, 1998.

LANGENBHCH, Juergen Richard. A estruturação da grande São Paulo: Estudo de geografia urbana. Tese (Doutorado em Filosofia, Ciências e Letras) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Campinas, Rio Claro, 1968.

REIS FILHO, Nestor Goulart. São Paulo, vila, cidade, metrópole. São Paulo: Bank of Boston, 2004.

RIGUI, Roberto. Estudo do desenvolvimento da localização industrial na grande São Paulo. Trabalho de Graduação Interdisciplinar (Graduação em arquitetura e urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1975.

RODRIGUES, Maria Elizabet Paez. Radial Leste, Brás e Mooca: diretrizes para requalificação urbana. 2006. 248p. Dissertação (Mestrado em arquitetura e urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ROLNIK, Raquel. A cidade e a lei: legislação, política urbana e território na cidade de São Paulo. São Paulo: Studio Nobel: Fapesp, 1997.

TORRES, Maria Celestina Teixeira Mendes. História dos Bairros de São Paulo: O bairro do Brás. São Paulo: Oficinas da Gráfica Municipal, 1969.

ZIONI, Silvana. “Metrô e Sistran: O transporte urbano volta para os trilhos e cai na rede”. In: SOMECKH, Nadia; CAMPOS, Cândido Malta. (org). A cidade que não pode parar: Planos urbanísticos de São Paulo no Século XX. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2008.

V enanparq
Salvador - 2018

DISCIPLINAR E DISTINGUIR: FORMAS DE NARRATIVA E REPRESENTAÇÕES DE SUJEITOS DA ARQUITETURA

DISCIPLINE AND DISTINCTION: NARRATIVE FORMS AND SUBJECTS' REPRESENTATION IN ARCHITECTURE

DISCIPLINAR Y DISTINGUIR: FORMAS DE NARRATIVA Y REPRESENTACIONES DE SUJETOS DE LA ARQUITECTURA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

DE LIMA AMARAL, Camilo Vladimir
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da FAV UFG e do PPPC UFG

DISCIPLINAR E DISTINGUIR: FORMAS DE NARRATIVA E REPRESENTAÇÕES DE SUJEITOS DA ARQUITETURA

DISCIPLINE AND DISTINCTION: NARRATIVE FORMS AND SUBJECTS' REPRESENTATION IN ARCHITECTURE

DISCIPLINAR Y DISTINGUIR: FORMAS DE NARRATIVA Y REPRESENTACIONES DE SUJETOS DE LA ARQUITECTURA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Este artigo visa investigar os aspectos disciplinares do campo da arquitetura, através de uma perspectiva crítica da produção do conhecimento e da sociologia da produção cultural. Para isto, é analisado como a representação dos sujeitos que produzem arquitetura (especificamente de arquitetos dentro do campo disciplinar da arquitetura) implica em um modo de narrativa histórica que coloca indivíduos no centro do desenvolvimento do campo. A análise crítica revela como esta representação silencia o "intelecto geral", ou seja, o caráter coletivo e social desta produção cultural. Esta reflexão lança luz sobre os erros da historiografia operativa e de muitos de seus críticos. Esta perspectiva também possibilita imaginar uma outra forma de compreender a arquitetura como um produto coletivo expropriado pela figura de "príncipes" da arquitetura (também conhecidos como arquitetos do "star system").
PALAVRAS-CHAVE: Disciplina; distinção; narrativas; sujeitos; arquitetura.

ABSTRACT:
This article aims to investigate the disciplinary aspects of the field of architecture, through a critical perspective of the production of knowledge and the sociology of cultural production. For this, the representation of the subjects that produce architecture (specifically architects within the disciplinary field of architecture) is analysed. This reveals the way historical narratives places individuals in the centre of the field development. This critical analysis reveals how this representation silences the "general intellect," that is, the collective and social character of this cultural production. This reflection sheds light on the errors of operative historiography and many of its critics. This perspective also makes it possible to imagine another way of understanding architecture as a collective product expropriated by the figure of "princes" of architecture (also known as architects of the "star system").
KEYWORDS: *Discipline; distinction; narratives; subjects; architecture.*

RESUMEN:
Esta ponencia busca investigar los aspectos disciplinares del campo de la arquitectura, a través de una perspectiva crítica de la producción del conocimiento y de la sociología de la producción cultural. Para ello, se analiza cómo la representación de los sujetos que producen arquitectura (específicamente de arquitectos dentro del campo disciplinario de la arquitectura) implica en un modo de narrativa histórica que coloca a los individuos en el centro del desarrollo del campo. El análisis crítico revela cómo esta representación silencia el "intelecto general", o sea, el carácter colectivo y social de esta producción cultural. Esta reflexión arroja luz sobre los errores de la historiografía operativa y de muchos de sus críticos. Esta perspectiva también posibilita imaginar otra forma de comprender la arquitectura como un producto colectivo expropiado por la figura de "príncipes" de la arquitectura (también conocidos como arquitectos del "star system".
PALABRAS-CLAVE*: la disciplina; distinción; narrativas; sujeto; la arquitectura.*

INTRODUÇÃO

Partindo do senso comum, o cidadão comum consegue visualizar como a arquitetura ao longo dos anos sempre moldou a sociedade. As cidades, os castelos, as casas, as igrejas e o espaço urbano sempre configurou a vida cotidiana de diferentes períodos históricos. Porém, quando em 2014 Zaha Hadid ganhou um prêmio de design do ano por um museu construído para um ditador e se utilizando de trabalho escravo para sua construção, uma legião de críticos e colegas partiram em defesa da colega. Para o senso comum da disciplina, Zaha Hadid estava simplesmente "fazendo o desenho" do edifício, por isso ao fazer arquitetura ela não tinha nada a ver com as relações sociais sendo reproduzidas por seu projeto. Este conflito aponta para um paradoxo do modo generalizado de se entender a arquitetura: como pode a arquitetura moldar sociedades, e ao mesmo tempo a arquitetura não ser capaz de lidar com as relações sociais que reproduz?

Para enfrentar este paradoxo, deveremos investigar não a verdade absoluta da arquitetura, mas como a arquitetura reproduz verdades sociais. Para entender isso, imagine que Foucault mudasse suas investigações dos efeitos do panóptico na sociedade moderna, para uma investigação de como a subjetividade de Jeremy Bentham estava moldada a priori pela sociedade, ou seja, o panóptico é o produto e não o produtor. Assim, entendemos arquitetura não como uma ideia ou ideal, mas como a reprodução concreta de abstrações na realidade.

Para Michel Foucault (1988, p. 9-10), o papel do intelectual é mostrar para as pessoas que aquilo que elas acreditam como evidências de uma verdade, são temas construídos em algum ponto da história. Por isso, ao criticar e descontruir estas evidências, muda-se ao mesmo tempo algo na mente das pessoas e algo daquilo que se toma como verdade. Neste sentido, o que se compreende como arquitetura foi e é resultado em grande parte de um processo de disciplinamento da consciência, de formação do modo de operar e agir de arquitetos. Mas, esta disciplina não é um imposição, mas uma incorporação.

Para Foucault (1980) e Giles Deleuze (1990) o capitalismo estava mudando de uma forma centralizada e despótica de poder, com hierarquia e punição como meios de controle, para uma sociedade disciplinar onde a organização burocrática, a descentralização, a precarização, a cooptação do eu e dos desejos e as tecnologias da informação estariam criando uma forma de controle difusa e sutil. É famoso como Foucault explicou esta condição através de uma metáfora: é como se o professor que vigia os alunos, para não colar na prova, em vez de ficar no palco à frente da sala, movesse para o fundo e vigiasse os alunos por trás, assim, estes incorporam a sensação de vigília.

No caso do campo de produção cultural que é a arquitetura, esta incorporação disciplinar se dá especialmente através das narrativas que explicam como a arquitetura é produzida. Ao se contar a história da arquitetura, se cria justificativas para como ela foi produzida, relações causais entre "fatos" e resultados. Além disso, se cria diversos critérios para valorizar e desvalorizar certas práticas. A história da arquitetura se torna um mecanismo de poder e distinção.

Por um lado, Manfredo Tafuri (1987) chamou de "história operativa" a tradicional historiografia do movimento moderno. Isto porque esta historiografia estava preocupada em reforçar os discursos dos arquitetos envolvidos. Assim, as ideias, as concepções, as justificativas e as críticas dos arquitetos modernos se tornaram o objeto central das narrativas. Esta compilação de manifestos e obras, normalmente organizadas em ordem cronológica, explicariam a evolução dos ideais da arquitetura e como ela era produzida. Esta linha do tempo também seria capaz de estabelecer uma hierarquia entre os grandes nomes

e os pequenos imitadores. Porém, a história produzida por Tafuri foi uma crítica implacável desses discursos, revelando como eles não passavam de uma mímica da ideologia da época. Para Tafuri, o verdadeiro motor da transformação da arquitetura era o modo de produção da sociedade em um determinado momento.

Embora avance no entendimento da complexidade do produção cultural da arquitetura, Tafuri acaba por estabelecer uma espelhamento direto da "base" (econômica) sobre a "superestrutura" (a cultura). Além disso, apesar de criticar o fetiche das narrativas operativas dos arquitetos, Tafuri (2000 [1969]) continua colocando estas narrativas no centro de sua história, apenas usando-as como objeto a ser destruído. Assim, para Tafuri, o jogo é a condição ([1969], p. 30), o arquiteto se auto-mistifica ([1969], p. 16) a cidade se torna uma máquina que controla o público desatento ([1969], p. 16) e portanto é inútil se angustiar e lutar quando se está preso em uma capsula sem saídas ([1969], p. 32).

Porém, Pierre Bourdieu (1996a) faz avanços importantes para compreender como as "regras do jogo" são criadas em diferentes campos de produção cultural. Bourdieu (1996a, p. 179-180) desenvolve a ideia de *habitus* para compreender esse processo a partir da prática concreta, no lugar de investiga-lo a partir de interpretações abstratas. Ele desenvolve este conceito a partir da maneira que Panofsky entendeu a escolástica como um modo de pensar presente na arquitetura medieval. Ou seja, ele entende o *habitus* como os instrumentos conscientes e inconscientes que um sujeito utiliza para produzir um determinado bem cultural. Por isso, apesar de Bourdieu (1996a, p. 198) louvar como método de Foucault possibilita conectar estratégias sociais, sistemas de regras e referencias culturais, ele afirma que Foucault fica preso no campo do discurso. Para Bourdieu, a noção de *habitus* investiga o campo das ideias (interesses, polêmicas, valores) a partir de sua prática concreta (relações entre agentes, instituições, lógicas sociais, hierarquias e assim por diante).

UMA DESCRIÇÃO DAS ILUSÕES DO CAMPO ARQUITETÔNICO

Bourdieu (1996a, 1996b) iniciou uma série de estudos de diferentes campos sociais, como educação, literatura, moda e gastronomia. Seu objetivo era desenvolver uma leitura sistemática de como relações sociais moldam e são moldados por campos profissionais retoricamente autônomos. Por exemplo, para ele o campo da literatura é uma estrutura complexa formada por instâncias de celebração, formas de narrativas, espaços de encontro, agentes sociais, instituições de diferenciação, meios de comunicação, aparatos burocráticos, corpos profissionais e assim por diante. Estes elementos se organizam e interagem em uma constante luta, estabelecendo as posições de domínio e subordinação dos diferentes atores. Esta perspectiva tem influenciado muitas leituras do campo da arquitetura (cf. Stevens, 1998, Wood, 1999).

Nestes termos, pode-se argumentar que o campo da arquitetura é resultado das diversas regras reproduzidas pelo disciplinamento de seus agentes, treinando sujeitos a obedecer certas leis, formando modos de ver o objeto arquitetônico, estabelecendo códigos de comportamento, e aceitando padrões e tendências de transformação. Além disso, a disciplina estabelece um campo de conhecimento que possui um discurso de verdade correlato. Ou seja, é esta disciplina que estabelece uma verdade sobre a arquitetura, e não o contrário. Além disso, esta disciplina não é simplesmente imposta, mas cria práticas preestabelecidas e coletivamente partilhadas. Para se tomar parte no jogo, estas praticas e métodos devem ser aceitos.

A seguir esboçar-se-á cinco elementos básicos do campo da arquitetura. Isto permitirá compreender o desenvolvimento da arquitetura a partir de uma perspectiva totalmente alheia à historiografia operativa. Este elementos são: centralidades; eixos de hábitos; dimensões sociais; processos de distinção; e ilusões.

Centralidades

Na física, desde Einstein (1920), a ideia de campo é usada para superar a ideia de um espaço uniforme. No campo, cada centralidade estabelece seu próprio campo de forma, e transformando-o em uma geometria curva e dinâmica. Bourdieu (1996a, pp. 205-207) usa esta ideia para explicar as múltiplas polaridades e evitar as interpretações duais nos campos da produção cultural (que distinguem o que é interno e externo). Para ele as forças contextuais (social, histórica, econômica, etc) e as forças internas (biografias, escolas, narrativas, etc) são inseparáveis e interagem mutuamente na formação do campo. Na sociedade contemporânea, estas centralidades são cada vez mais dinâmicas e múltiplas (ver diagrama abaixo).

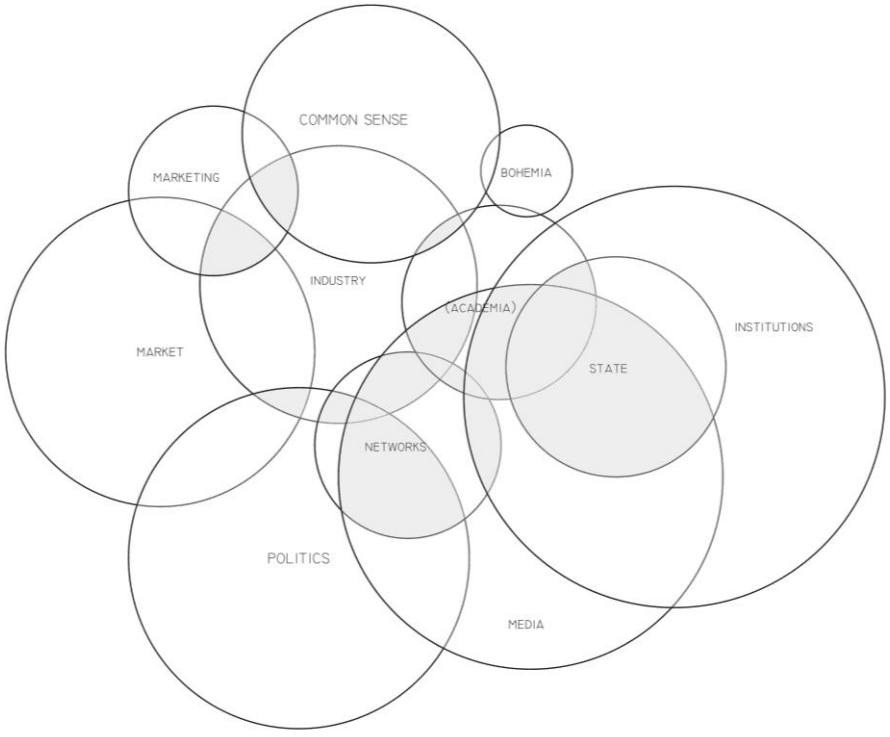


Diagrama 1: Os múltiplos centros do campo arquitetônico.

Source: do autor

Cada uma destas centralidades enquadra uma forma de poder e espalha sua influência sobre a vida social, as regras, gostos e discursos. Desta forma, pode-se entender como campos complexos como a arquitetura se mostram ao mesmo tempo dinâmicos e estruturados. O sistema produzido por este campo é o resultado de lutas entre os programas destas diferentes centralidades. Assim, dependendo do resultado das lutas, e da posição que se ocupa neste campo, diferentes guias são produzidos para a percepção e as escolhas disponíveis, que podem ser contraditórias e incoerentes.

Assim, instituições e senso comum produzem conceitos inerentes, estado e mercado produzem demandas sociais diferentes, a mídia e a academia estabelecem hierarquias divergentes, as redes de trabalho e os laços de amizade diferenciam as predisposições, e assim por diante. Neste sentido, ao se abordar o que é arquitetura, é preciso ter em mente que seu campo não possui uma unidade, mas é formado por uma série de instituições lutando por hegemonia. E cada uma destas instâncias lutam com suas próprias armas. Por exemplo, a mídia usa exposição, as corporações controlam a prática, o estado estabelece limites e posições e a academia cria valor, diferenciação e destaque através da produção de narrativas e histórias.

Eixos de hábitos

O que estabelece a intensidade de poder destas centralidades depende da sua capacidade de estabelecer normas e hierarquias para os valores culturalmente aceitos. Bourdieu (1996) criou um diagrama famoso para explicar o *habitus* no campo da gastronomia estabelecendo uma relação entre dois eixos: capital cultural e capital econômico. No diagrama abaixo, estes dois eixos estabelecem formas de valorizar e estilos de vida diferentes.

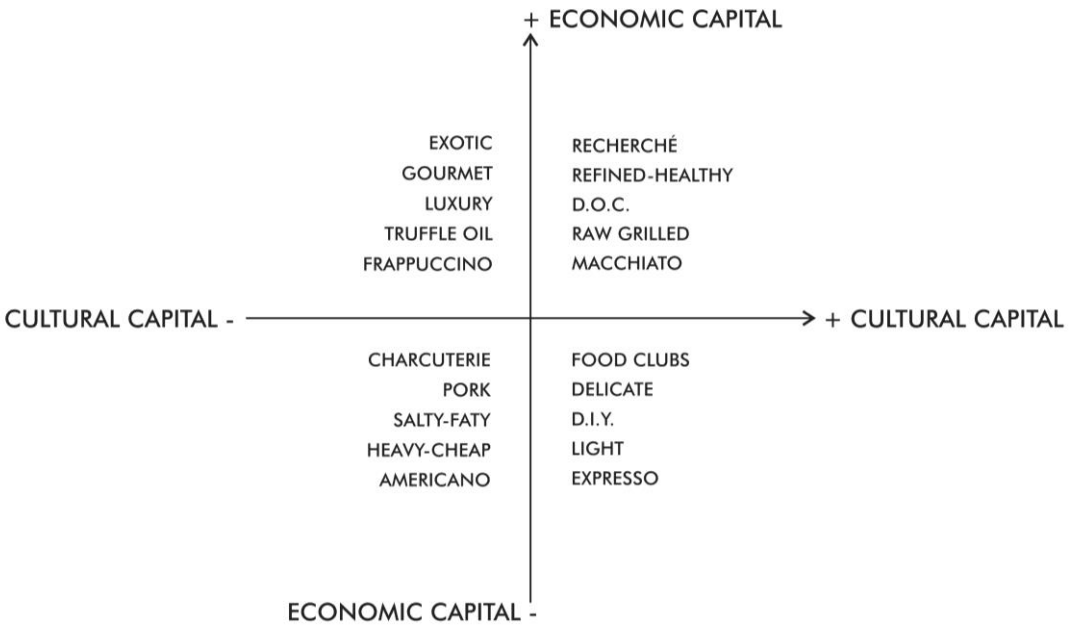


Diagrama 2: Variações no gosto culinário.
Fonte: do autor.

Estes eixos de valores estabelecem normas socialmente aceitas de hierarquia social. Para Bourdieu, eles são a raiz do *habitus*: um sistema geral de disposições e esquemas perceptivos. Este eixos também estabelecem os conflitos entre os diferentes atores para ocupar posições dominantes no campo. Como exemplo, Bourdieu (1996ª, p. 49) menciona como Napoleão III superou sua condição de farsa política através de eventos culturais, celebrações, distribuição de privilégios e presentes.

Similarmente, no campo da arquitetura, diferentes instituição irão promover eventos, celebrações e prêmios para impor seus próprios conceitos de arquitetura. Além disso, uma série de combinações de outros eixos impõem diferentes hábitos sociais, tais como: a tradição, ideologias, exposição midiática, poder político, networking, e centros de tecnologia.

Dimensões sociais

As dimensões sociais são formadas pelas delimitações dos espaços de ação dos diferentes agentes. Eles também lugares de onde estes agentes operam e o caráter que sua produção assume. Por exemplo, Bourdieu (1996c, pp. 65-66, 163) afirma que o campo literário tem duas dimensões principais: a indústria literária e a academia de letras.

De um lado, a indústria literária é centrada nos grupos editoriais, os jornais e o mercado popular. Nesta dimensão, a produção artística é um produto como outro qualquer, guiado pela difusão, sucesso imediato, tiragem, expectativa dos clientes, demanda popular, formatos comerciais, e assim por diante. Esta dimensão está diretamente vinculada às tendências de consumo, a investimentos de curto prazo e ao capital em geral. Por outro lado, a academia de letras se baseava nos salões, na alta sociedade, nos patronos da arte, nos grupos e nos mercados de luxo. Nesta dimensão, os produtos são vistos como únicos, guiados por instâncias específicas de aclamação, com uma política interna guiada pela lógica da “corte”, as relações acadêmicas, a camaradagem, as relações de mestres e discípulos, os vínculos, as premiações e assim por diante. Para Bourdieu, esta dimensão é dominada pelo capital simbólico, investimentos a longo prazo e valores produzidos por discursos históricos.

O campo da arquitetura poderia ser dividido em muitas dimensões. Alguns vêm o campo de interesse da arquitetura como a totalidade do espaço habitado, incluindo favelas e natureza selvagem. Outros, vêm arquitetura como o lugar onde beleza, função e técnica se juntam pela mão de um arquiteto. Porém, cada centralidade vai definir diferentes critérios para o que forma uma dimensão aceita para o campo da arquitetura. Assim, o que importa não é as verdades que estas dimensões retoricamente definem, mas, os conflitos que elas revelam. Cada uma vai criar intercessões e produzir diferenciações, estabelecendo princípios diferentes e instrumentos de imposição de valores.

Para Bourdieu, estas dimensões também se manifestam como lugares concretos. Como nós de estruturação, estes lugares articulam diferentes dimensões. Por exemplo, no caso da arte, estes lugares incluem o café, o museu, as escolas, as fundações, os secretarias de cultura, os ateliers, os clubes aristocráticos, as sociedades de especialistas, e até mesmo lugares virtuais como os jornais e as revistas. Estes lugares são importantes porque articulam as circunstâncias que permitem se produzir objetos de arte, e articulam o contexto em que estes objetos são avaliados e difundidos.

Distinções

Para Bourdeiu, as pressões que mediam a produção num campo cultural são tanto internas quanto externas. As distinções estabelecidas são sempre simbólicas como refletem as posições na hierarquia social. As instituições atuando no campo impõem uma ordem simbólica, um círculo de valorização, um nível de publicidade e uma definição do que é "legítimo". Este processo é resultado das lutas por posições de domínio, e o resultado é a criação de "distinções" (hierarquias e diferenciações no campo).

Para Bourdieu (1996c, p. 193), o modo contemporâneo de se estabelecer estas distinções é principalmente construído através de "biografias", que são narrativa baseadas no mito da "criação", onde os produtos são vistos como misteriosamente produzidos por gênios (Bourdieu, 1996c, p212). Assim, Bourdieu argumenta que o próprio "artista" é assim "criado" pelo trabalho do crítico, que se posiciona como isolado do artista, mas, reconta poeticamente uma história da "formação" do artista. Estas narrativas normalmente focam na afiliações (promovendo os agentes pela nobreza de seus mestres), construindo histórias de "grandes homens", onde os trabalhos poderiam ser avaliados através de uma abordagem mitológica da formação destes sujeitos (Bourdieu, 1996c, p.213).

Porém, para Bourdieu (1996c, p.131), estes "grandes homens" só existem imersos na ortodoxia e nos dogmas das culturas que sustentam sua fama. Este culto da personalidade e da biografia criam uma ilusão de uma coerência retrospectiva na vida destes grandes personagens [evidentes em frases do tipo "desde uma tenra idade ele mostrava sinais de..."]. Estes rituais de culto levam à produção de narrativas de ruptura, onde atores atuais supostamente rompem com toda a história pregressa, supostamente revolucionando toda a estrutura do campo (Bourdieu, 1996c, p. 213, 218-219).

Ilusões

Bourdieu chamou de *illusio* o efeito geral, a mágica que faz o campo funcionar, as fantasias que devemos aceitar para acreditar nas verdades que o sistema proclama possuir. Estas fantasias incluem rituais, dogmas, regras do jogo, obsolescências programas, as formas sistêmicas de renovação, simulacros e novidades. Para Bourdieu (1996c, p. 131), as revoluções artísticas nunca vêm dos agentes em posição de domínio no campo, porque eles não têm interesse em mudanças radicais na ordem que os consagra. Por isso, estas ilusões operam por meio de dilemas falsos.

Estes falsos dilemas são uma forma de evitar os paradoxos radicais e manter a estrutura do campo. Um de seus modos é criar supostos "erros técnicos" que se ignorados produzem todas as catástrofes humanas e se evitados mudariam toda realidade. Operacionalmente o procedimento é simples: primeiro uma "visão errada" é identificada como sendo usada por todos arquitetos, depois, uma "visão correta" resolveria o problema (o método proposto).

Metodologicamente trata-se de criar um "espantalho" que representa uma modo de pensar reduzindo sua lógica ao absurdo. Através de uma descontextualização ou de uma distorção, este espantalho pode representar todos os erros sociais.

Por exemplo, Sharon Zukin (2010, p. 219-227) demonstra como Jane Jacobs representa uma complexa mudança entre um "estado centralizado" para uma "ideologia neoliberal" como se fosse um erro técnico da vanguarda arquitetônica. O fato das cidades modernas estarem morrendo é representado como uma incapacidade de desenhar a vida humana. Para Zukin (2010, p. 227), Jacobs era uma ativista comunitária experiente demais para ignorar as forças que estruturam as disputas urbanas (nominalmente a força do dinheiro e o poder do estado). Assim, Zukin (2010, p.25) sugere que a camuflagem dos conflitos sociais envolvidos pode ser explicado pela origem do financiamento das pesquisas de Jacobs (a Rockefeller Foundation) e os seus links com poderosas instituições midiátias (comom a Time Life). Por estes motivos, a crítica de Jacobs toma parte na ilusão geral do campo, inserindo-se nas regras aceitas do "jogo" e propondo como solução uma mudança de "estilo". Isto camufla as mudanças radicais em curso na política de produção espacial, e impede que as forças em jogo sejam identificadas.

Para Bourdeiu estes conflitos internos são meras ilusões do Jogo. Robert Venturi defendendo uma linguagem popular, Frank Lloyd Wright defendendo o organicismo, Le Corbusier o formalismo, Walter Gropius o funcionalismo, Mondrian o neoplatonismo e assim por diante, são apenas formas de reduzir os adversários a espantalhos e proclamar uma solução estilística desenvolvida por um suposto gênio.

Sujeito a mudanças: o sujeito da arquitetura

A relação entre sujeito e sociedade é um problema teórico de grandes proporções e muita controvérsia. Para lidar com este temas vamos introduzir quatro metáforas que concebem esta relação de forma diferente: o indivíduo ideológico, o interindividual, o príncipe, e o transindividual.

A visão ideológica do indivíduo é a mais simples e a mais difundida. Nela o campo é entendido como um palco neutro onde suas dimensões sociais e culturais não interferem na performance dos jogadores. Estes são considerados indivíduos iguais competindo em um jogo justo e sob as mesmas regras. Desta forma, a estrutura atual do campo e sua lógica (lógica de ideias, ideo-logia) pode justificar as hierarquias estabelecidas a partir das habilidades pessoais dos jogadores. Assim, um arquiteto que ocupa uma posição de destaque supostamente chegou lá em função de seu talento, que o permitiu escalar degrau por degrau a pirâmide do campo. A narrativa do campo se torna uma da "escada" e do "líder". De acordo com essa linha de raciocínio, uma vez que um indivíduo consegue passar por todas as fases de desenvolvimento, ele se encontrará em uma posição de liderança e poder. Da mesma forma, todos os arquitetos que se encontram abaixo dele estão alí em função de suas próprias falhas (ver diagrama abaixo).

Diagrama 3: a lógica ideal do indivíduo
Fonte: o autor.

Esta metáfora ignora todas as dinâmicas sociais internas e externas ao campo. Como observamos, o espaço em que a arquitetura é produzida e valorizada não é um espaço neutro. As diferentes centralidades resultam em um campo de poder onde as lutas por hegemonia são contínuas. Os hábitos sociais enquadram diferentes valores e estilos de vida. Também, o campo da arquitetura é dividido em diferentes dimensões sociais, fundando campos de atuação diferenciados e com formas de pertinência próprias. Assim, diferenciações sociais são estabelecidas e hierarquias são construídas. Além disso, diferentes instituições competem pela produção das ilusões dominantes no campo. Elas não só atuam a favor de seus discípulos, como também buscam difundir suas próprias regras como regras hegemônicas do jogo. Assim, procuram ativamente disciplinar os diferentes agentes dentro de seus próprios valores. Neste sentido, esta metáfora é incapaz de visualizar como a arquitetura reproduz sua lógica interna, eliminando toda reflexão dialética e desconhecendo o processo de produção de subjetividades.

A segunda metáfora é dos indivíduos interseccionados desenvolvida por Georg Simmel (Stoetzler, 2016). Para Simmel, as individualidades crescentemente complexas foram formadas através do desenvolvimento de diferentes "círculos sociais". De acordo com esta ideia, individualidade modernas são o resultado da articulação de diferentes círculos de indentidade, tais como gênero, família, classe, religião, entre outros (ver diagrama abaixo).

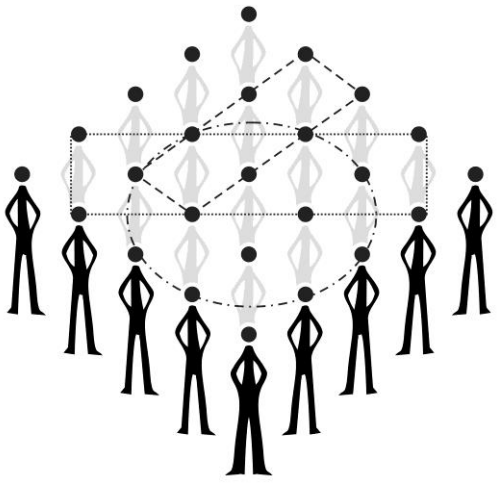


Diagrama 4: Intersubjetividade.
Fonte: do autor.

Nesta concepção, um grupo de pessoas pode herdar uma cultura comum "A", enquanto um grupo de profissionais pode desenvolver um conhecimento compartilhado "B". A associação destes dois círculos sociais com outras identidades (tais como classe ou gênero) explicariam a crescente complexidade dos indivíduos. Neste sentido, o sujeito da ação não é um indivíduo isolado, mas uma interseção de círculos sociais que articulam diferentes grupos de pessoas. Esta concepção reconhece como ideias, concepções e valores são produzidos e compartilhados coletivamente. Assim, ao contrário do que histórias tradicionais da arquitetura afirmariam, nenhum arquiteto poderia ser creditado pela invenção de uma única ideia, já que

estas ideias são resultado de conhecimentos compartilhados coletivamente. Neste sentido, sujeitos seriam formados por múltiplos círculos sociais.

Entretanto, esta concepção ainda vê o indivíduo como uma espécie de nó auto-centrado. Além disso, esta metáfora é incapaz de explicar como indivíduos podem atualizar diferentes traços de personalidade m diferentes momentos, e tampouco explicar o surgimento de sujeitos coletivos.

A terceira metáfora é a do príncipe. Esta concepção proto-crítica tem a capacidade de incluir mecanismos de poder e de representação. Ela foi primeiramente sistematizada por Machiavel (2008, para uma análise crítica ver Althusser, 2000). Nela, o líder não está em uma posição natural, tampouco em uma posição neutra no campo. Sua posição é produzida através de uma série de articulações e manobras sociais. O príncipe conquista sua posição de poder através de um controle exercido sobre outros sujeitos. Nesta metáfora, o príncipe é uma "imagem pública" que representa relações políticas e desejos coletivos. Portanto, o príncipe seria: umaa imagem (re-apresentação) de um corpo social; uma instituição social; um mecanismo social de produção, uma vontade coletiva; e assim por diante. Desta forma, esta representação social (o príncipe) é um instrumento abstrato que incorpora (e extraí) poder social de uma coletividade (ver diagrama abaixo).

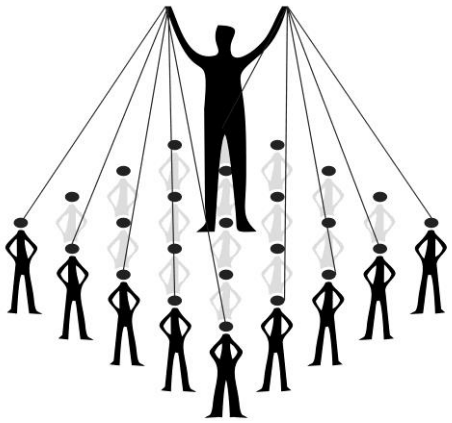


Diagrama 5: O sujeito histórico de Machiavel: o príncipe.
Fonte: do autor.

Nesta metáfora, um processo de subjetificação entra em ação, enquadrando a subjetividade de outros indivíduos de tal forma que elas podem ser expropriadas. Este processo é também uma forma de controle social. Muitas variações desta metáfora têm sido desenvolvida ao longo dos tempos, por exemplo: o conceito de classes (uma representação de um príncipe coletivo) ou mesmo partidos políticos. Desta forma, estas representações em príncipe colonizam o que é coletivo por meio de uma entidade singular.

Além disso, não é a penas a subjetividade do príncipe que é forjada. Todos os demais sujeitos são transformados em potenciais príncipes impotentes. Toscano e Kinkle (2015) observam como a série televisiva The Wire representam os personagens em relação à cidade de Baltimore: “Enquanto narrativas tradicionais localizam o agenciamento causal no nível dos personagens individuais, em The Wire o sistema socioeconômico (..) é o sujeito opaco”, assim indivíduos se sentem impotentes (Toscano e Kinkle, 2015, p. 139). Para eles, o trabalho da crítica deveria ser o de revelar a dominação e exploração que permanece obscura, e que causa as pessoas se sentirem sempre cooptadas pelo sistema contra sua própria vontade.

Por exemplo, para conquistar espaço e viabilizar seus escritórios, arquitetos que são críticos às condições atuais do campo, cedo ou tarde, terão que desistir de atuar ou repetidamente aderir a ações que eles desprezam, assim como os personagens em The Wire sentem “a inevitável frustração que vem ao tentar ‘desvirtuar o sistema’” ou “o fatalismo de se jogar ‘o jogo’”.

Esta metáfora é importante para entender como a representação de arquitetos individuais funciona atualmente no campo da arquitetura, assim revelando sua ilusões. Porém ela não ajuda a compreender como seria uma aproximação alternativa para posicionar um modo de subjetividade crítica. Em outras palavras, esta metáfora explica como a representações de arquitetos em forma de príncipes (gênios), é uma forma de capturar desejos e trabalho coletivo, e portanto tem uma existência concreta no campo atual. Porém, ela não permite visualizar uma nova imagem operativa para o trabalho coletivo por trás das máscaras dos príncipes.

Para Toscano e Kinkle (2015, p. 147) é preciso criar um mapa cognitivo capaz de representar esta condição, de forma a torná-la disponível para ser criticada. Se por um lado esse mapa cognitivo deveria ser capaz de capturar como estamos tragicamente submersos em um sistema urbano de acumulação e reprodução de capital, este mapa deveria ser um mecanismo de questionamento estético das abstrações sociais tomadas como realidade (Toscano e Kinkle, 2015, p. 151). Isto permitiria uma experiencia reflexiva onde ambos sujeito e mundo podem ser entendidos como produzindo e reproduzindo eles mesmos. Por este motivo, é preciso desconstruir a ideia de um indivíduo centrado em si mesmo e entender o processo de produção da subjetividade.

Guattari (1995, p. 22) propôs descentralizar a questão do sujeito pela questão da subjetividade, partindo da análise de seus múltiplos layers. Para ele, a subjetividade é um conjunto de delimitações e condições de auto-referenciamento que são formadas por uma ecologia de aparatus e universos incorpoais de referencias, instituições, espacialidade e paradigmas ético-estéticos (Guattari, 1995, p.9) Assim, Guattari argumenta que uma aproximação da subjetividade não é menos uma pesquisa científica do que uma cartografia multifacetada de referencias cognitivas, mitos, rituais, sintomas, angustias, afetos, inibições, pulsões e identidades (Guattari, 1995, p. 11-12). Para Guattari (1995, p. 21), a subjetividade é pré-pessoal, polifônica, coletiva e maquínica. Portanto ela não é centrada no indivíduo.

Assim, nos aproximamos de nossa última metáfora: a transindividualidade. Simondon (2013) realiza uma longa história do conceito de individuo, e conclui que esta ideia é baseada em hileformismo que pressupõe uma convergência entre uma matéria (substância) e uma forma particular. Seu argumento é que, no lugar de investigar o indivíduo já individuado, deveríamos focar no processo de seu devir: a individuação. Caso contrário, o estudo partirá do efeito em vez de partir do processo que gera os indivíduos.

Desta forma, Simondon muda a pesquisa de uma ontologia universal dos indivíduos enquanto seres eternos para uma pesquisa que ele chama de ontogenesis. Esta metáfora explica como, para que o indivíduo seja possível, é preciso existir um campo de possibilidade anterior, que ele chama de pré-individual. Assim, para ele o individuo é apenas uma fase (uma atualização) em uma série de individuações potenciais. Neste sentido, o sujeito pode ser entendido como um campo de energias internas contraditórias. Por isso o individuo não tem um centro em estabilidade clássica, pois, esta concepção inviabilizaria a possibilidade de transformação radical do ser.

Para Simondon (2013) o ser é um processo de informação (*mise em forme* – por em forma). Esta informação é uma estruturação provisória de forças dinâmicas em uma resolução metaestável. Para além de uma simples atualização de virtualidades internas (como no caso de uma semente que se torna árvore), esta individualização é um processo criativo que estrutura forças divergentes em uma nova estrutura. Assim, ele propõe incluir energia à antiga dualidade de forma e matéria, pois uma ação de mediação deve ser realizada. Assim, a questão não é apenas de um individuo (interno) em conflito com uma sociedade (externa) mas justamente trata de um processo ativo de constante inter-relação e atualização.

Para Simondon (2013) esse processo de individualização tem 3 fases. A primeira é apenas física, onde um limite é estabelecido entre um interior e um exterior. Esta primeira individuação pode apenas decair, como ocorre em cristais e elementos não vivos. A segunda fase é a individuação de seres vivos, onde a formação de um limite é a produção de um campo interno em continua relação com o exterior. Nesta fase, uma dinâmica interna se relaciona com uma dinâmica externa, formando um contínuo teatro de individuações. A terceira pase é uma individuação dupla, tanto psíquica como coletiva, onde elementos reminiscentes de preindividualização (permanecendo não-atualizados em diferentes indivíduos) se conectam e se atualizam em uma transindividualidade (um sujeito coletivo).

Com esta metáfora, é possível compreender como o campo da arquitetura produz uma série de preindividualidades potencias e reproduz mediações para a formação de transindividualidades. Este processo reproduz um inconsciente arquitetônico coletivo.

Em sua análise do narcisismo fundamental do inconsciente, Freud (1957, p. 101) chega a uma conclusão inusitada: a psicologia de grupo poderia ser entendida enquanto narcisismo individual apenas se a a pulsão de coletividade for entendida como uma manifestação da libido homossexual. Indiscutivelmente, a abordagem de Simondon fornece um esquema teórico que permite superar tanto a submissão do coletivo a uma soma de indivíduos como a dualidade entre individuo e coletivo. Isto implicaria uma verdadeira revolução copernicana do conceito de indivíduo.

Assim, a posição de Freud é apenas uma manifestação da ideologia de seu tempo, que centra a subjetividade na entidade mitológica do indivíduo isolado. Para Jodi Dean (2014), é o próprio capitalismo que encerra o sujeito na figura de um indivíduo.

CONCLUSÃO: UM TIJOLO COMO METÁFORA DA ARQUITETURA

Simondon ilustra elegantemente sua ontogenesis com uma longa consideração sobre o processo de individuação de um tijolo (Simondon, 2013, p. 39-58). A argila não é simplesmente uma matéria prima passiva. Ela possui múltiplas possibilidades de transformação, aptidões e tendências. Além disso, a argila é

desde já um material processado, para a qual a areia deve ser cuidadosamente selecionada, e à qual a quantidade certa de humidade deve ser acrescentada. Também, a argila teve que ser coletada e transportada. E suas propriedade e identificação foram possíveis através de um longo processo de produção social de conhecimento. Quanto ao molde, ele não é simplesmente uma forma abstrata. Ele tem um papel de procedimento, impondo limite à transformação da argila. Este papel é uma ação ativa, mais precisamente, uma ação reativa de força igual e inversa à exercida pela argila sobre ele.

Este processo de individuação do tijolo já é, desde já, composto de um sistema dinâmico de interações, com potencialidades e forças interagindo dinamicamente para formar um produto final estável. Entretanto, devemos ainda adicionar a este cenário o papel do artesão, que sempara, descarrega e pressiona a argila no molde, enquanto usa um complexo e sutil artificio para abrir e fechar o molde sem desfigurar o perfeito limite geométrico do tijolo.

Enquanto a individuação do tijolo ocorre somente uma vez e produz algo estável, outras individuações que passam pela fase dos seres vivos e coletivos tem a capacidade de incorporar, reordenar-se e transformar-se. Da mesma forma, a arquitetura não possui um ser, mas é um ser em constante devir. A presente discussão visou investigar como diferente narrativas sobre a arquitetura e o modo como ela é produzida implicam em uma determinada concepção dos indivíduos que a produz. Estas concepções fundam narrativas. Estas narrativas fundam modos de valorizar socialmente a arquitetura. E este campo de valores formam um campo social em constante transformação. Compreender os aspectos em jogo na formação deste campo não é suficiente para que ele se transforme. Mas é a condição indispensável para que os arquitetos se tornem conscientes dos processos de subjetificação em operação no momento em que eles se posicionam neste campo de atuação social. Portanto, este deveria ser o primeiro passo para que arquitetos se tornem mais consciente das forças em jogo dentre de suas própria subjetividade.

REFERÊNCIAS:

Althusser, L. **Machiavelli and Us**. London: Verso, 2000.

Bourdieu, P. **The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field**. Cambridge: Polity Press, 1996a.

Bourdieu, P. **Distinction: a social critique of the judgement of taste**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996b.

Bourdieu, P. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996c.

Dean, J. 'Enclosing the Subject', **Political Theory** - SAGE Publications, Vol. 44(3), 2014. pp. 363–393.

Deleuze, Gilles. "Postscript on Control Societies," in **Negotiations**, trans. Martin Joughin. New York: Columbia University Press, 1990.

EINSTEIN, A. **Relativity - The Special and General Theory**. (1920) disponível em: http://www.bartleby.com/173/ acessado: 22 de agosto de 2007.

Foucault, Michel. in GORDON, C. (ed.) **Power/knowledge: selected interviews and Other Writings 1972-1977**. New York: Pantheon Books, 1980.

Foucault, Michel. “Truth, Power, Self.” In **Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault**, edited by Luther H. Martin et al. London: Tavistock, 1988.

Freud, S. ‘On Narcissism: An Introduction’ in Freud, S. **The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud - Volume XIV (1914-1916).** London: The Hogarth Press, 1957. pp. 67-102.

Guattari, F. **Chaosmosis - an ethico-aesthetic paradigm**. Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

Machiavelli, N. **The Prince**. Oxford: Oxford Press, 2008.

Simondon, G. **L’individuation à la lumière des notions de forme et d’information**. Grenoble: Millon, 2013.

Stevens, G. **The Favoured Circle**, Cambridge, MA: MIT Press, 1998.

Stoetzler, M. ‘Intersectional Individuality: Georg Simmel's Concept of “The Intersection of Social Circles” and the Emancipation of Women’, **Sociological Inquiry**. 86(2), 2016. pp. 216–240.

Tafuri, M. ‘Toward a Critique of Architectural Ideology’, in Hays, K. M. (ed.) **Architecture Theory since 1968**. Cambridge, MA and London: MIT Press, 2000. pp. 16-33.

Tafuri, M. ‘Introduction: The Historical "Project"’; ‘L’Architecture dans le Boudoir’, in Tafuri, M. **The Sphere and the Labyrinth.** London: MIT Press, 1987. pp. 1-24, 267-290.

Toscano, A., and Kinkle, J. **Cartographies of the Absolute**, Winchester and Washington: Zero Books, 2015.

Woods, M. **From Craft to Profession: the Practice of Architecture in Nineteenth- Century America**. Los Angeles: University of California Press, 1999.

Zukin, S. **Naked City: Death and Life of Authentic Urban Places.** Oxford: Oxford University Press, 2010.

enanparq
Salvador - 2018

DO PROBLEMA SANITÁRIO DA CIDADE NO SÉCULO XIX À PRÁTICA HIGIENISTA (FUNCIONALISTA): SEPULTAMENTOS NAS IGREJAS, CONSTRUÇÃO DE CEMITÉRIO E DEMOLIÇÕES EM IGARASSU.

OF THE SANITARY PROBLEM OF THE CITY IN THE NINETEENTH CENTURY, TO THE SANITARIST AND HYGIENIST PRACTICE (FUNCTIONALIST): SEPULTAMENTOS AL IGREJAS, CONSTRUCTION OF CEMETERY AND DEMOLITIONS IN IGARASSU.

DEL PROBLEMA SANITARIO DE LA CIUDAD EN EL SIGLO XIX, A LA PRÁCTICA SANITARISTA E HIGIENISTA (FUNCIONALISTA): SEPULTAMIENTOS EN LAS IGLESIAS, CONSTRUCCIÓN DE CEMITÉRIO Y DEMOLICIONES EN IGARASU.

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

LINS, André Bezerra
Doutor em Arquitetura e Urbanismo (FAU/USP), PhD/PNPD/Capes/PPGDU/UFPE; Professor Adjunto I da UNIFBV
linsarqurb@gmail.com

DO PROBLEMA SANITÁRIO DA CIDADE NO SÉCULO XIX À PRÁTICA HIGIENISTA (FUNCIONALISTA): SEPULTAMENTOS NAS IGREJAS, CONSTRUÇÃO DE CEMITÉRIO E DEMOLIÇÕES EM IGARASSU.

OF THE SANITARY PROBLEM OF THE CITY IN THE NINETEENTH CENTURY, TO THE SANITARIST AND HYGIENIST PRACTICE (FUNCTIONALIST): SEPULTAMENTOS AL IGREJAS, CONSTRUCTION OF CEMETERY AND DEMOLITIONS IN IGARASSU.

DEL PROBLEMA SANITARIO DE LA CIUDAD EN EL SIGLO XIX, A LA PRÁCTICA SANITARISTA E HIGIENISTA (FUNCIONALISTA): SEPULTAMIENTOS EN LAS IGLESIAS, CONSTRUCCIÓN DE CEMITÉRIO Y DEMOLICIONES EN IGARASU.

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Trata de práticas sanitaristas e higienistas implementadas no Brasil, em consequência dos efeitos da Revolução Industrial, direcionadas pelo modelo dos ideais urbanísticos praticados por Haussmann sobre a Paris medieval e barroca, no século XIX, à luz da concepção da City Garden, de Ebenezer Howard, sobre as cidades, populações e modos de viver, circular, produzir e morar. Nesse contexto, discute sobre os seculares sepultamentos no entorno e interior de igrejas, mesmo após as descobertas de Louis Pasteur sobre contaminação por microrganismo e medo dos "miasmas", compreendendo a trajetória e ecos das estratégias e ações desenvolvidas por técnicos e administradores públicos para enfrentamento desse cenário no espaço urbano, ambiente de antagônicos interesses da população e do clero. A prática cotidiana, com modo de vida ainda arraigado em preceitos religiosos, impactada por novas posturas científicas e técnicas que geram o medo dos mortos, exigem mudança de sensibilidade coletiva que resulta na separação dos espaços dos vivos e mortos. Culmina em conflitos acerca dos seculares rituais em torno da morte, e da transferência da prática de sepultamentos no entorno e interior das igrejas para os "campos santos", "cemitérios secularizados" laicos, sem restrição religiosa, equipamento sanitário implantado no cenário da periferia urbana de vilas e cidades, em engendradas intervenções higienistas. Entretanto, nesse cenário no Brasil, não católicos, judeus, protestantes, mulçumanos, escravos, indigentes e condenados não recebiam sepultamento em interior de templo religioso. Como recorte, aborda a construção do espaço urbano colonial e aspectos das políticas públicas de saneamento e erradicação das doenças da população, através do combate à prática de sepultamento no interior de igrejas, e da construção do cemitério público como solução, através da observação do caso da cidade de Igarassu, no século XIX e segundo quartel do século XX, resultado das novas posturas e teses médicas que tratavam do saneamento urbano, mas, também mostrando reflexos tardios da prática haussmanianna, promovendo demolições seletivas de edificações no Largo da Matriz, centro da cidade alta, sob alegação de que a "enfeavam". Essa prática buscava soluções de melhoramentos e embelezamento urbano, dentre do arcabouço funcionalista da urbanística moderna sobre a cidade antiga. Para melhor compreensão do século XIX e seus reflexos, sob a ótica do sanitarismo, são abordados alguns discursos sobre causa e solução da insalubridade física e moral (das denominadas "classes fétidas e perigosas"), da cidade e da sociedade, e sobre segregação social e habitação do pobre (LINS, 2005). Por outro lado, as medidas técnicas caminhariam em direção ao rompimento de uma economia institucionalizada da mitificação da morte, incorporada ao imaginário coletivo das ideias religiosas e, para implantar um modo de vida moderno e racionalizante. Os membros desse sistema tinham razões (crenças) para manter a condição vigente: fiéis pagando e obedecendo ao clero para receber sepultamento capaz de salvá-los, livrando-os do inferno; religiosos e leigos da

igreja sendo pagos para “salvar as pessoas”; e por fim, governantes garantindo domínio sobre a vida da sociedade. Michel Foucault, professor do *Collège de France*, autor de “Vigiar e punir”, e “História da sexualidade (vol. 1) - A vontade de saber”, em uma de suas visitas ao Brasil, em 1976, para palestras em Belém, Salvador e Recife. Professores da UFPE, Gadiel Perrusi e Silke Weber, *o “acompanharam à Igarassu, onde visitaram a Igreja de São Cosme e Damião, ao Convento de Santo Antônio e ao Engenho São João, em Itamaracá”.* Segundo Perrusi, Foucalt visitou também a antiga Casa de Detenção do Recife, projetada pelo engenheiro sanitarista José Mamede Alves Ferreira (1850) seguindo o modelo estudado por Foucault, do panóptico de Jeremy Bentham em 1785. Mamede projetou os cemitérios públicos de Santo Amaro (Recife) e de Igarassu, além do Hospital Pedro II. Nesse ínterim, a seu tempo, Foucalt e Mamede apresentaram interesse pela Igarassu colonial. O engenheiro ao projetar o cemitério de Igarassu, propôs intervenção no modo de vida da cidade barroca (ZANCHETI, 2012), com preceitos sanitaristas de transformação e racionalização do espaço urbano no século XIX, com características referenciais da França e da Inglaterra, no desenrolar da modernidade. Segundo MORAES, ainda no Recife, "Foucault afirmou que a trajetória cultural do mundo ocidental havia começado na Idade Média, no momento em que se instituiu a confissão católica”. Tomando a afirmação, verificamos a importância da religiosidade que gerou no século XIX o conflito entre o medo da morte e o risco de sepultamentos no interior das igrejas, ambientes de salvação, em contraposição à necessidade sanitária e de salubridade da utilização de cemitérios para sepultamentos (REIS, 1998). Durante a idade média e meados do século XVIII na Europa, os rituais de sepultamentos se transformaram, e a proximidade entre vivos e mortos fazia da morte um fato publico. No Brasil colonial, da mesma forma, os sepultamentos ocorriam nos moldes e rituais da cidade barroca, no entorno e interior das igrejas pertencentes às irmandades, caracterizando proximidade de Deus e da salvação. Os cortejos fúnebres cortavam a cidade com pompa, representando a influência e riqueza do morto. A Igreja Católica, para cerimonialização da boa morte fornecia manuais de “bem morrer”, organizando o imaginário social entre o temor da morte e a salvação. O padre português Bernardo Queirós, no manual publicado em 1802, recomenda que na hora da morte se deveria lembrar dos parentes mais necessitados, além de não morrer deixando bem “indevidamente adquirido” (REIS, 1998). Ao mesmo tempo em que as cidades tiveram contingente populacional aumentado, a descoberta dos microrganismos, por Louis Pasteur, corroborou para o discurso médico-higienista que discordava da prática de sepultamentos *ad sanctos*, devido ao comprovado risco de contaminação com a permanência de mortos no interior das igrejas, e desse risco nas cidades industriais, devido à insalubridade, falta de higiene, infraestrutura e saneamento. Do conjunto de condições favoráveis à prática da boa saúde pública, Michel Foucault observa, em sua obra *Microfísica do Poder*, que a salubridade “não é a mesma coisa que saúde e sim o estado das coisas, do meio e seus elementos constitutivos, que permitem a melhor saúde possível. Salubridade é a base material e social capaz de assegurar a melhor saúde possível aos indivíduos” (FOUCAULT, 1991, p. 93). Paralelo ao ideal de construção de uma prática higienista no modo de vida cotidiano, aparece a preocupação com a conservação da saúde pública. Utilizando-se da premissa da necessidade de resguardar os indivíduos do grave quadro de insalubridade e contaminação que se encontravam as cidades, com elevados contigentes populacionais, provocados pelo advento da fábrica, e ainda sem prática e estrutura de higienização pública, os profissionais da saúde pública e autoridades, passaram a propagar que a tradição religiosa de sepultar os mortos dentro das igrejas ocasionava riscos à vida dos fiéis. As teses médicas de saúde pública discutiam os problemas das cidades, já que ainda não existiam escritos teóricos acerca da temática urbanismo (antes de Idelfonso Cerdá, Plano de Barcelona), ganhava cada vez mais respaldo junto à população. As teses das sociedades médicas dos séculos XVIII e XIX, mostraram que ar fétido, pútrido e dos vapores produzidos pela matéria orgânica em decomposição, água parada e ausência de ventilação, era propícia à formação dos chamados “miasmas”. Os sanitaristas defendiam que os rituais religiosos de sepultamentos deveriam ser reduzidos à inumação dos corpos, evitando o contato com as pessoas, diminuindo as formas de contágio. Os indivíduos passaram a adotar modo de vida baseado na cultura do bem-estar, abandonando costumes e práticas não higiênicas, para combater a elevada mortalidade nas cidades. Essas posturas higienistas ditavam regras que abrangiam competências médicas e de engenheiros, alcançando ainda atribuição de gestor de políticas públicas e sociais. Para resolver os problemas da cidade industrial, o corpo de médicos sanitaristas obteve prestígio por

supostamente possuir o conhecimento dos meios para extinção dos micróbios que assolavam com moléstias as populações dos centros urbanos adensados. A medicina social, com instrumentos legais e disciplinares, instaura práticas e modos higienizadores e segregadores, em nome da saúde urbana, social e pessoal. Logo as teses médicas passaram a discutir a necessidade de colocar em prática medidas sanitárias de controle, para proibir definitivamente a prática de sepultamento no interior das edificações religiosas. Enquanto a ciência não alcançava uma solução racional, o sistema religioso de controle continuava. Depois de descobertas sobre os "fenômenos da contaminação", a mudança para um pensamento racional, envolveu a etapa das teses e práticas de profissionais de medicina e saúde pública, engenharia sanitária, e governamentais, sem ainda se cogitar o saber urbanístico. Parte das populações passou a apoiar essa política sanitarista, protestando contra os sepultamentos dentro das igrejas, e defendendo a construção de campos-santos fora das cidades, pois, "a infecção causada pelo cemitério [no interior dos templos] era tão forte que, segundo elas, por causa da proximidade dos mortos, o leite talhava imediatamente a água apodrecia, etc" (REIS, 1998). No sentido oposto, outra parte das populações, junto a grupos relevantes do clérigo (defendendo a Constituição do Arcebispado, Bahia), passou a promover procissões denominadas "Cemiteradas", protestos exigindo a manutenção dos sepultamentos no interior das igrejas para salvação dos fiéis. Nesse ambiente do conflito urbano-religioso, a teoria sobre os *miasmas,* veio confirmar a mudança dos enterramentos das igrejas para os cemitérios fora das cidades, pois os cadáveres humanos estavam entre as principais causas da formação de *miasmas* mefíticos, e afetavam, com particular virulência, a saúde dos vivos, por serem depositados em igrejas e cemitérios paroquiais nos centros urbanos. A tendência à assepsia torna-se característica fundamental (SANTOS). No Brasil, as teses de saúde públicas e as sociedades médicas mostraram empenho em eliminar a prática de sepultamentos urbanos de dentro das igrejas, local de aglomeração de pessoas, suscetível a favorecer epidemias. Foram iniciadas campanhas nas grandes cidades do Império, conquistando médicos e legisladores. Segundo SANTOS, a partir de 1835, as assembléias provinciais passaram a incentivar as irmandades a abandonarem o costume de enterrar seus mortos nos templos. No século XIX, a população sofreu diversas epidemias, sendo grande problemática urbana para as autoridades provinciais, provocadas pela falta de higiene, infraestrutura, saneamento, salubridade nas construções e, devido ao modo de vida arraigado em tradições. Os surtos de "Pestes" ocorridos a partir de 1850, com grande contingente de mortos, motivaram a construção de cemitérios. As mortes em massa provocadas pelas contaminações epidêmicas, criaram o "medo dos mortos" (REIS, 1998), que passaram a ser encarados como agentes infecciosos que deveriam ser mantidos longe do contato direto e cotidiano com as pessoas, principalmente em ambientes fechados e próximos às casas. Consolidou-se então, a ideia de construção de campos-santos, cemitérios, como proposta racional à questão da "saúde pública", mesmo se contrapondo à "concepção de grupos religiosos". O estudo apresenta questões de forma concisa, não tendo por fim abordagem exaustiva dos tópicos. Está divido em cinco partes: a construção da cidade e a sua sociedade no período colonial; uma visão geral do Brasil e da Europa em busca de higiene; a cidade e a sociedade conservadora colonial brasileira no momento que antecede a visão racional modernizante; o caso de Igarassu com as mudanças de postura e as propostas de solução para o problema sanitário no século XIX; o desfecho na urbanística modernizadora e demolidora (higienismo segregador) no início do século XX; e as referências. A abordagem final traz breve relato da aplicação das concepções de modernidade sobre a cidade antiga no século XX, sofrendo demolições no conjunto edificado, como parte de novos programas racionalizantes focados em salubridade, circulação, embelezamento, infraestrutura e segregação, gerando novos espaços urbanos para novos modos de vida.

PALAVRAS CHAVES: sanitarismo; sepultamento; igreja, cemitério; urbanismo moderno; Igarassu.

ABSTRACT:

It deals with sanitary and hygienist practices implemented in Brazil, as a consequence of the effects of the Industrial Revolution, guided by Haussmann's urbanistic model of medieval and baroque Paris in the nineteenth century, in the light of Ebenezer Howard's conception of City Garden, on cities, populations and ways of living, to circulate, to produce and to live. In this context, he discusses secular burials in and around churches, even after Louis Pasteur's findings on microorganism contamination and fear of "miasmas", including the trajectory and echoes of strategies and actions

developed by technicians and public administrators to confront of this scenario in the urban space, environment of antagonistic interests of the population and the clergy. The daily practice, with a way of life still rooted in religious precepts, impacted by new scientific and technical postures that generate the fear of the dead, demand change of collective sensibility that results in the separation of spaces from the living and dead. It culminates in conflicts over the secular rituals surrounding death, and the transfer of burial practice in and around the churches to the "holy fields," secularized "cemeteries" without religious restraint, sanitary equipment implanted in the urban periphery of towns and cities, in engendered hygienist interventions. However, in this scenario in Brazil, non-Catholics, Jews, Protestants, Muslims, slaves, indigents and convicts were not buried inside a religious temple. As a cut, it addresses the construction of colonial urban space and aspects of public policies for sanitation and eradication of diseases of the population, by combating the practice of burial inside churches, and the construction of the public cemetery as a solution, by observing the case of the city of Igarassu in the 19th century and the second quarter of the 20th century, as a result of the new postures and medical theses dealing with urban sanitation, but also showing late reflexes of Haussmanian practice, promoting selective demolitions of buildings in Largo da Matriz, high city, on the grounds that it was "enfeited". This practice sought solutions for improvements and urban beautification, within the functionalist framework of modern urban planning about the ancient city. For a better understanding of the nineteenth century and its reflections, from a sanitation perspective, some discourses on the cause and solution of physical and moral insalubrity (of the so-called "fetid and dangerous classes"), the city and society, and social segregation and poor housing (LINS, 2005). On the other hand, technical measures would move towards the breakup of an institutionalized economy of the mythification of death, incorporated into the collective imaginary of religious ideas, and to implant a modern and rationalizing way of life. The members of this system had reasons (beliefs) to maintain the current condition: believers paying and obeying the clergy to receive burial capable of saving them, freeing them from hell; religious and lay people of the church being paid to "save the people"; and finally, rulers assuring dominion over the life of society. Michel Foucault, professor of the Collège de France, author of "Watch and Punish", and "History of Sexuality (Vol 1) - The Will to Know" in one of his visits to Brazil in 1976 for lectures in Belém, Salvador and Recife. Professors of UFPE, Gadiel Perrusi and Silke Weber, the "accompanied to Igarassu, where they visited the Church of San Cosme and Damião, the Convent of Santo Antônio and Engenho São João, in Itamaracá." According to Perrusi, Foucalt also visited the old Recife Detention House, designed by the sanitary engineer José Mamede Alves Ferreira (1850) following the model studied by Foucault, of the panopticon of Jeremy Bentham in 1785. Mamede designed the public cemeteries of Santo Amaro (Recife) and Igarassu, as well as the Pedro II Hospital. In the meantime, in time, Foucalt and Mamede showed interest in the colonial Igarassu. The engineer, in designing the Igarassu cemetery, proposed intervention in the baroque city way of life (ZANCHETI, 2012), with sanitarist precepts of transformation and rationalization of urban space in the nineteenth century, with reference characteristics of France and England, in the course of modernity. According to MORAES, still in Recife, "Foucault affirmed that the cultural trajectory of the Western world had begun in the Middle Ages, at the moment when the Catholic confession was instituted." Taking the affirmation, we verified the importance of the religiosity that generated in the nineteenth century the conflict between fear of death and the risk of burials inside churches, environments of salvation, as opposed to the sanitary necessity and healthiness of the use of cemeteries for burials (REIS, 1998) During the Middle Ages and the mid-eighteenth century in Europe , the rituals of burials were transformed, and the proximity between the living and the dead made death a public fact.In colonial Brazil, likewise, burials occurred in the molds and rituals of the baroque city, in the surroundings and interior of the churches belonging to the brotherhoods , characterizing proximity to God and salvation. The funeral processions cut the city with pomp, representing the influence and wealth of the The Catholic Church, for the cerimonialisation of good death, provided "dying" manuals, organizing the social imaginary between the fear of death and salvation. The Portuguese priest Bernardo Queirós, in the manual published in 1802, recommends that at the hour of death one should remember the most needy relatives, besides not dying, leaving "unduly acquired" (REIS, 1998). At the same time that the cities had an increased population, the discovery of microorganisms by Louis Pasteur corroborated the medical-hygienist discourse that disagreed with the practice of ad

sanctos burials, due to the proven risk of contamination with the presence of dead in the interior of churches, and this risk in industrial cities, due to unhealthiness, lack of hygiene, infrastructure and sanitation. From the set of favorable conditions for the practice of good public health, Michel Foucault observes in his work Microphysics of Power that healthiness "is not the same thing as health, but the state of things, the environment and its constitutive elements, which allow the best possible health. Healthiness is the material and social basis capable of ensuring the best possible health for individuals "(Foucault 1991: 93). Parallel to the ideal of building a hygienist practice in everyday life, there is concern about the conservation of public health. Using the premise of the need to protect individuals from the serious situation of unhealthy and contaminated cities, with high populations, caused by the advent of the factory, and still without a practice and structure of public hygiene, public health professionals and authorities, began to propagate that the religious tradition of bury the dead within the churches was a life threatening to the faithful. The medical theses of public health discussed the problems of the cities, since there were as yet no theoretical writings on the theme of urbanism (before Idelfonso Cerdá, Barcelona Plan), it gained more and more support from the population. The theses of medical societies of the eighteenth and nineteenth centuries showed that fetid, putrid air and vapors produced by decaying organic matter, standing water and absence of ventilation, were conducive to the formation of so-called miasmas. The sanitarists argued that religious rituals of burial should be reduced to the burial of bodies, avoiding contact with people, reducing the forms of contagion. Individuals began to adopt a way of life based on a culture of well-being, abandoning customs and unhygienic practices, to combat the high mortality in the cities. These hygienist positions dictated rules that encompassed medical and engineering competencies, while also achieving the attribution of public and social policy managers. In order to solve the problems of the industrial city, the body of sanitary doctors obtained prestige by supposedly possessing the knowledge of the means for extinction of the microbes that afflicted with annoying populations of the denser urban centers. Social medicine, with legal and disciplinary instruments, establishes hygienizing and segregating practices and modes, in the name of urban, social and personal health. Soon the medical theses began to discuss the need to put into practice sanitary measures of control, to prohibit definitively the practice of burial within the religious buildings. While science did not reach a rational solution, the religious system of control continued. After discoveries about the "contamination phenomena", the change to a rational thought, involved the stage of the theses and practices of medical and public health professionals, sanitary engineering, and government, without even considering urbanistic knowledge. Part of the population began to support this sanitary policy, protesting against burial within the churches, and advocating the building of holy fields outside cities, for "the infection caused by the cemetery [within the temples] was so strong that, according to they, because of the proximity of the dead, the milk carved immediately the water rotted, etc. "(REIS, 1998). In the opposite direction, another part of the population, along with relevant groups of the clergy (defending the Constitution of the Archbishopric, Bahia), began to promote processions denominated "Cemiteradas", protests demanding the maintenance of the burials inside the churches for the salvation of the faithful. In this environment of urban-religious conflict, the theory of miasmas confirmed the change of burials from churches to cemeteries outside cities, since human cadavers were among the main causes of the formation of mephismatic miasmas, and affected, with particular virulence , the health of the living, because they are deposited in parish churches and cemeteries in urban centers. The tendency to asepsis becomes a fundamental characteristic (SANTOS). In Brazil, public health theses and medical societies have shown a commitment to eliminate the practice of urban burials from within the churches, a place of agglomeration of people, susceptible to favor epidemics. Campaigns began in the great cities of the Empire, conquering doctors and legislators. According to SANTOS, as of 1835, the provincial assemblies began to encourage the brotherhoods to abandon the custom of burying their dead in the temples. In the 19th century, the population suffered several epidemics, a major urban problem for the provincial authorities, caused by lack of hygiene, infrastructure, sanitation, cleanliness in buildings and, due to the way of life rooted in traditions. The outbreak of "Pestes" since 1850, with a large contingent of dead, motivated the construction of cemeteries. Massive deaths caused by epidemic contamination have created "fear of the dead" (REIS, 1998), which have come to be seen as infectious agents that should be kept away from direct and everyday contact with people, especially indoors and nearby The

houses. The idea of building holyfields, cemeteries, as a rational proposal for the question of "public health" was consolidated, even if it was opposed to the "conception of religious groups". The study presents issues in a concise way, not aiming at an exhaustive approach to the topics. It is divided into five parts: the construction of the city and its society in the colonial period; an overview of Brazil and Europe in search of hygiene; the city and the conservative Brazilian colonial society at the moment that precedes the modernizing rational vision; the case of Igarassu with the changes of posture and the proposed solutions to the health problem in the nineteenth century; the outcome in modernizing and demolishing urban planning (segregating hygiene) in the early 20th century; and references. The final approach brings a brief account of the application of modernity conceptions about the old city in the 20th century, undergoing demolitions in the built environment, as part of new rationalizing programs focused on health, circulation, beautification, infrastructure and segregation, generating new urban spaces for new lifestyle.
***KEY WORDS**: sanitarism; burial; church, cemetery; modern urbanism; Igarassu.*

RESUMEN:
Se trata de prácticas sanitaristas e higienistas implementadas en Brasil, como consecuencia de los efectos de la Revolución Industrial, dirigidas por el modelo de los ideales urbanísticos practicados por Haussmann sobre la París medieval y barroca, en el siglo XIX, a la luz de la concepción de la City Garden, de Ebenezer Howard, sobre las ciudades, poblaciones y modos de vivir, circular, producir y vivir. En este contexto, discute sobre los seculares sepulcros en el entorno e interior de iglesias, incluso después de los descubrimientos de Louis Pasteur sobre contaminación por microorganismo y miedo a los "miasmas", comprendiendo la trayectoria y ecos de las estrategias y acciones desarrolladas por técnicos y administradores públicos para enfrentamiento de ese escenario en el espacio urbano, ambiente de antagónicos intereses de la población y del clero. La práctica cotidiana, con modo de vida aún arraigado en preceptos religiosos, impactada por nuevas posturas científicas y técnicas que generan el miedo a los muertos, exigen un cambio de sensibilidad colectiva que resulta en la separación de los espacios de los vivos y muertos. Culmina en conflictos acerca de los seculares rituales en torno a la muerte, y de la transferencia de la práctica de sepultura en el entorno e interior de las iglesias para los "campos santos", "cementerios secularizados" laicos, sin restricción religiosa, equipamiento sanitario implantado en el escenario de la periferia urbana de pueblos y ciudades, en engendradas intervenciones higienistas. Sin embargo, en ese escenario en Brasil, no católicos, judíos, protestantes, musulmanes, esclavos, indigentes y condenados no recibían sepultura en interior de templo religioso. Como recorte, aborda la construcción del espacio urbano colonial y aspectos de las políticas públicas de saneamiento y erradicación de las enfermedades de la población, a través del combate a la práctica de sepultura en el interior de iglesias, y de la construcción del cementerio público como solución, a través de la observación del caso de la ciudad de Igarassu, en el siglo XIX y segundo cuartel del siglo XX, resultado de las nuevas posturas y tesis médicas que trataban del saneamiento urbano, pero, también mostrando reflejos tardíos de la práctica haussmania, promoviendo demoliciones selectivas de edificaciones en el Largo da Matriz, centro de la ciudad, ciudad alta, bajo la afirmación de que la "enfeñaban". Esta práctica buscaba soluciones de mejoras y embellecimiento urbano, entre el marco funcionalista de la urbanística moderna sobre la ciudad antigua. Para una mejor comprensión del siglo XIX y sus reflejos, bajo la óptica del sanitarismo, se abordan algunos discursos sobre causa y solución de la insalubridad física y moral (de las denominadas "clases fétidas y peligrosas"), de la ciudad y de la sociedad, y sobre segregación social y la vivienda del pobre (LINS, 2005). Por otro lado, las medidas técnicas caminan hacia el rompimiento de una economía institucionalizada de la mitificación de la muerte, incorporada al imaginario colectivo de las ideas religiosas y, para implantar un modo de vida moderno y racionalizante. Los miembros de ese sistema tenían razones (creencias) para mantener la condición vigente: fieles pagando y obedeciendo al clero para recibir sepultura capaz de salvarlos, liberándolos del infierno; religiosos y laicos de la iglesia siendo pagados para "salvar a las personas"; y por último, gobernantes garantizando dominio sobre la vida de la sociedad. "La voluntad de saber", en una de sus visitas a Brasil, en 1976, para charlas en Belém, en la que, Salvador y Recife. "Los profesores de la UFPE, Gadiel Perrusi y Silke Weber, el" acompañaron a Igarassu, donde visitaron la Iglesia de San Cosme y Damián, al Convento de Santo Antônio y al Engenho São João, en Itamaracá. En el

siglo XVIII, en el siglo XVIII, en el siglo XVIII, en el siglo XVIII, en el siglo XVIII, en el siglo XIII,) y de Igarassu, además del Hospital Pedro II. En el ínterin, a su tiempo, Foucalt y Mamede presentaron interés por la Igarassu colonial. El ingeniero al proyectar el cementerio de Igarassu, propuso intervención en el modo de vida de la ciudad barroca (ZANCHETI, 2012), con preceptos sanitaristas de transformación y racionalización del espacio urbano en el siglo XIX, con características referenciales de Francia e Inglaterra, en el desarrollo de la región modernidad. "Foucault afirmó que la trayectoria cultural del mundo occidental había comenzado en la Edad Media, en el momento en que se instituyó la confesión católica." Tomando la afirmación, verificamos la importancia de la religiosidad que generó en el siglo XIX el conflicto entre el miedo a la muerte y el riesgo de sepultura en el interior de las iglesias, ambientes de salvación, en contraposición a la necesidad sanitaria y de salubridad de la utilización de cementerios para sepulcros (REIS, 1998) Durante la edad media y mediados del siglo XVIII en Europa , los rituales de sepultura se transformaron, y la proximidad entre vivos y muertos hacía de la muerte un hecho público. En el Brasil colonial, de la misma forma, los sepulcros ocurrían en los moldes y rituales de la ciudad barroca, en el entorno e interior de las iglesias pertenecientes a las hermandades , que caracterizan la cercanía de Dios y de la salvación. Los cortejos fúnebres cortaban la ciudad con pompa, representando la influencia y riqueza del La Iglesia Católica, para la ceremonialización de la buena muerte, proporcionaba manuales de "bien morir", organizando el imaginario social entre el temor de la muerte y la salvación. El cura portugués Bernardo Queirós, el manual publicado en 1802, recomendó que en la muerte hay que recordar los parientes necesitados, y no morir dejando y "indebidamente adquiridos" (SRIA, 1998). Al mismo tiempo que las ciudades tuvieron contingente poblacional creciente, el descubrimiento de los microorganismos, por Louis Pasteur, corroboró para el discurso médico-higienista que discordaba de la práctica de sepulcros adantitos, debido al comprobado riesgo de contaminación con la permanencia de muertos en el interior de las iglesias, y de ese riesgo en las ciudades industriales, debido a la insalubridad, falta de higiene, infraestructura y saneamiento. En el conjunto de condiciones favorables a la práctica de la buena salud pública, Michel Foucault observa, en su obra Microfísica del Poder, que la salubridad "no es lo mismo que la salud, sino el estado de las cosas, del medio y sus elementos constitutivos, que permiten la mejor salud posible. La salubridad es la base material y social capaz de asegurar la mejor salud posible a los individuos "(FOUCAULT, 1991: 93). Paralelo al ideal de construcción de una práctica higienista en el modo de vida cotidiano, aparece la preocupación con la conservación de la salud pública. Se utilizó la premisa de la necesidad de resguardar a los individuos del grave cuadro de insalubridad y contaminación que se encontraban las ciudades, con altos contingentes poblacionales, provocados por el advenimiento de la fábrica, y aún sin práctica y estructura de higienización pública, los profesionales de la salud pública y autoridades, pasaron a propagar que la tradición religiosa de sepultar a los muertos dentro de las iglesias ocasionaba riesgos a la vida de los fieles. Las tesis médicas de salud pública discutían los problemas de las ciudades, ya que aún no existían escritos teóricos acerca de la temática urbanística (antes de Idelfonso Cerdá, Plan de Barcelona), ganaba cada vez más respaldo ante la población. Las tesis de las sociedades médicas de los siglos XVIII y XIX, mostraron que el aire fétido, pútrido y de los vapores producidos por la materia orgánica en descomposición, agua parada y ausencia de ventilación, era propicia a la formación de los llamados "miasmas". Los sanitaristas defendían que los rituales religiosos de sepultura debían reducirse a la inhumación de los cuerpos, evitando el contacto con las personas, disminuyendo las formas de contagio. Los individuos pasaron a adoptar modo de vida basado en la cultura del bienestar, abandonando costumbres y prácticas no higiénicas, para combatir la elevada mortalidad en las ciudades. Estas posturas higienistas dictaban reglas que abarcaban competencias médicas y de ingenieros, alcanzando aún atribución de gestor de políticas públicas y sociales. Para resolver los problemas de la ciudad industrial, el cuerpo de médicos sanitaristas obtuvo prestigio por supuestamente poseer el conocimiento de los medios para extinción de los microbios que asolaban con molestias a las poblaciones de los centros urbanos densos. La medicina social, con instrumentos legales y disciplinarios, instaura prácticas y modos higienizadores y segregadores, en nombre de la salud urbana, social y personal. Luego las tesis médicas pasaron a discutir la necesidad de poner en práctica medidas sanitarias de control, para prohibir definitivamente la práctica de sepultura en el interior de las edificaciones religiosas. Mientras la ciencia no alcanzaba una solución racional, el sistema religioso de control continuaba. Después de descubrimientos sobre los "fenómenos de

la contaminación", el cambio a un pensamiento racional, involucró la etapa de las tesis y prácticas de profesionales de medicina y salud pública, ingeniería sanitaria, y gubernamentales, sin aún plantearse el saber urbanístico. Una parte de las poblaciones pasó a apoyar esa política sanitarista, protestando contra los sepultura dentro de las iglesias, y defendiendo la construcción de campos santos fuera de las ciudades, pues, "la infección causada por el cementerio [en el interior de los templos] era tan fuerte que, según por la proximidad de los muertos, la leche tallaba inmediatamente el agua se pudría, etc "(REIS, 1998). En el sentido opuesto, otra parte de las poblaciones, junto a grupos relevantes del clérigo (defendiendo la Constitución del Arzobispado, Bahía), pasó a promover procesiones denominadas "Cemiteradas", protestas exigiendo el mantenimiento de los sepulcros en el interior de las iglesias para la salvación de los fieles. En ese ambiente del conflicto urbano-religioso, la teoría sobre los miasmas, vino a confirmar el cambio de los enterramientos de las iglesias a los cementerios fuera de las ciudades, pues los cadáveres humanos estaban entre las principales causas de la formación de miasmas mefíticas, y afecta, con particular virulencia, , la salud de los vivos, por ser depositados en iglesias y cementerios parroquiales en los centros urbanos. La tendencia a la asepsia se convierte en característica fundamental (SANTOS). En Brasil, las tesis de salud públicas y las sociedades médicas mostraron empeño en eliminar la práctica de sepultura urbana de dentro de las iglesias, lugar de aglomeración de personas, susceptible a favorecer epidemias. Se iniciaron campañas en las grandes ciudades del Imperio, conquistando médicos y legisladores. Según SANTOS, a partir de 1835, las asambleas provinciales comenzaron a animar a las hermandades a abandonar la costumbre de enterrar a sus muertos en los templos. En el siglo XIX, la población sufrió diversas epidemias, siendo una gran problemática urbana para las autoridades provinciales, provocadas por la falta de higiene, infraestructura, saneamiento, salubridad en las construcciones y, debido al modo de vida arraigado en tradiciones. Los brotes de "Pestes" ocurridos a partir de 1850, con gran contingente de muertos, motivaron la construcción de cementerios. Las muertes en masa provocadas por las contaminaciones epidémicas, crearon el "miedo de los muertos" (REIS, 1998), que pasaron a ser encarados como agentes infecciosos que deberían mantenerse alejados del contacto directo y cotidiano con las personas, principalmente en ambientes cerrados y próximos casas. Se consolidó entonces, la idea de construcción de campos-santos, cementerios, como propuesta racional a la cuestión de la "salud pública", aunque se contraponía a la "concepción de grupos religiosos". El estudio presenta cuestiones de forma concisa, no teniendo por fin un abordaje exhaustivo de los tópicos. Está dividido en cinco partes: la construcción de la ciudad y su sociedad en el período colonial; una visión general de Brasil y de Europa en busca de higiene; la ciudad y la sociedad conservadora colonial brasileña en el momento que antecede a la visión racional modernizante; el caso de Igarassu con los cambios de postura y las propuestas de solución para el problema sanitario en el siglo XIX; el desenlace en la urbanística modernizadora y demoledora (higienismo segregador) a principios del siglo XX; y las referencias. El enfoque final trae breve relato de la aplicación de las concepciones de modernidad sobre la ciudad antigua en el siglo XX, sufriendo demoliciones en el conjunto edificado, como parte de nuevos programas racionalizantes enfocados en salubridad, circulación, embellecimiento, infraestructura y segregación, generando nuevos espacios urbanos para nuevos modos de vida.

PALABRAS CLAVES: *sanitarismo; sepultura; iglesia, cementerio; urbanismo moderno; Igarassu.*

INTRODUÇÃO

Na construção da cidade colonial, a preocupação com salubridade remonta à fase de localização geográfica estratégica, em barras, para implantação de porto no litoral com núcleo habitacionais (povoado ou vila) em sítios elevados interessados objetivando segurança. Pouco antes dessa fase, na primeira década do século XVI, o empreendimento colonial instalou com militares portugueses, feitorias na costa brasileira, ponto de partida para o reconhecimento do extenso litoral e exploração em busca de mais produtos da terra, garantindo posse do território conquistado, escambo e tráfico (MARX, 1980, p. 12, 19), mas também, de relações interétnica na experimentação prática do potencial extrativista, produtivo e habitacional (ALBUQUERQUE, 1993).

Das feitorias[1] construídas por Cristóvão Jacques no Brasil, as construídas em *Igaraçu (*1516) e Itamaracá (1531) se configuraram, inicialmente, como instalações precárias e insalubres. Ao obter melhores resultados de produtividade que as demais, a Feitoria Real de *Igaraçu* se consolidou como espaço português com defesa, habitação e produção, efetivamente em funcionamento[2] nas terras do Brasil. As feitorias de *Igaraçu* e da Ilha de Itamaracá deram origem a povoações ainda no século XVI. Depois da fundação da povoaçao de Olinda, por Duarte Coelho Pereira, a povoação junto à foz do rio *Igaraçu* passou a ser conhecida como Pernambuco Velho (CASTRO, 1940), um núcleo habitacional-militar e porto. No entanto, segundo o Frei Vicente de Salvador, *"mero pouso para as embarcações"* (SALVADOR, 1965. p. 128-131). Segundo Katinsky, *"... as primeiras locações ocorreram, via de regra com grande imprevidência. Abundam os casos de abandono das primeiras instalações, por outras mais salubres ou seguras"* (KATINSKY, 1980, p. 05).

Os donatários de capitanias estabeleciam política de ocupação e expansão territorial, desde a fundação de núcleos habitacionais e povoados, até elevação à categoria de vila. As Cartas de Doação das capitanias continham normas de localização (distância entre núcleos urbanos). O traçado irregular praticado, tendia à geometrização, articulando "domínio dos condicionantes sem contradizê-los", como se observa na Planta de Olinda de 1630 (original manuscrito do *Algemeen Rijkarchief*, Haia. ca. 1630. p. 331), na qual estão representados elementos da topografia, parcelamento do solo e localização de edificações em trama retangular, destacando espaços e edifícios religiosos estruturadores do espaço urbano. Segundo Murilo Marx, a legislação religiosa definia distância entre templos de irmandades:

> "as Igrejas se devem fundar, e edificar em lugares decentes, e acommodados, pelo que mandamos, que havendo-se de edificar de novo alguma Igreja parochial em nosso

[1] Nas Cartas de Doação de D. João III (1521-1557) há referências às duas feitorias: (a) em favor de Pero Lopes de Sousa, ao determinar a colocação de um padrão a dez passos da casa de feitoria que "*de princípio fez Christovão Jaques pelo rio dentro, ao longo da praia*"; e (b) em favor de Duarte Coelho Pereira, em 10 de Março de 1534: "*Cristovão Jaques fez a primeira casa de minha feitoria e a cinqüenta passos da dita casa da feitorya pelo rio a dentro ao longo da praya.*" (CASTRO, 1940, p. 130).

[2] Desde a Idade Média, as feitorias funcionavam como mercado, armazém, alfândega, defesa, exploração e entreposto, serviam também como sede de governo. No Brasil, a primeira foi instalada em 1504, por Américo Vespúcio, em Cabo Frio. Em seguida, as feitorias de Santa Cruz, no Rio de Janeiro, *Igaraçu* e ilha de Itamaracá, em Pernambuco, se desenvolvendo de forma distinta no período colonial.

> Arcebispado, se edifique em sitio alto, e lugar decente, livre de humidade, e desviado, quanto for possível, de lugares immundos, e sórdidos ..." (MARX, 1991).

O Donatário Duarte Coelho (militar português), obteve informações privilegiadas de Cristóvão Jacques (com quem participara de jornadas nas Índias e no Atlântico, e também no Brasil com Gonçalo Coelho, em 1503), sobre capitania onde estava a feitoria de *Igaraçu*, a mais exitosa e conhecida de Jacques (LINS, 2011). Nesta feitoria, Duarte Coelho fundou a capitania e viveu com filhos e esposa por alguns anos, mesmo após entrar pelo Rio *Juçara*, e implantar o núcleo urbano de *Igaraçu*, em 1535 e, posteriormente, a Vila de Olinda, em 1537 (de acordo com o "Foral de Olinda", de 1537, documento fundador da vila).

Modo de vida, ordem, infraestrutura e salubridade nos primeiros povoados coloniais

Na primeira fase de implantação e estruturação urbana dos aglomerados, a matriz de referência da cidade portuguesa, estava arraigada no "saber fazer" dos seus construtores. Evidencia desde a escolha do sítio elevado, baseada no classicismo dos ideais renascentistas vigente, codificada nas Cartas de Doação de Capitania, Cartas Régias e Ordenações do Reino. As Cartas Régias, que tratavam da fundação de vilas e cidades serviam como determinações sobre escolha do sítio e arruamento, e preocupações com questões sociais, econômicas e ambientais. Predominam nas cartas a escolha do sítio, questões urbanísticas, necessidade de casas com quintais, entre outros. O sítio deveria ser seguro para defesa, além de possuir abastança de água potável e abastecimento, terras para agricultura, árvores, materiais de construção e regularidade do traçado. A água era transportada por escravizados, empregados e "aguadeiros" para consumo e higiene, não tinha gosto agradável, potável. Salubridade era a preocupação na escolha dos sítios. No Regimento de Tomé de Souza, para instituir o Governo Geral em Salvador, destaca-se que a cidade *"deve ser em sítio sadio e de bons ares e que tenha abastança de água"* (SANTOS, 2001, p. 47). A Carta Régia, de 20 de outubro de 1736, para fundação de uma vila, destaca a mesma preocupação: *"que se erija uma nova vila ... junto onde se acha a igreja matriz elegendo-se para ela o sítio que parecer mais saudável e com provimento de água..."*. Nesse princípio da salubridade, a Carta Régia de março de 1752, para fundação de outra vila, aponta que *"o sítio que se eleger para a fundação da dita vila [...] seja o mais saudável, e em que haja boa água para beber, e lenha o bastante..."* (SANTOS, 2001, p. 51, 65).

As Cartas Régias apresentavam determinações de arruamento e reserva de locais para praças (pelourinho, por exemplo), igrejas, edifícios públicos e logradouros. "*Terá particular cuidado do acrescentamento desta cidade ... fazendo que fique bem arruada e direita conforme a traça*" (SANTOS, 2001, p. 49). O planejamento deveria prever distribuição de terra para as atividades. *"A povoação haveria de aumentar, de crescer – reconhece o notável documento – e por isso se reservava uma grande área de terras à Câmara Municipal como seu patrimônio, as quais seriam aforadas aos seus moradores"* (SANTOS, 2001, p. 52). Áreas para necessidades comunais, ou concessão de terras a quem desejasse construir ou se fixar, denominadas *rossio* (MARX, 1991, p. 68).

Os lusos trouxeram regras para definir espaços público e privado, localizar equipamentos, separar terras doadas e ocupar morros em sítios litorâneos. Seguindo o modelo vigente, apresentam organização funcional de topografia em sítio, com dois níveis, sendo a cidade alta destinada à sede dos poderes político-administrativo e civil, instituições religiosas, e centro de atividades culturais, moradias mais importantes; e

a cidade baixa onde se desenrolavam atividades marítimas, comerciais e habitações do "povo". Cidades Reais, como Salvador, nasciam, não apenas sob preceitos e recomendações, mas sob projetos e execução de engenheiros militares. Os problemas sanitários ficaram evidentes desde os primeiros séculos, principalmente com expansão extramuro. (MARX, 1980, p. 24). Desde o século XVI, houve presença de engenheiros militares, inclusive estrangeiros, contratados pela Coroa, para planejamento das localizações estratégicas, defesa do território, fundação de vilas e cidades, e estruturação de espaços urbanos das cidades brasileiras.

Em *Igaraçu*, os condicionantes que motivaram a ampliação daquela ocupação litorânea da feitoria com núcleo habitacional e militar, agregando um novo porto próximo ao Rio *Juçara*, e um núcleo urbano em sítio elevado, foi motivado por necessidade de segurança da cidade alta, diferente da feitoria em terra baixa, além de buscar melhores condições de "*salubridade das instalações*", pois na feitoria a água era salobra. Resultante do Porto de *Phernambuc*, a expansão urbana de *Igaraçu* a partir de 1535 se deu a partir daquela várzea, mangue e rio da cidade baixa com um porto e trapiche ("terras do *Concelho*", área onde se consolidará o Largo do Livramento e a "Rua da Ponte"), também ocupando plano de sítio elevado, a cidade alta, limitada e protegida por declividade acentuada e mangue a oeste, condicionantes naturais à expansão do tecido urbano (Figura 1), mas também, restrições a ocupações desordenadas descaracterizadoras e insalubres, no processo de expansão urbana (LINS, 2005).

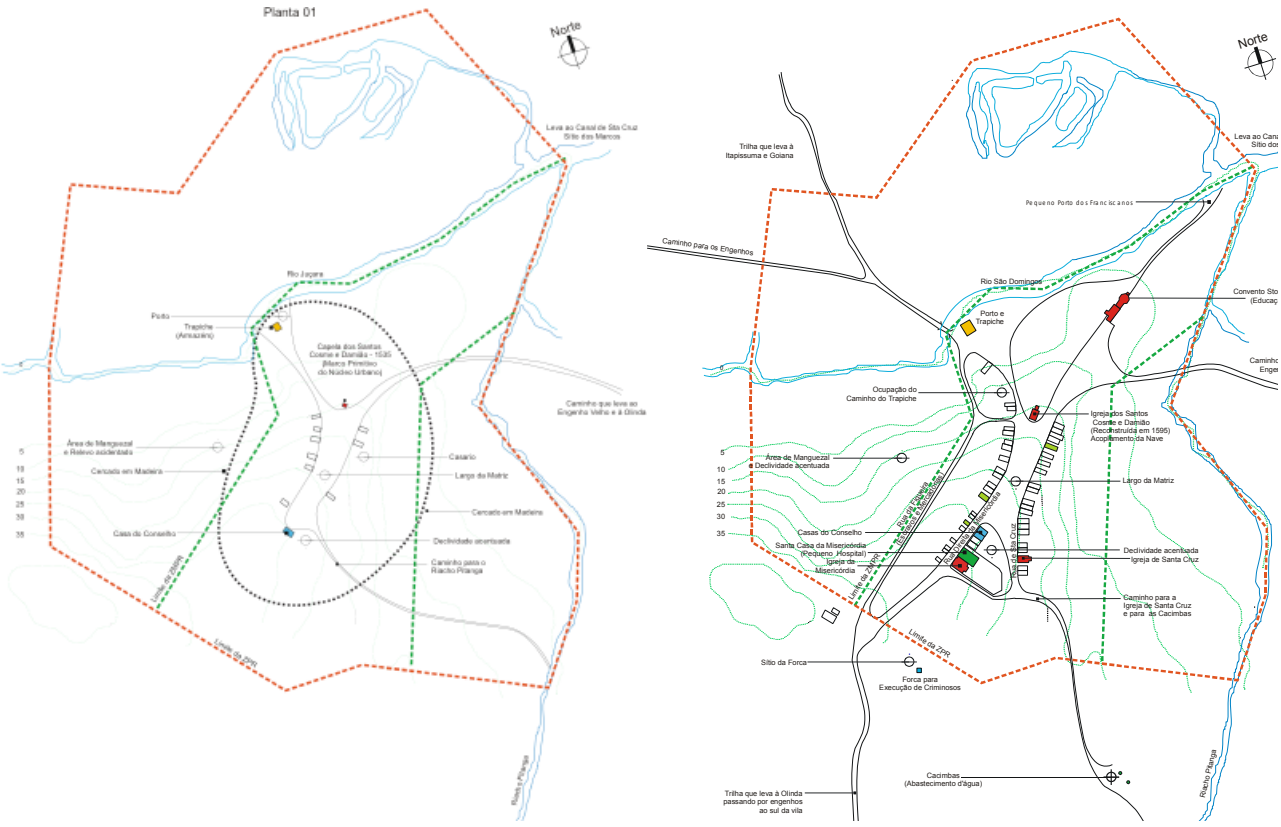


Figura 1: Plantas do Povoado e Vila (XVI até 1595). Estudo da evolução urbana de Igarassu (Séc. XVI-XX). Autor: André Lins. Fonte: LINS, 2005

Segundo LINS (2005), em *Igaraçu* (Figura 1), a preocupação com segurança levou à implantação do novo núcleo urbano administrativo, religioso e habitacional no sítio elevado (cidade alta salubre), e cidade baixa ligada ao novo porto e trapiche às margens do Rio *Juçara*, protegidas com utilização de paliçadas (cercados em madeira). Na cidade alta, no primeiro dos quatro largos que formarão a vila (STADEN, 1974, p. 48), um espaço reducional ocluso multifuncional (Figura 2) é estruturado a partir da primeira capela (devotada aos Santos Cosme e Damião, 1535), em torno da qual agruparam-se construções (Figura 1) em taipa, ou em pedra e cal (para abrigar desde, gente da feitoria, até o grupo recém chegados com o capitão Afonso Gonçalves e donatário Duarte Coelho - portugueses, turcos e judeus).

As casas do povoado, além de oclusas no largo do sítio elevado (cidade alta) e no largo do porto (cidade baixa), não se voltavam para o Rio *Juçara*, a oeste, nem para Riacho Pitanga, a leste. Na cidade baixa, área menos salubre e menos protegida pelo relevo, é construído o trapiche, um pequeno armazém, um porto às margens do Rio *Juçara* e a casa da guarda (casa do *Concelho*), porta de entrada do povoado (STADEN, 1974, p. 48). Também comporia a cidade baixa, casas de pecadores, capela e largo do açougue (imposto e feira), nas terras do *Concelho*. Logo surge um elemento representativo da segregação desse espaço urbano, uma das primeiras periferias urbanas do Brasil, a "Rua da Figueira", margeando a lateral oeste do povoado (Figura 1), utilizada pelos escravos para circulação de mantimentos, também para transporte de tigres com dejetos humanos, passando pelos quintais das casas do Largo da Matriz, ligando o porto e trapiche da cidade baixa, porta de entrada da vila, ao sítio periférico na ciadade alta (área menos protegida no lado oposto à porta de entrada do povoado), onde escravos velhos e debilitados, doentes e alforriados como descarte, em pouco tempo, construíram a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos (em pesquisas foram encontrados registros, a partir de 1701). Com a Rua da Figueira (Figura 3), se diminuiu a circulação de escravos (que começaram a ser comprados em *Igaraçu*, após autorização da Coroa, em 1548) pelos principais largos (LINS, 2005).

A Vila de *Igaraçu* possuía Igreja desde 1535 (reformada em 1548) e Câmara de Veradores (Casa do *Concelho*, Casa da Guarda), para funcionamento da vila, com capacidade jurídica para elaborar posturas (leis municipais) e receber juiz de fora, além de possuir pelourinho e cadeia. Explica Souza:

> Os primeiros assentamentos urbanos da capitania ficavam no alto de colinas e onde estavam sempre a igreja Matriz; a Santa Casa de Misericórdia com seu hospital; a casa do governo; a Casa de Câmara e Cadeia; a ferraria e o açougue e, finalmente, uma cerca de madeira para proteção das primeiras casas. Tal organização urbana se tornou modelo nas primeiras vilas e povoações. Olinda, Igaraçú e Itamaracá são exemplos de tal forma de organizar o espaço habitado naqueles assentamentos urbanos[3].

Nos primeiros séculos, a falta de recursos para controle das doenças e epidemias, dizimou contingente populacional de povoados e vilas. Igarassu do século XVII, entrou em estado de arruinamento da infraestrutura e insalubridade, quando "holandeses-neerlandeses" em 1632, invadiram, pilharam,

3 SOUZA, Fernando Guerra de. **As duas faces de um mesmo monumento a igreja e o convento de Santo Antônio Carmo em Olinda, Pernambuco**. Tese de Doutoramento disponível no banco de teses da UFPE.

devastaram e queimaram casas e igrejas da vila, relatado em Castrioto lusitano; ou, Historia da guerra entre o Brazil e a Hollanda, durante os annos de 1624 a 1654, terminada pela gloriosa restauração de Pernambuco e das capitanias confinantes".

> "Induzido, e guiado o Flamengo dos traidores que trazia comsigo (erão a maior parte Italianos) saio do Arrecife pela meia noite , atravessou as ruínas da villa de Olinda, proseguio a marcha pelas veredas mais occultas, e sem ser sentido, deo sobre a villa de Iguaraçú o primeiro dia de Maio, a tempo que os moradores assistião na igreja aos divinos officios, ..., do que poderão levar, marcharão com pressa de criminosos, ..., ao nosso infortúnio de matraca".

Figura 2: "Cercos de Igarassu", Hans Staden: *Warhaf Tige Historia und Beschreibund einer Landt Schaft der Wilden nacketen*. Marburg, 1557. Fonte: Revista do Instituto Arqueológico Vol. XXXIX, de 1944; STADEN, 1974, p. 48

Como contraponto, holandeses-neerlandes relatam essa tomada de Igarassu na descrição de Gaspar Barlaéus, onde também aponta a pouca infraestrututra da vila:

> "A segunda vila, antes povoação do que vila, é *Iguaraçu*, mais distante do litoral, em frente a Itamaracá e a 5 léguas de Olinda. Habitaram-na outrora portugueses de condição mais humilde, que viviam das artes mecânicas. Caindo, porém, Olinda em nosso poder,

> até os seus mais opulentos moradores passaram para Iguaraçu. Tomaram-na os nossos a 1º de Maio de 1632, incendiando-a e saqueando-a"[4].

Em 1729, o pintor barroco Manuel Ferreira de Carvalho descreve "milagre":

> "Depois de terem os Hollandezes [sic] saqueado esta Villa de Iguarassú no anno de 1632, ... a buscar a telha de algumas casas e Igrejas para fabricar as que faziam, indo destelhar também esta Igreja Matriz dos Santos Cosme e Damião, o não poderão conseguir, porque dos que subirão a cima, huns [sic] ficarão cegos e outros mortos"[5] .

Manuel Ferreira de Carvalho pinta o "mito" que Igarassu passara sem mortes pela peste que assolou as vilas de Pernambuco, matando cerca de 1.500 pessoas, como relata Leduar Rocha, em "Efemérides médicas pernambucanas":

> Nesse ano, para memória do fato de haver a freguesia de *Igaraçu* ficado indene da peste dos males, que a partir de fins de 1685 assolou toda a Capitania de Pernambuco, causando enorme mortandade, foi colocado, na igreja matriz, um painel com a seguinte inscrição: Um dos especiais favores, que tem recebido esta freguesia de Igaraçu dos seus padroeiros Santos Cosme e Damião, foi defederem-na da peste, a que chamaram males e infestaram a todo Pernambuco, começando nos fins do 1685, continuaram pelo seguinte, e ainda que passaram a Goiana, e outras freguesias adiante, deixaram intacta a toda esta de *Igaraçu*; porque ainda que duas ou três pessoas as trouxeram do Recife, nelas fundaram, sem se comunicarem a outra alguma (ROCHA, 1960, 49).

O controle sobre a entrada de água potável e a saída de "águas servidas" (dejetos) é indicativo do nível de evolução da capacidade de atender a demanda de comodidade e, principalmente, saneamento básico, cada vez mais exigido pela população urbana (MARX, 1980, p. 118-123). O abastecimento d'água, inicialmente extraído do leito dos Riacho Pitanga, logo consolidou as cacimbas em sítio próximo ao referido riacho, a sudeste do povoado (Marx, 1980, p. 28, 29), representando significativa melhoria da higiene.

Figura 3: Trecho do quadro "A Peste" (milagre dos SS Cosme e Damião), João de Deus Sepúlveda, 1729 (Museu, Convento Santo Antônio). Fonte: LINS, 2005

Legenda: 1.Porto e trapiche; 2.Largo e Igreja Matriz; 3.Casario Oeste; 4.Casario Leste; 5.Quintal; 6.Igreja Adro e Conv Sto Antônio; 7.Igreja Misericórdia e Santa Casa; 8.Largo do Açougue e Igreja Livramento; 9.Igreja Rosário H Pretos; 10.Cemitério dos Negros; 11.Sítio da Forca; 12.Rua da Figueira; 13.Rio Juçara e mangue; 14.Largo Sebastião;

[4] BARLAEUS, Gaspar, "**1584-1648 História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil**; Tradução de Claudio Brandão; Prefácio de José Antonio Gonçalves de Mello. Recife, Fundação de Cultura da Cidade de Recife, 1980.

[5] COSTA, *op. cit*. p. 177. Vol. 1.

Segundo LINS (2005), a Rua Direita da Misericórdia (sul), via principal da cidade alta (Figura 3), que liga a igreja da Misericórdia ao Largo da Matriz que se liga ao porto (porta de entrada norte), atendeu à circulação, manifestações culturais, comércio e cotidiano, desde o século XVI. Sofreu alterações principalmente a partir de fins do século XVIII. A partir do segundo quartel do século XIX, foram introduzidas novas concepções de modos de vida, circulação, higiene, técnicas e materiais. Houve preocupação não apenas com controle de construções (beirais, calçadas), mas com estradas e pavimentação para conduzir veículos e águas pluviais, evitando erosões e enchentes (MARX, 1980, p. 127-129). No século XX, a metropolização do Recife veio com aumento do fluxo de pessoas e veículos motorizados nas cidades da região, trajeto cruzando o Largo da Matriz, principal via de Igarassu, e seus demais largos (LINS, 2005).

Modo de vida no núcleo urbano

No século XIX, as manifestações, rituais e festas religiosas continuaram sendo os principais eventos no Largo. Apesar da transferência da circulação principal para a Rua dos Ferreiros, o Largo da Matriz (Figura 4) manteve edificações com uso residencial, comércio, religioso e administrativo (Figura 3) e a secular romaria dos Santos Cosme e Damião, muito frequentada por moradores de Olinda (que provocou ampliação da nave da Igreja Matriz, em 1595), as procissões e o hábito do sepultamento no entorno e interior dos templos. A igreja exercia controle sobre o cotidiano das pessoas, principalmente a partir das inquisições no século XVI e do modo de vida barroco, no século XVIII, com sepultamentos nas naves, capelas, adros, sacristias e entorno das igrejas (LINS, 2005).

Figura 4: ***Brazilian landscape with the village of Igaraçú. To the left the church of Sts Cosmas and Damian*****, Frans Jansz Post (detalhe), 1659. Fonte: SOUSA LEÃO, 1973, p. 112;** ***Rijksmuseum, Amsterdam***

Na paisagem urbana, a igreja tem situação, porte e requinte privilegiados (Figura 4), nas pequenas e grandes povoações, com papel de destaque (MARX, 1980, p. 56) no espaço cotidiano. Em *igaraçu*, na cidade alta (Figura 4), funcionaram a assistência social-saúde (Igreja da Misericórdia e Santa Casa, século XVI), procissões e romarias (Igreja Matriz, 1535), além da Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Recolhimento do Sagrado Coração, Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos na área periférica ao sul do povoado (Figuras 1 e 3). Na cidade baixa, desde o culto religioso ao ensino na Igreja e Convento de Santo Antônio (1580), até o largo mais ligado ao comércio, açougue e pesca com a Igreja do Livramento, e o largo da feira de gado que contém a Igreja de São Sebastião (Figura 3).

Assitência Social e Saúde nas Santas Casas da Misericórdia

Criação portuguesa do século XV, a Irmandade da Misericórdia, a partir da segunda metade do século XVI, nos maiores núcleos coloniais são recebidas com locais de sepultamentos na extensão dos hospitais. O templo dessa irmandade, a sede da sua freguesia, ou paróquia, eram as sepulturas mais desejadas, reveladas na sucessão de tábuas e no desenho dos seus pisos. Os hospitais, asilos e manicômios têm porte e tipologia para isolar doentes e acidentados, protegendo esses e a população de contaminações. Pereira da Costa explica que em 1629 "já existia incorporada e funcionando a Santa Casa de Misericórdia da Vila de *Igaraçu*. Em 1632 foi saqueada pelos holandeses, caindo, então, em abandono a igreja e o hospital" (ROCHA, 1960, 27). Segundo o 'Compromissos da irmandade', também eram atribuição, funerais e sepultamentos em cemitério.

A CIDADE DOENTE NO SÉCULO XIX

Com declínio do modo de produção feudal, revolução industrial e êxodo rural, a falta de estrutura das cidades, se evidencia no crescimento repentino e desordenado. Os cortiços proliferam, desencadeando insalubridade e riscos à saúde pública, considerados *"horríveis focos de infecção, espécie de Inferno de Dante, ... verdadeiros matadouros da população que neles vegeta"* (Diário do Rio Grande, 23 nov. 1894). O espaço da fábrica é insalubre, com péssimas condições de trabalho, moradia e doenças (DELA CRUZ, 2001, p. 99), como febre tifóide e a varíola, relacionadas ao lixo e matérias fecais e "*concorrem para infeccionar o ar com verdadeiros miasmas*" (DELLA CRUZ, 2001, p. 100).

No século XIX, a Vila de Igarassu possuía edifícios e monumentos em ruína. Em 1822, a Câmara pede ajuda à Coroa para reparos:

> O deplorável estado, e abatimento em que se axa esta Villa, faz com que os seus (...) ditos não cheguem para satisfação das pequenas despesas deste concelho... Esta casa de câmara **se axa muito arruinada** principalmente no seu teto, e **com esta ruína não só se perde este grande Edeficio com tão bem participão do mesmo as casas visinhas** e, juntamente o Convento das Recolhidas desta (...) Villa e talvez hajão algumas mortes, principalmente nos prezos que existirem[6].

[6] Arquivo Público Jordão Emerenciano – APEJE. Coleção: Câmaras Municipais. Ofício datado de 1822. CM: 05p.

O casario leste que será demolido em 1932, "Casas visinhas à Câmara", estão em ruína. A Igreja da Misericórdia que será utilizada como cemitério, é descrita em ofício de 09 de maio de 1848, em arruinamento prolongado:

> Em vista do abandono e do estado de ruínas em que se achava a igreja e suas dependências, requereu a irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos da Graça,..., a sua posse, com todos os seus acessórios e pertences, móveis e imóveis, assim como autorização para fazer os reparos necessários, a fim de instalar-se na igreja e administrá-la daí em diante como legítima proprietária[7].

Em 09 de maio de 1848, a Câmara Municipal, informa sobre a Igreja da Misericórdia que:

> (...), que o estado material do dito templo é assaz ruinoso como se pode ver no auto de vistoria que mandou esta Câmara proceder pelo seu fiscal e dois peritos, cujo auto vai junto a esse; ..., finalmente, que a mencionada igreja não tem patrimônio para sua sustentação, pois apenas possui nesta vila um pequeno terreno, que no estado de decadência em que se acha esta, ..."[8].

Em 1887,

> "(...) Da igreja só existe as paredes em pé, sem tecto e toda cheia de mato. Ruínas. A portada é toda de pedra fraca, mas muito elegante e nela se vê quatro colunas, em espiral que devia dar muita graciosidade ao templo. As duas janelas são também adornadas de obras expostas"[9].

Da casa insalubre à casa higiênica

Para destino final dos dejetos das casas se explorava mão-de-obra escravizada, a mesma que buscava a água potável das nascentes dos rios e cacimbas. Em *Igaraçu*, as águas servidas (transmissora de odores e doenças) eram reunidas e levadas por escravos, em "tigres" (caixas em madeira) para os fundos de quintal, ou leito do Rio *Juçara*. A criação do sifão permitiu transportar dejetos por tubulação sem liberação de odores. O ralo e a descarga se complementaram para formação de banheiros (MARX, 1980, p. 123). Cria-se a imagem da habitação saudável, higiênica, conformada pelos setores dominantes *"divulgada pelas autoridades como agente eficaz na domestificação dos hábitos do trabalhador urbano*" (DELLA CRUZ, 2001, p. 93). A casa passa de abrigo a espaço sanitário, racional, salubre e privado, com programa adaptado às novas necessidades básicas dos indivíduos, do trabalhador, e convívio cotidiano saudável (CORREIA, 1999, p. 3-8).

Tradição, religiosidade e supertição: O controle da sociedade

[7] Autoamento de uma petição da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos da Graça. 1848, p. 2. Arquivo Municipal.

[8] Ofício datado de 09 de maio de 1848. Arquivo Municipal.

[9] Cabral, Alfredo do Valle. **Inscrições Epigráficas**. Caderneta nº 04 p. 65. Microfilme do Historiador Reinaldo Carneiro Leão, Secretário do IAHGP.

No sistema de Padroado Régio, o Rei recebia o título de Grão-mestre da Ordem de Cristo, acumulando poderes temporal e religioso. Os religiosos se tornaram funcionários da Coroa. A igreja busca restabelecer autonomia, normatizando ação de religiosos e irmandades de leigos. Costumes funerários representavam fonte de renda para irmandades e clero. As confrarias tinham função de regulamentar a vida da sociedade e "adaptar" a dos escravizados. Pertencer a uma irmandade era representativo. Os critérios que confrarias estabeleciam para admissão de membros, tornavam-nas representantes de grupos sociais específicos (GALVÃO, 1995, p. 1, 2). Nas Constituições do Arcebispado da Bahia (modelo no Brasil), observam-se artigos regulamentando ação e fiscalização das confrarias. A Santa Casa de Misericórdia determinava nos "Compromissos" que seus associados fossem brancos, de sangue puro, alfabetizados e possuidores de bens. A hierarquia interna definia posições dos confrades nas procissões, enterros e festas (GALVÃO, 1995, p. 24, 27).

As irmandades negras (em Igarassu, Rosários dos Homens Pretos) mascararam o drama da escravidão, com o negro em condição de igualdade com o branco, nas disputas, festas e procissões. Não pretendiam acabar com a escravidão, pelo contrário, não comportavam qualquer tentativa de questionar a ordem social vigente. No "Compromissos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário":

> "Os pretos da Vila do Recife, Pernambuco, humildes e fiéis vassalos de Vossa Majestade, para melhor praticarem nas virtudes cristãs e conseguirem a suma e eterna felicidade [...] humildes e reverentes chegam aos reais pés de Vossa Majestade ..." (GALVÃO, 1995, p. 35).

IDEOLOGIA DA MORTE NA RELIGIÃO COLONIAL

A atuação da religião na regulamentação da vida dos adeptos, incorporou preceitos no imaginário coletivo, com a tríade céu, purgatório e inferno, que fundamenta a ideia católica da morte, da finitude do ser e do temor do inferno, através de mensagens diárias no badalar dos sinos, sepulturas nas igrejas e pedidos de esmola para as almas do purgatório. A igreja estabeleceu um complexo ritual funerário que possibilitaria garantir ou facilitar o acesso da alma ao céu, conhecido como "estratégias de salvação" ou "formas de bem morrer" (GALVÃO, 1995, p. 43).

Sepultamentos e Rituais de Salvação no Interior das Igrejas

A morte e o morto "sem sepultura certa" eram temidos (REIS, 1981, p. 171). Morrer em terra firme para ser enterrado em local sagrado, a igreja, onde havia frequentado ao longo da vida, era forma de não romper com o mundo dos vivos, para que estes, nas orações, não os esquecessem (GALVÃO, 1995, p. 37). A primeira estratégia de "bem morrer" é a preparação para a morte, gestos que vão da leitura do testamento, à extrema-unção. Os funerais eram pomposos e contribuía o número de participantes no cortejo, padres, confrades, pobres, músicos, parentes, amigos e estranhos. Os funerais dos pobres e dos escravos eram mais econômicos. Embora os negros pudessem ser enterrados nas igrejas (Rosário dos Homens Pretos), a maioria dos escravos era levada a um "cemitério" de indigentes, como ocorria em *Igaraçu*. Na escolha do local de sepultamento predominava interesse de enterro entre confrades e parentes, ou junto aos altares. As irmandades eram o local preferido de sepultura dos que deixavam testamento. Existia uma economia funerária, revelando o custo para salvar uma alma e fazer um bom

funeral. Os agentes desse mercado especializado na morte perderiam com os enterros nos cemitérios públicos. No início do século XVIII, algumas igrejas possuíam, em terreno adjacente, pequenos cemitérios destinados em geral ao enterro de escravos.

As naves das igrejas não eram mobiliadas com bancos ou cadeiras, exceto às vezes, poucos encostados à parede. Assistiam as missas de pé ou ajoelhados e, sendo apropriado, sentavam-se no chão, sobre as sepulturas, onde "os vivos passeiam sobre os mortos" (REIS, 1981). Os mortos eram depositados em covas retangulares, com oito a seis palmos do fundo, cobertos com pedra de lioz, mármore, ou madeira. Para ajudar o processo de decomposição, cobriam-se os cadáveres com cal, socados a pilão com terra. Havia hierarquia do local e tipo de sepultura: altar, nave, laterais, e adro. A cova no adro era tão desprestigiada que podia ser gratuita, como no caso de escravos e pessoas livres muito pobres. Sob o chão das igrejas os mortos se dividiam refletindo a organização social dos vivos. A expressão "*das grades pra dentro, das grades pra cima, ou, além das grades*" (REIS, 1981, p. 176), referindo à posição do sepultamento em relação às grades que separam a área do altar, do corpo da igreja, mostra a divisão e a distinção de privilégios para ficar mais perto dos santos e da salvação. Por fim, em meados do século XVIII, os carneiros (do latim *Carnarium*, depósito de carne, catacumbas), outra forma de estratificação espacial da morte, fora do corpo principal da igreja, em caixões no subsolo, em paredes (REIS, 1981, p. 178). Retirados dos carneiros, os ossos eram levados para o ossuário. As igrejas começaram a construir os carneiros, antecipando-se às idéias higienistas, e justificaram: "... *a fim de se fecharem as sepulturas da Igreja e ficar esta com mais aceio*" (REIS, 1981, p. 179). Dentro da igreja, as áreas privilegiadas eram a capela-mor, o cruzeiro, a sacristia e as capelas laterais, reservados aos sacerdotes e membros de irmandades, mas poderiam ser utilizados por outros, mediante alto pagamento (GALVÃO, 1995, p. 65).

Os enterrados nesses cemitérios não pertenciam a irmandades, e não deveriam pagar esmola (GALVÃO, 1995, p. 677). Na Igreja francisacana e convento de Santo Antônio de Igarassu (1588), os sepultamentos perduraram até fins do século XIX. Resultante de chuvas em 2002, afloraram sepultamentos primários no adro barroco, próximo ao cruzeiro. Apesar de estar em solo sagrado (adro, entre o cruzeiro e o altar), sua distância da igreja e aparente falta de cuidado (sepultado de costas pro altar), sugere que o morto não tivera condições financeiras para receber cuidados para sua "salvação". A secularização dos cemitérios implicaria em distanciamento dos fiéis da ideologia da morte e diminuição da influência da igreja na vida dos seguidores (GALVÃO, 1995, p. 80).

O CONTROLE DA HIGIENE NA CIDADE BRASILEIRA EM FINS DO SÉCULO XIX: SANITARISMO

O período é marcado pelo crescimento dos aglomerados urbanos e tentativas das autoridades, médicos e instituições, através dos serviços sanitários, lançando medidas para melhorar as condições sanitárias e ordenar as cidades, organizar ruas, fábricas, habitações, matadouros, mercados, hospitais, cemitérios e diferentes espaços de uso público (DELLA CRUZ, 1995, p. 91). A riqueza e o luxo, em contraponto à pobreza e à miséria, revelaram as diferenças entre o cotidiano da vida burguesa e da proletária, a qual passa a ter destaque nas normatizações e posturas de intervenções urbanas (BRESCIANI, 1985 p. 35-37). Da organicidade e fechamento do espaço urbano das cidades com permanência de traços coloniais, mesmo tendo superado a prática renascentista e barroca, desenvolve degradação física, moral e sanitária ligada à pobreza (BRESCIANI, 1985, p. 63), implicando em propostas de remodelação, abertura de ruas antigas,

introdução de novos traçados (avenidas) e novos usos para espaços públicos adaptados à nova velocidade (BRESCIANI, 1985, p. 55-57). As camadas mais pobres da população, negros, mestiços e imigrantes, foram consideradas "classes perigosas" propagadoras de doenças (DELA CRUZ, 2001, p. 96), com hábitos e moradias nocivos à sociedade e, habitações coletivas focos de irradiação de epidemias (CHALHOUB, 1996, p. 64), sendo indicado para tais, ser policiados, higienizados, modelados e ter suas casas (cortiços) evacuadas e demolidas.

Passa ser posta em prática a ordenação do espaço urbano, com medidas para disciplinar a população, de maneira discriminatória (DELLA CRUZ, 2001, p. 95, 97), com padrão higiênico e moral imposto pelos mais afortunados:

> "Ao crescer, o centro urbano passara a oferecer ameaça à moral e aos bons costumes das famílias honradas... bêbados, jogadores, prostitutas e vagabundos, ... viviam na contra-mão da ordem instituída ..." (CHALHOUB, 1996).

No Brasil, a partir da década de 1820, voltando atenção para o social, a Sociedade de Medicina e Cirurgia do Rio de Janeiro, e a Imperial Academia de Medicina passam a orientar o Imperador sobre a saúde pública nacional, no papel de interventor no espaço público. Esse olhar desnuda a cidade e traz à tona seus perigos (DELLA CRUZ, 2001).

Novas posturas científicas e a resistência ao sanitarismo: igrejas x cemitério público

No século XIX, a Europa sofreu surtos epidêmicos de cólera: Paris (1830 e 1848-9) e Londres (1854). Em 1832, o cólera atingiu, principalmente a população proletária vista como perigosa, dividindo a cidade em espaços de pobres e ricos (DELLA CRUZ, 2001, p. 93). No final do século XIX, a "*Teoria dos Miasmas*" (em choque com as ideias modernas da "*Teoria dos Microorganismos*") continua a circundar o pensamento de médicos e homens públicos, orientando normatizações sanitárias sobre o ambiente urbano. Os miasmas eram conhecidos como "eflúvios pestilenciais, emanações, gases ou vapores pútridos, humores fétidos, etc. Segundo a tese de Manuel Maurício Rebouças (1831), contrariando enterros em igrejas, *"... o hálito, a transpiração, e as excreções dos animais viventes bastam para viciar o ar*" (REIS, 1981, p. 254).

Nos ambientes com calor e pouca ventilação, os miasmas proliferam. As igrejas, abrigos do mal miasmático, não possuíam aberturas suficientes à salubridade desejada. Os sepultamentos em igrejas preocupavam os médicos, principalmente nos aglomerados urbanos. A insalubridade aumentava, pelo revolver constante sob os pisos, da "terra encharcada de matéria decomposta dos cadáveres" (REIS, 1981, p. 258). Os mortos estavam invadindo as casas dos vivos. Segundo a SMRJ (Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro) em 1831, as "emanações se filtrão ao través das paredes", e em 1835, adverte: "Todas as casas próximas às igrejas são inabitáveis por extremamente doentias".

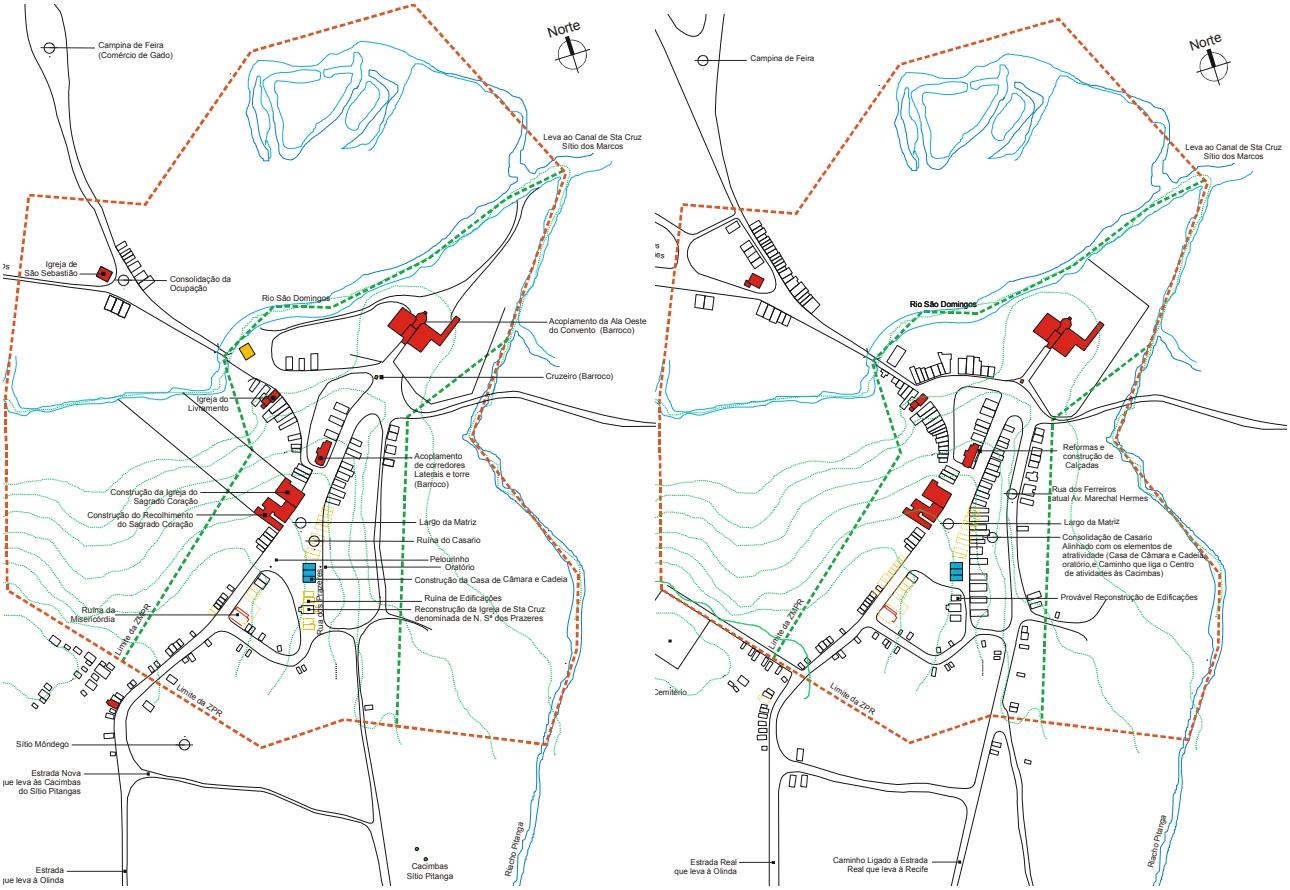


Figura 5: Vila de *Iguarassú* séculos XVIII e XIX (cemitério, Mamede). Estudo da evolução urbana de Igarassu (Séc. XVI-XX). Autor: André Lins. Fonte: LINS, 2005

Reação às mudanças racionalizantes: Das cemiteradas à consolidação dos cemitérios públicos

Em outubro de 1836, na Bahia, ocorreu a "Cemiterada", manifestação (protesto) convocada pelas irmandades e ordens terceiras (organizações leigas que cuidavam dos funerais e de seus membros), contra a "Lei do Cemitério", proibindo o sepultamento no interior das igrejas, com prejuízos dos lucros e do controle sobre os fiéis (REIS, 1998). Tiveram apoio da população, temendo o cemitério como obstáculo à salvação.

A proibição dos enterros nas igrejas

O decreto imperial de 1825, na Bahia, proibiu "o uso de sepultamento dentro do templo". A proibição aos sepultamentos no interior das igrejas surge na lei de 1828. Após 1830, foi imposto pelas Câmaras Municipais às confrarias e paróquias, a construção de seus cemitérios, com normas para autópsias, transporte, enterros, e maiores cuidados com mortos por doenças contagiosas. Apesar de ricas, as irmandades argumentaram não terem recursos para construir seus cemitérios. O cumprimento de cemitérios anexos às igrejas das irmandades foi lento (REIS, 1981, p. 283).

Higienismo do engenheiro Mamede Ferreira: O cemitério de Igarassu

Figura 6: Projeto (campo e pórtico de entrada) do cemitério da Vila de Iguarassú, Mamede Ferreira, 1866.
Fonte: LINS, 2005; APEJE

O engenheiro Mamede Ferreira (1820) foi considerado por Mauro Mota "*tão grande quanto o engenheiro francês Vauthier*", tendo substituído-o. Tem "a vantagem de unir o majestoso ao simples", enquanto chefe da Repartição de Obras Pública (1850-1856), em obras como a Casa de Detenção de Recife, Hospital Pedro II, Capela e Cemitério de Santo Amaro, e Ginásio Pernambucano. (COSTA, 1985). Durante a epidemia do Cólera Morbos, Mamede projetou o Cemitério Público do Recife, segundo o Imperador, "*digno de ver-se por ser de bom arranjo e belos sepulcros*" (LINS, 2005).

O uso de cemitérios em Igarassu teve início no Sítio da Glória, por volta de 1855, quando o Cólera Morbos se instalou na vila, vitimando mais de vinte pessoas por dia. Em 1859, a câmara municipal e as irmandades tentaram transformar o cemitério provisório, em definitivo. Mas, devido *"... ao pouco escrúpulo do vigário da Matriz, continuaram os enterramentos a ser feitos na igrejas..."* (LINS, 2005). D. Pedro II, ao visitar a Vila de Igarassu, doou 1:000$000 (Hum Conto de Réis) para ajudar na construção do cemitério. Em 1859, foi escolhido terreno, doado à Câmara pelo senhor do Engenho Monjope (futuro Barão de Vera Cruz), em área habitada por negros, sítio menos privilegiado da vila, situado por trás da Igreja do Rosário dos Homens Pretos (já sendo utilizada para sepultamentos), provavelmente área onde também eram realizados antigos rituais da religiosidade africana.

O projeto do cemitério da Vila de *Iguarassú* (Figura 6), elaborado pelo engenheiro José Mamede Alves Ferreira em 1866, foi orçado em 5:000$000. Segundo sua descrição:

> "... Será cercado por um muro de tijolo e cal o terreno ..., o qual tem a forma de um quadrado perfeito com trinta e duas braças em cada um dos lados ... No centro da face da frente será convenientemente colocado um portão de ferro ..., ligado a duas grandes colunas de ferro, ... em tudo iguais ao da capela protestante da cidade do Recife, ..." (Arquivo Municipal de Igarassu).

Em 1878, o Governador do Bispado recebeu carta sobre *Iguarassú* ainda informado a

> "... falta de um cemitério para o enterramento dos cadáveres dos que falecem, ..., vistos como algumas igrejas ... estão impedidas ... sob o pretexto de ficarem muito contíguas com as casas habitadas" (Arquivo Municipal de Igarassu).

Da aplicação da noção sanitária vigente, preocupada com a contaminação das habitações, o uso do cemitério de Igarassu se efetivou parcialmente, devido às divergências entre poder público local, população e igreja. Com a resistência ao uso do cemitério, a Igreja do Livramento, em estado de degradação, foi utilizada como cemitério provisório, mantendo semelhança ao sepultamento no interior de igreja. O cemitério projetado (Figura 6) por Mamede (projeto sofreu alteração no portão) ficou sem uso até agravamento do quadro de mortes vila, passando os sepultamentos sanitários a serem considerados indispensáveis (LINS, 2005). Com o pânico provocado pela peste, médicos e padres fugiam dos doentes e temiam aproximar-se dos cadáveres de coléricos, que permaneciam insepultos até serem incinerados aos montes. A população passa a ter medo dos mortos (REIS, 1981, p. 338). Com a epidemia de cólera-morbo, o Cemitério de Igarassu, a exemplo do Campo Santo (Bahia), começou a operar (REIS, 1981, p. 338), acrescentando à paisagem uma grande área com lápides decoradas, alinhadas e arborizadas, fora do perímetro urbano (MARX, 1980, p. 137-139).

Figura 7: Portão do cemitério de Igarassu construído no século XIX, parcialmente a partir do projeto do eng. Mamede Ferreira (foto 2005)
Fonte: LINS, 2005

ONDA MODERNIZADORA NO RECIFE: MODELO DE INTERVENÇÃO URBANÍSTICA PARA IGARASSU

Em 1895, o Estado eleva a Vila de *Igaraçu* à condição de Cidade, sede do município. As intervenções nas cidades na virada do século XIX, apresentaram preocupação com o traçado, estética e melhoramentos urbanos, mas, também com circulação, salubridade e higiene (hábitos domésticos que influenciavam nas relações sociais e familiares), determinando a execução de projetos de modernização tardios no Brasil, nas primeiras décadas do século XX (LOPES, 1996, p. 20-23).

Para enfrentar o crescimento populacional e a potencialização dos efeitos da insalubridade, insuficiência da rede de serviços urbanos, circulação e expansão urbana desordenada, o Estado assume novo papel (LUBAMBO, 1981, p. 41). O arquiteto Cândido Acauã Ribeiro, comenta:

> "Melhorar o Recife, sob o tríplice ponto de vista do solo, do ar e da casa, saneando, drenando, destruindo e construindo, ... cumpre também embelezá-lo" (Diário de Pernambuco, 1905, p. 01).

Em Igarassu, nesse contexto de insalubridade, contaminação e intervenção, o destino dos dejetos ainda era os quintais das casas, com utilização de *"latrinas inodoras"*. O colonialismo a ser eliminado não estava apenas no aspecto estético e urbanístico da cidade, mas também no comportamento da população. A modernização comportamental urgia disciplinamento e ordenação, mudando antigos hábitos sociais familiares e religiosos, e introduzindo novos. A higienização das cidades demandava medidas no tecido urbano para saneá-la e reformá-la em sua amplitude, desde combater insalubridade e contaminação, até disciplinar usos e controlar casas, ruas, quintais, largos e igrejas (SETTE, 1978, p. 249).

Ecos da urbanística renovadora: Demolições no Largo da Matriz de Igarassu

Figura 8: Vista parcial da cidade de Igarassu, antes das primeiras demolições no casario leste do largo na década de 1920. Stahl, Augusto, 1858. Fonte: LINS, 2005

A demolições para renovação do Bairro do Recife, triunfo da urbanística racional sobre o arcaico, estimulou outros administradores públicos a terem tal desempenho modernizador, gerando ecos nas administrações das cidades da região, como Igarassu. É possível compreender a adoção do modelo segregador das denominadas "classes perigosas" e "fétidas", usado desde o plano de Paris, de Haussmann, ao plano de Pereira Passos para o Rio de Janeiro e nas reformas no Bairro do Recife.

Em Igarassu, o conjunto leste da cidade alta, desde as casas que se estendiam das três casas da atual Câmara (preservadas), até a ladeira de Frei Caneca (Figura 8, 9), sofreu intervenção inicial no trecho a partir do oitão da igreja matriz para alargar a Rua Direita e ladeira (Figura 9). Na segunda etapa, sofreu completa demolição, abrindo o Largo da Matriz (Figura 11). O casario leste (Figura 9, 10), possuía alguns terrenos vazios (criação de animais) e um conjunto urbano central (com dificuldade para receber saneamento, baixo padrão e degradação) com edificações insalubres de uso habitacional e comercial, nas quais se utilizava "tigres" de madeira para transporte de dejetos (mão-de-obra escravizada) e depositá-los nos quintais, diferentemente do casario oeste do Largo da Matriz, que possuía nos fundos das edificações, a antiga Rua dos Ferreiros (via de serventia e circulação de escravos em tarefas de abastecimento, pelos quintais) facilitando o transporte de dejetos para os quintais ou para o Rio *Juçara*, sem a visualização de transeuntes.

Nesse conjunto (Figura 9, 10), devido ao baixo padrão construtivo, desordem ("feiura") de casas insalubres, sujeira e cheiro de dejetos dos quintais, levou à Rua dos Ferreiros (adjacente aos quintais do casario leste) a ser conhecida pejorativamente como "Rua da Merda", uma das razões das duas etapas de demolições do casario leste: na década de 1920, registrado pelo modernista Mário de Andrade (ANDRADE, 2002) já demolido em 1927; e em 1932, por diretriz do urbanismo renovador, a exemplo das reformas em Paris, Rio de Janeiro e Recife (LINS, 2005).

Figura 9: Largo (ocluso) dos Santos Cosme e Damião de *Igaraçu*, antes das demolições de 1932.
Fonte: IEB/USP, Acervo Mário de Andrade, 1927 (LINS, 2005)

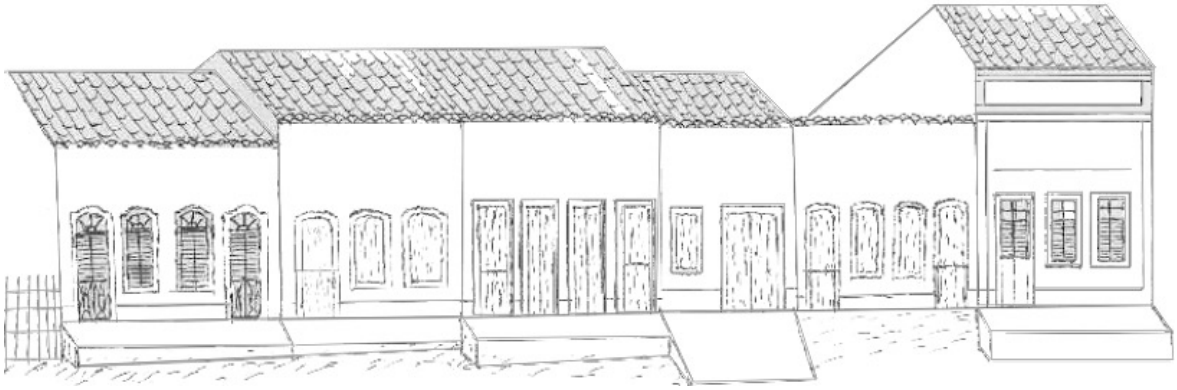


Figura 10: Desenho de casas insalubres - trecho do casario leste demolido em 1932. Diário de morador, década de 1950 (Arquivo Municipal)
Fonte: LINS, 2005

Com a lição haussmanniana levada às últimas consequências, em 1932, o poder público municipal conclui as demolições nesses conjunto urbano (Figura 9, 10) do Largo da Matriz, argumentando que o casario "enfeava a cidade", devendo o espaço ser higinenizado permitindo maior ventilação ao largo da antiga

cidade alta (Figura 11), e sua visualização, a partir da nova avenida (Rua dos Ferreiros, antiga Rua dos Mulatos) destinada a veículos motorizados, no trajeto que ligava Recife e Olinda à Goiana e Itamaracá.

Figura 11: Largo (aberto) dos Santos Cosme e Damião de *Igaraçu*, após demolição final do casario leste em 1932.
Fonte: LINS, 2005

No arcabouço de justificativas das intervenções, não foram explicitadas as razões[10] do ideário higienista voltadas à exclusão dos pobres, vigentes desde o século XIX. O desfecho da racionalização espacial com a reforma urbana, representou a estruturação moderna segregadora do espaço urbano da cidade antiga (LINS, 2005), sem interessar a permanência de elementos preceptivos da identidade e significado desse patrimônio secular.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Marcos. "O Processo interétnico em uma feitoria quinhentista no Brasil". **Revista de Arqueologia**. São Paulo: SBA- Sociedade Brasileira de Arqueologia, Vol.7, 1993, pp. 99-123.

ANDRADE, Gilberto Osório de. **A Cólera morbo**: Um momento crítico da história da medicina em Pernambuco. Recife: Massangana, 1985.

ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

BRESCIANI, Maria Stella. "Metrópoles, as faces do monstro urbano". **Revista brasileira de história**. São Paulo: pp. 35-68, set 1984- abr 1985.

CAVALCANTI, Vanildo Bezerra. **Olinda do São Salvador do mundo**. Recife: Asa, 1986.

[10] Como desdobramento do estudo, outra motivação que a interventoria Federal de Pernambuco teria para influenciar ou ordenar a intendência local a demolir o casario que fechava o largo, seria a eliminação do conhecido espaço ocluso, utilizado como reduto na Revolução Praieira, e pelos revolucionários na Revolução de 1930.

CASTRO, Eugênio de (Cmte.). **Diário da navegação de Pero Lopes de Sousa (1530-1532)**: estudo crítico (2 vol., 2ª. ed.). Rio de Janeiro: Comissão Brasileira dos Centenários Portugueses de 1940, 1940.

CHALHOUB, Sidney. **A Cidade febril cortiços e epidemias na corte imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CORBIN, A. **Saberes e odores**: O olfato e o imaginário social nos séculos dezoito e dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 185.

COSTA, Cleonir Xavier de Albuquerque e. **José Mamede Alves Ferreira**: Sua vida - sua obra (1820 - 1865). Recife: SecturPE, 1985.

COSTA, Pereira da. **Anais Pernambucanos**. Recife: Fundarpe, 1983.

CORREIA, Telma de Barros. **A construção do habitat moderno no Brasil**: 1870 -1950. São Carlos: Rima, 2004.

DAMATTA, Roberto. A Morte nas sociedades relacionais: reflexões a partir do caso brasileiro, In: **A casa & a rua:** Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

ELIAS, Nobert. **A solidão dos moribundos**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2001.

DELLA CRUZ, Gisele Thiel. A higienização da cidade: Rio Grande no final do século XIX. In: **BIBLOS. Revista do Departamento de Biblioteconomia e História**. Porto Alegre: Fundação UFRG, Vol. 13, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

GALVÃO, Viviane. **Religiosidade e morte**: Instrumentos do projeto colonial português. Columbia, S.C., USA: Arqueologia Histórica na América Latina: The University of South Carolina, 1985.

HOORNAERT, Eduardo. **A igreja no Brasil-colônia (1550 – 1800)**. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 24.

IGARASSU, Câmara Municipal de. **Libelo cível**. Igarassu: Câmara Municipal de Igarassu, 1867.

IGARAÇU, Concelho de. **Segundo livro de tombo dos bens do Concelho**. Igarassu: Concelho de *Igaraçu*, 1782.

KATINSKY, Júlio Roberto. **Um guia para a história da técnica no Brasil colônia**. São Paulo: USP, 1980.

LINS, André Bezerra. **Evolução e ordenamento urbano do núcleo histórico de Igarassu**: intervenção no Largo da Matriz. Trabalho de Graduação II, Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFPE. Recife, 1994.

_____. **Sítio histórico de Igarassu**: Evolução de um patrimônio secular. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Tecnologia do Ambiente Construído - Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo (EESC/USP). São Carlos, 2005.

_____. **Representações de identidades da cidade necessária (modelos e configurações urbanas distintas) na iconografia do Recife colonial**: planos de *Phernam-buquo* do *ante-bellum* à restauração. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo (Fundamentos e História), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP). São Paulo, 2011. pp 343.

LOPES, Maria Aparecida Vasconcelos. **Cidade sã, corpo são**: Urbanização e saber médico no Recife (final do século XIX, início do século XX). Dissertação de Mestrado em História – UFPE. Recife, 1986.

LUBAMBO, Catia Wanderley. **A reforma urbana no bairro do Recife no início do século:** intervenção pública ou privada? Recife: Departamento de Estudos Populacionais da Fundação Joaquim Nabuco, 1991.

_____. Reforma urbana: o que há de novo depois de um século? (a experiência do Bairro do Recife). In: FERNANDES, Ana; GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras (Org.) **Cidade & história**: modernização das cidades brasileiras nos séculos XIX e XX. Salvador: MAU- FAUFBA; ANPUR, 1992. pp. 117-123.

MARX, Murilo. **Cidade brasileira**. São Paulo: EDUSP, 1980.

_____. **Cidade no Brasil, terra de quem?**, São Paulo: Edusp: Nobel, 1991.

MOTA, Mauro. **Igarassu**: outra civilização. pp. 75-78. In: Revista do Arquivo Público – Volume I – no 1. Recife: AP, 1979-1980.

PERROT, Michele. Maneiras de morar. In: PERROT, Michelle (org.) **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, Vol. 1992, pp. 307-323.

PINTO, Estevão. **Pernambuco no século XIX**. Recife: Imprensa Industrial, 1922.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Evolução urbana do Brasil**: 1500-1720. São Paulo: Pioneira, 1968.

REIS, João José. **A morte é uma festa**: Ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. O cotidiano da morte no Brasil Oitocentista. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org). **História da vida privada no Brasil.** São Paulo: Cia. das Letras, vol. 1, 1997, pp. 96-141,

ROCHA, Leduar de Assis. **História da medicina em Pernambuco**: Século XIX. Recife: Arquivo Público Estadual, 1955.

_____. **Efemérides médicas pernambucanas:** Séculos XVI, XVII e XVIII. Departamento de Documentação e Cultura: Prefeitura Municipal do Recife, 1960.

SANTOS, Paulo Ferreira. **Formação de cidades no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, Alcineia Rodrigues dos. **Onde a alma chora e a saudade canta**: o discurso médico-sanitarista e a implementação dos cemitérios no Seridó (Século XIX). Goiás: PPGH/UFG, 2011.

SETTE, Mário. (1978). **Arruar, história pitoresca do Recife antigo**. 3 ed. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante no Brasil, 1978.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

ZANCHETI, Sílvio Mendes. "O Recife do século XVIII como cidade barroca". **Centro de Conservação Integrada Urbana e Territorial - CECI**. Olinda: PPGDU - Programa de Pós Graduação em Desenvolvimento Urbano da UFPE, 2012.

V enanparq
Salvador - 2018

DO REVESTIMENTO À SIMULAÇÃO: DIALÉTICA NEGATIVA E CRÍTICA DE ARQUITETURA EM SÃO PAULO 1979-1989

FROM COATING TO SIMULATION: NEGATIVE DIALECTICS AND ARCHITECTURE CRITIC IN SÃO PAULO 1979-1989

DEL REVESTIMIENTO HASTA LA SIMULACIÓN: DIALÉCTICA NEGATIVA Y CRÍTICA DE ARQUITECTURA EN SÃO PAULO 1979-1989

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

URANO FRAJNDLICH, Rafael
Professor Doutor na Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da Unicamp
urano@fec.unicamp.br

DO REVESTIMENTO À SIMULAÇÃO: DIALÉTICA NEGATIVA E CRÍTICA DE ARQUITETURA EM SÃO PAULO 1979-1989

FROM COATING TO SIMULATION: NEGATIVE DIALECTICS AND ARCHITECTURE CRITIC IN SÃO PAULO 1979-1989

DEL REVESTIMIENTO HASTA LA SIMULACIÓN: DIALÉCTICA NEGATIVA Y CRÍTICA DE ARQUITECTURA EN SÃO PAULO 1979-1989

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
A partir dos anos 1970 a Crítica de Arquitetura passa a trabalhar de modo mais sistemático a Teoria Crítica. No Brasil, esse processo ganha contribuição paradigmática em 1979 com a publicação de Sérgio Ferro *O canteiro e o desenho*, no qual os debates promovidos pelos arquitetos e suas produções são relativizados diante de uma radical crítica das condições produtivas da arquitetura e da inevitabilidade da opressão na sua inserção no sistema capitalista, em vertente de análise de arquitetura baseada na dialética negativa com peculiaridades do caso brasileiro. Na relação com a escola adorniana, destacam-se no livro sobretudo as considerações sobre o revestimento, instrumento de dominação indispensável para que se possa mascarar as marcas do trabalho. Essa noção de esconder e revelar, de explicitar ou ocultar a exploração é quintessencial para os debates teóricos da profissão ao longo dos anos 1980, consolidando-se em instituições e revistas especializadas. Essa abordagem negativa pelas vias produtivas encontra leituras alternativas com os estudos de Otília Arantes, cuja vontade de associação à Teoria Crítica subjaz a vontade de conciliá-la às considerações do pós-estruturalismo francês, especialmente as de Jean Baudrillard sobre simulações. Arantes substitui a premissa de esconder contradições pelo revestimento por meio da onipresença ideológica de simulações de progresso e de redenção social dentro do contexto de aceitação de teses neoliberais na cidade. No embate entre essas interpretações da Teoria Crítica na arquitetura, pondera-se a particularidade do caso paulista e de como ele se diferencia de outras correntes que se amparam na dialética negativa durante os anos 1980, demonstrando a persistência de juízos e procedimentos de análise arraigados em uma vontade de ultrapassagem pela crítica de questões próprias da profissão, preferindo a inserir em amplos processos sociais.
PALAVRAS-CHAVE: Sérgio Ferro, Otília Arantes, Jean Baudrillard, Teoria Crítica, Historiografia de Arquitetura.

ABSTRACT:
From the seventies on the Architectural Critic starts to consider the Critical Theory contributions in a more systematic way. In Brazil this process has a paradigmatic chapter in 1979 when Sérgio Ferro publishes O canteiro e o desenho. *The book presents a discussions less on the specifics of architecture but rather on its critical relationship with productive trends and thus acting invariably as an instrument of oppression. In close attention to Adornian thesis, Ferro points out critics to the coating as a symbol for the hiding of marks of labour in architecture. This dualism between showing and hiding is quintessential for the theoretical debates on the profession throughout the eighties, gaining space in institutions and Architectural magazines. This negative approach through the critic of production is relativized by Otília Arantes and her proposal to associate the Critical Theory considerations with French Poststructuralist trends, specially Jean Baudrillard's 'simulation'. Arantes replaces the premise of hiding contradictions through coating with the omnipresence of ideological simulation of progress and social redemption inside a scenario filled with neoliberal thesis on the city.*
By confronting those approaches to Critical Theory in Architecture, it is pointed out the peculiarity of the São Paulo case and how it differs with other international trends aligned with Negative Dialectics on Architecture during the eighties –

shedding light on the persistency of judgements and analysis procedures anchored on a will to surpass specifics of architecture through the critic by inserting it in broader social frameworks.
KEYWORDS: Sérgio Ferro, Otília Arantes, Jean Baudrillard, Critical Theory, Historiography of Architecture.

RESUMEN:
Desde los años setenta la Crítica de Arquitectura pasa a trabajar de manera más sistemática con las constribuiciónes de la Teoría Crítica. En Brasil ese proceso tiene un paradigma en la publicación de O canteiro e o desenho de Sérgio Ferro. El libro relativiza los debates de arquitectura por una radical crítica de las condiciones productivas y su inevitable opresión dentro del sistema capitalista en una corriente de análisis basada en la dialéctica negativa con las especificidades del caso brasileño. Tomando por base la escuela Adorniana, la obra hace consideraciones sobre el revestimiento como instrumento indispensable de dominación para que se pueda mascarar las marcas del trabajo. Esa dualidad entre mostrar y esconder la exploración es quintaesencial para los debates teóricas sobre la ocupación por todos los años ochenta, consolidándose en instituciones y revistas especializadas. Esa abordaje negativa por las vías productivas encuentra alternativas con los estudios de Otília Arantes, para quién la asociación con la Teoría Crítica viene con la voluntad de conciliar las consideraciones del post-estructuralismo francés, especialmente de Jean Baudrillard sobre 'simulaciones'. Arantes sustituí la premisa de esconder contradicciones por el revestimiento por la omnipresencia ideológica de simulaciones de progreso y redención social dentro del contexto de aceptación de las teses neoliberales en la ciudad
Nel confronte entre esas interpretaciones de la Teoría Crítica en la arquitectura se pondera sobre la particularidad del caso paulista y como este es diferente de otras corrientes internacionales de estudios de arquitectura por medio de la dialéctica negativa durante los ochenta, demostrando la persistencia de juicios y procedimientos de análisis ancorados en la voluntad de ultrapasar problemas propios de la arquitectura, buscando las inserir directamente en grandes procesos sociales.
PALABRAS-LLAVE: Sérgio Ferro, Otília Arantes, Jean Baudrillard, Teoría Crítica, Historiografía de Arquitectura.

INTRODUÇÃO

Do desmonte da arquitetura apontando sua condição produtiva para a denúncia de seu papel emulador diante de uma ideologia neoliberal. Das críticas ao revestimento das casas como algo que mascara o trabalho alienado para as acusações de uma simulação de progresso cultural que enuviava a manutenção das mazelas e violências marcadas na história do país: assim se transformou a crítica negativa de arquitetura em São Paulo desde os últimos anos da ditadura militar até o primeiro lustro da Nova República.

Sob o prisma materialista, existiram no final dos anos 1970 em São Paulo correntes críticas que buscavam o descredenciamento não só de suas pretensões emancipatórias, mas também daquilo que constitui a disciplina em sua autonomia: suas preceptivas, soluções de planta, partidos, concepções, escolas, etc. – o que se entende amplamente como as categorias da arquitetura. Estas eram colocadas como secundárias diante da realidade produtiva, pelo seu irremediável compromisso com a reprodução do capital. "O objeto arquitetônico, assim como a pá ou a arma, é fabricado, circula e é consumido, antes de mais nada, como mercadoria"[1]: assim Sérgio Ferro enunciou o princípio norteador de *O canteiro e o desenho,* publicado no Brasil autocrático de 1976, cujos ecos ultrapassariam este período sombrio e alcançariam na crítica brasileira uma posição paradigmática.

O processo de retomada das instituições democráticas foi igualmente marcado pelo empenho de teóricos denunciando a subserviência de profissionais em construir uma face falsamente progressista diante das oportunidades de abertura dos mercados e de inserção dentro de correntes liberais internacionais. "Uma nova ordem social é indissociável, quando não depende, da arquitetura. Mas agora está ocorrendo menos uma reorganização funcional do que uma simbolização do novo espaço – formas puras transformadas em monumentos"[2]. Essas palavras de Otília Arantes, publicadas na revista *AU* em 1989, revelam o reconhecimento de um papel da arquitetura em grandes movimentações políticas, menos pautado diretamente em sua posição produtiva, mas imagética e ideológica.

As considerações de Arantes e Ferro são faces de aproximações da arquitetura embasadas na dialética negativa advinda dos autores da Teoria Crítica, procurando vias de tornar trabalho abstrato uma mobilização política pela exposição de contradições imanentes à atividade. Fixa-se em 1979 o princípio do recorte com a publicação em ampla tiragem de *O Canteiro e o desenho*, por sua reverberação que deu fôlego às pretensões de tornar político o pensamento sobre arquitetura. O livro dá plataforma mais sólida de divulgação do que artigos preparatórios de Ferro como "A casa popular" (1972), cuja circulação foi mais restrita aos quadros da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). O texto de Arantes igualmente vem cercado de antecedentes, sobretudo a conferência "Arquitetura simulada", de 1987 (publicada em 1988), na qual a autora faz uma aproximação cética da produção contemporânea internacional. Ele serve de ponto de chegada por dar novos contornos à relação entre crítica de arquitetura brasileira e a dialética negativa, sobretudo ao assumir a primazia da crítica ideológica na análise de arquitetura, frequentemente sobrepujando sua condição material e suas condições dentro da estrutura

[1] FERRO, Sérgio. *O canteiro e o desenho.* São Paulo: Projeto editores associados, 1982 [1976], p. 9.

[2] ARANTES, Otília. "Arquitetura francesa: frente e verso" in. *Arquitetura e Urbanismo,* n. 22, 1989, p. 90. Trata-se da versão editada de artigo intitulado "Os dois lados da arquitetura francesa pós-Beaubourg" in. *Novos estudos*, n. 22, 1988, pp. 102-134.

produtiva, além de buscar com maior afinco referências alternativas à Teoria Crítica, como filósofos do pós-estruturalismo francês.

Embora com objetivos similares, é nítida a diferença das aproximações que os dois autores promovem. Justifica-se o seu cotejamento por tê-las como importante nó teórico e historiográfico: na esteira dessas leituras negativas, os intelectuais brasileiros passam a consolidar um entendimento da arquitetura calcado na sua inserção em processos sociais (e culturais), alternativo às intepretações ancoradas nas categorias da arquitetura conforme se consolidara no país nos manuais de Bruand (1973), nas peças divulgatórias como *Brazil builds* (1943) e *Modern Architecture in Brazil* (1956) e, no período em análise, no livro *Residências em São Paulo (1947-1975)* e na míriade de artigos e debates sobre escolas, preceptivas, postulações e conveniência de experiências 'modernas', 'pós-modernas' em disputas nas revistas especializadas.

A crítica negativa em arquitetura surge a partir dos anos 1960, sobretudo pela contribuição de Manfredo Tafuri e seus colegas concentrados no *Istituto Universitario di Architettura di Venezia* (IUAV), por meio de textos como *Teorias e história da arquitetura* (1968) e *Projeto e utopia* (1973), que se nutriam da literatura marxista sobre arte e realidade produtiva para tecer interpretação específica para dilemas e categorias da arquitetura[3]. "Criticar significa, na realidade, apreender a fragrância histórica dos fenômenos, submetê-los ao crivo de uma rigorosa avaliação, revelar as suas mistificações, valores, contradições e dialéticas íntimas, fazer explodir a sua carga de significados" (TAFURI, 1979 [1968], p. 21). O historiador sustenta que a 'rigorosa avaliação' demanda o conhecimento profundo dos meandros da profissão não como fim em si, mas como passo de uma negação dialética cuja mediação alcança as determinações da arquitetura o todo da realidade produtiva. Esses argumentos estão presentes nesta famosa passagem de *Projeto e utopia*:

> (...) Tal como não pode existir uma Economia política de classe, mas uma crítica de classe à Economia política, também não é possível criar uma estética, uma arte, uma arquitetura de classe, mas apenas uma crítica de classe à estética, à arte, à arquitetura, à cidade (TAFURI, 1985 [1973], p. 121).

A divulgação dessas ideias chega a várias partes do mundo, transformando as possibilidades de pesquisa e análise. Artigos de Tafuri são publicados nos Estados Unidos pela revista *Oppositions*. A França traduz esses textos em revistas como *Nouvelle Critique,* enquanto que na Argentina seus textos se espalham na revista *Materiales*. No Brasil, seus livros são impressos entre 1979 e 1985, ainda que não se publiquem em revista alguma no país artigos nem de Tafuri, de seus colegas ou de seus comentadores antes de meados dos anos 2000[4]. Embora lacunoso no âmbito editorial, suas ideias reverberam nos escritos de Ferro, Arantes e outros autores entre os anos 1970 até o princípio dos 1990. Se na produção de arquitetura as correntes de vanguarda e de sua contestação pós-moderna possuem sobrevida/aparição extemporânea no Brasil em relação a outras regiões, no que se refere à apreensão teórica da crítica negativa, o processo foi paralelo com situações estrangeiras. Em São Paulo, este processo tem particularidades e traz, além de uma nova postura

[3] A obra de Tafuri é complexa e suas contribuições ultrapassam as considerações desses primeiros livros de sua fase de crítico da ideologia arquitetônica. Sobre seus anos de formação, ver ASOR ROSA, 1995; DAY, 2011 e AUTOR, DATA.

[4] A única exceção é uma entrevista para a revista *Arquitetura e Urbanismo* em 1993 para Ana Luiza Nobre. Cf. NOBRE, 1993.

de crivo das obras realizadas entre 1979 e 1989, aspectos próprios na formatação da historiografia crítica da arquitetura brasileira.

NEGAÇÃO DA NEGAÇÃO DA ARQUITETURA

Durante as décadas da ditadura militar (1964-1984), parte dos arquitetos atuantes em São Paulo direcionaram suas atividades no caminho de explicitar contradições entre as intenções igualitárias de seus projetos com o regime opressivo em voga. As residências de Paulo Mendes da Rocha, que radicalizavam a linguagem do concreto armado e da expressividade estrutural nas casas Milan (1970) e Mário Masetti (1968), as metáforas diretas ao atraso brasileiro pelos pilares de troncos de árvore na residência Elza Berquó de Vilanova Artigas (1967) e o sistema de abóbada e a subversão programática da casa Juarez Brandão Lopes (1968) de Rodrigo Lefévre e Flávio Império são os principais exemplos. Deste último, destacam-se as cenografias de 'Andorra' (1964), Reveillon (1970) e 'A falecida' (1979), além dos esforços de Lina Bo Bardi e Edson Elito em viabilizar o Teatro Oficina (1984) e, antes do prédio, cenografias como "Na selva da cidade" (1969): todas manifestações que corroboram como autores de diferentes formações buscaram, pelas vias do projeto, construir um mosaico crítico da época.

É mister que esse posicionamento acompanhou textos, manifestos e considerações. As revistas *Habitat, Acrópole* e outras com circuitos mais restritos, como a *Fundamentos*, *Desenho* e *Ou...* colaboraram para espalhar em palavras uma literatura de endosso: nos moldes de uma crítica operativa, buscavam divulgar esses trabalhos ligando-os aos seus ideários contestadores. Suas justificativas repousavam nas contradições entre opressão política e radicalização espacial, material e programática. A síntese dessa dialética lançada pela atividade de projeto supostamente promoveria a mobilização daqueles que utilizam os espaços: o desconforto, a contiguidade com as ruas, a integração de programas na casa. Essa teleologia apareceu de modo frugal no relato de Juarez Brandão Lopes ao falar de sua residência na revista *Ou...*, onde destacou "mudanças de atitudes e comportamentos": a nova relação com a noção de limpeza da casa, o aumento de tempo de permanência na cozinha pela falta de aposentos de empregada, etc. (B. LOPES, 1971, sp.). Trata-se de um exemplo que resume a possível insatisfação que os arquitetos sentiam sobre o pequeno alcance de suas experiências diante da difícil situação política, tendo em vista que muitos desses arquitetos possuíam pretensões estruturais de transformação social: Artigas era filiado ao Partido Comunista, Lefévre e Ferro estavam engajados na luta armada.

O canteiro e o desenho possui uma estruturação bastante calcada na crítica negativa, sobretudo pela insuficiência da negação engendrada pela dialética promovida pelos arquitetos radicais em São Paulo. Era preciso tratar o tema com enquadramento que negasse a negação, não no âmbito exclusivo das noções marxistas, mas amparando-se em Adorno:

> Sobre o vernáculo dos homens louvando que seja 'positivo', e finalmente na homicida frase de 'forças positivas', um fetiche se faz no positivo-em-si. Contra isso, a seriedade da firme negação reside na recusa de sancionar as coisas como são. Negar a negação não a inverte. Ela prova, ao contrário, que a negação não foi negativa suficiente (ADORNO, 2004 [1966], p. 159 *et seg.*)[5].

[5] Adorno dedicou em sua obra linhas específicas sobre arquitetura, nas quais também aparece o viés crítico da dialética negativa diante das pretensões de arquitetos germânicos antiacadêmicos e funcionalistas: "A beleza adjacente, medida pelas categorias tradicionais opacas como a harmonia formal ou a grandeza imponente, estabelece-se à custa da funcionalidade real em que as obras

Diante dessa citação, é possível ver o texto de Ferro não só como ataque à produção arquitetônica *in toto,* mas também como comentário crítico às dialéticas que engendravam seus companheiros políticos. Criava-se uma via de atuação intelectual que passava ao largo da atuação em projeto que se inseria sem intermediários na *práxis*. A negação da negação, nesse contexto, seria contra a própria intenção dos arquitetos de buscar *pelas categorias da arquitetura* qualquer hipótese subversiva.

É evidente que o corte com a disciplina não deixa possibilidades emancipatórias ao desenho, o que imediatamente recai como crítica negativa aos intentos de seus colegas de geração. "Reconhecemos que [o desenho] é impelido, de começo, na direção da resistência. [No entanto], sua função é fornecer esqueleto em torno do qual possa se cristalizar o trabalho separado" (FERRO, 1982 [1976], p. 106). Essa separação não é desprovida de qualidade: pode ser mais ou menos explicitada na sua superfície para, nas "microscópicas subdivisões", "impedir autodeterminação" (*Ibidem*).

O que significaria esse impedimento? Certamente, a impossibilidade de se ler os rastros do trabalho, ligação da disciplina com a estrutura produtiva. Ferro faz em um primeiro momento da obra um itinerário histórico dos canteiros de obra e sua progressiva heteronomia diante da modernização dos meios de representação. Pode-se eventualmente contestar as imprecisões de seu apanhado histórico, mas interessa principalmente a segunda parte de sua argumentação, que envolve o desmonte do desenho como trincheira. Primeiramente, estabelece o nexo entre o capital e o desenho nas disciplinas normativas do projeto e suas idiossincrasias:

> O traço sem desvios, os ângulos rigorosos, o metro bem afiado, o preto no branco: normógrafo, tira-linhas, compasso, régua, esquadro: na impessoalidade gráfica, nenhuma respiração nenhum passeio. De sua obrigatória limitação extrai moralismo hipócrita e claudicante alegoria de razão" (FERRO, 1982 [1979], p. 66).

O arquiteto infere que essa limpeza representativa já se apresenta como indicativo de uma exigência opressiva: "Arte e criação, verdade e desejo que se danem se forem menos anormais" (*Idem*, p. 71). Essas passagens demonstram uma redução do exercício de projeto ao bom prosseguimento da normativa representativa, como forma de padronização e coordenação das operações de canteiro que impõe de forma otimizada a alienação.

Esse argumento não dá maiores saltos no que se refere às categorias de arquitetura: Não existe espaço para considerações estéticas amplas sobre formas, proporções ou disposição espacial que fuja do espectro produtivo.

Negação da negação: era preciso determinar categorias da arquitetura com a própria subserviência imanente que elas prestam ao capital. As análises mais livres presentes no livro são parte de um processo cuja mediação irremediavelmente confirma o interesse do autor em tratar o objeto arquitetônico como mais um utilitário

práticas como pontes ou construções industriais procuram a sua lei formal. (...) A beleza da obra sofre de um funcionalismo sem função. Porque lhe falta o *terminus ad quem* externo atrofia-se o interno; o funcionalismo, enquanto um para-outro, torna-se supérfluo, ornamental enquanto fim em si. (...) Em tudo isso se manifesta a inadequação entre a obra de arte perfeitamente estruturada em si de modo funcional e a sua ausência de função" (ADORNO, 2011 [1970], p. 99 *et seg.*). Embora seja ponderação mais específica sobre a disciplina, mais do que as opiniões de Adorno sobre arquitetura, serviu aos críticos de arquitetura em São Paulo o pensamento integral de Adorno relativo à dialética negativa – o que permitiu uma análise que fugisse das questões germânicas e funcionalistas para se estabelecer como linha de frente contra experiências feitas na capital paulista.

na reprodução de capital. À radicalidade agrega-se a amplitude do movimento crítico: escolas, fábricas, hospitais, clubes e residências; todos seriam reduzidos ao ir e vir de tijolos, à exploração dos operários serrando e montando formas ortogonais de concreto armado. Seus projetos igualmente decantam em legendas, traços com espessuras milimétricas e atendimento a normatizações.

No fio que separa canteiro e desenho existe a delimitação de paredes e a sua padronização representativa de duas linhas paralelas, uma grossa indicando o vedo e outra fina de revestimento:

> O revestimento de núcleo anêmico, consumido aparentemente por delicadezas de aparência, na obra, nada conta enquanto aparência: a motivação eficaz para seu uso vem de sua essência. É que o trabalho coalhado neste parasita, quase 'tipo-ideal' da não concordância entre trabalho 'produtivo' e utilidade, será nela empregado com a precisão e a fineza dos movimentos inconscientes. Fará máscara (*Idem*, p. 35).

A crítica ao revestimento como algo que mascara a verdade é o único nexo que realmente conecta as questões produtivas com aspectos estéticos; é onde o texto de Ferro versa sobre arquitetura o considerando objeto superestrutural, remontando a debates sobre a verdade dos materiais e responsabilizando as decisões de prancheta por expor ou ocultar o rastro da exploração.

O apagamento das etapas construtivas em um lance ascético de massa fina e pintura não pode ser lido nos termos de um desafio aos seus colegas, pois entre 1976 e 1979 (entre a primeira versão do *Canteiro...* e a definitiva) a produção de edifícios de diferentes programas era pautado na exposição de materiais. A única revista especializada em arquitetura da época, a *Módulo*[6] de Oscar Niemeyer, editou entre 1975 e 1979 apenas projetos de estruturas aparentes e majoritariamente desprovidos de revestimentos: referentes a São Paulo, via-se nas páginas da publicação a rodoviária de Jaú, de Vilanova Artigas (1976), o Parque da Grota de Paulo Mendes da Rocha (1976), um Centro de Processamento de Dados de Marcelo Roberto (1975), a sede da CETESB de Ruy Ohtake (1979). Mesmo fora do estado, os materiais e marcas permanecem à vista: residências desenhadas por Lelé em Brasília (1976 e 1978), o Oratório do Soldado de Milton Ramos (1975), a sede da Telebrás de Niemeyer (1978). A única exceção maior é o Palácio do Itamaraty de 1977, e mesmo ele, no periódico, aparece mais sua fachada em concreto exposto do que os interiores de mármore. É possível que o autor pensasse em sua experiência nos canteiros de Brasília, algo que ficaria corrente em suas entrevistas e textos feitos após seu retorno ao país, em 2003[7]. Entretanto, a ausência, na época, de críticas concisas à capital federal leva a inferir que Ferro não estava conversando com a produção em andamento no país. O revestimento é chamado como algo abstrato, referindo-se a obras anônimas. Fora de uma questão de contexto, a crítica ao revestimento ganha contornos análogos às críticas benjaminianas dos interiores, como local de fetichização e afastamento pequeno-burguês da realidade produtiva que também lhe oprime, mas da qual sua condição permite vista grossa à luta de classes.

[6] O período coincide com uma entressafra de títulos. A *Acrópole* e *Habitat* pararam de ser editadas nos anos 1960. *Projeto* começaria sua redação em 1979 e *Arquitetura e Urbanismo* só surgiria em 1984. Restava, além da *Módulo*, revistas de análise do mercado da construção, como *Construção São Paulo*, breves nos seus debates sobre arquitetura.

[7] No artigo "A casa popular" – um antecedente para *O Canteiro...*, Ferro faz referência à capital federal que demonstra essa conexão: "A política brasileira foi desenhada no espaço: branca – ordem e conforto calculado para o senhor do capital e do poder e os que cabem em suas reservas – e morte, marginalização, fome, afastamento para os excedentes" (FERRO, 2008 [1972], p. 95).

Ocultar ou revelar as marcas do trabalho apela à consciência mais do que à mobilização no canteiro. É difícil imaginar que Ferro interpretasse o passeio por estações de metrô, escolas públicas ou visitas a fábricas pintadas de branco ou revestidas de azulejo como a excelente revelação da exploração – como monumentos em que as massas estariam diante do mascaramento da opressão. Parece mais indicada à crítica individualizada no espaço privado, a casa na qual se pode escapar, por meio de uma fantasmagoria, da realidade cruel que produz arquitetura.

Essa negação se posiciona como paradigma negativo. Ermínia Maricato no princípio dos anos 1980 publica artigos referentes à ideologia no design e na arquitetura. Neles, ela se posiciona com argumentos semelhantes aos de Ferro. A arquitetura é instrumento que "comanda e unifica o processo de produção, dividido e fragmentado" (MARICATO, 1982, p. 52), mas não só:

> Ela tem também importância fundamental na atribuição do caráter fetichista da mercadoria. Se os objetos 'mascateiam ilusões ideológicas' (…), é para escamotear a exploração que se dá do nível da produção (*Ibidem*).

Se em 1976 Ferro faz uma inversão das análises da arquitetura, Maricato em 1982 passa a absorver menos a indagação dialética existente entre produção material e intenções de resistência, preferindo o tratamento das categorias da arquitetura como supérfluas diante da realidade capitalista. Em um parágrafo, declara que "as residências burguesas expressam o status de seus proprietários através de um sem número de revestimentos, equipamentos, formalismos etc." (*Idem,* p. 56). Logo depois, afirma que "A 'história' ou as leituras de arquitetura, em geral tão idealistas (…) se prendem muito à 'história' de palácios, igrejas, templos, praças, obras de arte. Os elementos para a abordagem ideológica (estética) são mais abundantes" (*Ibidem*).

O entremeio de termos revela o paralelo entre revestimento e história da arquitetura. Em Ferro, o revestimento tinha função ideológica no edifício; para Maricato, o dilema é historiográfico: se ideológico e estético são a mesma coisa, então qualquer afastamento da noção produtiva é máscara para as contradições sociais. A história da arquitetura e de suas categorias não passa de um dilema de pátinas, rebocos e pedras escondendo opressões milenares.

Malgrado publicado em uma publicação de circulação mais restrita, a *Sinopses*, o texto de Maricato resume esse passo definitivo. Sobretudo nos anos 1980, as revistas de maior circulação, darão espaço para a noção crítica da arquitetura, tendo em pauta a posição de Ferro – o que se amplificou pela ausência, em suas páginas, de críticos de arquitetura internacionais. O arquiteto oriundo da FAUUSP pautou a crítica negativa nacional por entrevistas e artigos, como a conhecida entrevista com Marlene Milan, "Reflexões sobre o brutalismo caboclo" (1986), e ensaios como "O ensino do desenho" (1986) e o breve e adorniano "O concreto como arma" (1988), no qual reafirma seus princípios: "os atos de arquitetura e da técnica construtiva moderna, qualificados de teóricos, não contam como revolta ou subversão, mas como ajuste do sistema a ele próprio, isto é, como aperfeiçoamento da violência" (FERRO, 1988, p. 129).

A decantação de suas críticas poderia ter direcionado a história da arquitetura a uma revolução das categorias de estudo tal como Paulo Bicca, inaugurando um módulo de artigos sobre o canteiro na *Projeto* em 1988, prenunciava "a figura de um novo historiador, interessado 'pelo que seus predecessores haviam ocultado" (BICCA, 1988, p. 125). Possivelmente aos moldes da história da arquitetura a partir das práticas

tradicionais da arqueologia na Itália[8], os críticos de arquitetura poderiam se voltar para a questão material e constitutiva dos edifícios no país, aliando a esse esforço de investigação nos canteiros as premissas de Tafuri de crítica à ideologia, levando até as últimas consequências a 'negação da negação' proposta por Ferro durante os anos de chumbo e dando a ela formatação nova na redemocratização.

Isso não ocorreu: a crítica negativa não se desdobrou no estudo intensivo do canteiro nem na revisão das postulações feitas pelos arquitetos em São Paulo a partir das condições materiais e produtivas. Antes, intelectuais ligados ao círculo de Ferro foram atuar na esfera do urbanismo e planejamento, como Maricato, cuja atuação em favor dos mutirões e políticas sociais no final dos anos 1980 é frequentemente ignorada pelos historiadores da Arquitetura Nova. Bicca e outros leitores de Ferro também preferiram as vias institucionais nas quais a atuação intelectual foi menos histórica e mais teórica, de reafirmação da condição irremediável da arquitetura por um viés materialista.

Não obstante contribuições posteriores, o nó teórico ficou em aberto: durante os anos 1980 foram intensas as discussões sobre democracia e arquitetura nas páginas de revistas especializadas, sobressaindo-se até mesmo debates em torno do legado moderno e suas expressividades materiais em oposição a experiências mais ligadas ao mercado privado, que utilizariam citações, regionalismos e teria maior liberdade formalista.

SIMULACRO FUNCIONAL E O SUPÉRFLUO DA *BRICOLAGE*

Atribui-se às teses de Adorno o prisma sob o qual Ferro tece as suas considerações críticas entendendo que dele sobressai um aspecto específico de *O canteiro e o desenho*: a subversão do debate da arquitetura pela negação da dialética de suas categorias disciplinares da própria arquitetura. Não se tenciona dar conta das referências utilizadas pelo autor e seus leitores como um todo, mas é preciso atentar que nos seus escritos existia um pensamento eclético que envolvia a articulação de escolas distintas e eventualmente divergentes nas esquerdas de outros países. Sobretudo, um personagem aparece recorrentemente nos artigos e argumentações como suporte de uma visão marginal que aprofunda o desmonte das pretensões dos arquitetos: Jean Baudrillard.

Se Adorno e Baudrillard são antitéticos nas distintas interpretações sobre o pós-guerra (Cf. KELLNER, 1989), filosofia e cultura de massa, eles convivem em meio aos escritos e edições dos críticos negativos de arquitetura, chancelados pelos seus pontos de vista céticos acerca da profissão e suas experiências. Em *O canteiro…*, o francês é referido na passagem de justificativa da necessidade do revestimento – que endossaa necessidade de 'transes de harmônia' (FERRO, 1982 [1979], p. 36). Maricato, Bicca, mas também Lefévre, Império e outros se amparam no autor ao longo dos anos 1980[9].

Não obstante a busca por denominadores comuns, é fato que existem fissuras nessa articulação da Teoria Crítica com as considerações de Baudrillard. Douglas Kellner, em 1989, sintetiza as contradições:

[8] Pensa-se principalmente no círculo em torno de Piero Sanpaolesi. Cf. FREITAS, 2018 e SANPAOLESI, 1938 [1936].

[9] Posteriormente, Baudrillard foi debatido e publicado nas revistas especializadas, sobretudo nos anos 1990. A revista *AU* traduz dois de seus artigos e o autor mineiro Teixeira Coelho discute as ideias do filósofo em ensaios. Baudrillard chegou a vir ao Brasil convidado por arquitetos em Minas Gerais: o evento, pouco documentado, resultou em uma entrevista para a revista *Arquitetura e Urbanismo* em 1990. Cf. MELO, 1990.

> Confrontando as diferenças entre Baudrillard e a já clássica Teoria Crítica, os seguintes problemas surgem: Baudrillard está certo que entramos em uma sociedade pós-moderna, ou estamos ainda presos em uma mais arrojada e avançada versão da velha sociedade capitalista? As fronteiras fundamentais da teoria social (entre classes, forças e relações de produção, esquerda e direita, dominação e emancipação, representações e realidade etc.) permanecem intactas ou foram superalimentadas e implodidas pelos desenvolvimentos sociais e contemporâneos? (KELLNER, 1989, p. 15).

De modo bastante genérico, é possível inferir que, no plano dos debates de revestimentos, máscaras e realidade produtiva, a Teoria Crítica e Baudrillard revelam sua inadequação porque a subversão de Ferro não abre mão das 'fronteiras fundamentais', sobretudo entre estrutura e superestrutura, o que sustenta seu golpe contra as categorias da arquitetura. Tal descompasso aparece, por exemplo, na publicação de "A moral dos objetos: função signo e lógica de classe", de 1969, traduzido na *Ou...,* revista estudantil da FAUUSP de contraposição ao *Desenho*, em 1971. Trata-se do primeiro ensaio publicado na revista. Seguindo a linha editorial dos alunos envolvidos (incluindo Maricato), o texto busca a leitura negativa do design como consumo, mas com diferenciações. O filósofo considera que as interpretações de que os objetos têm um status funcional são empiricamente falsas. Segundo o artigo, "Uma verdadeira teoria dos objetos e do consumo se fundamentará não sobre uma teoria das necessidades, mas sobre uma teoria da prestação social e da significação" (BAUDRILLARD, 1971 [1969], p. 17 *et seg.*).

A análise de obra deve buscar seus significados e prestação social. Se a leitura da crítica do revestimento parece apropriada, não é fortuitamente: Baudrillard faz um animismo dos objetos que ressoa os termos de Ferro n'*O Canteiro…*: "Os objetos conduzem um jogo perpétuo que resulta de fato, de um conflito moral, de uma disparidade de imperativos sociais: o objeto funcional se enfarpela de inutilidade ou dos travestis da moda" (*Idem,* p. 19).

As concomitâncias com as teses de Ferro diminuem quando Baudrillard introduz o seu conhecido posicionamento de simulacro funcional:

> De qualquer modo, todos os objetos, mesmo os mais fúteis, são objetos de um trabalho: o caseiro, a arrumação, as coisas sem importância (bricolage), os consertos por toda parte, o *homo faber* '*doubla*' o *"homo otious".* Mais genericamente, teríamos um caso (e isto não somente no mundo dos objetos) de um *simulacro* funcional (*make believe*), atrás do qual os objetos continuariam a fazer seu papel de discriminantes sociais. Dito ainda de outra maneira, todos os objetos têm um compromisso fundamental de ter um significado, isto é, de conferir o sentido social, o prestígio, sobre o modo de *otium* e do jogo… (*Ibidem,* grifos do autor)

A menção ao *bricolage* é colocada, apesar do seu caráter supérfluo, em pé de igualdade com o que seja elementar para a arquitetura. Tudo é subsumido no jogo de significações em que explicitar já não carrega redenção alguma: o revestimento não mascara a marca do trabalho, mas antes explicita o trabalho de se revestir o trabalho. E mesmo que não fosse assim, os pilares, vigas e outros componentes construtivos que revelavam, segundo Ferro, "marcas precisas do trabalho necessário", não ganham mais mérito do que o simulacro funcional no qual tudo se torna sentido social.

Apesar de estar sempre relativizando os limites do pensamento da crítica negativa na arquitetura em São Paulo, Baudrillard não figurava nas conclusões dos autores que preferiam impor as questões produtivas como

restritivas de digressões que fossem a fundo nos aspectos ideológicos do edifício. Apenas em meados dos anos 1980, Otília Arantes, professora de estética no curso de Filosofia da USP e depois na FAUUSP, ocupa-se da arquitetura pelas vias da dialética negativa, conciliando de modo mais afinado as inadequações entre a Teoria crítica e a Nova Teoria Francesa. Se o resultado precisaria, para cumprir o intento mobilizado pelo trabalho intelectual, afirmar as limitações imanentes das correntes de arquitetura e o uso de suas categorias, era necessário se desprender de uma posição *imediatamente* negativa. Era preciso falar de arquitetura e estética.

SIMULAÇÃO vs. MÁSCARA: A AMPLIAÇÃO DA ESCALA

Em 1987, ao proferir a palestra "Arquitetura simulada", Arantes tem os olhos voltados para a produção internacional, especialmente aquela que comumente era chamada de 'pós-moderno'. No final dos anos oitenta, as vertentes já tinham se distinguido e criado consensos em torno da validade das correntes historicistas e regionalistas e consolidado um episódio paradigmático: a Bienal de Veneza de 1980, na qual todos expunham hipóteses de ampliação do vocabulário da arquitetura por meio de citações, imitações e manipulações.

Arantes principia sua fala colocando o fulcro da arquitetura menos no espaço e mais na questão do "olhar, sob o império da *imagem*, no âmago de uma civilização do *simulacro"* (ARANTES, 2000 [1988], p. 19, grifos da autora). Sob o prisma da imagem, tudo é compactado no modo como eles simulam o mérito e o trabalho independente de demonstrar ou esconder lógicas construtivas. A produção é colocada em segundo plano imediatamente para que outras questões surjam, colocando, no lugar da máscara do revestimento, a obscenidade da transparência:

> A imagem obscena é, por assim dizer, o estágio final da forma-mercadoria. É, ao menos, o que pretende Baudrillard, reclamando o patrocínio de Marx e recorrendo à transformação do valor de uso em valor de troca, para localizar a origem da realidade obscena. Não há dúvida, contudo, que o fetichismo e obscenidade, pelo menos no início, não podem andar juntos; para tanto, é preciso esperar pela consolidação terminal do capitalismo avançado, onde triunfa a forma-publicidade. Nesse espaço unidimensional, os objetos comunicam sempre a mesma coisa – o seu valor de troca, que no limite não existe mais. Esse 'êxtase da comunicação' – a transparência e a obscenidade do universo saturado pela hiper-informação (*Idem,* p. 49).

Arantes trabalha com a literalidade da transparência e os panos de vidros, exposição das estruturas e sistemas construtivos, em uma derivação dos argumentos de Baudrillard, que atentava para o "desespero metafísico que vem da ideia de que as imagens não escondem nada" (BAUDRILLARD, 1983, p. 11). "Arquitetura simulada" é um manifesto historiográfico da crítica negativa em São Paulo: como ponderação do pós-moderno, ele recai num tom judicioso já exaustivamente feito por acadêmicos, teóricos e historiadores que mordiam a isca de Venturi, Koolhaas, Hollein, Moore e outros arquitetos cujas experiências tinham um tom provocativo. O verdadeiro diálogo é com as correntes que se utilizavam da Teoria Crítica para fazer uma leitura pelas vias da produção. Não existe oposição direta na sua conferência, nem em qualquer outra parte de sua obra, aos trabalhos de Ferro. O que há é o uso das mesmas fontes que o arquiteto, pelas referências filosóficas de Adorno a Baudrillard e de intelectuais da arquitetura como Tafuri, preferindo colocar a questão publicitária no centro da discussão e jamais comentando as idiossincrasias produtivas (seja da prancheta ou do canteiro).

A primeira grande abertura foi a escala com que se poderia tratar de arquitetura. O revestimento e suas determinações como máscara e lógica construtiva são extensíveis para qualquer objeto construído, mas sua condição eventualmente moral se particulariza na residência, na fuga da realidade produtiva que se mostra nas marcas do trabalho, na exploração cotidiana nas cidades. Ferro trata do retiro do pequeno-burguês como matriz de uma profunda heteronomia entre prática e pensamento – no fundo, a alienação da alienação. Ao escrever sobre a obscenidade associada à transparência e 'forma-publicidade', pensa-se nos letreiros e nos comerciais de televisão como parte integrada: o espetáculo da cidade e da casa é o mesmo. O texto sobre os pós-modernos americanos e europeus sustentam a transnacionalidade dessa abordagem. Arantes pôde percorrer mais escalas e pormenorizar tendências em mais países, o que flexibilizou sua atividade dando-lhe vias históricas além de teóricas. A pretensão de Bicca por uma nova história da arquitetura a partir da crítica negativa poderia se realizar finalmente no Brasil, mas não pelas vias do estudo do canteiro, mas por meio da imagem da arquitetura construída.

Ademais, Arantes poderia agora conectar a arquitetura com processos maiores: as associações midiáticas entre estética e política teriam melhor formatação. Em 1988, ela orienta seus estudos para uma análise da arquitetura francesa feita durante o governo Mitterand. Tratava-se da mais notória associação contemporânea, no hemisfério norte, entre estado e arquitetos, formando uma geração de trabalhos feitos sob o signo cultural. Primeiramente com um artigo acadêmico, a análise de Arantes foi apropriada pela revista *Arquitetura e urbanismo* e ganhou o público profissional na ocasião do bicentenário da declaração da república francesa, em 1989. Editorialmente, foi uma virada: a *Projeto* publicou um ensaio comemorativo intitulado "Arquitetura francesa: da arte de organizar festas e confeccionar cenários" em tom laudatório. A decisão editorial da *AU,* publicada quatro meses depois, vinha com sabor de resposta e dava à crítica negativa de arquitetura um espaço central: as obras de Jean Nouvel, I. M. Pei e Christian de Portzamparc eram o estado da arte da profissão, interessando o público geral. Arantes tinha posição para pautar arquitetos comentando a atualidade.

Vinha de "Arquitetura simulada" a estrutura geral do argumento: não importam os discursos mais ou menos sinceros, as pretensões veladas ou explícitas, tudo se encontra na simulação que a imagem impõe: mesmo a citação tecnológica simula a pretensão acética das promessas do moderno em uma chave de explicitar sem de fato oferecer. Entretanto, Arantes se nutriu também do artigo de Baudrillard sobre arquitetura, "O efeito Beaubourg" (1977), no qual o autor trabalha com as categorias da imagem seu desmonte do projeto de Piano e Rogers em Paris dos anos 1970.

A crítica de Arantes interpreta na experiência francesa ecos das pretensões das vanguardas do entreguerras com conhecida nostalgia pelo empenho de projeto integral das cidades. Ela, entretanto, se interessa pelas elementaridades das formas a serviço do monumento: "Além do cubo de *La Défense* e da pirâmide do Louvre, a esfera da *Géode,* ou o cilindro da Ópera da *Bastille*. *Pureza formal e racionalidade social parecem voltar a se dar as mãos, porém no plano exclusivo da representação* (ARANTES, 1988, p. 114).

Esse apelo à volumetria explica o procedimento de Arantes: trabalhar com categorias elementares da arquitetura para facilitar sua análise por fotografias e perspectivas. Se Ferro minimizava noções de projeto para expor as questões produtivas, Arantes faz o mesmo para trazer a arquitetura para as categorias da imagem. O ângulo, o símbolo suscitado, as pretensões devem ser legíveis imediatamente no texto. As conclusões reafirmam o desencanto dessas experiências ideológicas e como elas buscam criar uma "aura de segunda mão, programada para estetizar a superfície lisa e desencantada do espaço moderno" (*Idem,* p.

134). A superfície aqui é vista como delimitador do espaço e sua 'lisura' refere-se mais à volumetria do que de fato à sua materialidade.

Isso nada tem de relação com o espaço. Trata-se da superfície da imagem, que toma papel central nas análises da autora: rigorosa ao trabalhar com as noções de Baudrillard, ela tomou para si a criação de imagens como motor excelente de análise de arquitetura, a ponto de fazer ser supérflua a experiência mesma de vivência dos espaços criados. Baudrillard em *Simulações* declarou que as imagens têm uma "capacidade assassina, assassina do real, assassina de seu próprio modelo". Essa virada de nexo criou alternativas para a crítica negativa ter sobrevida na redemocratização: em um período no qual as revistas se debatiam entre o moderno e novas correntes internacionais, determinando-se umas às outras em querelas intra-arquitetônicas, a posição de Arantes surge como nova 'negação da negação' em termos adornianos, mas agora pela subsunção das categorias da profissão às midiáticas exigências da imagem, dos volumes e das superfícies lisas, transparentes ou opacas, mas sempre obscenas demonstrações da limitação inerente ao exercício de construir no real.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ferro e Arantes permanecem, nos seus postulados, letra viva nos programas de pós-graduação, nos escritos de teóricos e historiadores que procuram mediar a arquitetura com os grandes processos capitalistas. A máscara e a simulação são matriciais na constituição da crítica negativa de arquitetura tal como ela se desenhou em São Paulo, ganhando as revistas de grande circulação do meio e pautando o debate no âmbito nacional.

O acento teórico dessas produções acabou por legitimar o exercício autônomo da profissão de crítico livre enquanto necessidade de sempre divulgar, reafirmar, endossar ou relegar experiências arquitetônicas a partir de categorias imanentes, como espaços, proporções, fechamentos, modulação, etc. Nos anos posteriores, ver-se-ia o surgimento de publicações especializadas com uma nova geração de autores que se nutririam dessa liberdade para dar acento multidisciplinar para a arquitetura, como a revista *Oculum* na POntifícia Universidade Católica de Campinas, PUCCAMP, e, dentro da FAUUSP, a *Caramelo.*

À guisa de conclusão, entretanto, é pertinente a ponderação: o quanto é particular a crítica negativa criada no país? É visível que, nas experiências européias – a pioneira Itália de Tafuri, a França de Jean-Louis Cohen – e argentinas, em torno de Liernur, as noções de descredenciamento das pretensões dos arquitetos encontram um limite nítido na preservação das *categorias da arquitetura*: não importa o quão destrutivos e implacáveis os efeitos da prosa, as considerações entendem a necessidade de mergulhar no vocabulário e na análise do pensamento na arquitetura (ainda que ideológico) para dele engendrar a 'negação da negação'. Uma passagem de Tafuri de 1977 é elucidativa a esse respeito:

> A história é determinada e determinante: é determinada pelas próprias tradições, pelos objetos que analisa, pelos métodos que adora; determina as transformações de si e do real que desconstrói. a linguagem da história implica e assume as linguagens e as técnicas que agem e produzem o real: 'suja' aquelas linguagens e aquelas técnicas e é por elas também 'suja'. Desliga-se o sonho de um saber que se identifique imediatamente com um poder, permanece a luta constante entre a análise e seus objetos, a sua irredutível tensão. Tal tensão é 'produtiva': o 'projeto' histórico é sempre projeto de uma crise (TAFURI, 1977, p. 19).

A construção teórica tendo como objeto a arquitetura se 'suja' nas suas categorias: transforma os modos pelos quais o pensamento se articula. Os críticos negativos de São Paulo certamente precisaram assumir linguagens e técnicas da profissão: seria impossível analisar as experiências francesas sem discutir fachadas, sistemas retóricos e concepções de projeto. Menos ainda as relações produtivas de canteiro, que só poderiam ser conhecidas a fundo por um arquiteto – o que era o caso de Ferro. No entanto, esse movimento seguinte elencado por Tafuri resta ausente: na luta constante entre análise e seus objetos, o famoso "projeto de crise". Nas elaborações paulistas, parece-se mais um projeto de falência do que de crise, o que recai em algum fatalismo não previsto nas correntes internacionais. As categorias da arquitetura se reencontram com a crítica negativa pelo reconhecimento da inadequação visceral da palavra em lhes apreender – por isso, a arquitetura coloca sempre em crise a sua crítica, o que leva a uma força que requer constante revisitação a temas e objetos de trabalho, problematizando-se e transformando suas máscaras, simulações e, no limite, pretensões negativas.

Tal traço está em todas as contribuições da dialética negativa na arquitetura e aparece em escolas fora do eixo Europa-Estados Unidos. Jorge Liernur, por exemplo, em 1985, publicava em sua revista *Materiales* um número especial sobre a Escola de Veneza, no qual atestava o que ali se fazia fundamental para a disciplina crítica: "(...) as variações [da Escola de Veneza] não só são expressão de uma excepcional honestidade e valentia intelectual, mas sobretudo permitem verificar o funcionamento de um de seus propósitos iniciais: a constante posta em crise dos próprios fundamentos" (LIERNUR, 1985, p. 6).

Por esse motivo, esses fermentos se desdobraram excelentemente em história da arquitetura. Tanto Ferro quanto Arantes não apresentam em seus trabalhos estudos de plantas, cortes, processos de projeto ou se interessam nos desdobramentos históricos de suas elaborações: busca de documentação primária, investigação de contextos específicos, etc. Enquanto todas as escolas de crítica negativa na arquitetura foram nessa direção, em São Paulo, a ação foi profunda a ponto de cruzar essa barreira, impondo à profissão postulações que, embora não lhe sejam estranhas, desconsideram os seus meandros próprios e não se utilizaram deles para retornar à crítica. Adorno e Baudrillard seguiram intactos nas considerações desses autores paulistas. Trata-se de um aspecto particular que colocaria a desconsideração de qualquer possibilidade positiva não como um aspecto inevitável da arquitetura na realidade, mas o próprio motor que motiva a crítica negativa. Em termos análogos ao da retórica engajada dos arquitetos de São Paulo durante os anos 1960 e 1970 em relação às correntes internacionais, a teoria apresentou uma firme radicalização entre radicais.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Negative Dialectics**. Londres e Nova York: Routledge, 2004 [1966].

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2011 [1970].

ARANTES, Otília. "Arquitetura francesa: frente e verso" in. **Arquitetura e Urbanismo**, n. 22, 1989, pp. 88-94.

ARANTES, Otília. "Arquitetura simulada" in. **O lugar da arquitetura depois do movimento moderno.** São Paulo: Edusp, 2000, pp. 17-72.

ARANTES, Otília. "Os dois lados da arquitetura francesa pós-Beaubourg" in. **Novos estudos**, n. 22, 1988, pp. 102-134.

ASOR ROSA, Alberto. "Critica dell'ideologia ed esercizio storico" in. **Casabella**, n. 619-620, 1995, pp. 32-40.

BAUDRILLARD, Jean. "A moral dos objetos: função, signo e lógica de classe" in. **Ou…** n. 1, 1971 [1969], pp. 17-35.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulations**. Nova York: Columbia, 1983.

BICCA, Paulo. "O calcanhar de Aquiles da profissão arquiteto" in. **Projeto**, n. 110, 1988, pp. 124-127.

DAY, Gail. **Dialectical passions. Negation in postwar art theory**. New York: Columbia University Press, 2011.

FERRO, Sérgio. "A produção da casa no Brasil [A casa popular]" in. FERRO, Sérgio. **Arquitetura e trabalho livre**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008 [1972], pp. 61-101.

FERRO, Sérgio. **O canteiro e o desenho**. São Paulo: Projeto editores associados, 1982 [1979].

FERRO, Sérgio. "O concreto como arma" in. **Projeto**, n. 111, 1988, pp. 128-129.

FREITAS, Pedro M. G. **O canteiro como laboratório da história: Piero Sanpaolesi, o seu tempo e o ideal do arquiteto restaurador.** Tese de doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2018.

KELLNER, Douglas. "Boundaries and Borderlines: Reflections on Baudrillard and Critical Theory" in. **Current Perspectives in Social Theory**, v. 9, 1989, pp. 5-22.

LIERNUR, Jorge Francisco. "Editorial" in. **Materiales**, n. 5, 1985, pp. 3-9.

LOPES, Juarez Brandão. "O consumo da arquitetura nova" in. **Ou...** n.4, 1971, sp.

MELO, Hygina Bruzzi de. "Entrevista de Jean Baudrillard in. **Arquitetura e urbanismo.** n.30, 1990, pp.29-31.

MARICATO, Ermínia. "A questão da ideologia na arquitetura e nos objetos de consumo" in. **Sinopses**, n. 2, 1982, pp. 49-60.

NOBRE, Ana Luiza. "Entrevista com Manfredo Tafuri" in. **Arquitetura e Urbanismo**, v. 48, 1993, pp. 66-69.

SANPAOLESI, Piero. "Le cupole e gli edifici a cupola del Brunelleschi e la loro derivazione da edifici romani" in. **Atti del I Congresso Nazionale di Storia dell'architettura**. Florença: Sansoni, 1938 [1936], pp. 37-41.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990.** São Paulo: Edusp, 1999.

TAFURI, Manfredo. "Il 'progetto' storico" in. **Casabella** n. 429, 1977, pp. 11-18.

TAFURI, Manfredo. **Projecto e utopia, arquitetura e desenvolvimento do capitalismo**. Lisboa e São Paulo: Estampa e Martins Fontes, 1985.

TAFURI, Manfredo. **Teorias e história da arquitetura**. Lisboa/São Paulo: Presença/Martins Fontes, 1979.

Salvador - 2018

DUAS COLÔNIAS E DOIS SALTOS: ITAPURA E AVANHANDAVA - A RELAÇÃO ENTRE O RIO TIETÊ, A COLONIZAÇÃO MILITAR E A OCUPAÇÃO TERRITORIAL NO IMPÉRIO DO BRASIL

TWO COLONIES AND TWO WATERFALLS: ITAPURA AND AVANHANDAVA - THE RELATION BETWEEN TIETÊ RIVER, THE MILITARY COLONIZATION AND THE TERRITORIAL OCCUPATION IN THE BRAZIL'S EMPIRE.

DOS COLONIAS Y DOS SALTOS: ITAPURA Y AVANHANDAVA - LA RELACIÓN ENTRE EL RÍO TIETÉ, LA COLONIZACIÓN MILITAR Y LA OCUPACIÓN TERRITORIAL EN EL IMPERIO DE BRASIL

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

GHIRARDELLO, Nilson
Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP; Docente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC), Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP, Campus de Bauru.
nghir@faac.unesp.br

FERRARI, Daniel Candeloro
Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – FAAC, UNESP, Campus de Bauru. Com a pesquisa em andamento intitulada "Colônia Militar do Avanhandava: O ideário da ocupação territorial no império do Brasil." dcanferrari@gmail.com

DUAS COLÔNIAS E DOIS SALTOS: ITAPURA E AVANHANDAVA - A RELAÇÃO ENTRE O RIO TIETÊ, A COLONIZAÇÃO MILITAR E A OCUPAÇÃO TERRITORIAL NO IMPÉRIO DO BRASIL

TWO COLONIES AND TWO WATERFALLS: ITAPURA AND AVANHANDAVA - THE RELATION BETWEEN TIETÊ RIVER, THE MILITARY COLONIZATION AND THE TERRITORIAL OCCUPATION IN THE BRAZIL'S EMPIRE

DOS COLONIAS Y DOS SALTOS: ITAPURA Y AVANHANDAVA - LA RELACIÓN ENTRE EL RÍO TIETÊ, LA COLONIZACIÓN MILITAR Y LA OCUPACIÓN TERRITORIAL EN EL IMPERIO DE BRASIL

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO.

RESUMO:
Durante o século XIX, principalmente a partir de 1850, o império brasileiro planejou a instalação de colônias militares que deveriam ser implantadas por todo o território. Assim, as colônias militares tinham por principal objetivo promover a povoação e cultura agrícola de determinadas regiões, além de policiar e proteger o interior do território. Este trabalho aborda uma tríplice relação: o rio Tietê (com os saltos Itapura e Avanhandava), a colonização militar e a ocupação do território paulista. O objetivo principal é averiguar os motivos dos locais escolhidos para o estabelecimento das colônias militares, bem como sua relação com os saltos do Tietê; rio que permitiu o avanço das conhecidas monções e que está intrinsecamente ligado à história da ocupação territorial paulista.
PALAVRAS-CHAVE: Colônia Militar; Itapura; Avanhandava; Rio Tietê; ocupação territorial.

ABSTRACT:
During the nineteenth century, mainly from 1850 on, the Brazilian empire planned the installation of military colonies that should be implanted throughout the territory. Thus, the military colonies had as main goal to promote the settlement and also the agricultural culture of certain regions, as well as to keep under control and protect the interior of the territory. This article deals with a triple relationship: the Tietê river (within the Itapura and Avanhandava waterfalls), the military colonization and the occupation of the territory of São Paulo. The analysis has as its main objective the study of the reason of why those places were chosen for the implantation of the military colonies related to the waterfalls of the Tietê. The river allowed the advance of the known monsoons and it is intrinsically linked to the history of the territorial occupation of São Paulo.
KEYWORDS: *Military colonie; Itapura; Avanhandava; Tietê river; territorial occupation.*

RESUMEN:
Durante el siglo XIX, principalmente a partir de 1850, el imperio brasileño planificó la instalación de colonias militares que deberían ser implantadas por todo el territorio. Así, las colonias militares tenían como principal objetivo promover el pueblo y la cultura de determinadas regiones, así como el de controlar y proteger el interior del territorio. Este trabajo aborda una triple relación: el río Tietê (con los saltos Itapura y Avanhandava), la colonización militar y la ocupación del territorio paulista. El análisis tendrá como principal objetivo el porqué de aquellos lugares elegidos para la implantación de las colonias militares relacionadas con los saltos en el río Tietê. Este que permitió el avance de las conocidas monzones y que está intrínsecamente relacionado a la historia de la ocupación territorial paulista.
PALABRAS-CLAVE*: Colonia militar; Itapura; Avanhandava; Río Tietê; ocupación territorial.*

INTRODUÇÃO

Sobre a história do Brasil, houve uma constante: o desafio de se conquistar e humanizar[1] sertão. Nas variadas possibilidades e ritmos desiguais, tal desafio foi sendo superado às vezes espontaneamente, por exemplo, na marcha para o oeste que se projetou desde os tempos coloniais com o movimento das bandeiras, posteriormente as chamadas "monções"; e, às vezes, por iniciativa do poder público, deliberada e artificialmente, em seus esforços de marcar a posse da terra imensa pela ocupação continuada. (SILVA, 1972, p.12). Os planos de colonização militar podem ser inseridos como um episódio desse segundo tipo de superação do desafio dos sertões.

"O Brasil sempre teve problemas com o espaço." [2](WOOD, 1972, p.1). Longe de ser uma questão de pouco espaço, seu desafio foi o de vastas regiões desocupadas e indomáveis. É possível dizer que a falta de conhecimento sobre os recursos e o potencial dos sertões envolveram muitas regiões do Brasil no mistério. Uma dessas regiões foi o chamado "Oeste Paulista", área que recebeu denominações como "terrenos desconhecidos, ocupados pelos índios ferozes", "terras pouco exploradas", "sertão desconhecido ou terras não habitadas" [3], demonstrando um suposto abandono até o final do século XIX, principalmente com a expansão e a chegada da EFNOB, sucedida em anos posteriores por outras ferrovias. Os sonhos de riqueza, enterrados em algum lugar dentro desse inconsciente, geraram forças poderosas que atraíam indivíduos, grupos e governos em um grande esforço para se aproveitarem de tais riquezas. Alguns alcançaram sua busca, mas muitos falharam enquanto desperdiçavam forças na variedade e alcance de seus planos.

No final do século XVIII, início do XIX, colônias criadas no extremo sul da América Portuguesa tinham o perfil agrícola. Formadas por famílias, ou por degredados portugueses, eram dirigidas por oficiais militares. A direção pelos oficiais era justificada como uma forma de "evitar que colonos se dedicassem ao abominável vício da preguiça nem ao outro igualmente pernicioso que é o desprezo do trabalho manual" [4]. Elas tinham o objetivo primordial de consolidar, para os portugueses, a posse daquelas regiões conflituosas, alvo de constantes disputas com a Espanha. Da mesma maneira, a Coroa portuguesa distribuía sesmarias e cargos militares para os criadores de gado na região – em nome da defesa e da própria sobrevivência, os nomeados "colonos-soldados" asseguravam o domínio português na região. (FARIA, 2011, p.2).

[1] O termo é aqui utilizado num sentido ocidental colonizador, visão colonialista social de que as povoações indígenas não eram consideradas 'humanas', e o 'grande trabalho' do homem branco europeu era catequizar e submeter tais nações ao 'progresso colonizador'.

[2] WOOD, David Lyle. *Abortive panacea: Brazilian military settlements, 1850 to 1913.* A dissertation submitted to the faculty of the University of Utah in partial fulfillment of the requirements for de degree of Doctor of History – Department of History University of Utah. 1972, p.1

[3] A expressão "Sertão Desconhecido" foi inserida em um dos primeiros mapas de São Paulo, numa vasta área localizada no chamado "Oeste Paulista". Acreditava-se que nessa região não havia presença humana. A noção de vazio, e de terras desconhecidas ignorava totalmente a presença das povoações indígenas. – *Mappa Choronographico da Província de São Paulo* (1841). Arquivo Público do Estado de São Paulo In BEIER, José R. Sertão Desconhecido? A representação do "Oeste Paulista" no *Mappa Choronographico da Província de São Paulo*(1841). Tempos Históricos. 2014, v 18, p.457-490, ver Figura 6

[4] OBERACKER JR., Carlos H. A colonização baseada no sistema da pequena propriedade agrícola. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. História geral da civilização brasileira. 5 ed. São Paulo: DIFEL, t.II, v. 3, 1985, p. 221 apud FARIA, Regina H. M. de. Civilizar e desenvolver: duas faces da intervenção militar em áreas internas do Brasil. Séculos XIX e XX. Revista de Pesquisa Histórica – CLIO, Universidade Federal de Pernambuco, n. 29.2, 2011, p.1

Nestas colônias agrícolas, criadas nos governos de D. João VI e Pedro I, houve a preferência por manter os diretores militares e algumas foram constituídas com ex-soldados[5]. No Brasil imperial, tal modelo de colonização foi considerado importante para o enfrentamento dos "inimigos de fronteira"; e também os "inimigos internos", ou aqueles que não se deixaram dominar, os quilombolas, os caigangues (kaingang),e inúmeros outros povos indígenas não citados aqui, vistos como verdadeiros empecilhos ao "progresso e avanço do português civilizador"[6] (FARIA, 2011). Na década de 1820 o governo havia inaugurado um programa para atrair imigrantes, como esforço para resolver a escassez de mão-de-obra que era problema endêmico no país, transtorno que ameaçava piorar, à medida que a agitação em favor da abolição dos escravos aumentava (SILVA, 1972).

Enquanto nos primeiros séculos da colonização do Brasil se erigiam fortes no litoral e, excepcionalmente, em áreas fronteiriças, sentindo a problemática da ocupação do solo, o Governo imperial decide criar no século XIX colônias militares em todas as regiões. É em meados dos oitocentos que a colonização militar entra na pauta das discussões em todas as esferas decisórias do império (FARIA, 2011). Com grande confiança, o governo implantou, no mínimo, um estabelecimento militar em quase todas as províncias do império. A colonização militar era vista como ferramenta que possuía as qualidades para ajudar a moldar o futuro do Brasil, e assegurar sua liderança perante seus vizinhos da América Latina (SILVA, 1972).

A ordem política e social, que possibilitou dar ao governo o poder de deliberar sobre tais questões importantes, assegurou a posição privilegiada dos grandes senhores de terra e de escravos e manteve o controle dos sujeitos e grupos sociais considerados como perigosos. Várias ações que legitimam tal ordem ocorreram, tais como: o denominado regimento das Missões[7] (1845), que traçou as diretrizes para uma política relativa aos povos indígenas, determinando entre diversos atos, que devessem ficar sob tutela do Estado Imperial; a lei Imperial de 1850, mais conhecida como Lei de Terras[8], que dispõe, como primeira iniciativa, a tentativa de organizar a propriedade das terras no Brasil; a imigração estrangeira e a formação de núcleos coloniais - já mencionados anteriormente (FARIA, 2011).

Foi neste contexto histórico-político em que o plano de colonização militar foi desenvolvido. Dessa forma, a colonização militar era vista como uma verdadeira panaceia. Cada novo assentamento era um instrumento de centralização política que poderia trazer o aumento do número de brasileiros sobre o controle efetivo do governo imperial. Os oficiais acreditavam que as colônias militares iriam estimular a economia nacional, tornando-se centros de regiões agrícolas e trazendo para a produção vastas áreas sem qualquer cultura.

[5] Como informa o historiador Carlos Oberacker Jr., que menciona uma colônia deste tipo na embocadura do rio Itajaí, em Santa Catarina, formada em 1817, com ex-soldados portugueses. OBERACKER JR., C. Opus cit. p. 222 apud FARIA, Regina H. M. Opus cit. p.2

[6] A noção de que existia um processo civilizador em curso é, basicamente, emanado de ideia ocidental do século XIX, o qual era contrário à noção de barbárie. Tal processo envolvia o progresso tecnológico, aprimoramento das instituições liberais, fortalecimento do Estado, pacificação interna dos países submetidos a esse processo, e um "refinamento dos costumes". In ELIAS, Norbert. O processo civilizador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, v. 2. Apud FARIA, Regina H. M. Opus cit. p.3

[7] Decreto nº 426 – de 24 de Julho de 1845. *Contém o Regulamento ácerca das Missões de catechese, e civilização dos Indios.* In: BRASIL. Colleção das Leis do Império do Brasil de 1845. Tomo VIII, Parte II. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1845, p.86.

[8] Lei nº 601 – de 18 de Setembro de 1850. *Dispoem sobre as terras devolutas no Imperio, e ácerca das que são possuidas por titulo de sesmaria sem preenchimento das condições legaes, bem como por simples titulo de posse mansa e pacifica(...)* In: BRASIL. Colleção das Leis do Império do Brasil de 1850. Tomo XI, Parte I. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1850, p.307.

Assim, atraindo imigrantes e fornecendo uma solução para a crise de mão-de-obra que o fim do tráfico de escravos ameaçava intensificar. (WOOD, 1972).

Procuraram-se vários modelos de colonização militar, segundo David Wood (1972) alguns planejadores buscaram na prática romana de, após as conquistas por guerra, formar acampamentos militares e dai colônias militares. Essas ainda eram bases de futuras cidades, como se deu com centenas delas entre os anos 300AC e 150 DC. Outros buscaram inspiração nas colônias austríacas da Croácia e na região de Eslavônia. Em tempo, os planos do inglês Gladstone (1841-46), que propôs um sistema de assentamentos militares na Austrália, e os de Landemann (1841) para a Argélia francesa, também foram consultados. Experimentos belgas com colônias penais, práticas inglesas de colonização na Índia e na América, e experiências russas nas fronteiras da Ásia igualmente foram consideradas. Com todos esses exemplos prospectados, o governo imperial formulou sua própria versão de colônia militar (WOOD, 1972, p. 2).

As Colônias Militares propostas para o país (Tabela 1) tinham como principal finalidade ocupar e garantir que as terras nas quais estavam inseridas compusessem o território nacional. As diversas fundações foram medidas estratégicas do império brasileiro para que as nações vizinhas não reclamassem a posse das terras em questão e para impedir possíveis invasões. Os problemas relacionados às demarcações fronteiriças, a partir de 1850, cresciam intensamente no Brasil, como também crescia a necessidade de se nacionalizar essas regiões que, na prática, ainda não estavam inseridas no contexto brasileiro (RITT, 2011).

Ano de criação	Nome da Colônia Militar	Referencial - Rio - Estrada - Cidade	Província
1854	Colônia de Óbidos	*Margem esquerda do rio Amazonas, legua e meia distante da cidade d'aquelle nome. (Óbidos)*	Pará
1840	Colônia Pedro II	*Margem esquerda do rio Araguay, 36 leguas distante de sua foz, no município de Macapá*	
1850	Colônia São João do Araguaya	*Margem direita do rio Tocantins, município de Cametá*	
1853	Colônia de S. Pedro de Alcantara do Gurupy	*Margem direita do rio Gurupy, perto da confluencia do Gurupy-mirim*	Maranhão
1850	Colônia de Pimenteiras	*Margem direita do rio Pirangy-Grande*	Pernambuco
1850	Colônia Leopoldina	*Margem direita do rio Jacuipe, defronte do lugar denominado - Riacho do Matto*	Alagoas
1854	Colônia do Urucú	*Á margem do ribeirão S. Matheus (...) depois foi escolhido o local definitivo (...) entre os dous ribeirões do Urucú e das Lages, á margem direita deste*	Minas-Gerais
1854	Presídio de Santa Bárbara	*(...) perto da barra do rio das Almas*	Goiás
1854	Presídio de Santo Antonio	*fundado (...) nas cabeceiras do rio Santa Thereza, ou Arêas, perto do ultimo porto*	
1855	Presídio de Santa Cruz	*(...) na estrada que vai para o Porto Imperial, á margem direita do rio Canabraba na forquilha de duas pequenas vertentes*	
1856	Presídio de Santa Leopoldina	*Está situado á margem direita do rio Araguaya, pouco abaixo da confluencia do rio Vermelho*	
1857	Presídio de Monte Alegre	*A 15 leguas da ponta meridional da ilha do Bananal, e a 3 leguas da margem direita do Araguaya*	

1856	Colônia de Dourados	*Acha-se situada abaixdo da nascente do rio Dourados, e nas fraldas da serra do Maracajú*	Mato Grosso
1855	Colônia de Nioac	*Demora sobre o pequeno rio Nioac, confluente do rio Miranda*	
1859	Colônia de Lamare	*(...) á margem direita do rio S. Lourenço*	
1859	Colônia de Miranda	*Foi estabelecida (...) nas cabeceiras do rio deste nome (Miranda)*	
1855	Colônia Brilhante	(...) sua fundação nas abas da serra do Maracajú	
1858	Colônia do Avanhandava	*(...) á margem direita do rio Ferreira, na mesma estrada que se refere o decreto (...) mas uma legua distante do lugar de desembarque da navegação fluvial, existe entre a cidade de Constituição e o Salto do Avanhandava*	São Paulo
1858	Colônia do Itapura	*(...) á margem do rio Tietê, possue um regulamente especial, que foi expedido por aquelle ministério (Ministério da Marinha)*	
1851	Colônia Jatahy	*Creada (...) á uma legua da cachoeira.*	Paraná
1853	Colônia Santa Thereza	*(...) está assentada na estrada que communica a cidade de S. José com a villa de Lages. O local da colonia é á margem direita do rio Itajahy*	Santa Catarina
1859	Colônia de Caseros	*(...) acha-se estabelecida no lugar denominado Pontão, do município de Santo Antonio da Patrulha*	Rio Grande do Sul

Tabela 1: Colônias e Presídios Militares no Império do Brasil em 1862.
Fonte: BRASIL. Relatório apresentado à Assembleia Geral Legislativa pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios de Guerra –Marquês de Caxias. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert. 1862, p. 28-39

É possível observar com a Tabela 1 a quantidade de colônias (17) e presídios militares (5) no ano de 1862. Além disso, é importante mencionar que os locais de escolha em que cada colônia era implantada, geralmente, eram referenciados por nascentes (cabeceiras), margens, cachoeiras e saltos de rios ou ribeirões, proximidade a algum vilarejo ou cidade, alinhados ou atrelados às estradas de importância para a região. O fato é de que o local de implantação, da maioria das colônias, era escolhido estrategicamente, conforme se lê no Relatório apresentado à Assembléia Geral Legislativa pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios de Guerra, Marquês de Caxias onde são apontados locais específicos, com determinadas características: *"fertilíssimos os seus terrenos", "attenta á consideração de que o rio é navegável a vapor", "uberdade de suas terras", "possuem excelentes madeiras de construcção. O clima é muito saudável", "são férteis as suas terras, e o rio [...] dá navegação facil para a capital da provincia".*[9]

Em suma, a colonização de aspectos militares esteve vinculada às diversas funções – domínio dos povos indígenas considerados perigosos e amparo à catequização dos respectivos aldeamentos[10]; apoio aos

[9]BRASIL. Relatório apresentado à Assembleia Geral Legislativa pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios de Guerra – Marquês de Caxias. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert. 1862, passim.

[10]No Paraná, por exemplo, a colônia de Jatahy foi promovida por um sistema de colonização do Oeste paranaense juntamente com apoio a um aldeamento maior e quatro menores. Cf. OLIVEIRA, Maria Luiza Ferreira de. O Exército, a circulação e a ocupação – embates pela construção da unidade nacional na segunda metade do século XIX. Anais do 39º Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, Minas Gerais. G17 – Instituição militar e ordem social, 2015, p. 2.

projetos de algumas novas cidades[11]; a intensa preocupação com as fronteiras, a negociação com as repúblicas vizinhas eram delicadas, ameaças vindas da Bolívia, embates com os paraguaios com recorrentes invasões; funções estratégicas de posicionamento em lugares para a colonização (já mencionado anteriormente), posto de informações (estafeta[12], correio), policiamento, função naval, e até mesmo planos desenvolvimentistas de futuros centros agrícolas e comerciais.

O estudo das colônias militares paulistas pode ser considerado como uma busca de estabelecer contato indireto e longínquo com aqueles que escreveram e viveram momentos ímpares, um passado de tentativas de ocupação de terras desconhecidas para o homem branco. É um amplo aspecto de estudo, às vezes esquecido, deixado de lado, ou apenas ganhando curtos registros pela maioria dos pesquisadores; às vezes apagado pela força e importância brutal do binômio café-ferrovia como promotor material na formação, expansão, e consolidação do povoamento – numa escala territorial e urbana – do Oeste paulista e a delimitação da sua rede interna de cidades.

Porém, o que levou o governo de São Paulo a determinar a implantação não de uma, mas duas colônias militares nos dois saltos no rio Tietê, em meados do século XIX? Este artigo busca esclarecer perguntas como essas, que não tem como ser respondidas de forma breve ou simples, mas somente a partir de discussões embasadas com uma grande perspectiva pela frente.

O TIETÊ E A EXPANSÃO PAULISTA

De tarde, quando o sol poucos brilhos expande,
Sozinho, a meditar em tanto não sei que,
Tomo o rumo da Luz, vou até à Ponte Grande,
A fim de conversar com o meu velho Tietê...
(...)
Refere-se às Monções que ele, soberbamente,
Tantas vezes levou, na faina das conquistas,
Escutando pulsar o coração valente
Daquela geração de valentes paulistas!
(...)
Meu ingênuo Tietê! O progresso o apavora!
Por toda a parte vê traves e encanamento,
E, por isso, a tremer, todo nervoso, implora!
Que lhe não vão tapar o azul do firmamento!
(...)
Antes nunca deixasse o veio transparente
Em que um dia nasceu e até hoje bendiz!
Ah! corrente fatal ah! teimosa corrente,
Que o fez grande demais para ser infeliz!
(O Tietê, Baptista Cepellos, 1906)[13]

[11] Em Minas Gerais a colônia daria apoio aos aldeamentos e à nova cidade de Philadelphia, parte do ambicioso projeto de Teófilo Ottoni. Cf. OLIVEIRA, opus cit.

[12] Estafeta era um agente de transmissão da unidade de infantaria, encarregado do transporte e entrega de mensagens. Basicamente, um indivíduo que leva a correspondência de um centro para outro.

[13] Poesia de Baptista Cepellos, 1906 In: NÓBREGA, Mello. História do Rio Tietê. 2 ed. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo. Coleção paulística, vol. VIII, 1978, p.142

O rio é elemento de fixação, a fertilidade dos solos aluviais, a abundância da caça e da pesca, a disponibilidade de argilas, o suprimento de água que se pode beber, tudo isso estabilizava o homem primitivo e este acabou criando suas raízes à beira-rio. Pode-se dizer que as antigas civilizações foram ribeirinhas, e ainda hoje, as cidades que não são litorâneas, se erguem ou procuram se erguer junto a rios navegáveis. Porém, o rio também tem sua função de transporte e movimento. A navegação fluvial que, durante incontável números de séculos se constituiu como, se não o principal, um dos mais célebres meios de transporte.

As redes hidrográficas no Brasil (e pelo que se sabe em grande parte do mundo) exerceram na orientação dos fluxos migratórios primitivos, e na expansão dos povos até nossos dias, indiscutível influência. E o rio Tietê não é diferente disto. É difícil imaginar a história da expansão paulista, e mesmo brasileira, sem a menção ao rio Tietê. Em suma, foi este rio que permitiu algumas bandeiras e as monções; até as estradas muares, o advento do barco a vapor e, posteriormente, a ferrovia dominar o cenário do transporte na história do estado. Segundo Nóbrega (1978, p.20) "A disposição geral do relevo do território brasileiro determinou o traçado de seus grandes rios e, consequentemente, a história de sua colonização". A carta hidrográfica brasileira é ímpar na composição e na particularidade de que todas as correntes fluviais, com exceção apenas das tributárias do sistema platino, correm em direção ao litoral ou procuram dele aproximar-se. Assim, apenas os formadores dos rios brasileiros que se fundem para abrir o estuário platino correm em sentido diverso, aparentemente paradoxal, da periferia para o interior (NÓBREGA, 1978).

Vários autores falaram sobre a importância de o rio Tietê correr para o Oeste. Segundo Alfredo Ellis Júnior [14] "De ordinário se faz ideia de que a bandeira se valeu muito da facilidade do sistema potamográfico paulista, orientado para Oeste". Segundo Teodoro Sampaio [15] "rio cujas nascentes mais se aproximam do litoral que, [...] era estrada natural e admirável, por onde era possível chegar ao íntimo de nossa terra". Segundo Afonso d'E. Taunay [16] "No conjunto de vias de penetração do Brasil selvagem, nenhuma tem a significação histórica [...] que se aproxime da que empresta ao Tietê [...] indestrutivamente ligado à história da construção territorial do Brasil".

> A geografia local de Piratininga era um convite tácito. O Tietê corria para o interior, para os sertões. O planalto um divisor de águas de uma relevância ímpar. De um lado, olhava para o oceano, muito próximo, marulhante, que significava contacto e dependência da metrópole. Do outro, dominava o sertão. Acenava com as conquistas maravilhosas [...] A própria posição geográfica indicava o sentido da nova etapa. É quando começa o ciclo das monções (SODRÉ, Nelson Werneck. Apud NÓBREGA, Mello. 1978, p. 24).

E foi assim que o planalto "empurrou" o paulista para o interior, e o rio Tietê era a um só tempo, convite e conquista: nascia a pequena distância do mar e corria terra adentro, aventureiro, misterioso, como uma seta apontada para o sertão, a indicar-lhe o caminho a perseguir e desbravar. Foi este rio que, nessa conquista territorial, ligou o litoral ao sertão. O certo é que o tráfego pelo rio Tietê foi incessante, através dos séculos XVII, XVIII e XIX, deixando nos diários e relatórios que dão ideia das dificuldades de tão penosa navegação (NÓBREGA, 1978).

[14] Apud NÓBREGA, Mello. Opus cit, p. 25

[15] Idem

[16] Ibidem, p.31

> E também não faltavam ocasiões em que os rios, deixando de significar um estorvo para o caminhante, se transformavam em caminhos – "os caminhos que andam". Embora não constituíssem, ao menos de início, a via mais habitual de penetração do continente, desempenhariam, ao cabo, um papel que não foi simplesmente acessório. (HOLANDA, Sérgio Buarque de. 2014, p.46).

Os saltos de Avanhandava e Itapura na cartografia e iconografia paulista

Mesmo assim, desde muito antes, quase todas as incursões acompanharam os rios do sistema potamográfico paulista. A importância do rio Tietê se definiu, principalmente, com o descobrimento do ouro em Goiás e Mato Grosso, quando a rede fluvial, diretamente ou por meio de varadouros, abriria aos paulistas a vastidão de novas terras (NÓBREGA, 1978). E nessa rede comunicativa, o Tietê se impôs como estrada principal, apesar de todas as dificuldades que lhe perturbam o curso: cachoeiras, bariris[17]e saltos, além da distância de milhares de quilômetros, terras inóspitas e nações indígenas belicosas.

O Salto de Avanhandava e de Itapura figuram talvez, em um dos mais antigos e pitorescos documentos cartográficos do território paulista, o célebre *"Mapa apresentado à Sua Majestade por D. Luís de Céspedes Xeria, para la mejor inteligência del viagem que hizo desde la Vila de San Pablo del Brasil à la Ciudad Real del Guayrá"* [18](Figura 1)

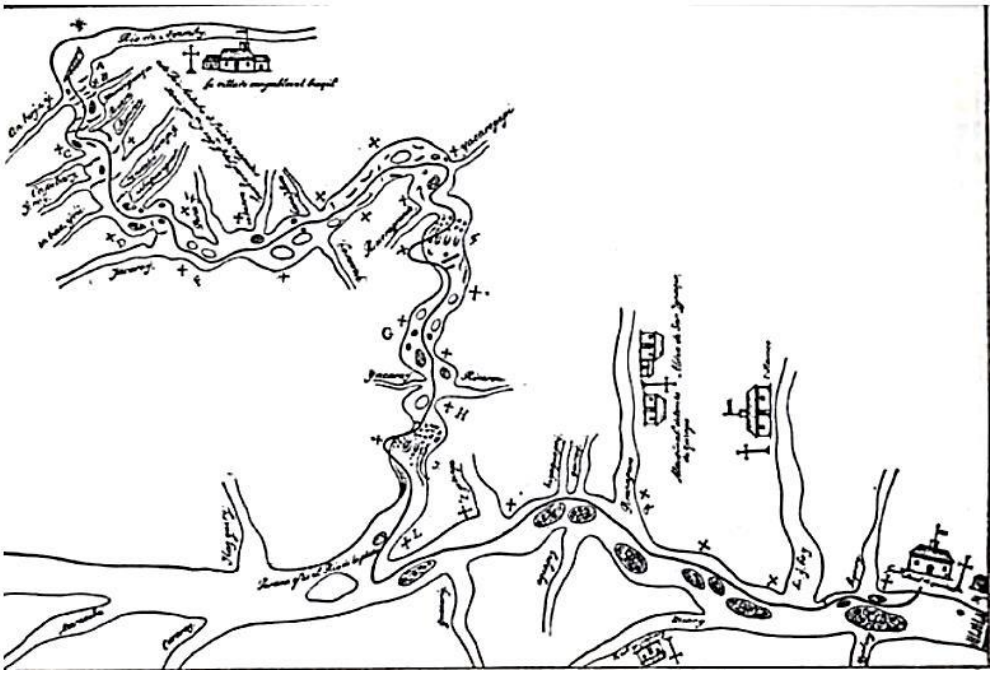


Figura 1: Reprodução impressa do Mapa de Dom Luís de Céspedes Xeria, 1628.
Fonte: Affonso de E. Taunay (1922, apud. CAVENAGHI, José Airton. 2011, p.88

[17] Corrente veloz das águas dos rios em trechos onde há sensível diferença de nível; Corredeira, declive no leito do rio.

[18] Original existente no Arquivo Geral das índias em Sevilha onde o encontrou Pablo Pastells. Colorido. Mede 1,89x 0,79m. Afonso de Escragnolle Taunay mandou copiá-lo pelo cartógrafo Santiago Montero Diaz, em 1917, para a mapoteca do Museu Paulista. Publicado em 1922 na *"Coletânea de Mapas da Cartografia Paulista Antiga",* vol.1.

Segundo Taunay (1975, p. 106) ao descrever "Este mapa, mero roteiro ou topografia como no tempo se chamava, é talvez a mais antiga carta conhecida de penetração do Brasil, e certamente o primeiro documento existente da nomenclatura geográfica [...] Está cheio de denominações até hoje persistentes". Datado de 1628, o mapa deixa claro que a navegação do rio Tietê era comum, em princípios do século XVII, e é explicado pelo texto "Dizeres que o acompanham" – onde se pode dizer que o autor menciona o salto de Avanhandava, além de outros saltos (um deles, provavelmente o de Itapura):

> *en la F, es um **gran salto** que haze el Rio por sima de **grandíssimas peñas**, por cuya causa **sacamos las canoas por tierra** por ser **imposible yr por el Rio** y se bajaron dos mil passos, **su nombre próprio es bayandaua** donde se nos atrabeso una canoa entre dos peñas despues de aver laborado los dichos passos sin ser poderoso a poderlas sacar con cinquenta yndios y los dos los que veniamos acomodámonos lo mejor que pudimos.* (Dizeres de Céspedes Xeria In: TAUNAY, 1975, p. 112 – grifo nosso).

A partir dessa investigação, fica claro que o autor está descrevendo o Salto do Avanhandava: '*gran salto'* e '*sacamos las canoas por tierra';* refere-se ao trabalho de varação do salto, lugar em que perde uma de suas canoas em meio às rochas; e '*su nombre próprio es bayandaua'* possível menção ao topônimo Avanhandava.Na citação abaixo: '*salto peligrossimo'*, pode-se considerar sendo o Itapura, pois é o último salto no rio Tietê, antes da desembocadura no Paraná. Porém não é possível ter certeza, pois não há descrição de nomes. Novamente vê-se a expressão '*salto grande de abayandava'* (Salto do Avanhandava).

> *en la H, es un **salto peligrossimo donde sacamos de las canoas la ropa y comida por sima de peñascos y corrientes** mas de media legua y adviertase que des de el **salto grande de abayandava** hasta aqueste de tapira todos los dias desnudos y embujando para las canoas y teniendolas per que no se haziessem pedasos y otras veses echandolas alagua con palancas* (Dizeres de Céspedes Xeria In: TAUNAY, 1975, p.112 – grifo nosso).

As monções nada mais eram que jornadas ou expedições fluviais saídas de Porto Feliz, rumo ao Oeste durante o período colonial. Seguramente documentado é o "Diário de Navegação"[19]escrito pelo sargento-mor Teotônio José Juzarte, em que descreve de maneira vívida e minuciosa o roteiro fluvial, a técnica de construção das embarcações, a forma de navegar e as venturas e desventuras da monção que partiu de Araritaguaba (hoje Porto Feliz), às margens do Tietê, no ano de 1769, com destino a Iguatemi (MS). Afonso d'E. Taunay afirma sobre o álbum de desenhos de Juzarte "se assim é exato serão essas peças os mais antigos documentos iconográficos monçoeiros de que temos notícia" (apud SOUZA; MAKINO. 2000, p.13)

Novamente aparecem os Saltos de Avanhandava e Itapura, enfatizando Juzarte, sobre os riscos, os perigos e a violência das águas, verdadeiras barreiras à navegação. Transpassar tais saltos via fluvial era impossível. Aos trabalhos de arrastamento de canoas chamavam os bandeirantes "varação", ao trecho percorrido por terra "varadouro", e a ação "varar". "Era o arrastamento de pesadíssimas canoas através de picadas íngremes, abertas a beira-rio, sobre rolões de madeira, à força de bimbarras, com o desembarque e reembarque das armas e mantimentos" (NÓBREGA, 1978, p. 81)

[19] "*O Diário da Navegação do rio Tietê, rio Grande Paraná e Rio Gatemi em que se dá relação de todas as coisas mais notáveis destes rios, seus cursos, sua distância, e de todos os mais rios que se encontram, ilhas, perigos, e de tudo o acontecido neste diário pelo tempo de dois anos e dois meses. Que principia em 10 de março de 1769".* É uma das mais extraordinárias narrativas da navegação fluvial no Brasil do século XVIII. In: SOUZA, Jonas Soares de; MAKINO, Miyoko (Org.) Diário de navegação – Teotônio José Juzarte. São Paulo: Edusp. Imprensa Oficial, 2000, p.12.

Figura 2: Prospecto do Salto do Avanhandava, 1769. Juzarte assinalou, no lado esquerdo, o lugar onde as canoas embicaram em terra para passar pelo varadouro com muito perigo e trabalho; e abaixo, o lugar onde as canoas foram recolocadas no rio para seguir viagem.
Fonte: SOUSA;MAKINO, 2000, p. 385

Figura 3: Prospecto do Salto do Itapura, 1769. Juzarte assinalou, no lado esquerdo, o lugar onde as canoas embicaram em terra para passar pelo varadouro; logo abaixo, desenhou homens arrastando uma canoa no varadouro e no canto inferior o lugar onde se embarca para seguir viagem.
Fonte: SOUSA;MAKINO, 2000 p. 394

> [...] fomos procurar o grande, o perigoso salto de Avanhandva, que quer dizer em português onde correm os homens, e acima dele na distância de cem braças embicaram as canoas em terra com muito risco, porque as águas neste lugar puxam com tal violência para se despenharem por este salto abaixo, que escapando por ele nunca mais se viu, nem gente, nem a mesma embarcacção que escapar, aqui se descarregou toda a expedição e se passa por terra tudo; neste trabalho se gastou todo este dia sem que alguém descansasse [...] (JUZARTE, Teotônio José. In: SOUSA;MAKINO, 2000, p. 40).

Além das monções, existe documentação sobre os saltos nas expedições científicas realizadas desde o século XIX. Escolhe-se mencionar principalmente a iconografia elaborada pela expedição científica (aproximadamente em 1825) do Barão Georg Heinrich Von Langsdorff [20] – cônsul geral da Rússia no Rio de Janeiro. Segundo Pardim (2005) há grande complexidade no estudo desta expedição, devido principalmente ao vasto material, o que faz com que até os dias de hoje existam pesquisas com o intuito de documentar, analisar e publicar tal material. Portanto o objetivo, nesta etapa, são os artistas e a iconografia onde eram representados os saltos de Itapura e Avanhandava.

O primeiro artista a ser mencionado é Aimé-Adrian Taunay e sua aquarela representando o Salto do Itapura, em 1826 (Figura 4):

Figura 4: Vista da segunda grande queda do rio Tietê, chamada Salto do Itapura. Aimé-Adrian Taunay, 1826, aquarela negra sobre papel. 62,2x43cm – Arquivo da Academia de Ciências da Rússia, Moscou.
Fonte: PARDIM, 2005, p. 103

[20] A expedição do século XIX foi patrocinada pelo Czar Alexandre I e teve na figura de seu líder, o Barão Langsdorff – seu ícone máximo. Membro da Academia de Ciências de Petersburgo e cônsul-geral da Rússia no Rio de Janeiro. A figura de Lagsdorff se confunde com a expedição que carrega seu nome, foi tanto reverenciado quanto desdenhado, contemplado com a seriedade de um cientista e a extravagância de um insano. In: PARDIM, Sonia Leni Chamon. Imagens de um Rio. Um olhar sobre a iconografia do rio Tietê. (Dissertação de Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2005.

O segundo artista é Hercules Florence e sua aquarela representando o Salto do Avanhandava, em 1826 (Figura 5):

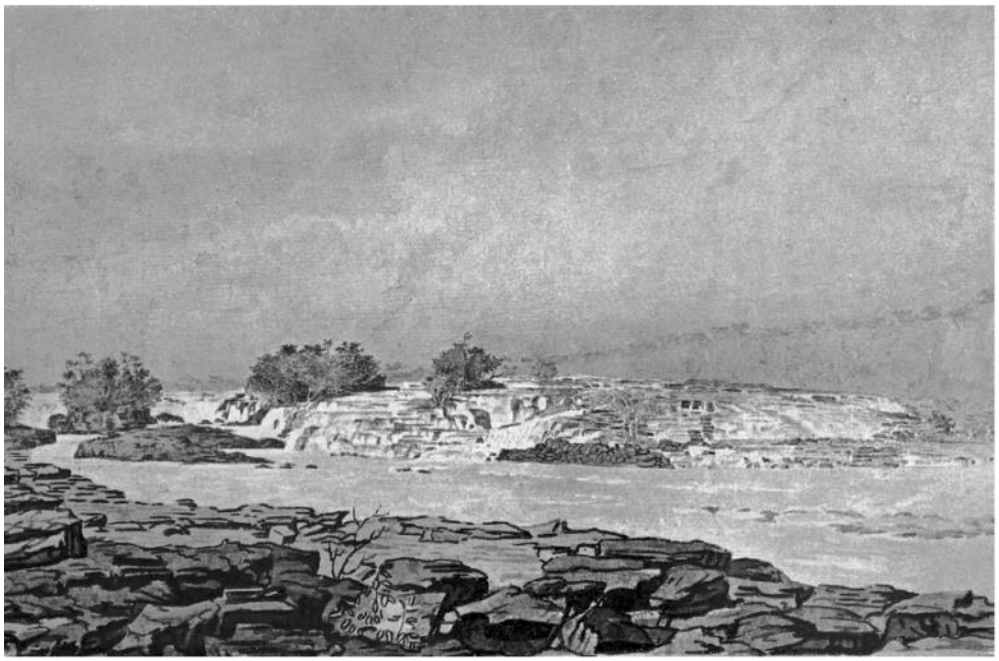


Figura 5: Salto do Avanhandava
Fonte: FLORENCE, Hercules. Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829. Tradução do Visconde de Taunay. Brasília: Edições do Senado Federal, vol. 93. 2007, p. 54

Ao contrário de Juzarte, a descrição de Florence diante dos saltos é totalmente envolta no visual, no sensível e no poético, o artista frente a algo impressionante relata o pitoresco:

> Entre as grandes e belas cenas da natureza, um salto como o de Itapura ou Avanhandava oferece tanta magnitude como outras, sem contudo incutir n'alma nenhum sentimento de terror. [...] Fica-se preso de admiração, dominado pelo tumulto, pelo estrondo e agitação; os abismos se abrem e cada instante mas não nos inspiram medo nem horror. (FLORENCE, 2007, p. 44).

Somente a menção dos saltos desde o século XVI já confirma a importância destes locais como pontos a serem analisados cuidadosamente àqueles que transitavam via fluvial por ali. Como se não bastasse a importância da menção desde séculos passados, no próximo subitem tentar-se-á confirmar a hipótese de que os locais escolhidos para a implantação das colônias militares paulistas foram estrategicamente relacionados à posição destes saltos no percurso do antigo rio Anhembi.

A IMPLANTAÇÃO DE DUAS COLÔNIAS MILITARES NO ESTADO DE SÃO PAULO

O importante é destacar que, antes da formação dos povoados, transformados posteriormente em cidades, antes mesmo dos planos desbravadores da construção da EFNOB, precursora na zona, existiram algumas tentativas de abertura e ocupação do território no "Sertão Desconhecido", chamado genericamente de "Oeste" (Figura 6). Essas tentativas marcaram um capítulo na história do império brasileiro. Tal episódio, muito pouco estudado e considerado pela historiografia da expansão territorial paulista, demonstra as primeiras experiências concretas de povoação e colonização destas regiões.

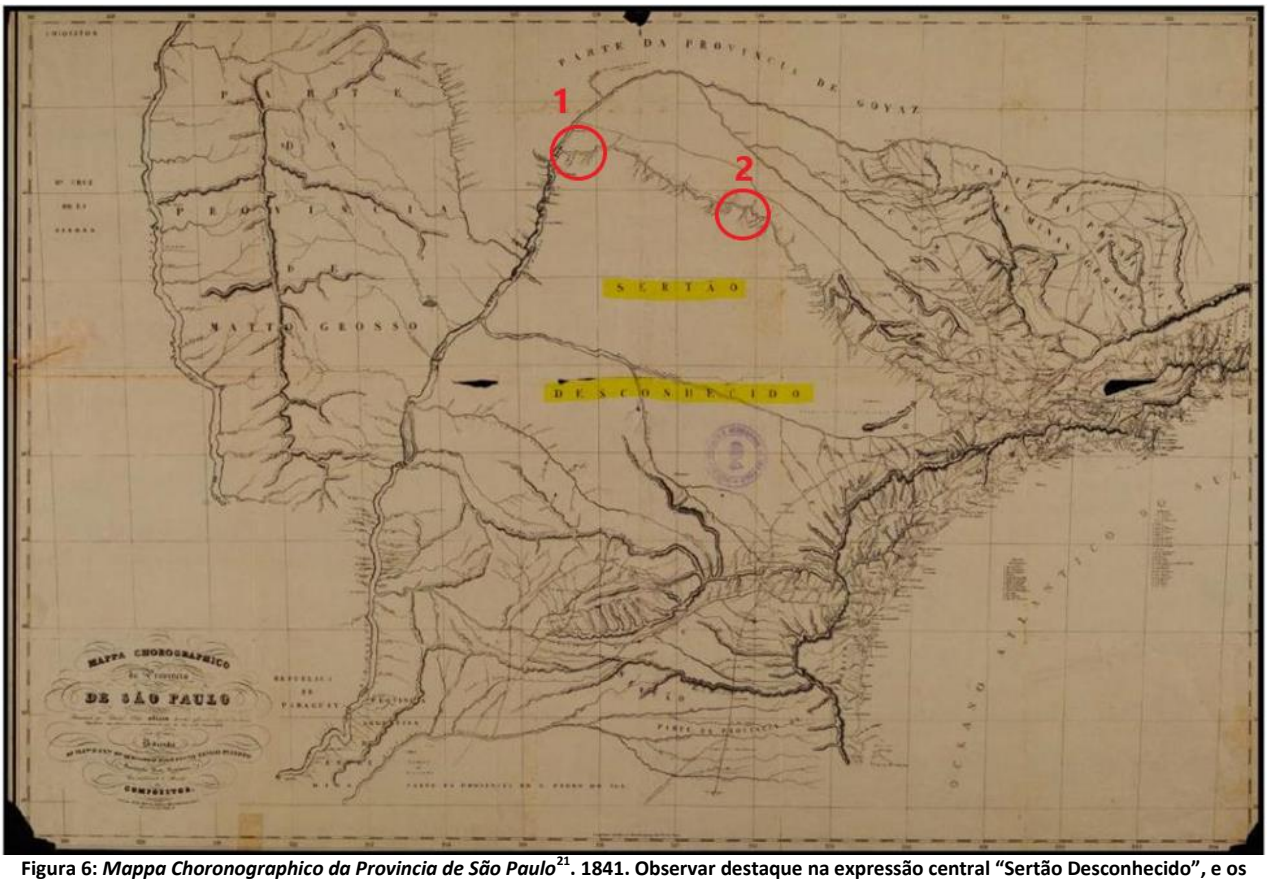


Figura 6: *Mappa Choronographico da Provincia de São Paulo*[21]. 1841. Observar destaque na expressão central "Sertão Desconhecido", e os círculos vermelhos Detalhe 1 (Figura 7) e Detalhe 2 (Figura 8) – Arquivo Público do Estado de São Paulo
Fonte: BÉIER, 2014, p. 458, editado pelo autor, 2018.

A preocupação de colonizar, no sentido de ocupação produtiva e fixação do homem ao solo, era tão importante naquele momento histórico (meados do XIX), que se cuidava de propor incentivos aos povoadores para estes imigrarem com suas famílias. Era patente a necessidade de assegurar o domínio português na região ocidental do Brasil. (SILVA, 1972). Portanto, devido possuir um percurso considerado caminho para adentrar-se ao interior do país, o Rio Tietê foi alvo de esforços e planos oficiais de povoações, elaborados durante o século XVIII. Em carta escrita pelo conde de Azambuja em 1767, percebe-se tal interesse quando afirma que "me parece que serão notórias as utilidades que podem resultar [...] que depende de se povoar o Rio Tietê e se fazer permanente hum estabelecimento naquelas partes."[22]

No final do século XVIII, ao assumir a administração da Capitania de São Paulo, o capitão-general Antonio Manuel de Mello Castro e Mendonça novamente cogitou em povoar ao longo do Rio Tietê. Os objetivos

[21] MULLER, Daniel Pedro. *Mappa Choronographico da Provincia de São Paulo*. Paris: Alexis Orgaizii, 1841. Mapa 148x140cm. Arquivo Público do Estado de São Paulo, São Paulo In: BEIER, José R. Opus cit.

[22] MARTINS, Romário – Documentos comprobatórios dos direitos do Paraná – na questão de limites com Santa Catarina collecionados por ordem do Governo do Estado do Paraná. SC, Jornal do Commércio, 1915, p.82 apud SILVA, Maria Apparecida. Itapura – *Estabelecimento Naval e Colônia Militar (1858-1870).* Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 1972, p. 3.

desta realização eram semelhantes aos dos primeiros planos povoadores: principalmente socorrer os viajantes que se destinassem a Cuiabá e Mato Grosso, além de facilitar e promover a pronta e eficaz comunicação com as fronteiras e sua defesa. Para executar a tarefa, foi escolhido o tenente coronel Candido Xavier de Almeida. (SILVA, 1972, p.5).

O plano[23] desse oficial, elaborado no último ano do século XVIII, consistia em fundar quatro povoações junto ao Rio Tietê: a primeira na região de Potundava; a segunda seria erguida no Salto do Avanhandava (Figura 8); a terceira junto ao Salto do Itapura (Figura 7); a quarta seria estabelecida perto do Rio Paraná, na desembocadura do Rio Pardo. As povoações deveriam fixar-se em sítios afastados do rio, a fim de evitar epidemias, o que ocorria com frequência em época de vazante. Contudo, sua localização fora cuidadosa e estrategicamente pensada devido às corredeiras que de antemão exigiam a retirada das embarcações, frágeis canoas de casca, das águas.

Porém, segundo Silva (1972), todos os esforços envidados para povoamento dos vales do Paraná e Tietê, durante o século XVIII não foram além de planos teóricos. Os maiores empecilhos para a fixação do homem eram o agreste dos sertões, os selvagens e as inúmeras doenças que grassavam as suas margens.

Figura 7: Detalhe 1 da Figura 6 – É possível notar as expressões Itapura e Itapura mirim. In:*MappaChoronographico da Provincia de São Paulo*. 1841.
Fonte: BEIER, opus cit.; Huntington Digital Library, editado pelo autor 2018.

[23] Almeida e Souza, Candido Xavier de – Descrição Diária dos Progressos da Expedição destinada a Capitania de São Paulo para as fronteiras do Paraguai em 9 de outubro de 1800 (...) Cod. Ms. Da Diretoria de Engenharia do Ministério da Guerra. Nº 2221 apud SILVA, Maria Apparecida. Opus Cit. p. 6

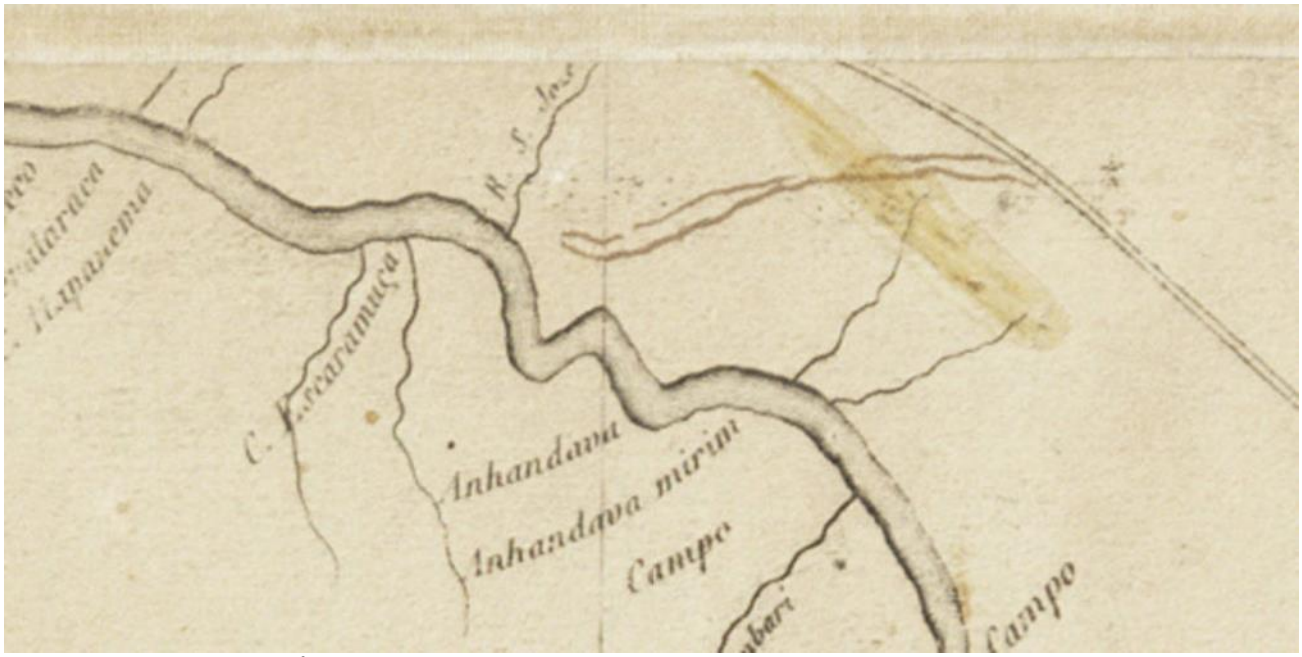


Figura 8: Detalhe 2 da Figura 6 – É possível notar as expressões Avanhandava e Avanhandava mirim. In: *Mappa Choronographico da Provincia de São Paulo*. 1841.
Fonte: BEIER, opus cit.; Huntington Digital Library, editado pelo autor 2018.

É assim que, em meados do século XIX, o plano de larga visão de colonização militar do império foi posto em prática. E no caso de São Paulo, o rio Tietê era considerado o principal acesso em direção a Mato Grosso, portanto deveria ser resguardado, evitando-se com isso invasões e a implantação de postos avançados de comando e policiamento. Nessa conjuntura resolveu o governo enviar para a Província de São Paulo, Antônio Mariano de Azevedo, jovem oficial da marinha, que faz uma incursão ao rio Tietê até o sertão de Itapura, em 1857, para averiguar as possibilidades de criação de centros povoadores. (GHIRARDELLO, 2006[24]; SILVA, 1972).

A respeito de Avanhandava Mariano de Azevedo diz:

> Finalmente, um elemento civilisador de grande eficcacia seria a creação de uma colonia agricola, ao lado esquerdo do salto do Avanhandava. Para as vizinhanças daquella localidade, dirige-se actualmente uma emigração de sertanejos de Minas, attrahidos pela superioridade das terras, pela facilidade com que ali fazem as suas posses. Durante os tres dias que passei no lado direito, presenciei a emigração de uma dessas famílias. [...] O lugar mais apropriado e vantojoso para a fundação de uma colonia agricola é o lado esquerdo do proprio salto do Avanhdanva (...) Uma colonia agricola, que se fundar no lado esquerdo do salto do Avanhandava, encontrará terrenos os mais ferteis do mundo, e uma via fluvial para a exportação dos seus productos, em quanto não houver uma boa estrada [...] (AZEVEDO, Antonio Mariano de. *Relatório do primeiro tenente d'armada sobre os exames de que foi incumbido no interior da província de S. Paulo.* Rio de Janeiro: Typographia Peixoto, 1858. p. 44/45/48)

[24] GHIRARDELLO, Nilson. Estabelecimento Naval e Colônia Militar do Itapura, ápice do pensamento urbanístico-militar do império brasileiro. IX Seminário de História da Cidade e do Urbanismo – IX SHCU. São Paulo, 4 a 6 de Setembro de 2006.

Pelas razões citadas acima, Azevedo julgava de urgência a criação de uma colônia agrícola com bases militares, considerada o único meio de oferecer tranquilidade aos habitantes dos chamados campos de Avanhandava. O oficial pensava que assim poderia o governo ser capaz de atrair, além dos colonos nacionais, imigrantes estrangeiros (alemães principalmente) que, inteligentes e laboriosos, trariam progresso à região de solo fértil, e de fácil comunicação até Piracicaba (AZEVEDO, 1858, p. 44-45, apud. SILVA, 1972, p. 10). Ainda segundo Silva (1972, p.10) o depoimento de Mariano de Azevedo quanto ao povoamento da região foi extremamente importante: "em sua longa jornada, percebeu que as margens do rio Piracicaba já estavam amplamente povoadas e o mesmo ocorrendo no Vale do Tietê até Guaimicanga, 29 quilômetros acima do Avanhandava".

Além disso, Azevedo julgava como boa proposta fundar na margem direita do Salto do Itapura um estabelecimento naval-militar:

> O lugar que escolhi para a fundação da colonia naval é excellente em todos os sentidos. Além de gozar de todas as condições de salubridade, possue as mais ferteis terras do mundo. (...) O estabelecimento do Itapura não é só de grande importancia estrategica, no caso de sermos forçados a uma guerra pela impertinencia de algum de nossos vizinhos. Elle é tambem a primeira manifestação dessa iniciativa do governo (...) será como que as vertentes dessas torrentes de brasileirismo que tem de regar o coração de Mato-Grosso, e de espalhar em todo o seu territorio os grandiosos fructos da nossa patriotica união. (AZEVEDO, 1858. p. 22/49)

Para Ghirardello (2006), no parecer de Azevedo, fica claro a importância destes estabelecimentos como pontos de relação e integração com a capital da província; nunca como sítios isolados, imaginando-os e juntando esforços para que se constituíssem como futuros centros urbanos importantes e salubres, bem como áreas de produção agrícola relevante. As colônias militares foram criadas em um sistema onde o colono, sob disciplina militar, deveria ser bivalente: agricultor e soldado. Pensando em incrementar a atividade agrícola nas regiões, dispunha que todos os colonos e operários poderiam, após preencher certos requisitos, requerer lotes no distrito colonial e mais tarde até os "africanos livres" teriam esse direito. Assim, a ideia era a colônia militar-agrícola num sistema de distribuição de pequenas propriedades de terras. (SILVA, 1972)

A escolha dos locais de implantação das duas colônias, tanto no caso Itapura, quanto no caso Avanhandava, recaiu às margens do rio Tietê e junto aos saltos de mesmo nome. Tais locais, como já dito no capítulo anterior, eram onde ocorria o processo de varação, o qual, necessariamente, os barcos precisavam sair do leito do rio e passarem por terra além das quedas, portanto, de certeira estratégia militar (GHIRADELLO, 2006).

Com efeito, pelo decreto[25] imperial nº 2126, de 13 de Março de 1858, criava-se a Colônia Militar do Avanhandava; e pelo decreto[26] nº 2200, de 26 de Junho daquele mesmo ano, era também criada a Colônia Militar e o Estabelecimento Naval do Itapura.

[25] *Crêa huma Colonia militar na estrada, que vai da Villa da Constituição em São Paulo á de Sant'Anna da Parnahyba.* BRASIL. Colleção das leis do império de 1858. Tomo XIX, Parte II. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1858, p. 161

[26] *Crêa a Colonia militar do Itapura na Província de São Paulo.* Ibidem, p. 378

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estadistas, governantes e chefes militares também erram. Não estão imunes aos erros políticos e estratégicos. Ademais, errado era pensar ao estabelecer uma navegação regular em cursos que são considerados rasos e encachoeirados, bem como a movimentação de tropas por áreas imensas, desabitadas, doentias, e sem comunicação alguma. As muitas esperanças depositadas nesses estabelecimentos talvez fossem suficientes. No entanto, a realidade foi tal que, houve mais esperanças do que realmente uma estrutura administrativa competente.

Comunicar-se com as colônias militares era uma verdadeira odisseia: do Rio de Janeiro a Santos levavam-se quatro dias de viagem. A subida da serra do Mar até São Paulo consumia mais um dia inteiro em seu péssimo caminho. De São Paulo, descia-se até a cidade de Constituição (atual Piracicaba) levando em média sete dias em entradas de terra. De Constituição à Avanhandava e ao Itapura, a viagem prosseguia pelo rio Piracicaba e em seguida pelo rio Tietê (SILVA, 1972). Assim, pode-se assegurar que, apesar das dificuldades oferecidas - como os saltos, corredeiras e itaipavas[27] - o Tietê era a única via que ligava São Paulo a seus próprios sertões. Abundantes são os relatos sobre viagens feitas pelo Tietê que mencionam nos saltos de Avanhandava e Itapura. A varação nos saltos é descrita por todos eles, que a apontam como o maior obstáculo para a comunicação.

A falta de comunicação dava-se também pela ausência de estradas de terra. No ofício de 1883 o capitão Peixoto (diretor da colônia de Itapura em 1873 a 1877-78) dizia: "sem a estrada para Avanhandava, Itapura é uma utopia; uma voragem; um sorvedouro dos dinheiros nacionais. A estrada é a aspiração dos povos, é o comércio [...] que será sempre a civilização, o progresso e o engrandecimento das nações". (PEIXOTO, 1883 apud. BARROS, 1957, p. 308-309). Para Jacques Ourique, responsável por inspeções nas colônias militares e por isso profundo conhecedor da problemática de tais colônias no Brasil, fazia-se indispensável a preparação material para a criação e fundação delas. "Esta preparação consiste, principalmente: na escolha de pontos apropriados, divisão dos lotes, construção de boas estradas e mais trabalhos indispensáveis à adaptação da natureza as necessidades do colono".[28] No território norte americano a estrada precedeu a colonização, se o governo imperial tivesse partido dessa premissa, os gastos seriam menores e as colônias militares paulistas teriam representados os papéis que lhes cabiam (SILVA, 1972).

Outro fator importante para o insucesso foi o atraso no recebimento das verbas. Segundo Silva (1972) a falta de verbas não provinha necessariamente do descuido do governo Imperial ou mesmo Provincial, mas da asfixiante burocracia da Tesouraria da Fazendo da Província de São Paulo. A dependência de outros centros era nítida. Piracicaba continuava assim a ser o núcleo fornecedor de víveres[29], mas mantendo os obstáculos representados pela distância e demora das monções. Além dos fatores de insucesso considerados políticos, econômicos e geográficos, havia também os biológicos. A ameaça contínua da malária era algo a ser notado. Ainda segundo a autora (SILVA, 1972), a maleita foi o flagelo daqueles sertões, e uma das principais causas da estagnação da colonização nessas áreas que foram alvos de tentativas iniciais.

[27] Itaipavas eram uma série de rochas em meio a uma corrente de água que antecede uma catarata; série de rochas que vão de uma margem à outra de um rio e provocam o desnivelamento da corrente.

[28] BRASIL. Revista do Exército Brasileiro. Anno Terceiro. *Colonias Militares* - Jacques Ourique. Rio de Janeiro: Typographia da Revista do Exército Brasileiro, 1884, p. 13.

[29] Provisão de comestíveis; alimentos, gêneros alimentícios, mantimentos.

Portanto, o mais relevante deste texto, é a averiguação e análise de que a colonização militar paulista, durante o período imperial, esteve intrinsecamente ligada aos saltos do rio Tietê, que permitiram a implantação destes estabelecimentos. Tendo como certa a passagem de contingentes armados pelo Tietê, os postos militares foram estrategicamente implantados juntos as duas maiores cachoeiras, isto porque elas constituíam espécie de portos forçados para as embarcações. Impunha-se, portanto, a varação por terra para vencer os saltos. Assim, todos que passassem por ali, necessariamente, seriam obrigados a cruzar com as colônias militares.

REFERÊNCIAS:

BARROS, Fausto Ribeiro de. Itapura**.** (Ex-Colônia Militar e Estabelecimento Naval). **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, 1957, São Paulo: Gráfica Canton ltda, vol. 54, p. 281-312.

BEIER, José Rogério. Sertão Desconhecido? A representação do "Oeste Paulista" no *Mappa Choronographico da Província de São Paulo (1841).* **Tempos históricos**. Unioeste – Cascavel (PR), 2º semestre de 2014, vol. 18, p. 457-490.

BRASIL. **Colleção das Leis do Império do Brasil de 1845.** Tomo VIII, Parte II, Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1845.

BRASIL. **Colleção das Leis do Império do Brasil de 1850.** Tomo XI, Parte I. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1850.

BRASIL. **Colleção das Leis do Império do Brasil de 1858.** Tomo XIX, Parte II. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1858.

BRASIL. **Relatório apresentado à Assembleia Geral Legislativa pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócio de Guerra –** Marquês de Caxias. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1862.

BRASIL. **Revista do Exército Brasileiro.** Anno Terceiro. Colônias Militares - Jacques Ourique. Rio de Janeiro: Typographia da Revista do Exército Brasileiro, 1884, p.7-18

CAVENAGHI, Airton José. A construção da memória historiográfica paulista. Dom Luiz de Céspedes Xeria e o mapa de sua expedição de 1628. **Anais do Museu Paulista.** São Paulo. N. Sér. v 19, n. 1, p. 81-109, jan-jun. 2011.

CESP. **Salto do Avanhandava:** história e documentação. Orentino Martins. Penápoli: s.n., 1988.

FARIA, Regina Helena Martins de. Civilizar e desenvolver: duas faces da intervenção militar em áreas internas do Brasil. Séculos XIX e XX. **Revista de Pesquisa Histórica – CLIO**, Universidade Federal de Pernambuco, n 29.2, 2011.

FLORENCE, Hercules. **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829.** Tradução do Visconde de Taunay. Brasília: Edições do Senado Federal, vol. 93, 2007.

GHIRARDELLO, Nilson. Estabelecimento Naval e Colônia Militar do Itapura,ápice do pensamento urbanístico-militar do império brasileiro. **IX Seminário de História da Cidade e do Urbanismo** – IX SHCU. São Paulo, 4 a 6 de Setembro de 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Monções e Capítulos de expansão paulista.** Organização Laura de Mello e Souza, André Sekkel Cerqueira. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

NÓBREGA, Mello. **História do rio Tietê.** 2 ed. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo. Coleções paulísticas, v. 8, 1978.

OLIVEIRA, Maria Luiza Ferreira de. O Exército, a circulação e a ocupação – embates pela construção da unidade nacional na segunda metade do século XIX. **Anais do 39º Encontro Anual da ANPOCS**, Caxambu (MG). G17 – Instituição militar e ordem social. 2005.

PARDIM, Sonia Leni Chamon. **Imagens de um Rio.** Um olhar sobre a iconografia do rio Tietê. (Dissertação de Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2005.

RITT, Evandro. **A Colônia Militar de Foz do Iguaçu – PR:** Um projeto de consolidação de uma fronteira: 1880-1920. (Dissertação de Mestrado) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas. Londrina, 2011.

SILVA, Maria Apparecida. **Itapura –** Estabelecimento Naval e Colônia Militar (1858-1870). Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 1972.

SOUZA; Jonas Soares de; MAKINO, Miyoko (Org.) **Diário de Navegação –** Teotônio José Juzarte. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial, 2000.

TAUNAY, Affonso d'E. **História das Bandeiras Paulistas.** São Paulo: Melhoramentos, 1975, vol. III.

WOOD, David Lyle. **Abortive Panacea**: Brazilian military settlements: 1850 to 1913. A dissertation submitted to the faculty of the University of Utah in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Department of History, University of Utah. 1972.

Salvador - 2018

ENSAIO SOBRE TECTÔNICA: JUNÇÃO, LUGAR E CORPO

ESSAY ON TECTONICS: JUNCTION, PLACE AND BODY

ENSAYO SOBRE TECTÓNICA: JUNIÓN, LUGAR Y CUERPO

HISTÓRIO E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

CAMARGO, Angélica
Mestranda em Arquitetura e Urbanismo, PGAU UFSC
angelicacamargo.arq@gmail.com

BASTOS, Rodrigo Almeida
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor Departamento de Arquitetura e Urbanismo e PósARQ UFSC
rodrigobastos.arq@gmail.com

ENSAIO SOBRE TECTÔNICA: JUNÇÃO, LUGAR E CORPO

ESSAY ON TECTONICS: JUNCTION, PLACE AND BODY

ENSAYO SOBRE TECTÓNICA: JUNIÓN, LUGAR Y CUERPO

HISTÓRIO E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Definida por Frampton (1995) como a "poética da construção", a tectônica aparece como uma atitude no fazer arquitetônico, uma postura consciente que transcende o mero pragmatismo da construção, e que pode ser definida tanto como instrumento de análise, como de concepção. Este artigo apresenta uma revisão sobre a evolução do caráter tectônico e sua origem histórica, da etimologia da palavra grega *tektonikós,* dos escritos de Karl Böttiecher e Gottfried Semper no século XIX e das contribuições do britânico Kenneth Frampton no século XX. Em seguida, discute a junção ao elemento material do lugar, ao aspecto relacional e ao papel do corpo na percepção do espaço, por uma arquitetura mais ontológica. E, por fim, levanta algumas perspectivas sobre a atualidade do conceito na contemporaneidade, como uma possível tática de resistência contra o panorama globalizado.
PALAVRAS-CHAVE: tectônica; estrutura; junção; lugar; corpo.

ABSTRACT:
Defined by Frampton (1995) as the "poetics of construction", tectonics appears as an attitude in architectural making, a conscious posture that transcends the mere pragmatism of construction, and which can be defined as both an instrument of analysis and conception. This article presents a review of the evolution of tectonic character and its historical origin, the etymology of the Greek word tektonikós, the writings of Karl Böttiecher and Gottfried Semper in the 19th century and the contributions of the British Kenneth Frampton in the 20th century. It then discusses the junction to the material element of place, to the relational aspect and to the role of the body in the perception of space, by a more ontological architecture. And finally it raises some perspectives on the actuality of the concept in the contemporaneity, like a possible tactic of resistance against the globalized panorama.
***KEYWORDS*:** *tectonics; structure; junction; place; body.*

RESUMEN:
Definida por Frampton (1995) como la "poética de la construcción", la tectónica aparece como una actitud en el hacer arquitectónico, una postura consciente que trasciende el mero pragmatismo de la construcción, y que puede definirse tanto como instrumento de análisis, como de concepción. Este artículo presenta una revisión sobre la evolución del carácter tectónico y su origen histórico, de la etimología de la palabra griega tektonikós, de los escritos de Karl Böttiecher y Gottfried Semper en el siglo XIX y de las contribuciones del británico Kenneth Frampton en el siglo XX. A continuación, discute la unión al elemento material del lugar, al aspecto relacional y al papel del cuerpo en la percepción del espacio, por una arquitectura más ontológica. Y, por fin, plantea algunas perspectivas sobre la actualidad del concepto en la contemporaneidad, como una posible táctica de resistencia contra el panorama globalizado.
PALABRAS-CLAVE*: tectónica; estructura; unión; lugar; cuerpo.*

INTRODUÇÃO

The built is first and foremost a construction and only later an abstract discourse based on surface, volume, and plan[1]. (FRAMPTON. 1995, Pg. 2)

A afirmação do pesquisador britânico Kenneth Frampton (1995) direciona o olhar para a dimensão material e tátil da arquitetura. Em seu livro *Studies in Tectonic Culture,* de 1995, ele define a tetônica como uma abordagem para a composição arquitetônica, em que os valores espacial e estético-construtivo estabelecem significados da estrutura de um edifício, ao expressar o sentido de sua totalidade. Um ato consciente que revela além da integridade, conotação poética de uma obra, subjacentes a seus aspectos material, estrutural e formal.

O discurso de Frampton (1995) aparece como uma tática de resistência à tendência de redução da arquitetura à cenografia, que assolava a disciplina na década de 90. Ele argumenta que arquitetura remete tanto à estrutura e à construção, quanto ao espaço e à forma abstrata de uma obra, o que possibilita pensar a tectônica de maneira mais ampla, que não restrita ao aspecto material ou ao cumprimento de uma norma. Para o autor, a tectônica fala sobre existência, experiência, problema plástico, concepção, expressão material relacionados à construção, mas não limitados a ela. Como sugere Frampton, a essência em arquitetura estaria na manifestação poética da estrutura, como a *póesis* grega (e heideggeriana): um ato tectônico de fazer e revelar.

Nesse sentido, Kate Nesbitt (2006) coloca o debate sobre a tectônica como um dos principais temas contemporâneos, ao lado da semiótica, da fenomenologia, do construtivismo e do regionalismo crítico. Também como um tema que surge da necessidade de se discutir sobre a diversidade de narrativas culturais, sociais e econômicas deste tempo, em que arquitetos precisam refletir e colocar-se contra a hegemonia que assola a produção da arquitetura no globalizado.

Este artigo propõe fazer uma revisão sobre a evolução do caráter tectônico e sua origem histórica, desde as primeiras definições sobre a noção do conceito, enraizada no racionalismo alemão do século XIX nos escritos de Karl Böttiecher e, posteriormente no ensaio inacabado intitulado *Der Stil* de Gottfried Semper. Logo, trazer um apanhado geral da teoria da tectônica desenvolvida por Kenneth Frampton no final do Século XX, quando o conceito adquire o caráter atual, em que o autor sugere um novo ângulo de interpretação da arquitetura moderna sob as lentes da *téchne*, que interroga a condição construtiva do objeto, em uma época em que a arquitetura tendia para a estetização desconstrutivista do pós-moderno.

Em seguida, fazer uma reflexão a partir das teorias dos referidos autores, sobre a junção ao elemento material do lugar, ao o aspecto representacional da forma, enquanto capaz de referir-se à valores culturais, parâmetros, contextos e especificidades. Além de ponderar o aspecto fenomenológico da tectônica que incorpora o papel do corpo na percepção do espaço, em uma definição deque a forma construída pode ser mais ontológica em suas implicações, que representacional. E, por fim, levantar algumas perspectivas sobre a atualidade do conceito e importância de se falar sobre a tectônica na contemporaneidade, no contexto de que o estudo do conceito vem resgatar a preocupação com o relacionamento da forma à sua matéria física, permitindo a compreensão de que expressividade e materialidade estão intrinsicamente relacionadas.

[1] O edifício é, antes de mais nada, uma construção, e apenas depois um discurso abstrato baseado na superfície, no volume e no plano (tradução da autora).

NOÇÃO, ESTILO E JUNÇÃO

O termo "tectônica" aparece pela primeira vez em um glossário de 1656 como "relativo à construção", quase um século depois do primeiro uso da palavra arquiteto, em 1563. Do grego *tektonikós* ou *tékton* aparece em Homero como referente à carpinteiro ou construtor. Tektonikós, por sua vez, provém do sânscrito *taksan* e se refere ao ofício da carpintaria e ao uso do machado.

A Tectônica adquiriu conotação poética pela primeira vez em Safo, quando o *tékton,* o carpinteiro, tomou o papel do poeta. Esse significado sofre uma evolução posterior quando deixa de ser um ofício específico, como a carpintaria, e assume a noção mais genérica de construção. Para Frampton (1995), a evolução etimológica demonstra uma passagem gradual da definição de um conceito ontológico para o representacional. Cabe salientar que arquiteto deriva do termo latino *architectus,* do grego *archi* (pessoa que tem poder de mando) e *tékton* (um artesão ou construtor).

No domínio da arquitetura, a aplicação do conceito originou-se na abordagem racionalista alemã em meados do século XIX. Segundo Frampton (1995), Karl Otfried Müller em seu *Handbuch der Archäologie der Kunst*[2], publicado em 1830, definiu a *tektonische* como aplicável à uma serie de formas de arte, relacionado ao aperfeiçoamento de recipientes, implementos, moradias e locais de encontro. Essa definição influenciou o pensamento de outros dois teóricos alemães: Karl Bötticher e Gottfried Semper, que reformularam o termo com um sentido mais moderno entre o período de 1843 e 1852. Para Frampton,

> A palavra "tectônica", desde que começou a ser usada em meados do século XIX, nos escritos de Karl Bötticher e Gottfried Semper, indica não só a proibidade material e estrutural de uma obra, mas também uma poética do construir subjacente à prática da arquitetura e das artes afins. (FRAMPTON. 2006, pg. 560)

Em referência aos templos gregos, Bötticher (1844) debateu sobre o atributo das formas artísticas em seu *Die Tektonik der Hellenen*[3]. Na obra o autor propõe uma relação entre técnica e estética ao definir as noções de *Kunstform, Werkform* e *Tektonik*. A primeira noção seria o ornamento, a forma artística representacional; a segunda o elemento estrutural e operacional; e a *tectonik*, faria a união das demais em uma única regra, como um completo sistema que vincula todas as partes do templo grego, de forma a ilustrar a harmonia entre estrutura e expressividade.

Segundo Frampton (2006) Bötticher foi influenciado pelo filósofo Josef von Schelling, no sentido de que a arquitetura transcende o mero pragmatismo da construção ao assumir significação simbólica, sendo assim,

> a arquitetura só podia ser imitativa se imitasse a si mesma. Essa opinião corrobora ao argumento de Grassi de que a arquitetura sempre se diferenciou das artes figurativas, ainda que suas formas possam ser percebidas como análogas à natureza. Nessa qualidade, a arquitetura funciona ao mesmo tempo como metáfora e contraste com o que é naturalmente orgânico. (FRAMPTON. 2006, pg. 562)

Contudo, Bötticher (1844) se limitou apenas a interpretar as ordens gregas, sem definir uma teoria geral para arquitetura. Em contrapartida, seu contemporâneo Gottfried Semper (2004), cujo discurso constitui a base

[2] Handbook of the Archaeology of Art.
[3] The tectonic of the Hellenes, publicado em três volumes entre os anos de 1843 e 1852.

para a tectônica de Kenneth Frampton, no ensaio inacabado *Der Stil*[4], busca compreender a origem das formas e estilos arquitetônicos sem limitar sua investigação, considerando a mesma conotação etnográfica. Para o autor, toda a produção artística é decorrente dos seus materiais e técnicas, como um princípio orientador da forma desde os primórdios da civilização.

Nesta obra, Semper (2004) apresenta quatro técnicas tradicionais para compreender a relação entre forma material e forma simbólica, quais sejam: a técnica têxtil, cuja matéria prima é o tecido; a cerâmica, derivada da argila; a tectônica, que trabalha a carpintaria com madeira; e a estereotomia, que seria o corte da pedra, *mansory* ou alvenaria. O autor desenvolve uma teoria empírica, cuja hipótese sobre a origem da arquitetura seria a evolução histórica dessas técnicas (Figura 1).

As técnicas primitivas expostas por Semper em *Der Stil* originaram-se da definição de quatro elementos no ensaio intitulado *Die vier Elemente der Baukunst*[5], de 1851, que representa um aspecto em que a tectônica ocupa lugar específico, mas não predominante. Nesta obra, ele nega a tríade vitruviana *utilitas, firminitas e venustas*, que regeu a teoria da arquitetura clássica por mais de quatrocentos anos, ao rejeitar a cabana primitiva de Laugier como forma primordial de abrigo. Neste ensaio, Semper propõe um mito de origem alternativo, com certa conotação antropológica, pautado na observação da cabana *Caribbean*[6] (Figura 2) durante a Grande Exposição de Londres no mesmo ano. Esse mito seria regido por um conjunto de quatro elementos: *earthwork*, a terraplanagem, como a base do edifício; *hearth*, a lareira, que simboliza o lar, a ação humana sob o espaço; *framework/roof*, corresponde à estrutura e ao telhado; e *lightweight*, como uma membrana envoltória, o fechamento.

Para Amaral (2009), o discurso de Semper em *Der Stil* associa a tectônica à carpintaria, tendo em vista que a madeira, ao possuir propriedades físicas próprias, possibilita expressividade artística na forma arquitetônica. Portanto,

> A expressividade da arte da tectônica se originaria, por um lado, a partir das características físicas do material (...) e, por outro lado, de referências estéticas externas que a própria tectônica pode incorporar (...) essa reflexão (...) constitui uma verdadeira teoria da relação da arquitetura à sua materialidade, e estaria no centro de uma preocupação atual em torno da tectônica. (AMARAL. 2009, pg. 158)

Semper (2004) argumenta que ao longo do tempo, a relação entre material e forma se tornou mais complexa, a argila, por exemplo, quando transformada em tijolos, é relacionada à técnica da *estereotomia* e quando em formato de telhas ou azulejos, à técnica têxtil. Sendo assim, múltiplas possibilidades de combinação podem ser resultantes da interação entre essas técnicas, de acordo com os atributos de um material expressos em outros pelo seu valor simbólico.

[4] Constitui-se no grande objetivo intelectual do autor, publicado pela primeira vez em 1860 sob o título *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten; order, Praktische Aesthetik;* e traduzido para o inglês em 2004 como *Style in the technical and tectonic arts, or, practical aesthetics* por Herry Francis Mallgrave e Michael Robinson.
[5] Traduzido para o inglês em 1989 como Four Elements of Architecture por por Herry Francis Mallgrave e Michael Robinson.
[6] Semper ilustrou a cabana somente a partir da primeira edição de *Der Stil* em 1860. A imagem representa para o autor o protótipo de uma arquitetura primitiva, relacionada à origem de todas as formas arquitetônicas.

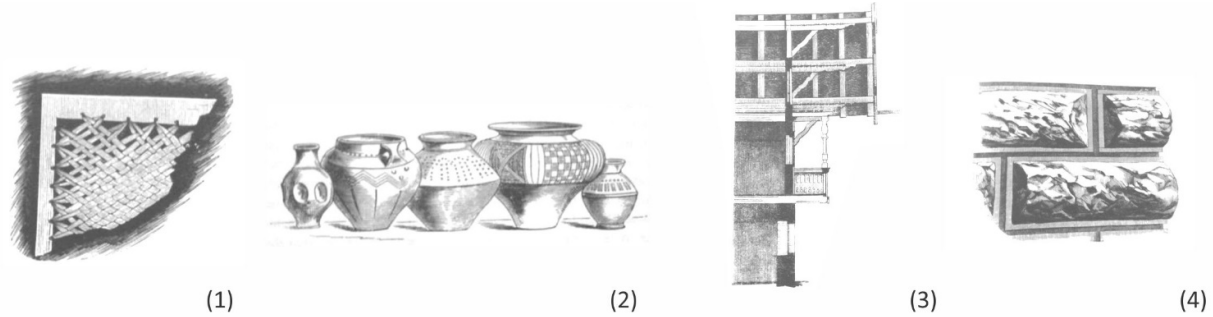


FIGURA 1: As quatro técnicas tradicionais definidas por Semper (2004)
(1) têxtil; (2) cerâmica; (3) tectônica; (4) estereotomia
Fonte: Semper (2004, pg. 225; pg. 564; pg. 686; pg. 731)

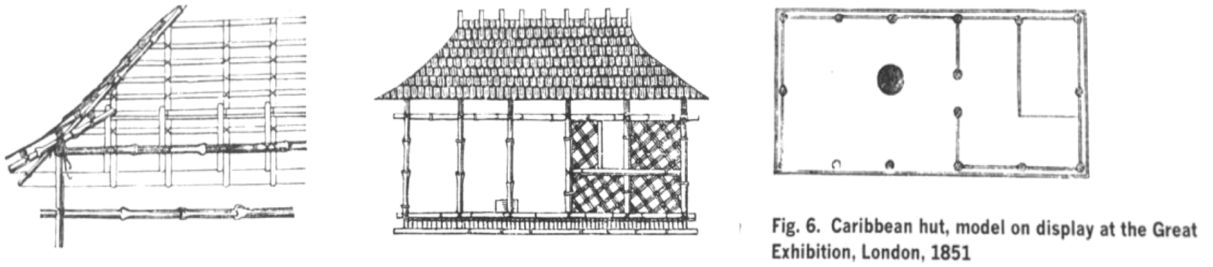


FIGURA 2: Cabana *Caribbean*
Fonte: Semper (2004, pg. 14)

SÉCULO XX: A TECTÔNICA DE KENNETH FRAMPTON

Após os anos 60, em duas primeiras ocasiões, Kenneth Frampton traz uma crítica ao pós-modernismo, direcionando o olhar para a abordagem material e tátil da arquitetura representada pelo conceito da tectônica. O primeiro texto sob o título *Rappel à l'ordre: The case for the tectonic*, foi publicado em 1990, e o segundo *Towards a critical regionalismo: Six points for na architecture of resistence* foi publicado em 1993[7].

Posteriormente, no livro *Studies in Tectonic Culture,* de 1995, Frampton aponta dimensões ontológicas nas taxonomias de Semper, a partir de dois procedimentos, de modo a representar opostos gravitacionais e cosmológicos da vida, tencionados entre o céu e a terra. O primeiro, "*tectonic of the frame*", tende para a desmaterialização subjetiva e corresponde à combinação de componentes lineares em tração, em materiais como a madeira, o bambu, o vime e a cestaria. O segundo, "*stereotomic of the earthwork*", tende para a materialidade opaca das massas, aspirando opostos de luz e escuridão ao compreender materiais mais pesado sujeitos à compressão, como o tijolo, a pedra e, mais tarde, o concreto. Nessa analogia com o corpo e a vida, seguindo o pensamento de Heidegger, Frampton reflete que, se o homem ocupa seu lugar sob o céu e sobre a terra, o edifício passa a evocar seu "ser" como presença física a partir da junção dada por Semper entre essas particularidades.

[7] Ambos os textos foram compilados por Kate Nesbbit no livro *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory, 1965-1995.* Traduzido para o português por Vera Pereira, com a primeira edição publicada em 2006 sob o título: Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995).

Nessa dicotomia de contrastes entre a cultura da *estereotomia* pesada, que remete à alvenaria portante e à opacidade, e a *tectônica* leve, que desmaterializa e tende ao céu e ao translúcido, o autor considera que poucas obras são uma coisa ou outra, com isso "pode-se dizer que a poética da construção provém e parte da inflexão e do posicionamento do objeto tectônico" (FRAMPTON. 2006, pg. 568).

Em *Rappel a l'ordre,* Frampton (2006) contesta tendências da cultura do consumo, e alinhado ao pensamento de Heidegger, faz uma chamada ao "ser" ontológico da edificação, mais como uma "coisa" cuja essência estaria na manifestação poética da estrutura. Por estrutura, Frampton (2006) refere-se não à uma estrutura definida apenas por elementos portantes, mas sim à condição construtiva do objeto, que, vinculada ao juízo subjetivo, se apropria do potencial expressivo dos materiais e técnicas construtivas, animando a tensão entre forma e construção. Ao considerar a estética no sentido grego da palavra *aisthesis* – percepção, sensação – o autor desvincula a tectônica da ideia de perfeição formal, tratada de maneira trivial e reduzida a relações objetivadas.

Para Frampton (1995), a tectônica é "aestilistica", ou seja, vai contra qualquer tendência de legitimar a forma arquitetônica como produto da definição de um "tipo", regido por um esteticismo desprovido de valor como se vê nas vanguardas pós-modernas. Portanto, ao perpassar um discurso convencionado à planta, superfície e volume[8], a tectônica revela-se como uma atitude, um ato de construir mais *ontológico* que *representacional.* Desta forma*,* O autor propõe um novo ângulo de interpretação da arquitetura moderna sob as lentes da *téchne*. Para ele, ao transpor referências estilísticas, a tectônica permite reforçar alguns padrões e afinidades, revogar outros e emergir os despercebidos, independentemente da diversidade de origens históricas e antecedentes ideológicos nas obras arquitetônicas.

> Assim, apesar de todas as idiossincrasias estilísticas, um nível bem semelhante de articulação tectônica é visível entre a Bolsa de Valores de Hendrik Petrus Berlage, de 1895, o Edifício Larkin, de Frank Lloyd Wright, de 1904, e o edifício de escritórios do Central Beheer de Herman Hertzberger, construído em 1974. Em todos se verifica uma articulação de vãos e suportes que implicam uma sintaxe tectônica, cuja força gravitacional passa de terça à tesoura, ao consolo, à mísula, ao arco, ao pilar e ao botaréu. A transferência técnica dessa carga passa por uma série de transições e **junções** (grifo nosso) devidamente articuladas. Em cada um desses projetos, a articulação construtiva engendra uma subdivisão espacial e vice-versa, e o mesmo princípio pode ser encontrado em outras obras do século XX que tem aspirações estilísticas completamente diferentes. (FRAMPTON. 2006, pg. 566)

Para combater à tendência da cultura do consumo, Frampton (1990) recorre a posições de retaguarda no domínio das artes, ao citar uma passagem de Clement Greenberg[9] que assume a banalização da pintura moderna, no sentido de que estaria fadada ao entretenimento. Nessa perspectiva, o autor reflete que as vanguardas de arquitetura do movimento moderno, na superficialidade dos seus "ismos", atuam ao modo das artes figurativas. Portanto, se para Greenberg o caminho das artes seria reformular suas bases, que por si só bastariam, a arquitetura deveria "expressar-se na sua forma estrutural e construtiva" de modo a representar a "essência irredutível da forma arquitetônica" (FRAMPTON. 2006, pg. 559).

[8] Referência dada por Frampton aos "três lembretes da arquitetura" de Le Corbusier.
[9] Clement Greenberg, "*Modernist Paiting*" (1965). *IN:* BATTCOCK, Gregory (org.), *The New Art*. Nova York: Dalton Paperbach. 1996, pg. 101-102.

No livro *Studies in Tectonic Culture,* Frampton (1995) passa a identificar uma corrente tectônica no movimento moderno, fruto de uma postura em que há apropriação do potencial expressivo da estrutura, materiais e técnicas construtivas, a partir do estudo da obra de seis arquitetos: Frank Lloyd Wright, August Perret, Mies Van der Rohe, Louis Kahn, John Utzon, e Carlo Scarpa. A partir desses estudos, o autor estabelece seu argumento na dimensão topográfica, na noção de lugar, e na relação do corpo na percepção do espaço, considerando a arquitetura como um complexo sistema de diversos elementos. Para o autor, arquitetura pode ser empiricamente posta entre a realização humana e a tecnologia desenvolvida, que acomoda coexistências.

Ao considerar que a tectônica não pode ser desvinculada se seu sentido tecnológico, Frampton (1995) identifica três condições distintas: o *objeto tecnológico*, que aparece como resposta à uma necessidade; o *objeto cenográfico,* aquele elemento ausente ou escondido; e o *objeto tectônico*, que, em uma analogia às definições se Semper, pode ser *tectônico ontológico* (técnico-estrutural) que representa o elemento construtivo na sua condição de *status*; ou o *tectônico representacional* (simbólico-estrutural) que está presente, mas escondido.

Apesar de o conceito da tectônica ser claramente desenvolvido a partir dos escritos de Semper, Frampton (1995) também aponta para uma vertente francesa sobre a origem do pensamento "na prática de arquitetos como Henri Labrouste e nos escritos de Viollet-le-duc, o qual argumentam que a verdade na arquitetura deve ser determinada a partir do duplo eixo do programa e construção"[10] (FRAMPTON. 1995, pg. 245). O autor também faz referência ao trabalho de Auguste Choisy no século XIX, que considerava a forma arquitetônica como consequência da técnica. Contudo, os teóricos franceses não chegaram a utilizar o termo tectônica como os alemães Semper (2004) e Bötticher (1844), mas também desenvolveram um conceito de arquitetura com base na abordagem racionalista e estrutural.

O fim do período modernista retomou discussões sobre aspectos simbólicos da arquitetura[11]. Kate Nesbitt (2006) traz, além dos textos de Frampton (1983 e 1990), ensaios dos críticos pós-modernos Vittorio Gregotti (1983) e Marco Frascari (1984), dando ênfase à poética da construção. Para Marco Frascari (2006) a junção conecta, assegura a integridade da forma arquitetônica e, ao mesmo tempo, comprova que a tectônica não diz respeito somente à forma estrutural. Ao fazer uma análise da obra de Carlo Scarpa em o "Detalhe Narrativo", ele evidencia o papel da junção ao detalhe no processo de significação da arquitetura enquanto arte e profissão, para ele a arquitetura

> é uma arte porque se ocupa não só da necessidade primordial do abrigo, mas também da união de espaços e materiais de uma maneira significativa. E isso se realiza por meio de junções formais e reais. É na junção, isto é, no detalhe fértil, que tem lugar tanto a construção física (*constructing*) como a construção do significado (*construing*). Além disso, é importante para complementar nossa análise sobre o papel essencial da junção como o lugar onde se dá o processo de significação, lembrar que o significado da palavra arte, em sua raiz indo-europeia original é "junção". (FRASCARI. 2006, pg. 552)

Essa passagem evidencia a tectônica de Semper (2004), enquanto poética da construção, que possui na junção seu elemento constitutivo básico, capaz de unir todas as partes de uma edificação, da fundação

[10] Tradução da autora sobre o texto original: *"In the practice of such architects as Henri Labrouste and in the writings of Eugène Viollet-le-Duc, who argued that truth in architecture had to be determined about the twin axes of the programand the construction".*
[11] O argumento trouxe debates específicos sobre o termo tectôcnica, mencionado nos trabalhos de Peter Collins (1960), Eduard Sekler (1965), e Stanford Anderson (1968).

pesada e fincada e no solo à estrutura leve de tapumes como fechamento. Helio Piñól (2006) ressaltou a importância da consciência construtiva para a ação projetual, ele define que o processo de projeto não se trata apenas da aplicação fortuita e mecânica de elementos, mas da interação entre expressividade e materialidade, assim,

> qualquer edifício melhora substancialmente ao atender os aspectos construtivos que foram previstos para sua realização; isso não significa, naturalmente, aplicar mecanicamente soluções construtivas sem propósito (...) a construção é simplesmente a condição básica do conceber. (PIÑÓL. 2006, pg. 126)

Frampton (1995) se apropria da noção "atectônica" definida por Edward Sekler (1973), se a tectônica conecta, a "atectônica" vem designar negligência à lógica estrutural de uma obra, portanto a expressão resultante não pode ser explicada em temos de estrutura e construção. Nesse contexto, Piñól (2006) também denuncia obras sem fundamentação estrutural e com o uso excessivo de tecnologias contemporâneas. Para ele "essa arquitetura não é tectônica, mas "tecnicosa" (...) na realidade não é arquitetura, mas uma mera gestão de lugares" (PIÑÓL. 2006, pg. 130).

Os discursos desses teóricos, apesar de terem sido realizados em contextos culturais e históricos distintos, refletem preocupação com a legitimidade da arquitetura, a partir da definição do juízo estético no ato construtivo, em que a dimensão formal encontra autenticidade no potencial expressivo das técnicas e materiais construtivos.

CONSTRUIR O LUGAR, CORPO

Ao definir uma abordagem para a composição arquitetônica, Frampton (1995) defende que o potencial tectônico de uma obra expressa o sentido de sua totalidade. Para o autor, a liberação desse potencial vem não apenas da manifestação física da estrutura, mas da ampliação formal de sua presença em relação à conjuntura cognitiva e poética da sua própria essência. Portanto, a importância do fazer em arquitetura assume significado simbólico, pois transcende o mero pragmatismo da construção.

No seu discurso, Frampton (2015) aponta para a valorização da identidade local, como resistência à homogeneização da arquitetura, ao defender um regionalismo crítico associado à consciência política do sujeito, enquanto corpo no espaço, capaz de perceber a cultura local e reinterpretá-la. Para ele, o espaço possui qualidades peculiares, como forma, som, temperatura, entre outros que

> variam desde a topografia, vista como uma matriz tridimensional à qual a estrutura se amolda até o jogo variado da luz local que sobre ela incide. A luz é sempre entendida como agente básico por intermédio do qual o volume e o valor tectônico da obra são revelados. (FRAMPTON. 2015, pg. 396)

Sobre esse aspecto, Gregotti (2006) definiu que o ambiente e os princípios de assentamento são fundamentais para o ato de construir o lugar. Ele também afirmou que o maior inimigo da arquitetura moderna seria a ideia de espaço sem considerar contextos locais. O espaço, para ele, se tornou uma parte integral do pensamento sobre arquitetura. O autor não nega o caráter da forma[12], mas procura enriquecer essa prioridade, reconsiderando aspectos construtivos e estruturais sob os quais a qualidade do espaço é

[12] Por forma entende-se não apenas aspectos externos do objeto, mas o conceito identificado como o conjunto de relações estabelecidas na ordenação e estruturação de elementos materiais e espaciais.

alcançada. Para ele o caráter tectônico da arquitetura expressa significado ao lugar, seja no habitar, na paisagem ou na cidade, articulando uma trama sensível com o mundo.

Portanto, estudar esse caráter, admite o aspecto representacional da forma, enquanto capaz de se referir à valores culturais, parâmetros, contexto imediato e especificidades. A partir desses aspectos, Frampton (1995) define que a forma construída pode ser tão representacional em suas implicações quanto ontológica. Portanto, a junção ao elemento material do lugar se revela como fator gerador da expressão do todo arquitetônico. Nesse sentido,

> A função atemporal da arquitetura é criar metáforas existenciais para o corpo e para a vida que concretizem e estruturem nossa existência no mundo. A arquitetura reflete, materializa e torna eternas as ideias e imagens da vida ideal [...] a arquitetura permite-nos perceber e entender a dialética da permanência e da mudança, nos inserir no mundo e nos colocar no continuum da cultura e do tempo. (PALLASMAA. 2011, pg. 67)

Para explicar essa relação fenomenológica, em uma interpretação de Heidegger, Frampton (2006) fala sobre a consciência do corpo na arquitetura ao afirmar que o edifício, como um elemento tectônico, começa a existir e evoca o "ser" como "ente físico", em uma analogia com o corpo. Essa reflexão aproxima a teoria da arquitetura da fenomenologia, pois problematiza a interação do corpo humano com o espaço.

Frampton (1995) faz referência à pavimentação do Parque Philopapou, realizada por Dimitris Pikonis em 1950 (Figura 3). Ele explica que a superfície desenvolvida pelo arquiteto tende a transcender as percepções recebidas sobre estética e função, provocando uma experiência que altera a cinética do corpo através do impacto sensorial no sistema nervoso como um todo. O autor tem consciência de que o ambiente pode ser vivenciado por todos os sentidos, ao definir que o corpo

> é sensível a percepções complementares como os níveis variáveis de iluminação, as sensações ambientais de calor, frio, umidade e deslocamento no ar, bem como à diversidade dos aromas e sons produzidos por materiais diferentes em diferentes volumes, e até mesmo as sensações variadas induzidas pelos acabamentos dos pisos, que levam o corpo a passar por mudanças involuntárias de postura, modo de andar, etc. (FRAMPTON. 2015, pg. 397)

Frampton (1995) relaciona a capacidade do corpo de perceber o ambiente à metáfora corporal ao se apropriar do conceito de imaginação corporal, desenvolvido pelo filósofo Giambatista Vico em 1730, de que a tangibilidade do objeto, ou seja, a textura, os materiais, a geometria, a ressonância acústica, as cores e cheiros, revelam sutilezas e significados que não podem ser apreendidos apenas pela visão.

Nesse sentido, Pallasmaa (2011) determina que "toda a experiência comovente com a arquitetura é multissensorial; as características do espaço, matéria e escala são medidas igualmente por nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculos" (PALLASMAA, 2011, pg. 39), enquanto o olho distancia, separa e analisa, a pele aproxima, aconchega e acaricia. Ele assume uma arquitetura que reconhece a condição corporal humana e a esfera de todos os sentidos e reações instintivas escondidas no inconsciente, uma arquitetura que reforça a experiência existencial e nossa sensação de pertencer ao mundo.

A teoria da arquitetura teve uma aproximação tardia da reflexão fenomenológica. Segundo Kate Nesbitt (2006), essa aproximação foi estimulada pela facilidade de acesso às traduções de Bachelard e Heidegger na década de 1950. Frampton alinha seu pensamento à tese de Heidegger, afim de reivindicar uma tectônica

que expresse em sua materialidade latente, o lugar ocupado pelo homem entre o céu e a terra, entre a solidez e desmaterialização. Logo, esse ocupado pelo corpo, traz no modo como uma obra é experimentada, que o impacto da experiência representa muito mais que contornos geométricos.

O aspecto fenomênico também aparece em Semper (2004) na relevância que o autor conferiu à lareira, cuja origem simbólica estaria ligada ao altar, como um nexo espiritual da forma arquitetônica. Pra Frampton (2006) essa relação reside na etimologia da palavra que, derivada do verbo latino *aedificare*, com origem no inglês *edifice*, significa "fazer uma lareira". Nesse sentido o "fazer", enquanto verbo, insinua a presença do corpo no edificar.

No manuscrito não-publicado, intitulado *Theorie des formell-schönen* (Teoria da Beleza Formal), de 1856, Semper (1984) acrescenta a dimensão do corpo à noção da forma tectônica ao associar a arquitetura não mais às artes plásticas e estáticas, como a pintura e escultura, mas às artes cósmicas, como a dança e a música. As sutilezas nesse campo de expressão demostram sobreposições no domínio dessas artes. Ao lidar com o corpo em movimento no espaço, a dança apropria-se da geometria, da cadencia e do princípio rítmico, constituindo-se uma arte mais ontológica que representacional, assim como a arquitetura.

O potencial expressivo da técnica corrobora para a importância de olhar a dimensão estética de encontro à sua expressividade. A construção passa a ser parte essencial para o entendimento da arquitetura. Ao escrever sobre a compreensão moderna da arquitetura, Le Corbuiser (1994) direcionou o olhar sobre essas relações. Para ele, "a emoção arquitetural existe quando a obra soa em você um diapasão de um universo cujas leis sofremos, reconhecemos e admiramos. Quando são atingidas certas relações, somos apreendidos pela obra. Arquitetura consiste em "relações", é pura criação de espírito. (LE CORBUSIER. 1994, pg. 48)

FIGURA 3: Detalhe na pavimentação do Parque Philopapou, realizada por Dimitris Pikonis em 1950
Fonte: Frampton (1995, pg. 9)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da tectônica traz a preocupação com o relacionamento genuíno da forma à sua matéria física, permitindo a compreensão de que, no fazer arquitetônico, expressividade e materialidade estão intrinsicamente relacionadas. A investigação sobre as relações estabelecidas no envoltório do espaço é determinante para o valor estético da arquitetura enquanto arte, no sentido que lhe é atribuído. Portanto, a importância do aspecto material é avaliada sob a visão da tectônica como um fenômeno da vida e existência humana.

As principais linhas no debate histórico sobre o conceito da tectônica passam pelos trabalhos desenvolvidos por Gottfried Sempre e Kenneth Frampton. Em ambos os discursos, a noção situa-se como um debate crítico em momentos de polemica e crise disciplinar na arquitetura. Para Semper (2004), o contexto no final do século XIX gira em torno do debate sobre ecletismo e a noção de estilo, considerando que os princípios fundamentais de estilo são decorrentes dos materiais e procedimentos técnicos utilizados. Para Frampton (1990, 1993 e 1995), o final do século XX traz a crítica ao pós-modernismo e privilegia a discussão sobre a noção do espaço. O seu discurso forneceu alicerces para novas perspectivas analíticas, que ultrapassa a noção do espaço acerca da imagem e significados da forma arquitetônica.

Para ambos os autores, a estética deve ser vista como um compromisso com a matéria construtiva. O conceito da tectônica aparece definido como o caráter essencial da arquitetura, de maneira a abordar a forma, enquanto concepção, e a estrutura enquanto realização, e, mais que um estilo, é uma atitude que induz à reflexão sobre o ofício da arquitetura enquanto arte de construir.

Vivemos hoje um debate parecido, a discussão sobre o caráter tectônico surge, assim como para Semper e Frampton, como uma estratégia de resistir à tendência da arquitetura do espetáculo no panorama globalizado, cuja indústria de mercado leva arquitetos a produzirem meros objetos para sujeitos. Objetos fadados à uma cultura de projeto pré-determinada por convenções esteticistas que priorizam a supervalorização da imagem e do efêmero. Essa ideologia aparente, com forte tendência ao pragmatismo, tem a arquitetura como mercadoria, produz cidades como objetos de consumo e edificações como produtos visuais.

A aparente perda do potencial construtivo, reforçada por um senso enfraquecido de materialidade, aponta para a necessidade de novas atitudes em relação ao objeto arquitetônico. Nesse sentido, a abordagem multidisciplinar da tectônica convoca discussões induzindo à reflexão sobre o ofício da arquitetura ao considerar a diversidade de narrativas do contemporâneo. O arquiteto deve conhecer o limite físico de sua obra, o tempo, o espaço, a geometria, o material, a cor, a luz, o detalhe. O modo como o edifício se relaciona com o lugar, sob a visão da tectônica, reverbera em uma arquitetura como arte significativa, que carrega em si sua essência material.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Isabel. Quase tudo que você queria saber sobre tectônica, mas tinha vergonha de perguntar. Pós V.I6 N.26 **Revista USP**: São Paulo, 2009. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43644. Acesso em: 20 maio 2017;

COLLINS, Peter. **Tectonics. Journal of Architecturel Education** (1947-1974) Vol. 15, n° 1, 1960. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/1424135?seq=1#page_scan_tab_contents Acesso em 11 ago. 2017;

FRAMPTON, Kenneth: **Studies in tectonic culture:** The poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture. John Cava (E.). Cambridge: MIT Press, 1995;

FRAMPTON, Kenneth: Rappel à l'order: argumentos em favor da tectônica (1990). *In*: NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995).** Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pg. 556-569;

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. Tradução Jefferson Luiz Camargo - 4ª edição - São Paulo: Martins Fontes, 2015;

FRASCARI, Marco. O Detalhe Narrativo (1984). *In:* NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006;

GREGOTTI, Vittorio. O Exercício do Detalhe (1983). *In:* NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006;

LE CORBUSIER. **Por uma Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1994;

MERLEAU-PONTY; Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. – 2ª edição - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006;

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PIÑÓL, Helio. **Teoria do Projeto**. Traduzido por Edson Mahfuz. Porto Alegre: Livraria do Arquiteto, 2006.

SEKLER, Eduard. Structure, Construction and Tectonics. In: KEPES, Giorgi. **Structure in art and in science**. Nova York: Brazillier, 1965

SEMPER, Gottfried. Attributes of Formal Beauty (1856). In: HERRMANN, Wolfgang. **Gottfried Semper: In search of architecture**. Cambridge; Mass: MIT Press, 1984.

SEMPRER, Gottfried. **Der Stil in den technischen und tektonischen künsten oder praktische Ästhetik:** Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Frankfurt a.M., 1860. Disponível em: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/semper1860. Acesso em: 11 ago. 2017;

SEMPRER, Gottfried. **The four elements of architecture and other wrinthings**. Tradução H. F. Mallgave. Nova York: Cambridge University Press, 1989;

SEMPRER, Gottfried. **Style in the technical and tectonic arts, or, practical aesthetic**: a handbook for technicians, artist, and friend of arts. Tradução H. F. Mallgave e Michael Robinson. Los Angeles: Getty Research Institure, 2004.

V enanparq
Salvador - 2018

ENTRE O SÍMBOLO DO FASCIO - O PAVILHÃO FASCISTA EM SÃO PAULO

BETWEEN THE FASCIO SYMBOL – THE FASCIST PAVILION IN SÃO PAULO

ENTRE O SÍMBOLO DEL FASCIO- EL PABELLÓN FASCISTA EN SÃO PAULO

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

SAMPAIO, Gustavo de Almeida
Mestre em Arquitetura e Urbanismo
gustavosampaio@usp.br

ENTRE O SÍMBOLO DO FASCIO - O PAVILHÃO FASCISTA EM SÃO PAULO

BETWEEN THE FASCIO SYMBOL – THE FASCIST PAVILION IN SÃO PAULO

ENTRE O SÍMBOLO DEL FASCIO - EL PABELLÓN FASCISTA EN SÃO PAULO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO: O artigo tem por objetivo a apresentação do pavilhão fascista edificado na Exposição Comemorativa do Cinquentenário do processo de imigração ao Estado São Paulo no ano de 1937. Inserida em um cenário de outras Estruturas expositivas fascistas, este pavilhão evidencia o papel de relevância da cidade de São Paulo na política internacional do Fascismo Italiano durantes os anos 30.
PALAVRAS-CHAVES: Fascismo, Pavilhões, Exposições Nacionais, São Paulo.

ABSTRACT: The objective of this article is to present the fascist pavilion built in the Commemorative Exhibition of Fiftieth Anniversary of the process of immigration to the State of São Paulo in 1937. Inserted within a scenario of other fascist exposition structures, this pavilion shows the relevant role of the city of São Paulo in the international policy of Italian Fascism during the 30's.
KEYWORDS: Fascism, Pavilions, National Exhibitions, São Paulo.

RESUMEN: *El artículo tiene por objetivo la presentación del pabellón fascista edificado en la Exposición Conmemorativa del Cincuentenario del proceso de inmigración al Estado São Paulo en el año 1937. Inserida en un escenario de otras estructuras expositivas fascistas, este pabellón evidencia el papel de relevancia de la ciudad de San Pablo dentro de la política internacional del Fascismo Italiano durante los años 30.*
PALABRAS CLAVES**: **Fascismo, Pabellones, Exposiciones Nacionales, São Paulo.

INTRODUÇÃO:

Alguns pavilhões possuem uma merecida posição de destaque na historiografia da arquitetura moderna, postura esta concretamente evidenciada, já que as obras se encontram reconstruídas, pelo pavilhão projetado por Mies van der Rohe para Feira Mundial de Barcelona de 1929 e pelo pavilhão do *L'Esprit Nouveau,* projetado por Le Corbusier para Exposição de Arte Decorativa de Paris de 1925 [1].

Na historiografia nacional, essa valorização é facilmente sentida nas análises sobre o pavilhão projetado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer para a Feira Mundial de Nova Iorque (1938) que tendem a atribuir à estrutura como sendo o marco da parceria entre os arquitetos e a consolidação da Escola Carioca de Arquitetura.

Para Cohen (2015, p. XXVI), a importância atribuída pela historiografia da arquitetura a pavilhões encontra-se no fato de tais obras expressarem, já que são – ao menos a princípio – de cunho estritamente efêmero, uma potente e clara carga retórica e discursiva.

> […] Pavilions occupy a singular place within the modern architecture […]. the most revealing feature the pavilions share is their rhetorical status.
>
> The operations they perform are invariably discursive. They aim at being edifying, though the presentation of national narratives, and the careful editing of realities they represent.

Direcionado por este cenário, o presente artigo tem por objetivo apresentar o pavilhão fascista italiano edificado na cidade de São Paulo, no ano de 1937, na Grande Exposição Comemorativa do Cinquentenário do Processo de Imigração ao Estado.

Mesmo que ligado ao panorama dos pavilhões previamente citados e apresentando uma evidente carga retórica, esta obra ainda permanece não contemplada nos estudos históricos da arquitetura moderna nacional, sendo assim rica sua apresentação.

Devido à falta de estudos que impossibilita o uso de análises consolidadas, será aqui utilizado, como principal fonte documental, um conjunto de textos jornalísticos publicados pelos o *Correio Paulistano,* o *Correio de São Paulo* e o *Estado de São Paulo.* O resgate destes artigos é significativo por eles apresentarem um rico testemunho deste panorama material e social.

> Esses textos, [...], apesar de serem considerados exemplares de um "gênero menor", são na verdade uma literatura mais próxima de nós e mais humanizada, por tratarem de forma mais livre os assuntos cotidianos e talvez sem importância, mas também os temas que animavam o debate artístico. [...]. Portanto, o interesse em recuperá-las está no fato de elas nos fornecerem uma espécie de testemunho vivo do panorama material e espiritual vivido [...] naquele tempo. (SILVA; CASTRO, 2014. p.27)

[1] É importante apontar que este artigo não entrará no mérito do processo e resultado destas reconstruções. Tal apontamento faz-se necessário devido a certos embates que circundam estas reconstruções. Para uma análise sobre estes pavilhões, ver: PELEGRINI (2008).

O USO DO *FASCIO* NOS PAVILHÕES FASCISTAS ITALIANOS:

Como a obra edificada na cidade de São Paulo estava ligada a outras estruturas expositivas fascistas, torna-se previamente necessário fazer a apresentação do pavilhão (Figura 01) da Mostra da Revolução Fascista de 1932, já que esta obra norteou a composição e discursos que foram posteriormente empregados na exposição paulista.

Projetado pelos arquitetos racionalistas Adalberto Libera[2] e Mario De Renzi, este pavilhão, na verdade uma grande fachada/invólucro que revestia o edifício eclético de autoria de Pio Piacentini, pai de Marcello Piacentini, do *Palazzo delle Esposizioni* em Roma, foi descrito quando de sua inauguração pela revista *Rassegna Italiana* e pela poderosa crítica de arte Margherita Sarfatti[3], como sendo o primeiro e o melhor experimento da arquitetura moderna na Itália e a correspondência perfeita entre os propósitos históricos e morais do Fascismo com a arquitetura moderna. (ETLIN, 1991, p.227; BRAUN, 2003, p.188)

Figura 01: Fachada da Mostra da Revolução Fascista, Roma (1932)
Fonte: Archivo Centrale dello Stato. http://dati.acs.beniculturali.it/MRF/

[2] Adalberto Libera (1903-1963) teve sua formação feita na Politécnica de Milão e foi um dos membros do *Gruppo 7* e posteriormente do MIAR. Atuante nas discussões ligadas ao Racionalismo italiano, em 1931 participou da Segunda Mostra do Racionalismo Arquitetônico, evento esse promovido por Pietro Maria Bardi. Suas principais obras são o *Palazzo dei Congressi* (1942) para a EUR-42 e a Casa Malaparte. Para maiores informações sobre o arquiteto ver: ETLIN (1991) e SAMPAIO (2017).

[3] Margherita Sarfatti (1880-1961) além de ter sido uma das mais importantes críticas de arte durante o Fascismo, foi financiadora da Marcha sobre Roma (1922) e amante de Mussolini. Veio ao Brasil em 1930 com objetivo de promover o Novecento e posteriormente em 1949 para levantamento de dados sobre a arte brasileira. Para uma análise destes eventos ver: MAGALHÃES (2013, 2014).

Seguindo as demandas de Mussolini, que ordenou à organização que o pavilhão fosse " [...] *cosa d'oggi, modernissima […] e audace, senza malinconici ricordi degli stili decorative del passato*"[4] (BRAUN, 2003, p.189), ele era formado por um grande volume cúbico central de 30 metros de altura pintado em vermelho pompeiano (escuro), com objetivo de evocar e vincular a tradição romana ao espírito revolucionário do fascismo. Sendo ladeado por dois outros volumes horizontais, pintado de branco e coroados com cifras decimais romanas do "X" para marcar o período de uma década da Marcha sobre Roma (1922), este pavilhão deveria expor "*con la sua purezza geometrica la sintesi della concezione totalitaria e integrale del Regime fascista*". [5] (GENTILE,2007, p.169)

Como nos principais edifícios públicos do período[6], ele apresentava uma forte carga monumental obtida, principalmente pelo seu grande arco pleno que funcionava como acesso principal às várias salas da mostra.

Apesar destas características, o componente mais marcante do pavilhão, e que acabou por direcionar e ser replicado em outras obras, foi o uso de grandes símbolos do *Fascio Littorio*[7] como elemento arquitetônico. Com 25 metros de altura e revestido em placas de metal oxidado, estes quatro símbolos geometrizados integralmente aplicados à fachada vermelha do pavilhão eram os elementos mais visíveis e contundentes de exaltação da Revolução, do Fascismo e de Mussolini.

> La mostra della Rivoluzione, forse proprio per la sua monumentalità contingente e per l'esigenza di effetto immediato sulla folla dei visitatori, fu l'esperimento più spregiudicato di rappresentazione della nuova romanità fascista attraverso un'originale versione modernistica della simbologia romana, dagli enormi fasci della facciata alle frequenti allusioni alla romanità antica lungo il percorso della mostra, allusioni in stile futuristico ed espressionista, con nessuna traccia di tradizionalismo neoclassico. (ibid, 2007, p.174)[8]

O sucesso do evento foi tão grande, tendo recebido 4 milhões de visitantes durante os dois anos da mostra, que esta composição monumental, embasada pelo uso de grandes *fascios* como meio de exaltação e representação do Fascismo, passou a ser replicada – com algumas diferenças [9] – em outros pavilhões fascistas. Sendo que no ano seguinte (1933) (Figura 02), ela foi aplicada no pavilhão italiano na Feira Mundial de Chicago e novamente direcionada por Mussolini, que ordenou "o motivo da mostra da Revolução" (ETLIN, 1991, p.227) na Exposição Universal de Bruxelas em 1935 (Figura 03).

[4] "[...] coisa de hoje, moderníssimo e audacioso, sem as memórias melancólicas dos estilos do passado". [tradução minha]
[5] "com a sua pureza geométrica a síntese da concepção totalitária e integral do regime fascista". [tradução minha]
[6] Pode-se apontar como exemplos: a sede da reitoria na Universidade de Roma, o prédio do Correios em Brescia, a Igreja de Cristo Rei em Roma e todos o edifícios projetados para a EUR 42.
[7] O *Fascio Littorio* na Roma antiga era empregado como símbolo de autoridade e poder sendo usado por magistérios em cerimonias oficias. Com o advento do Fascismo, o símbolo passou a representar imageticamente o governo e as premissas de Mussolini.
[8] "A mostra da Revolução Fascista, talvez por sua monumentalidade contingente e necessidade de efeito imediato sobre a multidão de visitantes, foi o experimento mais inescrupuloso de representação da nova romanidade fascista através de uma versão modernista e original do simbolismo romano, pelos enormes fascios na fachada e frequentes alusões à antiga romanidade ao longo do caminho da exposição, feitas ao estilo futurista e expressionista, sem nenhum traço do tradicionalismo neoclássico." [tradução minha]
[9] Como exemplo pode-se apontar o pavilhão edificado em Chicago em 1933 (Figura 02) que era composto um por um único Fascio. Já o de Bruxelas (1935) de São Paulo (1937) e o de Roma (1932) possuíam quatro.

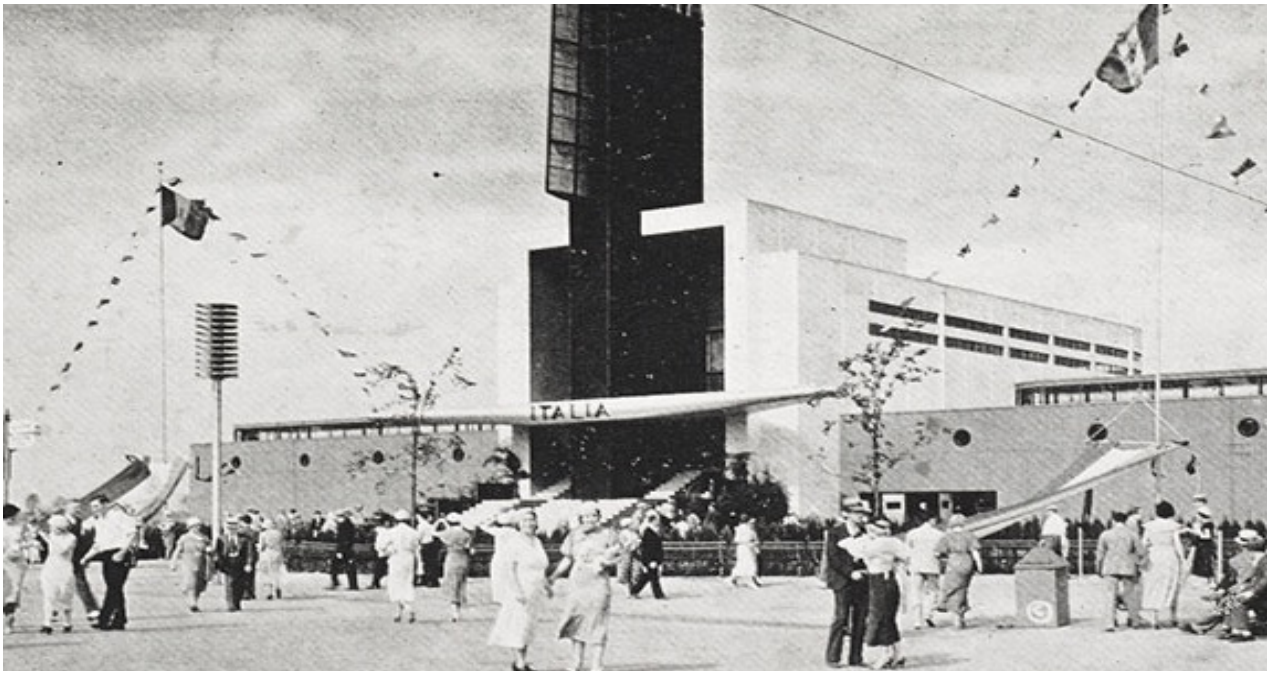


Figura 02: Pavilhão na Exposição internacional de Chicago 1933.
Fonte: http://www.expo.rai.it/storia-del-padiglione-italia/

Figura 03: Pavilhão na Exposição internacional de Bruxelas 1935.
Fonte: https://www.pinterest.pt/pin/499477414904355225/

A GRANDE EXPOSIÇÃO EM SÃO PAULO E O PAVILHÃO ITALIANO

Ligada e contemporânea a estes eventos está a Grande Exposição em São Paulo, (Figura 04). Tendo por objetivo ser uma a exposição Agrícola, Industrial, Artística e Histórica, a mostra tinha por objetivo prestar uma homenagem ao Cinquentenário do Processo Migratório ao estado de São Paulo.

> [...] São Paulo irá commemorar festivamente o cincoetenario da Immigração Official em São Paulo [...] O colono imprimiu a São Paulo nova directrizes. Os homens vindos da costa do Mediterrâneo, sóbrios e tenazes, empreendedores, não se limitaram á agricultura. Expandem-se por todos os ramos de atividades, artes, commercio e indústria. A todos os sectores levam a sua contribuição. A civilização de S. Paulo sem, que se apaguem as linhas mestras originaes, enriquece-se em todos os sentidos graças a esse contigente revitalizador.
>
> Tal é o acontecimento máximo da grande história econômica do Estado, que vae ser agora festejado. Será alli passado em revista o meio século de actividade dos colonos estrangeiros na nossa terra. Não apenas o italiano, mas o syrio, o polonez, o hungaro, o portuguez, o hespanhol, allemão, o lithuano, o rumeno, o bessarabio [Romeno], o austríaco, o tchescolovaquio, em summa, toda a gamma racial riquíssima que hoje torna S. Paulo o centro mais cosmopolita da America do Sul, será alli representada e glorificada. (Grande Exposição de S. Paulo- commemorativa do cincoetenario da Immigração Official, *O Imparcial*, 27 de fevereiro 1937, p.12)

Inaugurada no dia 08 de maio de 1937, por meio de um ato oficial que contou com a presença de ministros, vereadores e do arcebispo metropolitano, a Grande Exposição foi promovida no parque Dom Pedro II, na região central da cidade, e além dos pavilhões oficias, como o da Secretaria da Agricultura, do Café, do Estado, do Município e de indústrias locais, contou com estruturas temáticas e de recreação, como o pavilhão Bávaro, de iniciativa do Companhia Antártica Paulista, que servia como salão de festa, uma cantina italiana, uma adega Portuguesa, um parque de diversão e uma fonte luminosa.

Juntamente a estas estruturas, e assim dando um caráter "internacional" à mostra, somava-se o pavilhão japonês e – sendo o objeto do artigo – o italiano. Sobre o pavilhão nipônico, o jornal *Correio de São Paulo* relata:

> Destaca-se logo pela graça das suas linhas e o encanto de sua architectura, o Pavilhão Japonez organizado pelo srs Alfredo K. Yokomizo e Walter Tanaka. Este pavilhão, á principio, estava destinado somente aos artigos produzidos por firmas nipponicas aqui installadas. Devido á premência de tempo, porém foi aproveitado para a apresentação, também dos artigos importados do grande Imperio.
>
> Alli, num ambiente poético no meio de cerejeiras em flôr, coloridas lanternas e suggestivos paraventos teremos uma ligeira ideia do espirito de laborisidade que caracteriza o japonez [...] (A homenagem de S. Paulo ao braço estrangeiro- inaugura-se hoje a Grande Exposição do Cincoentenario da Immigração Offcial – A colaboração do trabalhador estrangeiro no progresso de S. Paulo - A inauguração do pavilhão da Itália, *Correio de São Paulo*, 08 de maio de 1937, p,03)

Como já apontado, a outra nacionalidade a possuir um pavilhão na mostra paulista era a italiana e, pelo grande número de coberturas[10], pode-se afirmar que ele era retratado à população paulista como um dos grandes atrativos da exposição.

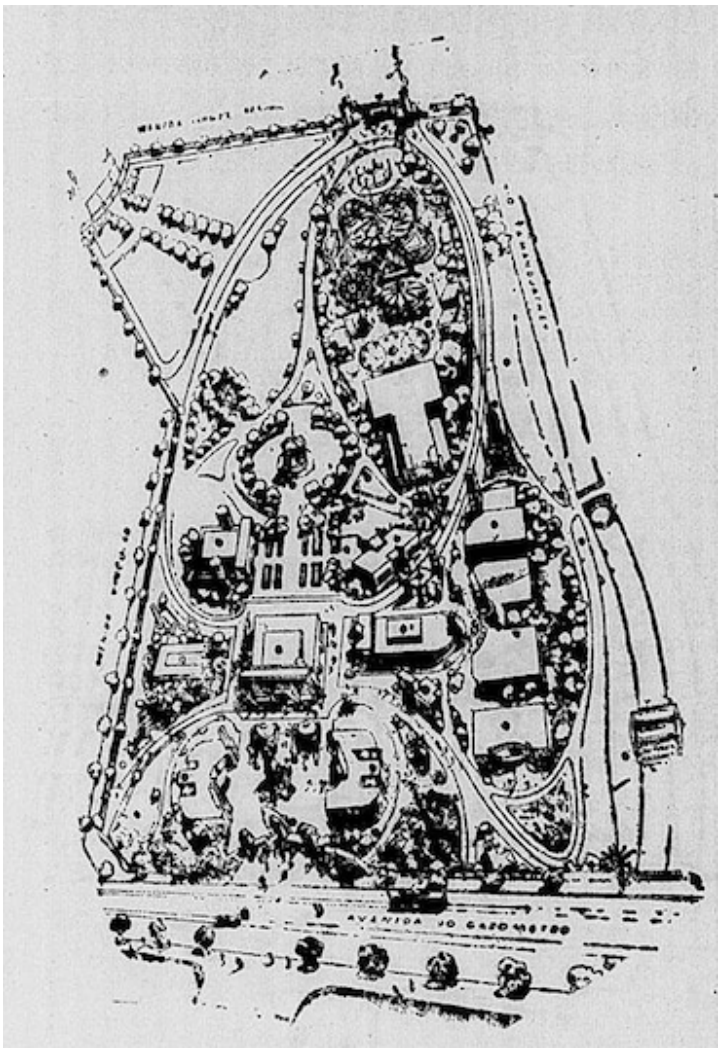


Figura 04: Implantação da Grande Exposição de São Paulo.
Fonte: O Imparcial, 27 de fevereiro 1937, p.12

Edificado em um momento em que a Itália fascista buscava apoio internacional devido às consequências da Guerra da Abissínia (1935-36) atual Etiópia e sendo diretamente vinculado ao movimento moderno do Novecento italiano[11], o pavilhão foi edificado logo na entrada da exposição juntamente com o pavilhão municipal e estadual.

10 Até o momento foram encontradas 15 coberturas sobre o pavilhão.

11 O Novecento foi um movimento cultural idealizado por Margherita Sarfatti em 1922. Durante o governo de Mussolini devido a um processo de impregnação com o Racionalismo essa linguagem artística e arquitetônica se tornou a principal manifestação do Fascismo. Para uma análise sobre estes processos ver: SAMPAIO (2017, 2018) e MAGALHÃES (2013, 2014)

Foi seu autor o arquiteto italiano Ettore Rossi (1894-1968),[12] que também projetou o pavilhão de Ótica, Química e Turismo na Exposição Internacional de Bruxelas de 1935, o restaurante inserido no pavilhão italiano de autoria de Marcello Piacentini, na Exposição Internacional de Paris de 1937 e o restaurante na Exposição Universal de Roma de 1942 (PANDOLFI, 2013, p.69) e sua montagem ficou a cargo do engenheiro italiano, vindo especialmente para a tarefa, Mario Romano[13].

> Honrosa para São Paulo é a presença do Governo Italiano ás commemorações do cincoetenário da immigração official. Na parte fronteira ao local onde se ergue o pavilhão municipal, está o Pavilhão da Itália, construcção majestosa, sob o projecto do architecto Ettore Rossi, que acaba de obter o primeiro premio da architectura na Exposição de Paris, está sendo montado sob a direção do techinico Renzoni e do eng. Mario Romano.
>
> A parte artística do mesmo está confiado ao prof. Roberto Vighi, inspector de Bellas Artes do Ministério de Educação de Roma. [...]. (A Grande exposição de São Paulo- espetáculo maravilhoso que será o grande certame do Parque Pedro II – Os pavilhões do Governo do Estado, da Prefeitura Municipal e do Governo da Itália, *Correio de São Paulo*, 28 de abril, p.01)

Cobrindo uma área de 700 metros quadrados e sendo composto por três corpos, o pavilhão era retratado pela mídia da época como sendo uma "Verdadeira obra prima da architectura moderna [...] [que] impressiona pela majestosa harmonia das suas linhas traçadas dentro dos rumos que o fascismo imprimiu à architecteura italiana [...] [e ele] foi approvado pessoalmente por Mussolini [...]" (A homenagem de S. Paulo ao braço estrangeiro- inaugura-se hoje a Grande Exposição do Cincoentenario da Immigração Offcial – A colaboração do trabalhador estrangeiro no progresso de S. Paulo - A inauguração do pavilhão da Itália, *Correio de São Paulo*, 08 de maio de 1937, p. 03)

[12]Ettore Rossi se formou na cidade de Fano em 1914. Inicialmente apresentando uma composição vinculada ao Novecento, na década de 30 volta-se ao Racionalismo. Atuante na área da saúde, projetou durante sua carreira 10 hospitais sendo um deles o Hospital Policlínico de Modena. Para maiores dados sobre o profissional ver: PANDOLFI (2013)

[13] Sobre este último personagem é necessário apontar que um dos edifícios mais emblemáticos da era fascista, o *Palazzo del Civiltà Romana*[13] , o coliseu quadrado na Exposição Universal de Roma 42 (EUR-42), apresentava como um de seus autores, Mario Romano. Pandolfi (2013, p.69) aponta que Rossi era muito amigo de Mario Romano, fato esse, que talvez justifique a atuação do engenheiro no Brasil. Porém, como não foi encontrada uma comprovação factual de que se trate do mesmo profissional é impossível apontar para uma para participação do profissional em solo brasileiro.

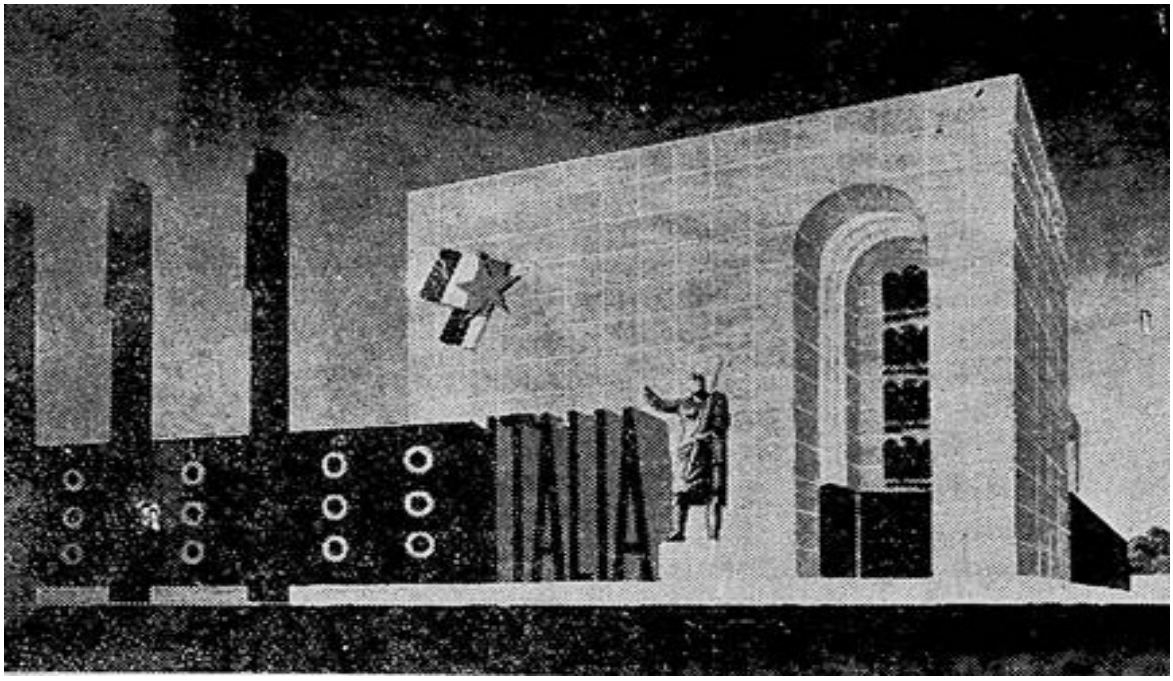


Figura 05: Elevação do Pavilhão Fascista, com os *Fascios* à frente.
Fonte: Correio de São Paulo, 28 de abril, p.01.

Pelas imagens disponibilizadas nos textos, vê-se que o pavilhão possuía uma composição semelhante àquela empregada na Mostra da Revolução Fascista de 1932. Composto por um grande volume cúbico de 13 metros de altura, ele era decorado por quatros relevos de águias romanas e uma bandeira nacional. Este volume, o principal corpo do pavilhão, tinha acesso por meio de um grande arco pleno e, em contato com a obra edificada em 1932, este elemento conferia uma forte carga monumental à composição.

Apesar destas semelhanças, uma das características mais marcantes que insere diretamente o pavilhão paulista no cenário dos outros pavilhões fascistas é a utilização de grandes símbolos do *Fascio* como elemento concreto de representação e exaltação do Fascismo. Colocado à frente, e assim evidenciando claramente o discurso político do pavilhão, pode-se inferir pela imagem, já que os símbolos apresentavam o mesmo gabarito que a estrutura, que eles possuíam algo entorno de 13 metros de altura.

Apesar de nenhuma análise voltar-se especificamente sobre a construção destes *Fascios* em solo paulistano acarretando assim a certas lacunas, a somente comprovação da construção destes elementos demonstra como o Fascismo italiano pretendia se fazer presente e evidenciar-se na exposição e em solo paulista.

O pavilhão, que ainda era decorado com a inscrição Itália e com uma alvenaria, aparentemente, decorada com elementos circulares, era arrematado pela réplica 5,50 de altura da estátua de Augusto de *Prima Porta* (AHM, 2008). Sendo comemorado em Roma o bimilenário do imperador por meio da "*Mostra Agustea della*

Romanità"[14], a escultura, depois do evento, como um presente do próprio Mussolini, foi oferecida à cidade de São Paulo.[15]

> Na parte fronteira ao Pavilhão italiano, será collocada uma estatua, reprodução exacta da estatua de Augusto, pertencente ao Museu do Vaticano, e que hoje se encontra na Via dell'Imperio.
>
> Essa estatua sera offerecida a S. Paulo, como presente pessoal do sr. Mussolini. E o presente da estatua de Augusto é tanto mais oportuno quanto ocorre este anno o segundo millenio do fundador do Imperio Romano. (Cincontenario da immigração official, *O Estado de São Paulo*, 30 de março de 1937, p.09)

Figura II: Fotografia da abertura do Pavilhão com a escultura de Augusto.
Fonte: Correio Paulistano, 09 de maio de 1937, p.02.

Com relação ao seu revestimento externo, as coberturas jornalísticas apontam que seus materiais vieram da Itália e que ele foi construído em torno de 30 dias, porém, não é especificado que tipo de fechamento foi empregado no pavilhão. Todavia, devido ao caráter efêmero da obra e por ser uma técnica construtiva

[14] A mostra comemorativa foi inaugurada em 23 de setembro de 1937 e como a Mostra da Revolução Fascista de 1932 ela foi promovida na Palazzo delle Esposizioni em Roma.

[15] A estátua foi, de fato, doada a São Paulo em uma cerimônia que contou com a presença do embaixador italiano. Sua entrega deu-se no dia 22 de abril de 1938 e a obra era para ser colocada à frente da futura Biblioteca Municipal. Contudo, a pressão de alguns moradores da capital, encabeçados pelo Sr. Ubaldo Franco, então diretor da sociedade "Amigos da Cidade", que encarava a estátua como um símbolo "que não representa nossa nacionalidade" e que as praças deveriam apresentar " figuras da nossa história , cujas presenças sirvam de cathecismo aos pósteros" (Augusto e o Sr. Caiuby, *Correio Paulistano*, 19 de abril de 1938, p.06), fez com que essa localização não fosse aprovada, encontrando-se atualmente , na praça da Biblioteca Municipal, a imagem de Luís de Camões de autoria do português José Cucé . Sobre paradeiro da estátua italiana, ela ficou temporariamente nas proximidades da Biblioteca Municipal sendo transferida em 1948 para o Largo do Arouche. (AHM, 2008)

utilizada em outras exposições promovidas no Brasil,[16] pode-se inferir que o fechamento da estrutura era em placas de estuque.

Esta afirmação é reforçada pela imagem (Figura 07) disponibilizada pelo *Correio Paulistano* de 23 de abril de 1937, onde é demonstrado o processo de fechamento do pavilhão. Como curiosidade, vale apontar que esta etapa da construção contou com uma "[...] sollenidade da cobertura do Pavilhão da Itália" na qual "Aos presentes oferecido [uma] mesa de sandwiches e bebidas". (Revestiu-se de Grande Brilhantismo a Cerimônia da cobertura do Pavilhão Italiano na Grande Exposição de São Paulo, *Correio Paulistano*, 23 de abril de 1937, p.03).

Relativo à estrutura empregada no pavilhão, é apontando que ele foi edificado sobre uma fundação de concreto armado. Já sobre os elementos de sustentação, novamente a imagem (Figura 07) disponibilizada pelo jornal paulista demonstra, pela trama das tesouras e pela delgadeza destes elementos, que ele, aparentemente, foi construído em estrutura de madeira.

> Embora o material destinado a essa construcção tenha chegado a esta capital a há poucos dias e seja o Pavilhão italiano construído todo com base de cimento armado, as obras estão quasi promptas, revelando uma notável disposição de trabalho e eficiência dos technicos que o dirigem, á frente dos quais se encontra o engenheiro G. Renzoni.
>
> Hontem á tarde, já todo o arcabouço do Pavilhão se preparava para amanhã ou depois receber a cobertura (Grande Exposição de São Paulo- visita do Consul da Itália- O Pavilhão Bavaro, para festas, *Correio Paulistano*, 4 de abril de 1937, p. 08)

[16]Segawa (1999, p. 62), ao analisar os pavilhões na Exposição do Centenário de Farroupilha de 1935, afirma: O caráter efêmero dessas obras conduzia a opções simples de construção e decoração: os pavilhões eram estruturas de madeira de madeira com fechamentos em estuque [...].

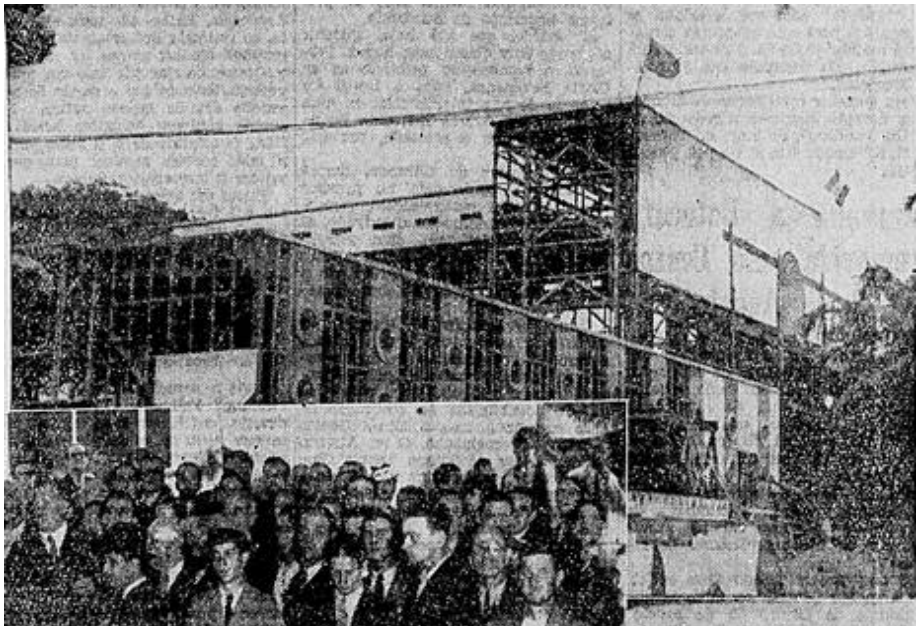


Figura 07: Fotografia do processo de fechamento do Pavilhão.
Fonte: Correio Paulistano, 23 de abril 1937, p.03

Outro aspecto mencionável do pavilhão era sua parte artística. A cargo do Prof. Roberto Virghi, que era inspetor de Belas Artes do Ministério da Educação da Itália e um dos organizadores da *"Mostra Augustea della Romanità"*, todo o conteúdo exposto à população paulista foi estruturado em seções temáticas (obras públicas, urbanismo, artes plásticas e indústria) e ele foi apresentado aos visitantes por meio de "grandes photografias" e maquetes. Este cuidado curatorial evidencia o interesse da Itália Fascista com o pavilhão e como Mussolini se utilizou desse momento para se autopromover e angariar apoio à sua causa.

> Essa parte, muito desenvolvida constará de duas vastas secções, uma de arte pura e arte aplicada. Na primeira teremos pintura, escultura e gravura, numa mostra interessantíssima cujos trabalhos apresentam as assignaturas dos artistas mais em evidencia e de maior renome da arte italiana. As telas dos pintores representam uma rara collecção das mais sugestivas paisagens da Italia.
>
> Na segunda secção, de arte aplicada, serão apresentados tecidos [...] cerâmicas, etc. [...] O Pavilhão Italiano destinado a apresentar o actual desenvolvimento da Italia em todos os ramos das atividades humanas, contará outras secções igualmente interessantes. Na parte de assistência social, por exemplo, mediante gráficos, "maquetes" e construcções plásticas, teremos diante dos olhos todo o panaroma da assistência social que a Italia atingiu a um grau admirável. [...]
>
> Na secção de Obras Públicas, representadas em "maquettes", poderemos apreciar a obra gigantesa realizada pelo governo italiano nas regiões palustres da península, assim como a Cidade Universitária que é uma das maiores realizações [...] do grande paiz amigo.
>
> Ahi veremos também as auto-estradas, perfeitas, que ligam todos os grandes centros insdustriaes do paiz, o porto de Genova, seu principal escoadouro de produtos, e também um trem aerodynamico desses que devoram as distancias cortando a península de Turim á

> Sicilia. (Cinquentenário da immigração official, *O Estado de São Paulo*, 30 de março de 1937, p.09)

Apesar dos jornais não disponibilizarem nenhuma foto do interior do pavilhão pode-se inferir, já que se as mostras eram contemporâneas e tinham o mesmo organizador, que ele era muito similar ao encontrado/montado na *"Mostra Augustea della Romanità".* (Figura 08)

Figura 08: Interior da "Mostra Augustea della Romanità", Roma, 1937.
Fonte: http://www.museociviltaromana.i

À guisa de conclusão, a inauguração do pavilhão foi feita pelo Conde Guido Romanelli e pelo Cônsul Castruccio, por meio de um banquete e uma recepção promovidos no Hotel Esplanada. Falando as autoridades paulistas e à alta sociedade ali presente, o Conde afirmou:

> A minha missão tomou forma no pavilhão pelas linhas de romana simplicidade e pelo conteúdo significativo e escolhido que esta manhan [*sic*] foi inaugurado [...] pavilhão que espero corresponda plenamente á expectativa de São Paulo e ao posto de honra que a Comissão lhe reservou no Parque D. Pedro II. [...]
>
> Isto é a expressão palpitante da Italia de hoje que sob [...] a guia do "duce" Benito Mussolini, exerce na Europa e no mundo as suas funcções de grande potencia que deseja sinceramente a paz para si e para os que quer trabalhar e produzir para o bem estar do seu povo e em fraterna collaboração com os outros, mesmo na sua grande missão de colonisar e civilizar o seu Imperio. [...] (Grande exposição de S. Paulo - a inauguração do pavilhão italiano – O banquete oferecido pelo conde Romanelli ao sr. governador do Estado, altas autoridades e á sociedade paulistana- Os discursos proferidos, *O Estado de São Paulo*, 11 de maio de 1937, p.10)

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Apesar de certas lacunas, por meio desta apresentação fica possível tecer algumas declarações, sendo que a de maior evidência é sobre a inserção da cidade de São Paulo e consequentemente do Brasil no cenário de grandes exposições. Tal ponto, apesar de simples, é de bastante riqueza à historiografia nacional, já que os estudos tendem a colocar o Brasil, as exposições nacionais e sua arquitetura como secundárias em seus apontamentos.

Especificamente sobre o pavilhão italiano, os textos aqui trabalhados assim como as imagens demonstram como ele era diretamente ligado a outras estruturas expositivas fascistas, principalmente àquela construída para a Mostra da Revolução de Fascista em 1932. Este fato torna-se de mais fácil percepção pelo o uso de grandes símbolos do *Fascio* como meio de valorização e apologia ao Fascismo.

Novamente, a constatação da construção deste elemento insere a cidade de São Paulo em um hall de grandes cidades mundiais, como Roma, Chicago e Bruxelas, que também tiveram, na década de 30, um pavilhão fascista decorado por grandes símbolos do *Fascio*.

Tocante ao uso politico do pavilhão, os textos e relatos demonstram como a estrutura e sua arquitetura serviram como meio de profusão do ideário fascista à população paulista, que era tida dentro do panorama global como de importância ao Fascismo.

Em suma, apesar de breve e com algumas omissões, a apresentação deste evento possibilitou que se evidenciasse a construção de um pavilhão não amplamente contemplado nos estudos da história da arquitetura nacional.

REFERÊNCIAS:

AHM- Arquivo Histórico Municipal de São Paulo. **A propósito de uma obscura passagem de Tristes Trópicos ou um pequeno recanto perdido na cidade de São Paulo da década de 1930- 2008**: Disponível em: < http://www.arquiamigos.org.br/info/info16/i-inter.htm> Acessado em :10 maio 2018.

BRAUN, E. **Mario Sironi- Arte e politica sotto il fascismo**. Torino: Bollati Boringhieri, 2003.

ETLIN, R. A. **Modernism in Italian architecture, 1890-1940**. Cambridge: The MIT Press, 1991.

COHEN, J. L. **Foreword to Architecture of great expositions 1937-1959: Message of peace, images of war**. In: DEVOS, R; ORTENBERG, A; VLADIMIR P. (eds.) Architecture of great expositions 1937-1959: Message of peace, images of war. 1 ed. Manchester: Ashgate, 2015.

GENTILE, E. **Fascismo di Pietra**. Bari: Laterza & Figli, 2007.

MAGALHÃES, A, G. (Org.). **Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras. São Paulo**, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, 2013.

_____. **Pintura Italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM-arte e crítica de arte entre Itália e Brasi**l. 2014. 157 f. Tese (Livre-docência em História da Arte) - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PANDILFI, E. **Ettore Rossi (1984-1968) - architetto del movimento moderno.** Pesaro: Metauro, 2013.

PELEGRINI, A. C. S. **Bolonha, Barcelona, Firminy: quando o projeto é patrimônio.** In: ARQTEXTO (UFRGS), v. 12, p. 202-237, 2008.

SAMPAIO, G. A, **Tradição e modernidade- o Novecento em São Paulo.** 2017. 305 f. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

_____. O Novecento e o jornais: a representação de um modernismo. In*:* Anais DOCOMOMO Brasil ARQUITETURA E URBANISMO DO MOVIMENTO MODERNO patrimônio cultural brasileiro: difusão, preservação e sociedade, 12. 2018, Uberlândia, MG.

SEGAWA, H. **Arquitetura no Brasil 1900-1990.** São Paulo: Edusp, 1997.

SILVA, Joana. Mello de Carvalho. CASTRO, Ana Claudia Veiga. **Inventar o Passado, construir o Futuro: São Paulo entre nacionalismos e cosmopolitismos nas primeiras décadas do século 20**. Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação da FAUUSP, São Paulo, v.21, n. 36, p. 24-56, 2012. DOI: http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002007000300009.

JORNAIS:

A Grande exposição de São Paulo- espetáculo maravilhoso que será o grande certame do Parque Pedro II – Os pavilhões do Governo do Estado, da Prefeitura Municipal e do Governo da Itália, *Correio de São Paulo*, 28 de abril, p.01.

A homenagem de S. Paulo ao braço estrangeiro- inaugura-se hoje a Grande Exposição do Cincoentenario da Immigração Offcial – A colaboração do trabalhador estrangeiro no progresso de S. Paulo - A inauguração do pavilhão da Itália, *Correio de São Paulo*, 08 de maio de 1937, p,03.

Cincontenario da immigração official, *O Estado de São Paulo*, 30 de março de 1937, p.09.

Grande exposição de S. Paulo - a inauguração do pavilhão italiano – O banquete oferecido pelo conde Romanelli ao sr. governador do Estado, altas autoridades e á sociedade paulistana- Os discursos proferidos, *O Estado de São Paulo*, 11 de maio de 1937, p.10.

Grande Exposição de S. Paulo- commemorativa do cincoetenario da Immigração Official, *O Imparcial*, 27 de fevereiro 1937, p.12.

Revestiu-se de Grande Brilhantismo a Cerimônia da cobertura do Pavilhão Italiano na Grande Exposição de São Paulo, *Correio Paulistano*, 23 de abril de 1937, p.03.

V enanparq
Salvador - 2018

ESPAÇOS TIPO: DE aε A dτ

SPACE TYPES: FROM nε TO dτ

ESPACIOS TIPO: DE aε A dτ

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

AMORIM, Luiz
PhD em *Advanced Architectural Studies*; Professor do DAU UFPE e do MDU UFPE e PPGAU UFPB;
amorim@ufpe.br

ESPAÇOS TIPO: DE aε A dτ

SPACE TYPES: FROM nε TO dτ

ESPACIOS TIPO: DE aε A dτ

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Apresenta-se uma taxonomia de tipos de espaço, denominado modelo simetria-assimetria (S-A), como uma alternativa ao modelo aα|dδ, aqui denominado, adjacência-visibilidade (V-A) (AMORIM, 1998; 2013). Discute-se a necessidade de introduzir novo modelo ao conjunto de procedimentos analíticos associados à sintaxe espacial (HILLIER; HANSON, 1984; HILLIER; 1996; HANSON, 1998), como forma de simplificar o desenvolvimento de algoritmo de identificação automática de espaços tipo.
PALAVRAS-CHAVE: espaço-tipo, sintaxe espacial, morfologia da arquitetura, acessibilidade, visibilidade.

ABSTRACT:
A symmetry-asymmetry model (S-A) is presented as an alternative to the aα | dδ model, here called adjacency-visibility (V-A) (AMORIM, 1998; 2013). It is argued the need to introduce a new model to the set of analytical procedures associated with spatial syntax (HILLIER; HANSON, 1984; HANSON, 1998) as a way of simplifying the development of algorithm for automatic identification of space types.
KEYWORDS: *space-type, space syntax, architectural morphology, accessibility, visibility; paper.*

RESUMEN:
Se presenta una taxonomía de tipos de espacio, denominado modelo simetría-asimetría (S-A), como una alternativa al modelo aα | dδ, aquí denominado, adyacencia-visibilidad (V-A) (AMORIM, 1998; 2013). Se discute la necesidad de introducir nuevo modelo al conjunto de procedimientos analíticos asociados a la sintaxis espacial (HILLER; HANSON, 1984; HILLIER, 1996; HANSON, 1998), como forma de simplificar el desarrollo de algoritmo de identificación automática de espacios tipo.
PALABRAS-CLAVE*: tipo de espacio, la sintaxis espacial, la morfología de la arquitectura, la accesibilidad, la visibilidad.*

INTRODUÇÃO

O conceito de espaço tipo foi introduzido por Bill Hillier (1996) em seu livro *Space is the machine*, mais precisamente no capítulo intitulado *Is architecture art combinatoria?,* onde discute a ideia de que a arquitetura pode ser entendida como uma arte combinatória, ou seja, "*that the whole field of architectural possibility might be made transparent by identifying a set of basic elements and a set of rules for combining them so that the application of one to the other would generate the architectural forms which exist, and open up possibilities that might exist and be consistent with those that do*" (HILLIER, 1996: p.216). O capítulo é dedicado à demonstrar que, como na língua, argumentar que, na verdade, é exatamente como as probabilidades de combinação de elementos e de relações são restritas que permite a emergência da, nas suas palavras, 'estrutura de uma linguagem' (num sentido mais amplo) e dos elementos que a constituem.

Como demonstração do seu argumento, desenvolve uma série de experimentos baseados na introdução e alteração da posição relativa de partições, barreiras e vazios em um sistema de unidades espaciais adjacentes e procura demonstrar como padrões globais emergem de propriedades locais e convergem para a formação de tipos globais, como por exemplo, "a tendência de formar sequências longas com poucos ramos, a tendência de gerar espaços terminais, a tendência de formar anéis menores ou maiores e assim por diante" (HILLIER, 1996: 245). E sugere que as leis de "emergência-convergência" estruturariam o campo de possibilidades combinatórias na arquitetura; seriam as funções genéricas:

> [...] that is properties of spatial arrangements which all, or at least most, 'well-formed' buildings and built environments have in common, because they arise not from specific functional requirement, that is, specific forms of occupation and specific patterns of movement but from what makes it possible for a complex to support any complex of occupation or any pattern of movement (HILLIER, 1996: 245)..

A análise das condições locais de permeabilidade e seus efeitos nas propriedades gerais do sistema, levaram à identificação de relações genéricas de adjacência e permeabilidade e à consequente classificação de espaços em quatro tipos (HILLIER,1996): a) espaços tipo-**a**, são espaços terminais, ou seja, que têm um único acesso; b) espaços tipo-**b** têm dois acessos e medeiam o acesso entre, no mínimo, dois espaços adjacentes, sendo parte de um sistema sequencial; c) espaços tipo-**c**, possuem no mínimo dois acessos, mas fazem parte de um ciclo, portanto, oferecem alternativas de movimento; d) espaços tipo-**d**, possuem mais do que duas conexões e encontram-se, no mínimo em dois ciclos. Os espaços tipo-**a** são adequados à ocupação, por não existir a possibilidade de movimento. Os demais espaços, estão associados ao movimento. Os espaços tipo-**b** e -**c** adicionam profundidade aos sistemas e favorecem o controle de acesso e movimento.

O interesse de demonstrar como as funções genéricas do espaço são manifestas nas relações globais e locais, observadas nas dimensões convexas e axiais, respectivamente, fez com que as condições de permeabilidade entre espaços convexos tivessem adquirido prevalência na observação do papel dos espaços tipo na estruturação das propriedades globais do sistema. Hillier observa, portanto, as particulares formas de relacionamento entre espaços convexos como estruturadores das propriedades globais do sistema em suas condições particulares de ocupação, segundo os pressupostos de maior ou menor relação entre os usuários, maior ou menor diferenciação categórica, como destacado, por exemplo, por Hillier e Hanson (1982).

Por este motivo - a noção das funções genéricas e suas manifestações por meio da convexidade e axialidade - fizeram com que a taxonomia dos espaços segundo suas propriedades de permeabilidade fossem

preponderantes com relação às relações de visibilidade, já que as condições de visibilidade estariam devidamente descritas por meio dos mapas axiais. Lembremos que, segundo Hillier e Hanson, linhas axiais descrevem as propriedades de visão e movimento em sistemas espaciais abertos (áreas urbanas) e fechadas (edificações). Desta forma, deixou-se de representar as relações de visibilidade entre espaços segundo um sistema configuracional e de observar as suas propriedades típicas, à luz do que havia sido observado com relação às relações de permeabilidade.

As condições de visibilidade em sistemas espaciais, fruto da ausência de barreiras físicas e, quando existentes, das suas condições de transparência, tem sido objeto do interesse de investigadores dedicados aos estudos do comportamento humano, como por exemplo, do ponto de vista da vigilância e supervisão de usuários, como estudantes em edifícios escolares (LOUREIRO, 2000). Também são relevantes para observar as condições de segurança segundo e interação entre usuários em espaços públicos. Dois modelos de representação, descrição e análise das condições de visibilidade em sistemas espaciais têm sido aplicados para descrever aspectos relativos às suas propriedades geométricas (BENEDICKT, 1979) e configuracionais (TURNER et al, 2001), como representados na Figura 1.

Figura 1: Modelos de análise visual: a) Isovista. Fonte: AMORIM (1999, p. 92; b) Análise gráfica de visibilidade. Fonte: Turner et al (2001).

O primeiro, denominado isovista, permite a representação de áreas visíveis de determinado ponto no espaço, a partir de um espaço convexo, resultante da soma de todas as isovistas existentes no seu interior, ou a partir de uma linha, seja axial (HILLIER; HANSON, 1984), de continuidade (FIGUEIREDO, 2004; FIGUEIREDO; AMORIM, 2005; 2007) ou segmento (TURNER, 2001), como a soma de todas as áreas visíveis quando em movimento. Benedickt (1979) oferece um conjunto de medidas de natureza geométrica, como área e compacidade, úteis para distinguir distintas condições de visibilidade.[1] O segundo, denominado análise gráfica visual, toma a conexão visual entre pontos no espaço como base para a construção de uma rede de mútua visibilidade, representada como um grafo, o que permite extrair um conjunto de medidas associadas, por exemplo, ao grau de centralidade de um ponto no espaço com relação aos demais(TURNER et al, 2001).

A perspectiva de desenvolver uma classificação segundo as propriedades de transparência dos sistemas espaciais, portanto, das relações de visibilidade entre espaços convexos levou-me a propor um sistema taxonômico ainda em 1998, discutido no *PhD Seminars* da *Unit for Advanced Studies - Bartlett School of Graduate Studies*, fundamentado na *isovist* e segundo o mesmo princípio de representação configuracional utilizado na análise gráfica visual. Este sistema tomava por princípio as condições de superação das relações de adjacências entre espaços, propriedade inerente as condições de visibilidade, fundamental no domínio

[1] Deve-se destacar que Bendickt dedica-se atualmente ao desenvolvimento da isovista para a aplicação em estudos empíricos por meio do aplicativo Isovist. Maiores informações sobre o projeto podem ser consultadas na página http://isovists.org.

cognitivo de sistemas espaciais, desde o ponto de vista do movimento ou da ocupação, ou seja, uma construída de forma dinâmica pela exploração do sistema espacial, e a outra pela inferência das propriedades globais do sistema a partir das condições locais. Esta última constitui a medida de inteligibilidade, a correlação entre a integração global e a conectividade das linhas axiais ou dos espaços convexos que formam o sistema espacial.

Diferentemente da medida clássica de inteligibilidade, meu interesse pela introdução das propriedades de visibilidade no que se costumava chamar de "*space syntax toolbox*" levou-me a desenvolver dois métodos de análise. O primeiro, denominado de grau de cognição[2] é função da correlação entre os valores de integração segundo as propriedades de acesso e visão em sistemas espaciais (ver Figura 2). As duas medidas são calculadas a partir da conectividade segundo a relação de permeabilidade e visibilidade entre espaços convexos. A conectividade visual, que merece maiores explicações, é o número de espaços convexos visíveis de cada espaço convexo que constitui o sistema espacial, independentemente da área visível (ver Figura 3). Os valores de integração, seja segundo aspectos de acesso ou visão, são calculados segundo o procedimento definido por Hillier e Hanson (1984).

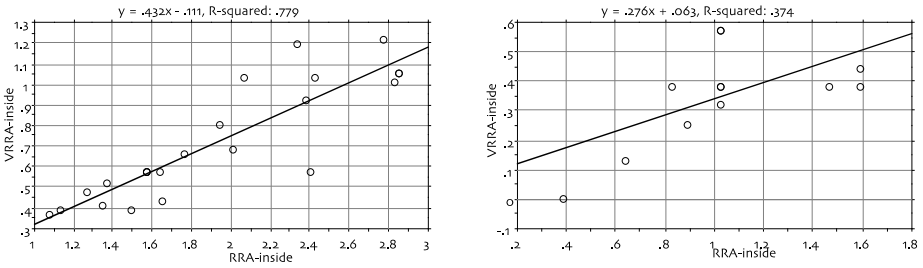


Figura 2. Valores percentuais de espaços tipo: a) Residência Pontual; b Residência Svenson. Fonte: Amorim (1999, p. 126; p. 125)

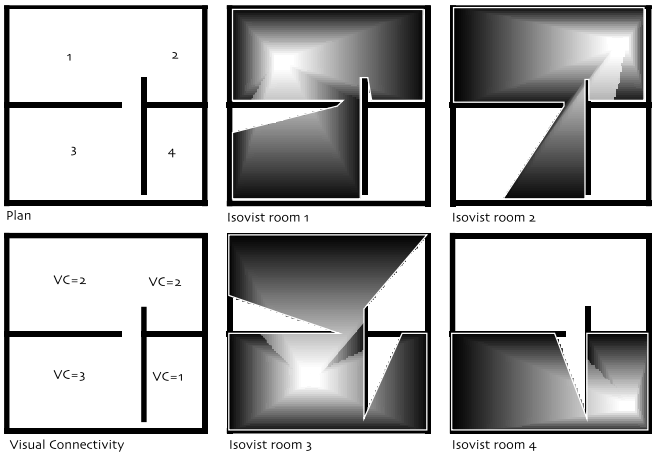


Figura 3: Conectividade visual. Fonte: Amorim (1999, p. 70)

A construção da rede de relações visuais entre espaços permitiu observar as propriedades particulares de cada espaço, levando às bases de um sistema taxonômico de classificação do espaços segundo as propriedades de visibilidade, à luz do procedimento adotado por Hillier (1996). A taxonomia não foi, porém,

[2] Do original degree of cognition (AMORIM, 1999: p.70).

aplicada em estudo doutoral (AMORIM, 1999), tendo sido retomada apenas há alguns anos, como parte de estudo dedicado à relação entre configuração espacial e composição arquitetônica.[3] Este modelo inicial, aqui referido como modelo de *adjacência-visibilidade* (A-V), fundamenta-se nas propriedades de transparência entre espaços considerando duas classes fundamentais de relações de visibilidade entre espaços adjacentes e não-adjacentes (AMORIM, 1998; 2013; 2015; AMORIM & LINS FILHO, 2014).

Deve-se ressaltar que o modelo leva em consideração os atributos físicos das barreiras que delimitam os espaços convexos e suas consequências nas condições de acesso e visão (ver Figura 4) e na constituição de sistema que observa a superação das relações de adjacência por meio das relações visuais. O contato visual entre espaços não-adjacentes favorece a navegação de usuários em sistemas espaciais, seja de forma exploratória - conhecer o ambiente no medida em que o percorre - , seja para estabelecer contatos com outros. Quanto mais transparente o sistema for, maior a possibilidade de formação de redes de mútua visibilidade e maior facilidade de compreensão do sistema espacial.

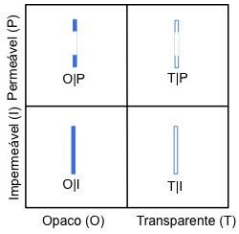


Figura 4: Tipos de barreiras segundo as condições de acesso e visão. Fonte: Amorim (2018, p. 15)

Cabe ressaltar que acesso e visão estão sempre associados onde existir permeabilidade. A relevância de barreiras transparentes se dá ao ampliar a possibilidade de conexão visual com espaços não-adjacentes, oclusos pela própria geometria do plano. Barreiras transparentes e impermeáveis, por outro lado, permitem alternativas de contatos visuais, mesmo em espaços terminais, acessível por apenas um espaço adjacente, ao qual mantém relação de mútua visibilidade. O ensaio descritivo das relações de acessibilidade e visibilidade em um sistema de três espaços, representado na Figura 5, mostra que tais relações só são alteradas em apenas 1/3 dos casos.

[3] Os projetos de pesquisa intitulados *O espaço da arquitetura: tipos e arranjos compositivos* (2010-2014) e *Geometria e topologia: das restrições de geração de arranjos espaciais* (2014-2018) foram desenvolvidos com o suporte do CNPq.

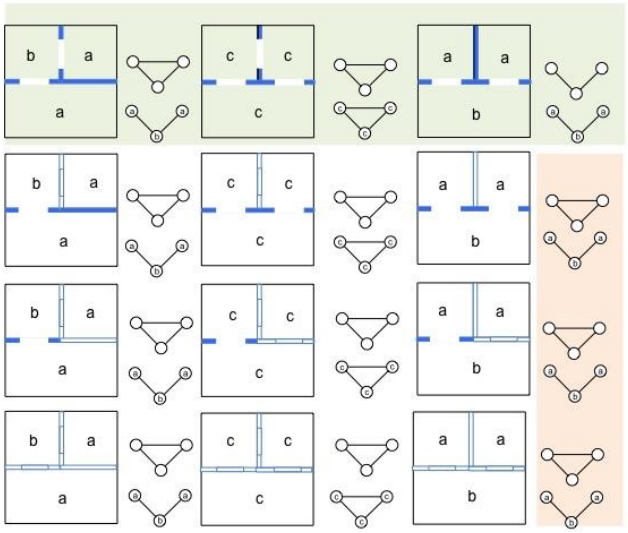


Figura 5: Sistema espacial e as condições de acesso e visão segundo tipos de barreira. Fonte: Amorim (2018, p. 16)

Apesar dos resultados satisfatórios da sua aplicação na análise de edificações (AMORIM & LINS FILHO, 2014; VIEIRA; AMORIM,2015; CLERICUZZI; AMORIM, 2016) pareceu-me relevante explorar outro modelo, derivativo do grafo de relações de visibilidade entre espaços convexos, para constituir um modelo alternativo, denominado *simetria-assimetria (S-A)*, cuja grande vantagem é permitir a criação de algoritmo mais simples para a identificação automática de tipos de espaço segundo as relações de visibilidade. Este artigo tem por interesse apresentar os princípios que estruturam este novo modelo.

O MODELO A-V: sistema aα |dδ

Como discutido anteriormente (AMORIM, 2013), a base do modelo A-V fundamenta-se na associação com nos sistemas taxonômicos propostos por Hillier (1996) e Amorim (1998; 2013), resultando na seguinte taxonomia, como pode ser vista na Figura 6:

> (a) o espaço-tipo **α**, é aquele que se conectada visualmente a um único espaço adjacente; (b) o espaço-tipo **β** são está conectado, no mínimo, a dois espaços adjacentes; (c) o espaço-tipo **γ** está conectado visualmente, no mínimo, a um espaço não adjacente e todos os espaços a quem ele se conecta são visíveis entre si, constituindo uma rede de mútua visibilidade; (d) o espaço-tipo **δ**, por fim, também apresenta conectividade visual para espaços não adjacentes, mas alguns espaços não estão mutuamente conectados (AMORIM, 2013: p. s/n).

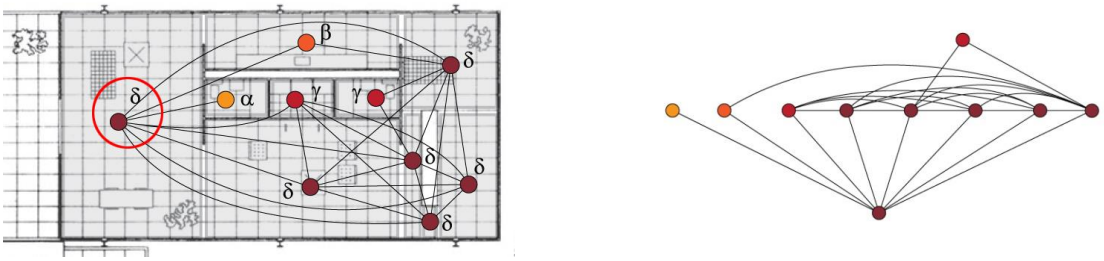


Figura 6 – (a) Espaços tipo segundo o modelo A-V; (b) - Grafo justificado.Fonte: AMORIM, LINS FILHO (2013: p.s/n)

A agregação dos atributos de permeabilidade e transparência, portanto, de acesso e visão, fundamenta o sistema tipológico formado por treze espaços-tipo, a saber:

> (a) espaço-tipo **aα** é acessível por apenas um espaço e oferece visão para a apenas este espaço adjacente; (b) espaço-tipo **aβ** é acessível por apenas um espaço e oferece visão para mais de um espaço adjacente, ao menos por meio de uma barreira transparente; (c) o espaço-tipo **aγ** é acessível por apenas um espaço e está conectado visualmente com, no mínimo, um espaço não adjacente e todos os espaços a quem ele se conecta são visíveis entre si, constituindo uma rede de mútua visibilidade; (d) já o espaço-tipo **aδ** mantém as propriedades reclusão quanto à acessibilidade e apresenta conectividade visual para espaços não adjacentes, mas alguns destes não estão mutuamente conectados; (e) o espaço-tipo **bβ** é acessível por dois espaços e tem domínio visual de, no mínimo, dois espaços adjacentes; (f) espaço-tipo **bγ** é acessível por dois espaços e está conectado visualmente a uma rede de mútua visibilidade com, no mínimo, um espaço não adjacente;(g) espaço-tipo **bδ** é acessível por dois espaços e faz parte de uma rede de visibilidade onde alguns dos seus componentes não são visíveis entre si; (h) o espaço-tipo **cβ** faz parte de um anel e tem domínio visual de, no mínimo, dois espaços adjacentes; (i) espaço-tipo **cγ** está inserido em um anel e está conectado visualmente a uma rede de mútua visibilidade com, no mínimo, um espaço não adjacente; (j) espaço-tipo **cδ** faz parte de um anel e está inserido em uma rede de visibilidade onde alguns dos seus componentes que não compartilham acesso visual;(k) o espaço-tipo **dβ** está inserido em, no mínimo dois anéis e tem domínio visual de, no mínimo, dois espaços adjacentes; (l) espaço-tipo **dγ** faz parte de, no mínimo, dois anéis e está conectado visualmente a uma rede de mútua visibilidade com, no mínimo, um espaço não adjacente(m) espaço-tipo **dδ** faz parte de, no mínimo, dois anéis e faz parte de uma rede de visibilidade onde alguns dos seus componentes não são visíveis entre si (AMORIM, 2013: p. s/n).

O MODELO A-S: sistema aε|dτ

O modelo aqui utilizado distingue-se por tomar as relações de simetria e assimetria (S-A) visual como parâmetro taxonômico (AMORIM, 2018b). Ou seja, observa-se se a relação entre os espaços visíveis de um determinado espaço ocorre de maneira simétrica, ou seja, todos são visíveis entre si, ou de maneira assimétrica, no caso em que, pelo menos um espaço visível não faça parte da rede de visibilidade composta pelos demais espaços visíveis. Os grafos de visibilidade representados na Figura 7 ilustram esta relação.

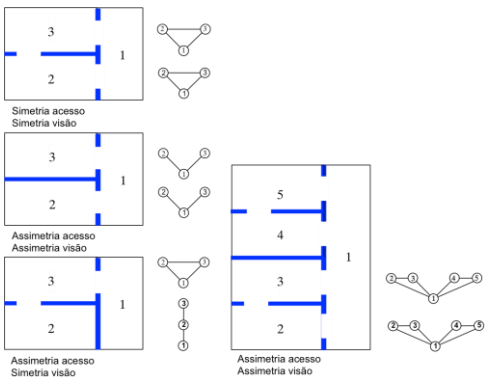


Figura 7. Relação de simetria e assimetria em grafos de acessibilidade e visibilidade. Fonte: o autor, baseado em Amorim (2018, p. 16)

Os tipos identificados são descritos a seguir e estão representados na Figura 8:

> *(a) o espaço tipo-ε, assim como o espaço tipo-α está conectado visualmente a um único espaço adjacente; (b) o espaço tipo-ζ está conectado visualmente a, no mínimo, dois espaços adjacentes e não está inserido em um ciclo; (c) o espaço tipo-η está conectado a, no mínimo, dois espaços adjacentes e/ou não-adjacentes visíveis entre si, ou seja, guardam uma relação de simetria visual e encontram-se em, no mínimo, um ciclo; (d) o espaço tipo-τ faz parte de no mínimo um ciclo, está conectado a, no mínimo, três espaços adjacentes e/ou não-adjacentes e, pelo menos um deles, não é conectado visualmente aos demais, portanto, guarda uma relação de assimetria visual. Os espaços tipo-ε e -η caracterizam-se por fazerem parte de sistemas simétricos de mútua visibilidade. Os espaços tipo-ζ e -τ caracterizam-se por fazerem parte de sistemas assimétricos. São espaços que permitem a supervisão de distintos conjunto de espaços. Os espaços tipo-ε e -ζ têm natureza essencialmente local. Já os tipos -η e -τ, por estarem associados à redes de visibilidade entre espaços não-adjacentes têm caráter global.* (AMORIM, 2018b: p.21)

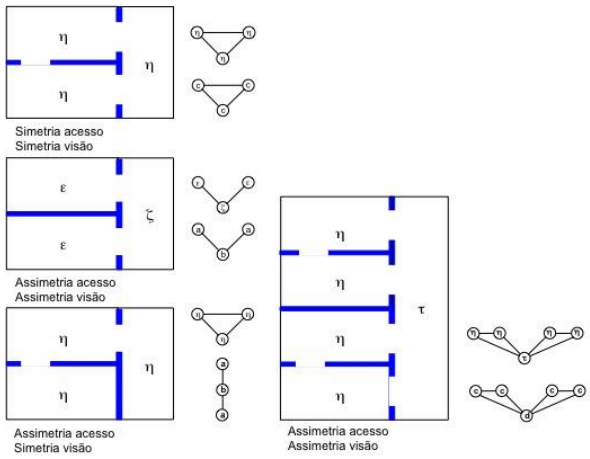


Figura 8. Espaços tipo segundo modelo simetria-assimetria (S-A). Fonte: o autor, baseado em Amorim (2018, p. 17)

De forma semelhante ao modelo A-V (AMORIM, 2013), as duas taxonomias descritas são associadas para constituir um sistema modelar composto por onze espaços-tipo, a saber:

> *(a) espaço tipo-$\alpha\varepsilon$ tem relação de acessibilidade e visibilidade com apenas um espaço adjacente; (b) espaço tipo-$\alpha\zeta$ é acessível por apenas um espaço e é conectado visualmente a mais de um espaço adjacente;* [SEP] *(c) o espaço tipo-$\alpha\eta$ é acessível por apenas um espaço e está conectado visualmente a, no mínimo, dois espaços adjacentes e/ou não-adjacentes que fazem parte de um mesmo ciclo; (d) o espaço tipo-$\alpha\tau$ é acessível por apenas um espaço e faz parte de, no mínimo, dois ciclos dos quais nem todos os espaços são conectados entre si;* [SEP] *(e) o espaço tipo-$b\zeta$ é acessível e está conectado visualmente a, no mínimo, dois espaços adjacentes; (f) espaço tipo-$b\eta$ é acessível por, no mínimo, dois espaços e está conectado visualmente a, no mínimo, dois espaços adjacentes e/ou não-adjacentes que fazem parte de um mesmo ciclo;* [SEP] *(g) espaço tipo-$b\tau$ é acessível por dois espaços e está conectado visualmente a, no mínimo, três espaços adjacentes e/ou não-adjacentes, faz parte de uma rede de visibilidade da qual alguns dos seus componentes não são visíveis entre si; (h) o espaço tipo-$c\eta$ faz parte de um ciclo de permeabilidade e está conectado visualmente a uma rede de mútua visibilidade com, no mínimo, um espaço não adjacente;*

> *(i) espaço tipo-**cτ** faz parte de um ciclo de permeabilidade, faz parte de uma rede de visibilidade da qual alguns dos seus componentes não são visualmente conectados;* [SEP] *(j) o espaço tipo-**d** faz parte de, no mínimo, dois ciclos de permeabilidade e está conectado visualmente a uma rede de mútua visibilidade com, no mínimo, um espaço não-adjacente;* [SEP] *(k) espaço tipo-**dτ** faz parte de, no mínimo, dois ciclos de permeabilidade e faz parte de uma rede de visibilidade, composta por no mínimo um espaço não-adjacente, da qual alguns dos seus componentes não são visíveis entre si.* (AMORIM, 2018b: p.22)

O grau de ocorrência espaços tipo podem representar as propriedades gerais de sistemas espaciais, segundo as condições de permeabilidade e transparência, podendo ser calculado segundo os seguintes procedimentos (AMORIM, 1999). Para o cálculo dos espaços tipo segundo a permeabilidade do sistema, obtém-se o *grau de tipo-a* dividindo-se o número de espaços do tipo-a pelo número total de espaços menos um, pois a maior ocorrência possível de espaços do mesmo tipo ocorre em um sistema composto por um espaço tipo-b e os demais do tipo-a. O grau de tipo-b calcula-se pela razão do número total de espaços do mesmo tipo dividido pelo número total de espaços menos um, pois o espaço tipo-b, como parte de uma sequencia, está, no mínimo, conectado à dois espaços. Os graus de tipo-c e tipo-d calculam-se pelo número de cada espaço tipo sobre o número total de espaços, pois sistemas espaciais podem ser composto exclusivamente por estes espaços tipo.

$$grau\text{-}a = a / n - 1 \qquad [1]$$

$$grau\text{-}b = b / n - 2 \qquad [2]$$

$$grau\text{-}c = c / n \qquad [3]$$

$$grau\text{-}d = d / n \qquad [4]$$

Para o cálculo dos espaços tipo segundo a transparência do sistema, obtém-se o *grau de tipo-*ε dividindo-se o o número de espaços de mesmo tipo pelo número total de espaços menos um, pois a maior ocorrência possível de espaços do mesmo tipo ocorre em um sistema composto por um espaço adjacente do tipo-ζ, $-\eta$ [illegible] $-\tau$.

$$grau\text{-}\varepsilon = \varepsilon / n - 1 \qquad [5]$$

$$grau\text{-}\zeta = \zeta / n - 2 \qquad [6]$$

$$grau\text{-}\eta = \eta / n \qquad [7]$$

$$grau\text{-}\tau = \tau / n\text{-}1 \qquad [8]$$

A aplicação do modelo S-A e os graus de ocorrência de espaços tipo podem ser visto na Figura 8.

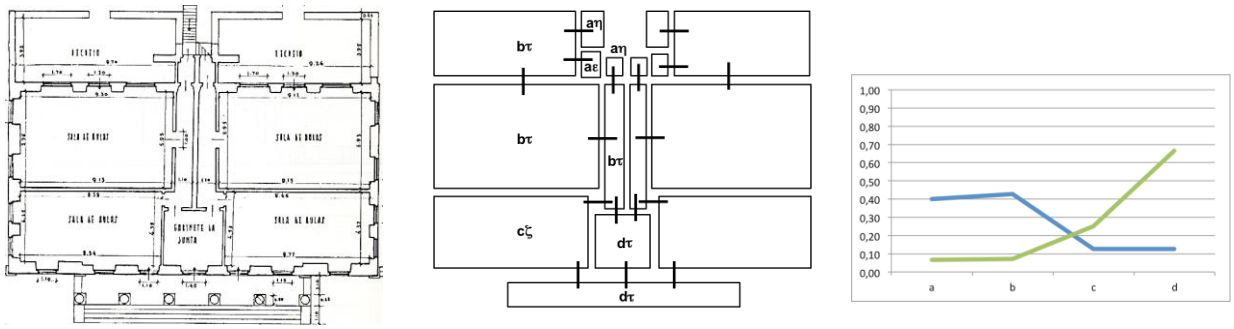


Figura 8. Escola Grandella de Aveiras de Cima, Azambuja, Portugal, segundo espaços tipo, modelo simetria-assimetria (S-A) e grau de ocorrência. Fonte: o autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O interesse principal desta comunicação é trazer os dois modelos taxonômicos para discussão junto à comunidade de investigadores interessados nos campos da morfologia da arquitetura e, particularmente, da sintaxe espacial. O principio que os fundamenta é o da identificação de propriedades genéricas subjacentes à forma arquitetônica e que estão diretamente associadas às funções genéricas de movimento e ocupação (HILLIER, 1996). Compreende-se que a introdução das condições de visibilidade entre espaços como atributo na classificação de tipos de espaço permite compreender em que medida adjacência, permeabilidade e transparência estão associados para constituir ambientes propícios para atender as demandas uso e ocupação de espaços públicos e privados, seja por propiciar ou dificultar a interação entre indivíduos e grupos de indivíduos em atividades programadas ou não-programadas, seja por constituir sistemas espaciais de maior ou menor facilidade de navegação.

As duas taxonomias, ao caracterizarem porções de espaço segundo os referidos atributos, prestam-se tanto como ferramenta para análise de sistemas espaciais, como também como parâmetros para a geração de planos arquitetônicos e urbanísticos. Como ferramenta analítica, como demonstrado anteriormente (AMORIM & LINS FILHO, 2014; VIEIRA; AMORIM,2015; CLERICUZZI; AMORIM, 2016), permite associar tipos de espaço a modos de ocupação - lidos por meio de rótulos genéricos, como quarto, sala, cozinha - ou à eventos observados in loco, e, consequentemente, refletir sobre a pertinência de determinadas propriedades espaciais ao atendimento a determinadas demandas programáticas ou práticas culturais. A resultante das análises empíricas poderão gerar um conjunto de parâmetros de projeto, úteis para circunscrever as possibilidades de arranjos espaciais mais adequados aos problemas específicos em tela.

A Navalha de Ockram deverá ser usada futuramente para a seleção do modelo mais adequado.

REFERÊNCIAS:

AMORIM, Luiz. **Composing plans***:* notes on the typology of architectural plans, London: The Bartlett School of Graduate Studies, (mimeo) 1998.

AMORIM, Luiz. **The Sectors´ Paradigm**: a study of the spatial and functional nature of modernist housing in Northeast Brazil. Tese (PhD) Advanced Architectural Studies - Bartlett School of Graduate Studies, University College London, Londres, 1999.

AMORIM, Luiz. Espaço-tipo: de aα a dδ. In: 6º Projetar, 2013, Salvador. **Anais do VI Projetar: o projeto como instrumento para a materialização da arquitetura: ensino, pesquisa e prática**. Salvador: Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, v. 1. p. s/n, 2013.

AMORIM, Luiz. "Da origem dos sistemas espaciais". **Projetar**: projeto e percepção do ambiente. Natal: UFRN, Vol. 1, N. 1, pp. 75-83, 2015.

AMORIM, Luiz. *Geometria e topologia:* das restrições de geração de arranjos espaciais. Relatório Técnico. Lisboa, 2018b.

AMORIM, Luiz; LINS FILHO, Mário César. Padrões espaciais de moradia: o apartamento contemporâneo segundo seus espaços-tipo. In: **Anais do Encontro Nacional de Tecnologia do Ambiente Construído**. Maceió: ANTAC, Vol 1. p. 2206-2215, 2014.

BENEDIKT, Michael. "To take hold of space: isovists and isovist fields". **Environment and Planning B**. Londres: Sage, Vol. 6, p. 47-65, 1979.

CLERICUZZI, Pamella; AMORIM, Luiz. Palladio, Neutra e Amorim: casas e espaços tipos. In: XXIV CONIC - Congresso de Iniciação científica, 2016, Recife. **Anais do XXIV CONIC - Congresso de Iniciação científica**. Recife: PROPESQ / UFPE, Vol.1, pp. s/n, 2016.

FIGUEIREDO, Lucas; AMORIM, Luiz. Continuity lines in the axial system. In: Fifth International Space Syntax Symposium, 2005, Delft. **Proceedings of the Fifth International Space Syntax Symposium**. Delft: TU Delft / Techne Press, Vol. I. p. 161-174, 2005.

FIGUEIREDO, Lucas; AMORIM, Luiz, Decoding the urban grid: or why cities are neither trees nor perfect grids. In: Sixth International Space Syntax Symposium, 2007, Istanbul. **Proceedings of the Sixth International Space Syntax Symposium**. Istanbul: ITU, Faculty of Architecture, Vol. 1, pp. 006-1-006.1, 2007.

FIGUEIREDO, Lucas. **Linhas de Continuidade no Sistema Axial**. Dissertação (Mestrado) Desenvolvimento Urbano - Programa de Pós Graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

HILLIER, Bill. **Space is the machine**: a configurational theory of architecture. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

HILLIER, Bill; HANSON, Julienne. "Domestic space organisation: two contemporary space-codes compared". **Environment and behaviour**. Londres: Sage, Vol.2, n.1, pp.5-25, 1982.

HILLIER, Bill; HANSON, Julienne. *The social logic of space*. Cambridge: Cambridge University Press: 1984.

LOUREIRO, Claudia. **Classe, controle, encontro**: o espaço escolar. Tese (Doutorado) Estruturas Ambientais Urbanas - Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

TURNER, Alasdair et al. "From isovists to visibility graphs: a methodology for the analysis of architectural space". **Environment and Planning B**: Planning and Design. Londres: Sage, Vol. 28, n. 1, pp.103-121, 2001.

VIEIRA, Sandy; AMORIM, Luiz. "Conservar o moderno: critérios e procedimentos para a preservação da arquitetura moderna no Recife". XXIII CONIC - Congresso de Iniciação científica. **Anais do XVIII CONIC - Congresso de Iniciação científica**. Recife: PROPESQ / UFPE, Vol.1, pp. s/n, 2015.

V enanparq
Salvador - 2018

ESTAÇÕES RODOVIÁRIAS BRASILEIRAS NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970: IMAGINÁRIOS DE CIDADE MODERNA

BRAZILIAN BUS TERMINAL STATIONS IN 1960 AND 1970 DECADES: IMAGINARIES OF MODERN CITY

LOS TERMINALES DE AUTOBUSES BRASILEÑOS EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970: IMAGINARIOS DE CIUDAD MODERNA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

PEREIRA, Diogo Augusto Mondini
Mestrando em Arquitetura e Urbanismo pela FAUUSP, bolsista FAPESP 2018/07124-0
diogo.pereira@usp.br

ESTAÇÕES RODOVIÁRIAS BRASILEIRAS NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970: IMAGINÁRIOS DE CIDADE MODERNA

BRAZILIAN BUS TERMINAL STATIONS IN 1960 AND 1970 DECADES: IMAGINARIES OF MODERN CITY

LOS TERMINALES DE AUTOBUSES BRASILEÑOS EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970: IMAGINARIOS DE CIUDAD MODERNA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Ao longo das décadas de 1960 e 1970 a ampla produção de estações rodoviárias modernistas em cidades de distintos tamanhos e regiões do Brasil se configurou como reflexo da expansão rodoviária e da crescente urbanização do período. Estas arquiteturas se apresentavam como laboratórios para a produção modernista através de ensaios técnicos, estéticos e éticos. Se tratavam de cenários possíveis para uma futura integração entre arquitetura e cidade, transporte e espaço público. Este artigo procura discutir aspectos destes imaginários de edifício urbano, sua consolidação, dissolução e contradições num projeto de modernização nacional.

PALAVRAS-CHAVE: estação rodoviária; imaginário da arquitetura; arquitetura modernista brasileira

ABSTRACT:
Throughout the decades of 1960 and 1970 the large production of modernist bus terminal stations in cities of different sizes and regions of Brazil has been configured as a reflex of the road expansion and the increasing urbanization of the period. These architectures were presented as labs for the modernist production through technical, aesthetics and ethical experimentations. Those were possible scenarios for a future integration between architecture and city, transport and public space. This article aims to debate aspects of this imaginary of urban edification, its consolidation, dissolution and contradiction in a national modernization project.

KEYWORDS: *bus terminal stations; architecture imaginary; brazilian modernist architecture*

RESUMEN:
Al largo de las décadas de 1960 y 1970 la amplia producción de terminales de autobuses modernistas en ciudades de diferentes tamaños y regiones de Brasil se ha configurado como reflejo de la expansión carretera y de la creciente urbanización del período. Estas arquitecturas se presentaban como laboratorios para la producción modernista a través de ensayos técnicos, estéticos y éticos. Se trataban de escenarios posibles para una futura integración entre arquitectura y ciudad, transporte y espacio público. Este artículo busca discutir aspectos destes imaginarios de edificación urbana, su consolidación, disolución y contradicciones en un proyecto de modernización nacional.

PALABRAS-CLAVE*: terminal de autobuses; imaginario de la arquitectura; arquitectura modernista brasileña*

INTRODUÇÃO

"Não há mais membranas que separam o interior do exterior: tudo é interior. (...) Utopia final: um dia todo universo será a casa do homem, o ecúmeno vislumbrado na aurora de nossa civilização." (KATINSKY, 2003, p.224 – 227)

Figura 1: Umberto Boccioni, *La strada entra nella casa*, 1911 – pintura a óleo
Fonte: Sprengel Museum Hannover

O quadro "A rua entra na casa" (*La strada entra nella casa*) do artista plástico futurista Umberto Boccioni (1892 – 1916) nos apresenta uma mulher que observa a cidade desde sua varanda. Nesta pintura, os limites entre varanda e rua se confundem e se diluem numa fusão de planos, perspectivas e escalas: já não é mais possível encontrar o limiar entre varanda e rua, pessoa e cidade (Figura 1). Tal cena ilustra um tema recorrente na produção e pensamento modernista: o desejo de dissolução entre arquitetura e cidade, entre espaços público e privado. Este sentimento é o ponto central do ensaio "Arquitetura e Construção" de Vilanova Artigas, no qual o arquiteto afirma: "A cidade é uma casa. A casa é uma cidade" (2004, p. 119). A partir do conceito de *habitar* de Heidegger[1], Artigas tentava demonstrar que o projeto da casa e o projeto

[1] Justamente, o conceito heideggeriano de habitar transcende a condição da casa. Nas palavras do filósofo alemão "Na autoestrada, o motorista de caminhão está em casa, embora ali não seja a sua residência; na tecelagem, a tecelã está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação. Na usina elétrica, o engenheiro está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação. Essas construções oferecem ao homem um abrigo. Nelas, o homem de certo modo habita e não habita, se por habitar entende-se simplesmente possuir uma residência." (HEIDEGGER, 1954)

da cidade eram parte de um mesmo objeto. A cidade sendo, portanto, uma extensão do habitar para além da soleira da porta (ARTIGAS, 2004, p.119).

Escrito em 1969, o ensaio de Artigas tinha, também, dois objetivos claros: referendar a produção residencial modernista – até então um dos principais campos de atuação dos arquitetos[2] – como experiências propriamente urbanas, alheias ao limite do espaço privado; ao mesmo tempo via no campo de produção de obras públicas e de uso coletivo uma continuidade da mesma experiência:

> À medida que vão sendo substituídas velhas concepções sobre o mundo e a vida, à medida que vão sendo reorganizados os dados da realidade, tanto da realidade da natureza como da realidade da sociedade, velhas formas e símbolos arquitetônicos vão desaparecendo. Estações, bancos, estádios e pontes também vão aos poucos aceitando novos tratamentos formais para um encontro com a casa. Encontro com a casa na cidade, para construir com ela a casa da nova sociedade (...). (ARTIGAS, 2004, p. 120)

Com o espaço urbano como *locus* para seus edifícios, os arquitetos modernistas tiveram a oportunidade de aprofundar seus ensaios. Uma arquitetura aberta, transparente, técnica e esteticamente arrojada desenhava um imaginário[3] possível para o futuro das cidades brasileiras, amparando-se no ideal modernista de integração entre arquitetura e urbanismo. Num contexto de escalada da urbanização[4] este também era um imaginário de país, tão bem sintetizado no projeto e construção de Brasília em 1960.

Neste mesmo cenário, a infraestrutura rodoviária se colocava como importante pilar do projeto de modernização empreendido pelo Estado brasileiro ao longo do século XX (HUERTAS, p.14). Conforme cresciam as cidades, a rodovia cumpria um papel de integrador nacional, rompendo com a configuração agrário-exportadora colonial e imperial. Se, por um lado, a aposta única no modal rodoviário produziu inúmeros efeitos colaterais; por outro, teve influência decisiva na configuração das nossas cidades, no qual as estações rodoviárias[5] são um legado. Estes edifícios foram um reflexo direto da urbanização e rodoviarização nacional, inseridos na confluência destes dois imaginários de país moderno: arquitetônico e estatal.

[2] Esta mudança de natureza e escala dos projetos é observada também por Oscar Niemeyer em seu texto "O problema social na arquitetura" de 1955, publicado na coletânea "Depoimentos de uma Geração": "(...) exercemos durante vinte anos a nossa profissão, limitada em geral a casas burguesas, construções para o governo, edifícios de renda e alguns conjuntos residenciais." (org. XAVIER, 2003, p. 185).

[3] O termo imaginário diz respeito à significação comumente aplicada na história da arte, entendido como constelação de imagens tanto reais quanto mentais do objeto de estudo. "Essa acepção mais ampla de imaginário acrescenta, ao mundo mental da imaginação, o conjunto de todas as suas expressões materiais, bidimensionais e tridimensionais. No caso da arquitetura, cidades, edifícios e objetos, inclusive. Nesse sentido, o termo imaginário se coloca como síntese que dissolve os limites convencionais entre mundo mental e mundo real, entre ideias e formas sensíveis." (ROZESTRATEN, 2009)

[4] Milton Santos em "A Urbanização Brasileira" aponta os anos 1960 como importante ponto de inflexão na trajetória de urbanização (2013, p.32), sendo que no decênio de 1970-1980 o crescimento numérico da população urbana já era maior que o crescimento numérico da população brasileira, evidenciando o movimento de migração do campo para as cidades (ibid., p. 33).

[5] Este artigo trata das estações rodoviárias de caráter intermunicipal e interestadual, justamente no entrelaçamento entre as escalas nacional e urbana. A Plataforma Rodoviária de Lucio Costa foi inaugurada neste sentido de conexão em macroescala, apenas com a inauguração da Rodoferroviária de Oscar Niemeyer, nos anos 1980, a Plataforma passou a atender exclusivamente a escala urbana (FICHER et al., 2010, p. B17).

Como o historiador francês Yves Bruand observa em seu livro "Arquitetura Contemporânea no Brasil"[6], esta proeminência do modal rodoviário no contexto do desenvolvimento nacional (2002, p. 17-18) tem como resultado, em um amplo número de estações rodoviárias, "uma série de obras de boa qualidade." (2002, p. 374). Com efeito, estas arquiteturas foram um destes espaços ampliados da experiência da casa modernista, como observava Artigas. Difundidas ao largo do território nacional em cidades de distintas regiões e tamanhos, numa produção concentrada num curto intervalo temporal, estas arquiteturas configuram um conjunto relativamente coeso de experiências modernistas a serem analisadas.

Figura 2: Construção da Estação Rodoviária de Jaú, Arquiteto Vilanova Artigas, 1973
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP, ARQUIGRAFIA

O recorte temporal deste artigo focaliza a produção de estações rodoviárias entre as décadas de 1960 e 1970. À parte a intensa urbanização e rodoviarização do período, tem-se em perspectiva dois eventos importantes para o imaginário das rodoviárias nas cidades: a inauguração de Brasília em 1960 e a posição de estratégica centralidade de sua Plataforma Rodoviária, por um lado; e a desativação da antiga rodoviária de São Paulo no bairro da Luz, por outro. Entre estes dois eventos um grande número de estações rodoviárias modernistas foi projetado e construído em distintas cidades do país. Entre elas exemplares notáveis de importantes nomes da arquitetura modernista Brasileira como Vilanova Artigas (Jundiaí, 1968 e Jaú, 1973), Paulo Mendes

[6] Arquitetura Contemporânea do Brasil foi escrito no final dos anos 1960 como resultado de uma tese (SEGAWA, 2014, p. 15), portanto, inserido justamente no contexto de difusão destas arquiteturas pelo país.

da Rocha (Cuiabá, 1978), Oscar Niemeyer (Londrina, 1978 e Brasília, 1981) e Diógenes Rebouças (Salvador, 1961). Observam-se ainda exemplos notáveis de estações rodoviárias modernistas em grandes metrópoles consolidadas como, por exemplo, Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba, Fortaleza e Belo Horizonte a pequenas e médias cidades a exemplo de Caruaru, Bagé, Bauru, Feira de Santana, Montes Claros, Uberlândia, Volta Redonda entre tantas outras.

Tais obras refletiram em grande escala uma série de experiências estéticas, técnicas e éticas decantadas nas décadas anteriores. Como edifícios voltados para as massas, permitiram que as experimentações espaciais e tecnológicas estivessem ao alcance da população não só das capitais, mas também do interior do Brasil. Além do viés estético e tecnológico, muitas destas arquiteturas propunham uma nova relação entre edifício e cidade, diluindo seus limites.

IMAGINÁRIOS DE CIDADE MODERNA

"A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável." (BAUDELAIRE, 1996, p. 24)

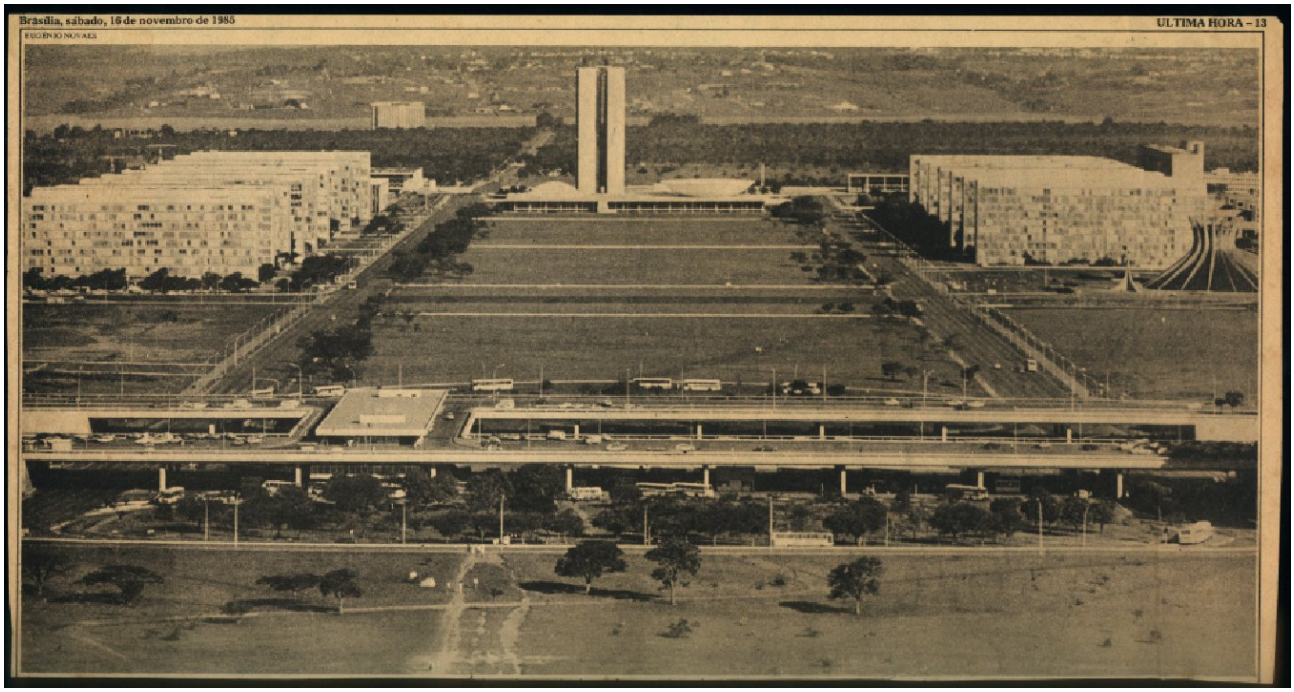


Figura 3: A Plataforma Rodoviária em primeiro plano com o eixo monumental e a Praça dos Três Poderes ao Fundo.
Fonte: Jornal Última Hora In: Acervo Antônio Carlos Jobim

As duas pontas do eixo monumental de Brasília, como imagens espelhadas, dão materialidade ao binário que o poeta e ensaísta francês Charles Baudelaire apontava em sua obra "O Pintor da Vida Moderna" (1996). Se a Praça dos Três Poderes representa o aspecto imutável e eterno da sociedade moderna – os pilares da democracia republicana, a Plataforma Rodoviária, por sua vez, junto à Torre de TV, concretiza os aspectos fugazes da vida moderna: o transporte, o espaço do trabalho e do encontro cotidiano, as comunicações e mídia. No memorial do Plano Piloto, Lucio Costa enfatizava o caráter urbano, de espaço de encontro, lazer e

fruição concedido à Plataforma Rodoviária (Figura 3): "Nesta plataforma (...) situou-se então o centro de diversões da cidade (mistura em termos adequados de Picadilly Circus, Times Square e Champs Elysées)." (COSTA, 1957 apud. BRAGA, 2010, p. 169).

Observa-se na Plataforma Rodoviária uma ampliação do programa da estação para além de suas diretrizes básicas de embarque e desembarque. Esta obra assumia também o papel de organizador da infraestrutura urbana – na confluência dos dois eixos organizadores da capital, abarcando em seu entorno imediato centros comerciais e equipamentos culturais e palácios. Brasília consolidava um modelo de estação rodoviária a ser repetido em dezenas de exemplos pelo Brasil nos anos seguintes: a estação como edifício de caráter urbano e simbólico, marcado pela experimentação estética modernista[7].

Esta posição protagonista atribuída à estação rodoviária ao longo das décadas de 1960 e 1970 marca uma inflexão importante: não são mais as igrejas, teatros, museus e palácios públicos os espaços de representatividade na cidade moderna. Como preconizava Vilanova Artigas no ensaio que serve de introdução a este texto, os espaços do cotidiano urbano voltados para as massas se tornavam, através dos projetos modernistas, instrumentos de transformação e representatividade de uma sociedade moderna: a estação, o estádio, o banco, a ponte etc.

Esta ampliação programática consolidada na Plataforma Rodoviária era justificada enquanto uma tentativa de estabelecer um vínculo entre arquitetura e cidade, um espaço de caráter didático e modernizador. Artigas também sintetizava este potencial urbanístico do edifício em seu memorial da estação rodoviária de Jaú (Figura 2):

> Nas cidades médias do estado de São Paulo, principalmente nas mais antigas, o lazer de suas populações é, quase sempre, esquecido, havendo falta de hotéis, restaurantes, parques, etc.
>
> As estações rodoviárias, por isso, funcionam como ponto de convergência para onde se dirige grande parte de sua população em seus justos momentos de lazer. (...) (ARTIGAS, 1976, apud IWAMIZU, 2008, p. 25)

Construía-se na estação rodoviária o imaginário do "edifício-praça" ou da grande "praça coberta" (Figura 4), como resultado da obra moderna totalizante: infraestrutura, arquitetura e urbanismo integrados. Tal fenômeno é evidente em fotografias, cartões-postais, croquis e periódicos da época, por vezes explicitado nos memoriais de projeto[8]. O espaço livre ganhava, assim, destaque no interior das estações, bem como seu

[7] A primeira estação rodoviária de Londrina projetada por Vilanova Artigas em 1948 pode ser entendida como um importante antecedente ao fenômeno abordado neste artigo. Nesta obra o arquiteto já tratava de temas caros à conceituação do objeto de estudo: o caráter experimental formal e estrutural e a inserção central do edifício na malha urbana tradicional. O que difere esta e outras obras anteriores a 1960 é sua menor escala, um edifício voltado para o atendimento básico da cobertura de embarque e desembarque e a administração. Posteriormente, isto é observado com maior ênfase no projeto de Artigas para a Estação Rodoviária de Jaú, de 1973, ou no projeto não executado para a Estação Rodoviária de Jundiaí de 1968.

[8] É o caso citado da Plataforma Rodoviária de Brasília, em que Lucio Costa emprega, no memorial do plano piloto, qualidades de espaços públicos urbanos consagrados para explanar o papel da rodoviária no contexto da nova capital (COSTA, 1957 apud. BRAGA, 2010, p. 169). Semelhante relação se repete, por exemplo, na descrição de Vilanova Artigas sobre a rodoviária de Jaú (ver citação nesta página); no memorial para o terminal rodoviário de São Carlos: "O partido adotado foi o de uma grande ´praça coberta´ (...)" (PERELMUTTER; PEINADO, 1981/1982); Cuiabá: "(...) o uso do último pavimento de modo recreativo ou de lazer, dando com isso um atrativo maior ao conjunto e um 'lugar de encontro' para a cidade." (FREITAS; SOUZA; ROCHA; ARAKAWA, 1980) ou Santos: "A estação

desenho e escala evocavam uma nova monumentalidade – em consonância com as discussões dos últimos CIAM (MUMFORD, 2002, p. 150) – propriamente moderna, a ser consolidada nas cidades brasileiras.

Figura 4: Estação Rodoviária de Montes Claros – MG, Arquiteto Geraldo Alcântara, 1978
Fonte: www.onibusbrasil.com

Figura 5: Prefeitura Municipal e Estação Rodoviária de Araçatuba – SP
Fonte: Biblioteca do IBGE

é um 'abrigo' marcado por uma grande cobertura que limita um espaço aberto e dá continuidade à praça." (PASTORE; VILLAVECCHIA, 1970) etc.

Propunha-se, assim, um caráter monumental análogo àquele atribuído por Lucio Costa a Brasília[9], isto é, um monumento próximo do cotidiano das pessoas e da vida urbana. As estações rodoviária recobravam, portanto, o sentido clássico da *stoa* grega ou da *loggia* renascentista como pontos de encontro em contraposição ao sentido palaciano de monumento comum à prática do século XIX, a qual se opunha o modernismo arquitetônico.

Arcadas, colunatas, escadarias, pátios abertos e cobertos são elementos seculares que ganham destaque em muitas estações rodoviárias. Ressignificados pelas novas técnicas construtivas e pela nova espacialidade proposta, estes elementos marcavam os aspectos simbólicos almejados. Os desejos de monumentalidade e representatividade traduzidos nestas obras chegam ao caso limite de Araçatuba, no interior paulista, em que prefeitura e rodoviária são um único edifício (Figura 5), aproximando fisicamente o espaço monumental cívico e do espaço da *citte d'affaires*, que em Brasília estão separados nos dois polos do eixo monumental.

Além da afirmação do espaço simbólico de caráter urbano, as estações rodoviárias modernistas foram objeto de ensaios técnicos e estéticos. A experiência com o concreto armado aparente moldado *in loco* é visivelmente predominante no conjunto de estações rodoviárias modernistas nos anos 60 e 70, um reflexo direto dos desejos de austeridade e honestidade material do modernismo tardio brasileiro, também relacionado à dita escola paulista[10]. Todavia, outros elementos também comparecem em parte significativa desta produção: estruturas pré-fabricadas em concreto e argamassa armada, telhas autoportantes, estruturas metálicas, treliças espaciais, fechamentos plásticos e metálicos, por exemplo. É possível reconhecer uma grande diversidade de propostas de resolução formal e estética para os edifícios. Uma forma recorrente de tratamento era a modulação serial de elementos estruturais. Por exemplo, os pórticos de concreto armado aparente que, distribuídos regularmente, conformam o edifício. A estrutura porticada é coberta por telhas autoportantes ou lajes pré-moldadas, com eventuais aberturas nos encontros entre estes elementos para iluminação zenital e ventilação permanente. Este modelo comparece nas estações rodoviárias de Aracaju, Blumenau, Curitiba, João Pessoa, Joinville, Santos (Figura 6), São Carlos (Figura 7), Taubaté e Três Lagoas, por exemplo.

[9] "Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa." (COSTA, 1957 apud. BRAGA, 2010).

[10] "(...) frequente opção pela iluminação zenital complementar ou exclusiva; (...) emprego quase exclusivo de estruturas de concreto armado; (...) opção por vãos livres e balanços amplos; emprego constante de fechamentos em concreto armado fundido in loco." (BASTOS; ZEIN, 2010, p. 79).

Figura 6: Estação Rodoviária de Santos, Arquitetos Flávio Pastore e Luigi Villavecchia, 1970
Fonte: José Moscardi, Revista Acrópole n. 374 jun. 1970

Figura 7: Estação Rodoviária de São Carlos, Arquitetos Benno Perelmutter e Marciel Peinado, 1978
Fonte: Construtora Santoro

Uma variação desta abordagem projetual modular era representada nos edifícios compostos pela repetição de um único elemento estrutural, conformando uma grande cobertura. Exemplo disto são os "cogumelos" de concreto armado, formados por uma grande laje-capitel quadrada sustentada por um pilar único central, que conformam as estações rodoviárias de Fortaleza (Figura 8), Guarujá e Teresina. No encontro entre os módulos estruturais, aberturas zenitais iluminam o interior da estação, uma solução que dialoga com os projetos de Oswaldo Bratke para as estações ferroviárias de Ribeirão Preto e Uberlândia de 1961 e, no contexto internacional, a estrutura mista em concreto e aço do *Palazzo del Lavoro* em Turim de Pier Luigi Nervi, também inaugurado em 1961. As longas meias canas de concreto armado aparente dispostas em fileira que configuram a rodoviária de Uberlândia (Figura 9) também apontam para tal estratégia construtiva, com a abertura zenital igualmente inserida no interstício entre módulos.

Figura 8: Estação Rodoviária de Fortaleza, Arquiteto Marrocos Aragão, 1973
Fonte: Cartão-postal, Archdaily Brasil

Figura 9: Estação Rodoviária Uberlândia, Arquitetos Fernando Graça, Flávio Almada e Ivan Cupertino, 1976
Fonte: Arquivo Histórico, www.arqmoderna.faued.ufu.br

Estas soluções modulares permitem imaginar uma almejada versatilidade para o projeto arquitetônico: o módulo que cobre a estação rodoviária poderia ser ampliado, em caso de aumento de demanda, ou aplicado em diversas escalas e situações urbanas: pontos de ônibus, terminais urbanos, mercados etc. Entretanto, a padronização e serialização que tais arquiteturas ensejaram não chegaram a ser aplicadas em larga escala. Um único e modesto exemplo de tal possibilidade talvez seja a utilização da mesma solução em pórtico em diferentes escalas de edifício nas rodoviárias de Curitiba e Joinville pelo arquiteto Rubens Meister.

Em todos os casos prevalece o mote da grande cobertura sobre pilotis, que ampara com flexibilidade de uso o térreo. São grandes espaços públicos com quiosques de serviços e comércio, restaurantes e bares. Uma variação nesta tipologia abria um pátio central descoberto, elemento que apresenta-se no projeto não executado de Vilanova Artigas para a Rodoviária de Jundiaí de 1968 (Figura 10), de Niemeyer para a Nova Rodoviária de Londrina de 1978 e, ainda, nas rodoviárias de Porto Alegre e Bagé. Outra variação observada nesta tipologia era a experimentação em estrutura metálica, frequentemente em treliça espacial, como elemento de cobertura, por exemplo em Bauru, Vitória e Maceió e, ainda, na antiga Rodoviária de São Paulo (Figura 12): mantinha-se a ideia do edifício urbano que cobre um trecho de cidade, porém com estruturas mais esbeltas, que tocam o chão com pilares visivelmente menos robustos que os casos anteriores. Uma outra aproximação à arquitetura industrializada é constatada na Estação Rodoviária de Sumaré, projetada em 1975 e executada em 1979 pelo arquiteto Gustavo Neves da Rocha Filho, desenvolvida com peças pré-fabricadas de concreto armado desde a estrutura até os elementos de vedação externos (Figura 11).

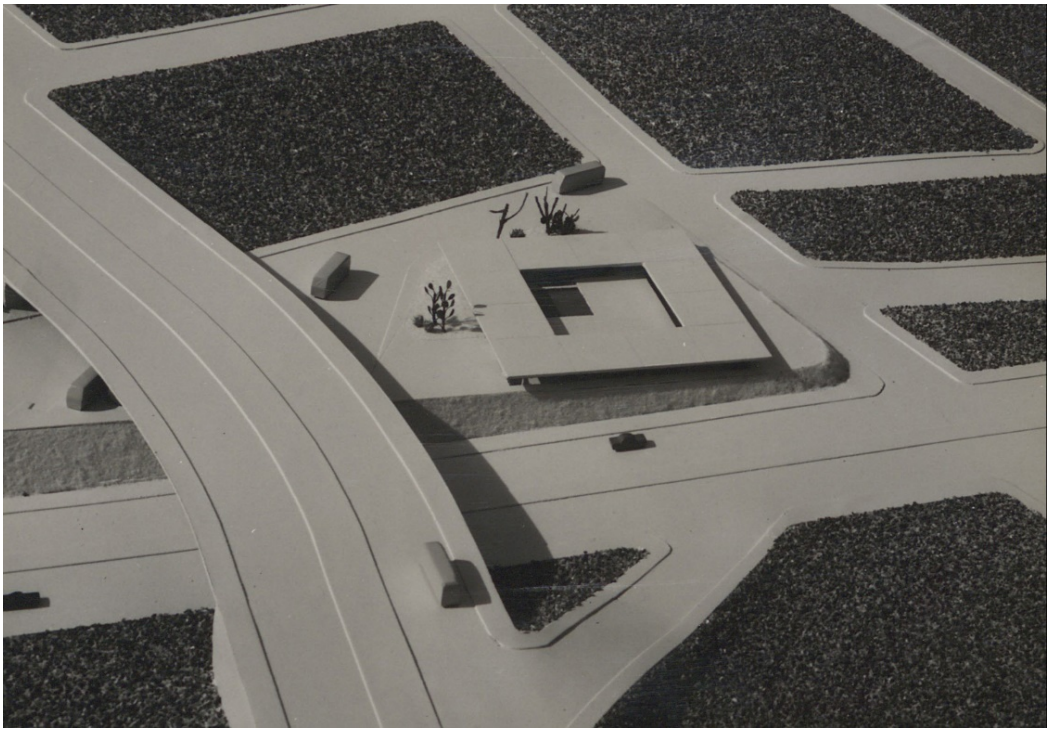


Figura 10: Estação Rodoviária de Jundiaí, Arquiteto Vilanova Artigas, 1968
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP, ARQUIGRAFIA

Figura 11: Estação Rodoviária de Sumaré, Arquiteto Gustavo Neves da Rocha Filho, 1979
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP, Gustavo Neves da Rocha Filho, ARQUIGRAFIA

Diante das diversas experiências empreendidas nas décadas de 1960 e 1970 a ideia de edifício público, aberto e integrado à cidade é o fio condutor que perpassa a maioria destas obras. A ampliação do programa da estação rodoviária para além do mínimo necessário e suas propostas espaciais podem ser lidas como parte inerente ao desejo modernista que se sempre projeta num futuro possível[11]. Logo, a estação rodoviária não se resumiria ao simples atendimento de suas premissas básicas; assumiria, portanto, um papel de manifesto de cidade moderna.

Estas experiências de caráter transformador arrefeceram, notadamente, nos anos 1980 e se dissiparam a partir dos anos 1990, de tal sorte que a ideia de estação rodoviária como espaço público central, de integração urbana e arquitetonicamente relevante está distante da realidade da produção contemporânea. Atualmente boa parte dos novos equipamentos de mobilidade urbana estão apartados da discussão urbana. As estações rodoviárias contemporâneas parecem perseguir o modelo do aeroporto "genérico" globalizado[12]: estruturas hermeticamente fechadas, espaços internos controlados e frequentemente de gestão privada, no qual o único programa complementar ao embarque e desembarque é o *shopping center*. Trata-se de uma clara oposição ao imaginário de edifício público e integrado à cidade presente nas rodoviárias modernistas[13].

A desativação da antiga Estação Rodoviária de São Paulo no bairro da Luz em 1982 se posiciona como um exemplo concreto desta mudança de postura. O câmbio de paradigma não se deu apenas pelo afastamento da estação rodoviária da área central, pulverizada em bairros mais afastados como Jabaquara, Vila Guilherme e Barra Funda. Nota-se também uma clara inflexão no discurso atrelado à rodoviária. De forma antagônica ao que era proposto em Brasília e muitas outras estações rodoviárias nos anos 1960 e 1970, a partir dos anos 1980 em São Paulo a estação rodoviária era tida como um edifício periférico, voltado apenas para uma resolução pragmática do ponto de vista da engenharia de transporte[14].

[11] Walter Benjamin, citando André Breton, indica o papel da arte moderna em "produzir uma demanda cujo momento de solução completa ainda não tenha chegado" (2017, p.90). Ou seja, mais que resolver as demandas imediatas de transporte, pode-se entender esta produção como ensaios para uma cidade moderna possível. Este sentimento também é parte da leitura do geógrafo David Harvey, traduzido na ideia de *vir-a-ser* como mote da produção modernista (2014, p. 21-44). Entende-se que a estação rodoviária almejada era mais que um simples edifício, configurava-se como um espaço urbano novo para um Brasil moderno.

[12] Tem-se em mente aeroporto preconizado por Rem Koolhaas em seu texto "Generic City" presente no livro "Small, medium, large, extralarge: Office for Metropolitan Architecture" (KOOLHAAS; MAU, 1995), entendido por ele como símbolo máximo da cidade genérica, isto é, as cidades do capitalismo globalizado. Faz-se necessário, no entanto, discernir esta acepção de uma perspectiva ampliada do programa aeroportuário. Algumas experiências sobre esta tipologia surtiram em exemplos muito interessantes de relação entre edifício e cidade. No Brasil, por exemplo, o Aeroporto Santos Dumont projetado pelos irmãos Roberto propõe uma integração fluída entre edifício e o centro do Rio de Janeiro, muito mais próximo do caráter urbano almejado por algumas das rodoviárias modernistas que do imaginário contemporâneo de aeroporto.

[13] Esta ideia de estação rodoviária contemporânea é posta de maneira explícita no memorial do projeto da nova Rodoviária Interestadual de Brasília: "Como nos aeroportos, somente os passageiros têm acesso ao embarque e ao desembarque. Quem precisar enviar ou receber uma encomenda segue diretamente para o terminal de cargas." (REIS et. al, 2011).

[14] As estações rodoviárias do Jabaquara, Tietê e Barra Funda foram desenvolvidas pelo Metrô de São Paulo com objetivo de estarem integradas ao transporte de massa e próximas do acesso às rodovias (VIEGAS et al., 1982, p. 57). Ainda que estas obras mantivessem o caráter de experimentação técnica e estética modernista, o afastamento da cidade, o isolamento do térreo (Tietê e Barra Funda são acessíveis apenas pelo primeiro piso, por meio de passarelas elevadas) marcam um irreversível afastamento da ideia de edifício de caráter urbano. As premissas básicas da estação rodoviária voltavam a ser o foco do projeto, conforme demonstrado no memorial do Terminal Rodoviário do Tietê publicado na Revista Projeto n.40 mai. 1982: "Considerando que um terminal rodoviário abriga duas funções bem específicas: embarque e desembarque, nosso projeto é basicamente composto por dois blocos distintos – o de embarque e o de desembarque – e um anexo para o conjunto de salas técnicas e escritórios para as empresas transportadoras." (ibid., p. 58).

A antiga Estação Rodoviária de São Paulo no Bairro da Luz situava-se na Praça Júlio Prestes em frente à *gare* de trem de mesmo nome. Inaugurada em 1961, ou seja, apenas um ano após Brasília, a estação rodoviária conformava junto às estações de trem Júlio Prestes e Luz um dos maiores *hubs* de transporte do país. Fruto de uma polêmica relação entre interesses públicos e privados num terreno pertencente ao Grupo Folha de São Paulo (NASCIMENTO, 2013), o qual manteve influência quanto ao projeto do edifício ao longo das décadas em que funcionou a rodoviária (GUERRA, 2015). O edifício tinha como característica marcante a envoltória em domos de acrílico colorido que funcionava como cobertura e fechamento do edifício (Figura 12), provenientes de uma reforma e ampliação executada em 1972 pelos arquitetos Raul Ekman Simões e Carlos Lemos (SIMÕES, 1972; SIMÕES, 1973). Apesar de a reforma ter utilizado materiais de alta tecnologia como treliça espacial em alumínio e os domos de acrílico termomoldado, em uma aplicação e escala rara no país nos anos 1970, a obra não teve repercussão na literatura e crítica de arquitetura no país. Esteticamente bastante diversa das demais estações rodoviárias do período, o edifício mantinha, porém, uma nítida relação com as megaestruturas *pop* do contexto internacional, a exemplo dos pavilhões centrais da Expo Montreal 67 de Buckminster Fuller, Expo Osaka 70 de Kenzo Tange e, talvez o maior símbolo desta estética, o Centrou Georges Pompidou de Renzo Piano e Richard Rogers de 1977.

Figura 12: Estação Rodoviária de São Paulo, Arquitetos Raul Ekman Simões e Carlos Lemos, 1972-73
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP, ARQUIGRAFIA

Mesmo que esteticamente distinta de seus pares, a antiga rodoviária mantinha em comum o traço de edifício urbano e integrado à cidade com amplo espaço livre, comércio e serviços. Após a reforma projetada por Raul

Ekman Simões e Carlos Lemos o edifício teve menos de dez anos de uso até ser desativado em 1982, substituído então pelo Terminal Rodoviário do Tietê. Exceto duas publicações em 1972 e 1973 na revista Projeto e Construção – mais voltada a questões de caráter técnico, estrutural e construtivo – o edifício não teve lugar na crítica e historiografia arquitetônica brasileira. Poucas reportagens em jornais e *blogs* retratam uma arquitetura estigmatizada, a qual frequentemente comparece a alcunha de estética *kitsch* ou popular[15]. Apesar de, como visto, o centro das cidades ter sido um local estratégico para a implantação das estações rodoviárias nas décadas de 1960 e 1970 e isto não ter gerado críticas similares para edifícios consagrados como a Plataforma Rodoviária de Brasília ou a Estação Rodoviária de Jaú, a localização central no bairro da Luz é quase em uníssono tratada como inadequada por tais reportagens[16]. Atribui-se à estação rodoviária, a partir do exemplo paulistano, um papel de degradação das áreas centrais, como se pode ler no depoimento do arquiteto e urbanista Jorge Wilheim ao Jornal Estado de S. Paulo sobre a antiga rodoviária:

> "Não houve planejamento para instalar ali a rodoviária. Até por isso o prédio durou relativamente pouco. Os ônibus tinham dificuldade para sair e chegar", disse o arquiteto e urbanista Jorge Wilheim. "Historicamente, rodoviárias já contribuem para a degradação da região, principalmente as que não são integradas com transportes rápidos, como o metrô. Depois, com sua desativação, houve uma estrutura ociosa de hotéis e bares que se tornaram alvo fácil para a degradação da área", explicou. (BRANDELISE, 2010)

Mais de 35 anos após a desativação da antiga estação rodoviária e quase dez anos após a demolição do edifício, que ainda funcionou como um centro comercial, vê-se, todavia, fracassar a estratégia pós-moderna de revitalização através da promoção de edifícios de caráter eminentemente cultural. Na região da Luz, edifícios antes voltados para o transporte de massa e educação têm sido parcial ou totalmente convertidos em centros culturais e museus (Figura 13), sem conseguir, no entanto, reverter a degradação e a marginalização históricas desta área.

Figura 13: Render do Projeto do Centro da São Paulo Cia. de Dança, Herzog & De Meuron Arquitetos, 2010
Fonte: ARCOWeb

[15] Na revista Veja São Paulo a antiga estação é descrita como "um ícone *kitsch* da cidade" (BARROS, 2010) e no jornal Estado de S. Paulo o termo é também retomado: "um dos grandes monumentos da arquitetura *kitsch* da cidade" (BRANDELISE, 2010). No blog São Paulo Antiga a descrição feita compara a arquitetura a um "estilo de Romero Britto" (NASCIMENTO, 2013).

[16] A incoerência deste apontamento também se soma ao fato de, a poucos metros da antiga rodoviária, ter se erguido em 1996 o Terminal de Ônibus Urbanos da Praça Princesa Isabel, projeto do arquiteto João Walter Toscano, o qual teve uma receptividade muito diversa por parte da crítica arquitetônica (TOSCANO et. al., 1997).

A resiliência desta condição urbana após tantos anos leva a questionar o papel de degradação atribuído a estação rodoviária: não estaria a decadência dos centros urbanos atreladas a outros fatores? Numa outra leitura possível, Flávio Villaça aponta o afastamento das elites econômicas com um dos fatores do abandono dos centros tradicionais por parte do Estado, em detrimento dos novos centros formados a partir deste êxodo (VILLAÇA, 2001, p. 154). O ímpeto estatal em estimular uma revitalização dos centros pautado principalmente pela promoção e construção de edifícios voltados à alta cultura tem como objetivo a atração desta elite econômica de volta aos centros urbanos[17].

Nas cidades brasileiras contemporâneas afasta-se, portanto, da ideia de edifícios integrados ao espaço e vida urbanos, preconizados pelo modernismo arquitetônico e ensaiado em projetos e obras de estações rodoviárias as décadas de 1960 e 1970. Consolida-se, assim, um retorno a práticas *Beaux-Arts*, num afastamento entre arquitetura e urbanismo: o edifício monumental se inserindo como arquitetura de exceção, o edifício-ícone contemporâneo (ARANTES, 2010), normalmente voltado à alta cultura e à inserção das cidades numa dinâmica financeira globalizada (ARANTES, 1998). Esta virtual privatização da cidade contemporânea que se desenha esbarra, todavia, em importantes movimentos de contestação e resistência[18]. Vislumbra-se, recentemente, uma retomada possível do sentido público da cidade e seus edifícios em espaços abertos e livres, nos quais seria possível uma representatividade urbana e uma fruição livre, ao contrário dos espaços herméticos e controlados contemporâneos. Neste sentido, os desejos de cidade moderna representados nas estações rodoviárias permanecem latentes no imaginário popular, demonstrando a necessidade de um novo olhar sobre este conjunto de obras. Lucio Costa ao revisitar a Plataforma Rodoviária nos anos 1980 enxergava com otimismo este potencial de ressignificação:

> Em vez daquele centro cosmopolita requintado que eu tinha elaborado, [a Plataforma] tinha sido ocupada pela população periférica, a população daqueles candangos que trabalham em Brasília. Era o ponto de convergência, onde eles desembarcavam e havia então esse traço de união, era um traço de união entre a população burguesa, burocrata e a população obreira que vivia na periferia (...). Foi o Brasil de verdade, o lastro popular que tomou conta da área. Isso deu uma força enorme à Capital, me fez feliz de ter contribuído involuntariamente para essa realização. (COSTA apud. ROSSETTI, 2010)

REFERÊNCIAS:

ANDRADE Jr., N. et al., Arquitetura brutalista na Bahia: Levantamento e análise crítica. In: X Seminário Docomomo Brasil arquitetura moderna e internacional: conexões brutalistas, 2015, Curitiba. **Anais**. Disponível em <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/08/OBR_80.pdf> Acesso em: 05 mai. 2018.

[17] A emergência de um culturalismo com viés financeiro no cenário pós-moderno é debatida por autores como David Harvey (2014) e Otília Arantes (1998). O trabalho de Garry Stevens a respeito de uma sociologia da arquitetura enxerga neste protagonismo dos edifícios culturais uma forma de afirmação do capital simbólico da elite econômica (museus, teatros e casas de concerto são frequentados por estratos sociais mais elevados), no qual edifícios voltados para as massas são relegados a uma posição inferior no campo da arquitetura (2003).

[18] Por exemplo, as ações na cidade de São Paulo reivindicando o uso aberto da Avenida Paulista, o movimento pelo Parque Minhocão e Parque Augusta, o movimento Ocupa Estelita, no Recife, entre tantos outros. A estes movimentos populares de reivindicação de representatividade urbana o autor Marshall Berman denomina "modernismo das ruas" (2013, p.19-20).

ANDRADE, L. C.; PEREIRA, D. A. M.; ROZESTRATEN, A. S. **Imagens fotográficas e desejos de cidades modernas:** rodoviárias no Arquigrafia. In: Arquiteturas Imaginadas: Representação Gráfica Arquitetónica e "Outras Imagens" Desenho [...] Cidade [...] Moderna. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2016.

ANDRADE Jr., N.; SAMPAIO, G.; OTREMBA, G.; ALBAN, P. (orgs.), **Diógenese Rebouças**: cidade, arquitetura e patrimônio. Salvador: Edufba, 2016.

ARANTES, O. **Urbanismo em fim de linha** e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica. São Paulo: Edusp, 1998.

ARANTES, P. F. **Arquitetura na era digital financeira**. Tese de Doutorado, São Paulo: FAUUSP, 2010.

ARTIGAS, J. B. V. **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARTIGAS, R. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Terceiro Nome, 2015.

BARROS, M. Edifício da antiga rodoviária é demolido para virar centro cultural. **Revista Veja São Paulo**, São Paulo, 23 abr. 2010. Disponível em < https://vejasp.abril.com.br/cidades/antiga-rodoviaria-centro-cultural/>. Acesso em: 08 jun. 2018.

BASTOS, M. A. J.; ZEIN, R. V. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Porto Alegre: L&PM, 2017.

_____. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRAGA, M. **O concurso de Brasília**: sete projetos para uma capital. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BRANDALISE, V. H. Demolição de rodoviária começa a mudar a Luz. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 13 abr. 2010. Disponível em <http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,demolicao-de-rodoviaria-comeca-a-mudar-a-luz,537573>. Acesso em: 22 jul. 2017.

BRUAND, Y. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CORULLON, M. **A plataforma rodoviária de Brasília**: infraestrutura, arquitetura e urbanidade. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAUUSP, 2013

DURAND, G. **O imaginário**: ensaios acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

FREITAS, M.; SOUZA, E. G.; ROCHA, P. M.; ARAKAWA, N. Terminal Rodoviário de Cuiabá. **Projeto**. São Paulo, n.26, p.16-18, 1980.

FICHER, S; ACAYABA, M. **Arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Projeto, 1982.

FICHER, S.; SCHLEE, A. R.; FRANÇA, J. **Brasília 50 anos**: guia de obras de Oscar Niemeyer. Brasília: IAB, 2010.

FRACALOSSI, I. Clássicos da Arquitetura: Rodoviária de Fortaleza / Marrocos Aragão. **Archdaily Brasil**. São Paulo, mar. 2015. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/763847/classicos-da-arquitetura-rodoviaria-de-fortaleza-marrocos-aragao> Acesso em: 22 jul. 2017.

_____, Clássicos da Arquitetura: Rodoviária de Jaú / Vilanova Artigas. **Archdaily Brasil**. São Paulo, ago. 2013. Disponível em <http://www.archdaily.com.br/br/01-133553/classicos-da-arquitetura-rodoviaria-de-jau-slash-vilanova-artigas> Acesso em> 22 jul. 2017.

FRAMPTON, K. História crítica da arquitetura moderna, São Paulo, Martins Fontes, 2000.

GUERRA, A. A antiga rodoviária da Luz: sobre a autoria do projeto do edifício. **Vitruvius**, Arquiteturismo, São Paulo, mar. 2015. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/10.108/5959>. Acesso em: 22 jul. 2017.

HARVEY, D. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

HEIDEGGER, M. **Construir, habitar, pensar**. Darmstadt, 1954. Disponível em <http://www.fau.usp.br/wp-content/uploads/2016/12/heidegger_construir_habitar_pensar.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2018.

HEREÑÚ, P. E. R. **Arquitetura da mobilidade e espaço urbano**. Tese de Doutorado, São Paulo: FAUUSP, 2016.

HUERTAS, D. M. **Território e circulação**: transporte rodoviário de carga no Brasil. Tese de Doutorado, São Paulo: FFLCHUSP, 2013.

IWAMIZU, Cesar Shundi. **A estação rodoviária de Jaú e a dimensão urbana da arquitetura**. Dissertação de Mestrado, São Paulo: FAUUSP, 2008.

KATINSKY, J. R. Vilanova Artigas: a invenção de uma arquitetura. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003.

_____. A Praça dos Três Poderes. In: XAVIER, A.; KATINSKY, J. R. (orgs.) Brasília – antologia crítica. São Paulo: Cosac Naify, 2012. pp. 315-326.

KOOLHAAS, R.; MAU, B. Small, medium, large, extra-large: Office for Metropolitan Architecture. New York,:-Monacelli Press, 1995.

LIMA, H. C.; LEDER, S. L. O terminal rodoviário e o "roteiro para construir no nordeste". **Vitruvius**. Projetos, São Paulo, set. 2011. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/11.129/4022>. Acesso em: 22 jul. 2017.

MARICATO, E. **Metrópole na periferia do capitalismo**: ilegalidade, desigualdade e violência. São Paulo: Hucitec, 1996.

MUMFORD, E. **The CIAM discourse on urbanism 1928-1960**. Cambridge-MA: MIT Press, 2002.

NASCIMENTO, D. Terminal Rodoviário da Luz. **São Paulo Antiga**, São Paulo, 6 dez. 2013. Disponível em <http://www.saopauloantiga.com.br/terminal-rodoviario-da-luz>. Acesso em: 22 jul. 2017.

PALLAMIN, V. Ficções estético-políticas e a produção simbólica do espaço urbano contemporâneo. In: Colóquio Internacional ICHT, 1, mar. 2016, São Paulo. **Atas**. São Paulo: FAUUSP, 2016.

PASTORE, F.; VILLAVECCHIA, L. Estação rodoviária de Santos. **Acrópole**. São Paulo, n.341, p.30-32, jul, 1967

_____. Estação rodoviária de Santos. **Acrópole**. São Paulo, n.374, p.27-31, jun, 1970.

PERELMUTTER, B. M. **Benno Perelmutter**: Arquitetura e Planejamento, Retrospectiva. São Paulo: Pini, 1994.

PERELMUTTER, B. M. PEINADO, M. Terminal rodoviário intermunicipal de passageiros de São Carlos. **Projeto**. São Paulo, n.36, p.12-15, dez./jan., 1981/1982.

PETRELLA, G. **A fronteira infernal da renovação urbana em São Paulo**: região da Luz no século XXI. Tese de Doutorado, São Paulo: FAU USP, 2017.

PISANI, D. **Paulo Mendes da Rocha**: obra completa. São Paulo: Gustavo Gili, 2003.

REIS; CORBIOLI; ALMEIDA; ARAUJO; RODRIGUES. Chapéu metálico sobre a rodoviária: Terminal Rodoviário Interestadual, Brasília, DF. **Projeto Design**. São Paulo, n.376, p.74-81, jun., 2011.

ROSSETTI, E. P., Lucio Costa e a Plataforma Rodoviária. **Vitruvius**. Arquitextos, São Paulo, abr. de 2010. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.119/3371> Acesso em: 22 jul. 2017.

ROZESTRATEN, A. S. Representação do projeto de arquitetura: uma breve revisão crítica. Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP v.16, n.25, p. 252-270, São Paulo, jun. 2009

SANTOS, M. A urbanização brasileira. São Paulo: Edusp, 2013.

SEGAWA, H. M. **Arquiteturas no Brasil**: 1900-1990. São Paulo: Edusp, 2014.

SIMÕES, R. E. A maior cúpula espacial em alumínio sólido. **Projeto e Construção**. São Paulo, n.18, p.10-15, mai, 1972.

_____. Componentes metálicos ampliam rodoviária em funcionamento. **Projeto e Construção**. São Paulo, n.33, p.6-10, ago, 1973.

STEVENS, G. **O círculo privilegiado**: fundamentos sociais da distinção arquitetônica. Brasília: Ed. UnB, 2003.

SUTIL, M. GNOATO, S. **Rubens Meister**: vida e arquitetura. Curitiba: Travessia dos editores, 2005.

TOSCANO, J. W. et al. Novo terminal de ônibus colabora com o processo de renovação urbana em bairro central de São Paulo. **Projeto Design**. São Paulo, n.213, p.76-81, out, 1997

TOSCANO, J. W.; TOSCANO, O. S.; KAMIMURA, M.; TOSCANO, G. F. Entre palácios e princesas: Terminal Princesa Isabel. **Arquitetura e Urbanismo**. São Paulo, n.74, p.108-109, out./nov., 1997

VIEGAS, R.; MACFADEN, R.; KASSARDJIAN, D.; HADLICH FILHO, A. Terminal Rodoviário Tietê integrado ao Sistema de Metrô. **Projeto**. São Paulo, n.40, p.57-63, mai. 1982.

VILLAÇA, F. **Espaço intra-urbano no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel, 2001.

XAVIER, A. (org.). **Depoimento de uma geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

V enanparq
Salvador - 2018

FORMAÇÃO DO TERRITÓRIO NA FREGUESIA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DO JAGUARI: OS PRIMEIROS BAIRROS RURAIS.

FORMATION OF THE TERRITORY IN THE PARISH OF OUR LADY OF THE JAGUARI CONCEPTION: THE FIRST RURAL NEIGHBORHOODS.

FORMACIÓN DEL TERRITORIO EN LA FREGUESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN DEL JAGUARI: LOS PRIMEROS BAIRROS RURALES.

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

NUNES, Carolina Gonçalves
Mestre em Urbanismo; doutoranda no POSURB PUC Campinas.
arq.carolina@carolinanunes.com.br

SALGADO, Ivone
Doutora em Urbanismo; Professora da Pontifícia Universidade Católica de Campinas.
salgadoivone@puc-campinas.edu.br

FORMAÇÃO DO TERRITÓRIO NA FREGUESIA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DO JAGUARI: OS PRIMEIROS BAIRROS RURAIS.

FORMATION OF THE TERRITORY IN THE PARISH OF OUR LADY OF THE JAGUARI CONCEPTION: THE FIRST RURAL NEIGHBORHOODS.

FORMACIÓN DEL TERRITORIO EN LA FREGUESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN DEL JAGUARI: LOS PRIMEROS BAIRROS RURALES.

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Objetivo desse trabalho foi analisar como foi constituído o termo da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari, entre os anos de 1767 e 1796, visando compreender o papel desta formação territorial no século XVIII com a estruturação do atual espaço regional da cidade de Bragança Paulista. O trabalhou procura compreender as dinâmicas territoriais de formação da rede de cidades no Brasil Colonial, a formação da sua teia social e trazer para o foco da discussão a importância dos bairros rurais no período colonial. Bairros esses estruturadores da economia local, impulsionadores da rede de caminhos e berço de uma elite local que comandava a economia e decisões politicas, inclusive futuros desmembramentos no território. No método de análise foram utilizadas análises dos recenseamentos populacionais, especificamente os "Maços de População" dos anos de 1767, 1775, 1785 e 1796; assim como manipulados documentos cartográficos do início do século XX. Na análise procurou-se interpretar a formação sócioespacial dos bairros estudados e sistematizar as informações encontradas através de gráficos, tabelas e mapas que procuraram localizar os primeiros bairros no território, expressar o quantitativo de moradores que neles habitavam, assim como a sua condição socioeconômica e, principalmente, acompanhar o crescimento dessa população no decorrer dos 32 anos em que Nossa Senhora da Conceição do Jaguari esteve na condição de freguesia. Anos esses que foram estruturadores para a elevação desta freguesia à condição Vila de Nova Bragança, em 1797.
PALAVRA CHAVE: Bragança Paulista; bairros rurais; Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari.

ABSTRACT:
The objective of this work was to analyze how the term of the Parish of Nossa Senhora da Conceição do Jaguari was constituted between the years 1767 and 1796, aiming to understand the role of this territorial formation in the XVIII century with the structuring of the present regional space of the city of Bragança Paulista . The work sought to understand the territorial dynamics of formation of the network of cities in Colonial Brazil, the formation of its social web and bring to the focus of discussion the importance of rural neighborhoods in the colonial period. These neighborhoods structuring the local economy, drivers of the road network and cradle of a local elite who ruled the economy and political decisions, including future dismemberment in the territory. In the method of analysis, population censuses were used, specifically the "Population Bounds" of the years 1767, 1775, 1785 and 1796; as well as manipulated cartographic documents from the early twentieth century. In the analysis we tried to interpret the socio-spatial formation of the studied districts and to systematize the information found through graphs, tables and maps that sought to locate the first neighborhoods in the territory, to express the number of inhabitants living in them, as well as their socioeconomic condition and, mainly, to follow the growth of this population during the 32 years in which Our Lady of the Conception of Jaguari was in the condition of parish. Years that were structures for the elevation of this parish to the condition Vila de Nova Bragança, in 1797.
***KEYWORD**: Bragança Paulista; rural neighborhoods; Parish of Nossa Senhora da Conceição do Jaguari.*

RESUMEN:
El objetivo de este trabajo fue analizar cómo se constituyó el término de la Freguesia de Nuestra Señora de la Concepción del Jaguari, entre los años 1767 y 1796, con el objetivo de comprender el papel de esta formación territorial en el siglo XVIII con la estructuración del actual espacio regional de la ciudad de Bragança Paulista . El trabajado procura comprender las dinámicas territoriales de formación de la red de ciudades en el Brasil Colonial, la formación de su red social y traer para el foco de la discusión la importancia de los barrios rurales en el período colonial. Barrios estos estructuradores de la economía local, impulsores de la red de caminos y cuna de una élite local que comandaba la economía y decisiones políticas, incluyendo futuros desmembramientos en el territorio. En el método de análisis se utilizaron análisis de los censos poblacionales, específicamente los "Mazos de Población" de los años 1767, 1775, 1785 y 1796; así como manipulados documentos cartográficos de principios del siglo XX. En el análisis se intentó interpretar la formación socioespacial de los barrios estudiados y sistematizar las informaciones encontradas a través de gráficos, tablas y mapas que buscaban localizar los primeros barrios en el territorio, expresar el cuantitativo de moradores que habitaban en ellos, así como su condición socioeconómica y, principalmente, acompañar el crecimiento de esa población en el transcurso de los 32 años en que Nuestra Señora de la Concepción del Jaguari estuvo en la condición de parroquia. Años que fueron estructuradores para la elevación de esta parroquia a la condición Vila de Nova Braganza, en 1797.
PALABRA CLAVE*: Bragança Paulista, barrios rurales, Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción del Jaguari.*

INTRODUÇÃO

Bragança Paulista esteve inserida no contexto de rede de cidades formada no oeste paulista a partir do desmembramento territorial no século XVIII. Mas, sua origem e consolidação estiveram ligadas aos primeiros caminhos abertos nesse território no início do século XVII. No processo de urbanização deste território, desde os primórdios de sua formação até a elevação da freguesia à vila, e de sua inserção na cafeicultura, a economia da região foi marcada por uma economia inicialmente de subsistência e rapidamente se apoiou nos moldes da economia mista.

De uma maneira geral, os estudos sobre a história urbana da região apontam que o núcleo urbano que daria origem a atual cidade de Bragança Paulista, o bairro rural de Jaguari, pertenceu inicialmente a cidade de São Paulo e após a elevação da Freguesia de São João do Atibaia à Vila de São João do Atibaia, o então bairro rural de Jaguari já encontrava-se na condição de Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari e passa a ser subordinada a Vila de Atibaia na região do Morro do Lopo, seguindo o modo português de fundar cidade, marcando a configuração do espaço urbano pela delimitação do rossio, construção da Igreja matriz, delimitação da casa de câmara e cadeia e fixação do pelourinho. As ordens régias sobre a fundação de cidades englobavam também lotes (denominadas datas na época) e ruas, seguindo um traçado regular e proporcional ao rossio delimitado.

Desde os primórdios, a formação urbana desta freguesia foi marcada pela construção dos caminhos e pela formação dos primeiros povoados, com seus primeiros habitantes nos bairros rurais a partir das primeiras concessões de sesmarias, se desenvolve na região uma economia mista, voltada para o abastecimento de São Paulo, arraiais e vilas mineiras e até mesmo para a exportação. Essa economia é marcada pela produção agrícola diversificada, com a produção de cereais, como arroz, milho, feijão e trigo, e pecuária, sobretudo a criação de porcos que permitiria à região ser fornecedora de toucinho.

Para compreender como se deu o domínio do território da região do Morro do Lopo é fundamental esclarecer a formação de uma rede de cidades no oeste paulista. Segundo Roberto Lobato Correa, uma rede urbana se caracteriza por ser um conjunto interligado de núcleos, onde se forma uma estrutura territorial de caminhos e comércio. Essa identificação da rede de cidades compreende as tendências de desenvolvimento e principalmente a formação do novo território e seus desmembramentos. (CORREIA, 1898, p. 71)

Definir limites no território do Brasil no século XVIII é tão difícil quanto inútil conforme esclarece Claudia Damasceno Fonseca, pois se tratava de um território imenso e desconhecido que aos poucos foi sendo povoado e demarcado. Muitas vezes, a noção de fronteira é uma linha que separa zonas povoadas e vazias, porções de terras de diversos tamanhos, situadas além das regiões ocupadas por colonos brancos, portanto fronteira é o ponto que separa áreas ocupadas por “selvagens” (índios) e “civilizados” (colonos brancos). (FONSECA: 2011, p. 56)

Beatriz Picolotto Siqueira Bueno levantou em seus estudos o desenvolvimento das Capitanias do Sul, inserindo a região na economia da Colônia e descrevendo a ocupação e uso do espaço diante das exigências da Coroa. Após os primeiros caminhos abertos na Capitania de São Paulo surgiram três núcleos principais que marcaram a formação do primeiro oeste Paulista no século XVII: as vilas de Itu (1654), Jundiaí (1665) e Sorocaba (1661). (BUENO, 2009, p.254)

É a partir do desmembramento do território de Jundiaí, cuja Capela data de 1665, que começa a ocupação do Morro do Lopo, atual Bragança Paulista cuja ocupação incipiente esta relacionada com a corrida bandeirista pelo ouro. Sobre o conceito de território Beatriz Picolotto Siqueira Bueno explica:

> Território e espaço não são noções equivalentes. O território, com contornos e limites precisos é uma categoria histórica, construída socialmente. Para além das fronteiras naturais, a fronteira política é sempre uma linha abstrata e convencionada por alguns. Às zonas interiorizadas dava-se o nome de "sertão". (BUENO, 2009, pg. 251)

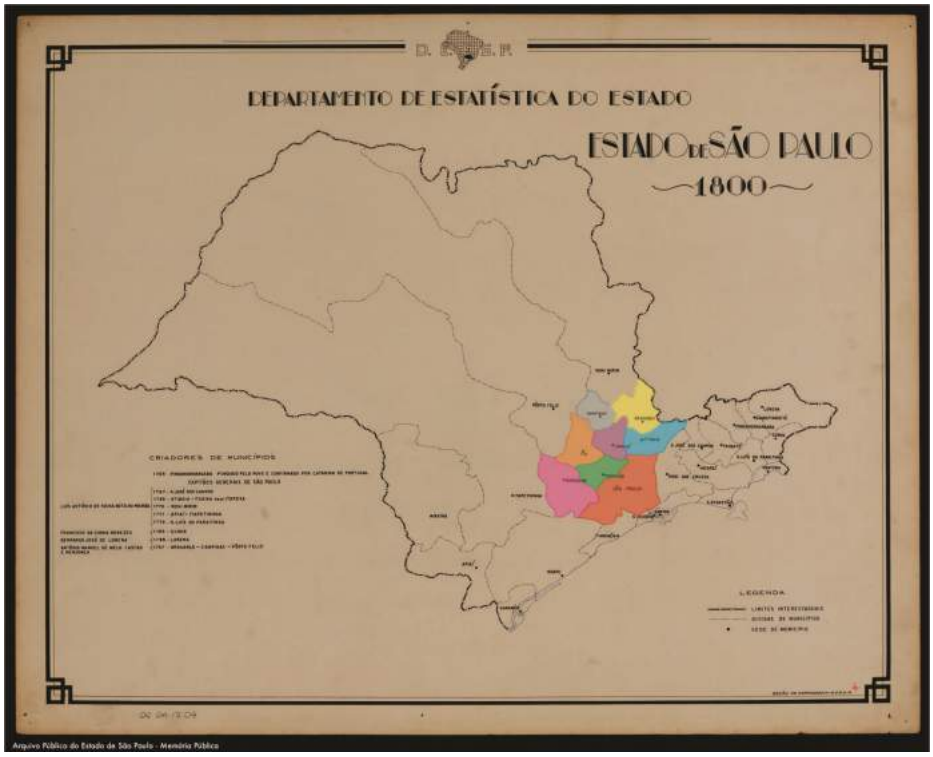


Figura 1: Desmembramentos ocorridos até 1800 no Estado de São Paulo onde, em (vermelho) cidade de São Paulo, (laranja) Itu, (rosa) Sorocaba (roxo) Jundiaí, (cinza) Campinas, (azul) Vila de Atibaia, (verde) Parnaíba e (amarelo) Vila de Nova Bragança. Mapa produzido pelo D.E.S.P Fonte Arquivo Público do estado de São Paulo.

A rede urbana se materializa através dos caminhos, que conectam os pousos e povoados, como afirma Adriano Bittencourt de Andrade:

> Na configuração de rede urbana, o elemento da conexão é o caminho. Os nós são as formações urbanas e a malha que os liga constituem a base física, onde a rede se processa. A sua existência simplesmente não redunda na rede, visto que esta só se realiza mediante o estabelecimento de fluxos, mas também não é possível pensar em uma rede sem linhas de conexão. (ANDRADE: 2013, p. 124)

Os caminhos que se iniciavam no núcleo urbano da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari no século XVIII em direção a outras cidades foram muito importantes para a formação da região. Segundo Lobato Correa, para o desenvolvimento dos núcleos urbanos é necessário que haja a formação de uma rede de cidades onde a troca, o comércio e os fluxos desses locais possam ser estimulados pelos caminhos e possam gerar uma estrutura capitalista e consequentemente a firmação das freguesias e vilas inseridas nessas redes de cidades.

> A rede urbana pode ser considerada como uma forma espacial através da qual as funções urbanas se realizam. Estas funções – comercialização de produtos rurais, produção industrial, vendas varejistas, prestação de serviço, etc. – reportam-se aos processos sociais, dos quais a criação, apropriação e circulação do valor excedente constituem-se no mais importante, ganhando características específicas na estrutura capitalista. (CORREA:)

A análise destes desmembramentos territoriais no século XVII pode ser conferida nos trabalhos de interpretação contemporânea feitos pelo Instituto Geográfico e Cartográfico de São Paulo para a região do oeste paulista. Durante o século XVIII, com o desmembramento de Jundiaí, Sorocaba e Itú, novas vilas se formaram: Atibaia (1769), Mogi Mirim (1796), Itapetininga (1770), Porto Feliz (1797), Campinas (1797) e Bragança Paulista (1797). (Figura 1)

No século XVIII, quando a Capela do bairro rural de Jaguari foi elevada a Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Jaguari, em 1765, esta Freguesia possuía como limite de território a Capitania de Minas Gerais, as Vilas de Mogi Mirim, Atibaia, Jundiaí e Campinas. E seu território possuía as atuais cidades de Amparo, Socorro, Pinhalzinho, Pedra Bela, Tuiutí, Monte Alegre do Sul e Vargem. (Figura 2)

A abertura de caminhos, a implantação de estratégias da coroa, a fixação de povoados e a formação de um fluxo de passagem de pessoas e mercadorias, apresentavam ao território paulista suas primeiras caracteristicas e identidade. Denrtl aponta a fragilidade da afirmação de alguns autores sobre a decadência do território paulista no século XVIII. O trabalho de Ilana Blaj, que traz uma análise crítica sobre essa afirmação, apontando a ênfase na crescente mercantilização de São Paulo. Segundo esta nova perspectiva de análise, a ligação do território paulista com o território mineiro impulcionou o desenvolvimento da capitania no decorrer do século XVIII e proporcionou condições para o desenvolvimento de lavouras para exportação em suas terras na segunda metade do século XVIII. (DENRTL, 2010, p. 58)

Para Ruy Moreira, a incorporação da sociedade no espaço se torna responsável pela formação deste espaço e transformações morfológicas urbanas, readequando a sociedade em seus diversos momentos históricos e econômicos.

> A estrutura de formação econômica social determina a estrutura do espaço, mas é a conjuntura política de cada momento constituída pela correlação das forças entre as classes sociais do lugar, que comanda seus movimentos, processos e formas. (MOREIRA: 2012, p. 43)

As fronteiras, de fato, não são linhas imóveis, mas sim zonas que durante o século XVIII, em terras paulistas, estão em disputa. Os diversos contornos assumidos pelo atual estado de São Paulo oscilaram ao sabor de interesses oficiais e extraoficiais, materializando-se numa complexa rede urbana, viária e fluvial, viabilizada pela associação entre índios e portugueses. (BUENO; 2009, p.253)

O processo de estruturação urbana está diretamente ligado aos acontecimentos históricos, desenvolvimento econômico e interesses dos governantes. Esse movimento constante é o que cria o desenho urbano, desenho que explica e dá continuidade aos feitos políticos, econômicos e sociais que permeiam a cidade em diferentes temporalidades e espacialidades.

Tal interdisciplinaridade é definida também por Bernard Lepetit como as relações entre práticas científicas especializadas. Segundo ele, é um processo complexo, pois remete a lógicas e temporalidades distintas e que não coincidem. A apropriação das várias ciências sociais, para a análise da História Urbana, exige uma confrontação cruzada das interrogações das ciências humanas. (LEPETIT: 2001, p.12)

Segundo o mesmo autor, tal interdisciplinaridade é evidenciada no que chama de "teia social", termo que utiliza para destacar as dinâmicas e trajetórias dos atores sociais no tempo, constituindo assim o espaço urbano. Logo, para se constituir a história urbana do passado, parte-se da consolidação da cidade atual. (LEPETIT: 2001, p.12)

Procurar quebrar a linha que separa o rural e o urbano nos conecta com um novo olhar para compreensão da vida social e econômica da cidade colonial; neste contexto, captar o verdadeiro significado dos bairros rurais nos mostra uma diferente dinâmica na ocupação do território colonial.

1. Formação da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari e seus primeiros bairros rurais.

Na Capitania de São Paulo, torna-se estratégico para o domínio do território no século XVIII construir capelas, elevar freguesias e fundar vilas. Dois aspectos importantes no processo de elevação da capela à condição de freguesia são fundamentais para a consolidação do povoado. O primeiro consistia no papel da Igreja na freguesia, pois esta passa a administrar os registros civis de nascimentos, casamento e óbitos dos seus fregueses, embora a freguesia se mantivesse subordinada ao conselho da vila. A segunda mudança está relacionada ao território, que passava a ser delimitado pela demarcação do seu termo.

Ao esclarecer porque era necessário que uma capela passasse à condição de freguesia, Maria Fernanda Derntl explica:

> A promoção de uma capela à condição de freguesia costumava levar em consideração critérios de ordem econômica e demográfica, embora fatores de ordem política pudessem mesmo ter pertinência. Em geral, os moradores suplicavam a elevação à freguesia alegando encontrarem-se carentes de assistência espiritual devido a distância à sede paroquial e a dificuldades de caminhos. Era necessário que a capela já tivesse sido então transformada em um edifício maior, a igreja matriz. O território onde viviam os fiéis que frequentavam a capela não era delimitado fisicamente. Já as freguesias, depois de fundadas, precisavam ir demarcando seu território à medida que surgissem freguesias confinantes. (DERNTL, 2010, p.66)

A restauração da Capitania de São Paulo, para Heloísa Bellotto, em 1765, no início do governo do Morgado de Mateus, tem como objetivo principal, combater os espanhóis, perseguir os jesuítas, reativar a economia e, consequentemente, fortalecer o poder central. (BELLOTTO, 2007, p. 59 a 76)

A disputa de território com os espanhóis influenciou diretamente a formação da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari. Na época, quando eram constantes as tentativas de interiorização no território paulista, como a Capitania de São Paulo tinha um sertão ao norte mais povoado que o sertão ao sul da Capitania de Minas Gerais foi necessário a elevação da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari como estratégia de proteção do território paulista o que provocou diversas invasões por parte de mineiros interessados, principalmente, na possibilidade de encontrar ouro na região. A proximidade com a fronteira da Capitania de Minas Gerais, fez com que o território da Freguesia do Jaguari presenciasse grandes desentendimentos por causa do limite de fronteira entre as duas capitanias.

Neste período, há uma política de fundação de povoações, freguesias ou vilas, para garantir o domínio e posse do território, em maior escala para a Coroa, e em menor escala para as capitanias. Segundo Fernanda Derntl, uma motivação fundamental para o impulso da urbanização na segunda metade do século XVIII foi atender às novas exigências que se apresentavam no processo de demarcação de fronteira com os espanhóis. (DERNTL, 2010, p.31)

Neste contexto de conflitos de fronteira e uma intensa política de urbanização do sertão paulista, em 1765, se deu a elevação da Capela de Jaguari, que havia sido fundada em 1763, à condição e Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Jaguari, no território da Cidade de São Paulo. Desta forma, a pequena capela passaria a atender um número maior de fiéis, passando a exercer também funções civis. Com a capela elevada à condição de freguesia, era necessário delimitar o território (termo) da nova freguesia. Com isto as populações dos bairros rurais e das capelas do termo da freguesia passavam a ser os fregueses, cabendo ao pároco o registro, no seu livro do tombo, dos nascimentos, óbitos e casamentos da população moradora no termo da freguesia. A freguesia tinha, portanto, além da função religiosa, uma função civil, diferentemente da capela, que cuidava apenas dos paramentos religiosos.

Na Capitania de São Paulo, o bairro rural era formado, em geral, por uma população pequena, de mesma natureza, família e interesses, que passava a ser identificado por um nome. Em princípio, as características físicas do local eram referência para denominar os bairros, como morros ou rios. Localização e nomenclatura serviam para um controle administrativo da coroa portuguesa, que no século XVIII estava engajada em desvendar o sertão e dominar o território. Logo, ter o conhecimento e registro desses bairros rurais era uma forma de controle.

Nos bairros rurais, a população se relacionava socialmente em torno de uma capela. No entanto, muitas vezes essas capelas eram construídas nas fazendas e sítios da região, em terras pertencentes a um sesmeiro. Enquanto não havia a doação de um patrimônio religioso, as capelas particulares não poderiam ser vinculadas a uma freguesia nem gerar fundos para o sustento de um pároco para exercer as funções religiosas.

O Bairro Rural de Jaguari teve seu patrimônio doado por Antônio Pires Pimentel, em 1763, em seguida já foi construída a primeira Capela. Em 1765, a o bairro do Jaguari é elevado a condição de Freguesia, sob o nome de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari, e é nesse momento que o termo da freguesia é delimitado. (figura 2)

Figura 2: Hipótese do termo da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari em 1765. Fonte IBGE, elaborado pela autora, ano 2018.

A escassez de documentos, registros e mapas dificulta o entendimento de como, de fato, foi a formação espacial dos primeiros bairros rurais na Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Jaguari. Os Maços de População são os documentos censitários produzidos entre 1765 e 1850 e nos trazem a população das vilas da Capitania de São Paulo. Vale destacar que o período inicial de elaboração dos Maços de População corresponde ao início do governo do Morgado de Mateus (1765-1775). Assim, os dados sistematizados sobre a população da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari tem início em 1767, conforme localizamos no Arquivo Público do Estado de São Paulo.

A confecção destas listas nos traz a quantidade de fogos (casas) existentes na vila, assim como o nome dos moradores: nomes do casal (geralmente acompanhado de sobrenome, indicação da patente militar e idade), nome dos filhos (apenas primeiro nome e idade), nome dos agregados (às vezes nome completo e idade) e nome dos escravos (primeiro nome e idade, mas em alguns anos apenas a quantidade total). As listagens foram elaboradas de acordo com as esquadras militares da qual faziam parte os habitantes (chefes de famílias) e divididas por bairros. Com isto, conseguimos estabelecer a quantidade de fogos da vila, organizados por bairros rurais, o número de habitantes e, pelo número de escravos, a riqueza da sociedade em formação.

No primeiro ano de recenseamento da população, 1765, não há informações sobre a Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari. Os primeiros dados disponíveis são de 1767, juntamente com informações sobre a Freguesia de São João do Atibaia (elevada à vila em 1769) e da Freguesia de Nossa

Senhora da Conceição de Nazaré (elevada a vila em 1850). Em 1767, estas três freguesias pertenciam à Cidade de São Paulo.

Entre 1769 e 1796 as informações sobre a Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari aparecem anexadas nos documentos da Vila de São João do Atibaia. A partir de 1798, após a elevação da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari à condição de Vila de Nova Bragança em 1797, as informações são separadas da Vila de São João de Atibaia, gerando uma documentação exclusiva da Vila de Nova Bragança, até o ano de 1847, com alguns anos faltantes ou incompletos.

Pelo recenseamento de 1767, a Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari possuía seis bairros: o bairro da Freguesia e os bairros Canivete, Campo Novo, Jaguari, Guaripocaba e Jacareí. Com base nesta informação foi levantada a localização desses bairros usando um mapa de 1909, elaborado e publicado pela Secção Cartográfica da Companhia Lith- Hartmann – Reichenbach, São Paulo e Rio.

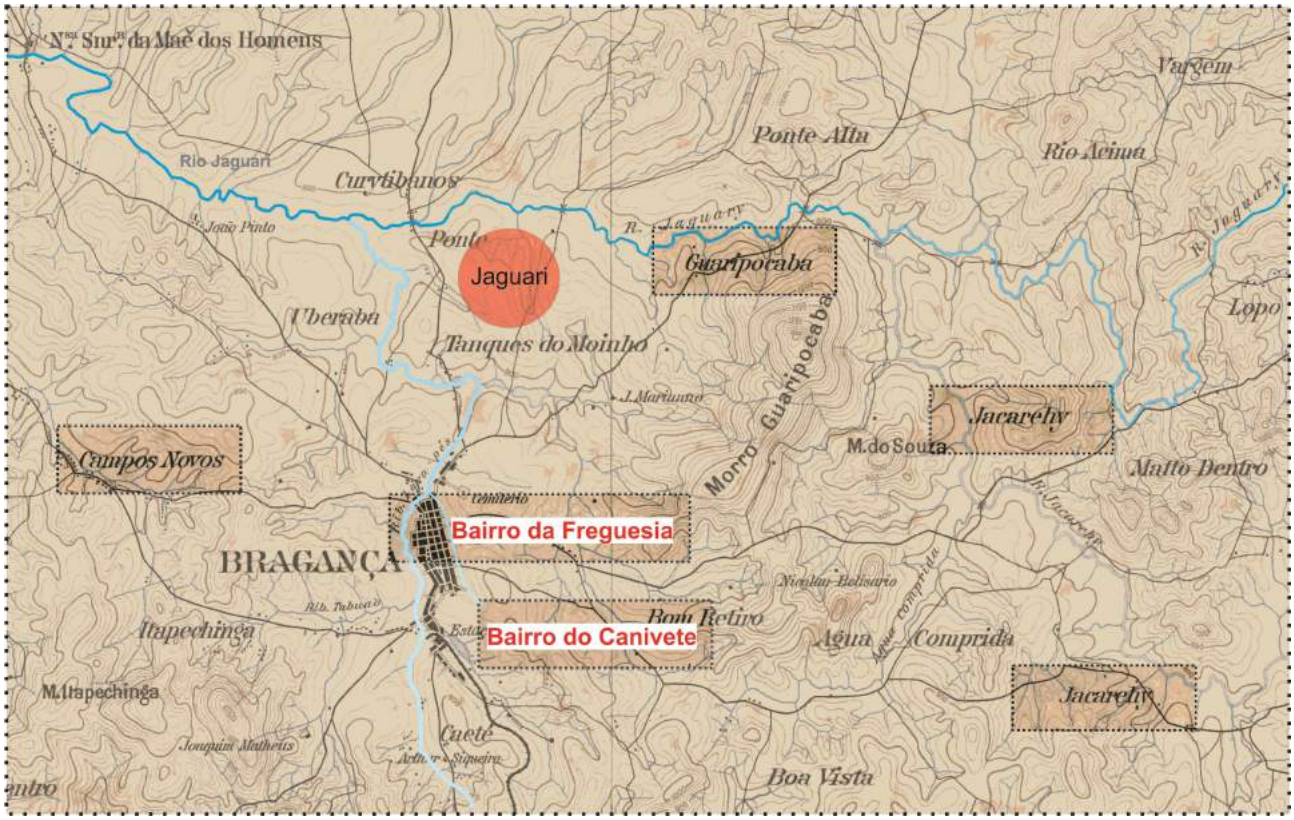


Figura 3: Hipótese de localização dos 6 primeiros bairros rurais da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari em 1767. Em vermelho encontra-se a hipótese de onde estaria o bairro do Jaguari. Fonte Arquivo Publico de São Paulo, Mapa de 1909, IGC escala 1:100000.

A nossa hipótese para a localização do bairro rural de Jaguari está relacionada a uma grande gleba na periferia do atual município de Bragança Paulista que se localiza próximo ao Rio Jaguari, vizinho do bairro do Guaripoca.

Ao ser elevada à Freguesia em 1765, Jaguari era subordinada à Cidade de São Paulo. No entanto, quando a Freguesia de São João do Atibaia, em 1769, é elevada à vila, a Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari, juntamente com a Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Nazareth, passa a ser subordinada à Vila de São João do Atibaia. (Figura 04).

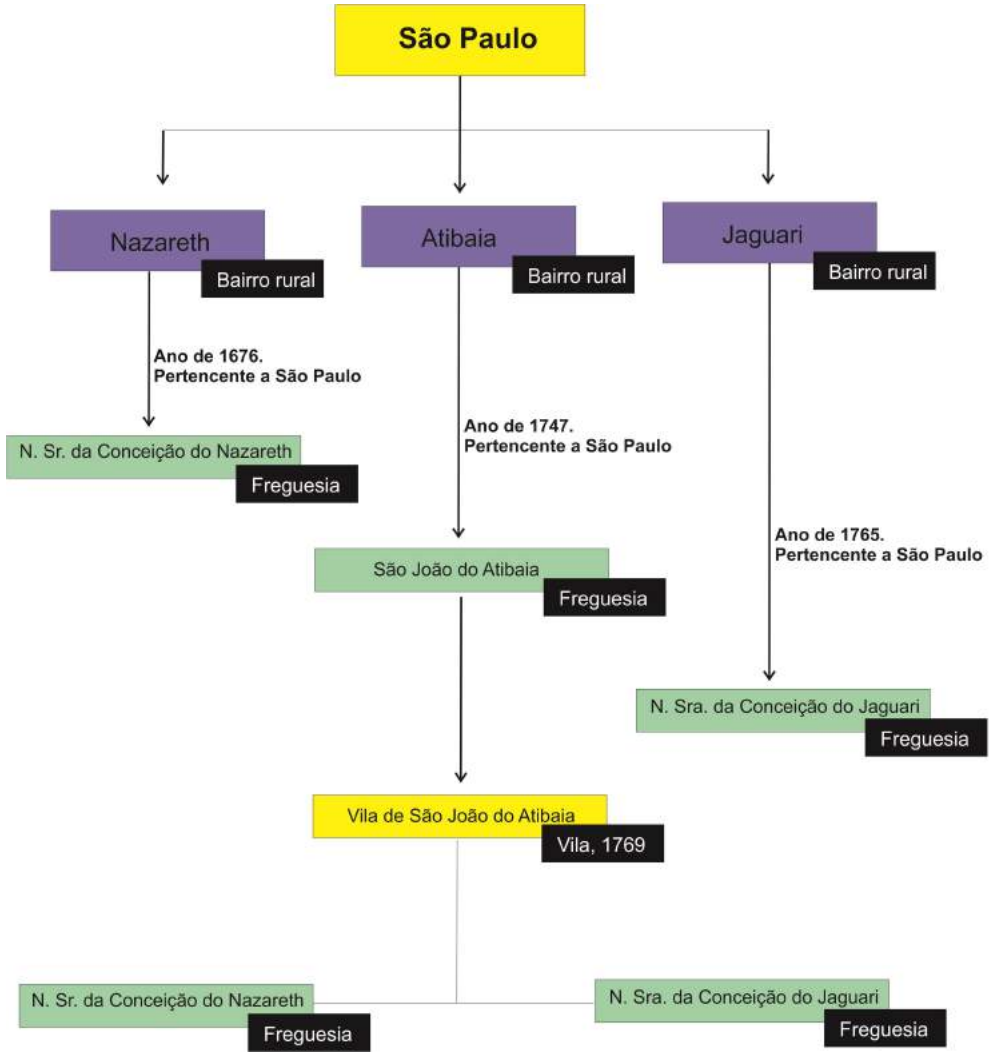


Figura 4: Esquema do desmembramento da Vila de São João do Atibaia da Cidade de São Paulo. Onde em (amarelo) encontram-se núcleos em condição de Vilas, (verde) em condição de Freguesia e (roxo) na condição de bairro rural. Elaborado pela autora, ano 2018.

2. A condição socioeconômica da população da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari.

Nossa Senhora da Conceição do Jaguari foi freguesia durante 32 anos, entre 1765 e 1797. Com base nas informações dos recenseamentos identificamos a quantidade e nomes dos bairros rurais deste período. (Tabela 1) Visando conhecer o desenvolvimento econômico e a ocupação dos moradores no início da formação da freguesia, foram selecionadas datas para a análise dos maços de população procurando cobrir a fase anterior a elevação à vila, aproximadamente 30 anos.

Além do recenseamento de 1767, foram escolhidos para análise os maços de população de 1775, pois os documentos se encontram em boas condições de conservação. Elegemos ainda o de 1785 que, apesar de terem perdido algumas informações, possibilitou boa compreensão dos dados informados. E, finalmente, 1796 foi o último censo consultado, ano que antecede a elevação da freguesia à condição de vila, que se deu em 1797.

Ano	1765			1775			1785			1796		
	Fogos	brancos	escravos	fogos	brancos	escravo	Fogos	brancos	escravo	Fogos	brancos	escravo
Freguesia	6	32	5	14	57	24	28	156	48	54	258	64
Canivete	48	240	5	51	269	3	38	224	22	72	350	24
Campo Novo	36	234	0	80	447	21	103	595	26			
Jaguary (cima e baixo)	80	446	2	79	456	11	171	906	33			
Guaripocaba	35	227	1	54	269	3						
Jacarey	103	551	0	153	834	65						
Anhumas				56	333	0	100	525	59	94	545	7
Araraz										42	223	1
Lopo										74	357	48
Curralinho										75	393	16
Total de fogos	308	1730	13	487	2665	127	440	2406	188	411	2126	160

Tabela 1-Relação de fogos e habitantes (brancos e negros) da freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari nos anos de 1767, 1775, 1785,1796.Fonte: "Maços de População". Atibaia e Nazaré. Arquivo Público de São Paulo.

O bairro da Freguesia ainda era muito pequeno em 1767 e seu crescimento foi gradual no decorrer desses 32 anos. Em 1767, possuía seis fogos; em 1775, contava com 14 fogos; já em 1785 o número de fogos dobrou, chegando a 28; e em 1796, dobrando novamente de tamanho, chegava a 54 fogos. Comparativamente a outras freguesias paulistas, era baixo o número de escravos, o que nos possibilita concluir se tratar de uma freguesia humilde, já que no período colonial possuir escravos era sinal de acumulação de bens. Em 1796, o bairro da Freguesia possuía 258 habitantes, dos quais 64 eram escravos, ou seja, 25%.

Em 1767, não há presença de escravos nos bairros Campo Novo e Jacareí. Há um novo bairro presente no recenseamento de 1775, Anhumas, também sem escravos. De maneira geral, é possível notar que nestes 30 anos da freguesia a presença de escravos é pequena, muito diferente da quantidade de habitantes brancos. Dos bairros recenseados em 1767, num total de 1.743 habitantes em 308 fogos, apenas 13 são escravos; em 1775, eram 2.792 habitantes, em 487 fogos, e 127 escravos; em 1785, num total de 2.594 habitantes, em 440 fogos, 188 são escravos; e no ano de 1796, são 2.286 habitantes, 441 fogos, e 160 escravos.

Inicialmente a economia era voltada para a subsistência e em muitos casos existia na mesma propriedade o cultivo de arroz, milho e mandioca, além da criação de animais como bois e porcos. Com o tempo, a Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari desenvolveu uma economia mista, da qual agricultura e pecuária abasteciam o mercado consumidor da região, incluindo a cidade de São Paulo.

No decorrer dos 32 anos, conforme analisado na documentação primária é possível observar (Tabela 1) que havia bairros como Guaripocaba e Jacareí, que apareceram em 1767 e em 1775, mas deixaram de figurar nos anos 1785 e 1796, tornando imprecisa a informação do total de fogos e habitantes. Podemos observar uma diminuição no número de fogos entre 1785 e 1796: queda de 487 para 440 fogos entre 1775 e 1785 e nova redução, para 411 fogos, em 1796. Como alguns bairros não constam da documentação pesquisada é provável que esta seja a justificativa para tal diferença nos números.

Há registros do número de fogos para os anos de 1767, 1775, 1785 e 1796, porém a informação é imprecisa por conta dos bairros que deixam de aparecer nos documentos em determinados anos. É o caso, principalmente, de 1796, ano que antecede a elevação da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari à Vila de Nova Bragança, quando quatro dos bairros que constam do primeiro recenseamento deixam de aparecer: Jaguari, Campo Novo, Guaripocaba e Jacareí. A diferença só não é maior por conta de três novos bairros: Araraz, Lopo e Curralinho, prova do desenvolvimento econômico, populacional e da ocupação territorial. (Tabela 1 e gráfico 1)

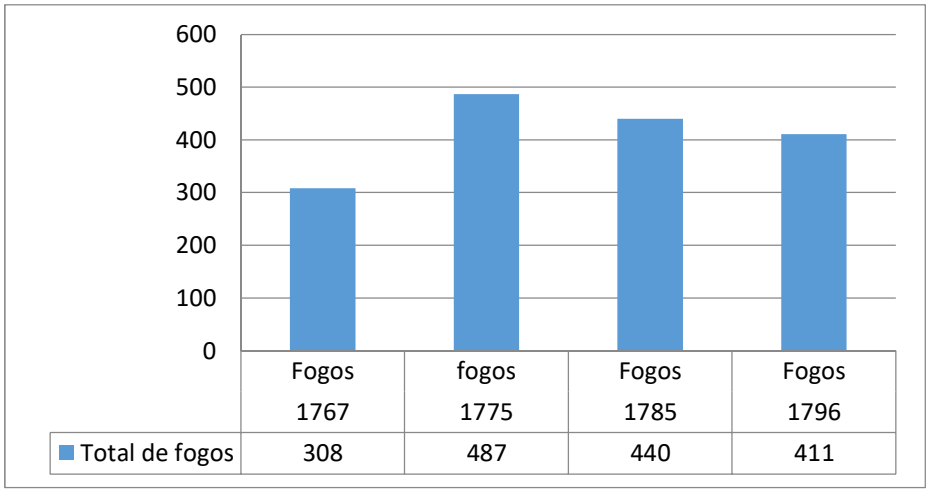


Gráfico 1: Relação de fogos nos anos de 1767,1775, 1785 e 1796 na Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari. Atibaia e Nazaré. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Em 1767, o bairro mais populoso era Jacareí, com 103 fogos e 551 habitantes, sem presença de escravos, um bairro com predominância da economia de subsistência. O segundo maior bairro é Jaguari, com 80 fogos, 446 moradores brancos e dois escravos. Canivete, Campo Novo e Guaripocaba eram semelhantes em número de fogos e habitantes, diferenciando-se pela quantidade de escravos: Canivete com 48 fogos, 240 moradores brancos e cinco escravos; Campo Novo com 36 fogos, 234 moradores brancos e nenhum escravo; e Guaripocaba, com 35 fogos, 227 moradores brancos e um escravo. (Gráfico 2)

O Bairro da Freguesia era o menor em número de habitantes, 37 no total, sendo 32 brancos e cinco escravos distribuídos em seis fogos, bairro este que encontrava o maior número de escravos. (Gráfico 2) A pequena dimensão da Bairro da Freguesia frente aos demais bairros revela o caráter rural da freguesia no período.

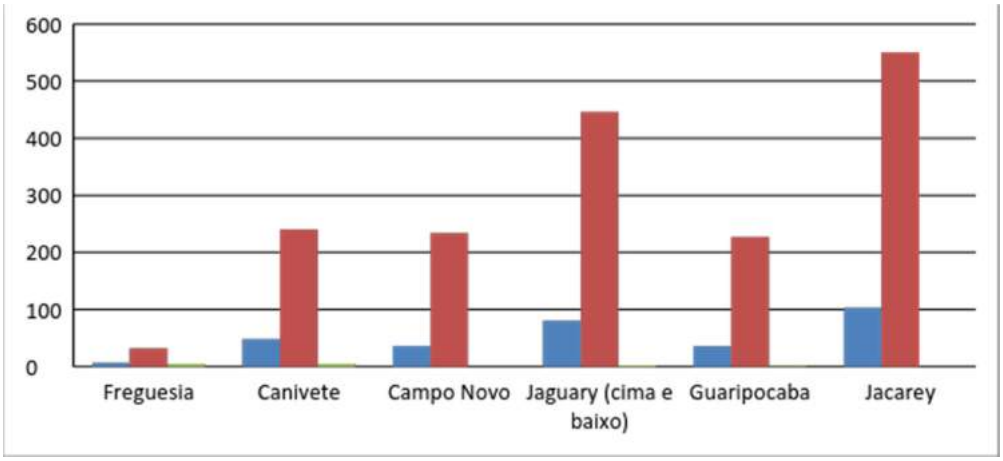


Gráfico 2: Fogos e população na Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari, ano 1767. Onde em azul número de fogos, em vermelho, habitantes brancos e em verde (pouco visível) habitantes escravos. Fonte: "Maços de População", Arquivo Público do Estado de São Paulo

Em 1775, o recenseamento informa a presença de mais um bairro na Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari, o Anhumas, além dos seis bairros recenseados em 1767. Cinco deles registraram crescimento no período. Quanto ao número de fogos, são mais oito no bairro da Freguesia; três no Canivete; 44 no Campo Novo; 19 no Guaripocaba; e 50 no Jacareí, o maior aumento nesses oito anos. O aspecto rural da freguesia permanece. Uma possível justificativa para o crescimento do Bairro de Jacareí seria o ouro encontrado na região por Simão de Toledo Piza, o que gerou uma corrida para sua exploração. No entanto, o ouro era pouco e rapidamente a calmaria retornou ao Bairro de Jacareí.

O número de habitantes brancos cresceu consideravelmente entre 1767 e 1775 nos bairros do Campo Novo e Jacareí, passaram a 213 e 283, respectivamente; o que representa um aumento de 91% no Campo Novo e 51% no Jacareí. O bairro que menos cresceu foi o Bairro Jaguari, com mais dez habitantes entre 1767 e 1775.

Em 1775 há registro da presença de escravos nos sete bairros e Jacareí apresentou o maior crescimento, de zero em 1767 para 65 em 1775. O bairro da Freguesia aumentou em 19 seu número de escravos; Campo Novo aumentou em 21; Jaguari mais nove escravos; e Guaripocaba mais dois. O bairro Canivete perdeu dois escravos. Anhumas, que não aparece nos documentos de 1767, não possuía escravos em 1775, com 333 habitantes brancos distribuídos em 56 fogos. O crescimento da freguesia marca a mudança da economia da região, que passa da subsistência para a mista, o que caracteriza o perfil econômico da Vila de Bragança nos anos que se seguem.

Os recenseamentos revelam, portanto, que em 1767 a freguesia possuía no seu termo 1743 habitantes, entre brancos e escravos, número que salta para 2792 em 1775, um crescimento populacional

de aproximadamente 60%. O crescimento do número de escravos no período revela uma mudança na condição econômica da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari, passando de 13 escravos em 1767 e 127 em 1775, uma impressionante alta de 876% no período de oito anos. (Gráfico 3)

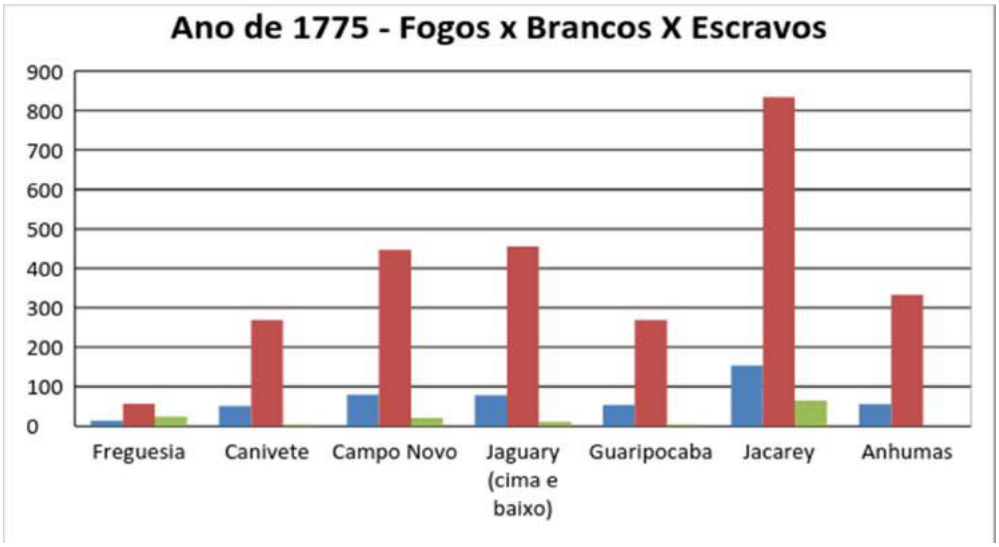


Gráfico 3: População (brancos e escravos) e fogos na Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari, ano 1775. Onde: azul número de fogos, em vermelho, habitantes brancos e em verde habitantes escravos. Fonte: "Maços de População", Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Para o ano de 1785, consta no recenseamento consultado somente cinco bairros, sem registro populacional nos bairros Guaripocaba e Jacareí. Porém, os dados dos demais bairros apontam para um crescimento populacional da freguesia.

O bairro da Freguesia foi o que teve o menor crescimento, aumentou 14 fogos, recebeu 99 novos moradores brancos e quatro novos escravos. Canivete perdeu 13 fogos, mas elevou em 195 o número de novos moradores brancos e em 19 os de escravos. Campo Novo ganhou 23 fogos, 382 moradores brancos e cinco escravos nesses dez anos. O bairro do Jaguari teve o maior crescimento de fogos e moradores brancos, 92 e 444, respectivamente. O número de escravos também cresceu, registrando aumento de 22 escravos em 1785. O último bairro que aparece nos registros de 1785 é Anhumas, com crescimento de 44 fogos, 192 moradores brancos e a maior alta no número de escravos, de zero em 1775 para 59 em 785, o que revela uma intensificação da atividade econômica na freguesia. (Gráfico 4).

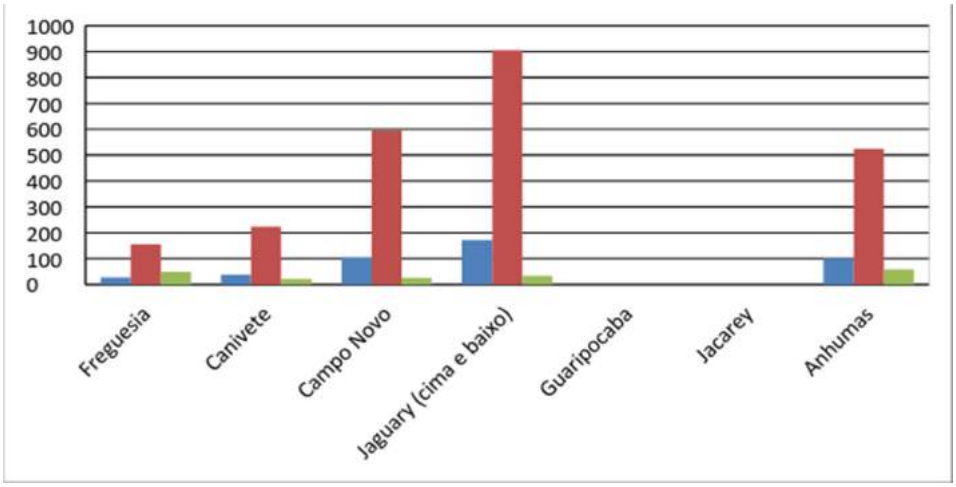
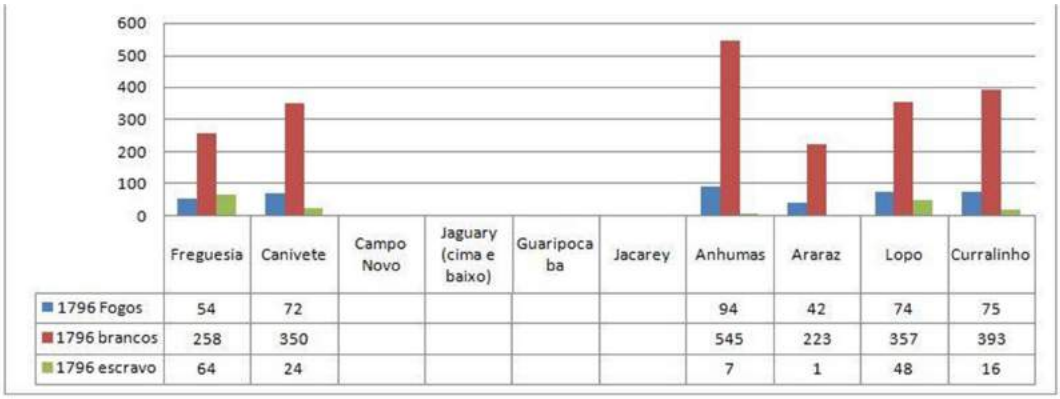


Gráfico 4: População (brancos e escravos) e fogos na Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari, ano 1785. Onde; azul número de fogos, em vermelho, habitantes brancos e em verde habitantes escravos. Fonte: "maços de população", Arquivo Público do Estado de São Paulo.

A análise do recenseamento de 1796, ano que antecede a elevação da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari à Vila de Nova Bragança, permite compreender como era estruturada a freguesia quando os moradores solicitaram sua autonomia ao Conselho da Vila de São João do Atibaia. No recenseamento de 1796 são registrados seis bairros, três que já constavam dos registros de 1785, a saber: Freguesia, Canivete e Anhumas, e três novos bairros: Araraz, Lopo e Curralinho.

No Bairro da Freguesia o crescimento continua, o número de fogos subiu para 54, mais 26 unidades em relação a 1785, que abrigavam 102 habitantes brancos e 36 escravos. O bairro Canivete cresceu em 34 fogos, 126 moradores brancos e 2 escravos. O número de fogos em Anhumas caiu de 100 para 95, enquanto que o número de moradores brancos cresceu pouco em comparação aos demais bairros citados, somente 20 moradores, ficando com 545 no total. Todavia, o número de escravos diminuiu significativamente, de 59 em 1785 para sete em 1796.

Os outros bairros recenseados em 1796 são Araraz, com 42 fogos, 223 moradores brancos e um escravo; Lopo, com 74 fogos, 357 moradores brancos e 48 escravos; e finalmente Curralinho com 75 fogos, 393 moradores brancos e 16 escravos. Podemos perceber que os três novos bairros são populosos: Curralinho com 409 habitantes, Lopo com 405 e Araraz com 224, todos maiores que o Bairro da Freguesia, que contava em 1796 com 322 habitantes. (Gráfico 5)



	Freguesia	Canivete	Campo Novo	Jaguary (cima e baixo)	Guaripocaba	Jacarey	Anhumas	Araraz	Lopo	Curralinho
1796 Fogos	54	72					94	42	74	75
1796 brancos	258	350					545	223	357	393
1796 escravo	64	24					7	1	48	16

Gráfico 5: População (brancos e escravos) e fogos na Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari, no ano de 1796. Onde; em azul número de fogos; em vermelho habitantes brancos; em verde habitantes escravos. Fonte: "Maços de População", Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Com base nas informações dos recenseamentos dos anos de 1767, 1775, 1785 e 1796, e usando como referência o mapa de 1909, elaborado e publicado pela Secção Cartográfica da Companhia Lith-Hartmann – Reichenbach, São Paulo e Rio, procuramos localizar a distribuição destes bairros no território no decorrer desses 32 anos. Essa localização pode ser observada na figura 05; em vermelho, estão pontuados os bairros que constam no "Maço de População" de 1767; Bairro da Freguesia, Canivete, Campo Novo, Jaguari, Guaripocaba e Jacareí; em verde integra-se Anhumas, em 1785, e, finalmente, em amarelo aparecem os novos bairros de recenseados em1796, Araraz, Lopo e Curralinho. (Tabela 2)

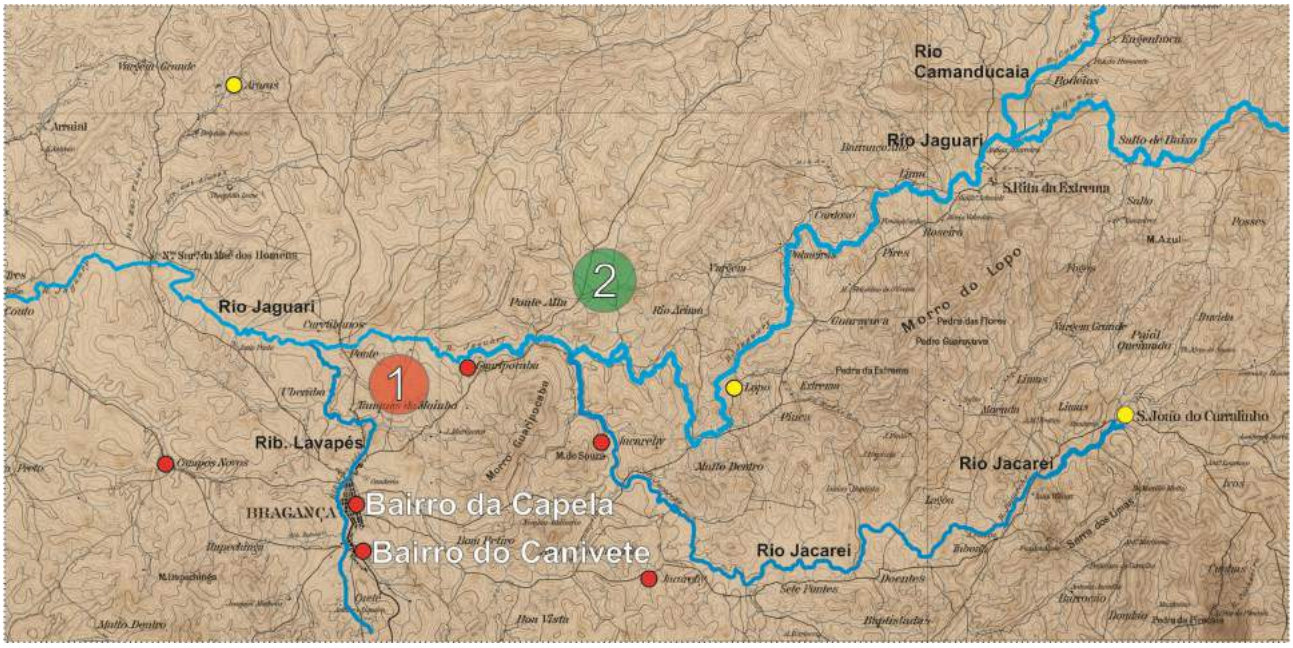


Figura 5: Os Bairros Rurais de Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari na cartografia de 1909. Onde há uma interpretação das informações recolhidas nos Maços de População de 1767, 1775, 1785 e 1796 em relação aos bairros existentes na Freguesia de Nossa Senhora do Jaguari no mapa de 1909. Em vermelho, estão pontuados os bairros que constam no "Maço de População" de 1767, "1" hipótese de localização do Bairro Jaguari; Bairro da Capela, Canivete, Campo Novo, Guaripocaba e Jacareí; em verde integra-se "2" o bairro Anhumas, em 1785, e, finalmente, em amarelo aparecem os novos bairros de recenseados em1796, Araraz, Lopo e Curralinho.

A nossa hipótese para a localização do bairro rural Anhumas foi levantada diante da informação de que havia um primeiro pouso fixado próximo ao Morro do Lopo e ao longo do rio Jaguari, no atual município de Vargem.

Segundo afirma Nelson Martins e Domingos Laurito:

> Não se pode precisar ao certo em que época foi conhecido o território bragantino, há, no entanto afirmações que em 1601, a expedição chefiada por D. Francisco de Souza, depois de atravessar o Sul de Minas descobriu e fez ponto no Morro do Lopo, próximo as imediações da Cidade atual, próximo ao Rio Jaguari. (LAURITO E MARTINS: 1943, p. 25)

Considerações finais.

A análise da formação da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari, entre 1765 e 1796, revela o aspecto rural desta freguesia que possuía no período um conjunto de bairros distribuídos no seu termo aonde o bairro da freguesia era de mínima dimensão em relação aos demais bairros rurais dispersos no território, mas conectados num sistema de caminhos e estruturados no contexto de uma economia inicialmente voltada para a subsistência e pouco a pouco transformando-se numa economia mista, da qual agricultura e pecuária abasteciam o mercado consumidor da região, incluindo a cidade de São Paulo.

A Capela de Jaguari, fundada em 1763 no termo da Vila de São Paulo, foi elevada a Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Jaguari em 1765, passando a pertencer, neste momento, ao termo da Vila de Atibaia; capela esta que deu origem à Igreja Matriz da freguesia e ao futuro núcleo urbano da Vila de **Bragança Paulista**. O período de análise abrange a formação da freguesia, inicia-se em 1767, quando encontramos recenseamento disponível da população e encerra-se em 1796, última data de recenseamento da freguesia antes da sua elevação à condição de Vila de Bragança Paulista em 1797.

A Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari era formada, entre 1767 e 1796, por um conjunto de bairros rurais que deram origem a grandes bairros da atual cidade de Bragança Paulista e a outras cidades da região.

O bairro do Curralinho foi elevado à Freguesia de São João do Curralinho, em 1891, nesta data já subordinado a Vila de Santo Antônio da Cachoeira, atual cidade de **Piracaia**. Em 1895, esta freguesia foi elevada a categoria de Vila de São João do Curralinho, desmembrando-se de Piracaia; tendo, em 1906, seu nome alterado para **Joanópolis -SP**, designação atual do município.

O bairro do Lopo deu origem a atual cidade de **Vargem- SP**, e hoje é um bairro desta cidade. Região de grande conflito entre a capitania de São Paulo e Minas Gerais. Entre 1778 e 1789, o povoado se formou a partir das concessões de terras a João Rodrigues Antunes e João Francisco de Oliveira, respectivamente. E manteve-se assim como um bairro rural da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari. Vargem Foi elevada a município em 28 de dezembro de 1964, mas seis anos depois, em 17 de abril de 1970, foi reconduzida à condição de distrito de Bragança Paulista. Depois de 21 anos, enfim, teve sua autonomia político-administrativa finalmente decretada.

O bairro Anhumas, vizinho do bairro Guaripocaba, hoje é um pequeno bairro do município de Vargem-SP, que abrigou uma das estações da ferrovia Bragantina no século XX, época de alta produção de café na região.

O bairro Araraz é possível localizar em alguns mapas, se caracteriza por diferentes pontos ao longo do ribeirão Araras, próximo a Serra das Araras e onde tem-se Araras dos Limas, Araras de Baixo, Araras de Cima. Hoje na Atual Cidade de Bragança Paulista encontra-se próximo a divisa com a cidade de Pinhalzinho o bairro rural Araras dos Pereiras, mais adiante, já na zona rural de Pinhalzinho encontra-se o bairro Araras do Lucas, pontos que equivalem a mesma região localizada no mapa de 1909.

O bairro do Guaripocaba, também abrigou uma das estações da ferrovia Bragantina no século XX, hoje é um bairro rural e periférico da cidade de Bragança Paulista, com 417 moradores e sua antiga estação ferroviária está sendo restaurada para uso da comunidade local.

O bairro do Jaguari é o maior e mais populoso bairro da cidade de Bragança Paulista na atualidade, onde a maioria da população é jovem. No recenseamento do IBGE de 2010, este bairro somava 17.000 habitantes. Desde o início do século XXI, o bairro é destinado ao parcelamento do solo para fins de construção de moradia de baixa renda. Ele margeia o Rio Jaguari em seu limite sul e do lado oeste faz divisa com o bairro do Guaripocaba.

O bairro do Campo Novo é hoje um bairro rural do Município de Bragança Paulista e abriga 1.204 habitantes (IBGE, 2010) já foi endereço de grandes Fazendas produtoras de café.

O bairro Canivete, atual bairro do Taboão, é um bairro central e povoado da atual cidade de Bragança Paulista, que abrigou uma das estações de trem que passava na área central, rumo a Jundiaí. Atualmente tem 2.098 habitantes (IBGE, 2010); a primeira capela construída no património doado por Arthur Siqueira, grande produtor de café na região encontra-se conservada.

O bairro da freguesia, mantem-se até os dias de hoje com o mesmo traçado original da freguesia de Jaguari e possui a Catedral da cidade, que apesar de suas reformas ao longo do tempo, localiza-se no local onde foi construída a primeira capela em 1765. O centro da cidade, que corresponde o antigo bairro da freguesia abriga hoje 5.267 habitantes (IBGE, 2010).

O estudo da formação da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Jaguari, entre 1767 e 1796, revelou que os 10 bairros que a compunham, na sua maioria bairros rurais, deram origem à formação do espaço regional de Bragança Paulista. Os desmembramentos territoriais e as transformações urbanas, nestes 10 bairros existentes no termo da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Jaguari no século XVIII, deram origem aos bairros da Freguesia, Canivete, Campo Novo, Jaguari, Guaripocaba e Araras no atual município de Bragança Paulista, parte do bairro Araras, no decorrer dos desmembramentos passou a fazer parte do território da atua cidade de Pinhalzinho. O bairro do Lopo deu origem a atual cidade de Vargem, o bairro Anhumas com o desmembramento se tornou um bairro do município de Vargem e o bairro do Curralinho se desenvolveu dando origem a atual cidade de Joanópolis. O bairro Jacareí se descaracterizou não sendo possível a localização atual.

REFERÊNCIAS:

Fontes primárias:

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. ***Maços de População da Vila de São João do Atibaia***. São Paulo.

_____ Folha de Bragança Paulista; Comissão Geográfica e Geológica do Estado de S. Paulo; Cidades, vilas, distritos de paz, bairros, fronteiras do Estado (Acordo de 6 de Outubro de 1909) e fazendas da região. Edição provisória 1909. Impresso cor. Tamanho 60x66, escala: 1:100000.

_____Seção Cartográfica do Departamento de Estatística do Estado de São Paulo, criadores de municípios, divisas e governantes; Data 1800. Sem escala.

Bibliografia:

ANDRADE, Adriano Bittencourt. **O outro lado da Baia: a gênese de uma Rede Urbana Colonial**. Ed. UFBA. Salvador, 2013.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Autoridade e conflito no Brasil colonial: o Governo do Morgado de Mateus em São Paulo (1755 – 1775)**, São Paulo: Editora Alameda, 2007.

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. **"Dilatação dos confins: caminhos, vilas e cidades na formação da Capitania de São Paulo (1532-1822)",** Anais do Museu Paulista, vol.17, n.2, São Paulo, 2009, p. 251 – 294.

CORREA, Roberto Lobato. ***A Rede Urbana.*** **São Paulo**: Ed. Ática, 1989.

DERNTL, Maria Fernanda. **Método e Arte*: Criação Urbana e Organização Territorial na Capitania de São Paulo, 1765-1811.*** Tese de Doutorado da FAU-USP, São Paulo, 2010.

FONSECA, C. D. **Arraiais e vilas D`El Rei: espaço e poder nas Minas setecentistas.** Belo Horizonte: Editora UFMG. 2011.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Sinopse Estatística do Município de Bragança Paulista Estado de São Paulo.** Subsídios para o estudo de evolução política. Rio de Janeiro: Serviço Geográfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1948 e 2010.

LAURITO, Domingos; MARTINS, Nelson Silveira**. Bragança 1763-1942. Coleção São Paulo através da História.** São Paulo: Ed. Mario M. Ponzini e Cia. 1943..

LEPETIT, Bernard. **Por uma nova história urbana**. Seleção de textos, revisão crítica e apresentação Heliana Angotti Salgueiro; tradução Cely Arena. São Paulo: Edusp, 2000.

MOREIRA, Ruy. **Formação Espacial Brasileira: uma contribuição crítica a geografia do Brasil.** São Paulo: Ed. Consequência, 2012.

SALGADO, Ivone; PEREIRA, Renata Baesso. . **A formação da rede urbana como estratégia de definição da fronteira entre as Capitanias de Minas Gerais e de São Paulo na segunda metade do século XVIII.** LABOR & ENGENHO, v. 11, p. 218-241, 2017.

V enanparq
Salvador - 2018

FORMA-ESTRUTURA: MATRIZ DE EXPRESSÃO TECTÔNICA DA FAU-USP

STRUCTURE-FORM: FAU-USP TECTONIC EXPRESSION MATRIX

FORMA-ESTRUCTURA: MATRIZ DE EXPRESIÓN TECTÓNICA DE LA FAU-USP

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

AGUIAR, Monica

Mestre em Arquitetura; Engenheira Civil e Professora do CAU PUC-Rio

monicaaguiar@puc-rio.br

FAVERO, Marcos

Doutor em Arquitetura; Arquiteto e Urbanista; Professor do CAU PUC-Rio e do PPGArq PUC-Rio

favero@puc-rio.br

FORMA-ESTRUTURA: MATRIZ DE EXPRESSÃO TECTÔNICA DA FAU-USP

STRUCTURE-FORM: FAU-USP TECTONIC EXPRESSION MATRIX

FORMA-ESTRUCTURA: MATRIZ DE EXPRESIÓN TECTÓNICA DE LA FAU-USP

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Forma-estrutura, como matriz de expressão tectônica, é um conceito caracterizado nesse artigo de modo transdisciplinar, para análise do projeto e construção da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), associando Arquitetura e Engenharia Estrutural, com o objetivo de propor uma abordagem que explicite o princípio que faz com que, em certas edificações, a estrutura espacial arquitetônica e a estrutura portante configurem uma única essência. Conceito que, implementado como princípio projetual no projeto da FAU-USP, se mostrou não apenas evidente mas também matriz de sua expressão tectônica. O trabalho, além de comprovar expectativas, ampliou o campo de investigações relacionadas à obra de Artigas.
PALAVRAS-CHAVE: FAU-USP, forma-estrutura, expressão tectônica, Arquitetura, Engenharia Estrutural.

ABSTRACT:
Structure-form, as matrix of tectonic expression, is a concept formulated in this essay from a transdisciplinary perspective, in order to have the Faculty of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo (FAU-USP) project and construction analised, by Architecture and Structural Engineering association, with the purpose of enhancing the design precepts that, in certain buildings, merge the architectural space and the structure as an indivisible essence. Concept that, deployed as a tenet in the FAU-USP design process, showed up not only evident but as its tectonic expression matrix as well. In addition to confirming expectations, this essay broadened the field of investigation concerning Artigas´s works.
KEYWORDS: *FAU-USP, structure-form, tectonic expression, Architecture, Structural Engineer.*

RESUMEN:
Forma-estructura, como matriz de expresión tectónica, es un concepto caracterizado en ese trabajo por una óptica transdisciplinar y aplicada en el análisis del proyecto y construcción de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidade de São Paulo (FAU-USP), asociando Arquitectura y Ingeniería Estructural, con el objetivo de proponer un abordaje que explicite el principio que hace que, en ciertas edificaciones, la estructura espacial arquitectónica y la estructura portante configuren una única esencia. Concepto que, implementado como principio proyectual en el proyecto de la FAU-USP, se ha mostrado no sólo evidente así como la matriz de expresión tectónica de ese proyecto. El trabajo, además de comprobar expectativas, há ampliado el campo de investigaciones relacionadas al debate sobre la obra de Artigas.
PALABRAS-CLAVE: *FAU-USP, forma-estructura, expresión tectónica , Arquitectura, Ingeniería Estructural.*

INTRODUÇÃO

O que mobilizou o desenvolvimento deste trabalho foi a constatação de uma relativa ausência de análises estruturais em projetos da Arquitetura Moderna Brasileira. Inquietação corroborada pelo artigo escrito por Fernando Serapião, *Uma história para ser contada,* no qual narra à história de Roberto Rossi Zuccolo:

> Engenheiro de estruturas, professor de todos os arquitetos modernos saídos do Mackenzie e alinhados com a Escola Paulista, entre eles Paulo Mendes da Rocha. [...] Saí de lá [Instituto de Engenharia, São Paulo, SP] com a sensação de que temos uma história só, mas fragmentada e contada com vieses diferentes. Nas monografias e trabalhos acadêmicos de arquitetura, por exemplo, é difícil encontrar o nome dos calculistas, mesmo nos projetos em que a estrutura é o ponto de partida. (SERAPIÃO, 2009)

Muitos são os vieses pelos quais uma história pode ser contada. A "estrutura como ponto de partida" motivou a caracterização do conceito forma-estrutura e a possibilidade de sua implementação se configurar como matriz de expressão tectônica. Estratégia que procura reestabelecer vínculos entre a Arquitetura e a Engenharia Estrutural em uma aproximação transdisciplinar; porém estratégia que pressupõe certo cuidado em termos metodológicos, uma vez que esses campos se apropriam de termos que podem adquirir significados diferentes quando usados por uma ou outra disciplina. Neste caso, especificamente, os termos estrutura, construção, tectônica e forma.

Para Eduard Franz Sekler, estrutura é um sistema ou princípio de arranjo destinado a lidar com as forças atuantes na edificação, que se materializa nos pórticos, arcos, abóbadas e outros elementos estruturais, ou seja, a estrutura portante. Já o significado de construção está relacionado com a concreta realização de um princípio ou sistema pela utilização de vários materiais unidos por diferentes métodos. (SEKLER, 1965. In: KEPES, 1965, p. 89)

Com relação ao termo tectônica, pode-se utilizar as definições do próprio Sekler e também de Kenneth Frampton. Para Sekler, a Arquitetura pode manifestar-se por meio da tectônica "quando o objeto construído consegue transmitir a experiência das forças relacionadas às formas em uma edificação" (SEKLER, 1965. In: KEPES, 1965, p. 92.). Já para Frampton, somente unidos, os vetores *topos, typos e tectônico*, conferem legitimidade arquitetônica ao edifício (FRAMPTON, 1995, p. 2), posto que o vetor tectônico está relacionado à necessidade da Arquitetura "expressar-se na forma estrutural e construtiva" (FRAMPTON, 1990. In: NESBITT, 2015, p. 558), sendo "inseparável do tipo de sua fundação no solo, a ascensão de sua estrutura através da interação do suporte, do vão, da emenda e da junta, do ritmo de seu revestimento e da modulação de sua fenestração". (FRAMPTON, 1995, p. 26.)

Para a forma, pode-se utilizar inicialmente a definição de Adrian Forty que considera o conceito como um "dispositivo exclusivo do pensamento" (FORTY, 2012, p. 168), ou seja, uma ideia. Na tentativa de aprofundar a compreensão deste termo, pode-se também recorrer a João Masao Kamita, que associa a materialização da forma, "em uma acepção tradicional, a um invólucro fechado a preservar uma essência". (KAMITA, 1994, p. 96)

Finalmente, uma primeira aproximação ao significado do termo forma-estrutura pode surgir por intermédio de Sekler quando se refere à "forma como resultado mais direto, ou como resposta, às forças de trabalho" (SEKLER, 1965. In: KEPES, 1965, p. 89), associando forma e estrutura em uma única essência. Corroborando Sekler, Guilherme Wisnik identifica, em alguns projetos de João Batista Vilanova Artigas "uma identidade fundamental entre estrutura espacial e estrutura portante" (WISNIK, 2015, p. 163). Premissas que qualificam, de maneira introdutória, o conceito que o termo forma-estrutura pode designar.

O artigo está organizado em duas partes, sendo a primeira dedicada à caracterização do conceito forma-estrutura, partindo da diferenciação entre estrutura espacial arquitetônica e estrutura portante. A segunda consiste na análise do projeto e construção da Faculdade Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), fundamentada pela conceituação desenvolvida na primeira parte.

De acordo com o propósito dessa abordagem foram definidas categorias de análise cujos fundamentos relacionam Arquitetura e Engenharia Estrutural. Inicialmente, foram consideradas categorias determinadas por H. Seymour Howard Jr. no trabalho *Structure, An Architect's Approach* (1966), que descrevem as estruturas sob o ponto de vista da Arquitetura. Porém, estas mostram-se insuficientes tendo em vista o escopo transdisciplinar dessa investigação. Para definir de maneira consistente os parâmetros analíticos, foi necessário definir outro conjunto de categorias – desenvolvido a partir de discussão que considerou simultaneamente aspectos empíricos e reflexivos: experiência profissional na prática de projetos de arquitetura e estrutura, e o campo do ensino e pesquisa –, que passou a operar de maneira integrada à classificação de Howard. Segundo Frampton, "o potencial tectônico completo de qualquer edificação se origina de sua capacidade de articular ambos os aspectos, poético e cognitivo, de sua substância" (FRAMPTON, 1995, p. 26). Entende-se aqui a articulação desses aspectos como a mediação entre Arquitetura e Engenharia Estrutural especificamente evidenciada através do conceito de forma-estrutura que, implementado como princípio projetual, pode se configurar como matriz de expressão tectônica de certos edifícios, dentre os quais, como procurar-se-á demonstrar, o da FAU-USP.

FORMA-ESTRUTURA: CONCEITUAÇÃO

Forma-estrutura é um conceito, um dispositivo do pensamento (FORTY, 2012, p. 168) que, de acordo com Carlos Brandão, pode ser considerado como fruto de reflexões alimentadas por certa práxis; portanto, "não é uma invenção *ex-nihilo*, mas uma compreensão daquilo que efetivamente vivemos" (BRANDÃO, 2000, p. 1.). É neste "espaço" que se encontra a caracterização de forma-estrutura, aqui trazida à discussão.

Ao analisar a obra de Affonso Eduardo Reidy, Kamita menciona "uma transição do livre exercício da sintaxe corbusiana – marca da fase inicial do modernismo arquitetônico brasileiro – para procedimentos de fusão e condensação expressiva entre forma e estrutura". (KAMITA, 2017. In: ZEIN, 2017, p. 126.)

Em comentário sobre o simbolismo pictórico de Gauguin, em contraposição à pintura "puramente visual" de Monet e Pissarro, Giulio Carlo Argan enfatiza que, na obra de Gauguin:

> A forma é sempre uma representação, porquanto livre e interpretativa, do mundo exterior; como tal, possui sempre um significado único e preciso: atrás de uma paisagem ou de uma figura ou de uma natureza-morta, o que emerge é sempre um princípio

> estrutural, um *principium individuationis*, seja ele o relevo plástico, a luz ou a cor. A forma nasce sempre de um processo de análise. (ARGAN, 2010, p. 430-431)

O conceito forma-estrutura procura caracterizar a fusão e condensação expressiva entre a forma e a estrutura, a que Kamita se refere, originado por um processo de análise, conforme Argan, que considera a criação do espaço arquitetônico inerente às condições estruturantes de sua materialização. O conceito tem, portanto, como *principium individuationis* a associação de forma e da estrutura em uma única essência. Idealmente será matriz de expressão tectônica, na medida em que a materialização pela construção teria como resultado a comunicação de um processo construtivo, que se dá por meio de uma experiência do sujeito, pela percepção da "realização de um conceito intangível, no caso a estrutura, materializado pela construção, que ganha expressão visual através da tectônica" e que, por isso, se manifesta empaticamente, de acordo com formulação de Heinrich Wölfflin em *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886), como aponta Sekler. (SEKLER, 1965. In: KEPES, 1965, p. 91-92)

A experiência empática pode ser analisada também por meio das considerações que Frampton faz sobre a propriedade expressiva da tectônica a partir de um ensaio de Martin Heidegger, intitulado *Sobre a Origem da Obra de Arte* (1956). Propriedade que ativa a noção etimológica de *techne*, derivada do verbo grego *tikto*, com o significado de produzir, associando à mesma palavra a existência simultânea de arte e ofício, uma vez que, para os gregos, os termos designariam uma única coisa. Tal associação indica o que está latente no trabalho e por isso, segundo Frampton, a expressão tectônica leva o significado de *techne* a evidenciar uma condição ontológica de uma "coisa através da revelação de seu valor epistêmico" (FRAMPTON, 1995, p. 23.); consequentemente é possível deduzir que na expressão tectônica é intrínseco ao objeto construído um "saber-fazer".

Aqui, um saber-fazer que considera a estrutura como ponto de partida, a geração da forma a partir da estrutura portante, porém, como princípio projetual que extrapola o domínio de uma técnica específica.

O trabalho de Pier Luigi Nervi é emblemático nesse sentido. Ada Louise Huxtable afirma que para Nervi a estrutura, como resultado da identidade com a verdade funcional, técnica e econômica do projeto, seria o "requisito necessário para a obtenção de resultados estéticos satisfatórios que caracterizariam a construção correta" (HUXTABLE, 1960, p. 17). Essa proposição impregnou o trabalho de Nervi a ponto de Huxtable afirmar que, apesar de existirem muitas maneiras de resolver um problema, a diferença entre as soluções dele e outras soluções pragmáticas quaisquer seria "o equilíbrio tenso e a beleza sensual da poesia, na estrutura de Nervi" (HUXTABLE, 1960, p. 31.). Além da identidade entre as estruturas espacial e portante, coloca-se o que Sekler descreve como "a realização de um conceito intangível, no caso a estrutura, materializado pela construção, que ganha expressão visual através da tectônica" (SEKLER, 1965. In: KEPES, 1965, p. 92.), manifestando-se através de uma experiência empática. Daí a referência de Huxtable a uma beleza sensual e à poesia dos projetos de Nervi.

A expressão tectônica das edificações, além de se manifestar por vários meios, pode também ser deliberadamente pouco clara, como explicita Sekler, "deixando o observador maravilhado diante de vastas expansões de matéria pairando aparentemente sem esforço sobre um vazio [...]. Pode haver uma negação tectônica criada com o auxílio de formas atectônicas que tendem a perturbar o observador". (SEKLER, 1965. In: KEPES, 1965, p. 94)

Explicitada pelo caminho das forças ou mesmo pouco clara por sua negação, a expressão tectônica é manifestação empática na medida em que o sujeito interage com as edificações. De fato, conforme Sekler, Wölfflin define a tectônica como uma manifestação particular de empatia no campo da Arquitetura (SEKLER, 1965. In: KEPES, 1965, p. 90). Essa manifestação, porém, só poderá existir a partir da construção, sua fisicalidade e interação com o sujeito, como enfatiza Frampton, ao afirmar que a construção é uma presença. Para Kate Nesbitt, Frampton relaciona a forma às qualidades tectônicas, quando identifica "a unidade estrutural como a essência irredutível da forma arquitetônica". (NESBITT, 2015, p. 556)

Corroborando as considerações anteriores, forma e estrutura enquanto uma única essência é uma ideia também abordada por Wisnik quando analisa alguns projetos de Artigas, nos quais aponta uma "identidade fundamental entre a estrutura espacial e a estrutura portante" (WISNIK, 2015, p. 163). Essa associação implica que se faça a distinção entre uma e outra para que se compreenda como, em certas circunstâncias, podem adquirir identidade, como uma qualidade do que é idêntico, com paridade absoluta.

O termo espaço, configurando uma estrutura espacial, é recente na história da construção e adquiriu uma valorização que Forty atribui às proposições protomodernas elaboradas por Gottfried Semper, que considerava a delimitação espacial como propriedade fundamental da arquitetura. Semper influenciou arquitetos como Adolf Loos, H.P.Berlage e Peter Behrens que eventualmente se manifestaram sobre o conceito em termos de "espaço habitável", a "forma do espaço" e a "natureza do espaço", indicando que a incorporação do termo ao discurso arquitetônico se tornou intimamente conectada ao desenvolvimento do modernismo (FORTY, 2012, p. 256-257). Neste sentido, para Frampton, a consideração do espaço como ponto de vista "essencialmente moderno" pode ser constatada pela relevância adquirida pelo conceito na evolução da Arquitetura, a ponto de haver uma prioridade dada à "unidade plástico-espacial do espaço interior e exterior e da assimilação não hierárquica de todas as formas instrumentais, independentemente de sua escala ou implantação, em uma experiência contínua de espaço-tempo" (FRAMPTON, 1995, p. 1-2). Forty assinala ainda que uma das características notáveis da produção arquitetônica da década de 1920 foi o intenso empenho da realização arquitetônica como uma "arte do espaço". (FORTY, 2012, p. 265)

De fato, a estrutura espacial arquitetônica pode ser delimitada por diferentes meios. Em períodos anteriores ao modernismo, desde a construção do abrigo mais primitivo, a delimitação do espaço pela construção se deu por diferentes práticas construtivas baseadas em técnicas empíricas, que evoluíram no tempo com as civilizações. O período de consolidação da Revolução Industrial caracterizou o contexto no qual surgiram novos paradigmas que alteraram essa condição, portanto é a partir desse período que se poderá abordar o significado de estrutura portante e independente, até então desconhecida no contexto da construção.

Um primeiro conceito teórico sobre as estruturas se formou a partir das ideias de Jean Rodolphe Perronet que, em 1770, utilizando-se de raciocínio analógico, associou a constituição dos esqueletos de animais ao sistema portante das edificações. Comparação que permitiu o entendimento deste sistema como algo dissociado do todo edificado, assim como os esqueletos dos animais do restante de sua constituição; caracterizando argumento para defender em um debate público a esbeltez das colunas da Igreja Sainte-Geneviève em Paris, projeto do arquiteto Jacques-Germain Soufflot (FORTY, 2012, p. 279). A estrutura, até então, entendida como um todo indissociável da edificação, ganhou autonomia, configurando-se, então, como algo inscrito no âmbito da abstração.

A associação dos conhecimentos de resistência dos materiais, provenientes dos trabalhos de Galileu Galilei ao estudo da estática, formulados nos preceitos da mecânica clássica, permitiu a elaboração de uma primeira teoria estrutural propriamente dita, quando, em 1826, Claude Louis Marie Henri Navier reuniu as formulações existentes sobre a estática dos arcos e das vigas, a estática dos empuxos de solo, a resistência dos materiais e a análise matemática da linha elástica, para fundamentar uma teoria específica às estruturas, analisadas a partir desses preceitos como um sistema (KURRER, 2008, p. 250). A evolução das formulações teóricas, desenvolvidas a partir de Navier, permitiu a solução de problemas *a priori*, baseando-se em conceitos abstratos, contrariando as práticas empíricas vigentes, ou seja, o sistema estrutural passou a ser entendido como algo pertencente ao campo da abstração. Assim, a abstração das estruturas proposta por Perronet, permitiu a cientistas, como Navier, a formulação de teorias específicas aos sistemas estruturais, possibilitando a elaboração de projetos de detalhamento e montagem de peças, previamente dimensionadas para os esforços esperados durante e após a conclusão da construção, cujo bom desempenho estaria diretamente relacionado ao grau de precisão das análises realizadas em antecipação, à qualidade de representação projetual e à boa técnica de construção. A criação de um sistema estrutural abstrato, configurado em um modelo de análise, assim como a criação da forma na Arquitetura, é uma operação formal que se dá no plano da ideia.

Consequentemente, são dois os sistemas estruturais: o sistema abstrato, a partir da concepção formal de um modelo de análise e o sistema construído a partir desse modelo, materializando na obra, por meio da representação projetual e da construção, a estrutura portante. A associação da estrutura espacial à estrutura portante, como princípio projetual, manifestará a potência do sistema estrutural na conformação de espaços; forma-estrutura que, por fim, poderá se expressar tectonicamente pela construção.

FORMA-ESTRUTURA: CATEGORIAS DE ANÁLISE

Para explicitar a presença do conceito forma-estrutura como matriz de expressão tectônica foram consideradas categorias de análise formuladas por Howard (HOWARD, 1996, p. 8-17), que relacionam arquitetura e estrutura:

_ Estruturas mínimas: caracterizadas por um alto grau de eficiência mecânica com utilização mínima de material;

_ Estruturas adequadas: aquelas possíveis em atendimento a requisitos arquitetônicos específicos, de modo que se pode renunciar à máxima eficiência estrutural, uma vez que “o que é melhor para a estrutura não é necessariamente melhor para a edificação como um todo”;

_ Estruturas formais ou esculturais: aquelas em que os elementos são exagerados ou cujas formas refletem um uso não eficiente do material, apenas pela causa do impacto emocional;

_ Estruturas pretensiosas: aquelas projetadas apenas pela novidade em si, por uma afirmação de atenção à forma.

Pela classificação de Howard, as estruturas podem comunicar uma qualidade tectônica, identificada por Frampton como “a manifestação de uma estrutura potencialmente poética, no sentido original da palavra

grega *poiésis*, como ato de criar e revelar" (FRAMPTON, 1990. In: NESBITT, 2015, p. 559), pois a palavra tectônica não alude ao componente estrutural em si, mas "também na sua amplificação formal relativamente ao conjunto de que faz parte" (FRAMPTON, 1990. In: NESBITT, 2015, p. 560). Porém, para o aprofundamento da análise, foi necessária a caracterização de um outro conjunto de categorias que considerassem, de maneira mais contundente, a questão transdisciplinar entre aspectos da Arquitetura e da Engenharia Estrutural, com o qual a classificação de Howard passou a operar de maneira integrada. São elas:

_ Imposição da forma: fator definidor da solução estrutural, diretamente relacionado às categorias de Howard, na medida em que, para Engenharia Estrutural, a imposição de certa forma funciona como um condicionante da criação do modelo estrutural[1], que precisa incorporar todas as propriedades materiais, mecânicas e formais a serem analisadas para verificar a viabilidade de uma determinada solução estrutural em função de uma determinada forma[2];

_ Legibilidade estrutural: o sistema portante como presença espacial, ou seja, como algo perceptível empiricamente, ou melhor, como algo perceptível por meio de experiência empática, não apenas como elemento da arquitetura, mas também como elemento responsável pela estabilidade e segurança da edificação, e sistema condutor das cargas em direção a seus pontos de apoio[3], sendo portanto, simultaneamente, ferramenta para a análise dos meios tecnológicos que possibilitam a construção do espaço arquitetônico[4];

_ Materialidade estrutural: em virtude das diferentes materialidades e arranjos espaciais viáveis para os sistemas estruturais, essa categoria procura analisar a estrutura como produto do processo construtivo e possível instrumento de comunicação de uma ideia[5].

[1] De um modo geral, a simplificação bem feita de um modelo estrutural nas fases iniciais do projeto permitirá uma análise representativa do comportamento estrutural do edifício construído e, para tanto, o modelo deve sintetizar o problema estático a ser resolvido.

[2] Nesse sentido, os limites impostos pela forma, em alguns casos, podem inviabilizar uma solução estrutural, seja pela capacidade resistente dos elementos aos esforços solicitantes, pelo cumprimento das normas vigentes, por questões ligadas à realidade das técnicas construtivas e capacitação de mão de obra e por questões econômicas.

[3] Tal categoria pode reforçar a compreensão da expressão tectônica de uma edificação, na medida em que também analisa a capacidade de transmissão da sensação de sua solidez, por meio de uma experiência empática que poderá se dar por inquietações provocadas por condições de equilíbrio não apreendidas de imediato, ou mesmo provocações sobre o funcionamento do sistema estrutural em si.

[4] No que diz respeito à configuração da estrutura portante, o maior problema a ser resolvido pela Engenharia Estrutural é a relação entre as dimensões dos elementos estruturais e a extensão dos vãos a serem vencidos, em função das limitações de resistência aos esforços e as propriedades elásticas do material estrutural.

[5] Tendo em mente a análise da FAU-USP, é oportuno observar que, no caso das estruturas de concreto armado a materialidade pode estar associada à sua propriedade de monoliticidade como possibilidade plástica, mas também ao processo construtivo e seu resultado como comunicador de uma ideia, devido ao grau de controle tecnológico envolvido na construção, que vai de processos artesanais a industrializados de fabricação.

Na análise da FAU-USP é relevante considerar: onde os limites de imposição da forma se colocaram, as soluções adotadas e em que medida essa imposição interagiu com a Engenharia Estrutural para a geração da forma desejada; com que clareza a legibilidade estrutural se manifesta e como isso se reflete na expressão tectônica, a partir das soluções estruturais adotadas, em função da tecnologia e conhecimento disponíveis; e ainda, como o processo construtivo se refletiu na materialidade estrutural do concreto aparente e o que essa condição pode comunicar.

FORMA-ESTRUTURA: PROJETO DA FAU-USP

Projeto: 1960-1962 / 1965-1966
Construção: 1966-1969
Projeto de Arquitetura: Arqs. João Batista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi
Projeto Estrutural: Escritório Técnico Figueiredo Ferraz - Eng. José Lourenço de Almeida Castanho

O projeto da FAU-USP foi uma missão. De acordo com Felipe de Araujo Contier, "uma arquitetura para representar a própria arquitetura no conjunto da universidade" (CONTIER, 2015, p. 256). Arquitetura que representou também, pela vivência em seu espaço, a possibilidade de renovação pedagógica do Curso de Arquitetura e Urbanismo, de maneira coerente com o pensamento do grupo liderado por Artigas. O edifício, de acordo com o arquiteto, seria um templo onde se realizaria a democracia e a livre circulação de pessoas e ideias, aberto a todos. Templo é a palavra definidora daquela espacialidade, onde um peristilo encimado por um entablamento que rodeia a construção informa ao sujeito que este se encontra diante de algo imponente, acessível a todos, francamente aberto e penetrável.

Ali o corpo social é a prioridade, a compreensão do todo espacial permitida pela transparência interna é imediata e, naquele espaço, o discurso de Artigas se impõe. O edifício ocupa seu espaço na Cidade Universitária acentuando contrastes logo apreendidos visualmente, à distância, entre peso e leveza, e também entre a tecnologia e o arcaico, como observado por Forty:

> Artigas e seu engenheiro enfrentaram um grande problema para criar o efeito de tanto sendo sustentado por tão pouco. O que eu acho notável neste edifício é o contraste entre, por um lado, a extrema elegância e sofisticação da engenharia estrutural, e por outro a rudeza de sua execução, porque o concreto propriamente dito parece bruto e empobrecido, o produto do atraso [...]. É relativamente raro achar uma obra que, como a FAU, seja simultaneamente primitiva e tecnologicamente sofisticada. (FORTY, 2013, p. 126)

A face externa do entablamento comunica uma materialidade artesanal em oposição à materialidade de caráter industrial do interior do edifício. Externamente está o trabalho manual de marcação das fôrmas executadas com tábuas de madeira, em um concreto áspero e rudimentar. Internamente está o concreto liso, executado com fôrmas de painéis de compensado de madeira, remetendo aos acabamentos industrializados, como o piso liso e brilhante do pátio central, conhecido como Salão Caramelo, devido à cor da cobertura epóxi utilizada na sua finalização (Figura 1).

Figura 1: FAU-USP. João Batista Vilanova Artigas. Fachada.
Fonte: https://i.pinimg.com/originals/c4/5b/7b/c45b7b7958e8680c25b110ef14bf81e5.jpg.

Externamente o entablamento parece uma "caixa" pesada e maciça que se revela ao sujeito, internamente, como um invólucro esbelto, contendo o espaço, onde, conforme Antonio Barossi, se inserem "edifícios dentro do edifício" (BAROSSI, 2016, p. 31). Os pilares que sustentam essa caixa extrapolam sua função portante para se mostrarem também como esculturas prismáticas. O movimento então se torna contínuo, conduzido por rampas largas que sobem, a cada 1,90m de altura, aos níveis superiores onde estão o museu, a biblioteca, os departamentos, os estúdios, os ateliês e as salas de aula. A "caixa" é então fechada no topo por uma cobertura em grelha plana, de domos tronco-piramidais, cujos vazios são cobertos por placas translúcidas proporcionando iluminação zenital (Figura 2).

Figura 2: FAU-USP. Pátio central (salão caramelo).
Fonte: a autora

Nada é casual nesse edifício onde cada detalhe foi pensado de maneira engenhosa e criteriosa, desde a iluminação zenital até os caixilhos e mobiliário, passando, obviamente, pelo sistema estrutural que permitiu sua materialização.

Imposição da forma

> A estrutura, para o arquiteto, não deve desempenhar o papel humilde de esqueleto, mas exprimir a graça com que os novos materiais permitem dominar as formas cósmicas, com elegância de vãos maiores, de formas leves. (ARTIGAS, 1961. In: FERRAZ, 1997, p. 101)

Ao descrever o projeto, além de mencionar a estrutura que não deveria "assumir o papel humilde de esqueleto", Artigas faz referência a um aspecto que interessa particularmente a essa análise: "A sensação de generosidade espacial que sua estrutura permite aumenta o grau de convivência, de encontros, de comunicação" (ARTIGAS, 1961. In: FERRAZ, 1997, p. 101). Menciona a estrutura, mas o que chama atenção aqui é a qualificação que permite "a sensação de generosidade espacial". Consideração que denota uma intenção clara de associar estrutura portante e estrutura espacial, estratégia que caracterizaria a implementação do conceito forma-estrutura como princípio projetual. A materialização do projeto a partir desse princípio permitiria a distribuição do programa em espaços intercomunicantes e articulados, porém vinculados à presença estrutural.

Segundo Wisnik, a fase da carreira de Artigas em que se deu o projeto é marcada por uma atitude de desencanto com o idealismo utópico moderno e se caracteriza por uma concepção formal ancorada em "um campo de tensões, um arcabouço de relações materiais em permanente conflito" (WISNIK, 2015, p. 162). Atitude que fundamenta sua pesquisa formal na busca por uma autonomia em relação à arquitetura praticada fora do Brasil, mais especificamente na Inglaterra onde surgiu o "Novo Brutalismo" (BANHAM, 1955). O "projeto" de Artigas entra em uma fase de "forte entronização da crítica dialética na forma construída, fazendo com que esta deixe de ser entendida como volume geométrico abstrato para ser pensada como estrutura" (WISNIK, 2015, p. 163). Estrutura que, no sentido amplo da palavra, englobaria tanto os vetores de circulação de pessoas e energias, mecânica, elétrica e hidráulica, como os vetores de forças associadas à materialização pela construção. A partir dessa lógica holística, Artigas associa em uma única essência a estrutura espacial e a estrutura portante de modo que uma não existiria sem a outra.

Os primeiros esboços do projeto, no início do ano de 1960, já mostravam a concepção de uma caixa de concreto aparente, suspensa sobre rampas de circulação, apoiada em pilares periféricos, distribuídos em uma planta quadrada. Desde o início a monumentalidade era determinante. Esboços que revelam também algumas características da Escola Paulista, que Sophia Telles descreve como uma "filiação aos projetos corbusianos quanto à ortogonalidade e ao uso de empenas estruturais que são típicas da referência mediterrânea de Le Corbusier, dentro da tradição mais ampla do projeto quanto à verdade dos materiais e às estruturas aparentes" (TELLES, 1992. In: GUERRA, 2010, p. 254). Características que aparecem nos croquis de Artigas, que condensa em poucas linhas as diretrizes norteadoras do projeto em fases subsequentes (Figura 3).

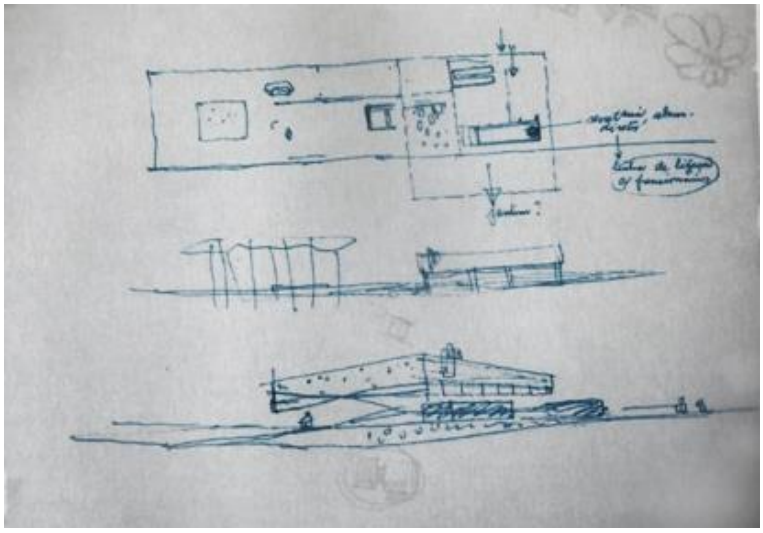


Figura 3: FAU-USP. Croquis de João Batista Vilanova Artigas.
Fonte: ARTIGAS, 1998, p.59.

É possível observar a articulação sistemática do conceito forma-estrutura, seja pela explicitação de uma cobertura em grelha – elemento com propriedades estruturais intrínsecas – apoiada nas vigas do

entablamento, seja pela investigação de um formato específico para os pilares, que passam a apresentar seção variável, ampliando a expressão tectônica do conjunto (Figura 4).

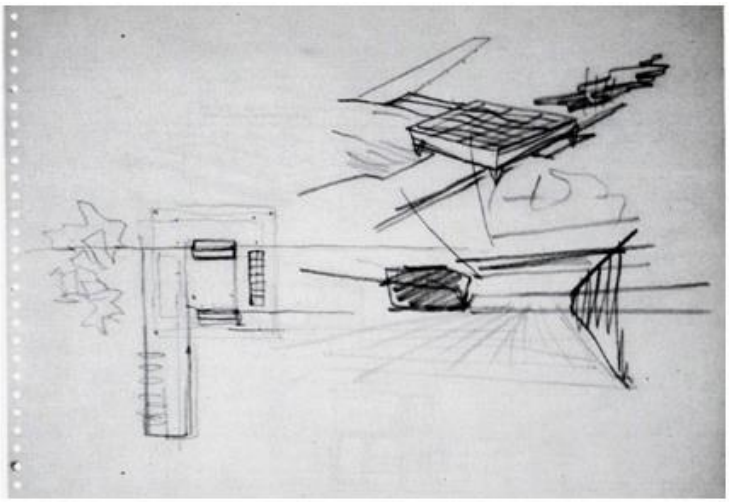


Figura 4: FAU-USP. Croquis de João Batista Vilanova Artigas.
Fonte: ARTIGAS, 1998, p. 73.

Ou ainda, quando em outro desenho, Artigas especulou manter os pilares nas extremidades da caixa, inclinar os quatro pilares e as bordas do edifício ou recuar os quatro pilares para o centro, deixando as extremidades em balanço (Figura 5). Todas decisões de caráter espacial vinculado ao caráter estrutural.

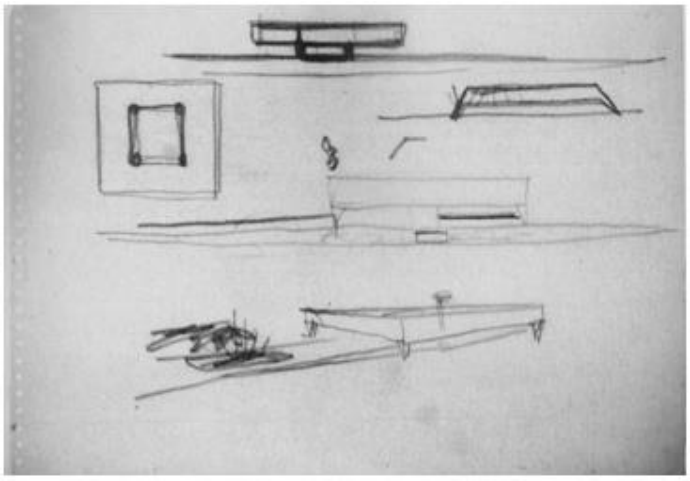


Figura 5: FAU-USP. Croquis de João Batista Vilanova Artigas.
Fonte: ARTIGAS, 1998, p. 75.

Finalmente Artigas evoluiu para uma planta retangular e em seu último croquis chegou ao que, muito proximamente, se transformaria no projeto final. É possível observar, em planta baixa, o posicionamento lateral das rampas, o pátio central e a ocupação periférica, bem como uma certa modulação de pilares. Na representação em perspectiva se mostram as relações de proporção garantidoras da monumentalidade bem como a distribuição dos pilares de seções variáveis da fachada, mantendo os quatro cantos do entablamento em balanço (Figura 6).

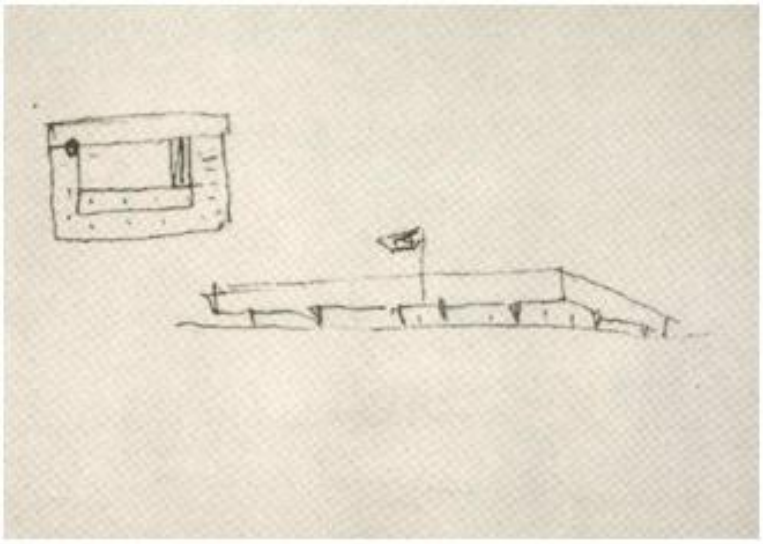


Figura 6: FAU-USP. Croquis de João Batista Vilanova Artigas.
Fonte: CONTIER, 2015, p. 264.

Durante todo processo de concepção arquitetônica o conceito da forma-estrutura está sempre presente pelo desenvolvimento de uma proposta em que a forma surge vinculada à estrutura portante, expressando-se monumentalmente por meio de sua materialidade e dimensões, além de possibilitar a criação de um espaço interno vinculado a uma modulação específica fundamentada na racionalidade.
A expressão tectônica que, "como uma manifestação particular de empatia na arquitetura" (SEKLER, 1965. In: KEPES, 1965, p.91), resultaria dessas decisões, seria revelada ao sujeito por meio de uma experiência a se dar em um espaço onde a relação entre a arte e a técnica provoca a "sensibilidade governada pela razão", que Telles explicita quando fala de uma "operação moderna", portanto a "forma, enquanto percepção imediatamente sensível, será ao mesmo tempo a razão em ato" (TELLES, 1983. In: GUERRA, 2010, p. 23-24). Razão em ato que estará presente em todo o processo de desenvolvimento do projeto, desde os croquis iniciais até sua conclusão.

Estabelecendo uma modulação estrutural de 11,00m x 11,00m que – é importante frisar – para o concreto armado é uma modulação bastante ousada em função das características do material, Artigas condiciona o projeto a um tipo de solução estrutural específica, vinculada à capacidade resistente do material. Escolha que pode ter sido influenciada pelas dimensões das placas das chapas de compensado utilizadas na

confecção das fôrmas, cujas medidas eram 110x220cm (CONTIER, 2013, p. 13), enfatizando ainda mais certa racionalidade do projeto.

Distribuindo a modulação em uma grade de eixos perpendiculares entre si Artigas reafirma o conceito corbusiano de "uma independência funcional e formal entre vedação e estrutura que possibilita, pela construção em esqueleto, a planta livre" (COMAS, 1994, p. 58). Essa liberdade se traduziu na distribuição do programa, pois uma vez independentes da estrutura, pisos e vedações conformariam espaços singularizados, projetados em uma configuração de planos verticais descontínuos de fachadas internas, pela execução de balanços, recuos e vazios, mantendo entre eles uma lógica construtiva comum. Assim, no interior delimitado pela rigidez cartesiana dos quatro pórticos do entablamento, os espaços puderam ser organizados de maneira flexível, em meio à presença da estrutura portante.

Essas decisões projetuais estabeleceram uma espacialidade específica para o projeto e, vinculada a ela, todo um sistema estrutural que a tornaria possível. Em entrevista realizada em 1978, Artigas descreveu como se deu a depuração da forma arquitetônica do projeto da FAU-USP:

> Tinha de ser um prédio sem a menor concessão a nenhum barroquismo, que tivesse insinuações de uma extrema finura, para dizer que partia de um bloco inerme. O resto, de uma tremenda simplicidade, compreensível para qualquer um. Que não tivesse nenhuma loquacidade, nenhuma veemência no discurso, nenhuma concessão barroca, nada. Uma espécie de quem procura a verdade pura, absolutamente pura. Certo que não consegui. Sabe que isso aí seria o fim dos tempos, proposta apocalíptica, não tem nem graça [...]. Só vale quando eu estou falando pra ver o momento, como é que ele era [...] Morria de medo de riscar aquilo tão simples, como estava colocado. O que eles vão dizer disso? Não chega a ser nada [...]. Não tem porta de entrada [...]. (ARTIGAS, 1961. In: MARKUN; ROZEINBLIT, 2014)

Na realidade, o "nada" resultou em um projeto repleto de complexidades estruturais, geradas pela imposição da forma, que se refletem no comentário de Forty sobre o problema enfrentado por "Artigas e seu engenheiro para criar o efeito de tanto sendo sustentado por tão pouco" (FORTY, 2013, p. 126). No sentido de ilustrar alguns dos problemas que emergiram pela imposição da forma no projeto da FAU-USP, pode-se citar: o estabelecimento de uma modulação ousada para o material, no caso 11,00m, vinculada a uma espessura máxima de 80cm para as lajes, cuja solução foi o emprego de lajes nervuradas com caixão perdido; a duplicação desse módulo no vão central mantendo-se a mesma espessura de 80cm para as lajes, decisão que obrigou o emprego do concreto protendido; e as seções variáveis dos pilares dos pórticos que, nos projetos dessa fase, se caracterizam por uma "complexificação quase barroca" (WISNIK, 2015, p. 165).

Artigas costumava tratar os pontos de apoio de maneira especial em seus projetos. Essa estratégia de expressão tectônica, pela ênfase dada às condições de equilíbrio da edificação, é percebida pelo sujeito por meio do destaque visual dado aos aparelhos que materializam a junta que separa os elementos que se apoiam dos elementos que proporcionam o apoio. A configuração escultórica dos pilares da fachada da FAU-USP tinha essa característica e seria uma complicação adicional. Sua intenção era a de fazer pilares articulados sobre uma base tronco-piramidal separando a superestrutura da infraestrutura que emergia do solo. Por isso, na fase de nteprojeto, já aparece a marcação nítida de uma junta nos desenhos de fachada (figura 7).

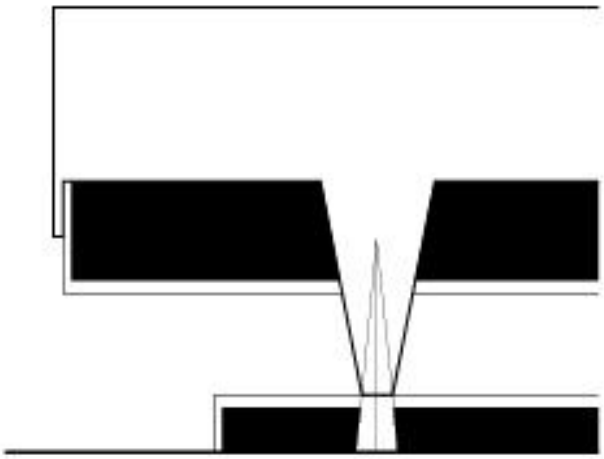


Figura 7: FAU-USP. Anteprojeto: ampliação do detalhe da junta nos pilares da fachada.
Fonte: CONTIER, 2015, p. 272.

Durante o desenvolvimento do projeto, Artigas também detalhou a seção transversal dos pilares internos em formato de carretel, cuja função seria abrir espaço para passagem de tubulações, associando no mesmo elemento funções estruturais e hidráulicas (Figura 8).

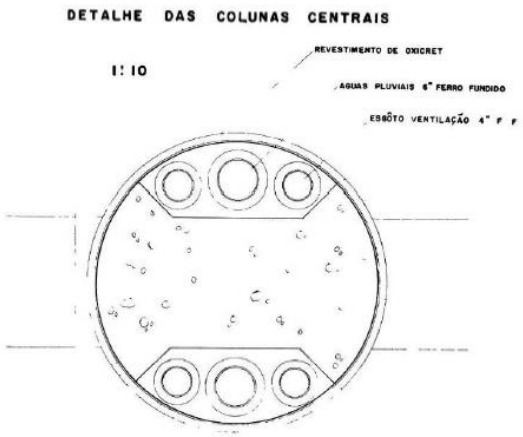


Figura 8: FAU-USP. Anteprojeto: detalhe dos pilares internos.
Fonte: CONTIER, 2013, p. 11.

Aqui cabe ressaltar um paradoxo na proposta de Artigas, que pretendia livrar o projeto da FAU-USP de todo "barroquismo", dotando-o de "tremenda simplicidade". O que se vê é que essa simplicidade foi conquistada pela complexidade da técnica envolvida nas soluções estruturais, sem falar no custo financeiro a elas inerente, sobre os quais o então diretor da FAU-USP, Pedro do Amaral Cruz, que não concordava com o projeto, fosse por motivações políticas ou econômicas, se manifestou:

> O esquisito projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, conduziu a uma estrutura de concreto, totalmente afastada dos cânones usuais, com um volume tremendo de concreto protendido, tendo como consequências: um preço exagerado para a estrutura, e um prazo dilatadíssimo para sua construção. (AMARAL apud CONTIER, 2015, p. 287)

Em função das imposições formais o projeto foi qualificado por Castanho, engenheiro estrutural responsável pelo projeto, como um trabalho de "relojoaria" (CONTIER, 2015, p. 279), tal o grau de minúcia que exigiu no seu cálculo e detalhamento.

A questão da imposição da forma nas seções dos pilares é particularmente emblemática, uma vez que o pilar deixa de ser definido apenas pela carga que ele suportará e pela resistência à compressão do material que o compõe. Pode-se notar, em uma estimativa geral de cargas para os pilares da edificação, que os pilares dos pórticos das fachadas são os menos carregados e os pilares internos são os mais carregados. Entretanto, é possível observar no edifício construído que as seções transversais dos pilares internos são menores do que as seções transversais dos pilares dos pórticos das fachadas, ou seja, há ali uma desproporcionalidade das seções em relação às cargas, que contraria os princípios de dimensionamento na Engenharia Estrutural (Figura 9).

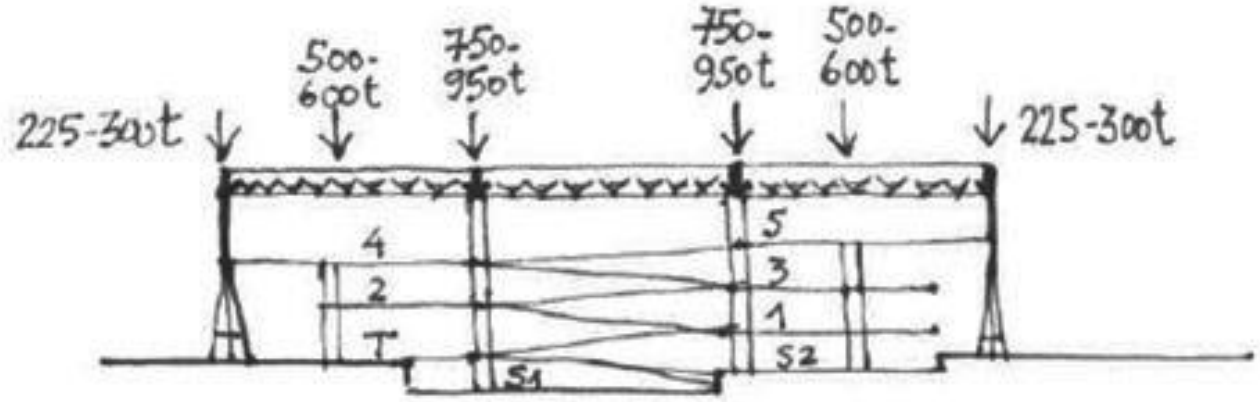


Figura 9: FAU-USP. Esquema de distribuição de cargas nos pilares: Corte Transversal.
Desenho Ana Clara Giannecchini.
Fonte: CONTIER, 2015, p. 281.

No edifício da FAU-USP cabem, portanto, simultaneamente, duas categorias no sistema de classificação de Howard. A primeira classificando a estrutura como adequada, que é aquela possível em atendimento a requisitos arquitetônicos específicos, de modo que se pode renunciar à máxima eficiência estrutural uma

vez que “o que é melhor para a estrutura não é necessariamente melhor para a edificação como um todo”, que é o caso dos pilares internos em seção de carretel e das lajes nervuradas com 80cm de altura que foram padronizadas independentemente do carregamento ou vãos a serem vencidos.

Quanto aos pilares externos a questão é outra. Ali relação do desenho dos pilares com as cargas que os deveriam conformar é muito relativizada, predominando o que Howard classifica como uma estrutura formal ou escultural, ou seja, aquela em que os elementos são exagerados ou cujas formas refletem um uso não eficiente do material, apenas pela causa do impacto emocional. Esse aspecto do projeto da FAU-USP é, talvez, a maior evidência de que “o arquiteto é mestre inquestionável da expressão tectônica” a que se refere Sekler. (SEKLER, 1965. In: KEPES, 1965, p.94)

No entanto, o formato dos pilares da fachada precisou sofrer alterações. Artigas queria materializar uma junta física entre a parte inferior do pilar e seu ponto de encontro com a base tronco-piramidal, utilizando um aparelho de apoio como estratégia visual para enfatizar a separação entre a superestrutura e seus elementos de fundação (Figura 10).

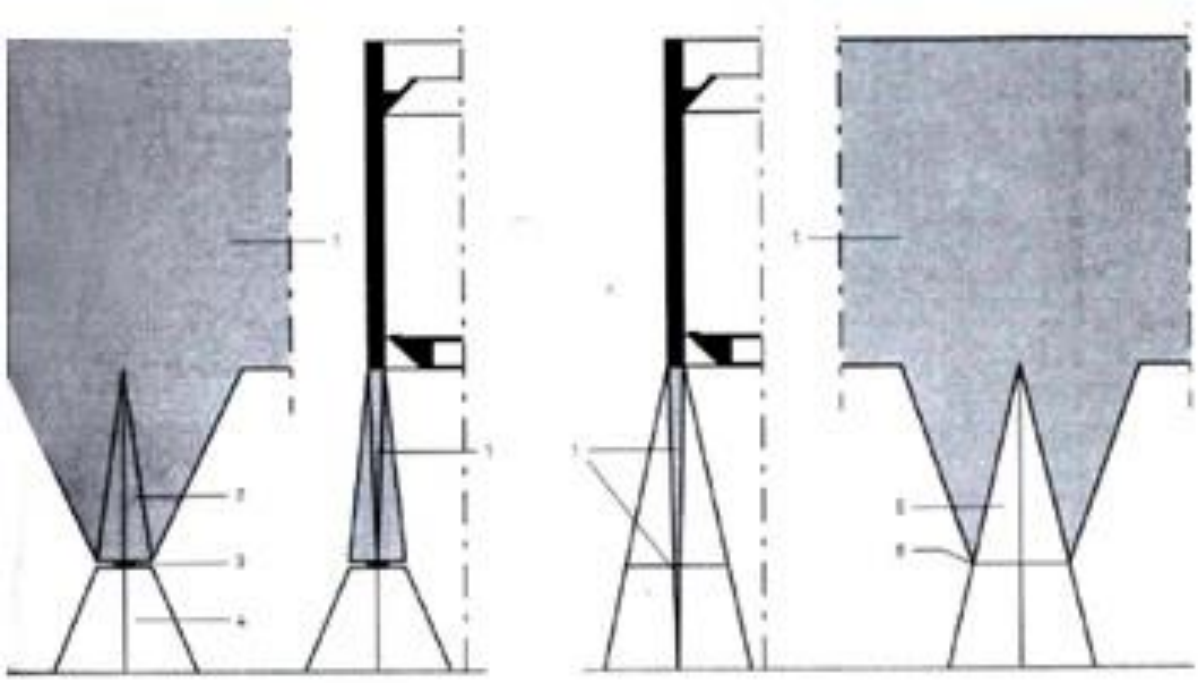


Figura 10: FAU-USP. Desenhos dos pilares da fachada: à esquerda proposição inicial de Artigas, à direita como executado. Escala horizontal 1:100 / Escala vertical 1:200. Fonte: BAROSSI, 2016, p. 125.

Além do aspecto visual, imaginava, com isso, livrar a estrutura da junta de dilatação que se fazia necessária em função do comprimento de 110,00m da fachada longitudinal e 66,00m da fachada transversal, ambos, considerados na ocasião valores inadequados no que concerne ao comportamento das estruturas de

concreto submetidas aos esforços provenientes de dilatação e retração do material. Segundo Castanho não foi possível executar essas articulações sendo necessário modificar a configuração dos pilares, mantendo sua monoliticidade ao longo de todo o comprimento e marcando a junta apenas superficialmente em um baixo relevo de 3cm. (CONTIER, 2013, p. 6)

Assim, esse detalhe específico, que caracterizaria a "materialização de um conceito estrutural através da construção" (SEKLER, 1965. In: KEPES, 1965, p. 89), precisou se revelar apenas figurativamente nos pórticos das fachadas (Figura 11).

Figura 11: FAU-USP. Detalhe do pilar da fachada construído.
Fonte: http://www.imagens.usp.br/?p=14352.

O formato escultural e a distribuição espacial dos pilares desses pórticos parecem contradizer a lógica de sua condição fundamental de apoio, pela configuração simultânea de esbeltez e escassez, o "tão pouco" mencionado por Forty (FORTY, 2013, p. 126). Ainda assim possuem uma expressão tectônica inegável, que Sekler identificou nos templos gregos do Paestum e do Parthenon e descreveu como "o gesto nobre que torna visível um jogo de forças, de suporte de cargas em colunas e entablamentos, suscitando nossa própria participação empática na experiência". (SEKLER, 1965. In: KEPES, 1965, p. 93)

Wisnik, por sua vez, argumenta que existe em Artigas uma severa moral construtiva que:

> Procura deixar evidentes as marcas do processo produtivo na obra acabada. Marcas estas, visíveis tanto no tratamento bruto do concreto aparente, quanto na explicitação da mecânica da construção, legível nas cargas e empuxos que determinam o desenho dos pilares. (WISNIK, 2004. In: ANDREOLI; FORTY, 2004, p. 48)

Assim, no edifício da FAU-USP, o impacto emocional a que Howard se refere pode ser entendido como uma experiência empática advinda da expressão tectônica e o modo como os quatro pórticos da fachada afetam o sujeito. Afetação descrita por Forty, quando menciona o "tanto sendo sustentado por tão pouco" (FORTY, 2013, p. 126), dando origem a uma inquietação.

Longe de se caracterizar apenas como a manifestação de um processo construtivo a revelar um caminho de forças, a expressão tectônica desses pórticos vem responder a essa inquietação pela revelação de um valor epistêmico inerente àqueles elementos, como formulado por Frampton a partir de sua leitura de Heidegger (FRAMPTON, 1995, p. 23), quando Artigas atribui à "exuberância formal" e à "audácia técnica" de sua arquitetura a capacidade de superar uma "realidade social caracterizada pelo atraso de sua infraestrutura" (ARTIGAS, 1981, p. 18). Resposta que só poderia existir como produto de um determinado estágio de conhecimento, que se reflete na configuração daqueles pórticos. Segundo Artigas: "O edifício criado pelo homem, assim como tudo que é criado por ele, prevalece no conjunto do ambiente com a linguagem do autor, mas como a expressão de todo o conhecimento artístico da época em que foi feito" (ARTIGAS, 1984. In: THOMAZ, 1993, p. 78). A imposição da forma no projeto da FAU-USP é um aspecto evidente e demandou da Engenharia Estrutural soluções específicas e inovadoras para a época, ampliando fronteiras de conhecimento, além de confirmar a prioridade da forma estética em detrimento da forma estática, a que resulta, segundo Joaquim Cardozo, "exatamente da estabilidade da construção", mostrando que ¨não há adaptação perfeita entre a estética dos arquitetos e a estática dos engenheiros" (CARDOZO, 1958, p. 136). Todavia, imposição que pode ser considerada a origem de um edifício no qual se materializa o discurso de Artigas pela associação entre arte, técnica e ofício, condição ontológica que se manifesta na expressão tectônica proveniente da matriz forma-estrutura.

Legibilidade Estrutural

A legibilidade estrutural em certos projetos de Artigas é questão intrínseca à arquitetura pois, conforme Wisnik, ele fez da forma construída a expressão do seu comportamento estrutural, caminhando no sentido de evidenciar os esforços tectônicos da construção e seus vínculos dinâmicos (WISNIK, 2004. In: ANDREOLI; FORTY, 2004, p. 48). Legibilidade, porém, que pode se dar de modo mais ou menos evidente. No projeto da FAU-USP é interessante acompanhar os passos que podem ter originado o projeto construído e que constituem a razão de ser de sua legibilidade estrutural, fortemente ancorada pela modulação, enfatizando a racionalidade do sistema portante e, de um modo geral, facilitando sua leitura. Por essa razão os pilares, anteriormente objeto de discussão sob a ótica da imposição da forma, serão analisados nessa seção pelo enfoque da legibilidade estrutural. A proposta inicial de modulação sofreu algumas alterações durante o desenvolvimento do projeto que, consequentemente, se refletiram no sistema estrutural. Nos desenhos relacionados ao estudo preliminar, sobretudo por meio das plantas do edifício, é possível observar cinco pilares na fachada longitudinal e três pilares na fachada transversal, todos obedecendo a modulação de

11,00m estabelecida para a distribuição dos pilares internos, sendo que nas fachadas o módulo é dobrado (Figura 12).

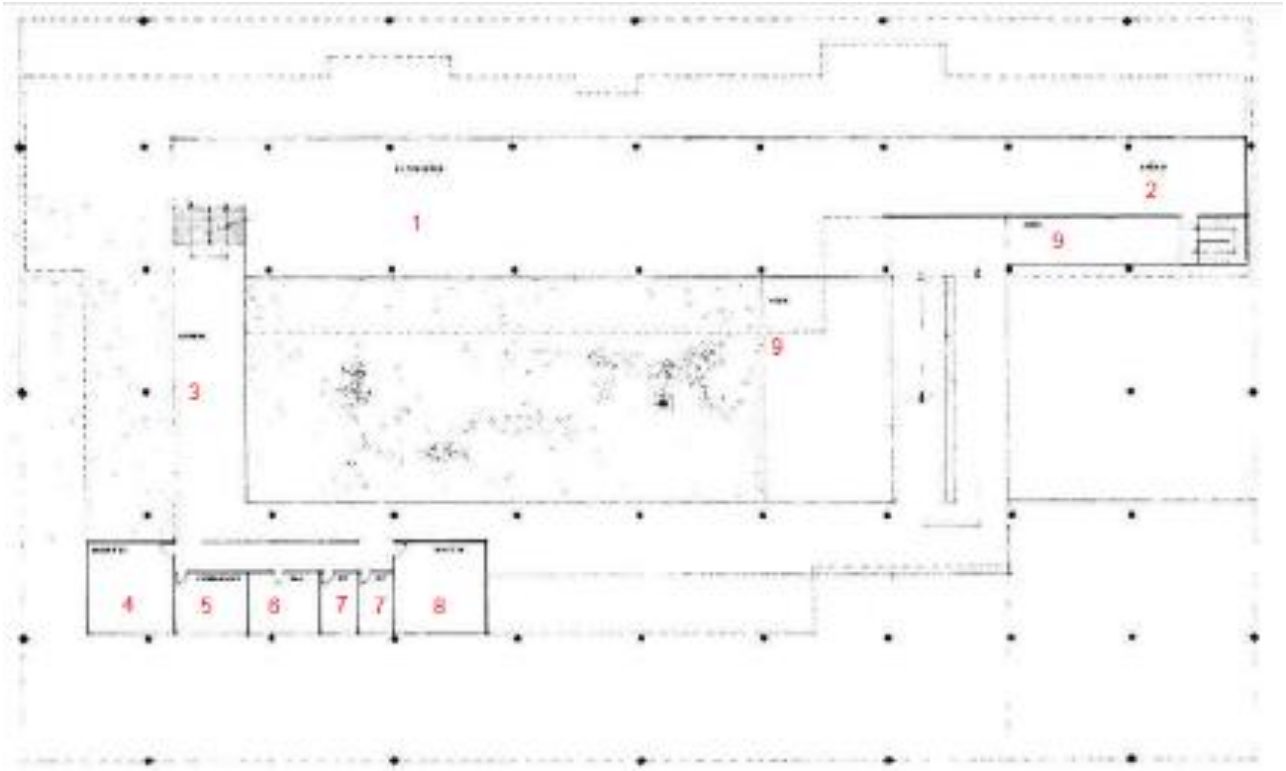


Figura 12: FAU-USP. Estudo Preliminar: planta baixa do pavimento térreo.
Fonte: CONTIER, 2015.

Essa distribuição de pilares na fachada traz para a estrutura uma condição de indeterminação hierárquica de apoios, que se dá quando as extremidades das vigas dos pórticos transversais encontram-se com as dos pórticos longitudinais porque, do ponto de vista estrutural, não ficam claras as condições de apoio, pois os vãos de ambas as extremidades são iguais. Seriam dois balanços independentes? As vigas transversais se apoiariam nas vigas longitudinais, ou vice-versa? Como se daria o caminho das cargas devido a essa indeterminação?

O que o desenvolvimento posterior do projeto mostra é que foi tomada uma decisão no sentido de liberar ainda mais os espaços de circulação contínua, pela retirada dos pilares centrais dos pórticos transversais. Decidiu-se também pela supressão dos pilares do eixo longitudinal central e pelo deslocamento, em meio módulo em direção a esse eixo, dos pilares remanescentes das fachadas transversais, agora apenas dois em cada fachada. Essa decisão alterou significativamente o espaço, liberando da presença de pilares toda a área central do edifício (Figura 13).

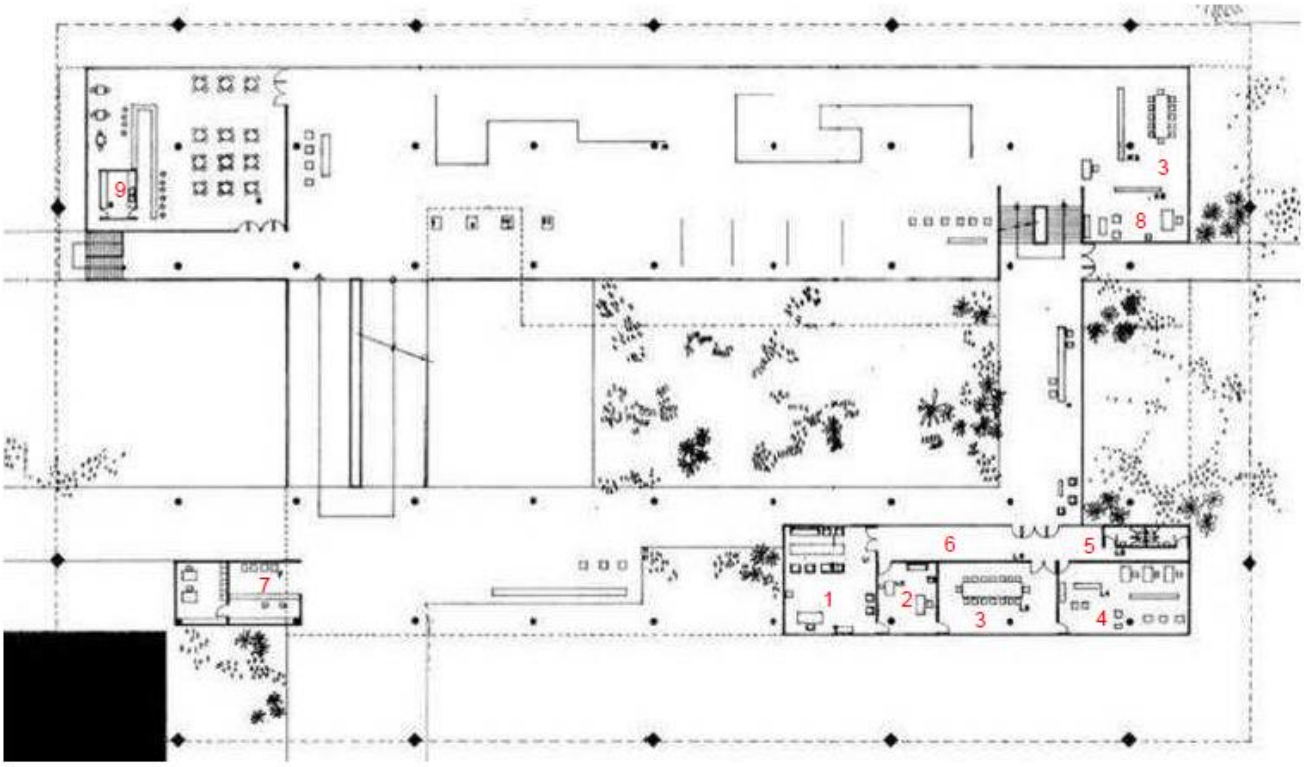


Figura 13: FAU-USP. Anteprojeto: planta baixa do pavimento térreo.
Fonte: CONTIER, 2015.

Alteraram-se assim, também, as configurações estruturais, pois, apesar de mantida a modulação de 11,00m para os "edifícios dentro do edifício", os vãos transversais centrais da estrutura passaram a ser de 22,00m. Por sua vez, a indefinição da hierarquia estrutural das vigas dos pórticos das fachadas foi resolvida. A retirada desses pilares criou para essas vigas três vãos, dois vãos de 16,50m nas extremidades e um vão central de 33,00m. Assim, a legibilidade estrutural se tornou clara, firmando a condição de balanços para as extremidades das vigas das fachadas longitudinais, que passaram a dar apoio para as transversais, resolvendo a indeterminação do caminho de cargas.

Para solucionar estruturalmente os vãos de 11,00m e 22,00m da modulação, seriam executadas lajes nervuradas, em princípio a solução estrutural mais adequada para suportar os carregamentos impostos e a morfologia específica dos pavimentos. Estabeleceu-se, porém, o valor de 80 cm para altura das nervuras que deveriam ser executadas tanto nas lajes de 11,00m como nas de 22,00m de vão, contrariando a clássica relação de proporção entre a altura do elemento estrutural e o vão a ser vencido, gerando a necessidade de introdução da técnica do concreto protendido no processo construtivo, além de um espaçamento diferenciado de nervuras para solucionar as diferentes solicitações estruturais. Essa configuração foi disfarçada por uma solução que privilegiava a plástica, escondendo as nervuras pela execução de uma laje de fundo, de modo que o sujeito teria a impressão visual de uma placa maciça com os 80 cm de espessura, como pode-se observar no desenho de corte transversal.

Esse sistema, conhecido por lajes com caixão perdido, vinha sendo utilizado em projetos da Arquitetura Moderna até então, porém se mostra um paradoxo no que diz respeito ao "compromisso moral entre forma estética e verdade construtiva" (KAMITA, 2000, p. 13). Pelo menos no que tange ao papel da estrutura no processo construtivo, tais verdades foram escondidas em prol da estética. Nota-se, até aqui, que as decisões arquitetônicas condicionaram as decisões estruturais e vice-versa, condição intrínseca ao princípio projetual da forma-estrutura.

Importante observar como a representação em corte dá a dimensão da legibilidade do edifício como um todo (Figura 14). Estrutura espacial e estrutura portante, em identidade fundamental, se fazem compreender por uma única representação, condição ratificada por Barossi quando afirma que "esse é o corte clássico e mais significativo da FAU. Capaz de mostrar o edifício por inteiro. É como se ele se bastasse" (BAROSSI, 2016, p. 31).

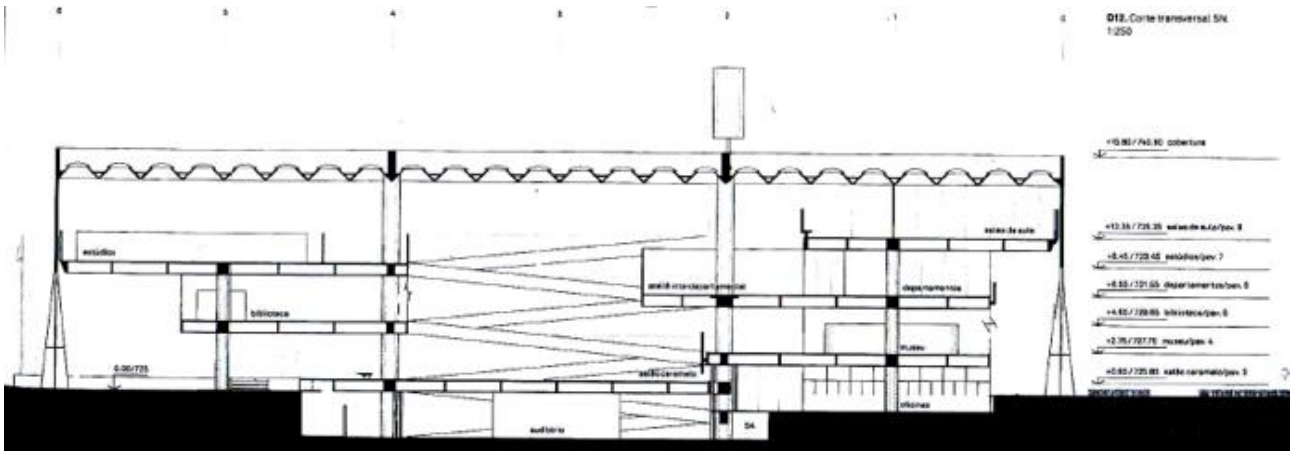


Figura 14: FAU-USP. Corte transversal.
Fonte: BAROSSI, 2016, p. 31.

De fato, a legibilidade estrutural no edifício da FAU-USP pode ser abordada em três momentos. O primeiro se dá com o sujeito no exterior do edifício, onde é nítida a presença de quatro pórticos, dois longitudinais e dois transversais, paralelos dois a dois e perpendiculares entre si, compostos pelas vigas do entablamento que se encontram nas extremidades formando as paredes de uma caixa de concreto, informando visualmente o caminho das cargas.

Em um segundo momento, ao se entrar no edifício, observa-se as lajes dos pavimentos que se apoiam em pilares espaçados regularmente e, em uma extremidade, lajes inclinadas formando rampas de ligação entre os edifícios construídos dentro do edifício. Em nenhum momento a hierarquia clássica do caminho de cargas, ou seja, lajes que se apoiam em pilares que conduzem as cargas para as fundações, em uma construção ascendente de pavimento sobre pavimento, deixa de ser compreendido, e aqui constata-se a "forma visível e tangível que resulta do processo da construção". (SEKLER, 1965. In: KEPES, 1965, p. 89)

O terceiro se dá quando, ao se olhar para a cobertura a partir do pavimento térreo, a sensação é outra. Uma placa vazada composta de domos translúcidos se agiganta sobre os demais pavimentos e não fica

claro o sistema estrutural que a constitui, apesar de se perceber os pilares que a sustentam e sua materialidade em concreto aparente. O sistema estrutural é completamente invertido do ponto de vista do observador e a verdade do processo construtivo vira um enigma, pois toda a estrutura responsável pela sustentação dos domos fica invisível, tornando sua compreensão impossível. Em função das distâncias entre os pilares, foi necessário criar um sistema robusto de vigas em grelha, configurado em três blocos independentes, separados por juntas de dilatação, para que a cobertura pudesse ser executada. Além das duas vigas longitudinais da fachada outras duas vigas invertidas medindo 1,90m de altura, também longitudinais, dão apoio às dezenove vigas transversais que formam a grelha. Apoiando-se nessa grelha encontra-se uma laje de 8cm de espessura, seccionada por elementos de concreto de seção transversal em "V", com 78cm de altura, que geram os domos tronco-piramidais vazados medindo 2,75m x 2,75m. Apesar do aspecto industrializado dos domos, não houve pré-fabricação e o sistema foi também executado em caixão perdido de fôrmas. O sistema estrutural da cobertura, portanto, só pode ser visto por cima, ficando totalmente oculto aos olhos do sujeito que se encontra no interior do edifício ou mesmo em seu exterior, no nível da rua. Este só apreende visualmente uma caixa suspensa pelos esbeltos pilares (Figuras 15 e 16).

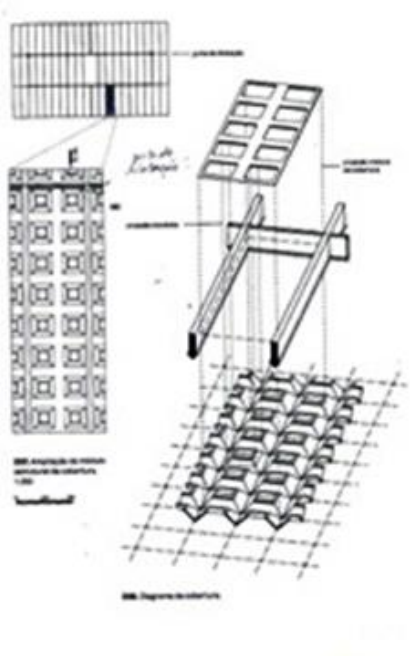


Figura 15: FAU-USP. Vista da grelha invertida da cobertura.
Fonte: https://teoriacritica13ufu.files.wordpress.com/2010/12/imagem91.jpg.
Figura 16: FAU-USP. Detalhes da grelha da cobertura.
Fonte: BAROSSI, 2016, p. 61

No edifício da FAU-USP, apesar da maior parte de seu conjunto possuir uma legibilidade estrutural muito clara, o que se observa são soluções estruturais determinadas pela imposição da forma e que de certa maneira disfarçam a verdade do processo construtivos, como no caso das nervuras embutidas nos caixões perdidos, e o baixo relevo dos pilares da fachada, escamoteando parte da legibilidade estrutural. O caso da

cobertura é ainda mais emblemático, uma vez que sua estrutura é deliberadamente escondida. Por sua vez, talvez essa fosse a única maneira de fazer o que os alunos e professores consideram as "janelas para o céu" da FAU-USP.

Materialidade Estrutural

É relativamente raro, conforme apontado por Forty, encontrar um edifício que, como a FAU-USP, seja simultaneamente primitivo e sofisticado. Primitivo pela materialidade rústica dos pórticos da fachada, e tecnologicamente sofisticado pelo refinamento da Engenharia Estrutural que possibilitou sua realização. (FORTY, 2013, p. 127)

Artigas concebeu o projeto em concreto também como um meio de expressão artística, que posteriormente teve a oportunidade de descrever: "o concreto utilizado não é só uma solução mais econômica, como corresponde à necessidade de se encontrar meios de expressão artística, lançando mão da estrutura do edifício, sua parte mais digna". (ARTIGAS, 1961. In: FERRAZ, 1997, p. 101)

Estava implícito que não seriam apenas os fatores técnicos e econômicos os vetores a direcionar o projeto. Tanto a estrutura como o seu material seriam apropriados artisticamente, de maneira intencional. A materialização da forma se daria por intermédio da utilização do concreto *in natura* e suas possibilidades expressivas. Por isso é notório o contraste entre a rudeza do concreto do entablamento nas fachadas e o refinamento da Engenharia Estrutural a que Forty se refere (FORTY, 2013, p. 127). Essa foi uma decisão projetual de Artigas que ampliou a expressão tectônica do edifício para além da leitura do caminho de forças, caracterizando, portanto, verdadeira experiência empática.

A fabricação do concreto da obra deveria obedecer especificações rígidas de modo a garantir o controle de qualidade, tanto no que diz respeito às propriedades mecânicas quanto aos aspectos visuais.Com relação à materialidade haviam duas condições a atender: o acabamento rústico do concreto dos pórticos externos e o acabamento polido e liso do concreto no interior[6].

A estrutura no interior do edifício foi executada com um concreto bastante liso, cujas fôrmas foram preparadas com placas de compensado e, por isso, a marcação é muito sutil, resultando em um acabamento polido que remete a produtos industrializados. A essa materialidade se soma o acabamento em tinta epóxi brilhante do Salão Caramelo, enfatizando ainda mais essa associação (Figura 17).

[6] Essa condição levou o engenheiro José Carlos de Figueiredo Ferraz a preparar um relatório detalhado de especificações, que encaminhou ao assessor técnico do Fundo para Construção da Cidade Universitária. (CONTIER, 2015, p. 293).

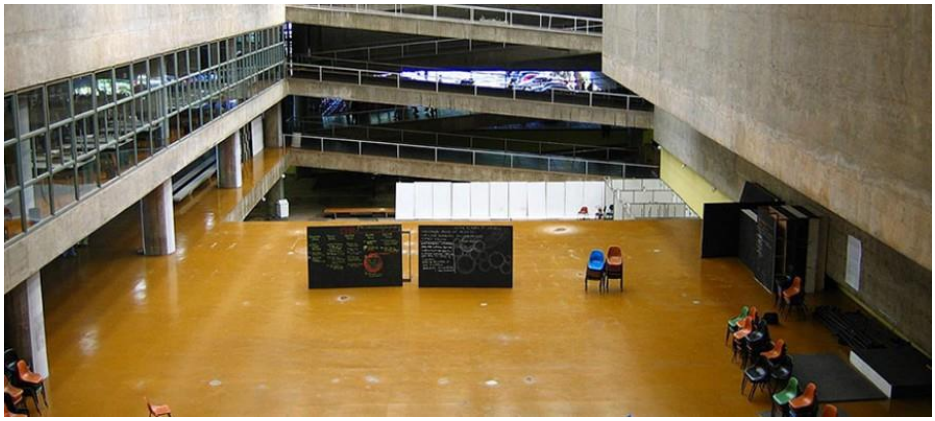


Figura 17: FAU-USP. Salão Caramelo e Fachada da Biblioteca.
Fonte: CAU/BR. http://arquiteturaurbanismotodos.org.br/fau-usp-fica-entre-as-40-melhores-faculdades-de-arquitetura-e-urbanismo-do-mundo/

Já o acabamento rústico especificado para a fachada, proveniente das fôrmas executadas em justaposição de tábuas de pinho de 30cm de largura, seria obtido por dois posicionamentos diferentes: horizontal no entablamento e no pilar triangular descendente dele, e vertical no trecho triangular ascendente de sua base piramidal (CONTIER, 2015, p. 303). Essa especificação deixa clara a intenção de enfatizar certa expressão tectônica, uma vez que o posicionamento das tábuas seria indiferente para o funcionamento estrutural (Figura 18).

Figura 18: FAU-USP. Fachada com marcação de fôrmas.
Fonte:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Special:Search&title=Special:Search&redirs=0&search=fau+usp&fulltext=Search&fulltext=Advanced+search&ns0=1&ns6=1&ns14=1&advanced=1&searchToken=1v1mm6j7emzjx542k8tnb4bg1#/media/File:Fau_usp.jpg.

A escolha daquela materialidade destaca uma condição de construção arcaica[7], além de enfatizar o trabalho manual em contraste com a materialidade do interior e seu acabamento industrial. De qualquer maneira, a materialidade rústica dos pórticos das fachadas é obtida de maneira intencional, que Forty identificou como o contraste entre a rudeza do material e o refinamento da Engenharia Estrutural. Acima de tudo, aponta para a materialização do discurso de Artigas sobre a relação entre a "exuberância formal e audácia técnica" de sua arquitetura a serviço de uma superação da realidade social caracterizada pelo "atraso de sua infraestrutura". (ARTIGAS, 1981, p. 18)

Segundo Wisnik, essa materialidade poderia também servir para evitar uma "reificação do edifício como uma imagem desprovida de história e trabalho humano" (WISNIK, 2015, p. 154), enquanto que, para Contier, seria uma "atitude contra o fetiche formal e a adesão estética imediata" (CONTIER, 2015, p. 328). Para Forty, a arquitetura praticada em São Paulo naquela ocasião "desenvolveu meios de utilizar o concreto que escapariam do julgamento e dos valores estabelecidos por países do primeiro mundo, tornando-se imune à autoridade estrangeira sobre o assunto" e o prédio da FAU-USP demonstraria "o desenvolvimento desse discurso alternativo". (FORTY, 2013, p. 126.)

Quaisquer que sejam as interpretações, é importante notar os meios de utilização do concreto na materialidade estrutural. Áspero, liso, irregular ou preciso, do ponto de vista estrutural são outras as propriedades que determinam sua capacidade resistente. A intencionalidade perceptível nas diferentes materialidades empregadas, demonstra o controle do arquiteto sobre a expressão tectônica, a partir da implementação do conceito forma-estrutura que gerou o projeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A época da realização do projeto da FAU-USP foi permeada pela "ideologia do desenvolvimento"[8] no Brasil, que apesar de não ter se concretizado plenamente nos anos subsequentes, cristalizou-se como testemunha de uma intenção nesse projeto, no qual os preceitos do "ideal modernista de se realizar uma arquitetura socialmente transformadora"[9] estão conjugados a um arrojo técnico e construtivo incomuns para a época, que se fez possível pela associação da Arquitetura com a Engenharia Estrutural, consubstanciada no princípio projetual da forma-estrutura. A expressão tectônica proveniente dessa associação manifesta uma condição ontológica e, por isso, epistêmica, que se mostra como um retrato da época, que, no entanto, é sempre atualizado pelo valor de permanência agregado a esse edifício, que continua fazendo dele um instigante objeto de pesquisa.

Muitas são as possibilidades de expressão tectônica e nesse projeto elas se revelaram por meio das diferentes categorias de análise, apontando sempre a implementação do conceito forma-estrutura como sua matriz.

[7] Como na casa Baeta (1956), pela alusão à concepção estrutural da "casinha de minha infância", que era feita de tábuas.

[8] ANDREOLI; FORTY, 2004, p. 17.

[9] Ibid, p. 17.

Pela imposição da forma dos pórticos da fachada a expressão tectônica se manifestou na experiência empática descrita por Forty, além de revelar o valor epistêmico ali inserido. A legibilidade estrutural ratificou a expressão tectônica da racionalidade do projeto e do caminho de cargas, apesar de colocar em cheque o princípio da verdade construtiva. No entanto, é pela materialidade estrutural que a expressão tectônica associa mais fortemente o processo construtivo ao discurso de Artigas, que acreditava na "vida própria" de sua obra como possibilidade permanente de, por meio dela, manter sempre aberta uma superfície de plena discussão ao afirmar: "e esse projeto, quando se cristaliza no edifício, fala para os séculos, ele não pode jamais parar de falar. Separa-se como um livro de seu autor, vira-se de costas para o próprio autor, passa a ter vida própria". (ARTIGAS, 1984. In: THOMAZ, 1993, p. 78)

REFERÊNCIAS:

ARGAN, Giulio Carlo. As Fontes da Arte Moderna. In: **A arte moderna na Europa**: de Hogarth a Picasso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.426-437.ARTIGAS, João Batista Vilanova. **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: Lech, 1981.

_____; ALBUQUERQUE, Roberto Portugal (Coord.). **Caderno dos riscos originais**: projeto do edifício da FAU-USP na Cidade Universitária. São Paulo: FAU-USP, 1998.

BANHAM, R. "The New Brutalism". **Architectural Review**. United Kingdom: Metropolis International, December, 1955, pp. 354-361.

BAROSSI, Antônio Carlos (Org.). **O edifício da FAU-USP de Vilanova Artigas**. São Paulo: Editora da Cidade, 2016.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. "Linguagem e Arquitetura: O problema do conceito". **Revista Interpretar**. Belo Horizonte: UFMG, Vol.1, N.1, novembro, 2000. http://www.arq.ufmg.br/ia/.

CARDOZO, Joaquim. Forma Estática-Forma Estética. In: MACEDO, D. M.; SOBREIRA, F. J. A. (Org.). **Forma Estática-Forma Estética**: ensaios de Joaquim Cardozo sobre arquitetura e engenharia. Brasília: Edições Câmara, 2009. pp. 135-136.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Teoria Acadêmica, Arquitetura Moderna, Corolário Brasileiro. In: GUERRA, A. (Org.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira:** v.2. São Paulo: Romano Guerra, 2010. pp. 57-70.

CONTIER, Felipe de Araújo. "O edifício da FAU-USP e os materiais do brutalismo". **Seminário DOCOMOMO Brasil, X**. São Paulo: USP, http://www.producao.usp.br/handle/BPDI/43424.

_____. **O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária**: projeto e construção da escola de Vilanova Artigas. Tese de Doutoramento. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (Coord. Ed.). **Vilanova Artigas**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1997.

FRAMPTON, Kenneth. **Studies in tectonic culture**: The poetics of construction in nineteenth and twentieth century arqchitecture. Chicago: John Cava, 1995.

_____. "Rappel à l'ordre: argumentos em favor da tectônica". In: NESBITT, K. (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2015. pp.557-569.

FORTY, Adrian. **Words and Buildings**. New York: Thames & Hudson, 2012.

_____ . **Concrete and Culture**: a material history. London: Reaktion Books, 2013.

HABERMAS, Juergen. "Arquitetura Moderna e Pós-Moderna". **Revista Novos Estudos**. São Paulo: CEBRAP, setembro, 1987. pp. 115-124.

HOWARD, JR., H. Seymour. **Structure:** An Architect´s Approach. New York: McGraw-Hill Book Company, 1966.

HUXTABLE, Ada Louise. **Pier Luigi Nervi**. New York: George Braziller, 1960.

KAMITA, João Masao. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

_____. Affonso Eduardo Reidy e o Brutalismo Paulista. In: ZEIN, R. V. (Org.). **Caleidoscópio Concreto**: Fragmentos de Arquitetura Moderna em São Paulo. São Paulo: Romano Guerra, 2017.

KURRER, Karl- Eugen. **The history of the theory of sructures**: From arch analysis to computational mechanics. Berlin: Ernst & Sohn, 2008.

MARKUN, P.; ROIZENBLIT, S. Arquiteturas: **Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAU/USP**. SescTV. Filme publicado em 28 de outubro de 2014. Fonte:https://www.youtube.com/watch?v=WRCzeyrqp-M. Acesso em 08 de novembro de 2017.

NESBITT, K. Apresentação ao texto Rappel à lórdre: argumentos em favor da tectônica. In: NESBITT, K. (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2015. pp. 556-557.

SEKLER, Eduard Franz. Structure, Construction, Tectonics. In: KEPES, G. (Org.). **Structure in Art and in Science**. New York. George Braziller, 1965. pp. 89-95.

SERAPIÃO, Fernando. "Uma história para ser contada: A saga de Roberto Rossi Zuccolo, professor de todos os arquitetos modernos saídos do Mackenzie e alinhados com a Escola Paulista". **Projeto Design**. São Paulo. Arcoweb, N.73. https://www.arcoweb.com.br/projetodesign/artigos/artigo-uma-historia-para-ser-contada-01-04-2009.

TELLES, Sophia S. Oscar Niemeyer, Técnica e Forma. In: GUERRA, A. (Org.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira:** v.1. São Paulo: Romano Guerra, 2010. pp. 251-262.

_____. A Arquitetura Modernista. Um espaço sem lugar. In: GUERRA, A. (Org.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira**: v.1. São Paulo: Romano Guerra, 2010. pp. 23-34.

THOMAZ, Dalva. “Vilanova Artigas: Documento”. **AU Arquitetura Urbanismo**. São Paulo. PINI, outubro/novembro, 1993. pp. 77-90

WISNIK, Guilherme. “Artigas e a dialética dos esforços”. **Novos Estudos**. São Paulo: CEBRAP N.102, julho, 2015. pp.152-169

_____. Modernidade Congênita. In: ANDREOLI, E.; FORTY, A. (Org.). **Arquitetura Moderna Brasileira**. London: Phaidon, 2004. pp.22-55.

FUNDAMENTOS PARA O DEBATE SOBRE ARQUITETURA SOCIAL

FOUNDATIONS FOR A DEBATE ON SOCIAL ARCHITECTURE

FUNDAMENTOS PARA UN DEBATE SOBRE ARQUITECTURA SOCIAL

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

MOTA JR, Plínio Sérgio Brandão
Mestrando em Arquitetura e Urbanismo do PPGAU UFU
psbmjunior@gmail.com

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da FAUeD e do PPGAU UFU
mbcappello@ufu.br

FUNDAMENTOS PARA O DEBATE SOBRE ARQUITETURA SOCIAL

GROUNDS FOR A DEBATE ON SOCIAL ARCHITECTURE FUNDAMENTALS

FUNDAMENTOS PARA UN DEBATE SOBRE ARQUITECTURA SOCIAL

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O presente artigo se destina a levantar a relação entre as antecipações teóricas modernas e o processo de consolidação do modo de produção capitalista como influência na formação da Arquitetura Moderna. Os elementos de composição desse modelo de produção racional que se consolidou na Arquitetura, apresentados de maneira breve, servirão para investigar os limites da prática arquitetônica em relação à possibilidade de realização de sua função social no contexto das cidades capitalistas. Como parte de uma investigação mais ampla, esse trabalho inicia o exame sobre a presença da função social do arquiteto na prática do que se tem chamado, no Brasil, de Arquitetura Social.
PALAVRAS-CHAVE: Modernidade; Arquitetura Moderna; Capitalismo; Arquitetura Social.

ABSTRACT:
The following article is intended to introduce the relationship between modern theoretical anticipations and the capitalist mode of production as an influence of modern architecture. The composition outline model of the rational production that cemented in architecture, presented briefly, will be useful to investigate the limits of the architectural practice regarding the possibilities of realizing its social function inside the context of capitalist cities. As part of a wider investigation, this paper begins the examination about the presence of the architect`s social function in the practice of what has been called social architecture in Brazil.
KEYWORDS: *Modernity; Modern Architecture; Capitalism; Social Architecture.*

RESUMEN:
El presente artículo está destinado a levantar la relación entre las anticipaciones teóricas modernas y el proceso de consolidación del modo de producción capitalista como influencia en la formación de la Arquitectura Moderna. Los elementos de composición de ese modelo de producción racional que se consolidó en la Arquitectura, presentados de manera breve, servirán para investigar los límites de la práctica arquitectónica en relación a la posibilidad de realización de su función social en el contexto de las ciudades capitalistas. Como parte de una investigación más amplia, este trabajo inicia el examen sobre la presencia de la función social del arquitecto en la práctica de lo que se ha llamado, en Brasil, de Arquitectura Social.
PALABRAS-CLAVE*: Modernidad; Arquitectura Moderna; Capitalismo; Arquitectura Social.*

INTRODUÇÃO

O presente artigo é parte de uma investigação mais ampla, de uma pesquisa de mestrado em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais. Pretende-se, aqui, apresentar uma problematização da consolidação da Arquitetura Moderna no contexto capitalista de produção e o rebatimento destas formulações na concepção de Arquitetura que carrega proposições sociais de produção. Desse modo, o presente trabalho se propõe a examinar os limites dessa prática, de maneira geral, a partir de suas formulações modernas, por meio de uma metodologia sociológica, buscando ultrapassar os limites historiográficos e colaborar com um viés crítico sobre o papel da Arquitetura na cidade do capitalismo.

Inicialmente, a pesquisa se desenvolveu a partir do estudo sobre os limites da prática arquitetônica no modo de produção capitalista contemporâneo. Esta definição inicial buscava compreender o alcance das formulações da arquitetura, em suas concepções e pretensões modernistas de superação das mazelas humanas, mediante, ou apesar de, as determinações econômicas que compõem o modo de vida da sociedade do consumo.

Esse estudo se baseou, entre outros, no trabalho do grupo Morar de Outras Maneiras (MOM), da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFMG, em que se desenvolve o pensamento crítico sobre as teorias e a produção arquitetônica, que legitimam as forças produtivas do espaço capitalista. Não por acaso, o trabalho do MOM permitiu o contato com reflexões sobre as bases do capitalismo que extrapolam o campo arquitetônico, mas que, de alguma maneira, estão refletidos nas teorias de arquitetura. A partir de então, a leitura de uma bibliografia que entrecruza o debate da arquitetura foi importante na definição dos objetivos da pesquisa. As críticas do arquiteto Sérgio Ferro, portanto, aparecem neste texto como a ponte para a problematização das funções da arquitetura, mas abrem caminho para as reflexões de David Harvey, Henri Lefebvre, Otília Arantes e Manfredo Tafuri.

A partir dessa abordagem inicial e das leituras que se seguiram, a pesquisa acabou por determinar uma nova frente de investigação: um modo particular da prática arquitetônica que veio a ser recentemente denominada no Brasil por Arquitetura Social. Portanto, entende-se, a princípio, que essa Arquitetura Social identifica-se com os preceitos de uma atividade de produção do espaço preocupada com os impactos e desdobramentos de seu exercício, preceitos que se assemelham com as teorias sociais do Modernismo no século XIX.

A definição dessa frente determinou a estruturação metodológica da pesquisa e o que se segue aqui. Na primeira parte, será apresentada uma contextualização histórica do advento da Arquitetura como prática de produção do espaço no contexto industrial e do arquiteto como agente. Embora a abordagem factual seja um ponto de apoio para a construção da reflexão que se propõe, não se pretende uma avaliação historiográfica do surgimento ou evolução da Arquitetura Moderna propriamente, mas elaborar um panorama das condições que entrelaçam essa escola ao contexto de produção espacial na cidade capitalista ocidental. Portanto, as visões apresentadas, ainda que referenciadas em uma perspectiva eurocêntrica da historiografia de Arquitetura, ajudam a compor a trama desse pano de fundo complexo da Modernidade, mas são meios de visitação às teorias do Movimento Moderno, percebido como a origem de questionamentos que colaboram com essa problematização e foram sentidos, de alguma forma, no processo de modernização na América Latina.

A segunda parte pretende levantar a problematização e as críticas referentes à mercantilização da Arquitetura e sua integração na produção da cidade capitalista, a fim de formular uma compreensão para além do próprio campo da Arquitetura. Isso significou o encontro com a literatura marxista, tanto pela obra de Karl Marx quanto pelos autores dessa tradição. Essa associação, acredita-se, pode contribuir num melhor entendimento sobre os processos da produção capitalista, mas, sobretudo, apontar em que medida os pressupostos da arquitetura, apresentados na primeira parte, conseguem ou não atender à idealização de uma função social no contexto do capitalismo industrial e/ou contemporâneo.

A partir destas duas frentes de estudos e de posse das objeções guiadas pela bibliografia de referência, a pesquisa pretende se concentrar no tema da Arquitetura Social no Brasil, como eixo de convergência da argumentação precedida, pois, entende-se que, se é correta a definição deste campo de atividade na Arquitetura, então foram bem-sucedidas as premissas que se baseiam no uso da tecnologia para superar as contradições e desigualdades sociais.

1.

Para conformar um plano de análise sobre os pressupostos da Arquitetura é preciso dar ênfase inicial ao contexto social que se formulou a partir do início da Era Moderna e que definiu as novas bases de pensamento e desenvolvimento da humanidade pelos séculos que se seguiram. A Modernidade provocou um colapso no mundo medieval, pois transformou o modo de pensar do homem e toda sua relação social, cultural, econômica e religiosa. Uma das principais características da Modernidade é que ela trouxe uma mudança radical na forma de pensar e de interagir com o mundo. Nesse período, o homem deixou de pensar ciclicamente, que é uma característica essencialmente mítica e religiosa, e passou a pensar linearmente. Isso provocou uma transformação radical na concepção do tempo, indicando um passado que não volta mais e, consequentemente, que o homem caminha para o futuro, para o progresso, para o novo.

Essa nova concepção de tempo na Modernidade também foi importante na elaboração do conceito de ciência, porque caminhar para o futuro exige olhar para o que não foi feito ainda. Nisto consiste o projeto do Iluminismo[1], que encampa os ideais modernos, acreditando que as misérias humanas serão superadas pelo homem, por meio da Arte e da Ciência, na busca por uma resposta racional para o mundo.

Neste período, após a Revolução Burguesa, houve o surgimento do Capitalismo, um novo modo de produção. Esta modificação produtiva alterou drasticamente as relações econômicas e sociais realizadas no Feudalismo. A partir de então, o trabalho do artesão, organizado em guildas[2], passou a se estabelecer por meio das grandes indústrias de produção em massa, e os trabalhadores passaram a operar em linhas sequenciais de produção. Em linhas gerais, o que define o modo de produção capitalista é a divisão entre a

[1] Iluminismo: O período do pensamento europeu caracterizado pela ênfase na experiência e na razão, pela desconfiança em relação à religião e às autoridades tradicionais, e pela emergência gradual do ideal das sociedades liberais, seculares e democráticas. Na Inglaterra do século XVII, o movimento já pode ser apreciado nos textos de Francis Bacon e de Hobbes, assim como na França, na obra de Descartes, através da nova ênfase na independência da razão. Embora seja difícil encontrar doutrinas positivas comuns a todos esses pensadores, o Iluminismo está associado a uma concepção materialista dos seres humanos, a um otimismo quanto a seu progresso por meio da educação e a uma perspectiva geral utilitarista da sociedade e da ética. (BLACKBURN, 1997, p.196)

[2] Guilda era uma organização medieval de mercadores, de operários ou artistas ligados entre si por um juramento de entreajuda e de defesa mútua.

posse e a falta dos meios de produção. Em síntese, o modo de produção capitalista repercutiu sobre todos os setores da vida moderna, modificando profundamente o processo de produção e de troca do que é produzido.

Em relação à construção do espaço, as transformações no processo produtivo também promoveram rupturas. O que era produzido pelos artesãos passou a ser construído pelo arquiteto, ao mesmo tempo em que se convencionou a representação por meio do desenho. Desde então, o trabalho de vários artesãos passou a ser coordenado por um arquiteto, detentor do código projetual. Este aspecto da construção foi extremamente útil para a produção capitalista, pois, a partir do Projeto de Arquitetura, foi possível replicar projetos. O mais significativo do desenho, contudo, foi organizar as etapas do produto, como aponta Sérgio Ferro (2006).

É também no decurso de consolidação da Modernidade, no século XIX, que surge um movimento cultural de desenvolvimento e de contestação dos preceitos iluministas. Esse movimento denominou-se Modernismo. O Modernismo caracterizava-se, segundo Marshall Berman (1986), como as visões e valores por meio dos quais a cultura busca compreender e conduzir a Modernização (BERMAN, 1986), que são os processos mais árduos de transformação econômicos, sociais e institucionais (GORELIK, 1999). Conforme as perspectivas de Berman e Adrián Gorelik (1999), o Modernismo foi um movimento revolucionário dentro da Modernidade, contra as incongruências do processo de produção capitalista, na tentativa de alinhar os ideais modernos e resolver as injustiças criadas. A produção intelectual do Modernismo do século XIX na Europa é vasta, mas pode-se destacar entre os intelectuais desse período o filósofo e sociólogo alemão Karl Marx, o primeiro a nomear e estudar os efeitos do capital na sociedade, denunciando as deformidades do sistema capitalista.

Entre os modernistas, também houve teóricos questionadores da Modernização na dimensão da produção do espaço. Alguns chegavam até a defender o retorno a formas pré-capitalistas de produção. Como ilustração desta visão, é possível mencionar William Morris. Artista, designer, escritor, Morris acreditava que o processo industrial destruía a função do artista e fazia a história da Arte retroceder ao entregar ao comprador um objeto sem apelo estético e sem carga cultural. Por essa razão, ele buscou reunir outros artistas para compor um movimento intitulado *Arts and Crafts*, em que poderiam experienciar todas as etapas do processo produtivo, na arte total. Na concepção de Kenneth Frampton (2008), Morris acreditava que trabalhando de uma maneira integrada e colaborativa os resultados do trabalho seriam muito mais interessantes e completos do que aqueles produzidos por um artista sozinho, quando ele está empregado para realizar funções isoladas (FRAMPTON, 2008, p. 44).

Na sequência do que foi produzido pelo movimento *Arts and Crafts*, ainda na segunda metade do século XIX, destaca-se também a eclosão de ideias sobre a aplicação do concreto e do aço, na Europa e nos Estados Unidos. Como exemplo, pode-se citar o emprego de estrutura em aço na construção da cidade estadunidense de Chicago, que qualifica as obras de Louis Sullivan, "a evolução de uma linguagem arquitetônica apropriada à estrutura de grandes alturas" (FRAMPTON, 2008, p. 57); ou ainda, o Racionalismo Estrutural, na França, pelo qual preconiza a obra de Eugène Viollet-le-Duc, antecipando e inspirando, em certa medida, o tipo de arquitetura de Antoni Gaudí, Victor Horta e Hendrik Petrus Berlage (FRAMPTON, 2008, p. 69).

A partir do século XX, as experiências arquitetônicas incorporam preocupações sociais sob o aspecto marcadamente industrial da cultura moderna. Esse debate ganha um tom significativo com o *Deutsche*

Werkbund, na Alemanha, tendo absorvido a experiência inglesa do *Arts and Crafts*, por intermédio de Hermann Muthesius, da importância do artesanato e da economia para o bom design (FRAMPTON, 2008, p. 129-131). Mas fundamentais foram os esforços interpretativos e experimentais da Bauhaus, uma escola idealizada na tentativa de reformular as artes aplicadas na Alemanha desde fins do século XIX e cuja culminância ocorreu com a Proclamação da Bauhaus em 1919, sob a direção de Walter Gropius.

Não em oposição a Morris, os colaboradores de Gropius acreditavam na possibilidade de conceber e de criar o novo edifício do futuro, reunindo Arquitetura, Escultura e Pintura numa única unidade. Leonardo Benevolo (2001) orienta que, em seu primeiro programa, a escola propunha uma metodologia de equilíbrio entre o pensamento e a ação. Para isso, buscava oferecer ensino preliminar, técnico e de aperfeiçoamento, fundamentado no paralelismo entre ensino técnico e prático, no contínuo contato dos estudantes com a realidade do trabalho e na presença de professores criativos, de modo a consolidar a noção de que a arte não é uma profissão e de que não existe nenhuma diferença essencial entre o artista e o artesão. (BENEVOLO, 2001, p. 404-406)

Desde as concepções historicistas do *Arts and Crafts*, passando por um grande número de contribuições individuais e coletivas que compõem a trajetória da Arquitetura Moderna, este movimento, de forma geral, buscou consolidar novas técnicas para novos materiais. No início, o objetivo foi fazer avançar estas novas possibilidades técnicas, mas depois o movimento passou a rejeitar os modelos históricos, a fim de ressaltar o pensamento científico na produção do espaço moderno. Pode-se dizer que a Arquitetura Moderna se esforçava por materializar ideais originários da Modernidade, dentre os quais estava o uso da ciência em favor da coletividade. E é a partir desse mesmo panorama que se compõe, principalmente, a base do pensamento racional no qual se apoia o processo de modernização das cidades ocidentais capitalistas durante o século XX.

2.

A trajetória da Arquitetura Moderna, como foi apresentada acima, não pode ser tomada de forma isolada quando se pretende levantar os aspectos que legitimam a hegemonia da produção capitalista do espaço. Conforme o método sociológico proposto por Manfredo Tafuri (2011), avaliar os episódios historiográficos em conjunto com os outros campos ajudam a compor o cenário complexo da formação das cidades modernas capitalistas desde o século XVIII. Em suas palavras: “analisar com métodos distintos produtos que interferem de modo diferente no quadro da estrutura produtiva” (TAFURI, 1975, p. 23).

Neste caso de análise, a Arquitetura Moderna está uniformemente estruturada a partir da ligação entre ideologias burguesas e antecipações intelectuais. Revisitar as origens da Arquitetura Moderna significa perceber o ciclo cultural do pensamento burguês que tentava resolver de dentro o eclipse de sentido das formas, causadas pela perda da centralidade no modo tradicional de organização do espaço urbano – campo de debate em que as Artes se situam. Portanto, a compreensão das bases do pensamento burguês é fundamental para a análise da formação do espaço capitalista.

Este método sociológico de análise, utilizado por Tafuri, aproxima-se do método de investigação da realidade social de Karl Marx. Para Marx, o processo histórico não pode ser entendido apenas a partir da realidade material, como reflexo da consciência e da razão humana, como proclamava o pensamento alemão, no século XIX. Na percepção de Marx, a consciência humana é mediada por representações da

realidade, ou seja, reflexos ideológicos das relações sociais concretas entre seres humanos. (SILVA, 2013, p. 67)

Em Marx, a ideologia é uma representação do mundo, elaborada pela classe dominante, que visa à manutenção e à reprodução das relações de dominação - embora essa não seja uma abordagem unânime, mesmo na tradição marxista. Mas, de maneira geral, a ideologia pode ser entendida como concepções de mundo (2013, SILVA, p. 68). Nessa via de entendimento, segundo o método de Tafuri, a ideologia toma forma de mediação cultural, pela qual se legitimam as expressões dos grupos sociais.

A ideologia cumpriu um papel no capitalismo de preencher a distância entre a ética burguesa e as necessidades materiais. Mas, a partir do momento em que a ideologia burguesa deixou de ser funcional, foi substituída por uma sublimação formal de conflitos, isto é, uma transferência direta ao nível de pensamento das condições sociais materiais do desenvolvimento tecnológico. Em *Projecto e Utopia*, Tafuri analisa esta sublimação, apontando-a em dois momentos: inicialmente, reduzindo a cidade a um fenômeno natural (enquanto obra humana), e unificando Razão e Natureza. Esta operação permitiu ocultar a visão de cidade como estrutura regulatória, com seus próprios mecanismos de acumulação, o que levou, em um segundo momento, à fragmentação do espaço urbano, mediante a valorização da paisagem tal como na ideologia artística do Pitoresco. Nesse momento, para Tafuri, a Arquitetura concentra seu trabalho autocrítico em um papel destrutivo que acaba por fazê-la aceitar sua nova dimensão na cidade, dissolvendo-se na uniformidade de tipologias já constituídas (TAFURI, 1985).

O pensamento do arquiteto italiano convida a explorar de que forma essas representações da realidade, as ideologias, foram utilizadas para dar sustentação ao fazer da Arquitetura, durante o período de formação das cidades modernas e do capitalismo moderno. Essa problemática urbana foi trabalhada por Henri Lefebvre (2001) a partir do processo de industrialização, como motor de transformação das sociedades que se inicia junto com o capitalismo concorrencial. Contudo, embora a industrialização seja o ponto de partida de uma série de problemas urbanos, o evento da cidade antecede a industrialização. A sociedade urbana é, para Lefebvre, uma rede que envolve a cidade, o campo e as instituições, base sobre a qual se levanta o poder centralizador do Estado, arena das lutas de classe (LEFEBVRE, 2001).

Segundo Lefebvre, essa cidade preexistente dependia da vida urbana, que é construída pela capacidade criativa, pelo *valor de uso*[3]. Quando surgiu, a indústria assaltou as redes de cidades antigas e rompeu seus núcleos, iniciando um duplo processo de industrialização e urbanização, conflitante e dialético entre crescimento e desenvolvimento, produção econômica e vida social. Isto é, ao mesmo tempo se "implode" o sistema urbano e "explode" a cidade, ampliando-a para as margens, que Lefebvre determina como ponto crítico. O mais importante é que tal processo dialético não fez desaparecer os antigos núcleos, mas transformou-os em *valor de troca*[4], para mobilização da riqueza, conformando-os em uma visão mutilada dos antigos centros, como centros de consumo que concentram o poder (LEFEBVRE, 2001).

A substituição dos antigos núcleos por centros de decisão inaugura também uma racionalidade organizadora, uma versão moderna da razão filosófica empregada para compor uma nova reflexão

[3] Conforme definição de Marx: "A utilidade de uma coisa faz dela um valor de uso" (MARX, 2013, p. 114).

[4] Nas palavras de Marx: "Os valores de uso formam o conteúdo material da riqueza, qualquer que seja a forma social desta. Na forma de sociedade que iremos analisar, eles constituem, ao mesmo tempo, os suportes materiais […] do valor de troca" (MARX, 2013, p. 114)

urbanística. Em sua origem, na Antiguidade, o pensamento filosófico se ligou à vida urbana, mas suas meditações escaparam da cidade durante a Idade Média Ocidental e depois, novamente, com o desenvolvimento do Racionalismo, se dirigindo ora ao indivíduo, ora ao Estado. Ou seja, essa racionalidade organizadora, face do Urbanismo como ideologia, nasce a partir de prolongamentos da Filosofia, respondendo às demandas oriundas da vasta crise que se anuncia desde a aurora do Capitalismo Concorrencial, reduzindo a sociedade a certas funções, e que, quase sempre, saltam do nível das relações para o nível geral, ignorando seu ponto crítico, e fragmentando a cidade em sua forma tradicional. Contraditoriamente, o Urbanismo organiza os problemas que surgem, ordenando-os em função da indústria, alinhando a cidade com a empresa industrial, em um funcionalismo simplificador (LEFEBVRE, 2001).

A partir das descrições de Lefebvre se torna mais clara a conotação fragmentária (incapaz de articulações complexas) adquirida pela Arquitetura durante o século XIX. Esse aspecto fragmentário aproxima a visão do desenho moderno como o que melhor representa as formulações dos preceitos da Modernidade e que exprimem as intenções burguesas de apropriação do espaço urbano. Importa assim notar que, no decurso do Movimento Moderno enquanto instrumento ideológico, durante o processo de consolidação dos preceitos da vanguarda Modernista, a Arquitetura aceitou sua mercantilização, renunciando a um papel simbólico, e se fez momento da produção na estrutura primária da economia capitalista. Isto é, quando a vanguarda escolheu se direcionar ao real, escolheu o campo de intervenção na dinâmica metropolitana, tal como ela se apresentava, o que resultou em uma integração ideológica da arquitetura com as cidades (enquanto lugar específico da produção tecnológica), com a cultura de massa e com a situação tecnológica.

Assim, as projeções do Movimento Moderno, com intenções de conciliar teoria e prática, voltadas às preocupações sociais do desenvolvimento industrial, transformaram a Arquitetura em um produto, como condição de ingresso na cultura capitalista, mas, além disso, como indica Tafuri, criou:

> [...] um clima ideológico tendente a integrar cabalmente o design, a todos os níveis de intervenção, no seio de um projeto objectivamente virado para a reorganização da produção, da distribuição e do consumo relativos à nova cidade capitalista. (TAFURI, 1985, p. 40)

A anuência da Arquitetura Moderna ao projeto capitalista de cidade fundamenta a crítica de Sérgio Ferro. Para o arquiteto, o fazer arquitetônico não consegue oferecer resistência atualmente ao modelo socioeconômico de exclusão, porque existe nele um problema de essência: o produto da Arquitetura é uma mercadoria e, por isto, é vendida e consumida como um bem de valor comercial. Neste processo de fabricação do objeto arquitetônico, portanto, há exploração da *mais-valia*[5], a qual retira o trabalho e o benefício coletivo da força produtiva, ou seja, enquanto este produto é comercializado como propriedade, serve apenas a quem paga, gera lucro ao proprietário dos meios de produção e retira do trabalhador aquilo que deveria beneficiar a coletividade. Assim, na visão deste teórico, porque é mercadoria, o objeto da Arquitetura serve ao propósito do capital e não consegue oferecer resistência ao sistema a que pertence (FERRO, 2006).

[5] Pode ser traduzida como a diferença entre o valor produzido pelo trabalho e o salário pago ao trabalhador. A mais-valia ou mais-valor, é acrescentado ao valor inicialmente adiantado, valoriza-se e se transforma em capital. É, portanto, ao mesmo tempo, a base do lucro e da exploração do trabalhador.

Por ser desenho do produto, a prática da Arquitetura mantém-se segregando o trabalhador e segue, sobretudo, como ato arbitrário daquele que detém o código. Por este motivo, o desenho vem acompanhado por um discurso retórico que tenta justificar sua existência. A este aspecto discursivo se atrela outra característica do produto arquitetônico, que foi abertamente utilizada na Arquitetura Pós-Moderna: o *capital simbólico*. Segundo David Harvey (2008), o capital simbólico é a feição exclusiva que tende a tomar os produtos no capital, em que o valor de troca, considerado na relação capitalista, é substituído pelo seu valor de uso para diferenciar o objeto. Isso significa que determinados produtos só podem ser acessados por determinados compradores, criando, assim, certa linguagem arquitetônica.

> A ênfase dos ricos no consumo levou, no entanto, a uma ênfase muito maior na diferenciação de produtos no projeto urbano. Ao explorarem os domínios dos gostos e preferências estéticas diferenciados (fazendo tudo o que podiam para estimular essa tendência), os arquitetos e planejadores urbanos reenfatizaram um forte aspecto da acumulação de capital: a produção e consumo do que Bourdieu […] chama de "capital simbólico", que pode ser definido como "o acúmulo de bens de consumo suntuosos que atestam o gosto e a distinção de quem os possui" […]. (HARVEY, 2008, p. 80)

Esses últimos aspectos do capital ajudam a descrever como o processo ideológico se perpetuou para além do Movimento Moderno, já que as características de acumulação do Capitalismo foram se adaptando com as diferentes crises e restruturações do padrão produtivo. Conforme Ricardo Antunes (2009), após um quadro crítico acentuado do Capitalismo, entre 1960 e 1970, o capital buscou reorganizar o processo produtivo capitalista e recuperar a hegemonia das esferas da sociabilidade. No plano ideológico, o fez "por meio do culto de um subjetivismo e de um ideário fragmentador que faz apologia ao individualismo exacerbado contra as formas de solidariedade e de atuação coletiva e social" (ANTUNES, 2009, p.50). Como cita Antunes, na opinião de Ellen Wood:

> […] trata-se da fase em que transformações econômicas, as mudanças na produção e nos mercados, as mudanças culturais, geralmente associadas ao termo "pós-modernismo", estariam, em verdade, conformando um momento de maturação e universalização do capitalismo, muito mais do que um trânsito da "modernidade" para a "pós--modernidade". (Wood, 1997, p. 539-40, apud ANTUNES, 2009, p.50)

Percebe-se nestas operações de reorganização do padrão produtivo do capital, o mesmo processo de racionalização, iniciado pelo Capitalismo Industrial, que emergiu pelo processo produtivo e se estendeu às cidades, com finalidade de disciplinar a força produtiva. Esta organização do trabalho com base na tecnologia racional é o que caracteriza o Capitalismo Moderno, de acordo com as definições de Max Weber. Na concepção weberiana, a máquina é a objetivação da disciplina, "é a cultura racionalizada que cria a tecnologia" (THIRY-CHERQUES, 2009, p. 912-913).

O papel da racionalidade pelos princípios burgueses para aceitar a "objetividade" do Capitalismo também foi incorporado pelo Movimento Moderno, junto com a alegoria da máquina estética (BERMAN, 1986), na formulação dos princípios de um novo paradigma para a Arquitetura. Como foi visto, parte do esforço das vanguardas assimilado pela Bauhaus era o de formatar as artes aplicadas para consolidar novas técnicas e materiais sob o aspecto industrial.

Logo, neste paradigma racional instituído pela Arquitetura do Movimento Moderno, se situa também a prática arquitetônica contemporânea. Na representação deste paradigma, foram incorporadas disposições

de proporção, modulação, ritmo, equilíbrio e escala como sistema primário para a boa forma arquitetônica. Como lembra, ainda, Ferro, o desenho de representação inexiste até o século XI e os primeiros desenhos técnicos, que remontam à Idade Média, experimentam apenas as primeiras intenções do autor, uma gestão de temas sugeridos globalmente para reflexão. No processo de formatação da prática da arquitetura como uma mercadoria, essas concepções para o desenho geométrico se tornaram requisitos para alcançar a homogeneidade e a repetição, instrumentos do modo de produção capitalista (FERRO, 2006, p.152).

Esse processo, desde sua constituição ideológica até a total adequação aos mecanismos econômicos de regulação do mercado, não é exclusivo da Arquitetura, mas, sendo essa uma produtora do espaço na sociedade, quando escolhe pela diferenciação de propostas, métodos e materiais, influencia a forma como os problemas são resolvidos nas esferas em que o dinheiro não pode ser determinante, como segurança e moradia, apenas para citar. E, como reforça, ainda, Harvey, para além do problema da diferença de linguagem arquitetônica que vêm a ter os espaços exclusivos (e excludentes), existe também a tendência à privatização do progresso científico.

> […] O populismo do livre mercado, por exemplo, encerra as classes médias nos espaços fechados e protegidos dos shoppings e átrios, mas nada faz pelos pobres, exceto ejetá-los para uma nova e bem tenebrosa paisagem pós-moderna de falta de habitação. (HARVEY, 2008, p. 79)

Por esse fato, as cidades são planejadas pelo mercado, que delimita suas áreas de investimento. Nessa lógica de desenvolvimento econômico, o planejamento urbano funciona como um facilitador do mercado, viabilizando a entrada de projetos financeiros onde deveriam existir direitos coletivos. Mas, a esse ponto de reflexão, não se está mais a falar da Arquitetura, propriamente, como aponta Otília Arantes:

> Cultura e economia estão de tal modo entrelaçadas na atitude projetual de hoje, tornando tão chapado o caráter afirmativo das obras, que nem mesmo em ideologia se pode mais falar, como ainda era o caso na crítica de Tafuri à utopia moderna do Plano. Tampouco se poderia falar em urbanismo quando já não é mais possível distinguir o planejador do empreendedor. (ARANTES, 2001. p. 13)

Tal como definiu Tafuri "a crise da arquitetura moderna é antes a crise da função ideológica da arquitetura" (TAFURI, 1988, p. 121). Também por esse motivo, importa retroceder aos depósitos da Modernidade para identificar quais fundamentos ideológicos persistem diante da produção da Arquitetura, em função de sua pertinência à crítica social. Mesmo depois das reestruturações do Movimento Moderno, algumas concepções do fazer da Arquitetura continuam intactas, e é grave a escassez de reflexões, nesse campo, sobre as circunstâncias de sua atuação na ordem social.

3.

Em sua concepção tradicional, a arquitetura representava uma estrutura estável que dava forma a valores permanentes, consolidava uma morfologia urbana. (TAFURI, 1985, p.36) Contraditoriamente, é a ruptura dessa tradição, a tentativa de controle do meio urbano, que liga a Arquitetura ao destino da cidade, em sua dinâmica real. Esse aspecto iluminista que ideologicamente tentou inserir a Arquitetura na esfera de disputa do meio urbano, mas condicionada pela organização capitalista do espaço, favoreceu críticas e apontamentos ulteriores, ainda que distantes das grandes narrativas. Tal como as reflexões de Lefebvre

sobre o direito à cidade, em que explora a rede de relações urbanas, a *urbanidade*, destruída no assalto às cidades durante o processo de industrialização, mas que poderia ser restituída, em sua opinião.

Não se pode olvidar que, mesmo na trajetória do Movimento Moderno, a função social do arquiteto foi pouco explorada, mas, talvez, estivesse mais próxima de medir a real incidência do traço sobre as formas externas a que se conectava. Desde o período que se conhece como Pós-Modernidade, porém, ficou mais difícil abordar a perspectiva de uma atuação arquitetônica que "transcenda as próprias formas" (TAFURI, 1975, p.20) para constituir uma prática social comprometida em devolver o sentido da ação criativa ao ambiente urbano que Lefebvre levanta; ou seja, uma atuação em que a manipulação dos traços não seja apenas retórica de projeto, a que tendem as formas arquitetônicas contemporâneas.

Ainda não está claro qual o reflexo desse tipo de crítica social para as condições de existência da Arquitetura contemporânea, despreocupada com o amanhã. Da mesma forma, é indeterminado o caminho para a construção de um pensamento socialmente dirigido e capaz de vencer o abismo entre a moral capitalista e o campo da necessidade, expressos na cidade. Isso porque a própria ordem social, há algumas décadas, não é mais capaz de delimitar suas margens de maneira rígida. Sendo assim, para a Arquitetura, como parte dessa estrutura fragmentada, não parece clara a demarcação de seu intervalo de ação.

Dos estudos que se ocupam com a revisão dos limites do exercício da Arquitetura no Brasil, nos tempos de hoje, destaca-se o grupo de pesquisa MOM, que vem contribuindo desde 2004, com atividades de pesquisa e ensino de Arquitetura, na tentativa de construir uma teoria crítica de Arquitetura. Sobretudo para o tema aqui apresentado, as reflexões do MOM ajudam a compor o debate a respeito da prática arquitetônica no espaço informal – ao contrário da "produção do espaço reconhecida socialmente e legitimada por direito", a "produção formal" (SILK, 2005, p.120).

Recentemente, porém, se tornou visível o termo da Arquitetura Social para definir uma certa prática arquitetônica com finalidade ou abrangência coletiva, mas, principalmente, que favoreça a classes socialmente desajudadas. Tomada por estes termos e não por acaso, essa prática, no Brasil, se confunde quase integralmente com a produção de habitação social. Em 2012, a história dessa produção foi sistematizada por Nabil Bonduki no livro *Os pioneiros da habitação social*, apresentada em três volumes. Um dos pontos (e dos volumes) da obra pretende dar ênfase aos cem anos de Política Pública no Brasil, que tem início com o projeto para o primeiro bairro operário brasileiro, Marechal Hermes, no Rio de Janeiro, em 1912 (FERRARI, 2014). Também há pouco tempo, o Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil (CAU-BR) acompanhou a compreensão de práticas públicas como exercício da função social da Arquitetura, e tem abordado o direito à habitação para todos como sinônimo de Arquitetura Social (CAU-BR, 2017), talvez num esforço de dar efetividade à Lei 11.888/08 de assistência técnica pública e gratuita para o projeto e a construção de habitação de interesse social, que completará dez anos em dezembro de 2018.

É compreensivo o entrelaçamento dos objetivos dessa Arquitetura Social com a responsabilidade do Estado, uma vez que se refere a direitos em uma sociedade democrática. Mas não se pode ignorar que se trata de uma relação institucional e, portanto, dependente de decisões político-econômicas em um campo mais amplo de ação dentro da ordem social, a partir da qual se supõe a existência potencial de conflitos e contradições de várias ordens na aplicação de critérios para a prática social da Arquitetura (como se pode verificar no caso da lei de assistência técnica em Arquitetura).

Como se pode ver, o suposto compromisso social da Arquitetura e/ou a prática de uma Arquitetura Social, emergem de reflexões anteriores, mas culminam igualmente em um encontro com as contradições da ordem social capitalista, em que o Estado tem papel decisivo sobre os impactos da *financeirização* mundial no contexto da sociedade. Assim, ao levantar os fundamentos da função social da Arquitetura em suas formulações iniciais e as contradições que limitam sua prática, espera-se investigar essa possibilidade de realização no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme ressalvas prévias, este trabalho pretendeu levantar influências do modo de produção capitalista na consolidação do projeto Moderno de Arquitetura e como os aspectos de racionalização da produção, que foram estendidos ao espaço urbano, se encontram presentes na Arquitetura contemporânea, uma vez que seu resultado é uma mercadoria. Ademais, a proposta social arquitetônica que acompanhou as utopias de vanguarda e que se consolidou, em parte, na ideologia do Movimento Moderno, devidamente delineada entre antecipações teóricas modernas e o contexto da reorganização da cidade em função do capital, sugere a ilusão de opor-se ao Capitalismo com os instrumentos de um projeto de resistência (pela ideia de Ferro) ou que seja contraprojeto (nos termos de Tafuri).

Talvez seja improdutivo buscar onde desemboca todo o emaranhado de fios de histórias independentes que constituem o termo amplo da Arquitetura desde sua indelével trajetória moderna. Porém, é profícuo saber em que condições existiu, ou pode existir, uma forma produtiva da Arquitetura que se confunda com a realidade da dinâmica urbana sem deixar de perceber (ou se importar) com seus reflexos para além das formas. Nesse caso, desenredar os percursos emaranhados da utopia permite conhecer o que do real está sendo excluído pelo produto que a Arquitetura entrega.

A continuidade dessa pesquisa oferece a chance de conhecer mais dos aspectos levantados aqui por meio das reflexões sobre a Arquitetura Social que emerge no Brasil a fim de descobrir, em que medida, o conjunto das práticas do arquiteto na ordem capitalista tem coerência como projeto social ou mesmo se os limites da Arquitetura estão estabelecidos pelos seus próprios termos. Em outras palavras, em seus próximos passos, a pesquisa deve examinar a possibilidade de realização da função social da Arquitetura a partir da análise crítica de seus fundamentos (como apontado na primeira parte desse artigo), da reflexão sobre os efeitos de sua mercantilização (problematização feita na segunda parte do texto) e da busca pelas fronteiras da prática institucional da Arquitetura no contexto da ordem social contemporânea no Brasil.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho**: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. 2.ed. São Paulo: Boitempo, 2009.

ARANTES, Otília. **Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da Modernização Arquitetônica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

ARGAN, Giulio. **Guia de História da Arte**: teoria da arte. 1.ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

CAU-BR. **Arquitetura social**: todos têm direito à habitação. 08 jun. 2017. Disponível em: <http://www.caubr.gov.br/arquitetura-social-todos-tem-direito-habitacao/>. Acesso em: 04/07/2018.

BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. 3.ed. São Paulo: Editora Perspectiva. 2001.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. 1.ed. São Paulo: Editora Schwarcz, 1986.

BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

FERRARI, Márcio. Arquitetura para todos: Estudo dos 100 anos da habitação social no Brasil desvenda projetos de alta qualidade na era Vargas. **Revista Pesquisa FAPESP**, São Paulo, n. 225, nov. 2014. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2014/11/18/arquitetura-para-todos/>. Acesso em: 04/07/2018.

FERRO, Sérgio. O canteiro e o desenho. In: ARANTES, Pedro. **Arquitetura e trabalho livre**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.105-200.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GORELIK, Adrián. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p.55-80.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 25.ed. São Paulo: Edições Loyola. 2014.

KAPP, Silke. Por que Teoria Crítica da Arquitetura? Uma explicação e uma aporia. In: Maria Lúcia Malard. (Org.). **Cinco Textos Sobre Arquitetura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 115-167.

LEFEBVRE, Henry. **O direito à cidade**. 4.ed. São Paulo: Centauro, 2001.

MARX, Karl; ENGELS, Friederich. **Manifesto do partido comunista**. 9.ed. São Paulo: Global, 2000.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2013.

SILVA, Afrânio. et al. **Sociologia em movimento**. 1.ed. São Paulo: Moderna, 2013.

TAFURI, Manfredo. Arquitetura e historiografia: uma proposta de método. In: **Desígnio**: revista de história da arquitetura e do urbanismo. São Paulo: Annablume; FAU-USP, 2011, s/v, n. 11/12, p. 19-28 (mar. 2011).

_____. **Projecto e Utopia**: arquitectura e desenvolvimento do capital. Lisboa: Presença, 1985.

THIRY-CHERQUES, Hermano. **Max Weber**: o processo de racionalização e o desencantamento do trabalho nas organizações contemporâneas. Rio de Janeiro: Revista de Administração Pública, p. 897-918 (jul/ago. 2009).

Salvador - 2018

HENRY-RUSSEL HITCHCOCK: ENTRE HISTÓRIA E CRÍTICA DA ARQUITETURA MODERNA

HENRY-RUSSEL HITCHCOCK: BETWEEN HISTORY AND CRITICAL MODERN ARCHITECTURE

HENRY-RUSSEL HITCHCOCK: ENTRE HISTORIA Y CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA MODERNA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

SANTOS, Fabiana Fernandes Paiva dos
Mestranda em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo Arquitetura e Urbanismo FAU USP
fabianafps@usp.br

HENRY-RUSSEL HITCHCOCK: ENTRE HISTÓRIA E CRÍTICA DA ARQUITETURA MODERNA

HENRY-RUSSEL HITCHCOCK: BETWEEN HISTORY AND CRITICAL MODERN ARCHITECTURE

HENRY-RUSSEL HITCHCOCK: ENTRE HISTORIA Y CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA MODERNA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O objetivo do artigo é analisar a trajetória de Henry-Russell Hitchcock como curador no Museu de Arte Moderna de Nova York - MoMA, período em que essa instituição se consolida internacionalmente como centro de validação e sagração da arquitetura moderna. Buscaremos identificar as continuidades e rupturas nos discursos por ele construídos ao longo de um percurso de mais de duas décadas nessa instituição. Pretende-se ainda discutir as relações, as diferenças e os limites que se estabelecem entre a função de historiador e a de crítico de arquitetura, papéis assumidos pelo historiador norte-americano nesse contexto.
PALAVRAS-CHAVE: historiografia; arquitetura moderna; América Latina; Henry-Russell Hitchcock, MoMA.

ABSTRACT:
The purpose of this document is to analyse the trajectory of Henry-Russell Hitchcock as curator at the Museum of Modern Art in New York – MoMA, a period in which this institution consolidates internationally as a centre of validation and consecration of modern architecture. We will try to identify the continuities and ruptures in the discourses that he built over a course of more than two decades in this institution. In addition, we intended to discuss the relations, the differences and the limits established between the function of historian and that of critic of architecture, roles assumed by the North American historian in this context.
KEYWORDS: *historiography; modern architecture; Latin America; Henry-Russell Hitchcock, MoMA.*

RESUMEN:
El propósito de este documento es analizar la trayectoria de Henry-Russell Hitchcock como curador en el Museo de Arte Moderno de Nueva York – MoMA, periodo en que esa institución se consolidó internacionalmente como centro de validación y consagración de la arquitectura moderna. Buscamos identificar las continuidades y rupturas en los discursos que él construyó a lo largo de un recorrido de más de dos décadas en esa institución. Se pretende también debatir las relaciones, las diferencias y los límites que se establecen entre la función de historiador y la de crítico de arquitectura, papeles asumidos por el historiador norteamericano en ese contexto.
PALABRAS CLAVE: *historiografía; arquitectura moderna; América Latina; Henry-Russell Hitchcock, MoMA.*

INTRODUÇÃO

Este artigo foi elaborado como parte da pesquisa de mestrado, atualmente em desenvolvimento na FAU USP na área de concentração de História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo, e que tem como objeto de estudo a exposição promovida pelo Museu e organizada pelo historiador Henry-Russell Hitchcock em 1955: *Latin American Architecture Since 1945*. A questão que orienta a pesquisa de mestrado é porque nesse momento a categoria América Latina foi mobilizada dentro e fora do âmbito da arquitetura e qual o papel que esta assumiu no contexto político-econômico no segundo pós-Guerra, tendo os Estados Unidos como contraponto fundamental dessa elaboração. Parte-se da ideia de América Latina como uma construção cultural, constituída no âmago de um amplo debate geopolítico, histórico, cultural e econômico, bem como da teoria social em face da problematização do desenvolvimento. Tal noção é tomada ainda como circunstância importante para a discussão da história da arquitetura, da cidade e do urbanismo.

Assim, o objetivo do artigo é analisar a trajetória de Henry-Russell Hitchcock como crítico e curador no Museu de Arte Moderna de Nova York, buscando identificar continuidades e rupturas nos discursos por ele construídos ao longo desse percurso de mais de duas décadas. Pretende-se ainda identificar as relações, as diferenças e os limites que se estabelecem entre a função de historiador e a de crítico de arquitetura, papéis assumidos pelo historiador norte-americano nesse contexto.

Em um primeiro momento, enfocaremos a narrativa historiográfica sobre o modernismo arquitetônico elaborada por Hitchcock em suas publicações. São seções e/ou capítulos inseridos em livros que apresentam a história da arquitetura num arco temporal mais amplo. Para tanto, nos apoiaremos no livro de Panayotis Tournikiotis (1999), *La Historiografia de la arquitectura moderna*, que analisa o discurso do norte-americano e o situa em relação às demais narrativas canônicas sobre o movimento moderno. Em um segundo momento, nos concentraremos na exposição *Modern Architecture: International Exhibition* de 1932, no catálogo que a acompanha e no livro *The International Style*, publicado por Hitchcock e Philip Johnson no mesmo ano. Primeira mostra promovida pelo MoMA sobre arquitetura, esse evento inaugura a atuação de Hitchcock na instituição. Estes objetos (exposição, catálogo e livro) teriam exercido profunda influência na leitura da arquitetura moderna nas décadas seguintes e se consolidado como uma de suas histórias oficiais. A ideia de "Estilo Internacional" teria estabelecido os parâmetros do formalismo e seu instrumental discursivo na teoria arquitetônica, constituindo-se como um método norte-americano por excelência, instrumento de um projeto cultural que teria sido consolidado principalmente no segundo pós-Guerra.[1] Por fim, reconstituiremos o caminho do norte-americano junto ao MoMA, principalmente através das exposições que ele organizou, desde esse momento inicial em 1932, até a mostra promovida em 1955, objeto de estudo da pesquisa de mestrado e penúltima organizada por Hitchcock nessa instituição.

[1] Cf. Bueno (2006).

A NARRATIVA HISTÓRIOGRÁFICA

Os livros *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* (figura 1) e *The Internacional Style* (figura 2) de Henry-Russel Hitchcock,[2] foram publicados respectivamente em 1929 e em 1932, antes dos livros de Kaufmann, Pevsner e Gideon sobre o movimento moderno na arquitetura.[3] Nessas publicações, Hitchcock reconhece que o início dos anos 1920 inauguraria uma nova fase na história da arquitetura e ele teria sido o primeiro a enfrentar o desafio de estabelecer uma genealogia dessa modernidade. *Modern Architecture* apresenta um enfoque deliberadamente histórico, e implicitamente normativo, em contraste aos livros que apenas celebrariam essa nova arquitetura.[4] No entanto, Tournikiotis (1999) aponta que seria possível identificar uma postura de engajamento com essa nova arquitetura.[5]

Mais tarde, em 1958, já no contexto da Guerra Fria, Hitchcock publica *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* (figura 3) como parte da coleção de História da Arte organizada por Nikolaus Pevsner e editada pela Pelican.[6] Hitchcock propõe uma interpretação da arquitetura moderna, como um reflexo fiel da realidade por meio de uma história que se pretendia objetiva. No entanto, por trás de uma aparente frieza e neutralidade do texto, Hitchcock toma partido no debate sobre o processo da arquitetura moderna em um momento em que a preocupação e a incerteza já se manifestavam.[7] Apesar de Hitchcock ter perseguido um discurso objetivo, evitando expressar opiniões sobre a gênese ou sobre a natureza da nova arquitetura, Tournikiotis (1999) mostra que o próprio autor admitiria a dificuldade em manter uma posição neutra na construção de seu discurso.

Tal dificuldade teria sido enfrentada principalmente em seus dois primeiros livros (1929 e 1932). Hitchcock articula um discurso distinto dos três historiadores de arte nos anos 1930, e também daqueles elaborados por Zevi e Benevolo no segundo pós-Guerra. Tournikiotis (1999) afirma que Hitchcock ocuparia duas posições

[2] O norte-americano Hitchcock (1903–1987), historiador e crítico de arquitetura, é considerado um dos mais influentes de seu tempo. Nasceu em Boston e se estudou em Harvard. Sua narrativa historiográfica teria se centrado, principalmente, em aspectos formais e nas realizações individuais de figuras expoentes. Destaca-se a sua atuação como crítico e curador no MoMA de 1932 a 1958.

[3] Kaufmann (1891-1953), Pevsner (1902-1983) e Giedion (1888-1968) foram historiadores da arte e da arquitetura contemporâneos de Hitchcock, tão influentes quanto ele; seus livros também estabeleceram matrizes hegemônicas de interpretação do movimento moderno. A saber, *From Ledoux to Le Corbusier: Origins and Evolution of Autonomous Architecture* de Emil Kaufmann é publicado em Viena em 1933. *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius* de Nikolaus Pevsner é publicado em Londres em 1936. *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* de Siegfried Giedion é publicado em Cambrigde, Estados Unidos, em 1941. (TOURNIKIOTIS, 1999)

[4] O livro traça a evolução da arquitetura de 1750 ao final da década de 1920, sendo dividido em três partes: *The Age of Romanticism* (1750-1875), *The New Tradiction* (1875-1910*), The New Pioneers* (a partir de 1910). (TOURNIKIOTIS, 1999)

[5] Para Tournikiotis (1999) o entusiasmo de Hitchcock estaria demonstrado no prefácio do livro e também no primeiro capítulo da terceira parte, dedicado a nova fase da história da arquitetura. O título desse capítulo, *Towards a New Architecture,* é homônimo ao do livro *Vers une architecture* (1923) de Le Corbusier, na tradução para a língua inglesa de 1927, que Hitchcock teria resenhado para a revista *Architectural Record* em janeiro de 1928.

[6] Patricio Del Real (2013) defende a ideia de que a publicação desse livro e a curadoria da Exposição de 1955 sobre Arquitetura da América Latina do MoMA, a princípio dois projetos independentes, teriam começado a se entrelaçar e Hitchcock teria mudado radicalmente sua visão sobre a produção de arquitetura na América Latina e o seu lugar na cultura ocidental do segundo pós-guerra.

[7] No contexto do segundo pós-Guerra começaram a pesar as críticas aos resultados prometidos e não realizados da arquitetura moderna e de maneira mais forte à ideia de *Estilo Internacional,* difundida no entre guerras.

diferentes, uma inicial mais operativa e engajada ao movimento moderno e outra na década de 1950, mais próxima do seu ideal de objetividade na história.

A continuidade histórica seria um ponto bastante importante para Hitchcock. Em seu livro de 1929, apontaria um equívoco na literatura mais difundida no início dos 1920, que clamaria por um presente distinto e em completo contraste ao passado. Mesmo as formas mais audaciosas não seriam um fenômeno espontâneo, sem origens, mas uma fase contemporânea de um processo histórico. Conforme aponta Tournikiotis (1999), para Hitchcock, a história da arquitetura seria uma trama, e para tanto, a sucessão de estilos não consistiria em uma mera sequência de fases que começam e terminam em datas precisas, mas que se sobrepõem umas às outras. A interdependência dessas unidades seria um dos pontos determinantes da dialética histórica de Hitchcock.

Ainda segundo Tournikiotis (1999), os arquitetos seriam os verdadeiros protagonistas da história da arquitetura de Hitchcock, a evolução dos estilos dependeria, em grande medida, da sua capacidade criativa, bem como da dos estudiosos e artistas. Arquitetos seriam precursores, idealizadores ou seguidores de determinado estilo, de acordo com a sua originalidade e sua produção individual. Caracterizar cada estilo, circunscrever e identificar as obras e os personagens significantes seria uma tarefa, à posteriori, do historiador.

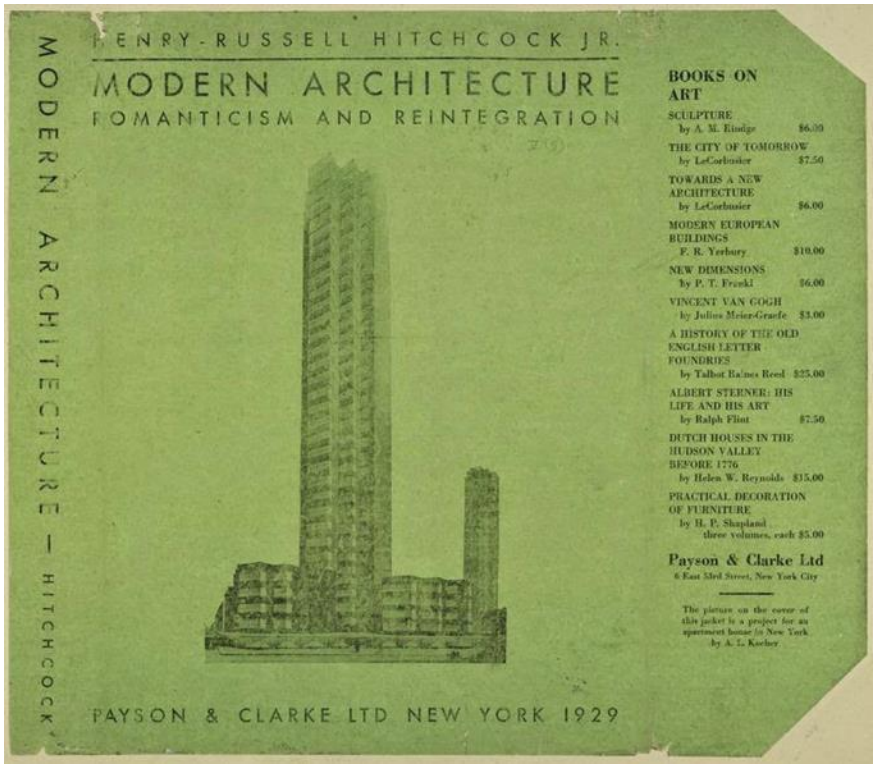


Figura 1: Capa da primeira edição (1929) do livro
***Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*.**
Fonte: Disponível em <http://austincubed.blogspot.com.br/2014/08/haiku-for-book-modern-architecture.html> Acesso em nov. 2017.

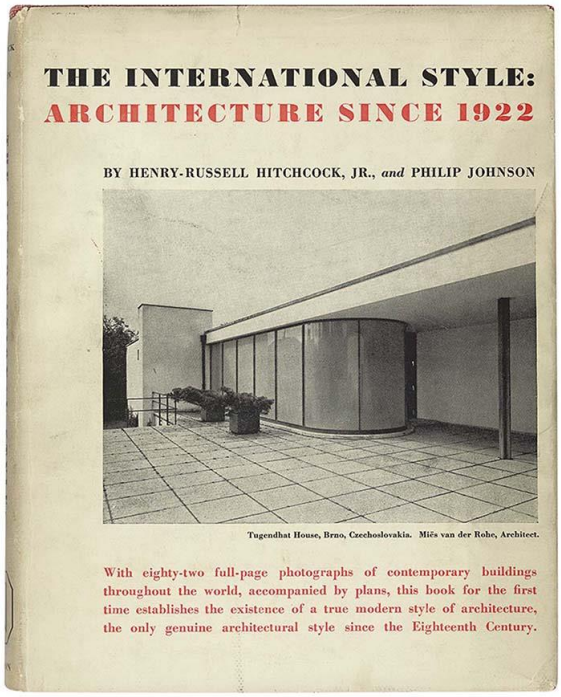


Figura 2: Capa da primeira edição (1932) do livro *International Style: Architecture since 1922*.
Fonte: Disponível em <https://catalogue.swanngalleries.com/asp/fullCatalogue.asp?salelot= 2400+++++++4+&refno=++712198&saletype=> Acesso em fev. 2018.

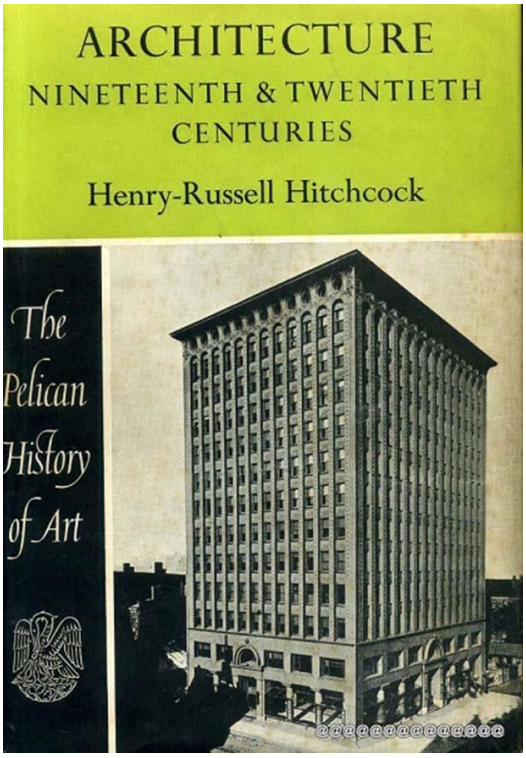


Figura 3: Capa da primeira edição (1958) do livro Architecture Nineteenth & Twentieth.
Fonte: Disponível em <http://www.pendleburys. com/si/163132.html> Acesso em nov. 2017.

O contexto cultural e social seria deliberadamente ignorado em seu discurso, uma vez que *Zeitgeist* não faria parte do vocabulário de Hitchcock. No entanto, o caráter nacional seria um parâmetro básico, a obra dos pioneiros estaria sempre encapsulada em determinados países, o restante seria imitativo, provinciano, auxiliar ou paralelo. Essa distribuição geográfica não estaria conectada a ideia de *Volksgeist* da história da arte de tradição germânica, mas revelaria aquelas características e significados especiais de cada nação (tradição, contexto, clima, etc.) que seriam atribuídas pelo historiador e, portanto, só possíveis pela inexistência do conceito normativo do *Zeitgeist*. Ao mesmo tempo, também permitiria determinar aqueles princípios compartilhados e, portanto, responsáveis pelo caráter internacional da nova arquitetura (TOURNIKIOTIS, 1999).

Hitchcock pareceria identificar uma diferença entre o trabalho do crítico e do historiador, mesmo como um historiador neutro e objetivo, não anularia sua posição crítica em relação ao passado, que transparece em seu desgosto perante a arquitetura do romantismo e em sua simpatia aos novos pioneiros. Por estar focado em eventos originais, o projeto de pior qualidade do novo estilo pareceria mais interessante do que o melhor projeto da fase anterior. Muitos daqueles projetos que seriam significantes ao historiador, falhariam em agradar o crítico. Além disso, historiador e crítico sofreriam uma influência distinta do tempo/espaço em relação a seu objeto de análise, oscilando entre objetividade e subjetividade, uma vez que eventos sobre os quais se teria conhecimento em primeira mão implicariam também em impressões, positivas ou negativas, em primeira mão. Conforme se poderia verificar, especialmente, comparando as diversas edições de *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries,* Hitchcock ainda reivindicaria o direito de alterar, ou de aprimorar, seu discurso e sua interpretação (TOURNIKIOTIS, 1999; DEL REAL, 2013).[8]

O papel do crítico seria validado pela recusa funcionalista aos aspectos estéticos da arquitetura. Segundo Hitchcock, aos arquitetos, cujo treinamento seria mais técnico do que intelectual, seria permitido ignorar os efeitos estéticos de sua produção; portanto, os críticos seriam os responsáveis por tratar dos problemas de design. O crítico não poderia determinar antecipadamente o quão longe, ou mesmo em que direção, a capacidade criativa do arquiteto alcançaria, mas poderia julgar seus resultados, validar e distinguir as liberdades do gênio e, poderia ainda, determinar as violações, negligências e as falhas (HITCHCOCK, JOHNSON; [1932] 1995).

ESTILO INTERNACIONAL: A NOVA ARQUITETURA E A IDEIA DE "ESTILO"

International Style foi publicado em paralelo à exposição *Modern Architecture: International Exhibition* promovida pelo MoMA em 1932 (figuras 4 e 5). Conforme aponta Tournikiotis (1999), não seria exatamente um trabalho histórico e poderia ser considerado como um complemento de seu livro de 1929, especialmente em relação à sua terceira parte, dedicada aos novos pioneiros. Para Tournikiotis (1999), *International Style: Architecture since 1922* poderia ser entendido como um guia para os jovens arquitetos dispostos a serem modernos, uma vez que não apresentaria os fundamentos teóricos dessa nova arquitetura, mas apontaria diretamente para aspectos práticos das obras apresentadas, como um catálogo morfológico e de sintaxe. O

[8] Tanto Tounikiotis (1999) quanto Del Real (2013) fazem essa análise, atentando para questões diferentes conforme seu objeto de estudo. Del Real indica como, não somente as alterações no texto, mas também, alterações na apresentação e disposição (inversão, inclusão, supressão) das imagens podem representar elementos de análise muito frutíferos. Ainda, pode-se observar a disponibilidade de Hitchcock em rever, aprimorar e até mesmo descartar certas interpretações em *International Style* ao se comparar o seu texto original de 1932, com o artigo publicado em 1951 na revista *Architectural Record* (incluído na edição do livro de 1995) e com o prólogo incluído na edição de 1966 (HITCHCOCK, JOHNSON; [1932]1995).

livro é apresentado no prefácio por Alfred H. Barr, então diretor do Museu, e o texto de Hitchcock é dividido em 10 partes.[9] Ao final, uma antologia iconográfica apresenta cerca de 80 projetos, através de fotografias e, em alguns casos, desenhos técnicos, majoritariamente plantas baixas. A essência da dimensão estética dessa nova arquitetura seria acentuada e Hitchcock reiteraria algumas das questões elaboradas em *Modern Architecture: Romanticism and Reintegracion*, em especial aquelas acerca do seu conceito de "estilo", da sua compreensão da história da arquitetura e das diferenças entre arquitetura e construção.

Em *Modern Architecture*, os parâmetros de análise e de classificação morfológica das obras e dos elementos da nova arquitetura se concentrariam em identificar a expressão formal, direta e lógica, resultante dos novos métodos de construção.[10] (TOURNIKIOTIS, 1999) Em *Internacional Style*, essas categorias de análise seriam apresentadas a partir de três princípios básicos. Em primeiro lugar, uma nova concepção da **arquitetura como volume,** em oposição à ideia de massa e solidez. Em segundo lugar, **a regularidade** como princípio ordenador principal em substituição da simetria ou outro tipo de equilíbrio evidente. E a estes dois princípios se somaria **a rejeição à ornamentação** arbitrária, que deveria refletir uma subordinação à elegância intrínseca dos materiais, à perfeição técnica e ao refinamento das proporções. Hitchcock, faz questão de salientar que estes princípios não seriam fórmulas de proporção ou distinção, mas os parâmetros fundamentais; e admite que ao declarar os princípios gerais do que seria "o estilo contemporâneo", dificilmente, poderia evitar uma certa aparência dogmática (HITCHCOCK, JOHNSON; [1932] 1995).

No decorrer do texto, o discurso de Hitchcock remete às imagens, com indicação do número da página daquelas que devem ser consultadas para auxiliar na compreensão dos argumentos elaborados ou ainda, como referência direta aos exemplos apresentados. As fotografias são acompanhadas de comentários sobre as obras, uma breve análise fundamentada nos três princípios básicos do "estilo internacional". Apesar de a trama histórica de Hitchcock ter como unidade estruturante o arquiteto "protagonista", ou ainda, nações, a iconografia apresentada não estaria ordenada a partir daí; e nem mesmo pela ordem cronológica, que poderia salientar possíveis origens ou obras precursoras do "estilo", elementos também importantes de seu discurso. Uma vez que, como também identifica Tournikiotis (1999), apesar de não negar a sua importância como precursor na constituição do "estilo internacional", o livro concentraria sua atenção na crítica ao funcionalismo por renunciar aos atributos meramente estéticos da arquitetura em detrimento de seu caráter pretensamente social.[11] Para Hitchcock, os funcionalistas europeus teriam sido os grandes construtores do passado e como, geralmente, sua produção se enquadraria nos limites do estilo internacional, poderiam ser reivindicados pelos críticos entre seus representantes (HITCHCOCK, JOHNSON; [1932] 1995). Os projetos

[9] No original: I. Introduction: The Idea of Style/ II. History/ III. Functionalism/ IV. A First Principle: Architectural as Volume/ V. Surfacing Material/ VI. A Second Principle: Concerning Regularity/ VII. A Third Principle: The Avoidance of Applied Decoration/ VIII. Architecture and Building/ IX. Plans/ X. The Siedlung (HITCHCOCK, JOHNSON; [1932] 1995)

[10] Tournikiotis (1999) identifica 5 categorias principais que guiariam a classificação e as análises de Hitchcock no livro de 1929. As três primeiras estabeleceriam uma relação direta aos novos métodos de construção: *Componentes Estruturais, Elementos Externos e Elementos Internos.* Uma quarta, diria respeito aos *Elementos Independentes de novos métodos de construção,* mas que refletissem uma extrema simplificação, que poderia ser positiva (aquela análoga a linha de produção de automóveis e aviões) ou negativa (uma mera redução de elementos como na arquitetura da "Nova Tradição"). Por fim, a quinta categoria que consideraria os *Elementos Negativos* como arranjo simétrico, disposição monumental, concepção pinturesca, aparência pesadamente maciço, complexidade exacerbada, uso de alvenaria e materiais tradicionais em geral.

[11] Alfred Barr, no prefácio, considera que o funcionalismo teria falhado. Para ele, Le Corbusier, apesar de sua máxima " a casa é uma máquina de morar", teria demonstrado estar mais preocupado com o estilo do que com o adequado planejamento. (HITCHCOCK, JOHNSON; [1932] 1995).
Para Tournikiotis (1999), o Estilo Internacional poderia ser chamado de pós-funcionalismo.

representantes do funcionalismo ocupam as últimas 25 páginas do livro, sendo assim, poderíamos considerar que as obras selecionadas estariam organizadas em uma escala que inicia com as obras de excelência arquitetônica até chegar aos exemplos de boa construção com qualidades arquitetônicas. Ou ainda, uma escala que começa com aquela arquitetura produzida por grandes expoentes até aquela de autoria coletiva, desconhecida ou até anônima.[12]

Nessa atribuição de valores, Hitchcock considera que não existiria uma estrutura rígida de classificação, mas uma hierarquia de significância. O que uma *construção* representaria, consciente ou inconscientemente, seria resultado de sua estética, bem como, do esforço de criação técnica. Aquelas *construções* concebidas a partir de considerações práticas e de custo mínimo poderiam ser consideradas menos arquitetônicas do que aquelas de maior complexidade funcional, e ainda aquelas em que o arquiteto teria mais liberdade de fazer julgamentos determinados pelo seu gosto (HITCHCOCK, JOHNSON; [1932] 1995).

Conforme aponta Hitchcock no prefácio da edição de 1966 de *The International Style*, a exposição de 1932 apresentaria como seu eixo principal os trabalhos de Le Corbusier, Oud, Gropius e Mies (europeus) em contraste ao de Wright (norte-americano). Embora também fossem apresentadas as obras de outros "americanos", além de, ainda, serem referenciados outros 40 arquitetos e os trabalhos mais representativos dos anos anteriores em 15 países. Philip Johnson, no prefácio da edição de 1995, explica que o livro e a exposição foram lançados quase simultaneamente. A exposição não teria tido grande visitação, o público em geral, os jornais e revistas não teriam lhe dedicado muita atenção, no entanto, em contrapartida, teria sido um sucesso de crítica e seu impacto no mundo da arquitetura teria sido enorme (HITCHCOCK, JOHNSON; [1932] 1995).

Figuras 4 e 5: Fotografias das instalações de Modern Architecture: International Exhibition, que ficou aberta ao público 9 de fevereiro a 23 de março de 1932 no MoMA.
Fonte: Disponível em <http://spelunker.moma.org/exhibitions/2981/> Acesso em: fev. 2018.

[12] O primeiro exemplo apresentado é o Edifício *Turum Sanomat* de Alvar Aalto, em Turku na Finlândia de 1930. O último é uma agência dos correios em Stuttgart de 1931, sem autoria definida, o projeto teria sido desenvolvido internamente pela administração postal alemã.

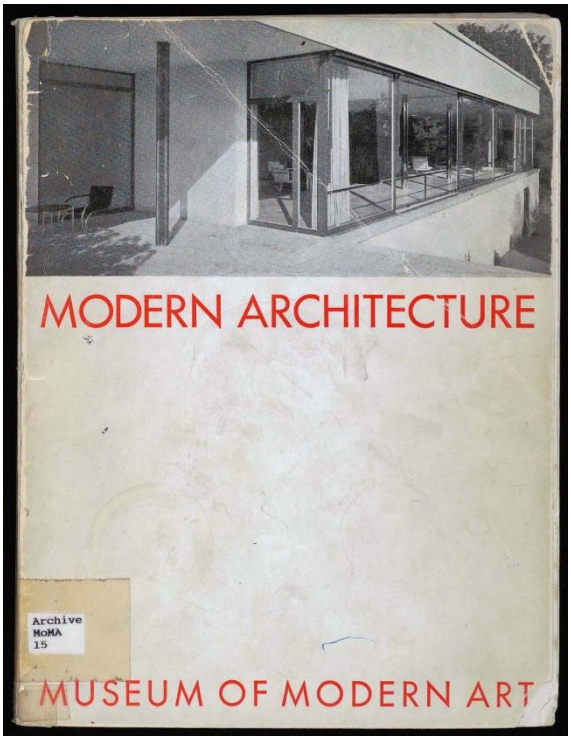


TABLE OF CONTENTS

PAGE

PATRONS OF THE EXHIBITION 7
ACKNOWLEDGEMENTS 11

PART I. INTRODUCTION

FOREWORD — ALFRED H. BARR, JR. 12
HISTORICAL NOTE — PHILIP JOHNSON 18
EXTENT OF MODERN ARCHITECTURE — P. J. AND H.-R. H., JR. 21
EXTENT: PHOTOGRAPHS IN THE EXHIBITION 25
GENERAL BIBLIOGRAPHY 28

PART II. THE EXHIBITING ARCHITECTS.

FRANK LLOYD WRIGHT — HENRY-RUSSELL HITCHCOCK, JR. 29
MODEL IN THE EXHIBITION 38
BIBLIOGRAPHY, CHRONOLOGIES OF LIFE AND WORK 39
ILLUSTRATIONS 48

WALTER GROPIUS — HENRY-RUSSELL HITCHCOCK, JR. 57
MODEL IN THE EXHIBITION 60
BIBLIOGRAPHY, CHRONOLOGIES OF LIFE AND WORK 61
ILLUSTRATIONS 65

LE CORBUSIER — HENRY-RUSSELL HITCHCOCK, JR. 71
MODEL IN THE EXHIBITION 76
BIBLIOGRAPHY, CHRONOLOGIES OF LIFE AND WORK 77
ILLUSTRATIONS 82

J. J. P. OUD — HENRY-RUSSELL HITCHCOCK, JR. 91
MODEL IN THE EXHIBITION 97
BIBLIOGRAPHY, CHRONOLOGIES OF LIFE AND WORK 98
ILLUSTRATIONS 103

MIËS VAN DER ROHE — PHILIP JOHNSON 111
MODEL IN THE EXHIBITION 117
CHRONOLOGIES OF LIFE AND WORK 118
ILLUSTRATIONS 121

5

PAGE

RAYMOND M. HOOD — HENRY-RUSSELL HITCHCOCK, JR. 129
MODEL IN THE EXHIBITION 132
BIBLIOGRAPHY, CHRONOLOGIES OF LIFE AND WORK 134
ILLUSTRATIONS 137

HOWE & LESCAZE — HENRY-RUSSELL HITCHCOCK, JR. 143
MODEL IN THE EXHIBITION 145
CHRONOLOGIES OF LIVES AND LISTS OF WORK 147
ILLUSTRATIONS 149

RICHARD J. NEUTRA — HENRY-RUSSELL HITCHCOCK, JR. 157
MODEL IN THE EXHIBITION 159
BIBLIOGRAPHY, CHRONOLOGIES OF LIFE AND WORK 160
ILLUSTRATIONS 163

BOWMAN BROTHERS — HENRY-RUSSELL HITCHCOCK, JR. 171
MODEL IN THE EXHIBITION 172
CHRONOLOGIES OF LIVES AND WORK 173
ILLUSTRATIONS 175

PART III. HOUSING

HOUSING — LEWIS MUMFORD 179
I. THE NEED FOR A NEW DOMESTIC ENVIRONMENT 179
II. THE PRESENT IMPASSE: HIGHER STANDARDS AND POORER HOUSING 180
III. THE BIOLOGY AND ECONOMY OF THE MODERN HOUSE 183
IV. THE STRATEGY OF A COLLECTIVE ATTACK 185
V. THE PROMISE OF MODERN HOUSING AND COMMUNITY PLANNING 187

BIBLIOGRAPHY ON HOUSING 190

OTTO HAESLER — PHILIP JOHNSON 192
THE MODEL IN THE EXHIBITION 193

LIST OF HOUSING PHOTOGRAPHS IN THE EXHIBITION 194
ILLUSTRATIONS 195

6

Figuras 6 e 7: Acima capa do catálogo da exposição e abaixo sumário.
Fonte: Disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2044> Acesso em: fev. 2018.

O catálogo da exposição é dividido em três partes, a primeira é uma introdução que apresenta de maneira simplificada as questões principais do livro, no intuito de alcançar um público mais amplo (figuras 6 e 7). São explicitadas as características do estilo internacional, como uma expressão dos novos métodos de construção e dos novos usos, ressaltando seus princípios formais, com ênfase naquele que trata da ausência de ornamento.[13] Para justificar o caráter internacional da nova arquitetura são citados exemplos na Alemanha, Holanda, França, Estados Unidos (ou "América"), Suíça, Checoslováquia, Bélgica, Escandinávia, Rússia, Itália, Espanha, Inglaterra e Japão, respectivamente. A segunda parte é dedicada às figuras centrais da exposição, que aparecem nesta ordem: Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Le Corbusier, Jacobus Oud, Mies Van der Rohe, Howe & Lescaze, Richard Neutra e Bowman Brothers. Cada um desses expoentes é apresentado por um texto, breve biografia, lista de trabalhos desenvolvidos e imagens de trabalhos selecionados (fotografia e plantas). A exposição apresentou fotografias das obras e uma maquete de um dos projetos de cada um dos protagonistas. Na terceira parte, Lewis Mumford aborda as experiências e discussões sobre planejamento urbano e habitação social. Uma maquete do conjunto habitacional Rothemberger em Kassel de 1930 do alemão Otto Haesler é apresentada na exposição e comentado no catálogo por Johnson. Ainda são apresentadas imagens de outras experiências: o Plano de Radburn em Nova Jersey de Clarence S. Stein e Henry Wright, *a Siedlung Kiefhoek* em Roterdã de Oud, a *Siedlung Prömerstadt* em Frankfurt de Ernest May.[14]

Nos parece que, essa terceira parte, contrasta em relação às duas anteriores e, ainda, em relação ao livro, apesar do esforço de Hitchcock na introdução do catálogo, em destacar a importância da temática abordada pelo artigo de Mumford e dos exemplos apresentados; e ainda, apesar do esforço de Johnson em validar a qualidade arquitetônica do conjunto de Haesler. No prefácio de *The International Style*, Barr deixa claro que as qualidades estéticas do "Estilo" seriam a principal questão a ser abordada pelos autores e que os aspectos técnicos ou sociológicos seriam apresentados somente quando estivessem diretamente relacionados aos problemas de design. Barr ainda afirma que admitiriam a extrema importância desses fatores, frequentemente, mobilizados pela arquitetura moderna, no entanto, sempre de um ponto de vista exclusivamente prático que descarta da discussão as questões de ordem estética (HITCHCOCK, JOHNSON; [1932] 1995).

É curioso como Hitchcock ironiza os funcionalistas europeus e as demandas sociais por eles mobilizadas em rebatimento à sua produção arquitetônica. Para o autor, em oposição a eles, os funcionalistas americanos estariam prontos a atender as exigências do cliente mesmo que isso implicasse em um resultado arquitetônico ruim. Além disso, eles não poderiam reivindicar a justificativa sociológica da habitação operária, das escolas e dos hospitais da Europa aos seus projetos de arranha-céus e casas particulares. No último capítulo de *International Sytle,* dedicado às *Siedlungs*, essas experiências europeias seriam apresentadas de uma maneira bastante superficial. No entanto, algumas delas, principalmente as de Oud,

[13] O catálogo apresenta 4 princípios, ao invés de 3 apresentados no livro: o de volume, o de regularidade, que é apresentado em conjunto com o de flexibilidade e, por último, o de ausência de ornamento. "The Avoidance of Applied Decoration", título do sétimo capítulo de *The International Style* é substituído por "lack of ornament", talvez no intuito de suavizar o que este fundamento representaria. A apreensão de Hitchcock, Johnson e Barr em relação a difícil aceitação deste ponto específico pelo público leigo é expressa no catálogo e aparece reforçada no livro, como sendo de difícil assimilação também pelos incorporadores, financiadores, clientes e mesmo pelos arquitetos mais velhos.

[14] Catálogo, fotos da exposição e outros documentos disponíveis em: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2044?locale=pt#installation-images

celebrado tanto no livro como na exposição, são justificadas por Hitchcock por ilustrarem de maneira exemplar as possibilidades de aplicação dos parâmetros formais do estilo internacional. Hitchcock se esforça em analisar e identificar aquelas experiências com alguma distinção arquitetônica (segundo seus próprios termos). No entanto, nos parece, que tem dificuldades em encontrar uma tradução adequada à palavra alemã e no entendimento dessa categoria, e ainda, pareceria difícil esconder um certo tom de deboche em relação às pretensões sociológicas desses conjuntos habitacionais: [15]

> A *Siedlung* não é destinada para uma família específica, mas para uma família típica. Este monstro estatístico, a família típica, não existe e não pode se defender das teorias sociológicas desses arquitetos. Em suas conferências anuais, os funcionalistas europeus estabelecem os padrões para uma habitação mínima ideal, que muitas vezes têm pouca relação com o modo de vida real das pessoas. Os funcionalistas europeus construíram a *Siedlungen* para algum super-homem proletário do futuro. No entanto, na maioria dos edifícios, os desejos de um cliente específico são as demandas mais explícitas e difíceis de serem atendidas. Os arquitetos cuja questão estética é tão importante quanto a funcional, geralmente, são os mais habilitados em fornecer o que realmente é necessário. O seu idealismo (dos funcionalistas europeus) é satisfeito ao elevar suas *Siedlungen* ao nível da arquitetura através de um planejamento geral efetivo e de uma composição estética distinta. O idealismo dos funcionalistas muitas vezes exige que eles forneçam o que deveria ser necessário, mesmo à custa do que realmente é necessário. Em vez de enfrentar as dificuldades do presente, eles procuram enfrentar um futuro incerto.[16] (HITCHCOCK, JOHNSON; [1932] 1995, p. 104, tradução minha).

Para além das repetidas acusações sobre o caráter dogmático e normativo do estilo internacional, contestado veementemente por seus autores; o motivo principal dos protestos acerca do livro e da exposição residiria na própria ideia de “estilo arquitetônico”. Johnson, em 1995, aponta que de um lado, marxistas e aqueles interessados no caráter social da arquitetura teriam rejeitado a ênfase na estética e no estilo. De outro lado, os arquitetos mais velhos teriam ressentido a ênfase na simplicidade (a caixa branca, sem caráter e sem personalidade) e na ausência de ornamentação da arquitetura moderna (HITCHCOCK, JOHNSON; [1932] 1995).

Podemos lembrar de outro evento circunscrito ao MoMA que demonstra tal polêmica, A conferência *What is Happening to Modern Architecture?*, promovida pelo MoMA em 1948, que pretendia discutir os termos do "International Style” frente aos termos propostos pelo "Novo Empirismo" inglês e do “Bay Region style” norte-americano. O boletim informativo do Museu, a respeito do evento, identificaria que a discussão não

[15] Em nota, Hitchcock observa que *Siedlung* seria a palavra alemã para denominar os projetos modernos de moradias comunitárias, sendo mais conveniente que as expressões "garden suburb” ou "residence subdivision". No catálogo, o termo empregado é “housing development”, lembrando que esta seção na exposição estava a cargo de Lewis Mumford.

[16] No original: “The *Siedlung* implies preparation not for a given family but for a typical family. This statistical monster, the typical family, has no personal existence and cannot defend itself against the sociological theories of the architects. The European functionalists in their annual conferences set up standards for ideal minimal dwellings. These standards often have little relation to the actual way of living of those who are to inhabit them. Yet such theorizing too often in European *Siedlungen* the functionalists build for some proletarian superman of the future. Yet in most buildings the expressed desires of a given client are the most explicit and difficult functions. Architects whose discipline is aesthetic as well as functional are usually readier to provide what is actually needed. Their idealism is satisfied by raising their S*iedlungen* to the level of architecture by effective general planning and distinctive composition. The idealism of the functionalists too often demands that they provide what ought to be needed, even at the expense of what is actually needed. Instead of facing the difficulties of the present, they rush on to face the uncertain future.”

teria avançado e a controvérsia teria ficado restrita à discussão entre aqueles interessados nos termos e padrões de estilo, e aqueles que denunciariam todos os rótulos e "ismos" como secundários ao problema da produção arquitetônica. No primeiro grupo, Alfred H. Barr e Henry-Russell Hitchcock defenderiam o estilo internacional. Gerhard Kallmann, arquiteto inglês, defenderia o Novo Empirismo e, ao final da reunião, Lewis Mumford tentaria esclarecer a interpretação equivocada de sua definição de "Bay Region style" na arquitetura (MOMA, 1948).

O PERCURSO NO MOMA

Após a exposição de 1932, Hitchcock daria início a uma prolífera atuação como curador de uma série de exposições sobre arquitetura, além de outras atividades ligadas ao Museu. Já no ano seguinte, em 1933, é promovida *Early Modern Architecture: Chicago 1870–1910*, tendo como protagonistas Henry Hobson Richardson, Louis Sullivan e Frank Lloyd Wright, entre outros (figura 8).[17] Além de fotografias das obras produzidas por estes personagens, é apresentada ainda uma breve biografia dos arquitetos considerados expoentes, uma cronologia de eventos (a grande maioria deles em território dos Estados Unidos e alguns poucos na Europa) que teriam propiciado o desenvolvimento técnico e a viabilidade econômica para construção de arranha-céus e, por fim, uma cronologia de análise da evolução estética dessa tipologia.[18]

Em 1934, *Early Museum Architecture*[19] teria sido exibida anteriormente no Wadsworth Atheneum localizado em Hartford capital do estado norte-americano de Connecticut e na Galeria de Arte da Universidade de Yale na cidade de New Haven do mesmo estado. A arquitetura das duas instituições foi apresentada na mostra, além de outros 14 exemplos europeus. Os dois museus seriam os mais antigos dos Estados Unidos a serem construídos com a finalidade de abrigar obras de arte, ainda antes da Guerra Civil, nas décadas de 1830 e 1840 respectivamente.[20]

Em 1936, *The architecture of H. H. Richardson and his times* foi promovida por ocasião do aniversário de 50 anos da morte dessa figura importante da "Nova Tradição" na narrativa historiográfica de Hitchcock no livro de 1929 (figura 9).[21] Para o historiador, Richardson representaria o marco inicial do modernismo

[17] Nas décadas de 1870 e 1880, para Hitchcock, Richardson teria ido tão longe, em termos de simplificação do desenho e na sua relação direta à expressão estrutural, quando a geração europeia posterior. Nas décadas de 1880 e 1890, o escritório Burnham and Root e Sullivan, teriam desenvolvido os princípios da estrutura metálica dos arranha-céus, que viriam a ser aperfeiçoados pelas gerações seguintes. Nas primeiras décadas do século XX, Wright teria dado continuidade ao brilhante trabalho da Escola de Chicago em outros campos, principalmente na arquitetura doméstica. Num primeiro momento discípulo de Sullivan, Wright teria traçado um caminho independente e introduzido diversas inovações quase tão importantes quanto aquelas introduzidas pela Art Nouveau na França e pelo Jugendstil na Alemanha. Desde seus primeiros trabalhos, Wright teria sido radical em sua experimentação formal, tendo sido o primeiro a romper a composição volumétrica tradicional e a conceber a forma arquitetônica a partir de planos organizados livremente em três dimensões. Wright foi o que melhor teria equilibrado a simples expressão estrutural e a elaboração da forma. (HITCHCOCK, JOHNSON; [1932] 1995)

[18] Informações sobre a exposição disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2050>. Acesso em: nov. 2017.

[19] Exibida no MoMA em oncocmitância com Machine Art, organizada por Philip Johnson, que expôs objetos utilitários como molas, panelas, instrumentos científicos, entre outros objetos banais fabricados por máquinas.

[20] Informações sobre a exposição disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2066>. Acesso em: nov. 2017.

[21] Hitchcock considera não ter havido uma real e intencional integração estilística até o primeiro pós-guerra, portanto seria mais cuidadoso se referir à essa geração como *protomodernos* (no original: *half-modern*). Nos diferentes países da Europa, as experiências vinham ocorrendo de maneira independente, caberia a geração mais nova combinar e cristalizar os vários resultados estéticos e técnicos alcançados pela geração anterior. (HITCHCOCK, JOHNSON; [1932] 1995)

arquitetônico, uma vez que, conforme aponta Tournikiotis (1999), a hipótese defendida pelo norte-americano é a de que a promessa de um novo estilo teria surgido primeiro na "América", ainda antes da Primeira Guerra. A exposição acompanhou um rico catálogo de mais 300 páginas e 145 imagens.[22]

Em 1947, Richardson é tema de uma nova exposição, desta vez mais modesta. *Henry Hobson Richardson, 1838–1886: Architectural Masterpieces,* que apresentou fotografias de 8 obras selecionadas (figura 10).[23] Em diálogo com ela, em 1948, é apresentada *Louis Sullivan: 1856–1924,* mostra inteiramente dedicada ao arquiteto norte-americano responsável pelo desenvolvido da estrutura metálica dos arranha-céus (figura 11). O material disponível sobre esta exposição no arquivo digital do MoMA é escasso, estão disponíveis apenas 4 fotos de sua instalação e um breve comunicado de imprensa.[24] Nesse documento, Philip Johnson reconheceria Sullivan como um dos três arquitetos norte-americanos mais importantes, além de Richardson e Frank Loyd Wright, apesar de sua obra e sua contribuição serem ainda pouco reconhecidas à época da exposição.[25] Recuperando as considerações de Hitchcock sobre Sullivan no livro *International Style*, Johnson cita o Bayard-Condict, construído em 1897 em Nova York e, com maior ênfase o Edifício Gage, Keith and Asche, erguido no ano seguinte em Chicago, como exemplos de grande expressividade arquitetônica na construção em altura utilizando estrutura de aço.[26] No mesmo documento, Hitchcock pontua que notaria uma aproximação, em relação ao tratamento exterior, dos edifícios de apartamentos que Mies van der Rohe vinha desenvolvendo na cidade de Chicago com as obras de Sullivan.[27]

Em 1953, *Built in USA: Post-War Architecture*, celebra a arquitetura norte-americana e sua supremacia em relação à europeia no segundo pós-Guerra (figura 12). Na introdução do catálogo que acompanhou a exposição, Hitchcock reconhece a importância e contribuição dos arquitetos europeus reconhecidos em seus países de origem e agora fixados em solo norte-americano. Assim, a produção arquitetônica nesse território não seria um fenômeno isolado, no entanto, como em outros campos, os Estados Unidos representariam os herdeiros do mundo ocidental. O historiador ainda coroa Frank Lloyd Wright como o grande e maior expoente, naquele momento com 80 anos, em plena atividade, reconhecido e celebrado internacionalmente.[28]

Em 1955, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) realiza a exposição *Latin American Architecture Since 1945*, sob direção de Porter McCray e organização de Arthur Drexler, então responsável pelo

[22] Informações sobre a exposição disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2083>. Acesso em: nov. 2017.

[23] Informações sobre a exposição disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2381>. Acesso em: nov. 2017.

[24] Vincent J. Scully foi consultor de Hichcock nesta mostra.

[25] Em 1941 tinha sido a vez de a obra de Wright ser apresentada no museu, quando foi promovida a exposição *Frank Lloyd Wright, American Architect.* Informações sobre a exposição disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2992>. Acesso em: fev. 2018.

[26] Pelas fotos disponíveis no arquivo digital do MoMA, podemos identificar em uma delas a foto do Edifício Gage, Keith and Asche. Disponível em:< http://spelunker.moma.org/exhibitions/3808/> Acesso em: nov. 2017.

[27] Informações sobre a exposição disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2394>. Acesso em: nov. 2017.

[28] O catálogo dessa exposição foi traduzido para o italiano em 1954 e para o espanhol em 1957. Em 1956 é publicada uma versão traduzida em Belgrado.

Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3305>. Acesso em: nov. 2017.

departamento de arquitetura e design, e curadoria de Henry-Russell Hitchcock (figura 13). [29] Acompanhado da fotógrafa Rosalie Thorne McKenna, Hitchcock visitou dez países (Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, México, Panamá, Peru, Uruguai e Venezuela) e também Porto Rico, estado livre associado aos Estados Unidos. A exposição reunia a diversificada prática arquitetônica realizada no continente americano ao sul do Rio Bravo, fronteira entre o México e os Estados Unidos, unificada pelo Museu, segundo Del Real (2007), a partir de dois conceitos: o de moderno e o de América Latina.[30]

Este teria sido o segundo momento em que o MoMA se interessou pela arquitetura produzida na América Latina. Realizada em 1943, *Brazil Builds,*[31] embora concentrada na produção brasileira, pode ser tomada como um primeiro momento de interesse e celebração internacional dessa arquitetura.[32] Sensível à Política de Boa Vizinhança (PBV) formulada pelo Presidente Roosevelt e ao engajamento do Museu com o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs,* dirigido por Nelson Rockefeller, *Brazil Builds* apresentava uma sobreposição entre política e cultura arquitetônica moderna das Américas, tendo como um dos seus objetivos a criação de um hemisfério ocidental unificado e defensável, apoiada no movimento de alinhamento das Américas sob hegemonia dos Estados Unidos.[33]

Nos primeiros anos do segundo pós-Guerra, a visão oficial dos Estados Unidos de que as vinte repúblicas ao sul do Rio Bravo, incluindo o Brasil, formavam a América Latina, influenciaria também outros governos, instituições multilaterais, fundações e universidades, ampliando cada vez mais o alcance dos "Latin American Studies" também na Europa, algo que se acentuará após a Revolução Cubana.[34] Em 1955, nesse contexto de Guerra Fria e quando o desenvolvimento econômico da América Latina é evidente aos olhares externos, é realizada *Latin American Architecture Since 1945,* em continuidade à *Brazil Builds*.

Para Del Real (2007), a exposição *de 1955* seguia a tradição presente em *Brazil Builds* de construir a ideia dos Estados Unidos como "uma terra de prosperidade" que determina e influencia o processo de modernização de todo o continente. Na mesma perspectiva, Liernur (2010a) identifica que, neste período, a política do Museu parecia estar concentrada em dar aos norte-americanos o papel de protagonistas no debate da arquitetura moderna – em contraponto aos tradicionais círculos de consagração da Europa. Para Del Real (2012), a ideia da arquitetura latino-americana esteve sempre subordinada às preocupações econômicas,

[29] Cf. Del Real (2013), o autor apresenta as condições de preparação e montagem da exposição.

[30] Cf. Del Real (2011) e ainda Del Real (2012) que analisa além dessa, outras quatro exposições realizadas pelo Museu no período: *Twenty Centuries of Mexican Art* e *Portinari of Brazil*, promovidas em 1940, *Brazil Builds* em 1943 e *From Le Corbusier to Niemeyer: 1929-1949* em 1949 e que, segundo o autor, teriam permitido que críticos e historiadores da arquitetura dos países centrais vislumbrarem um contorno unitário do "estilo moderno" na América Latina entre 1939 e 1955.

[31] Dirigido por Philip Goodwin com fotografias de Kidder Smith, este primeiro levantamento mostrou a vitalidade da arquitetura moderna aqui produzida, bem como suas particularidades e diferenças em relação à norte-americana e à europeia. Cf. Goodwin (1943).

[32] Del Real faz esta afirmação, mas remeto ainda a Martins (2010) e a Liernur (2010a). Cf. ainda Costa (2009) que trata da compreensão de *Brazil Builds* como evento chave para a instauração de uma matriz historiográfica da arquitetura brasileira que vincula a arquitetura tradicional com as realizações dos arquitetos modernos.

[33] Vale notar que tal entendimento por muito tempo ficou relegado aos estudos que enfatizavam um quadro nacional singular. Liernur (2010a) explica que a imagem da arquitetura "brasileira" esteve associada em grande parte ao extraordinário talento individual de Niemeyer.

[34] Para uma visão geral sobre as ações da PBV, uma referência importante é o livro de Tota (2000), que analisa o processo de americanização do Brasil. A tese de Atique (2007) trata do processo de construção de diálogos entre esses dois países no período de 1876-1945, quando teria se arquitetado a "Boa Vizinhança".

políticas e culturais dos Estados Unidos no segundo pós-Guerra, destacando-se o papel do MoMA e as especificidades dessa exposição como pontos fundamentais da construção dessa ideia.[35]

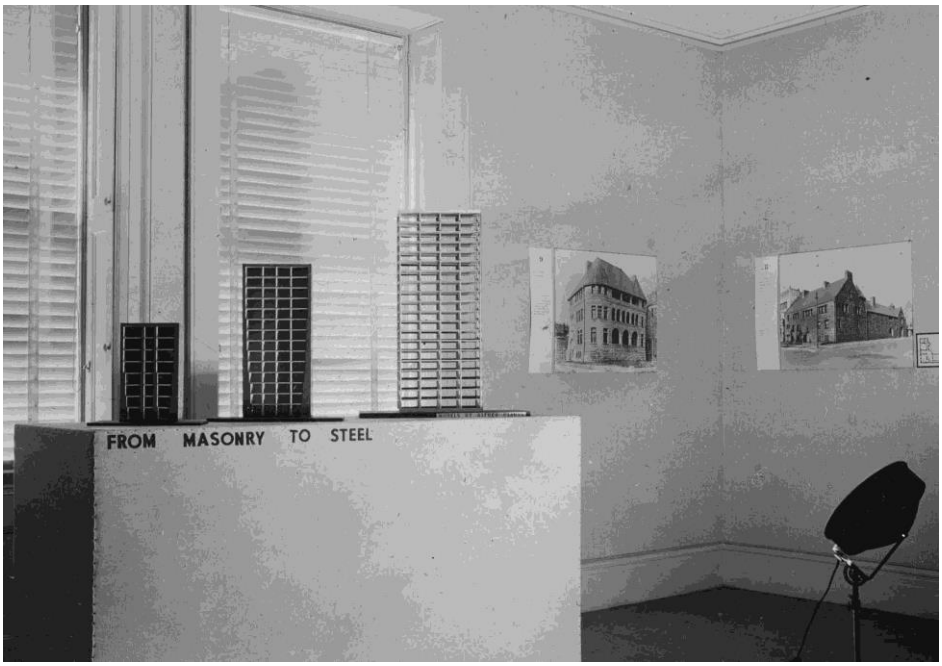


Figura 8: Fotografia das instalações de *Early Modern Architecture: Chicago 1870–1910* (18 de janeiro a 23 de fevereiro de 1933). Fonte: Disponível em <http://spelunker.moma.org> Acesso em fev. 2018.

Figura 9: Fotografia das instalações de *The architecture of H. H. Richardson and his times* (14 de janeiro a 16 de fevereiro de 1936). Fonte: Disponível em <http://spelunker.moma.org> Acesso em fev. 2018.

[35] A última exposição organizada no MoMA sob curadoria de Hitchcock aconteceu em 1958, *Gaudí* apresentou a obra do arquiteto catalão, até então pouco conhecido fora da Espanha. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3347>. Acesso em: fev. 2018.

Figura 10: Fotografia das instalações de *Henry Hobson Richardson, 1838–1886: Architectural Masterpieces* (4 de fevereiro a 26 de maio de 1947). Fonte: Disponível em <http://spelunker.moma.org> Acesso e: fev. 2018.

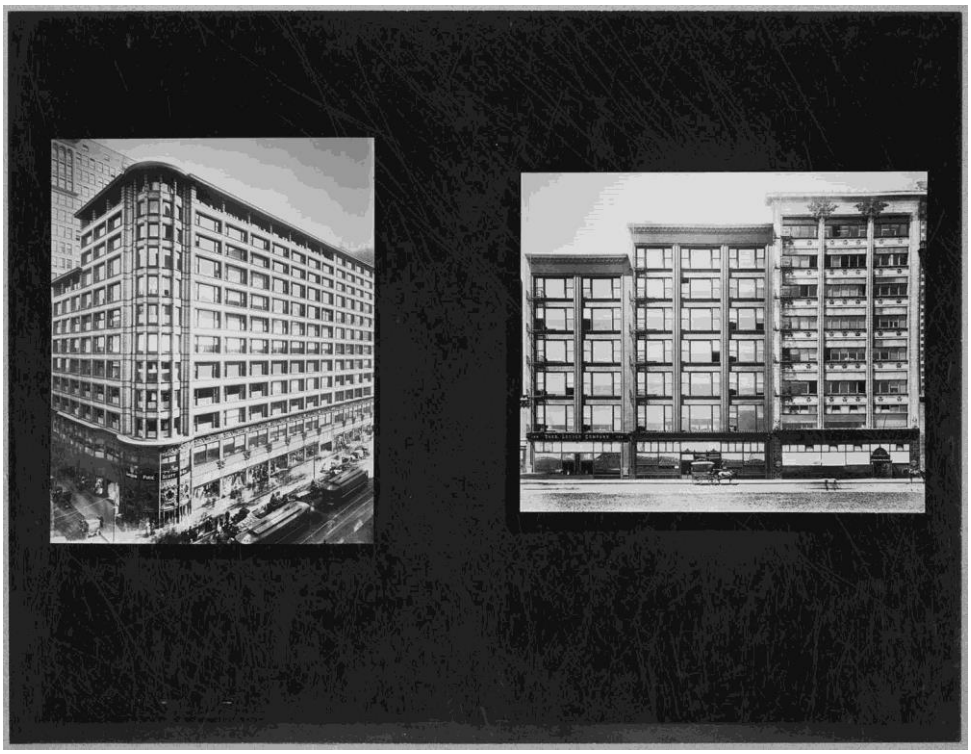


Figura 11: Fotografia das instalações de *Louis Sullivan: 1856–1924* (25 de maio a 25 de julho de 1948). Fonte: Disponível em <http://spelunker.moma.org> Acesso em fev. 2018.

Figura 12: Fotografia das instalações de *Built in USA: Post-War Architecture* (25 de maio a 25 de julho de 1953).
Fonte: Disponível em <http://spelunker.moma.org> Acesso em fev. 2018.

Figura 13: Fotografia das instalações de exposição Latin American Architecture Since 1945 (23 de novembro de 1955 a 19 de fevereiro de 1956).
Fonte: Disponível em <http://spelunker.moma.org> Acesso em nov. 2017.

REFERÊNCIAS:

FONTES PRIMÁRIAS

HITCHCOCK, Henry Russel; JOHNSON, Philip. **The International Style.** Nova York: W. W. Norton & Company, 1995 [1932].

HITCHCOCK, Henry Russel; JOHNSON, Philip; MUMFORD, Lewis. **Modern architecture**: international exhibition. Nova York: MoMA, 1932. Catálogo de exposição, 10 fev. a 23 mar., 1932, Museu de Arte de Nova York.

HITCHCOCK, Henry Russel. **Early modern architecture**: Chicago, 1870-1910. Nova York: MoMA, 1940, segunda edição. Catálogo de exposição, 18 jan. a 23 fev., 1933, Museu de Arte de Nova York.

HITCHCOCK, Henry Russel. **The architecture of H. H. Richardson and his times.** Nova York: MoMA, 1936. Catálogo de exposição, 14 jan. a 16 fev., 1936, Museu de Arte de Nova York.

HITCHCOCK, Henry Russel. **Built in USA**: post-war architecture. Nova York: MoMA, 1952. Catálogo de exposição, 20 jan, a 15 mar, 1953, Museu de Arte de Nova York.

HITCHCOCK, Henry Russel. **Latin American architecture since 1945.** Nova York: MoMA, 1955. Catálogo de exposição, 23 nov. 1955 a 19 fev. 1956, Museu de Arte de Nova York.

HITCHCOCK, Henry Russel. **Gaudí.** Nova York: MoMA, 1958. Catálogo de exposição, 18 dez. a 23 fev., 1958, Museu de Arte de Nova York.

JOHNSON, Philip. **Built to live in.** Nova York: MoMA, 1931. Documento de preparação da exposição Modern architecture: international exhibition, 10 fev. a 23 mar., 1932, Museu de Arte de Nova York.

MOMA. **Early Museum Architecture – 34ª exposition.** Nova York: MoMA, 1934. Lista-mestra da exposição, 5 abr. a 5 maio, 1934, Museu de Arte de Nova York.

MOMA. **Museum of Modern Art opens small architecture show.** Nova York: MoMA, s/d. Comunicado de imprensa sobre a exposição Henry Hobson Richardson, 1838-1886: Architectural Masterpieces, 4 fev. a 26 maio, 1947, Museu de Arte de Nova York.

MOMA. **Exhibition of the architectural masterpiece of Louis Sullivan.** Nova York: MoMA, 26 maio 1948. Comunicado de imprensa sobre a exposição Louis Sullivan: 1856–1924, 25 maio a 25jul, 1948, Museu de Arte de Nova York.

OUTRAS FONTES

BUENO, Guilherme. "Formalismo e modernidade". **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais.** Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2006, p. 85-92.

BUENO, Guilherme. **Henry-Russell Hitchcock e o conceito de Estilo Internacional**: estilo, formalismo e a construção do discurso historiográfico na modernidade. Tese (Doutorado) em História e Crítica da Arte - Escola de Belas Artes UFRJ. Rio de Janeiro, 2005.

DEL REAL, Patricio. "Building a continent: MoMA's Latin American Architecture since 1945 – Exhibition". **Journal of Latin American Cultural Studies.** Londres: Routledge, v. 16, n. 1, 31 mar. 2007, p. 95-110.

_____. “Simultaneous territories: unveiling the geographies of Latin American Cities”. **Architectural Design.** Londres: John Wiley & Sons Ltd, v. 81, n. 3, maio/jun. 2011, p. 16-21.

_____. “Para caer en el olvido: Henry-Russell Hitchcock y la arquitectura latinoamericana”. **Revista Block.** Buenos Aires: Universidad Torcuato di Tella, n. 8, mar. 2011, p. 48-57.

_____. **Building a continent**: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar. Tese (Doutorado) em Filosofia - School of Arts and Sciences, Columbia University. Nova York, 2012.

_____. “Un gusto por la Cerveza: El descubrimiento de Henry-Russell Hitchcock de la Arquitectura Latinoamericana”. **Revista Trace**. Santiago de Chile: Constructo, v. 7, 2013, p. 60-67.

GOODWIN, Philip L. **Brazil Builds**: Architecture New and Old 1652–1942. Nova York: MoMA, 1943.

HITCHCOCK, Henry Russel. “Review: Brazil Builds, Architecture New and Old, 1652-1942 by Philip L. Goodwin and G. E. Kidder Smith”. **The Art Bulletin.** Nova York: College Art Association, vol. 25, n. 4, dez. 1943, p. 383-385.

_____. “Latin-American Architecture”. **Journal of the Royal Society of Arts.** Londres: Royal Society, vol. 104, n. 4973, 16 mar. 1956, p. 344-356.

KOPP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa.** São Paulo: Nobel/ EDUSP, 1990.

LIERNUR, Jorge Francisco. *The South American way.* O milagre brasileiro, os Estados Unidos e a segunda guerra mundial (1999). In: GUERRA, Abílio (org.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira.** São Paulo: Romano Guerra, 2010, v. 2, p. 169-2017.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. “Há algo de irracional...”. Notas sobre a historiografia da arquitetura brasileira (1999). In: GUERRA, Abílio (org.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira.** São Paulo: Romano Guerra, 2010, v. 2, p. 131-168.

MOMA. “What Is Happening to Modem .Architecture? A Symposium at the Museum of Modem Art”. **The Bulletin of the Museum of Modem Art**. Nova York: MoMA, primavera 1948, vol. 15, n. 3, p. 4-20.

TOURNIKIOTIS, Panayotis. **The Historiography of Modern Architecture.** Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999.

enanparq
Salvador - 2018

HISTORIOGRAFIA DO PROJETO DE TRANSPOSIÇÃO DO RIO SÃO FRANCISCO: IDEÁRIO, CONTEXTOS E INTERFACES

THE SÃO FRANCISCO RIVER'S TRANSFER PROJECT HISTORIOGRAPHY: IDEALS, CONTEXTS AND INTERFACES

LA HISTORIOGRAFÍA DEL PROYECTO DE TRANSPOSICIÓN DEL RÍO SÃO FRANCISCO: IDEARIO, CONTEXTOS E INTERFACES

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

SACCONI, Carolina J. D.
Mestranda em Arquitetura e Urbanismo na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo;
carolsacconi@usp.br

CARVALHO, Ana C. R.
Estudante de Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

ana.rodrigues.carvalho@usp.br

MUNER, Andrea A.
Estudante de Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
andrea.muner@usp.br

HISTORIOGRAFIA DO PROJETO DE TRANSPOSIÇÃO DO RIO SÃO FRANCISCO: IDEÁRIO, CONTEXTOS E INTERFACES

THE SÃO FRANCISCO RIVER'S TRANSFER PROJECT HISTORIOGRAPHY: IDEALS, CONTEXTS AND INTERFACES

LA HISTORIOGRAFÍA DEL PROYECTO DE TRANSPOSICIÓN DEL RÍO SÃO FRANCISCO: IDEARIO, CONTEXTOS E INTERFACES

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O presente artigo apresenta uma breve historiografia do projeto da Transposição do rio São Francisco analisando como se pensou, desde meados do século XIX até o início do século XXI, a ideia de transpor águas para o rio São Francisco, visando o combate à seca no nordeste. Embora a seca esteja na agenda das ações governamentais desde os tempos de império, a insistência em saná-la via obras hídricas de grande impacto permanece até os dias atuais, até a execução recente da obra de transposição aqui mencionada. Muito embora haja um pensamento crítico amplamente construído em relação a esse tipo de intervenção na região, a obra em questão encontra-se parcialmente executada, sem que tenha havido o cumprimento das diretrizes contidas nos diversos planos e programas elaborados visando o desenvolvimento regional, ou ainda, sem que tenha havido maior articulação com ações governamentais mínimas, necessárias à liberação da própria licença de operação da obra. Desta forma, resgata-se aqui desde a primeira proposta registrada de se transpor as águas do São Francisco para o nordeste setentrional, no século XIX, até a proposta atual, do século XXI, quando o projeto começou a ser construído. Procurou-se analisar cartograficamente cada proposta ao longo destes dois séculos, além de compreender o objetivo e contexto político em que cada uma surgiu. Por fim, chega-se na proposta que finalmente foi construída e explicam-se brevemente as condicionantes que permitiram que isso acontecesse.
PALAVRAS-CHAVE: Transposição do rio São Francisco; historiografia; obras hídricas; infraestrutura.

ABSTRACT:
The present article presents a brief historiography of the São Francisco river's Transfer, analyzing how was thought, throughout Brazilian history, the idea of transposing waters from the São Francisco river, aiming at combatting the drought in the northeast. Although the drought has been on the agenda of government actions since the period of the empire, the insistence on trying to solve it through water constructions of great impact remains until the present day, like the recent implementation of the transfer construction mentioned here. Although there is critical thinking broadly constructed in relation to this type of intervention in the region, the project in question, it has been partially implemented, without having complied the guidelines contained in the various plans and programs elaborated for regional development, or, without a better articulation between governmental actions, necessary to the release of the license of operation of the work. This article rescued from the first known proposal of the São Francisco river's Transfer in the nineteenth century, to the current proposal of the XXI century, when the project began to be built - and is still partially at this stage. Also it has analyses cartographically each proposal during these two centuries, besides understanding the objective and the political context in each proposal. Finally, the article arrives at the proposal that was finally constructed and briefly explains the conditions that allowed this to happen.
KEYWORDS: *São Francisco River Transfer; historiography; water constructions; infrastructure.*

RESUMEN:
El presente articulo presenta una breve historiografía del proyecto de la Transposición del río San Francisco analisando cómo se pensó, a lo largo de la historia brasileña, la idea de transponer aguas hacia el río San Francisco, buscando el combate a la sequía en el nordeste. Aunque la sequía esté en la agenda de las acciones gubernamentales desde los tiempos del imperio, la insistencia en tratarla vía obras hídricas de gran impacto permanece hasta los días actuales, hasta la ejecución reciente de la obra de transposición aquí mencionada. A pesar de que hay un pensamiento crítico ampliamente construido en relación a ese tipo de intervención en la región, la obra en cuestión se encuentra parcialmente ejecutada, sin que haya habido el cumplimiento de las directrices contenidas en los diversos planes y programas elaborados para el desarrollo regional, sin que haya habido mayor articulación con acciones gubernamentales mínimas, necesarias para la liberación de la propia licencia de operación de la obra. De esta forma, se rescata aquí desde la primera propuesta registrada de transponerse las aguas del San Francisco hacia el nordeste septentrional, en el siglo XIX, hasta la propuesta actual, del siglo XXI, cuando el proyecto comenzó a ser construido y aún se encuentra parcialmente en esa etapa. Se intentó analisar cartográficamente cada propuesta a lo largo de estos dos siglos, además de comprender el objetivo y contexto político en que cada una surgió. Por último, se llega a la propuesta que finalmente fue construida y se explican brevemente las condicionantes que permitieron que eso sucediera.
PALABRAS-CLAVE*: Transposición del río São Francisco; la historiografía; obras hídricas; infraestructura.*

NOTAS INTRODUTÓRIAS SOBRE O SERTÃO NORDESTINO E A SECA

Não é recente que obras hídricas, de infraestrutura e planos regionais tenham sido pensados para a região do Sertão do rio São Francisco. Tanto o semiárido quanto o próprio rio foram alvo de grandes intervenções estatais, projetos e planos para um suposto desenvolvimento regional, amplamente debatido no campo do planejamento brasileiro. Em meados do século XIX, a seca nordestina já era agenda de Estado brasileiro e, desde então, diversos projetos foram elaborados e por vezes executados, medidas políticas e inclusive constitucionais foram tomadas. Apesar do acúmulo de estudos e experiências, a questão da seca e da pobreza nordestina permanece até os dias de hoje como uma questão a ser resolvida. O presente trabalho realiza uma leitura sobre a Transposição do rio São Francisco, um projeto que recoloca o debate sobre o desenvolvimento do semiárido e a insistência do Estado na execução de obras hídricas para este fim.

O nordeste semiárido é um território físico, ecológico e antropogeográfico, da ordem espacial de duas a três vezes ao do estado de São Paulo; o nível de interiorização do ambiente sertanejo atinge centenas de quilômetros (em muitos casos, de 600 a 700 km), desde os limites com a zona da mata até os sertões mais distantes, ou desde o Rio Grande do Norte até o sul-sudeste do Piauí (AB'SÁBER, 1999, p. 14). Traduzindo em números o tamanho do semiárido, essa região cobre 57% da área total do nordeste e, aproximadamente, 40% de sua população. No semiárido, a precipitação média anual é inferior a 800 milímetros (SUASSUNA, 2005). Desta forma, parte considerável da região nordeste brasileira convive historicamente com o problema da seca.

Essa convivência com a adversidade climática foi e é uma das maiores preocupações da população do Semiárido nordestino. Grande parte da população depende da captação e armazenamento de água pluvial, visto que o regime dos rios e de chuvas é intermitente, irregular e os solos costumam apresentar reduzida capacidade de retenção de água. Segundo a Embrapa, a estiagem costuma atingir de 18 a 20 anos de um período de 100 anos, sendo que no século XX foram registrados 27 anos de seca, com a mais abrangente delas durando entre 1979 e 1984. Como se pode ver na Figura 1, foram registradas ainda secas intensas em 1998, 2001 e de 2012 a 2017[1]. Para o atual Secretário de Recursos Hídricos do Ceará, Francisco Teixeira (2018, informação verbal)[2], do ponto de vista pluviométrico, há uma média razoável, de 800mm/ano, porém as chuvas são irregulares, chovendo muito em alguns períodos e nada em outros, em que os períodos de estiagem anuais duram em média de sete a oito meses.

[1] Informações retiradas de artigo da Embrapa, disponível em: <https://www.embrapa.br/tema-convivencia-com-a-seca/perguntas-e-respostas>. Acessado em 10 de janeiro de 2018.

[2] Informação verbal concedida em entrevista pelo Secretário de Recursos Hídricos do Ceará, Francisco Teixeira, no dia 10 de janeiro de 2018, por skype.

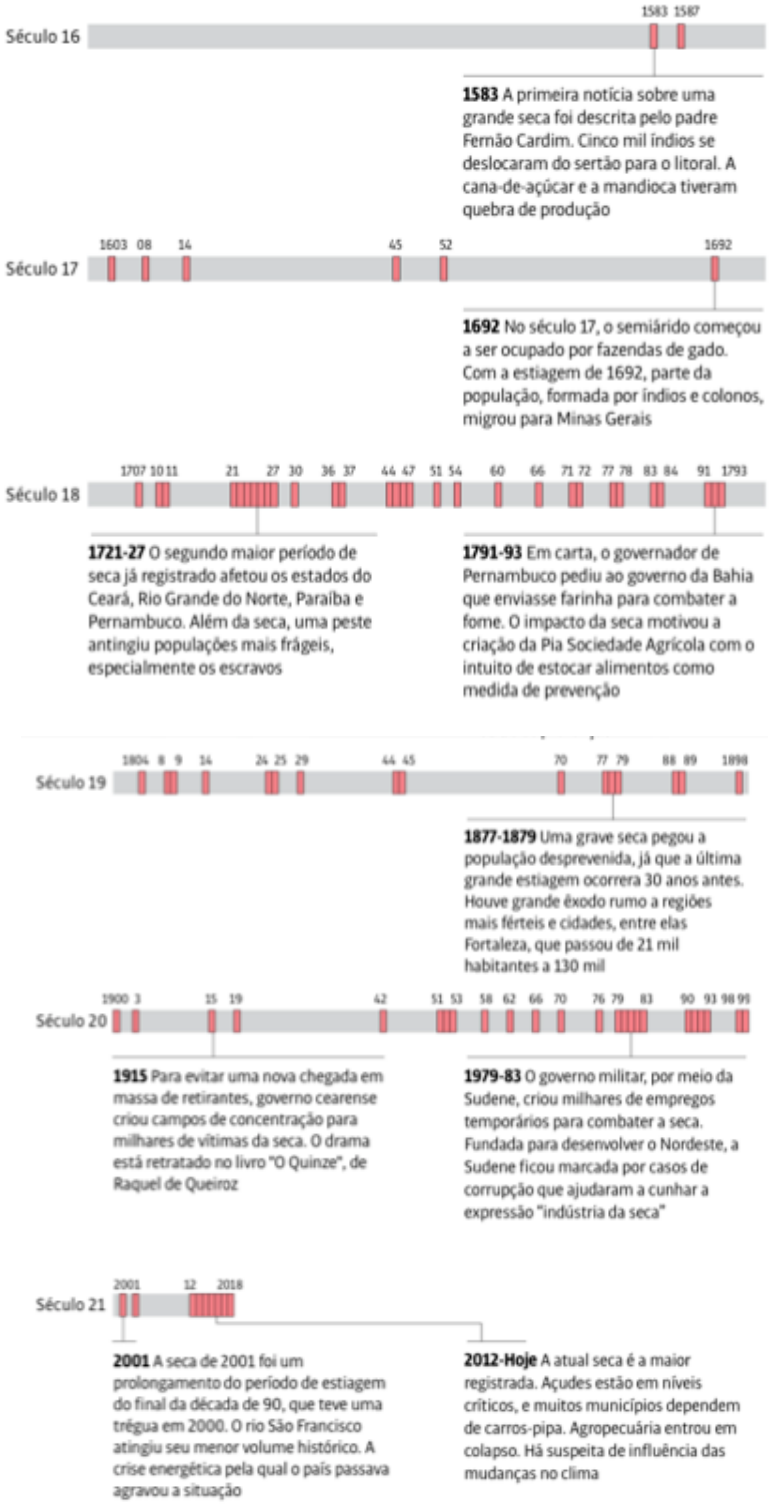


Figura 1: Registro de secas no nordeste.
Fonte: MASONAVVE, Fabiano; PRADO, Avenar. Nordeste: seca histórica já dura seis anos e ameaça tornar-se regra no semiárido. São Paulo: Folha de São Paulo, 24 de abril de 2018. Disponível em: < https://arte.folha.uol.com.br/ciencia/2018/crise-do-clima/nordeste/seca-historica-ja-dura-seis-anos-e-ameaca-tornar-se-regra-no-semiarido/>, acessado em 10 de maio de 2018.

Desde a época do Império o governo nacional tomou consciência dos eventos da seca, mas a história revelou uma repetida ação espasmódica contra os seus impactos, baseados em reações pouco estruturadas e não continuadas que eram abandonadas com a volta do período chuvoso. As providências ao longo dos séculos (salvo raras exceções, em especial no século XXI) não enfrentaram o extremo subdesenvolvimento da região (SARMENTO, 2005. p. 51), não trataram o fenômeno como uma questão socioeconômica mais global, mas sim, como se fosse uma questão técnica, a ser resolvida apenas com grandes obras de infraestrutura hídrica. O projeto que em grande medida foi conhecido por "Transposição do rio São Francisco", que há mais de dois séculos teve sua primeira idealização e tratava de deslocar as águas deste grande rio que corta o semiárido em direção às áreas mais afetadas pela seca no nordeste setentrional. Foi retomado diversas vezes e da mesma forma abandonado, sempre na ocorrência e término de uma grande seca ao longo desses três séculos.

A IDEIA DA TRANSPOSIÇÃO DO RIO SÃO FRANCISCO

Para a compreensão deste projeto de quase dois séculos, suas mudanças ao longo do tempo, a implicação de cada decisão e a relação com o momento político, com a visão de desenvolvimento e de território que se tinha em cada versão, é preciso recorrer a referências bibliográficas de diversas natureza: livros e artigos publicados, teses, páginas na internet de órgãos públicos como o Departamento Nacional de Obras contra a Seca (DNOCS), ou privados como Fundação Getúlio Vargas (FGV), entrevistas com especialistas e profissionais que atuam ou atuaram no projeto e conhecem parte de sua história. Nesse sentido, a presente pesquisa buscou sistematizar parte dessas perspectivas, que muitas vezes se apresentam de forma conflitante. Para tanto, construíram-se cartografias-síntese, que tentaram, em larga medida, indicar aspectos centrais de cada um dos projetos e que serão apresentadas a seguir.

Além disso, tentou-se contextualizar o momento histórico e político de cada época, evidenciando no que consistia cada versão e suas interfaces espaciais. De antemão, pode-se observar que pouco do ideário inicial de projeto foi alterado ao longo dos anos. Ao final, propõe-se uma reflexão sobre como a permanência desta ideia, e da própria concepção de traçado, estão impregnadas na obra hoje parcialmente executada.

A primeira ideia de transpor as águas do São Francisco, 1818

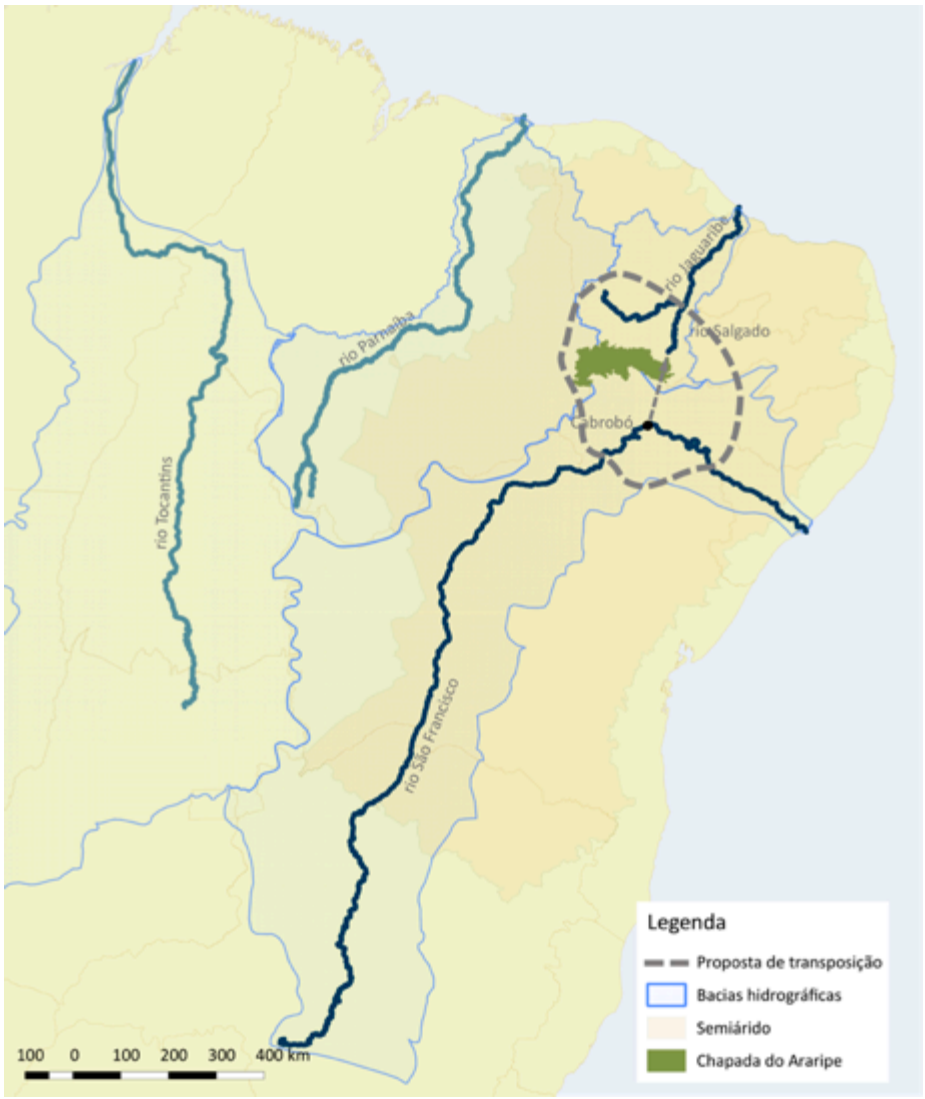


Figura 2: A primeira ideia da Transposição (Mapa elaborado pelas autoras, 2017).
Fontes: HENKES, 2014; DEMENTSHUK, 2014; CASTRO, 2011.

A primeira ideia de transpor as águas do Rio São Francisco foi de autoria do primeiro Ouvidor do Crato [3] (VILLA, 2000, p. 37) e se tratava da abertura de um canal para deslocar água do rio São Francisco ao rio

[3] A comarca do Crato era uma unidade administrativa que teve início com a reunião de algumas tribos indígenas, sob a responsabilidade de um religioso da Ordem dos Capuchinhos, o Frei Francisco Carlos Maria de Ferrara, criada a 27 de junho de 1816. Seu primeiro Ouvidor foi José Raimundo do Paço Porbém Barbosa, que tomou posse em a 12 de julho de 1817. Porbém Barbosa foi o primeiro a levantar a ideia do aproveitamento da água do São Francisco para a alimentar dos rios do Ceará. Ouvidores era a designação dos magistrados que superintendiam na justiça das terras senhoriais, em Portugal. As suas funções eram semelhantes às dos corregedores nas terras diretamente dependentes da Coroa. As terras sujeitas a corregedores eram chamadas "comarcas" ou "correições" e as sujeitas a ouvidores eram chamadas "ouvidorias" (JUCÁ NETO, 2012; FIGUEREDO FILHO, 1969).

Jaguaribe pelo leito do rio Salgado, conforme ilustra a Figura 1 acima, com o objetivo de alimentar os rios e promover a irrigação no Ceará (FILHO, 1969, p. 136). O projeto não foi executado, mas medidas mais pontuais de prevenção à seca, como o armazenamento de água via açudagem, começaram a ser feitas neste período. Em 1830, por exemplo, o governador da província cearense, Martiniano Alencar, estimulou esse tipo de obra, dizendo que premiaria proprietários que construíssem açudes. Foi também estimulada a construção de cacimbas e poços (SARMENTO, 2005, p. 16).

Projetos no tempo de Dom Pedro II, 1847

Figura 3: Proposta de Transposição do governo Dom Pedro II. (Mapa elaborado pelas autoras, 2017). Fontes: HENKES, 2014; DEMENTSHUK, 2014; CASTRO, 2011.

O segundo estudo, agora já em forma de projeto mais desenvolvido, de transpor o rio São Francisco para o nordeste setentrional surgiu em 1847, quando o engenheiro cearense Marcos de Macedo[4], deputado pelo Estado de Ceará, apresentou a ideia ao imperador Dom Pedro II, com o propósito de amenizar os problemas gerados pela grande seca nordestina de 1845. Macedo elaborou em 1848 o "Mapa topográfico da comarca do Crato, província do Ceará" (ver Figura 4), indicando a possibilidade de um canal tirado do rio São Francisco, em Boa Vista, onde hoje é o município de Cabrobó, para comunicar com o rio Jaguaribe, pelo riacho dos Porcos e do rio Salgado (ver Figura 3). Nada foi realizado, mas Cabrobó aparece pela primeira vez como ponto de retirada da água do rio São Francisco, permanecendo em todas as versões do projeto até os dias de hoje (FIORAVANTI, 2016; SARMENTO, 2005, p. 18).

Figura 4: Mapa de 1848 de Marcos Macedo propondo a transposição das águas do São Francisco para a província do Ceará. Fontes: FIORAVANTI, Carlos. O rio do Império. S.L.: Revista Fapesp, outubro de 2016. Disponível em: < http://revistapesquisa.fapesp.br/2016/10/20/o-rio-do-imperio/ >, acessado em 10 de maio de 2018.

[4] "Bacharel em ciências sociais e jurídicas pela Academia de Olinda, Macedo fixa residência no Ceará onde inicia sua carreira de magistratura. Logo é designado a ir estudar na Europa (Paris), dedicando-se aos estudos de ciências naturais, sobretudo química. Fez excursões científicas na Ásia, África e Europa. De regresso ao Ceará em 1838, trouxe consigo 16 artífices franceses que foram entregues ao governo provincial. Volta a exercer o cargo de magistratura no Piauí e no Ceará, chegando a juiz de direito. Presidiu a província do Piauí (1847-1848); foi eleito deputado provincial do Ceará e intendente do Crato (CE). Em 1847 idealizou e apresentou a Dom Pedro II o projeto de transferência das águas do Rio São Francisco para a bacia do Rio Jaguaribe, assegurando a viabilidade do canal. Embora a proposta já fosse pensada bem antes, ainda do século XVIII, não havia ainda estudos técnicos sobre sua execução. Seus estudos e investigações científicas resultaram na publicação das seguintes obras: "Mapa topográfico da comarca do Crato, província do Ceará", indicando a possibilidade de um canal tirado do rio São Francisco, no lugar Boa Vista, para comunicar com o rio Jaguaribe, pelo riacho dos Porcos e do rio Salgado (1848); "Observações sobre as secas do Ceará e meios de aumentar o volume das águas nas correntes do Cariri (1871); entre outras" (JORNAL DO CARIRI, 2015).

Este período da segunda metade do século XIX, foi marcado por mudanças significativas para o império como o fim do tráfico negreiro (1850), a abolição da escravatura (1888) e início da implantação do sistema ferroviário (1852). Aliado às mudanças políticas e de infraestrutura, houve a criação de instituições que, posteriormente se transformaram em associações científicas, com a contratação de engenheiros estrangeiros e nacionais, contribuindo para a exploração do território nacional e produção de conhecimento através de relatórios, cartografias e propostas de intervenção em prol de uma determinada noção de progresso do país (COSTA, 2013, p. 19, 20 e 21). A viabilidade da navegação fluvial ganhou grande destaque nos estudos encomendados pelo governo imperial. Dom Pedro II, com a preocupação de construir uma nação *moderna* e pensando nesta forma de transporte, seja para o escoamento das produções locais e como forma de desenvolver as regiões, influenciou-se no desenvolvimento da engenharia europeia e norte-americana (DELIJAICOV, 2018, informação verbal)[5], trazendo profissionais para integrar as equipes e abrindo espaço para o ensino de engenharia hidráulica nos cursos de engenharia no Brasil. O rio São Francisco se tornou, pois, naquele momento, objeto de investimento e importante dispositivo na busca pelo aproveitamento das possibilidades econômicas da região, refletindo a postura do Governo em explorar e dominar as diversas regiões do império (COSTA, 2013, p. 39, p.130 e p. 131).

Desta forma, as expedições que eram realizadas no rio Francisco tinham sempre a navegação como perspectiva. Para realizar a primeira, Dom Pedro II contratou o engenheiro alemão Henrique Guilherme Fernando Halfeld[6], que percorreu o rio São Francisco da cachoeira de Pirapora até a Foz no Oceano Atlântico nos anos de 1852, 1853 e 1854, em uma expedição chefiada pelo Barão de Capanema (FIORAVANTI, 2016; CASTRO, 2011, p. 9; LEITE, 2005, p. 7). Ao voltar, o engenheiro publicou em 1860 um relato de 57 páginas pela Lithographia Imperial, sob o título "Atlas e Relatório Concernente à Exploração do Rio de S. Francisco desde a Cachoeira da Pirapora até ao Oceano Atlântico", em que ele levantava em texto e cartografia légua por légua do rio, identificando as vias livres e os empecilhos à franca navegação, bem como sugerindo as possíveis soluções para os obstáculos encontrados. Os mapas que acompanham o relatório representam toda a extensão do rio, localização das vilas e províncias, as cachoeiras, afluentes, as profundidades de cada trecho do rio e os locais das possíveis intervenções maiores (HALFELD, 1860; COSTA, 2013, p. 132 a 135; HENKES, 2008, p. 303; FIORAVANTI, 2016).

Nesse mesmo relatório, Halfeld retomou a proposta de Marcos Macedo, abordando o tema da transposição das águas do rio São Francisco para a bacia do rio Jaguaribe, com o intuito de combater os efeitos da seca do nordeste setentrional e beneficiar os Estados do Ceará, Pernambuco e Piauí. No mapa apresentado, o engenheiro aponta aonde seria o local de retirada da água para essa transposição (ver Figura 5), na altura de Boa Vista, próxima à Villa de Cabrobó, em um trecho do rio em que a navegação se

[5] Informação concedida em entrevista no dia 7 de março de 2018, no LABPROJ, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Sobre o Prof. Alexandre Delijaicov: "Arquiteto efetivo da Prefeitura de São Paulo; professor do Departamento de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; coordenador do grupo de pesquisa em projeto de arquitetura de infraestruturas urbanas fluviais – Grupo Metrópole Fluvial, e coordenador do grupo de pesquisa em projeto de arquitetura de Equipamentos Públicos, do Laboratório de Projeto (LABPROJ) da FAU-USP. Mestrado em 1998 “Tietê, os rios e o desenho da cidade” e doutorado em 2005 “São Paulo, metrópole fluvial”, na FAU-USP. Conceito dos projetos de “Praças de Equipamentos Sociais”, em 1992, e “Centros Educacionais Unificados”, em 2001, no Departamento de Edificações – EDIF, da Secretaria Municipal de Infraestrutura Urbana e Obras da Prefeitura de São Paulo." - Informações retiradas do site da FAU-USP, disponível em: < http://www.fau.usp.br/docentes/alexandre-delijaicov/ >.

[6] Engenheiro alemão que emigrou ao Brasil em 1825 para integrar o Imperial Corpo de Estrangeiros do Exército do Império Brasileiro e fazer trabalhos científicos e técnicos (FIORAVANTI, 2016; LEITE, 2005, p. 07).

tornava mais difícil, entre as cachoeiras de Sobradinho e Paulo Afonso[7]. A proposta de transposição aqui estudada, apesar de ter surgido em uma época em que a navegação dos rios era a pauta principal do governo imperial, desde o princípio tinha o objetivo de combater os efeitos da seca do nordeste setentrional e Halfeld (1860, p. 36), dentro dessa lógica, colocou a navegação no canal como uma possibilidade a ser verificada, caráter que não seria retomado em nenhuma proposta posterior da Transposição.

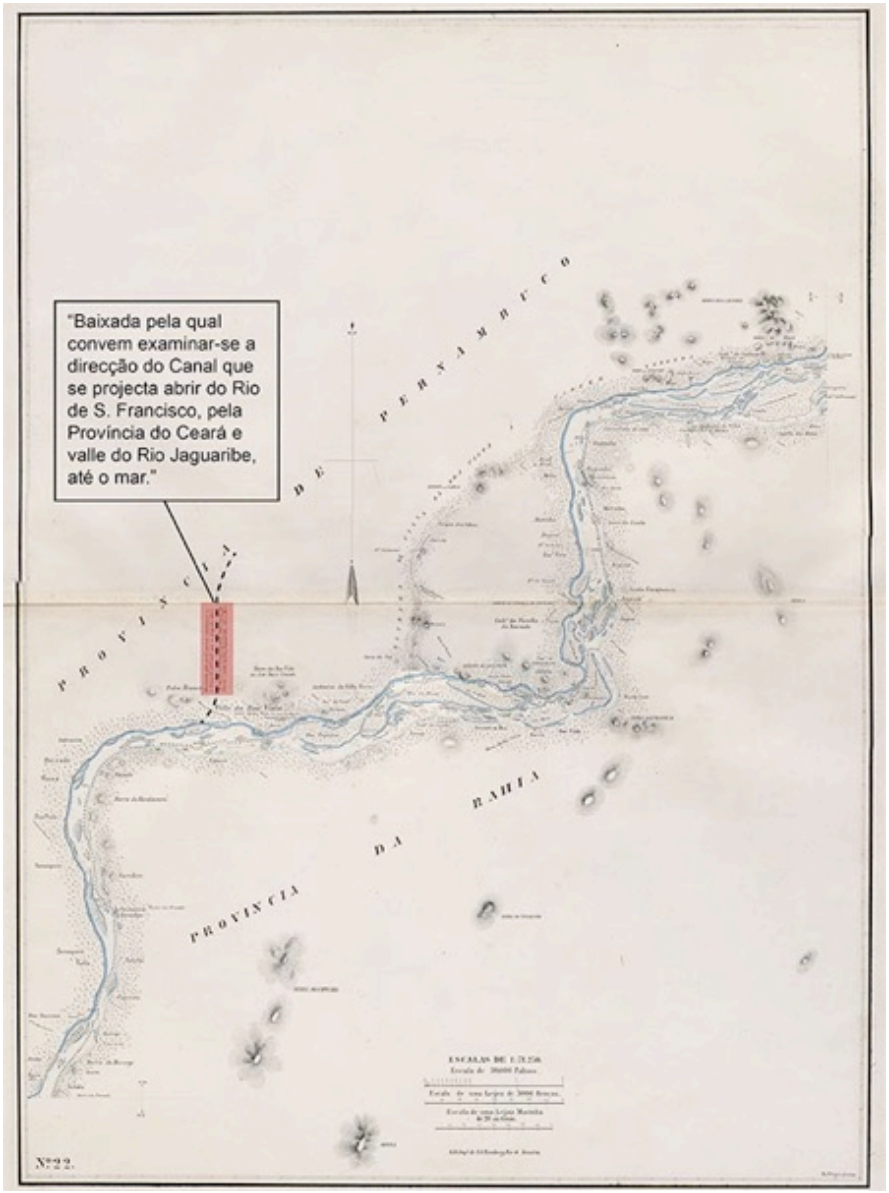


Figura 5: Mapa do "Atlas e Relatório Concernente à Exploração do Rio de S. Francisco desde a Cachoeira da Pirapora até ao Oceano Atlântico" em que o engenheiro Halfeld indicava trecho onde poderia ser a saída do canal de transposição para o nordeste setentrional (Realce das autoras). Fontes: HALFELD, 1860, p. 22.

[7] Diante das dificuldades de navegação, Halfeld concluiu que o trecho encachoeirado do rio exigia a construção de um canal lateral com eclusas para tornar a passagem mais fácil e segura (HALFELD, 1860, p. 56).

A proposta da transposição colocada por Halfeld foi levada a debate parlamentar e não obteve êxito, pois o governo imperial estava priorizando investimentos nas obras ferroviárias e portuárias (FIORAVANTI, 2016). Para abastecer povoados e abrir estradas no sertão, optaram pela decisão perfuração de poços e construção açudes (SARMENTO, 2005, p.18). A proposta de transposição foi arquivada até surgir nova seca em 1886, quando outro engenheiro cearense, Tristão Franklin Alencar, reativou a ideia, que mais uma vez logo foi abandonada (CASTRO, 2011, p. 9; VILLA, 200, p. 37).

Os estudos realizados por Halfeld foram base para outras expedições posteriores no rio São Francisco, resultando em um conjunto de relatórios sobre o rio que deram suporte técnico para a realização de melhoramentos em seu leito e, consequentemente, contribuíram para viabilizar o sistema hidroviário no São Francisco. O Governo Imperial criou a Comissão de Melhoramento do Rio São Francisco (CMRSF) em março de 1883, e foram expedidas instruções para a execução das obras necessária para tornar o rio navegável. Os melhoramentos consistiam em sondagens, levantamento de plantas, nivelamento e determinação da velocidade das correntes marítimas no rio, seguido com o serviço de desobstrução e da construção dos diques (COSTA, 2013, p. 200, 203 e 207).

Destaca-se que nessa época regida por Dom Pedro II, criou-se pela primeira vez um ideário do pensamento público de projeto, ou seja, foram constituídas "empresas" ou comissões públicas de projeto para a realização dessas expedições, das quais resultavam relatórios que tratavam obras hídricas como tratadísticas de arquitetura para a criação de redes de cidades e desenvolvimento de regiões (DELIJAICOV, 2018, informação verbal)[8]. Esse aspecto, de uma prática de elaboração de projeto na esfera pública, é de muito interesse para se comparar e analisar como foi elaborado e como se viabilizou posteriormente, no século XXI, a Transposição do rio São Francisco aqui estudada, numa perspectiva já não mais puramente pública, mas em associação com o setor privado.

[8] Informação concedida em entrevista no dia 7 de março de 2018, no LABPROJ, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP).

IOCS e a dificuldade de transpor a Chapada do Araripe, 1912

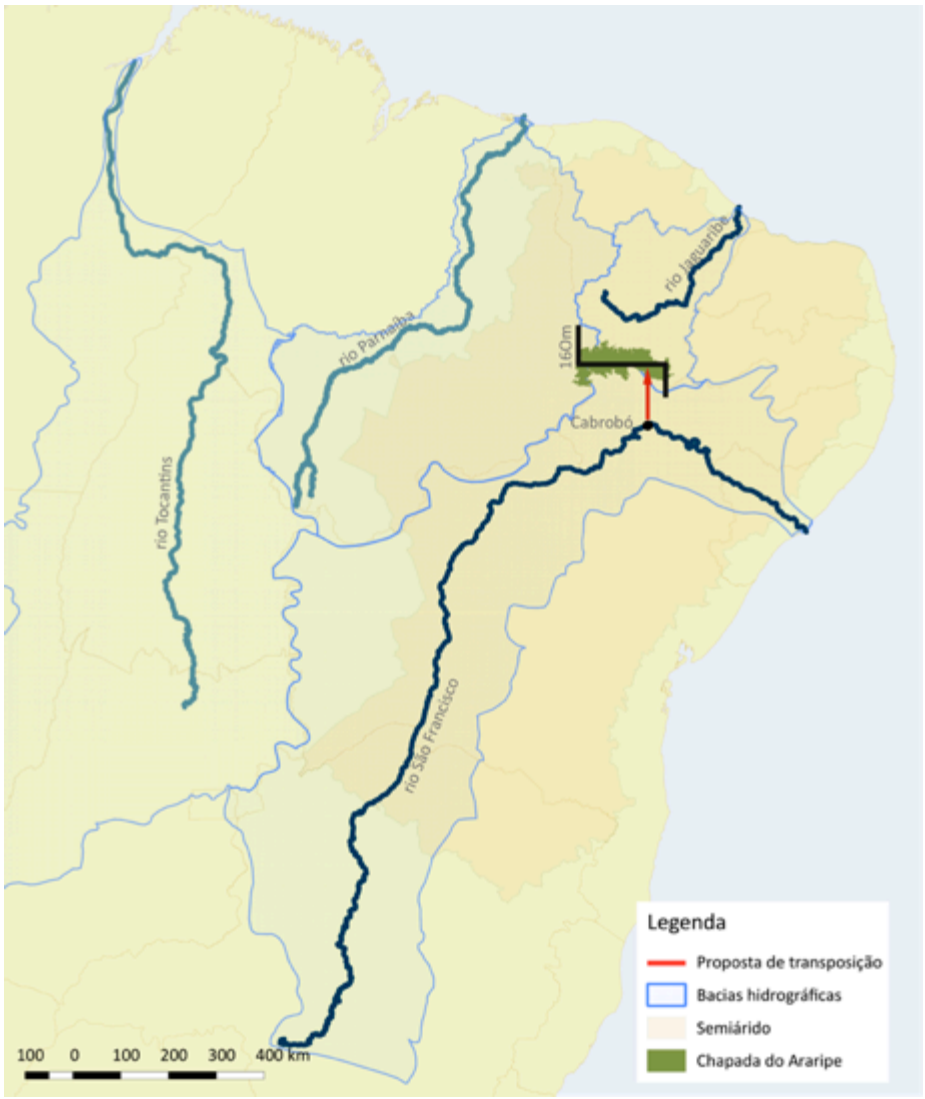


Figura 6: Proposta de Transposição do governo Hermes da Fonseca. (Mapa elaborado pelas autoras, 2017). Fontes: HENKES, 2014; DEMENTSHUK, 2014; CASTRO, 2011.

O início do século XX consagraria a solução, que já se via como iniciativa no governo imperial no século anterior[9], de se desocupar a área semiárida com transporte oficial gratuito, principalmente com destino à Amazônia, pela extração de látex. Paralelamente, à parte o apoio oficial à migração, construíram-se mais açudes no Ceará, compondo o combate a secas a 'campanha' presidencial de Campos Sales em 1901 (SARMENTO, 2005, p. 20).

[9] Houve um grande fluxo migratório de cearenses em 1878 para a Amazônia e Pará, estimulado pelo governo, igreja, proprietários e comerciantes locais (SARMENTO, 2005, p. 17).

Em 1909, o governo republicano de Afonso Pena (1906 a 1909) criou a Inspetoria de Obras Contra a Seca (IOCS), embrião do atual Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS). A transposição chegou então a ser cogitada pelo seu primeiro presidente, Miguel Arrojado Ribeiro Lisboa[10], no governo republicano de Hermes da Fonseca (1910 - 1914). A proposta foi descartada sendo colocada como uma das razões, a inexistência de bombas de água capazes de superar o relevo da Chapada do Araripe, superiores a 160 metros (HENKES, 2008, p. 304; DEMENTSHUK, 2014). Para além da questão técnica, conforme vimos anteriormente, a proposta pode ainda ter sido abandonada frente à outra alternativa então esboçada ao semiárido que previa, ao invés de seu desenvolvimento, seu abandono e esvaziamento populacional.

[10] "Engenheiro de Minas e Civil e geólogo brasileiro nascido no Rio de Janeiro, incentivador da mineração no país. Formou-se na Escola de Minas de Ouro Preto (1894). Participou da Comissão Schnoor de reconhecimento do traçado da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, a qual corta o extremo nordeste do Planalto da Bodoquena (1907), apresentando um trabalho pioneiro sobre sua geologia, o Oeste de São Paulo, Sul de Mato Grosso; geologia, indústria mineral, clima, vegetação, solo agrícola, indústria pastoril, Rio de Janeiro (1909). Também deve-se a este geólogo a correlação dos calcários pré-cambrianos ali presentes com os de Corumbá, já conhecidos há mais tempo, em função do acesso à região através do Rio Paraguai. Escreveu vários trabalhos sobre geologia e ocupou vários cargos em entidades federais como o primeiro Inspetor Geral de Obras Contra as Secas (1909-1912 / 1920-1927), quando realizou importantes observações geológicas por todo o Nordeste do Brasil" (FERNANDES, 2002). Ele defendia que o problema do nordeste era a educação, conforme proferiu em conferência no dia 23 de agosto de 1913 no clube de Engenharia do Rio de Janeiro, conforme consta no arquivo do Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS) e da Biblioteca Nacional (DEMENTSHUK, 2014). Este tipo de visão crítica à ação do governo é bastante ousado para a época, vide que apenas no meio do século vá se pensar em desenvolvimento do nordeste a partir do planejamento regional, que considerasse outras características da região que não apenas a questão hídrica.

A solução para o relevo, outras obras hidráulicas e a corrupção, 1919

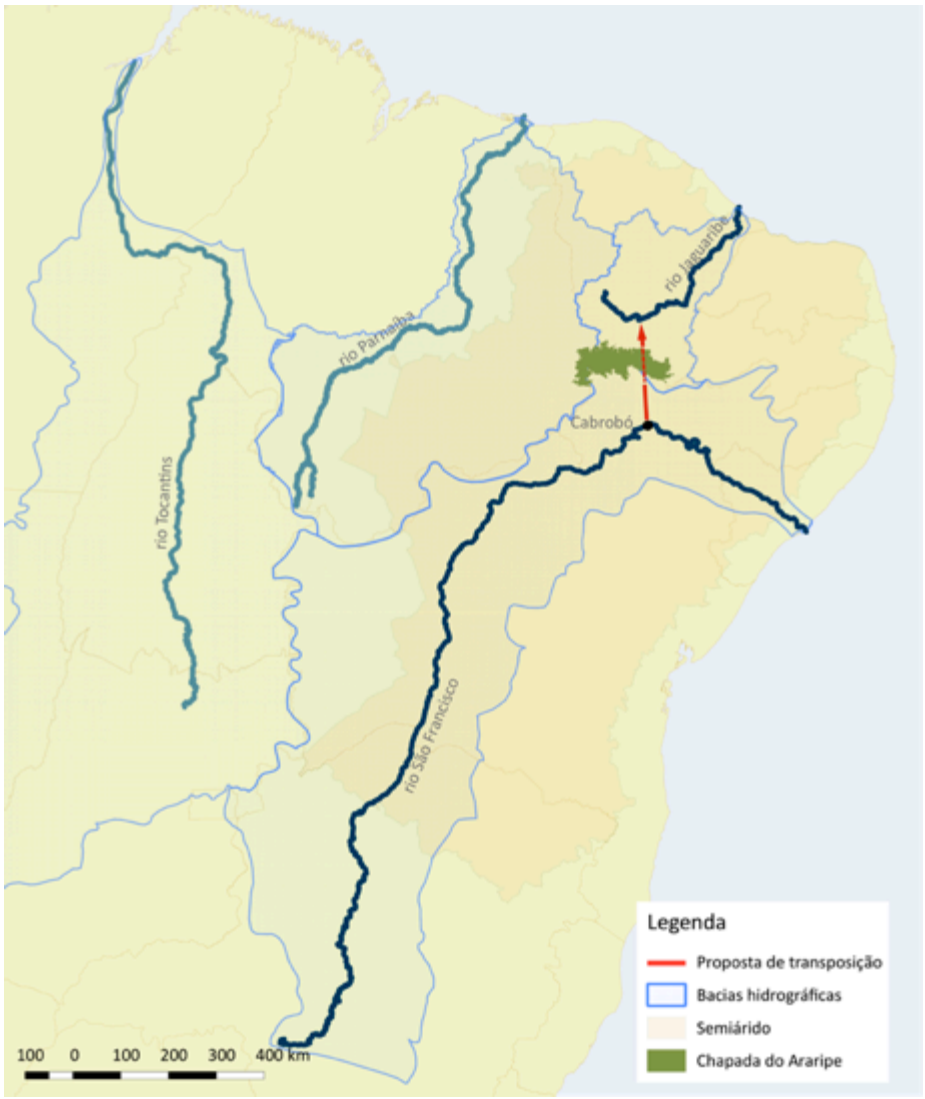


Figura 7: Proposta de Transposição do governo Epitácio Pessoa. (Mapa elaborado pelas autoras, 2017). Fontes: HENKES, 2014; DEMENTSHUK, 2014; CASTRO, 2011.

Quando assumiu a presidência, Epitácio Pessoa (1919 a 1922) reconduziu Arrojado Lisboa ao cargo de inspetor-chefe da IOCS e inseriu a transposição da Chapada do Araripe e a implantação de açudes entre suas ações prioritárias, criando um programa de infraestrutura com grande frente de obras hidráulicas para o nordeste. No mesmo ano, o órgão passou a se chamar Inspetoria Federal de Obras Contra a Seca e ganhou novo regulamento. Nesse contexto, foi aberto um grande crédito para obras hídricas, conhecido

como "Caixa das Secas". Neste período, também foram definidos os limites espaciais da região que se convencionou chamar de nordeste[11].

Além de encaminhar a construção de 205 grandes açudes, 220 poços profundos e cerca de 500 km de ferrovias, o presidente contratou o engenheiro português Fonseca Rodrigues, que encontrou a solução para a transposição do relevo da Chapada do Araripe: havendo uma queda d'água na jusante de Cabrobó, em Pernambuco, então era possível gerar a energia hidráulica e mecânica para transpor o relevo (DEMENTSHUK, 2014). As obras foram interrompidas quando uma fiscalização constatou desvios de recursos, em 1922, e nesse contexto, mais uma vez, o projeto de transposição foi arquivado (DEMENTSHUK, 2014).

[11] Informações disponíveis em artigo de Kleiton Moraes publicado no CPDOC, disponível em: < http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/INSPETORIA%20FEDERAL%20DE%20OBRAS%20CONTRA%20AS%20SECAS.pdf>. Acessado em 10 de agosto e 2017.

Governo Militar e a proposta ambiciosa, 1984

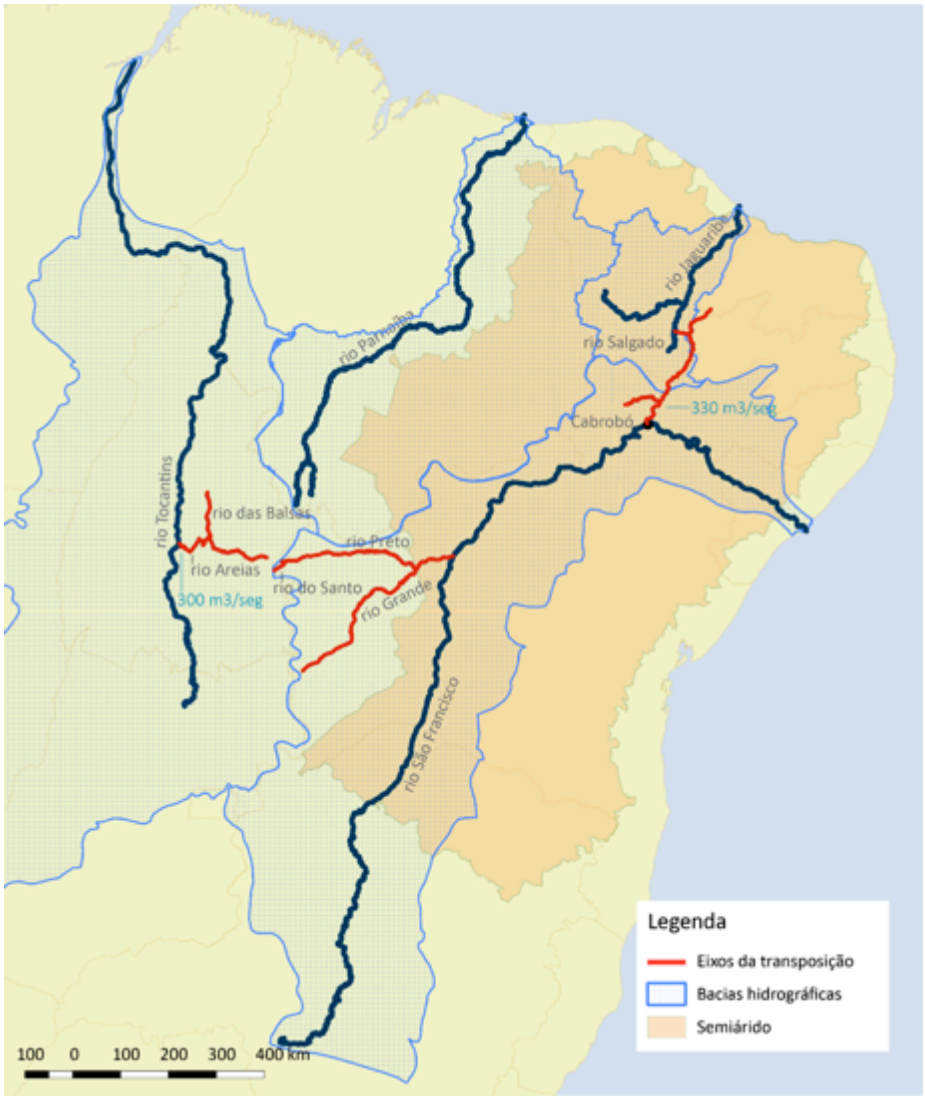


Figura 8: Proposta de Transposição do governo Figueiredo. (Mapa elaborado pelo autor, 2017). Fontes: BORDA, 1998; ESTADÃO, 1984; HENKES, 2014; DEMENTSHUK, 2014; CASTRO, 2011.

Em 1984, por motivo de uma grande seca que assolou o nordeste entre 1979 e 1983, o governo militar de Figueiredo (1979 a 1985) ordenou aos técnicos do Departamento Nacional de Obras e Saneamento (DNOS), a elaboração de um projeto de transposição das águas do rio São Francisco, a ser financiado pelo Banco Mundial (LOUREIRO et al, 2013, p. 14). O responsável na época foi o Ministro do Interior Coronel Mário Andreazza[12] e a empresa contratada para o desenvolvimento do estudo foi a Hidroservice (TEIXEIRA, 2018, informação verbal)[13].

[12] Mário Andreazza era tenente-coronel e esteve envolvido em gestões de diversos presidentes militares brasileiros ao longo da Ditadura. Trabalhou no Ministério dos Transportes nas gestões dos presidentes Costa e Silva e Garrastazu Médici e, em janeiro de

Nesse momento foi elaborada a primeira versão do projeto de transposição que seria viabilizado posteriormente no Governo Lula, porém se tratava de uma proposta muito mais ambiciosa: envolvia os rios São Francisco, Parnaíba e Tocantins, para beneficiar os estados do Ceará, Piauí, Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco (ver Figura 8), com previsão para ser realizado em 40 anos. Seriam redirecionados, ao final, 330m^3/s do Rio São Francisco e 300m³/s do Rio Tocantins e o motivo de se transpor esse enorme volume de água era o de se pretender promover o máximo possível a irrigação no semiárido (TEIXEIRA, 2018, informação verbal)[14]. Mas o fim da seca, com o farto e chuvoso inverno em 1984, além do instável momento político, com a redemocratização, paralisaram o andamento do projeto (LOUREIRO et al, 2013, p. 14; DEMENTSHUK, 2014).

1979, recebeu o convite de Figueiredo para assumir o Ministério do Interior. Nesse momento, apontou como prioritários os problemas de desenvolvimento do Nordeste e da Amazônia, que procuraria solucionar através da implementação dos projetos já existentes para as duas regiões, assim como através de suas superintendências, a do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) e a do Desenvolvimento da Amazônia (Sudam). Neste mandato, retomou o projeto da Transposição do Rio São Francisco (verbetes CPDOC, acessado em 7 de agosto de 2017).

[13] Informação verbal concedida em entrevista pelo Secretário de Recursos Hídricos do Ceará, Francisco Teixeira, no dia 10 de janeiro de 2018, por skype.

[14] Idem à nota 14.

A Carta de Fortaleza e o EIA-RIMA, 1994

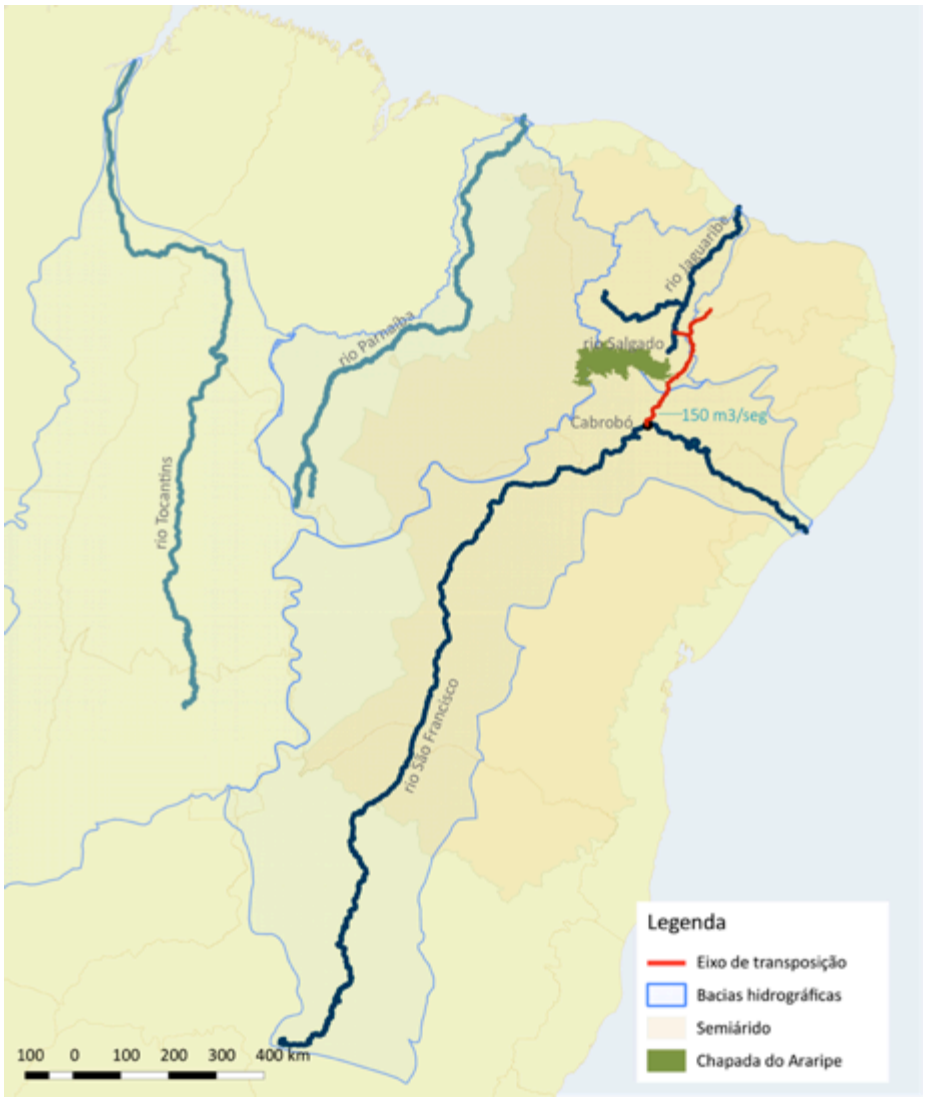


Figura 9: Proposta de Transposição do governo Itamar Franco. (Mapa elaborado pelas autoras, 2017). Fontes: HENKES, 2014; DEMENTSHUK, 2014; CASTRO, 2011.

No Governo Itamar (1992 a 1995), em 1994, pelos Ministros da Integração Regional Aluísio Alves[15] e pelo Ministro do Planejamento Beni Veras[16], a ideia voltou à cena outra vez. Grupos de políticos interessados no

[15] Em março de 1994, Aluísio Alves foi nomeado por Itamar Franco (1992-1994) ministro da Integração Regional. Sua principal realização no cargo foi o anúncio de um polêmico projeto de irrigação que previa a transposição de águas do rio São Francisco para abastecer cerca de 220 cidades do nordeste atingidas pela seca. Orçada em cerca de dois bilhões de dólares, a obra era combatida por seus altos custos e seus supostos fins eleitorais. A obra, segundo seus críticos como os governos da Bahia e Minas Gerais, serviria apenas para garantir a eleição de Garibaldi Alves Filho ao governo potiguar. Além disso, o projeto era também questionado pelos impactos que poderia causar ao meio ambiente. O projeto não chegou a sair do papel (verbetes CPDOC, acessado em 7 de agosto de 2017).

projeto e signatários da Carta de Fortaleza[17], pressionaram o governo para retomar o debate em torno da viabilização do projeto, com base no projeto que havia sido produzido em 1984 por Mario Andreazza (LOUREIRO et al, 2013, p. 14). O abastecimento humano era tido como algo que se pudesse resolver com a água local, de maneira que o objetivo de se transpor as águas do São Francisco ainda era o de desenvolver economicamente a região semiárida seguindo modelos norte-americanos e israelenses de irrigação (TEIXEIRA, 2018, informação verbal)[18].

A principal diferença em relação ao estudo anterior era de que este previa uma menor retirada de água do Rio São Francisco, uma vazão de 150m^3/s, para beneficiar os estados do Ceará e do Rio Grande do Norte (LEITE, 2005, p. 07; HENKES, 2008, p. 304; DEMENTSHUK, 2014; CASTRO, 2011, p. 9). Na lógica da diminuição da vazão, adotou-se o critério hidrológico baseado no efeito sinérgico, que, na prática poderia aumentar o aproveitamento dos recursos hídricos nas bacias receptoras, transpondo-se água do São Francisco somente quando necessário (SARMENTO, 2005, p. 32).

Foi também nesse governo que se iniciou o processo de licenciamento ambiental da Transposição ao ser formulado, em 10/05/1994, o Termo de Referência que obrigava a elaboração dos Estudos de Impacto Ambiental (EIA-RIMA) e os consequentes Planos Básicos Ambientais (PBAs). Ou seja, tornaram-se obrigatórios esses documentos para analisar os impactos que a obra causaria e as necessárias mitigações dos mesmos para que a obra fosse executada. No mesmo ano, anunciada a intenção de execução do projeto, o Tribunal de Contas da União publicou um parecer contrário à ideia, resultando mais uma vez no seu arquivamento (HENKES, 2008, p. 304; CASTRO, 2011, p. 9).

[16] Beni Veras diplomou-se em administração e marketing pela Escola de Administração do Ceará em 1967. Entre 1984 e 1985 fundou e presidiu o primeiro comitê suprapartidário Pró-Tancredo Neves. Assessor especial do governo do estado em 1987, nomeado pelo governador Tasso Jereissati (1987-1991), e vice-presidente da Federação das Indústrias do Estado do Ceará de 1987 a 1988, no pleito de outubro de 1990 elegeu-se senador pela legenda do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB). Entre 1991 e 1992 atuou como suplente da mesa diretora e titular das comissões de Assuntos Sociais, de Economia e de Constituição, Justiça e Cidadania, tendo sido relator da comissão mista para a modernização do Departamento Nacional de Obras contra a Seca (DNOCS) e suplente da comissão mista de Planos, Orçamentos Públicos e Fiscalização. No mesmo período exerceu a presidência regional do PSDB (verbetes CPDOC, acessado em 7 de agosto de 2017).

[17] A Carta de Fortaleza foi um documento elaborado e assinado por políticos, empresários, técnicos, trabalhadores, estudantes e líderes comunitários interessados no projeto, aproveitando a oportunidade da ascensão do deputado Aluizio Alves, favorável à transposição, ao cargo de ministro da Integração Regional. Com a carta pressionaram o governo para retomar o debate em torno da viabilização da Transposição. A elaboração da carta foi coordenada pelo Instituto Tancredo Neves, ligado ao então Partido da Frente Liberal (PFL), hoje Partido dos Democratas (DEM). O dado curioso foi que estados governados pelo antigo PFL, como Sergipe e Bahia, eram contrários ao projeto. O interesse local determinava a agenda partidária (LOUREIRO et al, 2013, p. 14).

[18] Informação verbal concedida em entrevista pelo Secretário de Recursos Hídricos do Ceará, Francisco Teixeira, no dia 10 de janeiro de 2018, por skype.

FHC, Eixo Leste, o Plano de Inserção Regional, o Projeto de Revitalização e a CBHSF, 1996

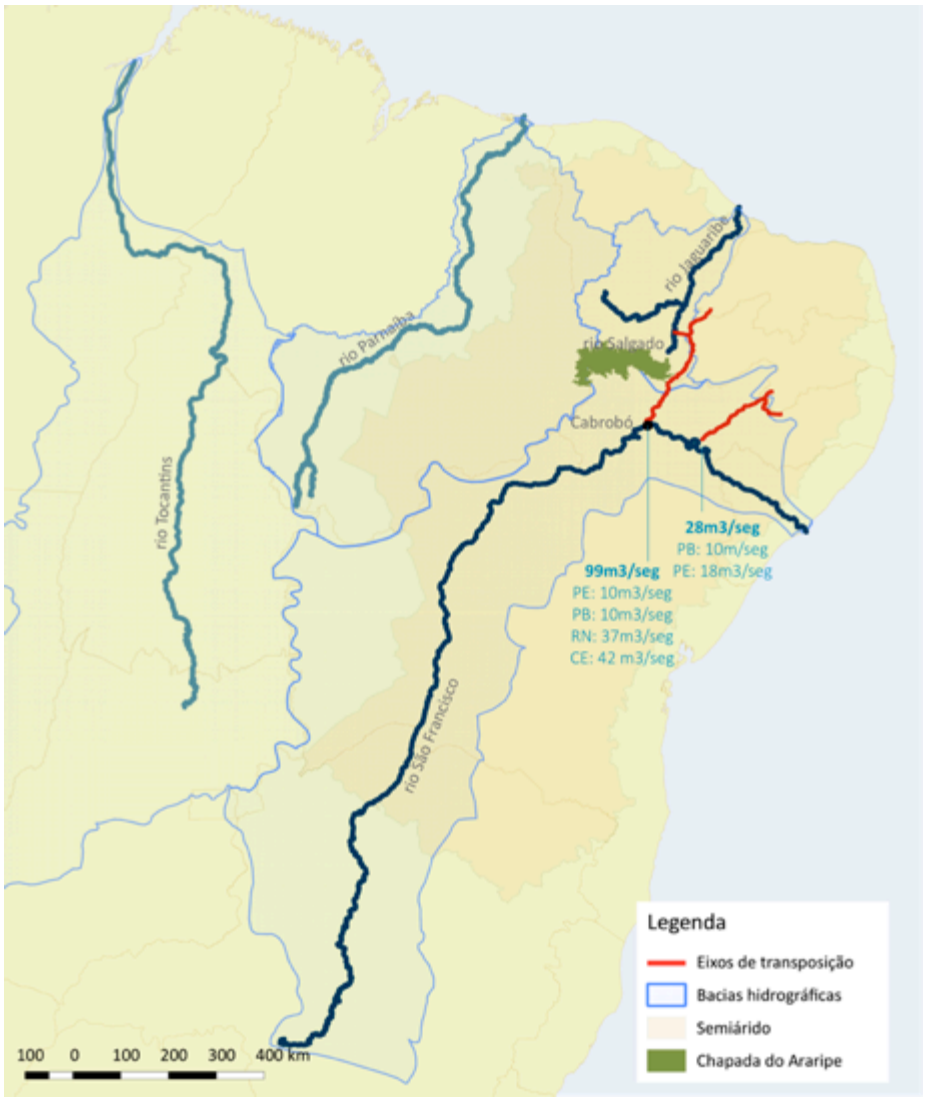


Figura 10: Proposta de Transposição do governo FHC. (Mapa elaborado pelas autoras, 2017). Fontes: HENKES, 2014; DEMENTSHUK, 2014; CASTRO, 2011.

No governo do presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC) foram elaborados os programas federais "Brasil em Ação" (1996-1999) e posteriormente o "Avança Brasil" (2000-2003) (ver Figura 11), que se basearam em um estudo que tinha como objetivo a criação de Eixos Nacionais de Integração e Desenvolvimento – ENIDS. Estes priorizavam integrar competitivamente espaços dinâmicos do Brasil ao mercado externo, dotando-os de acessibilidade, e deixando em segundo plano áreas menos dinâmicas - justamente as mais impactadas pela competição exacerbada (ARAÚJO, 1999). Os projetos selecionados para compor o portfólio dos ENIDS, foram aqueles apresentados aos Planos Plurianuais (PPAs 1996/1999 e 2000-2003), e que consistiam em antigas demandas de políticos regionais. Além do ajuste com elites regionais, os ENIDS corresponderam aos interesses da União de consolidação da política de integração

regional da América do Sul, numa lógica muito aproximada ao que vinha sendo discutido dentro do projeto IIRSA (Iniciativa para a Integração Regional da Infraestrutura Sul-Americana), que também previa a implantação de corredores de exportação como elementos centrais do desenvolvimento regional, neste caso, sul-americano (LEITÃO, 2009, p. 138). Foi nesse contexto que foi retomado, mais uma vez, o projeto de transposição do rio São Francisco, como um eixo de suposto desenvolvimento.

Durante os dois mandatos do presidente Fernando Henrique Cardoso, o projeto ganhou algumas versões diferentes do projeto. Inicialmente mais abrangentes, prevendo tanto a captação de águas do Rio São Francisco quanto a do Rio do Sono, na Bacia do Tocantins, assim como vazões maiores nas retiradas de água. Já em 1998, ano eleitoral, o candidato à reeleição FHC apresentou uma versão da Transposição com vazões muito menores que as propostas anteriores. Na busca da reeleição, FHC transformou a transposição em um dos pontos de destaque do seu plano desenvolvimentista "Avança Brasil" (HENKES, 2014, p. 500; BARROS, 2014, p.22; LEITE, 2005, p. 07). Foi nessa na versão do projeto que surgiu um novo canal proposto, o Eixo Leste, que levaria água para Paraíba e Pernambuco. Este novo Eixo foi encomendado pelo então governador de Pernambuco, Miguel Arraes, resultando um total de 127m3/s de retirada de água do rio para beneficiar 188 cidades. O custo estimado era de R$ 2.689.340.791,32 (DEMENTSHUK, 2014).

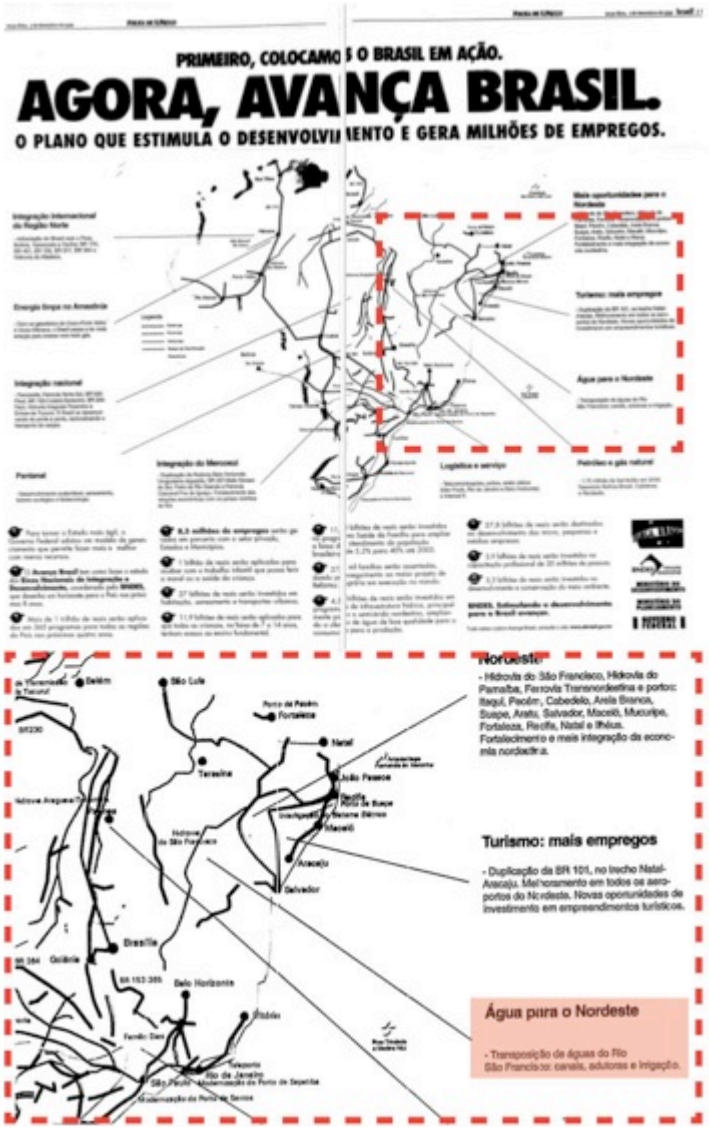


Figura 11: O programa Avança Brasil e a Transposição do São Francisco.
Fonte: Folha de São Paulo, São Paulo, 7 de dezembro de 1999, p. 10 e 11 (Realce das autoras).

Durante esse governo houve contribuições importantes no processo de constituição do projeto em relação às medidas compensatórias e preventivas para preservação do rio, que seriam uma condição para que o projeto fosse aprovado posteriormente, como o Projeto de Conservação e Revitalização da Bacia Hidrográfica do São Francisco (PCRBHSF), além da criação do Comitê da Bacia Hidrográfica do Rio São Francisco (CBHSF)[19]. Foram desenvolvidos também os Estudo de Impacto Ambiental e o Relatório de

[19] "Criado em junho de 2001 pelo Decreto – Lei N° 3883, o Comitê da Bacia Hidrográfica do Rio São Francisco, composto pelos secretários de recursos hídricos dos sete estados envolvidos no debate, além do IBAMA, da Agência Nacional de Águas e representantes da sociedade civil constituiu-se numa resposta às mudanças em curso em vários países no campo da gestão dos recursos hídricos, sintonizada com uma política do incentivo do Banco Mundial voltada para a atribuição de um valor econômico á água e por conseguinte à criação de ferramentas para instituir a cobrança. O espaço do Comitê, com a participação de vários

Impacto do Meio Ambiente (EIA-RIMA), os Estudos de Inserção Regional da Transposição e o estudo do balanço hídrico do nordeste setentrional, que comparava ofertas a demandas projetadas. Evidenciou-se quantitativamente a vulnerabilidade hídrica da região, em vista do desenvolvimento idealizado (SARMENTO, 2005, p. 33).

A 8 domingo, 29 de julho de 2001 BRASIL FOLHA DE S.PAULO

BRASIL EM AÇÃO *Projeto, adiado pela primeira vez por d. Pedro 2º, foi uma das promessas das campanhas de 1994 e 1998*

FHC desiste de transpor o rio São Francisco

Crianças brincam sobre estrutura de casa de antiga cidade de Remanso, que foi coberta pelas águas, mas agora reaparece devido à baixa do rio São Francisco

ENTENDA A TRANSPOSIÇÃO

Os motivos do governo para adiar a obra

1 Seca

2 Política

3 Custo

4 Energia

5 Ambientais

Impactos positivos

Impactos negativos

'Vamos fazer', prometeu FHC

Obra é complexa, dizem peritos

Em Sobradinho, mar virou sertão

Bonfim da Silva e sua família, que vivem como nômades às margens do lago de Sobradinho

Figura 12: Notícia sobre abandono do projeto, justificada pelo então presidente pela condição do rio São Francisco, prejudicado pela seca. Fonte: Folha de São Paulo, São Paulo, 29 de julho de 2001, p. 8.[20]

segmentos de usuários da sociedade civil e competência para deliberar sobre conflitos de usos das águas e plano de gestão, foi parte central da discussão sobre o projeto de transposição" (BARROS, 2014, p. 33 e 34).

[20] Apesar da notícia acima da Figura 12, Francisco Sarmento, em entrevista realizada no dia 26 de abril de 2018, em São Paulo, coloca que na realidade o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso nunca 'quis' de fato promover a obra da Transposição do rio São Francisco, e afirma que construir a Transposição era uma estratégia muito mais eleitoreira do que verdadeira.

Concluídos os estudos, o pedido de licença prévia foi renovado pelo Ministério da Integração (MI) em 11/01/2000 e o EIA-RIMA foi protocolado em 03/07/2000 para ser avaliado pelo Ibama. Porém, no mesmo ano (2000), o processo de licenciamento foi suspenso por ação civil pública solicitada pelo Ministério Público da Bahia, fazendo com que a obra mais uma vez não se viabilizasse. Em notícia publicada pela Folha de São Paulo em 2001 (ver Figura 12), FHC alegou desistir do projeto pelo baixo nível do rio São Francisco, que apresentava a sua menor vazão em 30 anos. Porém, a própria notícia relata que os reais motivos para a suspensão do projeto se tratavam de conflitos de interesses entre os estados doadores e futuros receptores da água do São Francisco. Em entrevista[21], o ex-Ministro de Integração e atual Secretário de Recursos Hídricos do Ceará, Francisco Teixeira (2018, informação verbal)[22], alegou que o conflito na época se deu em função menos por questões de ordem ambiental e social, mas principalmente pela disputa pelo espaço fiscal, financeiro e orçamentário que o projeto precisaria e que naquela época começou a ser debatido e viria a ser solucionado na gestão seguinte.

[21] Informação verbal concedida em entrevista pelo Secretário de Recursos Hídricos do Ceará, Francisco Teixeira, no dia 10 de janeiro de 2018, por skype.

[22] Informação verbal concedida em entrevista pelo Secretário de Recursos Hídricos do Ceará, Francisco Teixeira, no dia 10 de janeiro de 2018, por skype.

Governo Lula: a ação estatal por meio de uma carteira de obras de alto impacto e a construção da Transposição

Figura 13: Proposta de transposição do governo Lula. (Mapa elaborado pelas autoras, 2017).
Fontes: MI, 2018; HENKES, 2014; DEMENTSHUK, 2014; CASTRO, 2011.

O anúncio da retomada da Transposição do São Francisco no Governo Lula causou surpresa em boa parte de seu eleitorado, vinculado a movimentos sociais organizados, já que a decisão política contrariava posição histórica do Partido dos Trabalhadores (PT) e não havia sido mencionada nas campanhas eleitorais, nem se encontrava no seu plano de governo. Tal surpresa de certa forma, em um primeiro momento, imobilizou os movimentos sociais de se manifestarem contra a obra, visto que pela primeira vez tinham um político eleito que os representava. Em contraponto à contestação crítica de alguns movimentos sociais, principalmente os das comunidades localizadas na região doadora, ou seja, na Bacia do São Francisco,

muitos trabalhadores rurais das áreas de sequeiro já idealizavam o projeto e sua realização como a grande solução para a seca (BARROS, 2014, p. 23 e 25), apesar da descrença de que a obra daquela vez sairia do papel, como evidenciou a Figura 14, indicando que a execução da histórica Transposição poderia ser um trunfo eleitoral para Lula. Luís Inácio Lula da Silva, assumiu a Presidência da República em 2003 e promulgou, em junho do mesmo ano, um decreto designando à Vice-Presidência da República sobre a coordenação um Grupo Interministerial visando analisar propostas existentes para viabilizar a transposição de águas para o semiárido nordestino (SARMENTO, 2005, p. 34).

CAMINHO DAS ÁGUAS

HISTÓRIA

Debate sobre curso do rio remonta ao Império

Governos da região Nordeste se dividem

Obra pode funcionar como trunfo eleitoral para Lula

Projeto busca manter eleitorado fiel a Lula

Figura 14: Notícia sobre o impacto político causado pela retomada do projeto.
Fonte: Folha de São Paulo, São Paulo, 9 de outubro de 2005, p. 2. (Realce das autoras).

Esta versão do projeto propôs uma grande mudança em seu objetivo: com a severa seca ocorrida na década de 90, tornou-se fundamental para a viabilização da transposição o argumento de salvar cidades do semiárido que haviam crescido bastante nas últimas décadas e se encontravam em um iminente colapso hídrico. Ou seja, diferentemente de versões anteriores, como por exemplo, a de 1984, que o projeto tinha um objetivo bastante central de se transpor um enorme volume de água para se estimular a irrigação no

semiárido, nesta versão, o urbano ganhou foco e o objetivo passou a ser abastecer principalmente polos regionais, levando a "segurança hídrica" do rio São Francisco para essas importantes cidades sertanejas[23].

Assim, emergiu no debate o conceito de "sinergia hídrica", que pressuporia que uma parcela adicional de vazão do rio São Francisco fosse destinada à redução das diferenças regionais causadas pela desigual oferta de água entre bacias e populações (BRASIL, 2004). Ou seja, quando Sobradinho estivesse na iminência de verter, a vazão mínima de retirada de água do rio, que é 26,4m³/s para abastecimento, poderia ser aumentada para até 127m³/s, sendo destinada a atividades que estimulassem o desenvolvimento regional, como por exemplo a irrigação. Desta forma, a ideia da sinergia hídrica é usada como discurso de uma racionalidade que permite regular a vazão, operar os reservatórios, sem que se comprometa a disponibilidade da bacia, sem prejudicar o desenvolvimento local dos estados doadores (SARMENTO & MOLINAS, 2011, p. 3). Essa mudança de objetivo do projeto talvez tenha possibilitado acordos necessários para a viabilização da obra, desde a mediação de conflitos entre estados doadores e receptores, até a aprovação das licenças ambientais, além de possibilitar a atração de recursos para região a partir da garantia de planejamento aos investimentos, independente da previsão de chuvas (BARROS, 2014, p. 91 e 92).

A Transposição do rio São Francisco, que a partir de julho de 2004 passou a ser chamada de Projeto de Integração do Rio São Francisco com as Bacias Hidrográficas do Nordeste Setentrional (PISF), torna-se peça do Plano Plurianual 2004-2007 – Brasil de Todos[24], definido pelo Governo Federal. E em 2007, o projeto foi inserido no Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), que promoveu a execução não apenas dessa obra, mas de outras grandes obras de infraestrutura social, urbana, logística e energética distribuídas pelo país. Foi também através do contexto macroeconômico promovido pelo PAC, que promovia diversos outros interesses econômicos, que o governo federal conseguiu driblar os interesses regionais divergentes e aprovar a construção da obra da Transposição. Aliás, talvez tenha sido esse um dos principais motivos que permitiu sua execução, a entrada de outros grupos econômicos de maior peso nessa disputa, representativos de um capital industrial mais poderoso e conectado com uma gama de interesses transnacionais – expressos, principalmente, nos empreendimentos da Ferrovia Transnordestina, do Porto Pecém (CE) e Porto Suape (PE) – sustentando a decisão política de realização do projeto, a custo de divergências regionais não totalmente contornadas (BARROS, 2014, p. 91 e 92).

Ainda que em sua versão mais modesta que as anteriormente citadas, tratou-se de uma obra de escala regional, que prevê 700km de canais de concreto, os Eixos Norte e Leste (ver Figura 15), cruzando os estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará e Rio Grande do Norte para o desvio das águas do rio. Transpor as águas do São Francisco significa desviar águas da bacia deste rio para outras bacias nordestinas através de estações de bombeamento, canais artificiais que, no caso da Transposição aqui estudada, são feitos de concreto, túneis, aquedutos e reservatórios. No plano retórico, o projeto tem como pretensão abastecer de

[23] Informação verbal, concedida nas entrevistas com Prof. Janiro Costa Rego, no dia 04 de setembro de 2017, em Campina Grande; com Secretário de Recursos Hídricos do Ceará, Francisco Teixeira, no dia 10 de janeiro de 2018, por skype; com Ivan Telles de Sousa, no dia 15 de dezembro de 2017, em São Paulo.

[24] O Plano Plurianual somava um conjunto de ações governamentais voltadas para o combate à miséria, ao desemprego e à fome, com especial atenção para os problemas do nordeste brasileiro, envolvendo não só ações assistenciais aos mais pobres, mas também obras de infraestrutura (BRASIL, 2004, p 31).

água 12 milhões de pessoas, de 390 municípios, com um custo orçamentário estimado atualmente em 8,2 bilhões de reais (BRASIL, 2004, p. 3).

Figura 15: O Projeto de Integração do Rio São Francisco com as Bacias Hidrográficas do Nordeste Setentrional (PISF). Fonte: RIMA, 2004, p. 42.

O EIA-RIMA é o documento mais abrangente e descritivo sobre os vários aspectos sociais, econômicos, ambientais e políticos envolvidos numa proposta de intervenção, indo desde a formulação do diagnóstico, do problema a ser atacado, às possibilidades de solução, sob a perspectiva de visão dos agentes estatais. A publicização deste documento é obrigatória e se dá por meio do RIMA (Relatório de Impacto Ambiental), que traz a conclusão resumida dos estudos em linguagem acessível à compreensão pública, não evidenciando os conflitos com muita clareza e apresentando cartografias simplificadas, que não evidenciam a complexidade da obra e sua inserção no território (ver Figura 15). Ou seja, trata-se do documento que oficialmente apresenta a obra para a população, mas que ao fim e ao cabo, não apresenta a obra de fato como ela é, nem demonstra com clareza a magnitude dos seus impactos.

O EIA-RIMA, que havia sido devolvido para reformulação em 2000, agora era reelaborado por empresas privadas subcontratadas da FUNCATE. Foram elas as empresas *Ecology and Enviroment* do Brasil, Agrar Consultoria e Estudos Técnicos e JP Meio Ambiente, que finalizaram os Estudos de Impacto Ambiental e o Relatório de Impacto Ambiental (EIA-RIMA), entregues no final de 2004 (BRASIL, 2004). Em entrevista concedida por Ivan Telles de Sousa[25], da *Ecology and Enviroment* do Brasil, que coordenou a reelaboração

[25] Entrevista realizada em 15 de dezembro de 2017, em São Paulo, por skype.

do EIA-RIMA dentro da empresa, o engenheiro comentou que com a revisão e publicação do documento em 2004 foi possível obter a licença prévia de instalação, concedida em 2005. Nessa análise, para a licença de instalação foi exigida a elaboração dos 38 Programas Básicos Ambientais (PBAs), que ensejariam o desenvolvimento de premissas estabelecidas no EIA-RIMA, só que agora para execução. Os programas ambientais começaram a ser elaborados no mesmo ano e em 2007, finalmente, após quase dois séculos, a obra de transposição foi iniciada.

Apesar da licença de instalação, de todos os estudos, equipes e empresas mobilizadas acerca da elaboração do EIA-RIMA e dos 38 PBAs, pouco ou nada se executou das condicionantes. Mesmo após a inauguração, ou quase finalização, do Eixo Leste em março de 2017[26], a procuradora da República em Monteiro encaminhou ofício à presidente do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (Ibama) com documentos que comprovam que as condicionantes não vinham sendo cumpridas na integralidade pelo Ministério da Integração Nacional, fazendo com que o Ibama acordasse com o Ministério Público Federal (MPF) a realização de uma fiscalização das condicionantes das licenças prévias de instalação que deveriam ter sido finalizadas na referente etapa da obra[27]. Segundo Ivan Telles de Sousa (2017, informação verbal)[28], na hora dos Programas serem implantados muito do que estava escrito foi distorcido e eles se tornaram 'protocolares'. Para Sarmento (2018, informação verbal)[29], a grande justificativa desta obra seriam os programas de desenvolvimento econômico que por ela se desenvolveriam, listados no Plano de Inserção Regional e reforçados nos EIA-RIMA e nos Programas Ambientais posteriormente. Ele acredita que sem a implantação dos mesmos, a obra não se justifica pois, a segurança hídrica poderia ser garantida com obras muito menores e mais baratas, o que faz com que a Transposição no seu atual andamento se torne mais uma "obra pela obra".

[26] Embora o Eixo Leste já tenha sido inaugurado duas vezes, uma feita pelo atual presidente Michel Temer, no dia 10 de março de 2017, com participação de representantes institucionais e pouca população, e a segunda, nove dias depois, feita pelo ex-presidente Lula, em 19 de março de 2017, em que atraiu milhares de pessoas, a obra se encontra em teste de pré-operação, funcionando com 25% de sua capacidade. E desde sua inauguração houve diversos reparos em trechos que deram problemas e obras finais estão sendo executadas - (Informações verbais concedidas em entrevistas com o Professor Janiro Costa Rego, no dia 04 de setembro de 2017, em Campina Grande; com o Engenheiro Marcus Leme, da gerenciadora Arcadis Logos, no dia 05 de setembro de 2017, em Monteiro; e com Francisco Sarmento, no dia 26 de abril de 2018, em São Paulo.

[27] Disponível em: < http://www.mpf.mp.br/pb/sala-de-imprensa/noticias-pb/transposicao-mpf-em-monteiro-pb-pede-suspensao-do-bombeamento-da-agua-no-eixo-leste >. Acessado em 9 de maio de 2018.

[28] Informação verbal concedida em entrevista realizada em 15 de dezembro de 2017, em São Paulo, por skype.

[29] Entrevista realizada dia 26 de abril de 2018, em São Paulo.

NOTAS GERAIS

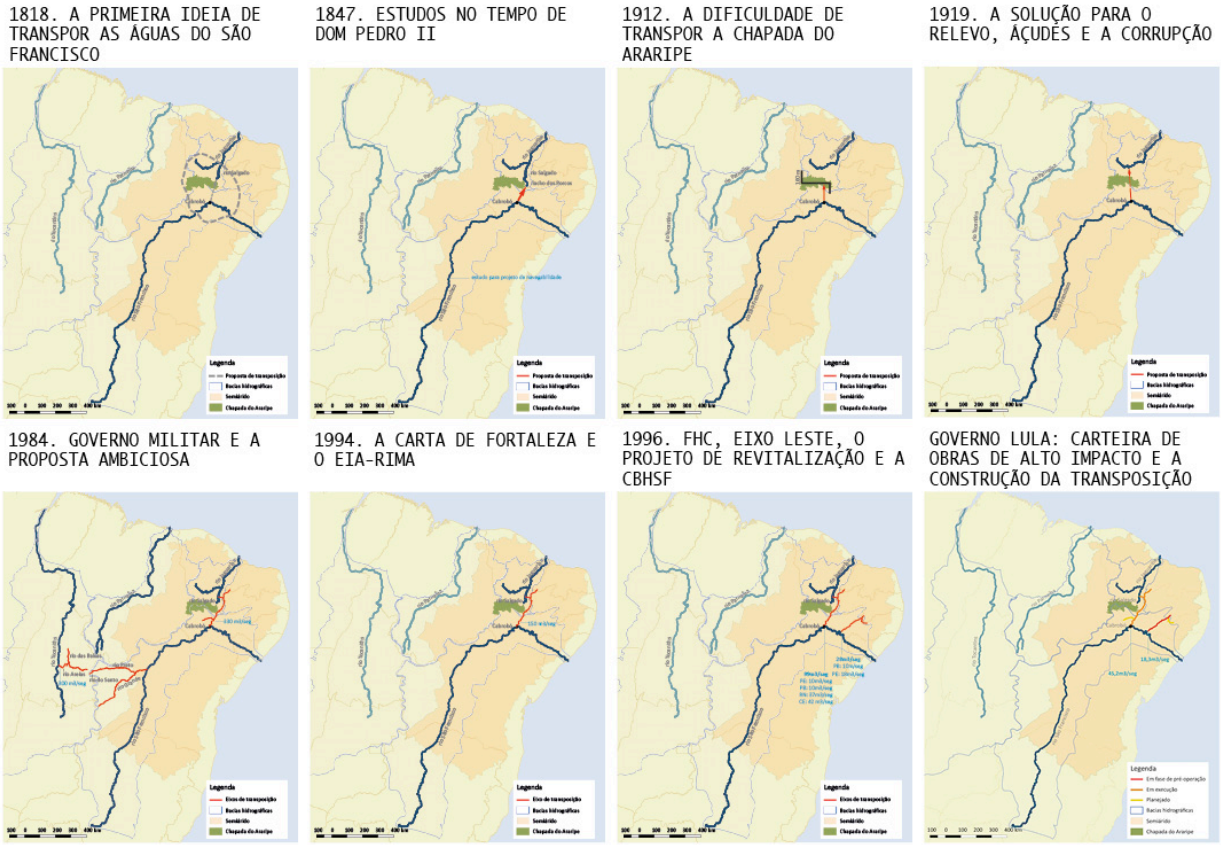


Figura 16: Mosaico de todas as versões do projeto de transposição.
Fontes: ESTADÃO, 1984; BORDA, 1998; CASTRO, 2011; HENKES, 2014; DEMENTSHUK, 2014; MI, 2018.

Após essa breve historiografia da obra da Transposição do rio São Francisco é possível observar que o projeto foi resgatado em diversos momentos ao longo da história, em geral decorrente de alguma grande seca e, na medida em que a estiagem terminava, o projeto era abandonado. Além disso, a cada retomada, independente do momento histórico, do tipo de governo, fosse ele imperial, militar, governo democrático de direita e esquerda, alteravam-se os interesses e objetivos do projeto, porém seu traçado pouco mudou (ver Figura 16). Note-se que algumas ideias se desenvolveram no século XIX, mas no século XX, quando a questão regional assumiu centralidade no debate governamental, a profusão de projetos para o transpor o rio se tornou menos espaçada, e no início do século XXI, a ideia se realizou, num momento em que a gestão federal empreende esforços para recuperação da capacidade de planejamento e de investir em infraestrutura regional e urbana.

Embora houvesse um discurso técnico e/ou político que embasasse as especificidades de cada versão do projeto ao longo da história, inclusive a última, que foi parcialmente construída, as divergências e permanências entre elas evidenciam que o modelo de infraestrutura foi pouco questionado, permanecendo a ideia da grande obra como a grande solução para a seca, ou a grande infraestrutura para promover desenvolvimento, independente do objetivo final, dos seus grandes impactos socioambientais e de como esse grande objeto se relacionaria com os lugares por onde passasse, lugares que tanto mudaram

ao longo do tempo. Passando de um território a ser despovoado diminuídos pressões fundiárias, no início do século XX, até se tornar um semiárido urbanizado, no século XXI, em que o objetivo da Transposição se tornou prioritariamente promover a segurança hídrica aos centros urbanos da região, a grande obra de transposição perpassou todas essas transformações sem grandes alterações em seu desenho, conformando-se, pois, em uma obra que certamente gerou e ainda pode gerar muitos conflitos em sua realização e operação.

REFERÊNCIAS:

ARAÚJO, Tânia Bacelar de. **Brasil nos anos noventa: opções estratégicas e dinâmica regional**. In: Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais. Recife: ANPUR, n.2, nov. 1999, p.9-24.

AB'SÁBER, Aziz Nacib. **Sertões e sertanejos: uma geografia humana sofrida.** Estudos Avançados, São Paulo, v. 13, n. 36, p. 7-59, aug. 1999. ISSN 1806-9592. Disponível em: < http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9474/11043 >. Acessado em: 20 julio 2017. doi:http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141999000200002.

BARROS, J. N. **O desencantamento das águas no sertão**: crenças, descrenças e mobilização social no projeto de transposição do rio São Francisco. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ. Rio de Janeiro, 2014.

BORDA, J. Perea. **Los ríos nos unen**. Integración fluvial suramericana. Bogotá: Corporación Andina de Fomento, 1998.

CASTRO, César Nunes de. **Transposição do rio São Francisco**: análise de oportunidade do projeto. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2011.

COSTA, Ivoneide de França. **Comissão Hidráulica do Império (1879-1880)**: profissionalização e técnica a serviço dos melhoramentos no século XIX. Tese (Doutorado em História das Ciências e da Saúde) - Fundação Oswaldo Cruz/Casa de Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro, 2013. 290 f.

DEMENTSHUK, Marcia. **A Transposição, um projeto dos tempos do Império**. Agência Pública, 6 de fevereiro de 2014. Disponível em <http://apublica.org/2014/02/transposicao-um-projeto-dos-tempos-imperio/>. Acessado em: 8 de julho de 2017.

MORAES, Eduardo José de. **Navegação Interior do Brasil**. Notícia dos projetos apresentados para a junção de diversas bacias hidrográficas do Brasil, ou rápido esboço da futura rede geral de suas vias navegáveis. Rio de Janeiro: Typ. Montenegro, 1869, 266p.

MOURA, M. S. B. de; GALVINCIO, J. D.; BRITO, L. T. de L.; SOUZA, L. S. B. DE; SÁ, I. I. S.; SILVA, T. G. F. da. **Clima e água de chuva no semi-árido**. Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (EMBRAPA): 2007. 59p.

FIORAVANTI, Carlos. O rio do Império. S.l. Pesquisa FAPESP, Ed. 248, 2016. Disponível em <http://revistapesquisa.fapesp.br/2016/10/20/o-rio-do-imperio/>. Acessado em: 8 de agosto de 2017.

LEITE, Marcelo. **Política serve projetos de tempos em tempos**. Folha de S.Paulo, São Paulo, p. especial 7, 9 out. 2005.

LOUREIRO, Maria Rita; TEIXEIRA, Marco Antonio C.; FEREIRA, Alberto. **Democracia e desenvolvimento no Brasil contemporâneo**: conflitos e articulações de interesses no Projeto São Francisco. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2013.

MORAES, Kleiton. Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS). CPDOC. S.l, s.d. Disponível em < http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/INSPETORIA%20FEDERAL%20DE%20OBRAS%20CONTRA%20AS%20SECAS.pdf >. Acessado em: 7 de agosto de 2017.

NETO, Clovis Ramiro Jucá. **Os primórdios da organização do espaço territorial e da vila cearense**: algumas notas. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, 20(1), 133-163. S.l, (2012). Disponível em < https://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142012000100006 >. Acessado em: 8 de agosto de 2017.

OLIVEIRA, Francisco de. **Elegia para uma re(li)gião**: SUDENE, Nordeste. Planejamento e conflito de classes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 3ª ed., 1981. 132 p.

SARMENTO, Francisco Jácome. **Transposição do Rio São Francisco**: realidade e obra a construir. Brasília: Do autor, 2005. 132p.

SARMENTO, F. J.; MOLINAS, P. A. **A Gestão das Águas da Transposição do Rio São Francisco no Nordeste Brasileiro**. In: XIV World Water Congress, 2011, Porto de Galinhas - PE - Brasi. XIV World Water Congress, 2011.

SUASSUNA, J. **Potencialidades hídricas do Nordeste brasileiro**. Parcerias Estratégicas, n. 20, p. 131-156, 2005.

VILLA, Marco Antonio. **Vida e morte no Sertão**: história das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX. São Paulo: Ática, 2000.

Documentos Oficiais

BRASIL. Ministério da Integração Nacional**. Projeto de Integração do Rio São Francisco com Bacias Hidrográficas do Nordeste Setentrional**. Brasília, 2004.

BRASIL. Ministério da Integração Nacional. **Projeto de Transposição de águas do rio São Francisco para o Nordeste Setentrional - Estudos de Inserção Regional** - Tomo I/Tomo II. Brasília, 2000.

BRASIL. Ministério da Integração Nacional. **Projeto de Transposição de águas do rio São Francisco para o Nordeste Setentrional - R32 - Relatório Síntese de Viabilidade Técnico-Econômica e Ambiental**. São Paulo: ENGECORPS/HARZA, 2000. 330 p.

BRASIL. Ministério da Integração Nacional. **Relatório de Impacto Ambiental-RIMA: Projeto de Integração do Rio São Francisco com Bacias Hidrográficas do Nordeste Setentrional.** Brasília, 2004.

Notícias:

Crise do Clima: Nordeste - Seca histórica já dura seis anos e ameaça tornar-se regra no semiárido. Folha de São Paulo, 25 de abril de 2018. Disponível em: < https://arte.folha.uol.com.br/ciencia/2018/crise-do-clima/nordeste/seca-historica-ja-dura-seis-anos-e-ameaca-tornar-se-regra-no-semiarido/ >. Acessado em 25 de abril de 2018.

Transposição: MPF em Monteiro (PB) pede suspensão do bombeamento da água no eixo leste. Ministério Público Federal, 7 de março de 2018. Disponível em: < http://www.mpf.mp.br/pb/sala-de-imprensa/noticias-pb/transposicao-mpf-em-monteiro-pb-pede-suspensao-do-bombeamento-da-agua-no-eixo-leste >. Acessado em 9 de maio de 2018.

Marcos Antônio de Macedo, o cratense do Piauí que primeiro propôs a transposição do São Francisco ao Império. Jornal do Cariri, junho de 2015. Disponível em: < https://issuu.com/cearanews7/docs/jc-02a08junho2015/10 >. Acessado em: 7 de agosto de 2017.

Obra pode funcionar como trunfo eleitoral para Lula. Folha de São Paulo, São Paulo, 9 de outubro de 2005, p. 2. Disponível em: < https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=16589&anchor=5466221&origem=busca&pd=242698e129b11978ec6106a17aae5abc >. Acessado em: 18 de maio de 2018.

FHC desiste de transpor o rio São Francisco. Folha de São Paulo, São Paulo, 29 de julho de 2001, p. 8. Disponível em: < https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=15056&anchor=123269&origem=busca&pd=6fda8de0bf2f1afc22ab51904abf4309 >. Acessado em: 18 de maio de 2018.

Primeiro colocamos o Brasil em ação. Agora, Avança Brasil - o plano que estimula o desenvolvimento e gera milhões de empregos. Folha de São Paulo, São Paulo, 7 de dezembro de 1999, p.10 e 11. Disponível em: < https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=14456&anchor=576060&origem=busca&pd=b51cda0f3d807a113ec9a139158dd82e >. Acessado em: 18 de maio de 2018.

Água e tecnologia para o NE. Estadão, 01 de setembro de 1984. Disponível em: < http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19840801-33562-nac-0040-agr-2-not/busca/Transposi%C3%A7%C3%A3o+rio >. Acessado em 13 de abril de 2018.

Sites consultados:

Verbetes CPDOC.

CPDOC. **Mario Davi Andreazza**. Disponível em: < http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/mario-davi-andreazza >. Acessado em: 7 de agosto de 2017.

_____. **Beni Veras**. Disponível em: < http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/veras-beni >. Acessado em: 7 de agosto de 2017.

_____. **Aluísio Alves**. Disponível em: < http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/alves-aluisio >. Acessado em: 7 de agosto de 2017.

FERNANDES, Carlos (org). **Só Biografias**. Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2002. http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/ >. Acessado em: 7 de agosto de 2017.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). **Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da pop brasileira**. 2013. Disponível em:<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv66777.pdf>. Acessado em 03 de março de 2017.

Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (EMBRAPA). **Convivência com a seca**. Disponível em:<https://www.embrapa.br/tema-convivencia-com-a-seca/perguntas-e-respostas>. Acessado em 10 de janeiro de 2018.

V enanparq
Salvador - 2018

HISTORIOGRAFIA URBANA NO IV CENTENÁRIO DO RIO DE JANEIRO E AS REPRESENTAÇÕES DA CIDADE

URBAN HISTORIOGRAPHY IN THE IV CENTENARY OF RIO DE JANEIRO AND THE REPRESENTATIONS OF THE CITY

HISTORIOGRAFÍA URBANA EN EL IV CENTENARIO DE RIO DE JANEIRO Y LAS REPRESENTACIONES DE LA CIUDAD

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

LEITE, Brenda Regina Braz

Graduanda em História na FFLCH USP; Bolsista de Iniciação Científica na FAU USP

brenda.regina.leite@usp.br

HISTORIOGRAFIA URBANA NO IV CENTENÁRIO DO RIO DE JANEIRO E AS REPRESENTAÇÕES DA CIDADE

URBAN HISTORIOGRAPHY IN THE IV CENTENARY OF RIO DE JANEIRO AND THE REPRESENTATIONS OF THE CITY

HISTORIOGRAFÍA URBANA EN EL IV CENTENARIO DE RIO DE JANEIRO Y LAS REPRESENTACIONES DE LA CIUDAD

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Este artigo faz parte da pesquisa de iniciação científica em andamento que pretende analisar as representações historiográficas da cidade do Rio do Janeiro em 1965, ano de comemoração do seu IV Centenário. Ano este marcado por uma série de eventos que resultaram na maior e mais abrangente celebração da história da cidade até então. Vasta produção historiográfica foi produzida nesse contexto histórico: inúmeros jornais e livros representaram, engrandeceram e celebraram os 400 anos do Rio, relembrando sua jornada de quatro séculos. Com isso, o intuito é revisar parte da produção historiográfica contemporânea ao IV Centenário da cidade e problematizar quais histórias estavam sendo escritas e de que maneira elas repercutiam nesse Rio de Janeiro que se transformava. Em um período político e social conturbado pelo primeiro ano do regime militar brasileiro e pela recente perda do título de capital federal para Brasília em 1960 resultando na criação do Estado de Guanabara, além do fenômeno da urbanização acelerada, busca-se compreender o que se queria representar e relembrar, qual Rio de Janeiro, e qual história urbana foram celebrados em 1965.
PALAVRAS-CHAVE: História Urbana, IV Centenário, Rio de Janeiro.

ABSTRACT:
This article is part of the ongoing scientific initiation research that intends to analyze the historiographic representations of the city of Rio do Janeiro in 1965, the year of commemoration of its IV Centenary. This year marked by a series of events that resulted in the largest and most comprehensive celebration of the history of the city until then. Vast historiographical production was produced in this historical context: numerous newspapers and books represented, magnified, and celebrated the 400 years of Rio, reminiscent of its journey of four centuries. With that, the intention is to revise part of the contemporary historiographic production to the IV Centenary of the city and to problematize what stories were being written and in what way they reverberated in that Rio de Janeiro that transformed. In a political and social period troubled by the first year of the Brazilian military regime and by the recent loss of the title of federal capital to Brasília in 1960 resulting in the creation of the State of Guanabara, besides the phenomenon of accelerated urbanization, one seeks to understand what one wanted represent and remember, which Rio de Janeiro, and which urban history were celebrated in 1965.
KEYWORDS: *Urban History, IV Centenary, Rio de Janeiro.*

RESUMEN:
Este artículo forma parte de la investigación de iniciación científica en curso que pretende analizar las representaciones historiográficas de la ciudad de Rio de Janeiro en 1965, año de conmemoración de su IV Centenario. Año marcado por una serie de eventos que resultaron en la mayor y más amplia celebración de la historia de la ciudad hasta entonces. Vasta producción historiográfica fue producida en ese contexto histórico: numerosos periódicos y libros representaron, engrandecían y celebraron los 400 años de Rio, recordando su jornada de cuatro siglos. Con eso, el propósito es revisar

parte de la producción historiográfica contemporánea al IV Centenario de la ciudad y problematizar cuáles historias estaban siendo escritas y de qué manera ellas repercutieron en ese Río de Janeiro que se transformaba. En un período político y social conturbado por el primer año del régimen militar brasileño y por la reciente pérdida del título de capital federal para Brasilia en 1960 resultando en la creación del Estado de Guanabara, además del fenómeno de la urbanización acelerada, se busca comprender lo que se quería representar y recordar, cuál Rio de Janeiro, y qué historia urbana se celebraron en 1965.
PALABRAS-CLAVE: *Historia Urbana, IV Centenario, Rio de Janeiro.*

INTRODUÇÃO

O projeto de pesquisa, do qual decorre esse artigo, tem como escopo compreender o que estava sendo produzido e contado sobre a cidade do Rio de Janeiro através da historiografia produzida sobre da cidade em 1965, quando completava quatro séculos de existência e buscava não apenas comemorar tal data, mas celebrar seu IV Centenário (Turazzi, 2014). A análise de documentos textuais é a atividade central da pesquisa, apresentando alguns resultados e reflexões para além da historiografia do Rio de Janeiro em 1965, a fim ser uma contribuição à área da História Urbana e às reflexões de seus instrumentos metodológicos. Busca-se compreender a produção da história das cidades, bem como suas formas de análise e entendimento, atentando para os efeitos dessa história na sociedade e a forma de assimilação da memória como agentes na construção de identidades. Analisando o momento em que a história do Rio de Janeiro é fortemente relacionada com a história nacional devido sua capitalidade de quase 200 anos, a perda de tal título faz com que a cidade tenha que redefinir sua identidade. Assim, busca-se entender esse processo através da produção historiográfica realizada em razão das comemorações do seu IV Centenário.

A pesquisa integra o projeto "Área central do Rio de Janeiro: memória, patrimônio cultural e participação social, 1962-1992" coordenada pela Profa. Dra. Flávia Brito do Nascimento, docente do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAU USP. O grupo de pesquisa organizado em torno do projeto tem pesquisado a história urbana do Rio de Janeiro na segunda metade do século XX, compreendendo os processos históricos de renovação e preservação com participação direta da sociedade civil. Localizar nas áreas icônicas da cidade, como a Avenida Rio Branco e a Praça XV de Novembro, os agente e objeto de interesse político e social, levando a políticas de renovação pelo setor imobiliário, tem sido alvo de pesquisa extensa e inédita (Nascimento, 2014). A partir das discussões e pesquisas do grupo, este trabalho de investigação é um recorte específico do projeto mais amplo, que tem como foco o ano de 1965 e as celebrações do IV Centenário do Rio de Janeiro, na medida em que contribuíram com a construção de sua memória e historiografia urbana.

O ano de 1965 foi particularmente especial para o Rio de Janeiro. O futuro da cidade, devido à transferência da capital federal para Brasília, estava incerto desde o final da década de 1950. Os primeiros anos do governo Lacerda haviam sido de investimento sistemático na consubstanciação do Rio de Janeiro como área "modernizada". Houve a perda de importantes símbolos políticos para a cidade com tal mudança (Nascimento, 2014), mas o Rio de Janeiro, além de capital federal por quase dois séculos foi também, até 1950, a cidade mais populosa do Brasil, atuando como modelo para as demais urbes brasileiras (Abreu, 1987). Ou seja, o Rio de Janeiro não só não era "qualquer cidade", como não aceitava ser visto como tal, mesmo sem o título de capital (Mesquita, 2010). É dentro desse contexto histórico, que se dá a busca pela redefinição e reafirmação de sua identidade, que se dão as comemorações do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro. Vasta produção historiográfica e cultural, reportagens e eventos sobre o IV Centenário circularam no cotidiano da cidade e de sua população; diversos livros acadêmicos e didáticos sobre sua história, poemas e artigos de jornais foram lançados em 1965. Houve um boom de publicações historiográficas nesse ano, popularizando sua história urbana e trazendo o passado do Rio do Janeiro para o presente, para o cotidiano do carioca. O Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB) publicou neste ano uma série de artigos para legitimar e justificar com documentos a data de 01 de março de 1965 como o dia e ano em que Estácio de Sá

fundou a cidade, buscando com isso "oficializar" as comemorações e derrubar as correntes que atribuíam ao ano de 1967 tal acontecimento.
Além da produção textual, houve como parte das celebrações, eventos de inaugurações do que posteriormente tornaram-se importantes símbolos da cidade como: o Museu da Imagem e do Som e o Aterro do Flamengo, um dos protagonistas das comemorações. O ano contou também com inúmeros eventos esportivos, e o IV Centenário foi tema obrigatório no desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro de 1965. De maneira geral, o IV Centenário foi celebrado em todas as instâncias que representavam o carioca: no samba, futebol, na exaltação da beleza de sua natureza, de suas mulheres e costumes. Tudo foi massivamente divulgado buscando fixar os elementos considerados constitutivos da identidade e da história da cidade e do carioca; enaltecendo sua natureza, sua arquitetura, o povo e seu passado como símbolo cultural da comemoração. (Nascimento, 2014). Com isso, esta pesquisa pretende estudar por meio dos livros de história urbana do Rio de Janeiro publicados ou reeditados no contexto oficial das comemorações de 1965, o lugar do passado frente às aspirações de futuro e de transformações urbanas.

O RIO DE JANEIRO EM 1965:

O processo de construção da identidade carioca por meio da sua história se intensificou no ano de 1965. Perto de completar 400 anos o Rio não podia mais firmar sua grandeza com o título de capital do país (Turazzi, 2014), ações culturais através da produção historiográfica de livros, educação escolar, poemas e jornais, buscaram trazer à memória aspectos do passado da cidade para engrandecê-la no futuro, juntamente com ações urbanas que foram executadas para tal fim. A gestão de Carlos Lacerda organizou o aparato herdado do Distrito Federal dando-lhe ares de Estado, no que se chamou de estadualização da Guanabara. O apelido de Belacap, para fazer o contraponto ao de Novacap dado a Brasília, fora cunhado para dar identidade e autoestima aos cidadãos, colocando em evidência a idiossincrasia carioca. Os atributos físicos da Belacap, para além daqueles dados pela natureza, seriam garantidos pelo extensivo plano de obras de Lacerda. No âmbito do planejamento urbano, segundo Maurício de Abreu em seu livro "Evolução urbana do Rio de Janeiro", publicado em 1987, quando ocorre essa mudança da capital federal para Brasília, o núcleo urbano carioca passa a ser palco de grandes melhoramentos, principalmente em 1964. Essas grandes melhorias e inovações se concentraram quase que em sua totalidade na área metropolitana do Estado, o que contribuiu para maior estratificação social do espaço que, desde as reformas de Pereira Passos, entre outras que foram executadas na primeira metade do século XX na cidade, fizeram das favelas uma alternativa às moradias na periferia e, a maioria das favelas nascidas no Rio de Janeiro no período de 1948-60, se localizavam em torno da Avenida Brasil, uma área destinada ao uso industrial que foi "invadida" para o uso residencial do favelado, isso faz com que na década de 1960 haja uma política de erradicação das favelas na zona central e sul da cidade. Em meio a essas questões e problemas urbanos, o governador do novo Estado, buscava ao mesmo tempo investir na imagem de futuro e celebrar o passado.

Nesse contexto, em 1963, Lacerda cria a Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico da Guanabara com o objetivo de proteger os bens históricos e artísticos da cidade. A Divisão do patrimônio era um dos órgãos de preservação estaduais, pioneira no contexto nacional, criada antes da onda de órgãos estaduais promovida durante os anos 1960 e 1970. Presidida por um historiador vinculado ao IHGB, buscou preservar e celebrar diversos bens culturais ligados à história da cidade e à historiografia. (Nascimento, 2017). Seguindo ainda a

política de dar continuidade à imagem do Rio de Janeiro como "vitrine da nação", Lacerda inaugura em 03 de setembro de 1965 no antigo Pavilhão do Distrito Federal construído para abrigar a Exposição de 1922 - marco civilizatório da cidade naquele ano - o Museu da Imagem e do Som (MIS). O IV Centenário do Rio de Janeiro buscava celebrar o "ser carioca", colocando a cidade e suas tradições na cena principal do período (Nascimento, 2017). Relacionando memória, identidade e patrimônio, o MIS é a materialização de um projeto que buscou demarcar os limites simbólicos de uma nova identidade regional (Mesquita, 2010). O Museu da Imagem e do Som, além de ser o primeiro museu deste tipo no Rio de Janeiro - trazendo consigo a imagem de modernidade e progresso, associada à tradição e significados da sua localidade – foi constituído para ser um local exclusivamente da memória local do carioca, tendo papel fundamental na constituição da identidade coletiva do Rio de Janeiro. Cláudia Mesquita (2010) define os museus como "espaços de produção cultural atrelados às esferas de poder", e o MIS como um "museu de fronteira", com o papel de "trincheira simbólica na afirmação da Guanabara como estado-capital"; um demarcador da identidade local, da memória como estratégia política.

A memória foi utilizada como um ingrediente básico na configuração da identidade carioca nesse período. Sendo a própria cidade considerada um lugar de memória por excelência (Santos, 2015). O passado, tão presente e evocado nas comemorações de 1965, constitui um quadro de construção da memória coletiva sobre a cidade. A história do Rio de Janeiro é colocada em evidência, divulgada e unida ao que está acontecendo naquele momento. Segundo Vicente Saul Moreira dos Santos (2015): "os livros editados nos contextos comemorativos tentam mostrar através da história uma tradição, um passado na história local e pátria, atualizando os temas pertinentes ao presente". As comemorações dos 400 anos do Rio de Janeiro buscaram no passado as bases para as celebrações do presente, um passado que justifica a grandeza do presente e que dá bases para o futuro. O Rio tenta misturar seu presente com seu passado, suas raízes com a modernidade implantada na cidade pelas ações de Carlos Lacerda, nos eventos, na modernização urbana, na opinião pública circulante, nos "lugares de memória" (Mesquita, 2010). Isso pode ser aplicado não só à arquitetura, mas à produção urbanística, estética, literária e cultural da cidade. Tanto os textos, quanto componentes físicos da cidade, foram rememorados de maneira que a celebração do IV Centenário fosse utilizada como uma forma de "reerguer" o Rio de Janeiro após a perda do seu título de capital federal. O Morro do Castelo e o Aterro do Flamengo, apareceram como os principais símbolos do IV Centenário, unindo o Rio Antigo com o moderno Estado de Guanabara (Motta, 2014).

A sociedade civil vivia e acompanhava as mudanças e as informações que corriam nesse arcabouço comemorativo. Atuando ativamente, ou apenas absorvendo o conteúdo produzido no IV Centenário, o carioca era afetado visualmente, urbanística e culturalmente por esse momento histórico; seus significados, influências e alcance podem ser captados por aquilo que essa sociedade produzia. Com isso, é possível perceber a junção da política com a cultura no universo das comemorações do IV Centenário (Turazzi, 2014), sua articulação entre passado, presente e futuro; Belacap e seu novo status de Estado-Capital (Motta, 2014). Houve um empenho por parte do Governo do Estado de Guanabara em engrandecer a cidade nos seus 400 anos, em construir essa memória coletiva enquanto escreve uma nova com a modernização e inserção de novos elementos no tecido urbano do Rio de Janeiro. Nomes e lugares com o nome e a marca do IV Centenário foram espalhados pela cidade deixando as marcas das comemorações visíveis até hoje. É aí, em

meio à essa efervescência cultural e urbana, que buscamos através da produção incitada por tal celebração, entender a visão historiográfica que se construía e se difundia sobre a cidade no seu IV Centenário.

AS REPRESENTAÇÕES DA CIDADE:

As cidades se expressam como um campo de significações, um artefato produzido além do material, mas também social e culturalmente (Castro, 2013), assim, para entender a construção da identidade e significações do Rio de Janeiro e o lugar dado ao passado nas comemorações do seu IV Centenário, buscou-se encontrar a cidade através da análise de livros de história urbana como fontes de pesquisa. Não compete a este artigo, devido a miríade de fontes, a análise de toda literatura publicada em 1965 sobre a história da cidade do Rio de Janeiro em seus diferentes aspectos, por uma questão de tempo, escopo e qualidade de análise. Por isso, após a observação daquilo que estava disponível como documentação, optou-se como o objeto principal da pesquisa a coleção "Rio 4 Séculos: Contribuição às comemorações do 4º Centenário de fundação da muito leal e heroica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro (1º de março, 1565-1965)", publicada em 1965 pela Livraria José Olympio Editora. A escolha dessa coleção adicionou um novo elemento à pesquisa que, agora, iria além da análise individual dos livros, mas buscaria a compreensão do todo que a coleção compunha, suas relações, autores e títulos escolhidos. Os livros que fazem parte da coleção "Rio 4 séculos" e seus respectivos autores são os seguintes:

- CRULS, Gastão. **Aparência do Rio de Janeiro**. 3 ed. (Vol. 01). Rio de Janeiro. José Olympio Editora, 1965.

- CRULS, Gastão. **Aparência do Rio de Janeiro**. 3 ed. (Vol. 02). Rio de Janeiro. José Olympio Editora, 1965.

- COARACY, Vivaldo. **Memórias da cidade do Rio de Janeiro**. 2 ed. (Vol. 03). Rio de Janeiro. José Olympio Editora, 1965

- COARACY, Vivaldo. **Paquetá; imagens de ontem e hoje**. 2 ed. (Vol. 04). Rio de Janeiro; José Olympio Editora, 1965

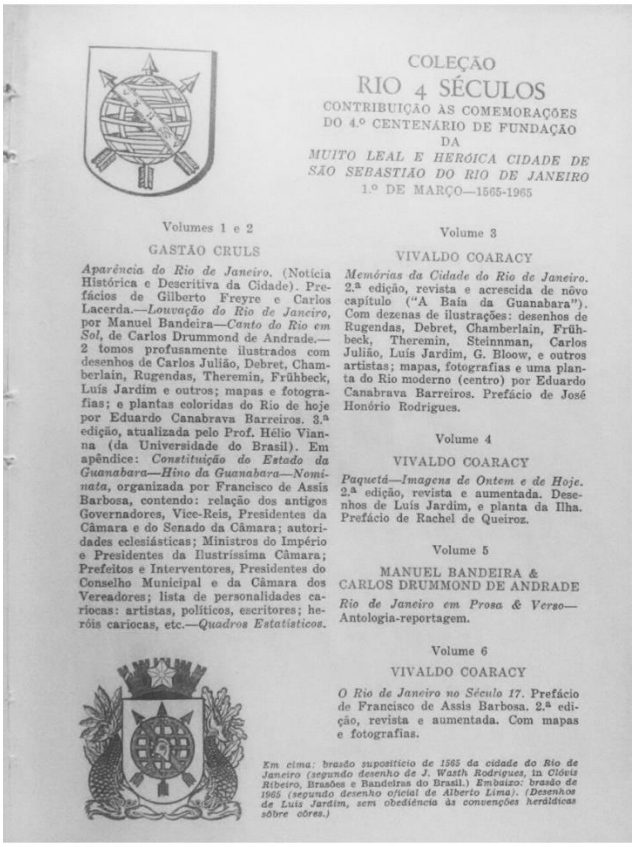
- BANDEIRA, Manoel Carneiro de Souza. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Rio de Janeiro em Prosa e Verso.** (Vol. 05). Rio de Janeiro. José Olympio Editora, 1965.

- COARACY, Vivaldo**. O Rio de Janeiro no século dezessete**. 2 ed. (Vol. 06). Rio de Janeiro. José Olympio Editora, 1965.

Esse olhar "terceirizado" para a cidade através da produção textual, sem perder de vista o papel que ela exerce em primeiro plano, busca compreender além do tipo de história urbana que está sendo produzida e contada, como é retratada sua organização, quem são escolhidos como seus personagens, agentes e heróis. Não se trata aqui de uma tentativa de descobrir ou confirmar através de outros tipos de fontes os fatos e desdobramentos históricos da cidade do Rio de Janeiro, mas sim olhar para essa cidade como um vasto campo de possibilidades de interpretação e compreensão do urbano (Castro, 2013). Dado o contexto ao qual

a cidade do Rio de Janeiro, então Estado de Guanabara, estava inserido no momento do recorte temporal desta análise, e qual documentação será utilizada, é necessário entender sua estrutura, seus diferentes autores, além da maneira como sua história urbana é retratada e representada por essas fontes. Ter um panorama geral das obras, tomar contato com a sua estrutura, perceber como a editora montou a coleção, compreender se havia um diálogo entre os volumes, bem como abordavam momentos e temas diferentes da história da cidade, são fundamentais para a formulação de questões investigativas que, buscam com isso, construir, por meio da documentação avaliada, uma análise que compreenda a relação da sociedade civil com a construção de sentidos para o passado urbano e sua preservação.

COLEÇÃO RIO 4 SÉCULOS:



COLEÇÃO
RIO 4 SÉCULOS
CONTRIBUIÇÃO ÀS COMEMORAÇÕES DO 4.º CENTENÁRIO DE FUNDAÇÃO DA
MUITO LEAL E HERÓICA CIDADE DE SÃO SEBASTIÃO DO RIO DE JANEIRO
1.º DE MARÇO—1565-1965

Volumes 1 e 2
GASTÃO CRULS
Aparência do Rio de Janeiro. (Noticia Histórica e Descritiva da Cidade). Prefácios de Gilberto Freyre e Carlos Lacerda.—*Louvação do Rio de Janeiro,* por Manuel Bandeira—*Canto do Rio em Sol,* de Carlos Drummond de Andrade.—2 tomos profusamente ilustrados com desenhos de Carlos Julião, Debret, Chamberlain, Rugendas, Theremin, Frühbeck, Luís Jardim e outros; mapas e fotografias; e plantas coloridas do Rio de hoje por Eduardo Canabrava Barreiros. 3.ª edição, atualizada pelo Prof. Hélio Vianna (da Universidade do Brasil). Em apêndice: *Constituição do Estado da Guanabara—Hino da Guanabara—Nominata,* organizada por Francisco de Assis Barbosa, contendo: relação dos antigos Governadores, Vice-Reis, Presidentes da Câmara e do Senado da Câmara; autoridades eclesiásticas; Ministros do Império e Presidentes da Ilustríssima Câmara; Prefeitos e Interventores, Presidentes do Conselho Municipal e da Câmara dos Vereadores; lista de personalidades cariocas: artistas, políticos, escritores; heróis cariocas, etc.—*Quadros Estatísticos.*

Volume 3
VIVALDO COARACY
Memórias da Cidade do Rio de Janeiro. 2.ª edição, revista e acrescida de nôvo capítulo ("A Baía da Guanabara"). Com dezenas de ilustrações: desenhos de Rugendas, Debret, Chamberlain, Frühbeck, Theremin, Steinnman, Carlos Julião, Luís Jardim, G. Bloow, e outros artistas; mapas, fotografias e uma planta do Rio moderno (centro) por Eduardo Canabrava Barreiros. Prefácio de José Honório Rodrigues.

Volume 4
VIVALDO COARACY
Paquetá—Imagens de Ontem e de Hoje. 2.ª edição, revista e aumentada. Desenhos de Luís Jardim, e planta da Ilha. Prefácio de Rachel de Queiroz.

Volume 5
MANUEL BANDEIRA & CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
Rio de Janeiro em Prosa & Verso—Antologia-reportagem.

Volume 6
VIVALDO COARACY
O Rio de Janeiro no Século 17. Prefácio de Francisco de Assis Barbosa. 2.ª edição, revista e aumentada. Com mapas e fotografias.

Em cima: brasão supositício de 1565 da cidade do Rio de Janeiro (segundo desenho de J. Wasth Rodrigues, in Clóvis Ribeiro, Brasões e Bandeiras do Brasil.) Embaixo: brasão de 1965 (segundo desenho oficial de Alberto Lima). (Desenhos de Luís Jardim, sem obediência às convenções heráldicas sôbre côres.)

Figura 1: Apresentação da coleção Rio 4 séculos presente no início de cada um dos livros que a compõe. Fonte: (Coaracy, 1965). Fotomontagem: Nathalia Rye Fujii, 2018.

A coleção Rio 4 séculos, forma um conjunto particularmente interessante e de conteúdo extremamente significativo. Ela propõe uma história sobre a cidade do Rio de Janeiro que, juntando seus seis volumes, abrangem-na de forma diversa, com temas peculiares que aproximam o leitor da história cotidiana de diferentes períodos e visões sobre o Rio de Janeiro. Outro fato peculiar é que todos os quatro autores que formam a coleção: Gastão Cruls, Vivaldo Coaracy, Manuel Bandeira, e Carlos Drummond de Andrade, não

são historiadores de formação e profissão. Com exceção do livro "Rio de Janeiro em Prosa e Verso", cuja primeira edição foi lançada exclusivamente para a coleção, os outros títulos foram reedições. O livro "Aparência do Rio de Janeiro" de Gastão Cruls teve sua primeira edição lançada em 1949, a segunda em 1952, e a terceira edição lançada para a coleção em 1965. Os livros de Vivaldo Coaracy "Memórias da Cidade do Rio de Janeiro" (1ª ed. 1955), "Paquetá; imagens de ontem e hoje" (1964) e "O Rio de Janeiro no século dezessete" (1944) tiveram uma segunda edição revisada e aumentada especialmente para a coleção.

Os livros seguem uma estrutura básica e comum em seu início antes de apresentar ao leitor seu conteúdo em si. Esse conjunto de páginas iniciais ocupa de 50 até quase 100 páginas no começo de cada volume, sendo composto pelos seguintes elementos: apresentação da coleção (Figura 1), a reprodução de algum documento, relato ou livro de caráter histórico que diz respeito à um momento da história da cidade do Rio de Janeiro; mapas em diferentes períodos indicando diferentes pontos e aspectos da cidade; a Nota da Editora; os poemas Louvação do Rio de Janeiro, de Manual Bandeira e Canto do Rio em Sol, de Carlos Drummond de Andrade; Nota do editor sobre o respectivo autor com alguns dados biográficos; uma introdução ou prefácio sempre escrito por grandes nomes de intelectuais da época; nota à edições anteriores (quando é o caso); Planta do centro do Rio de Janeiro em 1964 com edifício religiosos e públicos marcados como referência; e muitas fotografias, desenhos, gravuras, imagens de diversos períodos, edifícios, locais e heróis da cidade do Rio de Janeiro. Todos os livros trazem também em suas páginas inúmeros símbolos que remetem à história da cidade, como desenhos do Pão de Açúcar; o símbolo dos zodíacos de peixes, que condiz com a data a qual a cidade foi fundada; três flechas que simbolizam as flechas que mataram seu fundador Estácio de Sá; a pedra de fundação da cidade, entre outros; sempre trazendo à memória algum aspecto histórico do Rio de Janeiro. Todo esse conjunto de representações e símbolos históricos, além das inúmeras imagens da cidade, não são encontradas nas edições anteriores dessas obras (Figura 2).

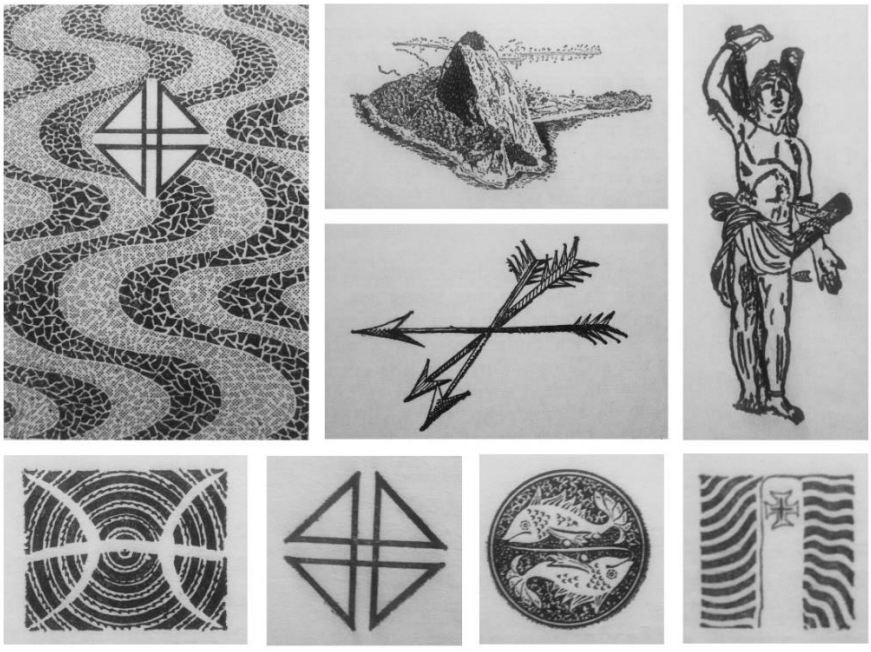


Figura 2: Exemplo dos símbolos relacionados com a história da cidade do Rio de Janeiro presentes nos volumes da coleção Rio 4 séculos. Fonte: (Coaracy, 1965; Bandeira e Andrade, 1965; Cruls, 1965). Fotomontagem: Nathalia Rye Fujii, 2018.

A análise individual dos livros terá início pelo livro Aparência do Rio de Janeiro: notícia histórica e descritiva da cidade, os quais formam os dois primeiros volumes da coleção. Escrito por Gastão Cruls, nascido no Rio de Janeiro, mais precisamente no Morro do Castelo, no ano de 1888, o autor faleceu em 1959, antes da publicação de seu livro como parte da coleção aqui analisada. Médico de formação, escritor de romances, Cruls abandona a profissão de médico em 1921 e se dedica à literatura, escrevendo contos baseados em temas científicos e sua vivência de hospitais. Ele fundou a Editora Ariel em 1930, publicando suas obras de maior repercussão, romances sobre a Amazônia. Gastão Cruls tinha grande interesse pelas temáticas nacionais, o que repercutia em seus livros. A Aparência do Rio de Janeiro, escrito em 1949, classificado como uma obra descritiva do autor, foi posteriormente encomendado por José Olympio sob indicação de Gilberto Freyre para fazer parte da coleção (Vivolo, 2017). O livro foi dividido em dois volumes e publicado em sua terceira edição como um ensaio histórico sobre a cidade do Rio de Janeiro.

Assim como todos os outros livros que compõem a coleção, a edição do livro de Gastão Cruls lançada pela Livraria José Olympio Editora, é muito rica em imagens, desenhos e mapas sobre a cidade do Rio de Janeiro. São inúmeras fontes diferentes de épocas distintas, há desenhos do Rio colonial; fotografias contemporâneas do povo da cidade, dos monumentos, do futebol, praias e do samba; ilustrações da imprensa carioca; a cidade do Rio de Janeiro aparece representada por gravuras de autores consagrados na historiografia, como Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas, até charges de jornais, caricaturas que satirizam problemas da cidade e da população do Rio de Janeiro. Logo no início do primeiro volume encontramos três fragmentos de documentos: o primeiro é de 1553 e se trata de uma carta de Thomé de Sousa ao Rei de Portugal recomendando a fundação da cidade do Rio de Janeiro; o segundo de 1565 é a Proclamação de 1 de março anunciando a fundação da cidade e Estácio de Sá como seu primeiro governador; o último fragmento é um trecho do discurso de Carlos Lacerda em 31 de dezembro de 1964 anunciando o início das comemorações do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro, em que ele é apontado como o primeiro governador do Estado de Guanabara eleito pelo povo. Aqui já é possível ver esse jogo com a história da cidade: o discurso do primeiro governador da cidade junto com o discurso do primeiro governador do Estado 400 anos depois, proclamando em ambos, a grandeza que o Rio terá, sua força e memória inesquecível.

O primeiro volume da coleção, com 450 páginas, tem um recorte temporal bem definido, ele começa com o "Rio de ontem" (título dado pelo autor), contando alguns acontecimentos dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX sobre a cidade. Começa pela fundação do Rio de Janeiro e, nesses dois primeiros séculos, passa por pontos importantes dessa história de fundação, como o Morro do Castelo e a Sé, os conflitos pela salvaguarda do território e a importância da família Correia de Sá para a história do Rio de Janeiro. Na história do século XVIII o autor aborda principalmente as obras pelas quais a cidade do Rio de Janeiro passou e os conflitos que permearam essa expansão da cidade, como a expulsão dos jesuítas, a construção de fortalezas para proteção do território, melhorias daquilo que foi construído nos séculos anteriores e a construção de alguns edifícios públicos. O século XIX se inicia com a chegada da Corte portuguesa ao Rio de Janeiro e os novos serviços públicos e instituições que aportam na cidade junto com a família real. Nesse momento aparecem espaços de lazer na cidade, os bairros já começam a ser diferenciados entre residenciais e comerciais, a toponímia da cidade, suas ruas e praças são descritas.

O segundo volume, como continuação do primeiro, inicia-se pela página 451 formando ao todo um livro de 1059 páginas. Ele começa com a representação de um mapa do Brasil que aponta a distância em quilômetros que separam em linha reta o Rio de Janeiro de Brasília e das demais capitais dos Estados brasileiro, além de uma fala de Milton Campos, então Ministro da Justiça e Negócios Interiores do Brasil, para ao Diário de Notícias de 1965, chamando o Rio de Janeiro de "cidade amada dos brasileiros". Aqui aparece um Rio de

Janeiro que não tem mais o título de capital federal, mas que independente disso, sua carga histórica já o firmou como um grande centro do país, o Rio não tem mais o título, mas ainda preserva dentro de cada brasileiro sua história, memória e grandeza. Esse é o tom desse segundo volume que, ainda aborda em seu primeiro capítulo o século XIX, mas como uma "conclusão" do que estava no volume anterior. São retratados os costumes do carioca, a vida noturna da cidade, os bairros, festas, aspectos que construíram sua identidade. O século XX é chamado de "Rio de hoje", onde muito do cotidiano do carioca é retratado e relacionado com lugares da cidade como: a Avenida Central; as praças; bairros como a Tijuca, Copacabana e Laranjeiras; o material e o natural que constituem a cidade "de hoje" são representados: as praias, montanhas, rios e o clima são descritos. Há muitas imagens de túneis, telégrafos e bondinhos. Conta da evolução do transporte na cidade, saneamento, políticas públicas e privadas que resultaram na modernização do Rio. O tom de Cruls aqui é de uma história "popular", ele dá um panorama geral da cidade, mas baseado no cotidiano do carioca, nas riquezas artísticas da cidade, nos aspectos religiosos, e costumes, tudo o que faz parte desse universo de "ser carioca", sua idiossincrasia.

O terceiro volume da coleção intitulado Memórias da cidade do Rio de Janeiro, foi escrito por Vivaldo Coaracy, nascido no Rio de Janeiro em 1882, o autor morreu na ilha carioca de Paquetá em 1967. Coaracy começou sua vida profissional em 1900, na redação do jornal Cidade do Rio, de José do Patrocínio. Nesse período se envolveu nas questões da Revolta Armada e da Vacina como grande opositor ao governo, o que o faz mudar-se para o Rio Grande do Sul; lá se forma em Engenharia Mecânica-elétrica e logo em seguida muda-se para os Estado Unidos para se aperfeiçoar profissionalmente. Quando retorna ao Brasil em 1913, torna-se professor da Escola de Engenharia do Rio Grande do Sul, mas desiste da profissão e muda-se para São Paulo onde retorna à imprensa trabalhando no jornal O Estado de São Paulo. Coaracy foi um homem comprometido com a situação política do país e ativo na Revolução de 32, o que o obriga a exilar-se em Portugal onde começa a se dedicar mais a escrita. Quando retorna ao Brasil trabalha como diretor do O Estado de São Paulo no Rio de Janeiro, contribuindo com a imprensa carioca. Em 1945 Vivaldo Coaracy se aposenta e retira-se para a Ilha de Paquetá onde passa a escrever inúmeras crônicas sobre a Ilha, algumas dessas fazem parte da coleção aqui analisada. Coaracy já havia feito outras publicações pela Editora José Olympio, como livros de memória e coletâneas de crônicas. A primeira edição de Memórias do Rio de Janeiro foi publicada pela Editora em 1955 e, segundo Coaracy conta em sua nota à 2ª edição, a pedido de José Olympio, o livro foi ampliado para a segunda edição que faz parte da coleção.

Antes de entrar no conteúdo do que Coaracy escreve em seu livro sobre o Rio de Janeiro, vale listar as informações iniciais que compõem o livro, o conteúdo carregado de símbolos históricos prepara e direciona o leitor para a história que o autor irá apresentar. A carta de 1553 de Thomé de Sousa ao Rei de Portugal exaltando a beleza do Rio de Janeiro e sugerindo a fundação da cidade nesse território, é novamente reproduzida e, em seguida, o historiador José Honório Rodrigues, especialista em história do Brasil e membro da Academia Brasileira de Letras, escreve A historiografia memorialista e o Rio de Janeiro, o autor divide seu texto em dois pontos. No primeiro, intitulado O Destino político do Rio de Janeiro, o autor diz que, pós independência, havia o risco de um desmembramento do território brasileiro e que, foi no Rio de Janeiro, capital do país, que a luta por essa unidade nacional aconteceu, insinuando que o Rio é uma cidade "política" por essência, o local onde o Brasil "aprendeu" a ser um país independente, onde se tornou nação; foi no seu território que as decisões passaram a ser tomadas quando essas deixaram de depender do que vinha de Portugal. Destino aqui, aparece não apenas como o que há de vir, mas sim como algo ao qual a cidade foi predestinada, que viveu e ainda vive. No segundo momento, o autor entra na questão do que ele intitula de Historiografia memorialista, José Honório Rodrigues critica a falta de historiografias brasileiras locais e o rigor acadêmico na produção historiográfica nacional que afasta o interesse popular sobre a História, isso é

apresentado como uma introdução à fala do autor sobre Vivaldo Coaracy, que é elogiado por ser o oposto de suas críticas. Ele é o escritor de uma história local do Rio de Janeiro, que conta suas [da cidade] memórias, o cotidiano do carioca, a união da pesquisa histórica com uma escrita fluída, sem o rigor dos acadêmicos. Ele dá crédito à história escrita por esse autor que não é um historiador de profissão.

Em seu livro, Coaracy disserta sobre as constantes mudanças das toponímias das ruas e praças do Rio de Janeiro, vendo isso como um desrespeito com o povo, história e tradição da cidade, sendo essa questão sua maior motivação à escrita do livro. Segundo ele, a obra é sua homenagem à cidade, e não uma tentativa de escrever um livro de história, já que é cronista e não historiador. Justifica suas crônicas como recordações das atividades quotidianas e costumes da cidade. O livro é composto por dez capítulos distribuídos em 557 páginas. O título dos capítulos, indicando os locais e temas que serão abordados são os seguintes: A Praça Quinze; O Rossio; Largo da Carioca; A Praça da República; Velhas Ermidas; Igrejas Antigas; As procissões; Os escravos; A Baía de Guanabara e Rol de ruas. As imagens que compõem esse livro, diferentemente dos dois primeiros volumes de Cruls que contém muitas imagens do "Rio de hoje", representam momentos mais pretéritos da história da cidade: desenhos sobre as antigas praças, igrejas e relíquias religiosas em sua maioria. Não cabe aqui entrar detalhadamente no conteúdo de cada capítulo, mas sim entender de forma geral as fontes utilizadas pelo autor, os locais, temas que ele aborda e seus personagens, para a partir disso tentar compreender a representação da cidade do Rio de Janeiro dentro deste conjunto.

Vivaldo Coaracy adota a mesma linha de raciocínio em todos os capítulos do livro. Quando conta as memórias dos locais físicos da cidade o autor começa explicando como era aquele lugar antes de ser povoado. Geralmente essas informações, ao que parece pela forma como Coaracy conta essa memória, foram retiradas de atas da Câmara da cidade, que indicam a posse das terras, pedidos de ocupação e inúmeras questões referentes ao local e seu entorno. Outra fonte são os documentos das Ordens Religiosas do Rio de Janeiro e Mapas de diferentes períodos, assim como relatos de viajantes, pinturas e fotografias da cidade. Vivaldo Coaracy também utiliza livros sobre a história do Rio de Janeiro e do Brasil. Esses documentos de diferentes épocas são comparados por Coaracy que identifica as mudanças físicas ao longo do tempo, e com isso conta os diferentes nomes que o mesmo local teve e o porquê, quais atividades a população exercia lá, criando uma relação entre aquele espaço específico, a população e a cidade como uma todo, já que, a partir desse ponto, associações com outros acontecimentos do Rio de Janeiro e do Brasil são feitas. Nesse processo de explicação das memórias de cada lugar, Coaracy relata os problemas urbanos e políticos que a cidade do Rio de Janeiro passa desde a fundação desses locais (entre o século XVI e XVII) até os dias em que ele escreve (1ª edição de 1955), mas a maior parte das histórias por ele descritas se concentram no século XIX. Da maneira que ele narra essas memórias, seguindo uma ordem cronológica com algumas digressões para o presente, o leitor consegue criar em seu imaginário, se conhecedor da cidade do Rio de Janeiro, os caminhos descritos, e identificar no tecido urbano da cidade essas mudanças.

Outro componente da memória da cidade para Coaracy são as Ordens religiosas que aparecem como personagens recorrentes em todos os capítulos da sua obra, tanto no que diz respeito à evolução urbana do Rio de Janeiro, quanto no contexto social, apresentando o carioca como muito devoto desde a fundação da cidade, colocando as procissões e festas religiosas como algo que vai além do caráter religioso, mas se conformando também em um agente de caráter social. Além disso, as igrejas, segundo Vivaldo Coaracy, são parte significativa da riqueza artística do Rio de Janeiro. A escravidão também aparece como um componente da memória da cidade, abordando desde a escravidão dos índios até a escravidão do negro africano. Desta forma conta a relação de diferentes camadas da sociedade carioca com os escravizados, utilizando basicamente as mesmas fontes citadas anteriormente, ele monta um quadro onde é capaz de expor as

diferentes funções que os escravizados exerciam dentro da cidade, apresentando o tema no cotidiano da cidade.

O quarto volume da coleção Rio 4 séculos também foi escrito por Vivaldo Coaracy, o livro Paquetá: imagens de ontem e de hoje teve sua primeira edição em 1964, e a segunda, com acréscimos de imagens e crônicas, foi publicada em 1965 como parte da coleção aqui analisada. O livro de 266 páginas traz diversas crônicas sobre a Ilha de Paquetá, local onde o autor foi morar após sua aposentadoria, em 1945. O prefácio do livro foi escrito por Rachel de Queiroz, importante dramaturga brasileira e primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras. Queiroz descreve Vivaldo Coaracy como personalidade ilustre da Ilha e reforça a importância do conhecimento da história de Paquetá como parte da história do Rio de Janeiro. A autora ainda exalta a natureza da Ilha e acentua que, embora nela não haja abundância arquitetônica como testemunho do passado, existe esse livro para tornar Paquetá conhecida e lembrada. O livro ainda conta com a reprodução de um mapa da Baía de Guanabara localizando a Ilha geograficamente, o Hino de São Roque, padroeiro da Ilha, e um trecho do livro "Brasil, país do futuro" do escritor judeu Stefan Zweig que se exilou no Brasil durante o nazismo. No trecho reproduzido, Zweig descreve Paquetá como um paraíso e a compara com outras ilhas ao redor do mundo. E a partitura da música Luar de Paquetá, adotada em 1964 como hino oficial da Ilha. Nessa parte, antes mesmo do início das crônicas já é possível identificar os elementos simbólicos do livro que buscam produzir memória e identificação da ilha com a cidade do Rio de Janeiro.

O livro contém três capítulos, onde o primeiro denominado Introdução e Generalidades conta como surgiu o nome da ilha, apresenta seus aspectos geográficos, população e um pouco da rotina dos moradores de Paquetá e sua economia, descrita como dependente do Rio de Janeiro. O segundo capítulo do livro: Apontamentos Históricos conta a história da Ilha, Coaracy fala de sua fundação, a primeira Igreja lá fundada, como o serviço público e o transporte chegaram à Paquetá, o papel da Ilha durante a Revolta Armada em 1893, entre outros. O autor cita dois elementos principais na materialidade e história da Ilha, são eles o Solar del Rei onde o príncipe regente ficou hospedado e a Casa do Patriarca, onde morou José Bonifácio depois de seu exílio, são os dois edifícios tombados de Paquetá, e apontados como motivo de orgulho da Ilha. Esse capítulo é escrito tendo como base documentos do Arquivo Nacional que, ao tratarem da cidade do Rio de Janeiro, citam a Ilha em alguns momentos, e fontes orais, com depoimentos colhidos de antigos moradores da Ilha por Coaracy. Nesse capítulo o autor associa o tempo todo a história da Ilha com a história da cidade do Rio de Janeiro, ele usa aspectos da Ilha para contar acontecimentos no Rio e vice e versa. Mas não deixa também de falar do presente e dos problemas pelos quais Paquetá passa, como as demandas urbanas por serviço público e transporte. O terceiro e último capítulo Impressões da Ilha são 30 crônicas escritas por Vivaldo Coaracy onde o autor conta acontecimentos de seu cotidiano como morador da ilha, sempre associando esses acontecimentos com a natureza e a vida pacata em Paquetá, o viver na Ilha com um retiro. Coaracy utiliza muito a expressão "pitoresca" para se referir à Paquetá e seus personagens, e aborda pontos bem particulares de Paquetá, não fazendo muitas associações com a cidade do Rio de Janeiro nesse capítulo da narrativa.

Rio de Janeiro em prosa e verso, organizado por Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira em 1965, é o quinto volume da coleção Rio 4 séculos. Diferentemente dos outros volumes, esse livro é uma coletânea de documentos e textos escritos em momentos e por autores diversos e sobre o Rio de Janeiro. Os autores o definem como uma antologia-reportagem de tudo o que foi escrito em forma de prosa ou poesia sobre a vida citadina e a paisagem carioca. Manuel Bandeira, escritor modernista, membro da Academia Brasileira de Letras, nasceu em Recife em 1886 e morreu no Rio de Janeiro em 1968, Carlos Drummond de Andrade, outro escritor modernista brasileiro, nasceu em 1902 no Estado de Minas Gerais, e morreu em 1987 também

no Rio de Janeiro. Ambos os escritores são apresentados como cariocas por adoção, acolhidos pela cidade, intelectuais que se desenvolveram na cidade e, no momento em que organizam o livro, já são considerados dois escritores consagrados no país. Na introdução escritas por eles, justificam a obra como uma contribuição para a cultura brasileira de forma geral, expondo um conjunto de textos que consideram consagrados nacionalmente, montando um quadro com diferentes visões do carioca sobre temas da natureza moral (comportamento do "ser carioca") e da natureza física (fauna, flora, urbanização do Rio de Janeiro).

Estruturalmente, o livro contém 566 páginas e traz em seu início os mesmos itens dos outros volumes com o acréscimo da letra da marchinha Cidade Maravilhosa, batizada como o hino do Estado de Guanabara, em português, inglês e espanhol. O livro ainda conta com um trecho da Carta Imperial de 09 de setembro de 1823, em que o Imperador D. Pedro I concede ao Rio de Janeiro o título perpétuo de cidade "muito leal e heroica", e a partitura do samba Pelo Telephone, primeiro samba impresso no Brasil. Compondo novamente símbolos de identidade carioca. O livro em si conta com poemas, crônicas, relatos de viajantes e reportagens sobre a cidade do Rio de Janeiro. Segundo os próprios organizadores, o conteúdo da obra foi pesquisado na Biblioteca Nacional, Biblioteca da Academia Brasileira de Letras e em Conventos da cidade. Os textos são divididos por temas, configurando um total de 50 temas que têm relação com a cidade e/ou seus habitantes, começando pela fundação da cidade e passando por diversos assuntos que dizem respeito a formação do Rio de Janeiro, sua natureza e população, favelas, o temperamento do carioca, a mulher carioca, Igrejas, paisagens, música, evocações nostálgicas, até chegar ao IV Centenário. Grande parte dos textos descrevem a paisagem do Rio de Janeiro, e a compara principalmente com a Europa. Há também a citação recorrente de pontos específicos da cidade como o Corcovado, o Pão de Açúcar, e a Tijuca, além disso o tom de nostalgia está presente na maior parte dos textos, são autores descrevendo a cidade tanto física, quanto cotidianamente no passado e como isso se perdeu com a "modernidade", como o Rio não é mais como antes, passando a imagem de um passado melhor do que o presente. É uma visão muito particular da cidade, onde cada autor retrata sua vivência, suas memórias, mas que em conjunto forma um quadro que abrange a cidade e o cidadão de forma plural, produzindo inúmeros símbolos de identidade.

Por fim, o último volume da coleção, intitulado O Rio de Janeiro no século XVII, foi escrito em 1944 por Vivaldo Coaracy, autor de três dos cinco livros do conjunto. A segunda edição do livro foi feita exclusivamente para a série Rio 4 séculos. No início do livro aparece o Relato do Padre Fernão Cardim em missão jesuítica no ano de 1590 que descreve a paisagem do Rio de Janeiro como a mais aprazível de todo o Brasil, a comparando à paisagem portuguesa. O historiador Francisco de Assis Barbosa, também membro da Academia Brasileira de Letras, escreve a introdução O velho e a Ilha para o livro de Coaracy, onde fala da vida do autor. Conta como o engenheiro virou jornalista e "historiador", conta de sua militância política e pontua José do Patrocínio como grande influência na vida de Vivaldo Coaracy, e o compara no fim com José Bonifácio por ambos terem se "refugiado" na Ilha de Paquetá. Ao falar do livro em si, diz que Coaracy escreveu seu livro a partir da análise de documentos do Arquivo Nacional, e justifica o século XVII como objeto de estudo pelo fato de, segundo ele, ter sido nesse período que o Rio de Janeiro consolida sua vida urbana dando base para o crescimento da cidade no século XVIII com a descoberta das Minas e o deslocamento do eixo econômico e político da colônia para a cidade, um século que formou o espírito cívico do povo carioca.

O século XVII da cidade é contato em 266 páginas, abordando ano por ano, onde o autor relata fatos pontuais que aconteceram em cada um. Iniciando em 1602 com o primeiro governo de Martim de Sá e terminando em 1700 com a exploração das Minas e dos Escravos africanos, o livro conta quando as ordens religiosas chegaram na cidade e como se instalaram, os conflitos desta com o povo e com a Câmara; a troca de governos; a busca por proteção contra os invasores e o descaso da Coroa com as questões públicas e urbanas

da população. Coaracy relata uma cidade que está se configurando, criando suas dinâmicas e delimitando sua economia. É possível perceber como se davam as relações políticas, religiosas e sociais e como essas dimensões de relacionavam-se uma com a outra. Isso permite enxergar os agentes que atuavam no tecido urbano do Rio de Janeiro enquanto a cidade se expandia e se modificava nesses 100 anos, mesmo com as burocracias impostas pela metrópole que não investia na cidade, mas que queria garantir seu domínio. Além das fontes do Arquivo Nacional é possível perceber o uso de livros de História como auxiliadores na análise desses documentos por Coaracy, que faz ao longo do livro, vários links entre a história do Rio de Janeiro e a história do Brasil. A família Coreia de Sá e as ordens religiosas são personagens recorrentes nessa história do século XVII do Rio de Janeiro contada por Vivaldo Coaracy, eles aparecem como os atores ativos na cidade e suas modificações, ao mesmo tempo em que o autor expõe os conflitos aos quais eles estão inseridos que, muitas vezes, motivados por razões de favorecimento próprio, vão contra a vontade da população da cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A coleção "Rio 4 séculos: Contribuição às comemorações do 4º Centenário de fundação da muito leal e heroica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro (1º de março, 1565-1965)" já traz em seu subtítulo marcas históricas da cidade do Rio de Janeiro. O título perpétuo de cidade "muito leal e heroica" concedida pelo Imperador D. Pedro I em 1823 foi rememorado logo no nome da coleção, indo além do adjetivo, pode ser entendido como parte da identidade e da memória que constituem a essência da cidade do Rio de Janeiro. Essa produção historiográfica publicada em razão das celebrações dos 400 anos da cidade, como uma forma de "contribuição às comemorações", é marca dessa busca pela reafirmação e redefinição da identidade do Rio através de símbolos e da representação de seu passado. As tradições passadas foram ressignificadas na intenção de dialogar com o presente carioca. Um exemplo retirado da historiografia analisada está na fundação do Rio de Janeiro por Estácio de Sá, essa história está representada em todos os livros da coleção, por meio da historiografia e por meio de símbolos que remetem a esse acontecimento. Sua luta pela conquista do território e sua morte por flechadas em combate, cria um herói e uma cidade que se firmou com base na luta pela preservação e proteção do seu espaço. A coleção sobrepõe esse episódio 400 anos depois com o discurso de Carlos Lacerda: o Rio de Janeiro continua lutando por esse espaço, não mais contra índios ou estrangeiros, mas para demonstrar que a perda de sua capitalidade não significou perda de sua grandeza, mas a cidade continua crescendo como palco de importantes decisões, sendo exemplo e vitrine de toda uma nação. Esse jogo do passado com o presente é visto também nas rememorações das histórias dos lugares da cidade, onde o passado é explicado com base no presente. As formas das ruas citadas em séculos anteriores são referenciadas na cidade do presente, criando no imaginário do leitor que conhece a cidade, imagens que se relacionam entre passado e presente, com isso ele consegue identificar aquele passado e criar sua própria identificação com a memória representada e a cidade de hoje, em um jogo de imagem e representação, resultando na relação dos sentidos do passado urbano com a sociedade civil. A história do cotidiano do carioca e dos locais da cidade que dão tom à essa historiografia, não analisa estruturas sociais e econômicas, mas coloca os fatos em um plano de fácil assimilação. As descrições sobre a cidade encontradas nos seis livros analisados representando o carioca e o Rio de Janeiro em diferentes aspectos que definem sua cultura, costumes, natureza, vícios e virtudes, não são uma tentativa de esgotamento dessa cidade, mas pelo contrário, essa historiografia atribui possibilidades ao Rio de Janeiro que aparece representado em sua diversidade e pluralidade. Isso não ocorre apenas na esfera urbana, sua natureza é igualmente citada diversas vezes, seja em poemas, crônicas e/ou relatos de viajantes de diferentes

temporalidades. O Corcovado, o Pão de Açúcar e as praias da cidade são exaltados e comparados com outros lugares do mundo em diversas passagens dos livros, mostrando como a cidade ainda preserva sua beleza natural.

Outro ponto, é o discurso nostálgico sobre a cidade pretérita frente à modernização do presente que aparece nos textos, esse discurso não parece dialogar com o tom da modernidade retratada de forma positiva e progressista nas fotografias da cidade espalhadas pelos livros, lembrando que essas imagens não faziam parte de suas primeiras edições. Enquanto nos textos os autores relembram o Rio de Janeiro do seu tempo com saudades daquela cidade, as imagens pregam a cidade que cresce e se moderniza, melhorando cada vez mais. O contraste das fontes, pode ser um exemplo de como o processo de urbanização acelerada está sendo sentido na cidade, como o carioca lida com essa paisagem em constante modificação, seja por meio de iniciativas do Governo, ou como reflexos destas.

Por fim, esse trabalho de investigação e compreensão da historiografia apresentada no conjunto Rio 4 séculos ainda está em processo, mais da história da cidade do Rio de Janeiro ainda está sendo pesquisado, assim como os próprios livros usados como documentação podem ter análises mais aprofundadas. A coleção é composta por fontes diversas, que mesmo se repetindo em alguns livros, são apresentadas de formas diferentes, e com objetivos diferentes, que exigem análises e metodologias díspares na busca por compreender para onde o autor estava olhando e o que ele queria colocar em evidência sobre a cidade. No que compete à metodologia, essa diversidade que enriquece as fontes, também se configura em certa dificuldade na organização e relação das informações e percepções, sendo exemplo de como a cidade é plural não só em suas formas físicas, mas também em suas camadas representativas, seus símbolos e memórias.

REFERÊNCIAS:

ABREU, Maurício. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Instituto de Planejamento Municipal, 1987.

BANDEIRA, Manoel Carneiro de Souza. ANDRADE, Carlos Drummond de. **Rio de Janeiro em Prosa e Verso. Rio de Janeiro.** José Olympio Editora, 1965.

BUENO, Beatriz P. S. **Dossiê Caminhos da história da urbanização do Brasil-colônia**; Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. 1, v. 20, 2012. p. 11-40.

CASTRO, Ana Claudia Veiga de. **Um americano na metrópole [latino americana]. Richard Morse e a história cultural urbana de São Paulo, 1947-1970. 2013.** Tese (Doutorado) – Área de Concentração: História e Fundamentos de Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

COARACY, Vivaldo. **Memórias da cidade do Rio de Janeiro**. 2 ed. Rio de Janeiro. José Olympio Editora, 1965

_____. **Paquetá; imagens de ontem e hoje.** 2 ed. Rio de Janeiro; José Olympio Editora, 1965

_____. **O Rio de Janeiro no século dezessete**. 2 ed. Rio de Janeiro. José Olympio Editora, 1965

_____. **O Rio através dos séculos; a história da cidade em seu IV Centenário**. Rio de Janeiro. Edições O Cruzeiro, 1965.

CRULS, Gastão. **Aparência do Rio de Janeiro.** 3 ed. Vol. 01-02. Rio de Janeiro. José Olympio Editora, 1965.

CRUZ, Lyon. **A conformação do discurso: imprensa e políticas de preservação na área central do Rio de Janeiro, anos 1960 a 1970. 2016.** Iniciação Científica. (Graduando em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo. Orientador: Flávia Brito do Nascimento.

ENDERS, Armelle. **A História do Rio de Janeiro**. Tradução: Joana Angélica d'Ávila Melo.3. Ed. Rio de Janeiro. Gryphus, 2015.

FERREIRA, Jorge (org.). **O Rio de Janeiro nos jornais: ideologias, culturas políticas e conflitos sociais (1946-1964).** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

FREIRE, Américo. LIPPI, Lúcia Oliveira. (Org.). **Capítulos da memória do urbanismo carioca.** Rio de Janeiro: Folha Seca, 2002.

MENESES. Ulpiano T. Bezerra de. **Morfologia das cidades brasileira: Introdução ao estudo histórico da iconografia urbana.** Revista USP, São Paulo, p. 144-155, 1996.

MESQUITA, Cláudia. **Um museu para a Guanabara – Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2010.

MOTTA, Marly. **Rio, cidade-capital. Rio de Janeiro**. Jorge Zahar Ed., 2014.

_____. **Saudades da Guanabara.** Rio de Janeiro. FGV, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **A imprensa e a construção da memória do regime militar brasileiro (1965-1985).** Estudos Ibero-Americanos, Porto Alegra, v. 43, n. 2, p. 346-366, 2017.

NASCIMENTO, Flávia Brito do. **A construção do Rio Antigo: projetos urbanos e políticas de preservação na área central do Rio de Janeiro nas décadas de 1960 e 1970.** Texto apresentado no Colóquio "O Rio de Janeiro e seu desenvolvimento urbano: o papel do setor municipal de urbanismo". Rio de Janeiro: 03 e 04 de maio de 2017.

_____**. Construindo o Rio Antigo: memória, patrimônio cultural e participação social na área central do Rio de Janeiro, 1962-1992.** Projeto de Pesquisa. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo: mimeo, 2014.

_____. **Olhar a rua: Cotidiano, fotografia e preservação do Centro do Rio nos anos 1980.** In: MAUAD, Ana Maria (org.). Fotograficamente, Rio a cidade e seus temas. [livro eletrônico]. Niterói. RJ: PPGHistoria – LABHOI – UFF/FAPERJ, 2006. P.178-196.

_____. **A restauração do Conjunto Residencial do Pedregulho: trajetória da arquitetura moderna e o desafio contemporâneo.** REVISTA CPC (USP), v. 22 ESP, p. 138-175, 2017.

SANTOS, Vicente Saul Moreira dos. **A cidade do rio de janeiro no IV Centenário em algumas páginas literárias**. Acervo, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 132-143, jan./jun. 2015.

TURAZZI, Maria Inês (org.). **Rio 400 + 50: Comemorações e percursos de uma cidade**. Rio de Janeiro. Edições de Janeiro, 2014.

VIEIRA, Marina de Mello. **Usos Culturais e Patrimônio Cultural: equipamentos culturais como política de preservação ao patrimônio no Centro do Rio de Janeiro (1980-2016).** 2016. Iniciação Científica. (Graduando em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Orientador: Flávia Brito do Nascimento.

VIVOLO, Vitor da Mata. **Gastão Cruls e a auscultação da sociedade brasileira**. 2017. Dissertação (Mestrado) – Programa de estudos pós-graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

V enanparq
Salvador - 2018

INTERPRETANDO A HISTORIOGRAFIA MODERNA BRASILEIRA: BRASÍLIA E MONOGRAFIAS ENTRE 1957 E 1973

INTERPRETING MODERN BRAZILIAN HISTORIOGRAPHY: BRASÍLIA AND MONOGRAPHS BETWEEN 1957 TO 1973

INTERPRETANDO LA HISTORIOGRAFÍA MODERNA BRASILEÑA: BRASILIA Y MONOGRAFÍAS ENTRE 1957 A 1973

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

FERNANDES, Luiz Gustavo Sobral
Pós Graduando em Arquitetura e Urbanismo; Universidade São Paulo – USP
luiz.gustavo.fernandes@usp.br
Orientador: Professor Carlos Alberto Ferreira Martins

INTERPRETANDO A HISTORIOGRAFIA MODERNA BRASILEIRA: BRASÍLIA E MONOGRAFIAS ENTRE 1957 E 1973

INTERPRETING MODERN BRAZILIAN HISTORIOGRAPHY: BRASÍLIA AND MONOGRAPHS BETWEEN 1957 TO 1973

INTERPRETANDO LA HISTORIOGRAFÍA MODERNA BRASILEÑA: BRASILIA Y MONOGRAFÍAS ENTRE 1957 A 1973

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO

Brasília é certamente um dos grandes acontecimentos urbanos e arquitetônicos de todo o século XX e, apesar da importância que a cidade tem na história da arquitetura moderna, pouco se sabe das representações historiográficas inicialmente desenvolvidas sobre a nova capital. É possível afirmar que a maioria dos trabalhos elaborados sobre Brasília tenham sido escrito apenas mais recentemente, mas seria um erro ignorar uma série de livros publicados nas décadas anteriores. As publicações mais antigas apresentam leituras particulares, realizadas por diferentes autores e em diferentes estágios de consolidação da cidade: as narrativas e representações vão de um espírito bandeirista a leituras de uma cidade 'real', que começava a apresentar sinais de forte expansão periférica e reprodução das desigualdades sociais do país. Este artigo pretende apresentar uma leitura das publicações - feitas entre 1959 e 1973[1] - que tiveram Brasília como objeto de análise, buscando uma interpretação historiográfica e verificando possíveis recorrências e influências. Pensando uma periodização possível, o texto foi dividido em três 'atos' que podem indicar momentos específicos da historiografia da cidade.

Palavras-chave: Historiografia da arquitetura, Arquitetura moderna no Brasil; Brasília.

ABSTRACT

Brasília is certainly one of the great urban and architectural events of the entire twentieth century and, despite the importance that the city has in the history of modern architecture, little is known of the historiographical representations initially developed about the new capital. It is possible to affirm that most of the works elaborated on Brasilia have only been written more recently, but it would be a mistake to ignore a series of books published in the previous decades. The oldest publications present particularized readings, performed by different authors and in different stages of consolidation of the city: the narratives and representations range from a bandeirista spirit to readings of a 'real' city, which began to show signs of strong peripheral expansion and reproduction Of the country's social inequalities. This article intends to present a reading of the publications - made between the years of 1959 and 1973 - that have Brasilia as object of analysis, seeking an interpretation of the presented historiography and verifying possible recurrences and influences. Thinking about the possibility of a periodization the text was divided into three 'acts' that, from the author's observations, can indicate specific moments of the historiography of the city.

[1] Este recorte é delimitado pela publicações de Moisés Gicovate e Peixoto da Silveira, escritas ainda em 1959. O ano de 1973 é a data de publicação dos trabalhos de Norma Evenson e David Epstein. Esses volumes monográficos balizam as publicações sobre Brasília e, como se pretende observar aqui, possuem perfis editoriais e narrativas singulares.

Keywords: Architecture historiography; Modern architecture in Brazil; Brasília.

RESUMEN
Brasilia es ciertamente uno de los grandes acontecimientos urbanos y arquitectónicos de todo el siglo XX y, a pesar de la importancia que la ciudad tiene en la historia de la arquitectura moderna, poco se sabe de las representaciones historiográficas inicialmente desarrolladas sobre la nueva capital. Es posible afirmar que la mayoría de los trabajos elaborados sobre Brasilia han sido escritos apenas más recientemente, pero sería un error ignorar una serie de libros publicados en las décadas anteriores. Las publicaciones más antiguas presentan lecturas particulares, realizadas por diferentes autores y en diferentes etapas de consolidación de la ciudad: las narrativas y representaciones van de un espíritu bandeirista a lecturas de una ciudad 'real', que comenzaba a presentar señales de fuerte expansión periférica y reproducción de las desigualdades sociales del país. Este artículo pretende presentar una lectura de las publicaciones - hechas entre 1959 y 1973 - que tuvieron Brasilia como objeto de análisis, buscando una interpretación historiográfica y verificando posibles recurrencias e influencias. Pensando una periodización posible, el texto fue dividido en tres 'actos' que pueden indicar momentos específicos de la historiografía de la ciudad.

Palabras clave: Historiografía de la arquitectura, Arquitectura moderna en Brasil; Brasilia.

.

INTERPRETANDO A HISTORIOGRAFIA DA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA

BRASÍLIA E MONOGRAFIAS ENTRE 1959 E 1973

PRIMEIRO ATO

TRABALHOS INICIAIS: O HERÓICO

Publicações:

GICOVATE, Moisés. *Brasília: uma realização em marcha (1959)*

SILVEIRA, Peixoto. *A nova capital(1959)*

ORICO, Osvaldo. *Brasil, capital Brasília(1960)*

No final dos anos 50 e nos primeiros anos da década de 1960 foram realizadas várias publicações que tinham a nova capital brasileira como tema central, e é certo que esses trabalhos ocupam um espaço singular na historiografia da arquitetura moderna brasileira. São publicações iniciais, que apresentam Brasília ao público em geral (e não apenas aos arquitetos, como muitos trabalhos posteriores), sempre configurando uma apologia da transferência da capital do Rio de Janeiro para o centro do Brasil. Em trabalhos realizados simultaneamente é colocado em destaque o potencial transformador da nova capital, com ênfase significativa nas virtualidades de um empreendimento do porte do proposto pelo então presidente Juscelino Kubitschek. Esse é apresentado, não raramente, como um 'político pleno', 'homem de visão estratégica' e profundamente envolvido com o 'desenvolvimento nacional'. Os textos publicados no Brasil - *Brasília: uma realização em marcha*, *A nova capital* e *Brasil, capital Brasília* - tem, portanto, forte apelo emocional. Moises Gicovate chega a mencionar que "É necessário que se molde uma mentalidade de Brasília. A preparação psicológica de todo o povo, a fim de que se passe a pensar em termos de Brasília" (GICOVATE, 1959 P.10). Esta passagem não é pouco relevante, considerando que apresenta de uma forma clara o espírito por trás desses trabalhos: são uma maneira de divulgar publicamente e construir a empatia com o que era, para os autores, uma grande realização.

É importante observar que alguns termos são recorrentes nessas três publicações. Um deles é a referência à marcha ao oeste, hoje menos utilizada pela historiografia da nova capital brasileira e certamente inspirada nos acontecimentos expansionistas do território norte americano. Moises Gicovate afirma que "Brasília é o marco de ingresso do Brasil em uma nova era de grandeza e de civilização. Representa o trabalho construtor da verdadeira marcha para o oeste" (GICOVATE, 1959 P. 71). E Peixoto da Silveira também faz sua referência: "A tradução literal da 'marcha para oeste (Go West...), por exemplo, como foi proposta entre nós, deixou de ser ridícula, porque não passou de simples demagogia" (SILVEIRA, 1959 P. 38). A "marcha para o oeste"representou, nos Estados Unidos, um momento de transição importante para o país, que permitiu o aproveitamento das suas potencialidades naturais e o crescimento econômico das antigas colônias inglesas. A ênfase na marcha para o oeste brasileira parece seduzir estes autores que imaginavam que a transferência da capital poderia resultar em desdobramentos econômicos semelhantes nas terras brasileiras.

Essa é a matriz fundamental destes trabalhos iniciais, que apresentam – muitas vezes apaixonadamente – o suposto e possível desenvolvimento regional do Brasil. É curioso – e vale aqui mencionar – que todos os livros em análise foram publicados após o concurso da NOVACAP e, portanto, já com o conhecimento do projeto de Lucio Costa. Este, como é de conhecimento público, não continha um plano de desenvolvimento regional para o centro do país. O argumento principal desses trabalhos não parece se preocupar com o fato de que o projeto de Lucio Costa atendesse mais à construção de uma nova capital administrativa, do que com o processo de desenvolvimento do interior do país.

O título deste tópico,'Trabalhos iniciais: o heróico e o singular', parece sintetizar as características predominantes nos livros publicados nesse primeiro momento. Despidos de um olhar crítico, apresentam uma versão romântica – quase mítica – de Brasília. Estão apegados à febre desenvolvimentista e comprometidos com JK, a quem as três publicações fazem referência direta. Peixoto da Silveira tem texto de apresentação redigido pelo próprio Juscelino. Gicovate comenta ainda na introdução de seu volume: "Não poderíamos, pois, deixar de atender ao *apelo do Senhor Presidente* da República no sentido de divulgar, explicar e difundir tais idéias" (GICOVATE, 1959 P.9 Grifo do autor), deixando subentendido que a publicação fora uma solicitação pessoal de JK. E Osvaldo Orico dedicou um capítulo de seu extenso volume a uma 'Oração de Brasília', redigida pelo próprio então presidente da república. Esses dados acabam por confirmar o caráter politicamente engajado e ideológico desses trabalhos.

SEGUNDO ATO

MINDLIN E FREYRE: PRIMEIROS POSICIONAMENTOS

Publicações:

MINDLIN, Henrique. *Brazilian architecture (1961)*

FREYRE, Gilberto*. Brasis, Brasil, Brasília (1960)*

Henrique Mindlin tem um espaço privilegiado na historiografia da arquitetura moderna brasileira, como arquiteto e como autor de um dos mais importantes trabalhos sobre arquitetura moderna no Brasil. É o autor de *Modern Architecture in Brazil*, publicado em 1956 e uma baliza fundamental para uma matriz historiográfica que se tornou recorrente na narrativa dos desdobramentos da arquitetura moderna em terras tropicais. Um trabalho posterior do mesmo autor permanece, no entanto, pouco comentado. Mindlin publicou em 1961 um volume de dimensões reduzidas denominado *Brazilian Architecture*, resultado de uma série de conferências que realizara no Royal College of Art. Este pequeno trabalho visava, aparentemente, complementar o *Modern Architecture in Brazil*, que ficara desatualizado após a construção de Brasília. É importante observar que o primeiro livro de Mindlin não poderia fazer referência à nova capital brasileira, cujo concurso seria realizado um ano após a publicação do volume: o grande 'acontecimento' da arquitetura moderna brasileira ficaria assim fora deste conhecido manual.

Em um primeiro momento é fundamental analisar a sequência de publicações canônicas[2] sobre a arquitetura moderna no Brasil, com o objetivo de visualizar uma estrutura e uma linha de pensamento que se repetiria na publicação de 1961. *Brazil Builds,* publicado em 1943, é uma apologia da arquitetura brasileira[3]. Em um trabalho ricamente ilustrado Goodwin apresenta as especificidades da arquitetura que se desenvolveu no Brasil, desde as primeiras construções realizadas no período colonial até as então recentes experiências modernas, que vinham chamando a atenção e colocava o país em um seleto grupo de países que possuíam uma contribuição singular para a arquitetura moderna. Parece, importante mostrar, de maneira sutil, o 'abrasileiramento' da arquitetura moderna, característica reforçada por toda a historiografia da arquitetura que destaca a produção de uma linhagem carioca.

Modern Architecture in Brazil é um desdobramento de *Brazil Builds*, como afirma o próprio Mindlin na abertura do livro de 1956: "This work was first begun as a supplement to Brazil Builds, Philip L. Goodwin's superlatively well written presentation of old and new architecture in Brazil" (MINDLIN, 1956 P. XIII). É natural e esperado, portanto, que exista uma linha de influência clara entre as referidas publicações. Mesmo que o trabalho de Mindlin se dedique somente à arquitetura moderna 'atualizada' – os exemplares que haviam sido construídos entre 1943 e 1956 e que não constavam no trabalho de Goodwin -, o texto é precedido de uma introdução onde a arquitetura brasileira não moderna (o colonial e o barroco) aparece de forma a construir e reforçar a fórmula, desde então disseminada, de uma arquitetura brasileira, que funde a tradição local com a arquitetura moderna internacional.

O livro de 1961 reforça a narrativa construída tanto pelo *Brazil Builds* como pelo *Modern Architecture in Brazil*, apresentando Brasília como um desdobramento ímpar de uma promissora e genuína linhagem arquitetônica que se desenvolvera em terras tropicais. O percurso construído por Mindlin é semelhante às duas publicações anteriores. No capítulo inicial analisa o barroco brasileiro, estabelecendo as principais características e eventos formadores dessa linguagem de arquitetura que se desenvolvera em terras brasileiras. Em uma segunda parte discute a 'arquitetura internacional aplicada nos trópicos', analisando vários projetos de arquitetura realizados no País. E, finalmente, em um capítulo final, formula a sua leitura sobre a nova capital brasileira.

O percurso é conhecido, mas é a primeira vez que se insere Brasília como um produto - e resultado - da arquitetura moderna brasileira - carioca - em uma narrativa formalizada. É o trabalho de um arquiteto militante e dublê de historiador - e não uma apologia do progresso ou de um governante específico - que analisa, compara e insere a nova capital em uma 'linha de referência'. Não é apenas o momento de uma arquitetura de grande qualidade é atribuída a um único arquiteto ou político, mas um marco relevante que existe e ganha todo o seu significado graças a um contexto específico, uma genealogia que baliza e abre possibilidades.

[2] Sobre o papel dessas publicações na constituição de uma trama narrativa da arquitetura moderna brasileira, consultar MARTINS (1987).

[3] Isso fica evidente em passagens como a copiada a seguir, onde existe uma visão promissora da arquitetura brasileira. "O Brasil lançou-se numa aventurosa mas inevitável corrida. O resto do mundo pode admirar o que foi feito até agora e ver que as melhores coisas serão produzidas à medida que o tempo passar" (GOODWIN, 1943 P. 103).

Gilberto Freyre é, como Henrique Mindlin, um autor fundamental. Conhecido por seus clássicos da sociologia brasileira, como *Casa Grande Senzala*, publicado em 1933, e *Sobrados e Mocambos*, de 1936, ele acompanhou com interesse o processo da construção da nova capital do Brasil e realizou a compilação de uma série de pequenos textos. Ainda que B*rasis, Brasil, Brasília* não seja considerado um trabalho central da produção intelectual de Freyre - cuja produção dos anos 1930 é fundamental na história das Ciências Sociais no Brasil - é relevante considerar que um autor preocupado com as características culturais do país e do continente americano venha a redigir um trabalho que analise a cidade de Brasília dentro desta ótica. É também relevante notar que se trata de um trabalho perfeitamente inserido na produção intelectual do autor, em que o eixo de análise da capital e dos outros capítulos apresentados gravita ao redor da *pluralidade cultural,* problemática recorrente da sua contribuição à sociologia brasileira.

Um primeiro argumento questiona o ideário, construído por Juscelino Kubitschek e pelos teóricos do desenvolvimentismo, de uma nova capital que abriria possibilidades de interconexões regionais, estimulando o desenvolvimento do interior do país. O reconhecimento da importância desse processo - a interiorização do país - não lhe permite aceitar a versão romântica da estratégia apresentada por Kubitschek para desenvolver aquela região do país. Freyre reconhece que "Brasília, representa uma nova perspectiva para o Brasil inteiro: a perspectiva de um Brasil verdadeiramente inter-regional no seu modo de ser Nação" (FREYRE, 1961 P. 153) mas destaca que na verdade “maior ainda poderia estar sendo a contribuição (...) para uma nova dinâmica, no Brasil, de relações inter-regionais, ou de relações de Brasis uns com os outros” (FREYRE, 1961 P. 153). Para ele, essas transformações deveriam estar “processando menos como realizações quase isoladamente urbanísticas que como esforços de integração, além de nacional, transnacional” e ainda enfatiza que “Brasília não é para ser considerada um puro problema de arquitetura” (FREYRE, 1961 P. 154).

Nessa linha, aponta o problema de uma capital realizada apenas por dois arquitetos - Lucio Costa e Oscar Niemeyer -, quando um projeto dessa envergadura se apresenta como um problema e uma questão nacional, onde deveriam estar envolvidos representantes de diferentes áreas do conhecimento. Arquitetos deveriam estar conectados e trabalhando com outros profissionais e seria esperado “que juntos desenvolvessem uma sistemática de integração de novas cidades num espaço natural, social e cultural, (...) atendendo-se o mais possível ao futuro das cidades como cidades modernas no trópico e dentro de um país já com tradições válidas” (FREYRE, 1961 P. 154).

Assim, *Brasis, Brasil, Brasília* é, salvo melhor juízo, o primeiro livro que apresenta uma versão crítica à transferência da capital do país. Como já indicamos, foi recorrente na historiografia da arquitetura moderna brasileira a apologia da chamada ‘escola carioca’ como uma produção arquitetônica que reforça os 'vínculos' entre arquitetura moderna e raízes coloniais, valorizando e atualizando aspectos construtivos nacionais. O autor de *Casa Grande Senzala* não endossa essa perspectiva de análise, e considera Brasília um objeto arquitetônico desconectado da cultura brasileira local, que ignora a diversidade cultural do país em favor de um desenho urbanístico e arquitetônico universalizante[4].

[4] Veja-se a passagem: "Um pouco desse passado vil, vivo, brasileiro - passado não só erudito como folclórico - suscetível de projetar-se em futuro, abrasileirando-o, caracterizando-o, impedindo-o de ser indistintamente cosmopolita no pior sentido de cosmopolita, é preciso

Os textos de Mindlin e Freyre contribuem para perceber a complexidade já presente na ainda então incipiente historiografia de Brasília. Em publicações quase simultâneas (1960/1961) a nova capital é discutida com lentes antagônicas: enquanto o primeiro insiste em um processo de abrasileiramento da arquitetura moderna, lendo-a como um produto dos acontecimentos artísticos e arquitetônicos das primeiras décadas do século XX, o segundo a percebe como uma cidade abstrata, desconectada dos desejos, das necessidades e da cultura brasileira local. Esses eixos de análise permanecerão presentes - direta ou indiretamente - em textos sobre a nova capital publicados décadas depois, o que revela a sua persistência como questões para a cultura arquitetônica até os dias atuais.

PRIMEIROS ENSAIOS: NARRATIVAS URBANAS PARALELAS

Publicações:

SCHNEIDER, Wolf. *De Babilônia a Brasília(1961)*

BACON, Edmond*. De Atenas a Brasília (1967)*

Em paralelo às narrativas de Mindlin e Freyre, Wolf Schneider publicou, ainda em 1961, um volume que pretendia apresentar um panorama histórico das cidades e do urbanismo. Nessa perspectiva, Brasília, uma experiência urbana singular - uma cidade moderna, artificial e construída em pouco tempo - não poderia deixar de ocupar um lugar de destaque, ainda que o autor tenha um posicionamento muito menos entusiasmado que Henrique Mindlin. Diferentemente do autor brasileiro, que insere a capital numa narrativa arquitetônica – uma interpretação de possíveis matrizes e referências que balizam e justificam a existência de uma arquitetura moderna brasileira 'singular' (o arcaico e o moderno) – Schneider parte de um olhar urbano, apoiando-se na histórias das cidades e de seus desenhos urbanísticos. O tom do trabalho é definitivamente muito diferente do adotado por Mindlin. Desaparece uma narrativa apologética, apaixonada pela inventividade da arquitetura moderna brasileira e surgem dúvidas com relação à efetivação da cidade, com observações principalmente relacionadas à escala - monumental e, segundo o autor, pouco adequada às atividades humanas. Esta perspectiva de leitura fica clara em muitos trechos da obra de Schneider como o transcrito abaixo:

> "Parece como si los constructores de Brasília sólo hubieran pensado em lo gigantesco, em lo babilônico,en vez de combinar lo grandioso com lo humano, que eslo que constituye precisamente el encanto de las más famosas ciudades del mundo. Lucio Costa, el que esbozó el plano de La ciudad y obtuvo por ello el premio ofrecido, y el arquitecto jefe Oscar Niemeyer, han hecho surgir de la estepa una ciudad monumental que sólo debe constar de amplias avenidas, y de la que están ausentes los intrincados laberintos de callejuelas" (SCHNEIDER, 1961 P. 476).

A frase acima é importante, considerando o contexto de sua publicação. O começo dos anos 1960 assiste a crise final dos CIAM e à ascensão do Team X, e consequentemente, a uma crítica do urbanismo "modernista"

que se torne uma presença inconfundível tanto em Goiânia como em Brasília, para que nem Goiânia nem Brasília dêem ao brasileiro ou ao estrangeiro a impressão de cidades construídas no vácuo cultural dentro do próprio Brasil" (FREYRE, 1961 P. 158).

– ao qual Brasília está, para bem e para mal, conectada. Nesse período o Team 10 vinha consolidando uma nova pauta de discussão nos congressos, marcada por dúvidas e novas perguntas com relação ao desenho da cidade, à necessidade de um desenho espacial mais significativo, que contribuísse para a construção de espaços de encontro e contato, sempre presentes nas cidades consolidadas em um momento pré-moderno.

É evidente no trabalho de Schneider uma posição mais próxima a essa nova pauta. É possível observar que na cronologia do livro o autor coloca Brasília dentro de um capítulo denominado 'cidades do futuro' (P. 451), mas fora do subitem 'a cidade adequada para o homem' (P. 483). O capítulo que Schneider redige sobre uma suposta cidade adequada para o homem é curiosamente atual, mesmo redigido mais de cinqüenta anos atrás: defende a valorização da escala do pedestre e a redução do volume dos automóveis dentro das cidades. Brasília é apresentada como o oposto dessa proposição e Schneider denuncia a visão de uma cidade repleta de virtualidades, como amplamente difundido no Brasil e em parte do mundo, apresentando-a como uma cidade que é parte de um período da história urbana que, necessariamente, segundo o autor, precisaria ser revista[5].

Posteriormente, seria publicado outro texto com uma linha editorial semelhante à de Wolf Schneider. Edmond Bacon escreveu, em 1967[6], um livro sobre urbanismo, colocando, assim como seu precedente, Brasília em lugar de destaque. Bacon, diferentemente de Schneider - que realiza uma crítica ácida à cidade de JK, aparenta estar interessado no desenho das cidades e considera Brasília uma experiência singular. Nas páginas referentes à nova capital trabalha com imagens que exemplificam as virtualidades urbanas da cidade, como a separação dos pedestres dos automóveis, a setorização das funções e os grandes espaços cívicos - com ênfase a uma citação dos espaços gregos. A plataforma da rodoviária de Brasília é analisada como uma obra de grande inventividade, que permite a união dos eixos e a conexão entre diferentes escalas. Bacon não esconde sua admiração por essa obra de infraestrutura urbana, "une descomposantes de cette magnifique architecture" (BACON, 1967 P. 225). É ainda de se observar o título que Bacon da ao capítulo sobre Brasília "La grande réalisation" (BACON, 1967 P. 221), demonstrando indiscutível entusiasmo com os projetos de Niemeyer e Lucio Costa.

É necessário observar que, mesmo com escopo semelhante, as publicações enxergam a cidade de Brasília com lentes variadas, o que motivou a escolha de ambos os autores e sua periodização em um mesmo tópico de análise. Ambas as publicações contribuem para a compreensão do panorama complexo da agenda arquitetônica nos anos 1960, onde caminhos disciplinares estavam sobrepostos e o debate sobre o desenho da cidade pautava a agenda da disciplina. É recorrente em textos mais atuais sobre Brasília um comentário que afirma que a arquitetura moderna já estaria em 'desuso' e em 'revisão' na época de sua construção. Os trabalhos de Bacon e Schneider desmentem essa afirmação, corroborando a ideia de um período onde perspectivas diversas estavam em confronto quanto aos caminhos possíveis para a prática arquitetônica.

[5] A frase a seguir é interessante, para lembrar o leitor que se trata de um trabalho de 1961, quando ainda existiam dúvidas com relação à efetiva consolidação da transferência da capital: "Constiuye um hecho emocionante y grandioso presenciar El nascimiento de uma capital. Le ocurrirá como a Ekhet-Aton, em El Nilo, a Samarra em El Tigris y a su triste contemporánea australiana, Camberra? Quién sabe si jamás llegará a despertar realmente a La vida, y si entrará en decadencia tan pronto como Kubitschek deje de estar em El poder? El día de su inauguración, El 21 de abril de 1960, sólo un 1,5 por ciento de todos lons funcionarios Del Gobierno pudieron asumir de modo efectivo su labor em La nueva capital" (SCHNEIDER, 1961 P. 479).

[6] Este livro é muito semelhante (conteúdo, textos e material gráfico) do livro publicado pelo mesmo autor sob o título de *Design of Cities.*

UMA OUTRA NARRATIVA: NORMA EVENSON

Publicações:

EVENSON, Norma.*Two brazilian capitals (1973)*

Two brazilian capitals seria, até o início dos anos 70, o mais completo trabalho sobre a nova capital brasileira, considerando que se trata de uma redação com rigor metodológico e o devido aprofundamento histórico e contextual. É seguro afirmar isso por vários motivos. Em primeiro lugar é importante observar que os primeiros trabalhos mencionados neste artigo (*Brasília: uma realização em marcha*, *A nova capital* e *Brasil, capital Brasília*) carecem, como já mencionado, de rigor metodológico e adequado aprofundamento historiográfico. São trabalhos realizados no calor da construção da capital, e que assumem acriticamente o "espírito desenvolvimentista" atribuído ao governo de Juscelino Kubitschek. Um segundo momento, composto pelos trabalhos de Mindlin (1961)/Freyre (1960) e pelas publicações de Schneider (1961) e Bacon (1967), mostra um embate pela construção de uma narrativa da nova capital, mas ainda distante da consolidação historiográfica realizada por Evenson (1973). O trabalho de Mindlin é uma abordagem principalmente arquitetônica, que foca na trama da arquitetura moderna brasileira em sua vertente carioca, abandonando qualquer relação contextual com a história do país – que fuja do barroco, do colonial e de uma arquitetura 'arcaica e moderna'. Freyre faz uma leitura de uma Brasília abstrata, desconectada de possíveis matrizes culturais brasileiras. Schneider e Bacon oferecem histórias da cidade e do urbanismo e, portanto, dedicam capítulos a Brasília, sem tê-la como tema principal. Para esses autores, Brasília é um 'experimento' de concepção urbanística e uma abordagem fundamental a ser interpretada.

Norma Evenson adota como ponto de partida a transferência da capital do Rio de Janeiro para Brasília e, a partir daí, escreve um volume que analisa as duas capitais com a profundidade que um tema deste porte exige. É uma publicação rigorosa, que aborda, na parte que se refere a Brasília, o concurso, os projetos de Niemeyer, Juscelino Kubitschek, a transferência da capital e até mesmo um parecer sobre as cidades satélites que vinham se desenvolvendo nas periferias da nova cidade. É também o primeiro trabalho que comenta os demais projetos enviados para o concurso da Novacap - inclusive chegando a publicar a proposta dos irmãos Roberto, em um momento onde nenhum trabalho sequer mencionava qualquer outro projeto elaborado para o concurso.

Evenson faz um panorama amplo porém preciso, que aborda cuidadosamente o evento da construção de Brasília e, diferentemente dos autores anteriores, não trabalha com apenas um recorte específico. A publicação é, dentre os mais antigos trabalhos sobre Brasília, o mais conhecido dos arquitetos, ainda presente com alguma frequência na bibliografia das publicações atuais. O sucesso do trabalho se deve - muito possivelmente - a essa capacidade de síntese de uma série de temas trabalhados por outros autores em um único texto, apresentando um livro consistente sobre a mudança da capital do Brasil.

TERCEIRO ATO

AS PRIMEIRAS INFLEXÕES: UMA BRASÍLIA 'REAL'

Publicações:

PASTORE, José. *Brasilia: a cidade e o homem (1969)*

EPSTEIN, David. *Brasilia, plan and reality (1973)*

Dois trabalhos da virada dos anos 60 para os 70 chamam a atenção por optar pela análise de Brasília a partir de sua realidade construída e seus respectivos desdobramentos espaciais e sociais. Até o final dos anos 60 e início da década seguinte os trabalhos sobre a nova capital brasileira se concentravam principalmente em uma análise dos projetos de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, a partir de diferentes contextos históricos, podendo este recorte ser a política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek ou as referências urbanas e arquitetônicas construídas mundo afora. Os livros anteriormente apresentados oferecem uma visão panorâmica dessas narrativas e seus respectivos perfis editoriais.

O trabalho de José Pastore (*Brasília: a cidade e o homem*, 1969) e a publicação de David Epstein (*Brasília, plan and reality*, 1973) objetivam enxergar o empreendimento da nova capital com base no seu desenvolvimento real, ao longo de alguns anos após a sua inauguração - e, portanto, desenvolvem um olhar até então inexistente para a nova capital. Esta bibliografia é menos conhecida dos arquitetos, não aparecendo com frequência nas publicações da área. Apesar disso, é nítida a referência que o livro de James Holston (*A cidade modernista. Uma crítica de Brasília e sua utopia*, 1993) faz a esses dois trabalhos, considerando que se trata de uma publicação que analisa as supostas contradições da cidade que objetivava ser 'uma esperança para o Brasil'. É seguro afirmar que o trabalho de Holston viria a reverberar fortemente entre os arquitetos e pesquisadores, sendo parte importante da historiografia da arquitetura moderna brasileira. É relevante, portanto, uma análise das publicações de Epstein e Pastore, para visualizar linhas de origem e referências possíveis.

José Pastore se interessa pelas singularidades de uma cidade construída artificialmente, principalmente quando se considera o volume de migrações que uma nova capital – até então distante dos outros centros do país – atrai. *Brasília: a cidade e o homem* é apresentada como "uma tentativa de examinar as primeiras reações de uma população submetida a um experimento social planejado" (PASTORE, 1969 P. 2). O livro é resultado de uma extensa pesquisa de caráter sociológico, que buscou entrevistar a população migrante de Brasília, se propondo a interpretar o nível de satisfação dos novos habitantes da cidade e suas respectivas condições econômicas.

É possível afirmar que o estudo de Pastore conclui que a satisfação dos moradores de Brasília é superior ao existente em outras cidades do país, ainda que este dado seja modulado segundo diversas variáreis (como nível de escolaridade, posição social e local de residência). A referência (muitas vezes familiares e amigos) que baliza o grau de satisfação dessas populações também é subjetiva e configura uma análise a partir de experiências pessoais. Como lembra o autor: "De fato, as variáveis de percepção baseadas em comparações com grupos de referência mostraram-se muito mais importantes do que as realizações objetivas dos migrantes na explicação de seu nível de satisfação e ajustamento na área" (PASTORE, 1969 P. 117).

Trilhando um caminho diferente, David Epstein analisa Brasília a partir das matrizes teóricas do dualismo e da dependência. Ambas são linhas de trabalho conhecidas na Economia e nas Ciências Humanas e, entre os arquitetos, principalmente a partir do trabalho de Francisco de Oliveira (2003). Epstein utiliza a construção da nova capital – e seus desdobramentos espaciais e sociais – como uma chave para interpretar as contradições dualistas que marcariam o desenvolvimentismo no Brasil. A dependência, ao contrário do que

imaginava e sustentava a política econômica de Juscelino, parte do pressuposto da existência de núcleos de influência e núcleos de influenciados (os dependentes) que não poderiam existir isoladamente, já que suas concepções são pautadas por relações diretas[7]. O subdesenvolvimento não existiria por uma falta natural de desenvolvimento econômico e social, mas graças a uma posição dependente e diretamente subordinada. Para Epstein, a inviabilidade de uma política econômica desenvolvimentista e dual se escancara com a construção de Brasília: mesmo com os devidos investimentos em infraestrutura, a cidade é aquilo que Francisco de Oliveira chamaria, trinta anos depois, chama de 'ornitorrinco', considerando seu plano piloto moderno e suas cidades satélites precárias.

> "For, just as we have contended that the rise and persistence of the squatter settlements in Brasilia are a manifestation of the structural characteristics of Brazilian society, so also we suggest that squatting is not amenable to eradication by any administrative or financial measures within the reach of those responsible for the government of the new capital, for so long as the basic structure of the society persists" (EPSTEIN, 1973 P. 179).

Como já mencionado, os textos de Epstein e Pastore influenciarão uma série de trabalhos realizados sobre Brasília nas décadas posteriores - redigidos por arquitetos e não arquitetos. A significativa gama de estudos sobre a urbanização de uma cidade planejada e a realização de estudos sobre as populações nessa espacialidade reiteram a importância que essas pesquisas iniciais tiveram para os debates arquitetônicos de Brasília. Para além de críticas ou apologias, é certo que esses volumes representam um olhar para a nova capital que se tornou emblemático - e parte da agenda de debates sobre Brasília - durante muitas décadas e que, portanto, se apresentam como leituras recomendadas e válidas para os interessados na historiografia da capital de JK.

FINALIZAÇÃO

A historiografia de Brasília - como a de qualquer outro objeto de revisão histórica - apresenta recorrências, rupturas e inflexões próprias a momentos específicos de leitura e releitura cada acontecimento. Este breve levantamento verifica algumas linhas de interpretação da nova capital do Brasil: um primeiro ato apresenta trabalhos com poucas virtualidades historiográficas, com narrativas correntes e com uma análise desenvolvida junto com a construção da nova capital - portanto seduzida pelas possibilidades prometidas por uma política desenvolvimentista. Um segundo ato apresenta uma historiografia em uma fase mais madura e menos romanceada, considerando que as análises apresentadas são pautadas por eventos existentes, apresentando ao leitor narrativas pautadas por genealogias e textos com devido aprofundamento historiográfico. Esses trabalhos observam o objeto a partir de 'linhas historiográficas e referências'. O terceiro ato seria uma outra fase da nova capital, quando surgem trabalhos que analisam a cidade 'real', aquela não apenas dos edifícios e do conjunto urbano, mas a cidade em uso com suas contradições e possibilidades.

Para além dos atos mencionados, é importante observar a diversidade de representações existentes no discurso sobre Brasília e as diferentes formas de sua manifestação - muitas vezes atrelada a olhares pertencentes a diferentes momentos históricos do país, aos debates internacionais da arquitetura ou à

[7] "From a historical viewport, many features of the Brazilian regional and local ecological systems, social stratification, economy, and ideology (including such areas as literature, the arts, social science, and fashion) developed in ways intimately connected to Brazil's position as a satellite to a succession of international metropolitan powers" (EPSTEIN, 1973 P. 171).

formação e ponto de vista de cada autor. É certo pensar que cada autor manifesta um posicionamento frente ao projeto da capital, estabelecendo um debate crítico com o objeto analisado. Esses 'olhares múltiplos' permitem a compreensão das infinitas possibilidades historiográficas, e as lacunas e fissuras existentes entre esses olhares podem direcionar outras manifestações para a historiografia da arquitetura no Brasil.

Mas também é certo que um olhar, ainda que preliminar, sobre essas narrativas mostra o caráter polissêmico de Brasília: ela designa alternadamente, e às vezes entrelaçadamente, um projeto estratégico de ocupação do território nacional, uma síntese de projeto nacional-desenvolvimentista, um projeto urbanístico específico e uma cidade real. Este não é, provavelmente, um fator menor para explicar sua extraordinária resiliência como objeto de debates e tensões a mais de meio século de sua inauguração.

REFERÊNCIAS:

BACON, Edmond. *D'Athènes a Brasilia*. Paris: Editora Lausanne, 1967.

BACON, Edmond. *Design of cities*.Londres: Thames and Hudson, 1967.

EVENSON, Norma. *Two Brasilian capitals.Architecture and urbanismo in Rio de Janeiro and Brasília*.New Haven and Londres: Yele University Press, 1973.

EPSTEIN, David. *Brasília, plan and reality*. Los Angeles: University of California Press, 1973.

FREYRE, Gilberto. *Brasis, Brasil, Brasília*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1960.

GICOVATE, Moises. *Brasília: uma realização em marcha*. São Paulo: Melhoramentos, 1959.

GOODWIN, Philip. *Brazil Builds: architecture new and old 1652-1942*. Nova York: Moma, 1943.

HOLSTON, James. *A cidade modernista. Uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MAGALHÃES, Aloisio; FELDMAN, Eugene. *Doorwayto Brasília*. Philadelphia: George Wittenborn, 1959.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; A obra de Lucio Costa 1924/1952*. Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP, São Paulo, 1987.
MINDLIN, Henrique. *Modernarchitecture in Brazil*. Rio de Janeiro: Colibris, 1956.

MINDLIN, Henrique. *Brazilian architecture, Barroque across the seas.International architecture in the tropics. Brasília: dream or reality?*Londres: Lethaby Lectures, 1961.

OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista. O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

ORICO, Osvaldo. *Brasil, capital Brasília*. Rio de Janeiro: Serviço gráfico do IBGE, 1960.

SILVEIRA, Peixoto da.*A nova capital: Por que, para onde e como mudar a capital federal*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1959.

PASTORE, José. *Brasília: a cidade e o homem. Uma investigação sociológica sobre os processos de migração, adaptação e planejamento urbano*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

SCHNEIDER, Wolf. *Babylon is everywhere. The city as a man's fate*.Londres: Hodder and Stoughton, 1963.

SCHNEIDER, Wolf. *De Babilônia a Brasília. Las ciudades y sus hombres*. Barcelona/Madrid: Editorial Noguer, 1961.

V enanparq
Salvador - 2018

LE CORBUSIER E AS ARTES MENORES

LE CORBUSIER AND THE MINEURS ARTS

LE CORBUSIER Y LAS ARTES MENORES

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RODRIGUES DOS SANTOS, Cecilia
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora FAU-Universidade Presbiteriana Mackenzie
altoalgre@uol.com.br

LE CORBUSIER E AS ARTES MENORES

LE CORBUSIER AND THE MINEURS ARTS

LE CORBUSIER Y LAS ARTES MENORES

EIXO TEMÁTICO: INDICAÇÃO DA FILIAÇÃO DO ARTIGO A UM DOS 8 EIXOS TEMÁTICOS (SEM O NÚMERO)

RESUMO:
O objetivo deste trabalho é, através dos discursos dos arquitetos Lucio Costa e Le Corbusier sobre a Síntese das Artes, e as análises sobre a aplicação destas ideias nos projetos da Arquitetura Moderna Brasileira dos anos 1940, especialmente no projeto para a sede do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, revelar e enfatizar a colaboração entre Le Corbusier e os arquitetos brasileiros, e a importância das Artes Menores, representadas pela azulejaria, no processo da Síntese das Artes, como suportes e veículos das expressões artísticas das Artes Maiores ou Belas Artes.
PALAVRAS-CHAVE: Síntese das Artes; Artes Maiores e Artes Menores; Arquitetura Moderna Brasileira

ABSTRACT:
The objective of this work is, mainly through the speeches of Lucio Costa and of Le Corbusier on the "Synthèse des Arts" and the analysis of the application of these ideas to the works of the Modern Architecture in the years 1940 in Brazil, to reveal and to emphasize the important role of the Arts Mineurs and the Industrial Design in the process of the Synthesis of the Arts, as "vehicles" of the biggest expressions of the art intended to be integrated to the architecture, considering elements like ceramic tiles.
***KEYWORDS:**. Synthesis of the Arts; Major Arts and Mineurs Arts; Modern Brazilian Architecture*

RESUMEN:
El objetivo de este trabajo es, a través de los discursos de los arquitectos Lucio Costa y Le Corbusier sobre la Síntesis de las Artes, y los análisis sobre la aplicación de estas ideas en los proyectos de la Arquitectura Moderna Brasileña de los años 1940, especialmente en el proyecto para la sede del Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro, revelar y enfatizar la colaboración entre Le Corbusier y los arquitectos brasileños, y la importancia de las Artes Menores, representadas por la azulejería, en el proceso de la Síntesis de las Artes, como soportes y vehículos de las expresiones artísticas de las Artes Mayores o Bellas Artes.
***PALABRAS-CLAVE**: Síntesis de las Artes; Artes Mayores y Artes Menores; Arquitectura Moderna Brasileña*

Le Corbusier e as Artes Menores

"Alguém me deu de presente esta peteca. É rosa, com penas de laivos verdes, amarelos e brancos; é luminosa e leve – mas tem carga latente. Ficou desde então pousada sobre a mesa , à espera. À espera apenas de um gesto". **Lucio Costa – Registro de uma vivência , 1986-94.**

A relação de Le Corbusier com Lucio Costa e os arquitetos brasileiros tem início com a primeira viagem do arquiteto ao Brasil, em 1929, desenvolvendo-se em um contexto de modernização e de amadurecimento da discussão dos brasileiros sobre identidade nacional. O diálogo estabelecido entre Lucio Costa e Le Corbusier sobre questões referentes à Síntese das Artes, e o lugar reservado por ambos às chamadas Artes Menores neste debate, é apenas um dos capítulos desta complexa e sofisticada relação. Explicada por Lucio Costa quando questionado sobre a sua sugestão de convidar Le Corbusier para vir ao Brasil em 1936 - e não a outro arquiteto em evidência naquele momento, como Walter Gropius por exemplo: *"Le Corbusier era o único que encarava o problema de três ângulos: o sociológico (...), a adequação à tecnologia nova, e a abordagem plástica. Isso é o que mais me marcou, que o diferenciava de todos (...) a abordagem de Le Corbusier seduzia muito (...) ele tinha o dom da palavra (...) era aquela fé na renovação no bom sentido, aquela força que se comunicava com as pessoas jovens"*. Ao lhe perguntarem se Le Corbusier teria, de alguma maneira, se beneficiado de sua estadia no Brasil, acrescentou: *"com aquela sensibilidade terrível dele, em qualquer país que fosse sempre absorvia alguma coisa. A riqueza dele era exatamente essa – era sensível ao regionalismo e era cosmopolita ao mesmo tempo".*[1]

A viagem de Le Corbusier de Paris ao Rio de Janeiro em 1936[2], levou cinco dias. A bordo do dirigível Hindenburgo, o arquiteto escreveu o texto "L´architecture et les Arts Majeurs " – "Les tendances de l´architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture. L´étude de la tendance qui règne, au contraire, dans l´architecture rationelle d´exclure, en tant que superflu d´après une logique rigoreuse, les concours des arts figuratifs "[3], publicado pela primeira vez somente em 1984, pela Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com prefácio de Lucio Costa que foi o guardião zeloso do texto durante todos estes anos. O artigo é traduzido para o português pelo próprio Lucio Costa que lhe confere o título: "A Arquitetura e as Belas-Artes" – "As tendências da arquitetura racionalista relativamente à colaboração da pintura e da escultura. O estudo da tendência que, ao contrário, impera na arquitetura racional de excluir como supérfluo, seguindo uma lógica rigorosa, o concurso das artes figurativas "[4].

[1] "Presença de Le Corbusier" – entrevista a Jorge Czjkowsky, Maria Cristina Burlamaqui e Ronaldo Brito, 1987. In: COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. São Paulo, Empresa das Artes, 1997, ps. 144 – 155.

[2] Le Corbusier chega ao Rio de Janeiro na madrugada do dia 13 de julho de 1936, permanecendo no Brasil pouco mais de um mês, até o dia 15 de agosto do mesmo ano. O convite do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, foi para que ele participasse do projeto para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro e para que desse uma série de conferências na Escola de Belas Artes; por insistência do próprio Le Corbusier, o também participou como consultor no projeto para a nova sede do Ministério da Educação e Saúde - MES.

[3] LE CORBUSIER. "A arquitetura e as Belas-Artes". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, IPHAN, n. 19 / 1984, ps. 53 a 69.

[4] Idem.

As questões referentes à Síntese das Artes, discutidas por Le Corbusier são tributárias dos debates ocorridos na Inglaterra no século XIX, no âmbito das Arts & Crafts de W. Morris, assim como das propostas da primeira Bauhaus, e das discussões sobre os *métiers d´art* e a produção industrial na Alemanha que Le Corbusier vai estudar in loco para publicar em 1912 o texto "Etude sur le mouvement d´art en Allemagne" [5]. Em 1925, no seu livro *Almanach d´Architecture Moderne*, Le Corbusier escreve: *"Nous ne sommes pas, à l´heure actuelle, partisans de l´afresque, de la frise, de la métope. (...) Nous détachons du mur la sculpture et la peinture et les laissons seules agir avec le radium que´elles peuvent contenir"* [6]. No mesmo ano, Le Corbusier publica L´art décoratif d´aujourd´hui, livro que trata das relações entre arte (e arquitetura), folclore e artes decorativas na "era da máquina", esboçando as ideias que darão origem ao corpo da Síntese das Artes, amadurecidas em obras subsequentes. Retomando os registros de sua viagem do Oriente de 1911, ele vai definir relações entre arte decorativa, décor, arte figurativa, arte industrial e folclore (o folclore tradicional e o "nosso folclore de hoje", nas suas palavras), para indicar qual seria o décor compatível com "os novos tempos", em detrimento da arte decorativa de cujo declínio e morte ele pretendia ser o arauto.

O *décor* só deveria ser considerado, segundo Le Corbusier, quando buscasse inspiração, sem imitações, nas civilizações do passado legitimadas pela História, e na cultura material de herança europeia representada por objetos utilitários de origem arqueológica (etrusca ou grega, por exemplo) ou de origem vernacular relativos ao folclore, às artes populares e à etnografia (do vale do Danúbio ou da Hungria e da Servia, por exemplo)[7]. No último capítulo do livro L´Art Décoratif d´Aujourd´hui, que ele intitula "Confissão", publica um mapa com o roteiro da sua viagem do Oriente, legendado como "A viagem útil", onde marca, sobre cada destino, as letras **C**- *Culture*, ou **F**- *Folk-lore* ou **I** - *Industrie*, e explica:

> "A arquitetura foi-me revelada. A arquitetura é o jogo magnifico das formas sob a luz. (...) A arquitetura não tem nada a ver com a decoração. A arquitetura está nas grandes obras, difíceis e pomposas, legadas pelo tempo, mas está também no menor casebre, num muro de claustro, em qualquer coisa sublime ou modesta que contém uma geometria suficiente para que nela se instale uma relação matemática. (...) Não há decoração que faça brotar a emoção do viajante: há a arquitetura que é forma pura, integral – estrutura plástica – e há as obras de arte: Fídias ou o pote do ceramista sérvio dos Bálcãs". (LE CORBUSIER, 1996, p. 214)

Caberia à arquitetura criar a atmosfera para a obra de arte, já que sua finalidade *"é criar relações"* - ainda não se trata de síntese e sim de uma relação entre as artes, que por sua vez não se restringem às Maiores, uma vez que abarcam obras que vão da Antiguidade Grega a vasos de ceramistas sérvios do século XX. Durante sua passagem pela Hungria, em 1911, em carta aos amigos do atelier de la Chaux-de-Fonds, Le Corbusier já anunciava: *"(...) tivemos que fugir da 'europeização' invasora e suja até os refúgios tranquilos onde sobrevive, extinguindo-se, quase submersa, a grande tradição popular (...). Considerada de certo*

[5] FERNANDES, Fernanda. "A síntese das Artes e a moderna arquitetura brasileira dos anos 1950". Disponível em : www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/.../fernanda_**f**ernandes.pdf - *; ver ainda : "El concepto de Síntesis de las Artes" e "La irrupción de las sombras", em : www.tdx.cbuc.es/TESIS_UPC/.../TDX...//04*

[6] LE CORBUSIER. **Almanach d´Architecture moderne**, Paris, G.Grès, 1925, pp.145-146, apud MOOS, Stanislaus von. « Le Corbusier – une synthèse". Marseille, Parenthèses, 2013, p. 319.

[7] Sobre a discussão sobre etnografia e folclore e a afirmação de identidades nacionais neste momento na Europa e no Brasil, ver: SANTOS, Cecilia H G Rodrigues dos. **Mapeando os lugares do esquecimento: ideias e práticas na origem da preservação do patrimônio no Brasil**. Tese de doutoramento, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2007.

ponto de vista, a arte popular sobrevive às mais altas civilizações. Continua sendo uma norma, espécie de medida, cujo padrão é o homem de raça – o selvagem, se você quiser" [8].

Le Corbusier interessa-se pelo folclore que coloca em evidência o trabalho anônimo, a obra longínqua que remonta há séculos e que vai se aperfeiçoando na escala da emoção humana para se tornar coletiva, *"passível de universalidade*" para "fornecer sua seiva" ao trabalho individual[9]. O folclore assim definido apresenta-se como «conciso, breve, econômico, intenso, essencial»[10], os mesmos atributos valorizados por Le Corbusier no décor e na arquitetura. O objeto contemporâneo moderno deveria ser concebido com um objetivo, destinado a um determinado uso e executado com perfeição, como as manufaturas tradicionais: *"o objeto perfeito é um organismo vivo, animado pelo espírito da verdade" – a máquina de deformar é a máquina que faz objetos que parecem ter sido feitos a mão: "Abominação!"* [11]. A crítica do arquiteto é direcionada à arte decorativa, ao *"folclore usurpado pelos preguiçosos e estéreis"* para ser reproduzido em larga escala até não contar mais nem com a *"inquietude da inexplicável", característica* do folclore tradicional, nem com a *"serenidade do conhecimento",* atributo da arte – e vice-versa. No Rio de Janeiro, em 1936, Le Corbusier anota no seu carnê: *"Não existe Arte Decorativa. Existe a arte. A arte é a harmonia e não a decoração. A expressão mais desinteressada e mais expressiva do lirismo realiza-se nas Belas-Artes (Arts Majeurs)"* [12].

Segundo a tradição Beaux-Arts, somente a arquitetura, a escultura e a pintura merecem o título de Artes Maiores, enquanto que atividades e "coisas" ligadas à vida cotidiana – como móveis, luminárias, tecidos, louças, ornamentos, cuja confecção é confiada à arte de artesãos ou técnicos - entram na categoria das Artes Menores. Para Jenny Dreyfus [13], a divisão e hierarquização da arte em Artes Mecânicas ou Industriais (relativas ao trabalho manual) e Artes Liberais (fruto do espírito e da imaginação), vai gerar a divisão, ainda adotada na França pela Academia na época em que escreve seu livro (1946/49), entre as Artes Maiores ou Belas Artes (incluídas arquitetura - *l´art majeur par excellence* -, escultura e pintura) e as Artes Menores ou Artes Aplicadas ou Artes Retrospectivas ou Artes Decorativas: *"As artes menores são a resultante dos produtos normais do trabalho do homem, que não alcançaram o vulto proeminente das grandes artes, apresentando, contudo, aspecto estético, aliado a um caráter de utilidade que lhes é essencial"* [14].

Não deveria haver depreciação das Artes Menores, segundo a museóloga, pois se referem a artefatos que têm qualidades como solidez, domínio da forma e perfeição de acabamento, por exemplo. Porém reconhece que "a arte do adorno" [15] pode ser considerada inferior na hierarquia das Belas-Artes, assim como os diversos tipos de artefatos enquadrados como pertencentes às Artes Decorativas, *" todos os objetos que cercam o homem e seu lar"* , como mobiliário, prataria, serralheria, têxtil, tapeçaria, cerâmica,

[8] LE CORBUSIER. **Viagem ao Oriente**. São Paulo, Cosacnaify, 2007, ps. 17-28. Na apresentação da edição da Cosacnaify em português, Margareth da Silva Pereira nos lembra que esse livro, revisado por Le Corbusier no ano de sua morte, e que teve publicação póstuma, pode ser considerado como seu primeiro e seu último livro, o texto que oferece a chave para a compreensão da obra do arquiteto.
[9] LE CORBUSIER. **A Arte Decorativa**. São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 33 e p. 217.
[10] Idem p. 32.
[11] Idem, p. X e p. 211.
[12] Notas em folhas soltas numeradas de 1 a 6, com o cabeçalho "Gabinete do Ministério da Educação e Saúde Pública", Fundação Le Corbusier, A2-19. In: SANTOS, Cecilia et alii. Op. cit., p. 149.
[13] DREYFUS, Jenny. **Artes Menores**. São Paulo, ANHAMBI, 1959. Jenny Dreyfus (1890-1977) foi conservadora do Museu Histórico Nacional e professora do Curso de Museologia onde se formou em 1939 na cadeira de Artes Menores e Sigilografia.
[14] Idem, p. 9.
[15] "Ornato é o motivo decorativo baseado no desenho, que serva para adornar ou enfeitar objetos ou cousas em cuja estrutura esteja harmoniosamente integrado". (DREYFUS. Op. cit., p. 15)

vidro, e ainda, mosaicos, azulejos, vitrais [16]. As Artes Aplicadas à Indústria [17] eram classificadas sem hesitação como Artes Decorativas quando se tratava da pintura e da escultura associadas ou integradas à arquitetura na forma de afrescos, murais, vitrais, ornamentação arquitetônica, baixos-relevos, medalhões, estátuas, momento em que o enquadramento como Arte Decorativa, ou Arte Menor, tornava-se mais difícil, conforme se pode apreender nos textos de Le Corbusier.

No capítulo "A Hora da Arquitetura", do livro L´Art Décoratif d´Aujourd´hui, depois de fazer o histórico crítico das artes no final do século XIX, incluindo sua própria formação, e sem deixar de atribuir os devidos créditos a Ruskin, Grasset, Owen Jones, Willian Morris e Walter Crane além de lhes reconhecer nas obras respectivas *"um magnífico esforço, uma coragem considerável, uma ousadia muito grande, uma revolução verdadeira",* Le Corbusier conclui que *"em 1900, o incêndio se ateia aos espíritos. Põem-se então a falar de Arte Decorativa. E iniciam-se escaramuças: grande arte, artes menores. Dois campos"* [18].

No artigo "La sainte alliance des arts majeurs ou le grand art em gésine", publicado na revista *La Bête Noir* em julho de 1935, o arquiteto já anuncia a possibilidade de uma relação efetiva entre as três Artes Maiores, e delas com os meios de expressão [19]. Em outubro de 1936, logo depois de voltar do Brasil, Le Corbusier participa em Roma da "VI Reunião VOLTA", retomando o tema no texto intitulado *"Les tendences de l´architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et la sculpture*", no qual ressalta o paralelismo entre arquitetura e as outras duas Belas Artes, definindo esse movimento como uma *"sinfonia dos acontecimentos"* e como a *"síntese do pensamento* sobre a arquitetura" [20]. Somente dez anos depois, com o final da Segunda Guerra, Le Corbusier vai retomar esse debate em outro texto "L'Espace Indicible", publicado na revista *Architecture d´aujourd´hui*[21]*:*

> "Ce texte doit être situé par le lecteur à sa juste place. L'an 1945 compte des millions de sinistrés sans abri, tendus désespérément vers l'espoir d'une transformation immédiate de leur situation. (...) Prendre possession de l'espace est le geste premier des vivants (...) manifestation fondamentale d'équilibre et de durée. (...) J'ignore le miracle de la foi, mais je vis souvent celui de l'espace indicible, couronnement de l'émotion plastique. (...) Architecture, sculpture, peinture, la marche du temps et des événements les conduit indubitablement, maintenant, vers une synthèse » (LE CORBUSIER, 1946, p. 138).

Dois anos depois, em 1948, Le Corbusier publica outro artigo na mesma revista, intitulado *Unité,* onde esclarece que a Synthèse - "le corps du domaine bâti est l´expression des trois arts majeurs solidaires" - não deveria ser tomada como uma simples subordinação da pintura e da escultura à arquitetura, e nem o inverso : *"il s´agit davantage de trouver moyen de parvenir a une unité sans compromettre l´autonomie de la construction, du tableau ou de la sculpture. Chacun des trois arts a sa propre fonction poétique et aucun n´a besoin, pour se justifier, d´un accord symphonique dans 'l´ouvre d´art totale'»* [22]. No outono de 1949,

---

[16] DREYFUS, J.. Op. cit., ps. 9 e 10.
[17] "Artes Aplicadas à Indústria", traduzido do francês, equivale a "Industrial Design", em inglês.
[18] LE CORBUSIER. **A Arte Decorativa**. Op. cit. , p. 135.
"El concepto de Síntesis de las Artes" e "La irrupción de las sombras", disponível em : www.tdx.cbuc.es/TESIS_UPC/.../TDX...//04 ; Ver também os Arquivos da Fundação Le Corbusier, disponíveis em: http://www.fondationlecorbusier.fr/ConfCONF1(2).htm
[20] MOOS, S., Op. cit., p. 317.
[21] Ver : JENJER, *Jean.* **Le Corbusier – l´architecture pour émouvoir**. Paris Gallimard, 1993, ps. 138-141. Ver também : LE CORBUSIER. « L'Espace Indicible ». Architecture d´aujourd´hui, avril 1946. IN : JENJER, Jean**. Le Corbusier – l´architecture pour émouvoir**. Paris Gallimard, 1993.
[22] MOOS. Op. cit., p. 319. No mesmo livro, no « Post-scriptum au chapitre 7 » (ps. 372-375), Moos contextualiza o capitulo 7, « Éleménts d´une synthèse », esclarecendo que o livro foi publicado apenas alguns anos depois da morte de Le Corbusier: *"le sous-*

por recomendação do VII CIAM (1947), que havia debatido a Síntese das Artes no encontro em Bridgewater, Inglaterra, é fundada a Association Synthèse des Arts Plastiques, tendo como presidente Henri Matisse, e primeiro vice-presidente Le Corbusier[23].

Porém, em relação ao trabalho do arquiteto, essas ideias vão resultar apenas em afrescos que irão cobrir *"les murs des maisons de certains de ses amis, profitant soit de l´admiration qui´ils lui vouent, soit de leur absense provisoire »* [24]. Como os grandes projetos do arquiteto não se concretizaram até 1946, restou-lhe fazer dos projetos menores para casas, villas e pavilhões, os laboratórios da Síntese das Artes; em 1947, ao iniciar as obras da Unité d´Habitation de Marseille, o arquiteto se interroga*: "Onde começa a escultura? e a pintura? e a arquitetura?".* A resposta é dada nesse mesmo ano de 1947 com a inauguração no Rio de Janeiro, da sede do Ministério da Educação e Saúde - MES, uma celebração competente e precoce da Síntese das Artes, projeto do qual Le Corbusier participara apenas como consultor por ocasião de sua vinda em 1936 ao Brasil[25].

Entre outros princípios corbusianos preconizados para a arquitetura moderna, o MES inaugura a Síntese das Artes orquestrando a obra dos arquitetos (Oscar Niemeyer, Afonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcelos, sob a coordenação de Lúcio Costa), e de escultores (Jacques Lipchitz, Bruno Giorgi, Celso Menezes); do pintor Candido Portinari; de muralistas trabalhando sobre painéis de azulejos (Candido Portinari e Paulo Rossi Osir) e do paisagista Roberto Burle Marx[26]. A defesa da Síntese das Artes neste projeto é assumida até mesmo pelo Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, que em carta ao presidente Getúlio Vargas, de 14 de junho de 1937, faz uma exposição de motivos sobre a necessidade de contar com a colaboração de escultores e pintores na elaboração do projeto para sede do seu ministério[27], de certa forma "oficializando" a ideia da Síntese das Artes no Brasil:

> "Os arquitetos, que organizaram o projeto do palácio destinado ao Ministério da Educação e Saúde, puseram nesta obra esforço, esmero e gosto. Fizeram-na e refizeram-na longamente, para afinal darem um trabalho seguro e belo (...) funcionar de maneira racional (...) um edifício modelo de técnica. Mas quiseram ainda fazer uma obra de arte. Esta preocupação de fazer, em arquitetura, obras de arte, nunca deixou de ser sinal de cultura entre as nações. (...) Não podiam assim deixar de ser chamadas a cooperar, na realização da obra, a escultura e a pintura. Estas duas artes são complementares à arquitetura, a qual, por seu lado, não pode existir plenamente sem elas. As grandes épocas da arte mostram como a arquitetura, a escultura e a pintura se reuniram, para a composição de uma mesma obra. Desta sorte, foram previstos, no projeto, pelos arquitetos, alguns trabalhos, que estão rigorosamente determinados, de escultura e de pintura. Tais trabalhos não foram projetados a esmo, com a preocupação de enfeite. Ao contrário. Serão destinados a dar

titre, ' Éleménts d´une synthèse', reflétit encore la rhétorique optimiste du programme de l´architecte, dans la droite ligne de l´esprit des années cinquante. Les architects modernes avaient alors dû relever un double défi, liberer l´architecture de son image techniciste et éviter les pièges des formules éculées de l´academicisme. La « synthèse des arts » était à cet égard une alternative intéressante. Il s´agissait de retrouver une aura culturelle capable de replacer l´architecture sur le même plan que le monde de l´art et le mécénat de prestige ».

[23] RIKVIN, Arnoldo. "Un doble paradoxe". In : LUCAN, Jacques (org.). **Le Corbusier – une encyclopédie**. Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, ps. 386-391.

[24] MOOS, Stanislaus von. **Le Corbusier – une synthèse**. Marseille, Parenthèses, 2013, p. 317

[25] Sobre a polêmica criada por Le Corbusier em torno da autoria do projeto e do recebimento de honorários ver: SANTOS, Cecilia et alii. Op. cit.,pp. 106-217.

[26] Ver: SEGRE, Roberto. **Ministério da Educação e Saúde – Ícone urbano da modernidade brasileira (1935-1945).** São Paulo, Romano Guerra, 2013.

[27] Pode-se dar como certa a presença da " mão oculta" de Lucio Costa nesta exposição de motivos assinada pelo ministro.

> ao conjunto o sinal de seu destino, de sua finalidade. Serão, desta maneira, não artifícios luxuosos e inúteis, mas parcelas complementares, decorrentes e necessárias"(LISSOVSKY; SÁ, 1996, p. 224).

Se a Síntese das Artes se concretiza pela primeira vez no Brasil, com o projeto para a sede do MES (1936-1945/1947), a sua discussão se define e se aprofunda na estreita colaboração intelectual entre Lucio Costa e Le Corbusier. Amadurecendo essas questões nas respectivas obras e publicações desde meados dos anos 1930, os dois arquitetos levam a discussão para a *"Conference Internationale des Artistes"*, promovida pela UNESCO em Veneza, em 1952. Lucio Costa apresenta na ocasião a comunicação "O arquiteto e a sociedade contemporânea" [28], citando o texto que Le Corbusier deixara no Brasil em 1936 como referência, mas principalmente retomando seu próprio trabalho "Razões da Nova Arquitetura" [29], datado por ele de 1933/35: *"a obra de arte adquire um rumo preciso e unânime: arquitetura, escultura e pintura, formam um só corpo coeso, um organismo vivo de impossível desagregação".* Le Corbusier, por sua vez, apresenta em Veneza a comunicação "Chantiers de Synthèse des Arts Majeurs" [30], que termina com a seguinte declaração: *"esta nota não hesita em se apoiar na comunicação do Sr. Lucio Costa, lida no dia 24 de setembro de 1952 em sessão do Comitê de Artes Plásticas"*[31]. Se em Veneza Lucio Costa demora-se em questionar *"a atuação de alguns pintores que usariam a arquitetura apenas como cenário para suas obras, sem considerar uma postura de integração"* [32], Le Corbusier prefere abordar essa mesma questão conclamando *"a retomada do contato da arquitetura com as demais artes"*, num encontro que se dê no fazer associado presente na realidade concreta do canteiro. *"Abrir Canteiros",* repete ele insistentemente [33].

Dado o envolvimento de Lucio Costa no debate sobre a Síntese das Artes e o seu profundo conhecimento da língua francesa, é possível afirmar que não foi involuntária ou ocasional a tradução para o português para o título do texto deixado por Le Corbusier no Brasil em 1936 Ao traduzir "Arts Majeurs" como "Belas-Artes", e não como "Artes Maiores" [34], por um lado Lucio Costa parece procurar, prioritariamente, a associação entre o grande debate do momento na Europa a que se refere Le Corbusier nesse texto - *"ornamentar ou não ornamentar, decorar ou não decorar, enriquecer ou não enriquecer, enobrecer ou não enobrecer"* - e as tarefas de integração entre as três Belas-Artes que ele próprio irá definir ao longo de seus textos de reflexão: *"a intenção plástica (...) é precisamente o que distingue a arquitetura da simples construção (...) estabelecidos os vínculos necessários da intenção plástica com os demais fatores fundamentais em causa (...) lhe justifica a classificação tradicional na categoria das belas-artes"* [35]. Ao não aceitar a hierarquização das artes na sua tradução para o português, ao não assumir a classificação das artes em maiores e menores, Lucio Costa se permite introduzir as questões da "natividade" e da "tradição"[36], que não estão explícitas no discurso escrito de Le Corbusier:

---

[28] In: XAVIER, Alberto (org.). **Lucio Costa: sobre arquitetura.** Porto Alegre, Editora UniRitter, 2007. Segundo nota do organizador, este texto apresenta partes de outro texto do autor "Considerações sobre a Arte Contemporânea", datado do mesmo ano.
[29] COSTA, Lucio. "Razões da nova arquitetura". In: XAVIER, Alberto (org.). **Lucio Costa: sobre arquitetura.** Porto Alegre, Editora UniRitter, 2007, p. 20.
[30] Reproduzida em : SANTOS, Cecilia ; et alii. Op. cit., ps. 239 a 241.
[31] Idem, p. 241.
[32] FERNANDES, F., Op. cit.
[33] SANTOS, Cecilia et alii. Op. cit., ps. 239 a 241.
[34] *Majeur = plus grande, plus important, opposé a mineur* - Dictionnaire de La Langue Française - Petit Robert.
[35] COSTA, Lucio. "O arquiteto e a sociedade contemporânea". In: XAVIER, Alberto (org.). **Lucio Costa: sobre arquitetura**. Porto Alegre, Editora UniRitter, 2007, p. 245.
[36] Idem, p. 243.

> "(...) já se podem observar manifestações 'nativas' da arquitetura moderna, de feição sensivelmente diferenciada embora obedientes aos mesmos princípios básicos e utilizando materiais e técnicas comuns. Não somente porque, a conselho do próprio Le Corbusier, já se observa a deliberada procura de fazer reviver, devidamente integrada à nova concepção, a expressão de umas tantas reminiscências de partido geral ou pormenor de fundo tradicional ainda válidas, como principalmente porque a própria personalidade nacional se expressa através da colaboração arquitetônica dos autênticos artistas, preservando-se assim o que há de imponderável, mas genuíno e irredutível na índole diferenciada de cada povo" (COSTA, 1952).

Lucio Costa reforça dessa maneira *"o apelo insistente e lúcido de Le Corbusier, desde a primeira hora, visando a situar a arquitetura além do utilitário"* [37], ou a importância da intenção plástica na arquitetura, associada à identidade nacional. Ao mesmo tempo, ele abre espaço para que seja possível considerar a parte da tarefa de sintetizar as artes que caberia àquelas artes ditas "artesanais", "utilitárias" ou "menores", os veículos ou suportes das expressões maiores que se estava propondo integrar. Elementos como azulejos, mosaicos, afrescos, vitrais, *cobogós*[38], entre outros, referenciados nas tradições colonial e vernacular, passam a frequentar cada vez mais as obras da arquitetura moderna brasileira, inclusive somando um significado de brasilidade aos códigos arquitetônicos da Arquitetura Moderna Internacional.

Este debate é ricamente ilustrado pela incorporação da manufatura tradicional do azulejo no projeto da sede do Ministério da Educação e Saúde por sugestão de Le Corbusier: *"ouviram do ilustre professor lições tendentes à valorização dos materiais locais. Materiais como os granitos cariocas em vez dos mármores importados; plantas e árvores em desuso como a palmeira real (...) como os azulejos que ele tanto aprendera a admirar em demoradas visitas à Igreja da Glória do Outeiro"* [39]. Em depoimento à Revista Módulo, Lucio Costa confirma que a sugestão partiu de Le Corbusier contando com a pronta receptividade dos brasileiros: *"acatamos as suas recomendações no sentido da aplicação de 'azulejôs' nas vedações térreas e do gnaiss nos enquadramentos e nas empenas"* [40]. Mais tarde Lucio Costa vai explicar que pensara em utilizar no projeto um tipo de pedra cor de palha queimada, o arenito Ipanema, mas Le Corbusier insistiu na utilização do gnaiss - *"este granito é tão bonito, parece pele de onça"* -, pedra desprezada no período colonial a favor de outros granitos mais nobres, utilizada principalmente na pavimentação de calçadas do Rio de Janeiro e nas sequências contínuas de enquadramento de portas nas construções do século XIX[41]. Dez anos antes, Le Corbusier exaltava o folclore - *"coisa magnífica, aperfeiçoamento em que o tempo e a massa trouxeram a pureza"* -, atento em suas viagens a *"essas melodias, ou então a esses vasos, esses fetiches, essas casas que não são obra de um Senhor X"*, cujas qualidades ele estende ao *"folclore de hoje"*, definido como *"obra de perfeição, digna e duradoura, conforme a nossas necessidades e concorde com nosso pensamento"* [42], e ainda conforme a economia, a tradição e a técnicas de tratamento dos

[37] Ibidem.
[38] O cobogó, ou elemento vazado, é um bloco vazado decorativo, em concreto ou cerâmica, utilizado para construir muros ou paredes que filtram o sol e a luminosidade, desenvolvidos no começo do século XX e bastante utilizados na Arquitetura Moderna brasileira; herança dos muxarabis e persianas da arquitetura.
[39] LEMOS, Carlos. "Azulejos decorados na modernidade arquitetônica brasileira". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, IPHAN, n. 20/1984, p. 171.
[40] In: Revista Módulo, n. 40, 1975, apud: SILVEIRA, Marcele Cristiane da. *O azulejo na modernidade arquitetônica*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo, 2008, p. 135.
[41] In: "Presença de Le Corbusier" – entrevista a Jorge Czjkowsky, Maria Cristina Burlamaqui e Ronaldo Brito, 1987. In: COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. São Paulo, Empresa das Artes, 1997, ps. 144 – 155.
[42] LE CORBUSIER. **A Arte Decorativa**. Op. Cit. p. 33 e p. 217.

materiais locais. Durante sua estadia no Rio de Janeiro em 1936, Le Corbusier anota em um de seus carnês: *"No Brasil, pesquisa, estudo e salvaguarda dos Folclores"* [43].

Tradição em igrejas brasileiras dos séculos XVII e XVIII, o azulejo vai aparecer forrando também fachadas de sobrados urbanos no século XIX. As razões econômicas como as razões da ordem da conservação e do conforto térmico, mais do que as razões da estética, haviam sido determinantes para esta escolha, encantando especialmente Le Corbusier que observava atentamente as fachadas revestidas de azulejos enquanto se deslocava pelo Rio de Janeiro, segundo relata Lucio Costa. Esse interesse do arquiteto francês pelo granito e pelos azulejos na época ainda frequentes na arquitetura do Rio de Janeiro, e a sugestão para a incorporação de ambos ao projeto do MES está registrado três vezes nas páginas do carnê de viagens de Le Corbusier [44]. Paulo Osir, encarregado da fabricação dos azulejos para o MES, confirma ter recebido um azulejo retirado da igreja da Glória[45] - cujos magníficos painéis encantaram especialmente Le Corbusier - como modelo para a tonalidade de azul desejada na confecção dos painéis desenhados por Portinari[46], confirmando o desejo de conexão com os tradicionais painéis das igrejas barrocas coloniais, com o Outeiro da Glória em especial. E para acabar definitivamente com qualquer dúvida sobre a paternidade da ideia de incorporação das referências à tradição colonial na arquitetura moderna do edifício sede do MES através dos materiais e das técnicas das Artes Menores *"de pura filiação nacional",* Lucio Costa confirma: *"quem vem de fora é sempre mais sensível e repara. Nós não estávamos pensando nisso, aquilo era tão só um revestimento que existia ali. E ele já veio com outra riqueza de abordagem"* [47].

Em meados do século XIX o azulejo começa a ser aplicado no revestimento exterior das fachadas das edificações[48]. Carlos Lemos concorda com José Wasth Rodrigues de que é brasileira, e não portuguesa, a invenção de recobrir com azulejos os paramentos externos dos sobrados urbanos, principalmente aqueles localizados no litoral, tradição que vai sendo abandonada a partir de meados do século XIX. O uso deste revestimento seria motivado pelas condições climáticas, já que o azulejo é um material impermeável, que protege da humidade e diminui a temperatura interna das edificações [49]. Nas primeiras décadas do século XX, ao recuperar o azulejo integrado à arquitetura - no espírito dos barrados, tapetes e medalhões da arquitetura colonial e não das fachadas revestidas - a arquitetura neocolonial criou uma demanda para a indústria cerâmica incipiente e sem experiência para enfrentar grandes queimas de peças pintadas à mão.

[43] Notas em folhas soltas com o cabeçalho "Gabinete do Ministério da Educação e Saúde Pública". In: SANTOS, Cecilia et alii. Op. cit., p. 150.
[44] São elas: uma página com dois croquis para o edifício com as anotações "Palais Ministère , granit, azulejos bleu et blanc", Carnê C12-736, reproduzido em: SANTOS, Cecilia . Op. cit, p. 167; um croqui, vista geral, da igreja da Glória, Carnê C12-754, reproduzido em: SANTOS, Cecilia et aliie. Op. cit. p. 116; um croqui da lateral da igreja da Glória com indicações no desenho "gnaiss rose" e "blanc", anotado na lateral : "= force, + mathé, + diamant", Carnê C12-755, reproduzido em: SANTOS, Cecilia et aliie . Op. cit. p. 197.
[45] O projeto da igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, finalizada em 1739, é atribuído ao tenente-coronel José Cardoso Ramalho, e sua estrutura em cantaria contrasta com a caiação e com os painéis de azulejos azuis e brancos no interior atribuídos ao mestre azulejeiro Valentim de Almeida.
[46] LISSOVSKY, M.; SÁ, P. S. M. Op. cit., , p. 272
[47] In : "Presença de Le Corbusier" . Op. cit. ps. 144 – 155.
[48] RODRIGUES, José Wasth. **Documentário Arquitetônico – Relativo à antiga construção civil no Brasil**. São Paulo, Itatiaia – USP, 1979, p. 224. Durante anos de viagens e estudos de obras e documentação, José Wasth Rodrigues (1891-1957), reuniu uma coleção de desenhos de edifícios, detalhes construtivos e elementos decorativos que publicou nessa sua obra. Nas pp. 224 a 227, reproduz 23 padrões de azulejos encontrados no Brasil, de diversas procedências.
[49] LEMOS, C., Op. cit., ps. 168 e 169.

Os painéis de azulejo da arquitetura neocolonial privilegiam temáticas histórico-patrióticas, já marcados por um forte caráter nativista[50].

Seguindo, portanto, indicações de Le Corbusier, a equipe de arquitetos encarregada do projeto do edifício sede do MES decidiu pela inclusão de paramentos de azulejos *"de pura filiação nacional"* em paredes não estruturais do pavimento térreo. Estes painéis serão os suportes da nova expressão plástica de Candido Portinari, *"os primeiros azulejos que marcam essa revivescência de uma arte até bem pouco quase abandonada",* nas palavras de Joaquim Cardozo[51]. São sete os painéis de azulejos do edifício do MES:

> "seis são de autoria de Portinari, sendo os principais os dois situados nas fachadas do Hall de Funcionários, um voltado para a Rua Graça Aranha e o outro, sob os pilotis, voltado para o Hall Principal. O painel da Caixa da Escada Secundária é de autoria de Paulo Rossi, cuja firma, a Osirarte, executou todos os azulejos. (...) Portinari e Paulo Rossi escolheram motivos marinhos para tema dos painéis de azulejaria, talvez, pelo fato do prédio estar, na época de sua construção, voltado para a Baia da Guanabara, uma vez que não existiam ainda o Aterro do Flamengo e os prédios fronteiros" [52] (RIBEIRO, s/d)

Analisando a composição dos painéis, Roberto Segre chama a atenção para os temas marinhos e para os elementos unitários simples e repetitivos – peixes, estrelas do mar, sereias, cavalos marinhos, conchas, caracóis antropomórficos, corais, caranguejos - que permitiram que Portinari criasse sobre as superfícies dos painéis *"malhas com texturas varáveis de acordo com a predominância de uma figura ou outra, perceptíveis como formas em pano próximo, ou como um tecido à distância"* [53]. Os azulejos criam um efeito de desmaterialização das superfícies através do jogo de captação e reflexão da luz que confere leveza às grandes superfícies de paredes e muros cegos, para depois recompor geometricamente as mesmas superfícies através do tratamento plástico, da perspectiva e da aplicação da cor. Para G. C. Argan, através do azulejo *"o homem restituiu ao céu, carregada de significado humano, a luz que vem do próprio céu"*. E continua: *"É uma arte dos pobres, a cerâmica: feita de um pouco de terra, de um pouco de cor, e de fogo. Mas não é uma arte pobre, tanto mais sumptuosa à vista quanto mais simples é a sua matéria e o seu artifício. Mas é exactamente porque os materiais são pobres que mais requintado é o esplendor da cor e do vidrado. É quase uma vitória da riqueza da fantasia sobre a riqueza material"* [54].

Porém, segundo assinala Carlos Lemos, *"em pouco tempo (...) as razões de Le Corbusier foram esquecidas e muitos arquitetos modernistas, e mesmo alguns críticos, logo justificavam o emprego de azulejos decorados apenas como elemento de identificação nacionalista, uma questão ligada à identidade cultural"* [55]. Sócio do escritório de Oscar Niemeyer em São Paulo nos anos 1950, Lemos afirma que não foi essa a ideia que teria levado o arquiteto carioca, *"cônscio do que fazia", a* repetir no conjunto arquitetônico da Pampulha, em Minas Gerais, painéis azulejados brancos e azuis com desenhos de Portinari. A resposta de Niemeyer à sua inquirição, *"ali ao pé da prancheta de trabalho",* revelou que Niemeyer não estava de acordo com a

[50] Ver: BREFE, Ana Claudia Fonseca. **O Museu Paulista**. São Paulo, Editora UNESP, 2003, e KESSEL, Carlos. **Arquitetura Neocolonial no Brasil.** Rio de Janeiro, Jauá, 2008.
[51] CARDOZO, Joaquim. *Azulejos no Brasil*, p. 106. Apud SEGRE, R. Op. cit., p. 431.
[52] RIBEIRO, Paulo Eduardo Vidal Leite. "Palácio Gustavo Capanema - Processo de restauração e revitalização" Consultado em: http://www.docomomo.org.br/seminario%203%20pdfs/subtema_B1F/Paulo_eduardo_ribeiro.pdf

[53] SEGRE, R. Op. cit., p. 414.
[54] Carta de G. C. Argan a Rafael Salinas Caiado. In: Revista Oceanos, n. 36/37, out 1998/março 1999, p. 235. Apud SILVEIRA, M. Op, cit., p. 125.
[55] LEMOS, C. Op. cit., p. 171.

interpretação de que a presença dos painéis de azulejo tinham se tornado quase uma *"obrigação modernista"*, uma *"marca brasileira indicativa de nossa arquitetura moderna, sempre repetida, aliada ao uso aqui e ali de treliças em varandas e balcões",* tratada como signo obrigatório de modernidade nativa. Niemeyer vai reafirmar o aspecto racional e funcional do emprego do azulejo nas fachadas, como um material que resiste bem às intempéries, não mencionando razões que sugerissem vínculos com a tradição construtiva brasileira [56].

Para a fabricação dos 47 000 azulejos utilizados nos painéis do MES, Paulo Rossi Osir, procurado por Portinari, vai criar em São Paulo, em 1940, o Atelier de Azulejos Osirarte, empresa de azulejaria que nasce com a finalidade de executar as peças para os painéis de revestimento das paredes externas da sede do Ministério[57]. Longas pesquisas e testes conduzidos durante três anos no ateliê Osiarte dão testemunho da valorização da manufatura e do métier do artista: *"Durante quatro meses eu misturei cores susceptíveis de resistirem a temperaturas acima de 1200 graus, tentando obter aquele determinado azul intenso (dos azulejos portugueses da igreja da Glória). Mas não o consegui. Minhas pesquisas permitiram-me, no entanto, encontrar um azul intenso, transparente e atraente, que satisfez, em parte, às exigências"* [58].

Em 1953, no ano seguinte ao Congresso de Veneza, ao qual compareceram Le Corbusier e Lucio Costa irmanados pelo discurso da Síntese das Artes, Max Bill, de passagem pelo Rio de Janeiro, dá uma entrevista à Revista Manchete onde faz críticas à arquitetura moderna brasileira referindo-se aos painéis de azulejo do Ministério[59]:

> "(...) a beleza das plantas que aí existe é, como decoração, mais do que suficiente. Os azulejos quebram a harmonia do conjunto, são inúteis e, como tal, não deveriam ter sido colocados. (...) sou contra a pintura mural na Arquitetura Moderna. O mural só teve razão de ser numa época em que poucos sabiam ler; sua função sempre foi ilustrativa, isto é, narrar, através de imagens facilmente reconhecíveis, aquilo que a maioria do povo não podia aprender através da linguagem escrita (...) significa dizer que é inútil, e o inútil é sempre anti-arquitetural"(BILL, 1953).

Na sua resposta ao crítico suíço, Lucio Costa primeiro refere-se à integração dos painéis de azulejo ao projeto do edifício, para em seguida valorizar essa solução, de inspiração brasileira, que faz uso da antiga tradição de painéis de azulejo como suporte de trabalhos artísticos, paramentando as paredes de uma obra da Arquitetura Moderna:

> "(...) acha também inúteis e prejudiciais os azulejos. Ora, o revestimento de azulejos no pavimento térreo e o sentido fluido adotado na composição dos grandes painéis têm a função muito clara de amortecer a densidade das paredes a fim de tirar-lhes qualquer impressão de suporte, pois o bloco superior não se apoia nelas, mas nas colunas. Sendo o azulejo um dos elementos tradicionais da arquitetura portuguesa, que era a nossa, pareceu-nos oportuno renovar-lhe a aplicação" (COSTA, 1953).

---

[56] Idem.

[57] Uma série de encomendas de outros arquitetos e de particulares, e a boa aceitação dos azulejos decorativos criados pela Osirarte, prolongaram ainda a existência da empresa até o final dos anos 1950 . Segundo Paulo Almeida, "*num processo dialético, dentro das próprias correntes renovadoras, buscava-se certo senso de moderação e equilíbrio, retomando o fio das legítimas tradições e restabelecida a crença nos conhecimentos técnicos, no métier, como elemento imprescindível para a realização da obra de arte perdurável"* . In: ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu.** São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 161.

[58] Idem, p. 166.

[59] "Oportunidade perdida" - entrevista de Max Bill à revista Manchete, e réplica de Lucio Costa. In: XAVIER, Alberto (org.). **Lucio Costa: sobre arquitetura**. Porto Alegre, Editora UniRitter, 2007, ps. 252 a 259.

A discussão gira, mais uma vez, em torno da manufatura, da Arte Menor, criticada ou valorizada pela sua participação na Arquitetura Moderna Brasileira ora como elemento de composição, ora como signo de brasilidade, ora como referência à tradição, ora como técnica construtiva adaptada às condições climáticas tropicais. Se, para Niemeyer, o aspecto da impermeabilização e do conforto térmico proporcionados pelos revestimentos de azulejo eram prioritários, os verdadeiros signos de modernidade a transmitir, para Lucio Costa os painéis de azulejos do MES reforçam e esclarecem principalmente características estruturais e construtivas do edifício. A natividade associada à aplicação dos azulejos, recuperada da arquitetura tradicional, começa por chegar em segundo plano - apesar de todo esforço exigido da Osiarte para recuperar a técnica de confecção e a intensidade exata do azul de origem - e aos poucos vai assumir o sentido original perseguido por Lucio Costa e por Le Corbusier: *"fazer reviver, devidamente integrada à nova concepção, a expressão de umas tantas reminiscências de partido geral ou pormenor de fundo tradicional, ainda válidas",* expressão própria da *"personalidade nacional".*

Verdadeiro laboratório da Síntese das Artes, o prédio do MES atualiza não só o uso, como a temática, o desenho e as técnicas da manufatura tradicional do azulejo, esta Arte Menor que marca e distingue a arquitetura portuguesa e a arquitetura brasileira colonial. Arquitetos, artistas plásticos e artesãos, conjuntamente, concretizaram no canteiro um grande projeto de Síntese das Artes, mas também de afirmação da modernidade nacional. Se o caminho da Síntese discutido por Le Corbusier e Lucio Costa apontava, sobretudo, para a tentativa de recuperação de uma origem poética comum para as Artes Maiores[60], os atalhos percorridos vão passar à margem dos esquemas beaux-arts, e recuperar outras tradições como referência, sempre na busca de uma nova unidade para os novos tempos. Concisão, verdade, economia, intensidade, essência, universalidade são algumas das qualidades identificadas por Le Corbusier e Lucio Costa nos processos de criação e nas expressões do folclore, do vernacular, das Artes Menores, qualidades que vão acabar por promover as altas temperaturas de fusão necessárias para que a Síntese das Artes se consubstancie, para além do discurso.

[60] Ver : CALATRAVA, Juan. "Un autre Le Corbusier : l'idée de la synthèse des arts majeurs ». La lettre du Collège de France, n° 28, 28 avril 2010. Disponível em : http://lettre-cdf.revues.org/1049

Referências biográficas

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo, Perspectiva, 1976.
BAPTISTA, Luís S.; VENTOSA, Margarida. "Prospectivas críticas – Herança de Le Corbusier". Architectura e Arte, n. 50/60, julho/agosto 2008, Lisboa, Portugal.
BREFE, Ana Claudia Fonseca. **O Museu Paulista**. São Paulo, Editora UNESP, 2003.
CALATRAVA, Juan. «Un autre Le Corbusier : l'idée de la synthèse des arts majeurs ». *La lettre du Collège de France*, n° 28, 28 avril 2010. Disponível em : http://lettre-cdf.revues.org/1049
COSTA, Lucio. "O arquiteto e a sociedade contemporânea". In: XAVIER, Alberto (org.***). Lucio Costa: sobre arquitetura***. Porto Alegre, Editora UniRitter, 2007.
COSTA, Lucio. "Razões da nova arquitetura". In: XAVIER, Alberto (org.***). Lucio Costa: sobre arquitetura***. Porto Alegre, Editora UniRitter, 2007.
DREYFUS, Jenny. **Artes Menores**. São Paulo, ANHAMBI, 1959.
"El concepto de Síntesis de las Artes". Disponível em :www.tdx.cbuc.es/TESIS_UPC/.../TDX...//04
FERNANDES, Fernanda. "A Síntese das Artes e a moderna arquitetura brasileira dos anos 1950". Disponível em: www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/.../fernanda_fernandes.pdf -
JENJER, Jean. **Le Corbusier – l´architecture pour émouvoir**. Paris, Gallimard, 1993.
JUNIOR, Juscelino H. C. Machado. **A poética do vernáculo – Os paineis de Geraldo Queiroz no Triangulo Mineiro**. Dissertação de mestrado, Instituto de Artes – Universidade Federal de Uberlandia, 2011.
KESSEL, Carlos. **Arquitetura Neocolonial no Brasil***.* Rio de Janeiro, Editora Jauá, 2008.
LE CORBUSIER. "A arquitetura e as Belas-Artes". Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, IPHAN, n. 19 / 1984.
_____ . **L´Art Décoratif d´Aujourd´hui.** Paris, G. Grès, 1925.
_____ . ***A Arte Decorativa****.* São Paulo, Martins Fontes, 1996.
_____ . « L'Espace Indicible », Architecture d´aujourd´hui*,* avril 1946. In : JENJER, Jean. *Le Corbusier – l´architecture pour émouvoir*. Paris Gallimard, 1993, ps. 138-140.
_____ . **A viagem do Oriente.** São Paulo, Cosacnaify, 2007.
LEMOS, Carlos. "Azulejos decorados na modernidade arquitetônica brasileira". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.* Rio de Janeiro, IPHAN, n. 20/1984.
LISSOVSKY, Mauricio; SÁ, Paulo Sergio Moraes de. **Colunas da Educação – A construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945).** Rio de Janeiro, CPDOC/FGV-IPHAN, 1996.
MOOS, Stanislaus von. **Le Corbusier – une synthèse**. Marseille, Parenthèses, 2013.
"Oportunidade perdida" (entrevista de Max Bill à revista Manchete, e réplica de Lucio Costa). In: XAVIER, Alberto (org.). **Lucio Costa: sobre arquitetura**. Porto Alegre, Editora UniRitter, 2007.
"Presença de Le Corbusier" – entrevista de Lucio Costa a Jorge Czjkowsky, Maria Cristina Burlamaqui e Ronaldo Brito, 1987. In: COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. São Paulo, Empresa das Artes, 1997, ps. 144 – 155.
RIBEIRO, Paulo Eduardo Vidal Leite. "Palácio Gustavo Capanema - Processo de restauração e revitalização". s/d. Disponível em: http://www.docomomo.org.br/seminario%203%20pdfs/subtema_B1F/Paulo_eduardo_ribeiro.pdf
RIKVIN, Arnoldo. "Um doble paradoxe". In : LUCAN, Jacques (org.). **Le Corbusier – une encyclopédie**. Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.
RODRIGUES, José Wasth. **Documentário Arquitetônico – Relativo à antiga construção civil no Brasil** .São Paulo, Itatiaia – USP, 1979.
SANTOS, Cecilia Rodrigues dos; PEREIRA, Margareth da Silva; PEREIRA, Romão da Silva; SILVA, Vasco Caldeira da. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo, Projeto/Tessela, 1987.
SANTOS, Cecília Rodrigues dos. **Mapeando os lugares do esquecimento: ideias e práticas na origem da preservação do patrimônio no Brasil**. Tese doutoramento, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, 2007.

_____ "A Arquitetura e as Artes Menores". *VIII SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL - Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes*. Rio de Janeiro, 2009.
_____. "Lina Bo Bardi: continuidade histórica sem fraturas". Seminário Internacional A presença Italiana na arquitetura das cidades brasileiras - PROURB-FAU-UFRJ - Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, 2011.
_____"Le Corbusier et le Brésil : une Synthèse des Arts Majeurs, et aussi des Arts Mineurs », Seminário Internacional LC2015 - Le Corbusier 50 años después , Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universitat Politècnica de València (UPV), Valencia, 2015.
SILVEIRA, Marcele Cristiane da. **O azulejo na modernidade arquitetônica**. Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo, 2008.
TSIOMIS, Yannis. « Le Corbusier, L'Art décoratif d'aujourd'hui et 'la loi du ripolin' ». Disponível em : http://books.openedition.org/pupo/2422.
XAVIER, Alberto (org.). **Lucio Costa: sobre arquitetura**. Porto Alegre, Editora UniRitter, 2007.

Salvador - 2018

LUGARES DOS MORTOS NA CIDADE: O LUTO PÚBLICO COMO INSTRUMENTO POLÍTICO

DEATH PLACES IN CITY: THE PUBLIC MOURNING AS A PUBLIC INSTRUMENT

LUGARES DE LOS MUERTOS: EL LUTO PÚBLICO COMO UM INSTRUMENTO POLÍTICO

EIXO TEMÁTICO:HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

SAVASTANO, Leticia Becker
Arquiteta e Urbanista; Aluna Especial do PPGAU da FAUUSP
le.becker94@gmail.com

SILVA, Bianca Jo
Doutoranda no PPGAU da FAU UPM
biancasilvajo@gmail.com

LUGARES DOS MORTOS NA CIDADE: O LUTO PÚBLICO COMO INSTRUMENTO POLÍTICO

DEATH PLACES IN CITY: THE PUBLIC MOURNING AS A PUBLIC INSTRUMENT

LUGARES DE LOS MUERTOS: EL LUTO PÚBLICO COMO UM INSTRUMENTO POLÍTICO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O artigo tem como objetivo analisar estratégias de expressões do luto no espaço urbano como forma de transformar a dor individual em um ato político. O luto é discutido aqui como rito de passagem capaz de reintegrar no imaginário coletivo a imagem do morto, firmando a necessidade de lugares de memória como lugares de anseio, protesto indignação e, sobretudo, resistência. Partindo de uma crítica à arquitetura monumental de significado auto-referido e imposto pelo poder dominante, apresenta-se, por um lado, o conceito de antimonumento enquanto construção de memoriais de luto a partir de um reconhecimento oficial e material; e, por outro lado, manifestações autogeridas e expressões de luto imateriais, nem sempre oficiais, de um conjunto de enlutados que, em levante, organizam-se e assumem seus corpos como forma de reivindicar seus direitos ao luto e, portanto, também à vida. A partir de uma perspectiva crítica em relação à comercialização da imagem na sociedade do espetáculo, é debatido o conceito de antimonumento; da mesma forma como é questionada a não oficialidade a priori de manifestações políticas da sociedade civil. A iniciativa de firmar lugares dos mortos com imagens a partir destes gestos é uma questão de dívida social. Como representar o irrepresentável?
PALAVRAS-CHAVE: Luto; Antimonumento; Lugares de Memória; Levante; Espaço Público.

ABSTRACT:
This paper aims to analyze mourning expressions strategies in public space as a way of convert the individual pain to a politic act. The mourning is discussed here as a passage rite capable of reintegrate into the collective imagination the dead's image, assertting the need of memories places as wish, protest, indignation and, above all, resistence places. Starting from a monumental architecture of self-imposed and forced by the dominant power review, presents on the one hand the counter-monuments as a memorials buildings from an oficial and material recognition; and, on the other hand, self-maneged manifestations and imaterials mourning expressions, not alwasys officials, of a mourners group who, uprising, organize themselves and assume their bodies as a claim to the mourning rights and, therefore, also life rights. From a review perspective about the image commercialization in the entretainment society, is discussed the counter-monuments concept; in the same way as is questioned the officialdom at first of civilians politics manifestations. The initiative of signing the dead's places with images from this acts is about social debt. How to represent the unrepresentable?
KEYWORDS: *Mourning; Counter-monuments; Sites of Memory; Uprising; Public Space.*

RESUMEN:
La ponência tiene como objetivo analisar las estrategias de expressiones del luto em los espacios públicos de manera a cambiar la dolor individual a um acto político. El luto es discutido como rito de paso capaz de reintegrar en el imaginário

colectivo la imagen del muerto, ponendo la necesidad de lugares de memoria como lugares de anhelo, protesta, indignación y, sobre todo, resistencia. A partir de una crítica a la arquitectura monumental de significado auto-referenciado y puesto por el poder dominante, presentase por um lado el concepto de antimonumento cómo contrucción de memoriales de luto a partir de lo reconocimiento oficial y material; y; por outro lado, manifestaciones autogestionadas y expresiones de luto imateriales, ni siempre oficiales, de un conjunto de enlutados que en levante, organizanse y asumen sus cuerpos cómo forma de reclamación de sus directos al luto y, por lo tanto, a la vida. A partir de uma perspectiva crítica em relación a la comercialización de la imagen em la sociedad del espectaculo, se debatió el concepto de antimonumento; de la misma manera como é cuestionada la no oficialidad de principio de manifestaciones politicas de la sociedade civil. La iniciativa de poner lugares de los muertos com imagenes a partir de estos actos és uma cuestión de deuda social. Cómo representar al no representable?
***PALABRAS-CLAVE**: directrices, sumisión, artículo, modelo, arquitectura.*

MORTE, LIMIAR, LUTO E ESPAÇO PÚBLICO

> "O Luto, no qual outrora eu não tinha visto senão um conjunto de tabus e práticas negativas que marcavam o isolamento em relação à sociedade geral daqueles que a morte, considerada como qualidade real, material, tinha posto em um estado sagrado, impuro, aparece-me agora como um fenômeno mais complexo. Na realidade, é um estado de margem para os sobreviventes, no qual entram mediante ritos de separação e do qual saem por ritos de reintegração na sociedade geral (ritos de suspensão de luto) (...) deve, portanto, ser considerados como rito de reintegração na vida social, restrita ou geral, de mesma natureza que os ritos de reintegração do noviço" (GENNEP, 1909, p.127).

O ser humano na condição de único animal consciente de sua própria finitude e, portanto, "capaz de raciocinar e elaborar ritos para lidar com esta realidade" (SANTOS, 2015, p.22), torna emergente o enfrentamento desta questão nas diversas formas de expressão das relações sociais. Nesse sentido, os ritos de passagem - sejam de nascimentos, casamento, puberdade ou morte -, são experiências limiares celebradas através de cerimônias. Gagnebin (2014), a partir da compreensão de Walter Benjamin, define o limiar como uma zona de mudança, transição e fluxo. Pelo simples ato de adormecer, entre o sonho e o real "(...) o limiar não faz só se separar dois territórios (como a fronteira)", mas sim permite a duração variável entre eles. Assim, o limiar "pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo." (GAGNEBIN, 2015, p.34).

Segundo Aline Silva Santos (2015), "no tocante aos meios urbanos, é fundamental o arquiteto urbanista entender o papel de espaços ligados a tal temática". Vide os registros da relação entre arquitetura, urbanismo e luto pelo menos desde os ritos fúnebres de meados de 3150 a.C no Egito Antigo. Posteriormente, passagens da mitologia grega também abordaram a temática através do mito da construção de uma cidade inteira (Antinópolis) em homenagem de um enlutado (Adriano) à um jovem (Antino)[1], por quem possuía grande estima. No Brasil, investigações contemporâneas como as de Renato Cymbalista também analisam territórios a partir do viés da morte, assumindo os corpos dos mortos como participadores ativos na urbanização do país (CYMBALISTA, 2000).

A partir de um entendimento político, social e antropológico da arquitetura e do urbanismo como produto e produtores de memórias humanas –sejam coletivas ou individuais -, a presente pesquisa direciona-se ao estudo de expressões de testemunho[2] através da leitura de lugares da morte como lugares de anseio, protesto, indignação e, sobretudo, resistência.

Tratam-se, assim, de expressões de memórias de advertência, e não comemorativas; que retratam e presentificam[3] existências desaparecidas; de memória de mortos que rememoram aniquilamentos causados por guerras e crimes de ódio (que negam o direito de existência do outro); que ressoam e possibilitam um

[1] Vide YOURCENAR, Marguerite. Memórias de Adriano, 1951. (apud SENNET, 1994:132).

[2] Assume-se testemunho a partir da perspectiva de Mario Seligman-Silva, enquanto declarações que apresentem traumas individuais como parte de um todo que irá compor a memória coletiva. Isto é, materiais que tratem da rememoração de algum episódio traumático que seja, num ato político, comunicado como forma de integrar o imaginário coletivo.

[3] Presentificação, segundo Carolina Junqueira dos Santos (2015) atua no sentido de imagens que nos atravessam tornando presente algo ausente, como um desejo de manter-se visível, "para deixar seu traço de visibilidade quando a morte leva quase tudo." (p.25).

lugar de acesso ao luto; e que, com motivações políticas evidentes, tornam o luto público através da materialização dos lugares dos mortos como "lugares de memória" (NORA, 1993). [4]

Memória e História

Pierre Nora (1993), no contexto da sociedade contemporânea, distingue os conceitos de memória e história enquanto absoluto e relativo, respectivamente. Pensar a memória como absoluto supõe a noção de que a memória é viva, suscetível a deformações e vulnerável não só ao oportuno, como também ao fortuito. A memória é aberta à lembranças e esquecimentos espontâneos; se alimenta tanto de micro existências, do infame ao precário, quanto de realizações globais. Portanto, sendo a memória "(...) sensível a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções" (p.9), torna-se, como tudo o que afeta, afetiva.

Por outro lado, assumir a história como "relativo", implica percebe-la como construção partidária que, por ser "operação intelectual laicizante, demanda análise e discurso crítico (...) [e] é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais" (p.9). Para o autor, a história tem vocação para o universal, isto é, a uma generalização definida por um poder que pertence a todos e a ninguém; e que não engloba, necessariamente, as contradições e complexidades da memória.

Enquanto a memória está no real, no espaço, no gesto e na imagem, a história deslegitima o passado que permanece nas sombras do que está sob os holofotes oficiais. Nos parece, então, que a história organiza e domestica nossa lembrança e compreensão da existência anulando tudo o que não se prevê, destruindo o que é espontâneo. Nas linhas da história, o passado imprevisível da memória não é considerado.

Contudo, é no esforço de certas memórias em se fazerem aparecer e resistir a condição marginal inerente à história, que estas exigem o lugar de memória como maneira de legitimar sua existência ao afirmar e expor seus rastros através do que pode vir a se tornar um monumento.

Do Monumento ao Antimonumento

Nesse contexto, Waisman (2011) expõe Monumento como o que permanece e não necessariamente o que dura. Etmologicamente originário do latim *monere*, que significa advertir, exortar e lembrar, que junto a outros documentos não artísticos, podem contribuir para esclarecer características históricas. Monumentos que por si só já são, segundo a autora, documentos de uma cultura onde "podem ser lidos os mais variados e extremos aspectos dessa cultura, desde seus hábitos cotidianos até sua concepção do mundo, representada pelo modo de conceber seus espaços" (p.16).

Georges Bataille, no entanto, entre as décadas de 1920 e 1930, apresenta um posicionamento crítico em relação a arquitetura monumental. Afirma ser a materialização da história e organização social que é hierárquica, opressora e excludente. Para ele, arquitetura monumental pode ser utilizada como um

[4] "Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres (...), porque essas operações não são naturais" (NORA, 1993, p.13)

dispositivo de poder e, portanto, requisitada pelo Estado, ditadores, reis e igrejas, que comunica dominância, silencia e anula possíveis manifestações e memórias, inclusive criando memórias como ficções.

O contexto ocidental para pensar as mudanças de paradigmas da memória a partir do segundo pós guerra, em 1945, é referenciado em "A dialética do esclarecimento" (HORKHEIMER; ADORNO, 1944), onde assume-se Auschwitz como um marco ocidental da barbárie e como cesura para a história da razão, arte, cultura e pensamento. (GAGNEBIN, 2006). De forma análoga, segundo Márcio Seligmann-Silva (2014), neste momento houve uma das grandes quebras na lógica de celebração e afirmação do poder exercida pelos monumentos fazendo-se necessário outro tipo de rememoração. Ao restituir práticas de culto aos mortos, tais manifestações assumem o papel de advertir mais do que de celebrar.

Eis o antimonumento, termo atribuído por James E. Young, em 1992, onde foram apresentados casos de artistas ativistas políticos no tema da "contra memória". Por exemplo o *monument against facism*(Figura 1), criado por Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz em 1986, que tem o desaparecimento e invisibilidade no centro de sua poética: trata-se de um obelisco construído com 12 metros de altura e base de um metro quadrado com todas as faces cobertas de chumbo. Nesta superfície era dada a possibilidade dos espectadores de interagirem com a obra através da escrita. À medida que a superfície ficava completa pelas inscrições, o volume se afundava dois metros dentro da terra apresentando uma nova superfície a ser alcançada. O processo se repetiu até o sumiço do objeto, em 1993, que permanece enterrado.

Figura: Pessoa interagindo com a face do antimonumento
Fonte: Jochen Gerz, 1986 disponível em https://www.jochengerz.eu/works/monument-against-fascism

O antimonumento foi tratado mais recentemente pelas pesquisadoras: Natalia Krzyżanowska (2016), a partir do viés da semiótica das comemorações no espaço público. Um de seus estudos de caso é o *Stolpersteine* (ou *stumbling stones*), do artista Gunter Demnig, que distribuiu pela cidade de Berlim placas cobertas por uma chapa de latão com a inscrição do nome, data de nascimento e destino de pessoas que foram aniquiladas pelo partido nazista (Figura 3); e Fabiola do Valle Zonno (2017), que afirma que os memoriais - ao contrário do sentido de caráter simbólico de monumentos que representam significados auto referidos - aproximam-se da noção de escultura em campo ampliado, reconhecendo-os como proposição de lugares para serem vivenciados.[5]

Figura 2: Stumbling Stones na calçada da cidade de Frankfurt, Alemanha
Fonte: Natalia Krzyżanowskar (206, p. 479)

[5] Rosalind Krauss discorreu sobre uma arte pós-moderna de práticas site-specific onde tira-se a escultura de um lugar de negativas como não-pintura, não-arquitetura e não-paisagem. Em 2010, Anthony Vidler se apropriou desta teoria para investigar tendências arquitetônicas do início do século XXI e examinou este campo ampliado englobando paisagem em relação à natureza, local específico e urbanismo, e escultura em relação à monumentalidade.

"Desse modo, o sentido heróico do monumento é totalmente modificado e deslocado para um local de lembrança (na chave da admoestação) da violência e de homenagem aos mortos" (SELIGMANN-SILVA, 2014, p.50). Os antimonumentos são apresentados, então, como um tipo alternativo às representações de memoriais e monumentos e que se contrapõe "as tantas marcas tradicionais, estátuas, memoriais, mausoléus que buscam cristalizar em forma edificada uma narrativa no espaço da cidade. (...) é a marca no solo que depende do engajamento, e não da contemplação" (CYMBALISTA, 2017, p.28).

O *Vietnam Veterans Memorial* (1982), projeto de Maya Linn, em Washington - EUA, se materializa através de dois cortes na paisagem que criam um desnível no solo (Figura 3). As duas faces expostas pelo corte são cobertas por uma parede de granito negro, onde estão grafados, em ordem cronológica, o nome de mulheres e homens que morreram pela guerra do Vietnam. O ponto de encontro das duas faces datam 1959 e 1973, o início e o fim da guerra, respectivamente.

Figura 3: Memorial do Vietnam
Fonte: Tim Everson, disponível em https://www.archdaily.com/774717/spotlight-maya-lin/5612e2e0e58ece449e000009-spotlight-maya-lin-photo , 2013

O *Ground Zero* (2003), em Nova Iorque – EUA, homenagem aos mortos no atentado de *9/11*, resultado de um concurso. O complexo composto pelo *masterplan* e torres de autoria de David Libeskind, além de edifícios projetados pelos escritórios BIG, Snohetta, assim como o memorial desenhado por Michel Arad. Segundo Pedro Arantes (2012), é muito significativa a oportunidade de atuar sobre o "coração da cidade do espetáculo (...) na reconstrução simbólica e material da autoestima e do poder norte-americano" (p.303).

O Memorial dos Judeus Assassinados da Europa (2004) desenhado pelo norte americano Peter Eisenman cobre 9 mil metros quadrados de gleba com uma grelha formada por quatro mil blocos de concreto. O projeto provoca opiniões controversas, pois se tornou um grande sucesso dos turistas, que são alvos de críticas por suas apropriações não muito pesarosas que invadem os entre blocos do memorial.

> Como é possível tornar estético o crime contra a humanidade, se estetizar significa, de algum modo, transcender o ordinário através de alguma forma de beleza? Igualmente, como é possível dar significado à enormidade deste crime? (EISENMANN, 2005:s.p. apud Zonno).

Do antimonumento ao espetáculo midiático (ou, da memória ao esquecimento)

Georges Didi-Huberman definiu o inconfortável sentimento de visitar Aushitz-Birkenau como a expressão de memórias traumáticas e dolorosas definindo lugares de memória. Os monumentos, assim, podem ter reverberações bastante contraditórias denunciando, muitas vezes, "temporalidades terrivelmente disjuntas". Foi com o pouso de um passarinho, que o filósofo e historiador notou dois planos: de um lado, o arame farpado eletrificado do campo, com metal já escurecido pela ferrugem; do outro, a proteção mais recente de arame farpado cor cinza-claro.

> Compreender isso já me dá um aperto no coração. Significa que Auschwitz como 'lugar de barbárie' (o campo) instalou os arames farpados do fundo dos anos 1940, ao passo que os do primeiro plano foram disposto por Auschwitz como 'lugar de cultura' (o museu) bem mais recentemente. (...) sinto claramente que o passarinho pousou entre duas temporalidades terrivelmente disjuntas, duas gestões bem diferentes da mesma parcela de espaço e de história. Sem saber, o passarinho pousou entre a barbárie e a cultura (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.106).

Segundo Andreas Huyssen (2014) é em 1980 que ocorre uma ascenção pública da memória, justamente com base no que Young chamou de antimonumento. É quando a memória do Holocausto entra "de maneiras mais amplas na esfera pública, articulada com projetos locais e regionais de história oral" (p.134) e um fenômeno de obsessão memorial se inicia.

É perceptível a quantidade de memoriais ligados a shoah (palavra bíblica em hebraico que significa calamidade) - uma situação de extrema violência, que não deve ser nunca esquecida - que vem sendo construídos na contemporaneidade[6]– além de filmes, séries de televisão, romances -, e a sua intensa e volumosa reprodução da mídia.

[6] Memorial de Shoah, em Bolonha -IT (2016), da equipe SET architects; Memorial do Holocausto em Ottawa – CA, de Daniel Libeskind (2017) ou o concurso para o novo memorial do holocausto que será construído em Londres vencido David Adjaye Associates junto a

Segundo Andreas Huyssen, além deste acontecimento levantar problemas intratáveis para qualquer projeto de representação memorial, esta replicação e mania de novos museus e (anti)monumentos sobre shoah faz parte de um fenômeno cultural mais amplo.

> (...) uma razão para o revigoramento do museu e do monumento na esfera pública pode ter algo a ver com o fato que ambos oferecem uma coisa que a televisão recusa: a qualidade material do objeto. A permanência do monumento e do objeto de museu, antes criticada como retificação mortificadora, assume um papel diferente numa cultura dominada pela fugacidade da imagem na tela e pela imaterialidade das comunicações. É a permanência do monumento na tão reivindicada esfera pública, em áreas de pedestres, centros urbanos restaurados e espaços memoriais preexistentes o que atrai um público insatisfeito com a simulação e a troca incessante de canais (Huyssen, 2000, p.76).

Tal razão parece suficientemente explicativa e coerente para o desejo de contato com lugares estéticos que oferecem situações mais fenomenológicas e menos esvaziadas do que representações televisionadas. Mas, será que o corpo está de fato presente no consumo destes lugares? Seria a espetacularização da violência?

Esta obsessão pela memória, como chama Huyssen, nos provoca dúvidas: estamos a falar de memória ou de esquecimento? A obsessão por lembrar é causada pelo pânico de esquecer? Ou será o pânico de esquecer mais um reflexo do desejo de lembrar? Ou, ainda, seria este esforço por lembrar e materializar memórias um desejo de esquecer? A amnésia, segundo Nora (1993), é sintoma de um perigoso vírus cultural criado pelas novas tecnologias de mídia. Quanto maior a memória dos bancos de dados dos aparelhos fotográficos (o backup da memória humana), menor a nossa capacidade de rememoração. O posicionamento do autor é bastante radical ao afirmar que a "curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia" (p.7) é um momento de articulação "onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada" (p.7) até afirmar que há locais de memória porque não há mais memória.

Os memoriais antimonumentais oficiais despertam indagações sobre a gravidade, sensibilidade e contraditoriedade que a representação e a curadoria de memórias traumáticas podem apresentar. Por exemplo, ao refletir sobre como imagens são capazes de presentificar os corpos, estes memoriais são entendidos como parte constituintes de uma vida cotidiana que compõem os espaços públicos assim como integram uma realidade midiática com potencial turístico rentável, o que denuncia problemáticas e questionamentos sobre como esses lugares de morte representam e resistem (ou não) para além de sua imagem como ícone e espetáculo. Assim, se faz pertinente perceber estes memoriais aos mortos inseridos no mundo do capitalismo transestético onde

> convivem hedonismo dos costumes e miséria cotidiana, singularidade e banalidade, sedução e monotonia, qualidade de vida e vida insípida, estetização e degradação do nosso meio ambiente: quanto mais a astúcia estética da razão mercantil se põe a prova, mais seus limites se impõem de maneira cruel a nossas sensibilidades (LIPOVETSKY;SERROY, 2015: 35).

Ron Arad Architects e o escritório de paisagismo Gustafson Porter + Bowman. A equipe venceu concorrências como Zaha Hadid Architects + Anish Kapoor, Norman Foster + Michal Rovner e o Studio Libeskind com Haptic Architects.

Considerando este encontro conflituoso de temporalidades disjuntas, risco de esvaziamento da imagem nestes lugares de memória (ou de esquecimento), se questiona se o enfoque da arquitetura como objeto fortemente estético pode afetar o uso (de rememorar e alertar) destes espaços. Para Huyssen (2014)

> esse paradoxo de memória e do esquecimento sempre teve sua melhor encarnação no meio constituído por monumentos e memoriais (...) [atualmente] nada é tão invisível no meio urbano quanto um monumento (p. 140).

Quando os corpos se levantam

E o que resistiria à velocidade imagética? Seria o corpo único lugar que nos prende a realidade? Hans Belting fala do corpo como lugar das imagens, "lugar onde se produzem e conhecem (reconhecem) imagens (...) as imagens que rememoram corporalmente ligam-se à nossa própria existência vital, que se desenvolvem no tempo e no espaço." (p.80). O historiador da arte fala, então, do corpo como lugar de tradições coletivas. "Neste quadro, a morte individual constitui uma ameaça a memória coletiva, sustentáculo de qualquer cultura" (p.81)

Dessa forma, manifestações de corpos que se juntam em levante como forma de resistir, e existir que participam da ação. Possuem uma forma e um sentido de ordem sociopolítica para assumir os seus corpos com energia coletiva, visceral e compartilhada por pessoas que foram excluídas, aniquiladas, marginalizadas e rebaixadas, ou seja, desenquadradas (BUTLER, J., 2017). Faz-se do corpo lugar de memória. Faz-se do corpo o lugar do morto enquanto imagem, não como representação, mas sim como movimento, gesto, inscrição cênica e performática.

Neste sentido, manifestações autogeridas com caráter sociopolíticos que ocupam o espaço urbano a partir de ações performáticas transformam dores individuais em luto público. Tratam-se, portanto, como afirma Butler (2017) de manifestações de 'contra memória' (memórias da dor), não oficiais, como maneira de os cidadãos trazerem para si o espaço público pelo reconhecimento. O chamado levante, portanto, "se dá como uma determinação que um dia vai pôr fim a uma condição [insuportável] comum por tempo demais suportada" (BUTLER, 2017, p.25) e, a partir daí, minorias tradicionalmente oprimidas assumem seus corpos, e, levantam-se para, através do luto, reivindicar o direito de seus mortos. Exigir o lugar do morto é exigir o direito da vida.

"Não é verdade que perder nos faz desejar, depois que o luto nos deixou imobilizados? Comecemos, então, pela perda" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.289). Trata-se de transformar a dor do luto em luta: a manifestação das *madres* e *abuelas* da *Plaza de Mayo* (Argentina), por exemplo, que se reúnem desde 1977 até os dias atuais para exigirem notícias de seus filhos desaparecidos durante a ditadura militar no país (1976-1983). No Brasil, uma expressão análoga é trazida com o movimento 'mães de Maio' que se organizou desde o assassinato de 564 pessoas entre os dias 12 e 16 de maio de 2006. As mães e familiares das vítimas se reúnem periodicamente manifestando-se frente ao desinteresse da justiça em punir crimes de Estado.

Enquadramentos e as vida passíveis de luto

Os enquadramentos envolvem sempre questões de visibilidade e invisibilidade. Invisibilidade, essa, que é ideológica e política. Sendo assim, é possível assumir os memoriais como suficientes para discutir o luto

político de vidas aniquiladas? Em algum aspecto os memoriais são garantia de visibilidade? E visibilidade de quais corpos? Neste ritual, quais seriam os corpos ausentes? E quais seriam os corpos presentes? O que seria, ali, um estado de presença? Basta estar? Ou é preciso um mais além? E quem é que decide o que deve ser esquecido, como deve ser esquecido e quando deve ser esquecido? (BEIGELMAN, 2016)

O que requer uma vida para tornar-se passível de luto? Quais são as vidas enlutadas? O que uma morte requer em vida para provocar um horror e indignação mais generalizados que apoiem e estimulem o clamor por justiça e pelo fim da violência? (BUTLER, 2015). A filósofa retoma um caráter político do luto público como trabalho que excede o ambiente familiar para evidenciar vidas que nem sequer eram reconhecidas como vidas de fato.

> Para a autora, é uma política de luto que faz com que algumas vidas sejam consideradas valiosas e, portanto, quando perdidas, passíveis de serem enlutadas, enquanto outras vidas são tidas como desimportantes e, caso venham a ser perdidas, não são passíveis de luto. Para Butler, essa gramática na qual a população é dividida entre as pessoas por quem lamentamos e aquelas por quem não lamentamos exigiria uma política do luto público, cuja função seria reconhecer que aquela vida foi uma vida perdida e que, portanto, era considerada uma vida digna de ser vivida (SANTIAGO, Vinicius; RODRIGUES, Carla.2018, p.41).

Considerações finais

Estudar expressões de rememoração e luto através da arte como antimonumento suscita questões contraditórias. Por um lado, os memoriais oficiais que conquistam a visibilidade podem ter sua significação corrompido quando passa a integrar rotas turísticas de maneira superficial e oportunista em relação ao capital. Contudo, do outro lado, pode ser considerado como fundamental o reconhecimento oficial do Estado frente a manifestações públicas de luto como resistência para firmar estes direitos, uma vez que os objetivos das manifestações autogeridas é, juntamente, que as autoridades reconheçam as dividas sociais dos grupos violados.

Pensar sobre os enquadramentos e a tentativa de estabelecer novos enquadramentos como forma de aumentar a possibilidade de reconhecimento, como nos inspira Judith Butler, é um ato de responsabilização. A iniciativa destes gestos de rememoração através de ícones que representam memórias tão duras, difíceis e indigestas é questão de dívida social.

Acordar os mortos e reviver os fantasmas no nosso imaginário coletivo expresso na cidade é, portanto, reconhecer vivos como vidas, exercício fundamental dos direitos humanos. A aposta é que, sabendo olhar para nossos mortos e nos enlutar como exercício, rompa-se com o status quo do ciclo de violências (racismos, preconceitos e fobias em geral) e de efeitos perversos e práticas de extermínio de existências outras que implicam na perda de vidas que nem sequer foram consideradas vidas de fato.

A questão do luto é existencial.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura na Era Digital-Financeira: desenho canteiro e renda da forma**.São Paulo: Ed.34, 2012

BEIGUELMAN, Giselle. **Da cidade interativa às memórias corrompidas: arte, design e patrimônio histórico na cultura urbana contemporânea** [livre docência],110-130. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo; 2016. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/16/tde-09112016-145703/.

BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. Lisboa: KKym,2014

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I.** Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **O anjo Da história**. São Paulo: Autentica, 2012

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra – quando a vida é passível de luto?.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CYMBALISTA, Renato. **Cidade dos Vivos.** São Paulo:Annablume, 2002

CYMBALISTA, Renato. **Sangue, ossos e terras. Os mortos e a ocupação do território luso-brasileiro**. São Paulo: Alameda, 2011

CYMBALISTA, Renato. **Mobilizações da memória em lugares de morte em São Paulo: Flavio Sant'Anna, Edson Neris e Andrea de Mayo** in revista do centro de pesquisa e formação / nº 5, setembro, 2017

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Trad. André Telles. São Paulo: Ed. 34, 2017

DIDI-HUBERMAN, Georges (org) – **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc, 2017

FOSTER, Hal. **An Archival Impulse**, in Octobern. 110. Cambridge (MA):The MIT Press, 2004.

FOSTER, HAL.**O complexo arte - arquitetura**. São Paulo: Ubu Editora, 2017

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin.** São Paulo: Editora 34, 2014

GENNEP, Arnold Van. **Os Ritos de Passagem.** São Paulo: Editora Vozes, 2011

HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006

HOLLIER, Denis. **Against architecture: the writtings of Georges Bataille.** Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1992.

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HUYSSEN, Andreas. **Culturas do Passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. São Paulo: Contraponto, 2014

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares.** Trad. Yara Aun Khoury. Revista Projeto História, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**, in Gávea n. 01. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 1984.

KRZYŻANOWSKA, Natalia. **The discourse of counter-monuments: semioticsof material commemoration in contemporary urban spaces, Social Semiotics** -26:5, 465-485, DOI:10.1080/10350330.2015.1096132, 2016. Disponível online em https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10350330.2015.1096132

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Lisboa: Letra Livre, 2012

LIPOVETSKY, Gilles;SERROY, Jean. **O capitalismo estético na era do Globalização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

PEREIRA, Andiara. Um Antimonumento do corpo: Abjeção e precariedade em American Reflexx –PPGA-UFF, 2015 – disponível em http://www.artes.uff.br/uso-improprio/trabalhos- completos/andiara-pereira.pdf

SANTOS, Carolina Junqueira dos. O **corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem.** Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

SANTIAGO, Vinicius; RODRIGUES, Carla. **Feridas de uma herança dolorosa – o trabalho de luto público constitui uma forma de resistência à violência de Estado (Dossiê a Violência como ordem)** – Revista Cult nº232 (2018) p. 40 a 43. São Paulo: Editora Bragantini

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência**. Psicologia USP, v. 27, n. 1, 2016. Disponível em http://www.revistas.usp.br/ psicousp/article/view/114752/112487

SENNET, R. **Carne e Pedra**. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2016

SYKES, A. Krista (org.). **O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica, 1993-2009**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WAISMAN, Marina. **O interior da História**. São Paulo: Perspectiva, 2014

YAMAMOTO, João Carlos Amaral. **Entre Eisenman, Berlim e o Memorial.** Dissertação de mestrado à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014

YOUNG, James E. **The counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today** in Critical Inquiry, Vol.18, No.2., (Winter, 1992), pp. 267-296 disponível online em http://links.jstor.org/sici?sici=00931896%28199224%2918%3A2%3C267%3ATCMAII%3E2.0.CO%3B2-E

ZONNO, Fabiola do Valle. **Lugares complexos, poéticas da complexidade – entre arquitetura, arte e paisagem.** Rio de Janeiro: Ed, FGV, 2014

ZONNO, Fabiola do Valle. **Memoriais contemporâneos – uma nova condição do monumento entre arte, significado e experiência** –Icomos Brasil, 2017

V enanparq
Salvador - 2018

MELHORAMENTO URBANÍSTICO E PRÉ-FABRICAÇÃO: LELÉ E O PROJETO VALE DO CAMURUJIPE EM SALVADOR

URBAN UPGRADE AND PREFAB: LELÉ AND THE "VALE DO CAMURUJIPE" PROJECT IN SALVADOR

MEJORAMIENTO URBANISTICO E PRE-FABRICACIÓN: LELÉ Y EL PROYECTO "VALE DO CAMURUJIPE" EN SALVADOR

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

EKERMAN, Sergio Kopinski
Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Professor da Faculdade de Arquitetura da UFBA
sekerman@ufba.br

MELHORAMENTO URBANÍSTICO E PRÉ-FABRICAÇÃO: LELÉ E O PROJETO VALE DO CAMURUJIPE EM SALVADOR

URBAN UPGRADE AND PREFAB: LELÉ AND THE "VALE DO CAMURUJIPE" PROJECT IN SALVADOR

MEJORAMIENTO URBANISTICO E PRE-FABRICACIÓN: LELÉ Y EL PROYECTO "VALE DO CAMURUJIPE" EN SALVADOR

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O Projeto Vale do Camurujipe foi um amplo programa urbanístico realizado em Salvador durante toda a década de 80, responsável por uma série de intervenções na bacia do Rio Camurujipe e nos bairros localizados em seu entorno, sobretudo no campo da drenagem de águas pluviais e da urbanização de áreas precárias. Neste artigo analisamos alguns antecedentes técnicos e conceituais do Projeto, no que tange à sua atuação em bairros populares, a partir das ideias de John Turner (1927-) e seu colega Ian Terner (1939-1996). Investigamos também a dimensão construtiva da obra do arquiteto João Filgueiras Lima com argamassa armada para o contexto específico da consolidação de ações de melhoramento urbanístico em Salvador, contextualizando sua atuação no âmbito do Projeto Vale do Camurujipe e dos esforços de planejamento da Prefeitura Municipal no final dos anos setenta através de órgãos como o OCEPLAN.
PALAVRAS-CHAVE: Lelé, Pré-fabricação, Vale do Camurujipe, Melhoramento Urbanístico

ABSTRACT:
The Vale do Camurujipe Project was a large urban program carried out in Salvador during the 1980s, responsible for a series of interventions in the Camurujipe River basin and in the neighborhoods located in its surroundings, especially in the field of rainwater drainage and urbanization of precarious areas. In this article, we analyze some of the technical and conceptual roots of the Project, in terms of its work in popular neighborhoods, based on the ideas of John Turner (1927-) and his colleague Ian Terner (1939-1996). We also investigate the constructive dimension of the architect João Filgueiras Lima's work with ferrocement for the specific context of the consolidation of urban upgrade actions in Salvador, contextualizing his work within the scope of the Vale do Camurujipe Project and the planning efforts of the City Hall at the end of the seventies through organs such as OCEPLAN.
KEYWORDS: *Lelé, Prefabrication, Vale do Camurujipe, Urban Upgrade*

RESUMEN:
El Proyecto Valle del Camurujipe fue un amplio programa urbanístico realizado en Salvador durante toda la década de los 80, responsable de una serie de intervenciones en la cuenca del Río Camurujipe y en los barrios ubicados en su entorno, sobre todo en el campo del drenaje de aguas pluviales y de la urbanización de áreas precarias. En este artículo analizamos algunos antecedentes técnicos y conceptuales del Proyecto, en lo que se refiere a su actuación en barrios populares, a partir de las ideas de John Turner (1927-) y su colega Ian Terner (1939-1996). Investigamos también la dimensión constructiva de la obra del arquitecto João Filgueiras Lima con mortero armado para el contexto específico de la consolidación de acciones de mejoramiento urbanístico en Salvador, contextualizando su actuación en el ámbito del Proyecto Valle del Camurujipe y de los esfuerzos de planificación del Ayuntamiento Municipal al final de los años setenta a través de órganos como el OCEPLAN.
PALABRAS-CLAVE*: Lelé, Prefabricación, Vale do Camurujipe, Mejoramiento Urbanístico*

INTRODUÇÃO

O Projeto Vale do Camurujipe foi um amplo programa urbanístico realizado em Salvador a partir de 1979, responsável por uma série de intervenções na bacia do Rio Camurujipe e nos bairros localizados em seu entorno ao longo da década de 80, sobretudo no campo da drenagem de águas pluviais e da urbanização de áreas precárias. Direcionado para um território que era ocupado à época por cerca de um terço da população da cidade, foi resultado de um esforço significativo de planejamento e execução. Embora muito citado em trabalhos que abordam a obra com pré-fabricados de argamassa armada realizada pelo arquiteto João da Gama Filgueiras Lima, Lelé (1932-2014) em ações de urbanização, poucas vezes é possível verificar um aprofundamento acerca das origens conceituais e técnicas do Projeto e sua importância na história do urbanismo em Salvador e no Brasil, dada sua escala de abrangência.

A seguir, procuraremos demonstrar como a obra do inglês John Turner (1927-) orientou o surgimento das condições para o desenvolvimento de programas de urbanização de favelas na América Latina, a partir da conjunção entre construção autônoma e políticas públicas e as ideias por ele desenvolvidas junto ao arquiteto e urbanista Ian Terner (1939-1996) a respeito do papel das técnicas de construção pré-fabricadas neste contexto. Exploraremos também os antecedentes do Projeto do Vale do Camurujipe em Salvador e seu desenvolvimento, situando-o como um dos mais importantes programas de urbanização de favela já realizados no país.

Nosso objetivo é contextualizar a notável obra de Lelé realizada em Salvador entre 1979 e 1989 e o surgimento do seu interesse nas áreas precariamente urbanizadas da cidade, notadamente a partir da atuação da Companhia de Renovação Urbana de Salvador (RENURB), entre 1979 e 1982.

JOHN TURNER E A "AUTOCONSTRUÇÃO INSTITUCIONAL"

Em agosto de 2018 terão se passado cinquenta e cinco anos desde que o arquiteto inglês John F. C. Turner estampou a capa da revista inglesa *Architectural Design*, mostrando no texto intitulado *Dwelling Resources in South America* (TURNER, 1963) as *barriadas* de Lima e clamando por uma reinterpretação do papel do morador pobre das ocupações precárias peruanas na construção de sua própria habitação, em contraposição aos projetos de "superblocos" e conjuntos habitacionais vigentes no continente Europeu, por exemplo, mas também na matriz da atuação governamental de países como a Venezuela.

Completando 90 anos em 2017 e ainda em atividade, Turner daria naquele momento ênfase ao tema da autoconstrução, da independência, autonomia e, posteriormente, controle do usuário como solução para a questão habitacional nas cidades peruanas, integrando de forma definitiva o termo *self-help* ao glossário do urbanismo internacional e engrossando a crítica ao projeto urbanístico funcionalista do movimento moderno. Estabelece naquele momento um marco em torno a esta "nova" perspectiva sobre o assentamento precário autoconstruído, as possibilidades e limites da arquitetura para aquilo que mais tarde veio a configurar-se como "urbanização de favelas" ou "melhoramento urbanístico" e que, junto a outros modos de ação sobre a cidade que conjugam autoconstrução a programas estatais, consiste no protagonismo dos reais interessados – os moradores – no processo de construção de sua habitação. Pode ser, portanto, considerado como um dos pioneiros na defesa de questões ainda hoje relevantes e controversas quando o assunto em pauta é a precariedade e a falta da habitação nas cidades do mundo

subdesenvolvido, permanecendo como referência fundamental nos debates conexos e para trabalhos como este, que procuram situar e compreender programas executados em áreas de urbanização precária.

Formado arquiteto pela Architectural Association (AA) de Londres, Turner declara-se influenciado pelo humanismo da obra urbanística de Patrick Geddes e sua metodologia de trabalho, atribuindo às atividades práticas de Geddes na Índia uma influência direta e indireta sobre sua escolha de realizar imersão no Peru após seus estudos na AA. Ali morou e trabalhou durante seis anos entre Lima e Arequipa, a convite do arquiteto peruano Eduardo Neira, que havia estudado planejamento urbano e regional na Universidade de Liverpool e para quem Geddes era também uma influência, dividindo com Turner a crença de que "arquitetura não pode ser praticada como se fosse uma variável independente"(TURNER, 1972a, p. 123). O próprio Turner destaca a origem das ideias que viria a divulgar futuramente e que, na língua inglesa, ganhariam repercussão internacional:

> "O geógrafo John P. Cole, o antropólogo social José Matos Mar e o arquiteto-planejador Eduardo Neira eram membros de um grupo pequeno de profissionais que primeiro chamaram atenção para a real e potencialmente positiva natureza das barriadas ou ocupações urbanas precárias do Peru. Já em 1955 Neira havia organizado um projeto piloto de assistência técnica aos *squatters* de Arequipa (...) a partir de seu posto como oficial do Ministério de Obras Públicas. Meu primeiro trabalho no Peru veio através de Neira e foi com a Oficina de *Assistência Técnica a las Urbanizaciones Populares de Arequipa* (OATA)" (TURNER, 1972a, p. 123, tradução nossa).

De caráter seminal, *Dwelling Resources in South America* destaca números da rápida urbanização da América Latina em meados do século XX, apontando para um crescimento de 57,4% na população das cidades em todo o continente, entre 1940 e 1963, e junto a isto analisa dois extremos da resposta a este fenômeno: de um lado, as barriadas de Lima criadas na década de 50 como alternativa à moradia nos cortiços subnormais do centro da cidade; do outro, os "super" conjuntos habitacionais construídos pelo *Banco Obrero* da Venezuela em Caracas (1954-58). Em seguida, sistematiza aquilo que entendemos serem "categorias híbridas" de resposta ao desafio em pauta, descritas com o título de:

a. *Barriada integration*, exemplo de ações de "melhoramento urbanístico";

b. *Minimal settlements*, exemplo de ações "incrementais" de crescimento paulatino de ocupações planejadas;

c. *Co-operative housing*, como exemplo de conjuntos construídos por mutirões de ajuda mútua com assistência técnica.

Nos três casos, Turner disserta sobre experiências que, de uma forma ou de outra, situam-se num espectro intermediário entre os extremos acima citados, caracterizando-se pela presença da força de trabalho da autoconstrução (*self-help*) e do setor público, seja através de financiamento ou da assistência técnica (*aided self-help*), pontuando a impossibilidade dos governos de barrarem o processo de urbanização e a pressão por terra ou de atenderem a demanda por habitação já criada naquele ponto, mesmo trabalhando sério e gastando parte fundamental de seu orçamento:

> Até muito recentemente, a maioria dos projetos governamentais de habitação do governo da América do Sul estavam se tornando drenos permanentes dos recursos estatais que, de

> qualquer forma, eram totalmente insuficientes para lidar com as necessidades. Isso significou contribuições muito pequenas do governo para a habitação popular, embora constitua, de longe, a maior e mais importante demanda financeira nesses países. Nos sete anos de 1949 a 1956, o governo peruano construiu 5476 casas: menos de 1 por cento do déficit de habitação durante esses anos e a um custo unitário impossível de reembolsar a família urbana média. E este foi um período excepcionalmente ativo no trabalho de construção do governo.
>
> Durante o mesmo período, não menos de 50.000 famílias (...) tomaram as coisas em suas próprias mãos e resolveram pelo menos parte de seus problemas de habitação e desenvolvimento comunitário por sua própria iniciativa e fora da superestrutura legal, administrativa e financeira estabelecida.
>
> A política oficial levou, por um lado, a uma imposição autoritária de habitação pública e, por outro lado, a uma negligência quase total. Até 1958, nenhuma tentativa foi feita no Peru para orientar a contribuição do povo em programas de desenvolvimento local.
>
> Esta situação ilustra claramente duas características da rápida urbanização em um país subdesenvolvido: nenhum desses governos - por mais saudável que seja, como mostra o projeto da "Superbloque" venezuelana, pode possivelmente financiar mais do que uma pequena proporção da demanda total por habitação. Nem sob as condições colocadas, qualquer governo é capaz de impedir as imensas pressões por terra e habitação que a ação do governo não consegue acomodar (TURNER, 1963, p. 390, tradução nossa).

Turner desde este momento ocupa-se, portanto, de questões mais amplas para defender seu argumento, indo além da precariedade física enquanto problema e mostrando habilidade em trazer à tona também aspectos antropológicos, sociológicos, administrativos, políticos e econômicos, antecipando sua crítica à visão tecnocrática da habitação, que desenvolverá em posteriormente.

Em 1972, Turner compilaria grande parte destas reflexões em dois artigos: "*The Reeducation of a Professional*" e "*Housing as a Verb*", este um dos seus escritos mais difundidos. Os textos estão no livro "*Freedom to Build*", editado por Turner e Robert Fichter, um compêndio de estudos que, de diversas formas, apoiam a tese de controle total do morador acerca da decisão de como, onde e em que tipo de casa quer habitar, em contraposição ao controle do Estado ou de grandes corporações sobre este processo.

Em "*The Reeducation of a Professional*" Turner relata três experiências suas no Peru: a construção de uma escola na vila rural de Tiabaya (Arequipa, 1957), um grande programa de moradia autoconstruída com assistência técnica nas ocupações precárias de Arequipa (1958) e um programa experimental de crédito para habitação na barriada de Huascarán, na periferia de Lima (1962). Ao analisar os acertos e, principalmente, os erros e equívocos da sua própria atuação em cada experiência, Turner reforça argumentos constantemente presentes em sua obra. Sobre o arquiteto, por exemplo, defende que "A iniciativa, ingenuidade, perseverança e esperança tão evidente na ação de moradia de uma parte tão grande da população, enfrentando tantas dificuldades é, talvez, a mais importante lição que um arquiteto ou urbanista possa aprender"(TURNER, 1972a, p. 145, tradução nossa).

Também sustenta que a atividade da construção, incluindo a administração dos recursos disponíveis para compra de materiais, deveria ser repassada aos mutirantes e critica a utilização de soluções industrializadas

para a construção da moradia, baseada no entendimento que o custo-benefício da economia gerada pelo uso de soluções heterônomas aplicadas de cima para baixo era ruim, não compensando absorvê-lo:

> O primeiro impulso, especialmente do arquiteto e construtor, é reduzir os custos pela inovação tecnológica. As reduções de 10 a 12 por cento nos primeiros custos que podem ser alcançados por modificações técnicas de projetos de habitação patrocinados pelo poder público ainda são muito poucas para fazer quaisquer mudanças significativas na potencial contribuição das agências públicas, nessas circunstâncias (TURNER, 1972a, tradução nossa).

Apesar de sua postura crítica ao tema da tecnologia da construção, neste caso, a industrialização, destacadas em trabalhos como (AGUIAR, 2010) e (MCGUIRK, 2014), Turner não necessariamente refuta o papel da inovação técnica, procurando apenas tirá-lo do foco e reposicionar sua importância. Isto é pouco explorado nas interpretações de suas obras, o que fica claro em "*Technology and Autonomy"*, texto de Ian Donald Terner, com quem escreveu "*Industrialized housing: the opportunity and the problem in developing areas*" (TURNER; TERNER, 1972). No artigo "*Technology and Autonomy*", também presente em *Freedom to Build*, registram-se pensamentos de conjunção entre a tese do *dweller control* (controle do morador) e a industrialização da construção e, portanto, da autoconstrução com assistência técnica utilizando ferramentas de pré-fabricação.

Terner descreve um longo estudo de caso sobre a experiência mal sucedida de uma fábrica complexa e centralizada de componentes pré-fabricados pesados em um país da América Latina, da inauguração a bancarrota, sustentando que, em países pobres e com problemas de infraestrutura, a alta especialização do processo industrial é tomada de riscos de ordem energética e de transportes, dentre outros. Terner sintetizava o processo industrializado como aquele composto por quatro estágios proeminentes: (1) sistematização e estandardização dos produtos, (2) especialização do trabalho; (3) concentração da produção e marketing e (4) mecanização da produção (TERNER, 1972, p. 216, tradução nossa).

A partir daí, argumenta que, como apoio à autoconstrução, deva se adotar para países com esta demanda um fundamento de industrialização parcial, rica na criação de sistemas de produtos e especialização do trabalho, mas com produção descentralizada e mecanização limitada, descartando, portanto, os grandes esforços em torno à criação de uma infraestrutura pesada de pré-fabricação para produção de habitação em massa, o que significava, em sua opinião, "Construir ou importar plantas de fabricação grandes, sofisticadas e dispendiosas que consistentemente não conseguiram resolver os problemas de escassez aguda de habitação" (TERNER, 1972, p. 201, tradução nossa), adicionando ainda que:

> Perseguir o mito de que os módulos de habitação industrialmente produzidos em massa podem reduzir significativamente os custos e, de alguma forma, reduzir o déficit no fornecimento mundial de acomodações seguras e decentes, tem, em muitos casos, conduzido diretamente ao resultado oposto - a piora de condições de habitação (Idem, p. 201, tradução nossa).

Em suas considerações finais, Terner propõe: "Componentes produzidos em massa que são leves, baratos, fáceis de manusear - e que podem ser facilmente utilizados por construtores de autoajuda - potencialmente têm um impacto muito maior do que os componentes que devem ser manipulados por construtores e empreiteiros experientes" (TERNER, 1972, p. 223, tradução nossa), algo próximo da proposta consolidada por Lelé poucos anos depois, em 1979, com a ressalva ao fato de que Lelé produziu

peças e edifícios para urbanização e não para apoio à construção habitacional propriamente dita. Ainda mais próxima das propostas de Terner, em nossa visão, está o caso do mutirão de Vila Nova Cachoeirinha em São Paulo (1992), tema que aprofundaremos adiante.

Ao fim, Terner sustenta que uma "agenda de inovações" neste setor poderia estar ligada ao desenvolvimento tecnológico de: (1) sistemas de estrutura-envelopamento; (2) sistemas de água e esgoto; (3) sistema de energia e (4) sistemas de fundações, concluindo que "Independentemente do grau de industrialização, a tendência de módulos embalados ou pré-montados deve ser revertida, e uma estratégia altamente componentizada deve ocupar seu lugar" (TERNER, 1972, p. 228–236, tradução nossa).

As partir de seus textos, Turner tem importante papel no processo de institucionalização do tema da intervenção em áreas autoconstruídas e, mais profundamente, da autoconstrução como solução possível para a falta de habitação em grandes cidades do mundo. No contexto internacional, outros autores tais quais William Mangin, Charles Abrams e Janice Perlman são também exemplos de intelectuais destacados que trouxeram para o plano frontal das discussões correlatas as informações sobre favelas, barriadas, *barrios* e *ranchos* e aspectos da autoconstrução. Temas conexos veremos também em outras obras paradigmáticas do mesmo período (final dos anos 60 e início dos anos 70) tais quais o "Direito à Cidade" de Henri Lefebvre.

Vale citar também que em 1976, portanto, há mais de quarente anos, já era intenso e longo o debate acerca da pertinência da autoconstrução, inclusive na crítica à panaceia de sua absorção inequívoca como política habitacional do terceiro mundo, papel personalizado pelo geógrafo marxista Rod Burgess, que no texto "*Petty Commodity Housing or Dweller Control? A Critique of John Turner's Views on Housing Policy*" (BURGESS, 1978) faz detalhado levantamento das contradições inerentes a estas políticas em embate direto com John Turner, convocando à reflexão sobre o desserviço prestado pela autoconstrução ao permitir a existência de um Estado ausente que, em última medida, só agravaria as condições de pobreza da população e acirraria as divisões da economia capitalista.

A partir da síntese realizada por Turner em "*Dwelling Resources in Latin America"*, além de outros trabalhos brasileiros e latino-americanos, entendemos que da anteriormente citada conjunção entre a autoconstrução autônoma, que resulta nas áreas de urbanização dita "informal", e os programas estatais "puros", usualmente representados pela construção de conjuntos habitacionais, é possível sistematizar três alternativas básicas de ação sobre a cidade em atendimento à demanda por habitação para a população mais pobre, nomeadamente: a. Melhoramento Urbanístico; b. Programas de caráter incremental; c. Autoconstrução por ajuda mútua com assistência técnica (Fig.1), sendo o Melhoramento Urbanístico aquele onde se implanta infraestrutura em área previamente ocupada por autoconstrução, caso do Programa Vale do Camurujipe.

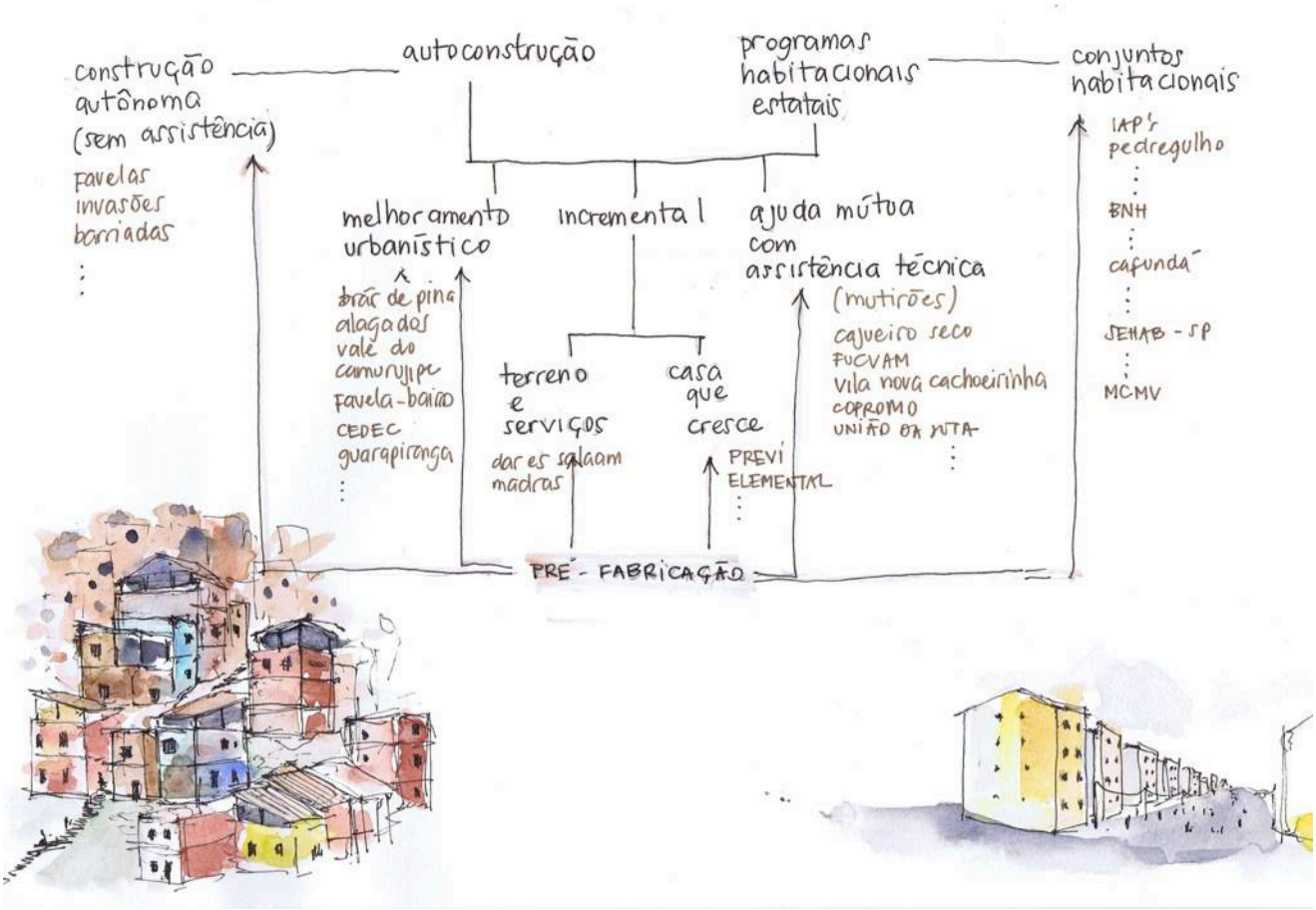


Fig. 1: 40 anos de programas habitacionais com autoconstrução: entre as favelas e os conjuntos habitacionais. Fonte: desenho do autor.

PROJETO VALE DO CAMURUJIPE E A CONSOLIDAÇÃO DO MELHORAMENTO URBANÍSTICO EM SALVADOR

Embora projetos de Melhoramento Urbanístico já estivessem em andamento no Peru desde o final da década de cinquenta ou na Indonésia desde o início da década de setenta, dentre outros, no Brasil encontraram tímida movimentação no mesmo período, não obstante ter sido a década de sessenta, momento de aguda urbanização nas grandes cidades brasileiras.

No caso de Salvador, o Escritório de Planejamento Urbano da Cidade de Salvador, o EPUCS (1942 a 1947), sob o comando do Engenheiro Mario Leal Ferreira, foi um dos primeiros momentos de enfoque sistemático à questão da "habitação proletária":

> Sob a ótica do 'bem-estar-social', como algo além da habitação isolada, vista apenas como moradia. A 'habitação e seus complementos' implicam, para o EPUCS, em proximidade aos locais de emprego, em financiamento e até em subsídio para as faixas de menor renda. Assim as chamadas 'habitações transitórias' pressupõem uma evolução, um processo, onde o patamar mínimo pode abrigar soluções tipo 'embrião' ou programas de autoconstrução capazes de, no tempo, sofrerem adaptações, transformações, complementações e até substituições por novas tipologias via reforma urbana (FERNANDES; SAMPAIO; GOMES, 1999, p. 177).

Responsável por "lançar as bases para novas experiências que irão se desenvolver após os anos 50" (FERNANDES; SAMPAIO; GOMES, 1999, p. 178), o EPUCS foi pioneiro em vários sentidos, também dialogando no campo da habitação popular com a implantação dos conjuntos edificados pelos Institutos de Aposentadorias e Pensões, os IAPs, e, mais especialmente, com a construção do conjunto do IAPI (Industriários) , em bairro que hoje leva seu nome e ao seu redor se desenvolveu. O fim brusco da experiência, no entanto, gerou lacuna para um debate que tivesse a escala necessária para lidar com o tamanho do crescimento populacional que em seguida viria. O período após o fim do EPUCS foi caracterizado por experiências de menor calado e maior fragmentação, tais como a criação da Comissão de Planejamento Urbano da Cidade de Salvador, capitaneada por Diógenes Rebouças (CPUCS; 1950 a 1958), a criação da Superintendência de Urbanização da Capital (SURCAP; 1958-1970) e a criação do Órgão Central de Planejamento (OCEPLAN), em 1970.

Nesse âmbito, o planejamento referente às zonas ocupadas precariamente no intenso processo de urbanização dos anos 50 e 60 gerou iniciativas que, infelizmente, tiveram limitada repercussão prática, conforme relata a professora Ângela Magalhães. Em 1963, o prefeito Virgildásio Sena encaminhou à Câmara de Vereadores de Salvador projeto para trabalho em favelas, mas o golpe militar no ano seguinte frustraria o sucesso da proposta de criação da Companhia Urbanizadora de Salvador – CURSA, através da Lei nº 1.471:

> Que incorporaria finalidades tais quais a 'construção e higienização de habitações (...) ao alcance de famílias de escassos recursos econômicos à base de programas que visem a ordenação de zonas de habitação (...) eliminar, gradativamente, das áreas urbanas, as construções e habitações insalubres ou perigosas (...) reparação ou ampliação de habitação, usando técnica do esforço próprio e de ajuda mútua (MAGALHÃES, A., 2000, p.135).

Com o golpe militar de 1964 e a criação do Banco Nacional de Habitação (BNH) e do Serviço Federal de Habitação e Urbanismo (SERFHAU), a política habitacional no país iniciou uma fase caracterizada pela ênfase à construção de conjuntos habitacionais, verticais ou horizontais, e à tentativa de provisão quantitativa das unidades deficitárias, o que afinal serviu para ampliar o processo de periferização e espraiamento das principais capitais, mais do que para prover habitação no ritmo necessário.

Neste período, Salvador passava por sua "Reforma Urbana", iniciada em 1968, durante a prefeitura de Antônio Carlos Magalhães (1967-1970), responsável por "alienar 46.794.490m2 de terras públicas a preços insignificantes, acompanhados de investimentos maciços em infraestrutura e reformas no código de urbanismo que vão viabilizar a privatização do solo na cidade" (BRANDÃO apud MAGALHÃES, A., 2000, p. 139). À "Reforma" coube o financiamento para construção das Avenidas de Vale: Av. Castelo Branco (1967), Av. Presidente Costa e Silva (1968), Av. Vasco da Gama, segunda pista (1974), Av. Mario Leal Ferreira –

Bonocô (1970), Av. Reitor Miguel Calmon – Vale do Canela (1970) e Av. Anita Garibaldi (1977), dentre outras, tratando ideias do EPUCS como um simples esquema viário e, durante o processo, removendo invasões populares já existentes ao longo do trajeto das avenidas e também de áreas como a Orla Marítima.

Neste contexto, tão excepcional quanto Brás de Pina foi para o Rio de Janeiro, foi para Salvador a urbanização dos "Alagados", na borda da Baía de Todos os Santos, resultado de concurso nacional de 1973, numa iniciativa que juntou o BNH, a Prefeitura Municipal de Salvador e a Alagados Melhoramentos S/A (AMESA), uma empresa de capital misto, criada por lei estadual em abril de 1974 e responsável pela execução e implantação do Plano Urbanístico de Alagados. O projeto, que beneficiou parte significativa dos 100.000 moradores que habitavam a área em meados da década de 70, teve repercussão internacional e atraiu atenção nacional e internacional (MATHÉY, 1978), apostando na intervenção urbanística e deixando para os moradores, em alguns setores, o desafio de construção das casas, propriamente ditas. Segundo o Professor Eduardo Carvalho, que atuou diretamente nestes trabalhos:

> O seu diferencial revelava-se no procedimento escolhido de recuperar e urbanizar, de forma integral, toda área, permitindo-se apenas o remanejamento, na própria área dos Alagados, das habitações que não podiam ser efetivamente melhoradas e retiradas as condições de anormalidade, reconhecendo-se, assim, o valor do capital ali acumulado sob forma de investimentos habitacionais, infraestrutura, serviços e características comunitárias locais. Isso, num momento em que sequer existiam carteiras de financiamento para urbanização de favelas no BNH e as políticas públicas de habitação direcionavam para o "congelamento" da área favelada e a posterior transferência dos seus moradores para conjuntos habitacionais populares, construídos com recursos do Sistema Financeiro de Habitação, geralmente em locais distantes, onde os serviços urbanos eram precários ou, simplesmente, inexistiam (CARVALHO, 2002, p. 133).

Alagados, neste sentido, representou experiência de grande escala e que levou Salvador para o grupo de cidades pioneiras em projetos que envolveram o melhoramento urbanístico, inclusive associado a outros ensaios de caráter incremental, como a implantação de casas-embrião ou mesmo de loteamentos tipo Terreno e serviços (Idem, p.133).

Em 1976, iniciaram-se as atividades do Plano de Desenvolvimento Urbano (PLANDURB) de Salvador, realizado pelo OCEPLAN entre 1975 e 1978, em paralelo ao Estudo de Uso do Solo e Transportes da Região Metropolitana de Salvador (EUST), criando um esforço de planejamento em Salvador "comparável à magnitude do EPUCS" (PENTEADO FILHO, 1991, p. 3), com financiamento da FINEP – Financiadora de Estudos e Projetos, do Governo Federal, do Banco de Desenvolvimento do Estado da Bahia (DESENBANCO) e intermediação do ISP – Centro de Estudos Interdisciplinares para o Setor Público, da Universidade Federal da Bahia.

Implantado na gestão do Prefeito Jorge Hage Sobrinho, nomeado pelo Governador Roberto Santos, o plano carimbou as bases da ampliação da cidade em direção ao norte, consolidando seus eixos de expansão, a BR-324 e a Av. Luiz Viana Filho (1974), acessos ao Polo Petroquimico de Camaçari, ao Centro Industrial de Aratu (CIA) e ao recém-construído Centro Administrativo do Estado da Bahia (CAB) e incorporando em definitivo o subcentro do Iguatemi, na bacia do Rio Camurujipe.

Segundo o recente estudo Salvador – O caminho das águas, a Bacia Hidrográfica do Rio Camurujipe ou Camarajipe localiza-se no miolo da cidade de Salvador e possui uma área de 35.877 km2 (11,62% do território de Salvador), sendo a terceira maior bacia em extensão no município. A população estimada pelo IBGE para a bacia em 2010 foi de 668.871 habitantes, tornando-a a mais populosa da cidade, habitada predominantemente por moradores de renda entre 1 e 3 salários mínimos (SANTOS, E., et al., 2010).

O Rio tem suas nascentes próximas ao bairro de Pirajá, nos bairros de Marechal Rondon, Boa Vista de São Caetano, Calabetão e Mata Escura, percorrendo 14km até sua foz, desviada de sua posição original no Largo da Mariquita, entre 1948 e 1963, para o bairro do Costa Azul, através de obra de dragagem e rebaixamento do leito na região do Shopping Iguatemi (SANTOS, E., et al.,2010; PREFEITURA MUNICIPAL DE SALVADOR, 1990). Ou seja, nasce em bairros entre a BR-324 e o Subúrbio Ferroviário, às margens da Baía de Todos os Santos, a oeste da cidade, cruzando o Cabo de Santo Antônio para desaguar na costa leste, no Oceano Atlântico.

Dentre as localidades na zona de influência da Bacia do Camurujipe podemos citar: Alto do Cabrito, Marechal Rondon, Campinas de Pirajá, Boa Vista de Santo Antônio, Santo Antônio, Capelinha, Calabetão, Jardim Santo Inácio, Mata Escura, Bom Juá, Fazenda Grande do Retiro, Arraial do Retiro, Barreiras, Retiro, IAPI, Santa Mônica, Pero Vaz, Curuzu, Liberdade, São Gonçalo, Pau Miúdo, Luiz Alselmo, Cidade Nova, Vila Laura, Baixa de Quintas, Caixa D'Água, Matatu, Santo Agostinho, Macaúbas, Barbalho, Lapinha, Saúde, Santo Antônio, Centro Histórico, Cosme de Farias, Brotas, Pernambués, Saramandaia, Resgate, Caminho das Árvores, Stiep e Costa Azul, conforme subdivisão de Santos, E., et. Al, 2010.

O PLANDURB viria a abordar, portanto, área importante da cidade e tentava lidar com as transformações significativas pelas quais passava a Região Metropolitana de Salvador, com sua industrialização, explosiva urbanização e reorganização social, econômica e financeira. O esquema substituiu o modelo radial concêntrico e mononuclear do EPUCS, mas emanava sua influência, não só por conta da implantação das avenidas de vale que havia se realizado em tempos recentes, mas também em função da tentativa de uma abordagem geral e integrada de planejamento físico e econômico.

Enfrentando um contexto diverso daquele do EPUCS no tocante à habitação popular e às favelas da cidade, contudo, o PLANDURB foi o primeiro a apresentar ideias mais consistentes ligadas à urbanização do chamado "miolo" do cabo de Santo Antônio, a área entre a BR-324 e a Av. Paralela, visando lidar com as consequências de um crescimento que levou a população de Salvador de 650.000 pessoas em 1960 a 1.500.000 de pessoas em 1980, um crescimento de mais de 100% em 20 anos . Deste contingente, pelo menos 70%, ou aproximadamente 1.100.000 pessoas, viviam precariamente em áreas residuais da ocupação "formal", tais como a borda da Baía junto ao Subúrbio Ferroviário, o Nordeste de Amaralina e a franja da falha geológica, caso da Liberdade, além dos bairros do Vale do Rio Camurujipe.

As ações da gestão Jorge Hage em relação às áreas carentes foram relativamente sólidas e incluíram a criação do Programa de Financiamento de Lotes Urbanizados (PROFILURB) e do Programa de Ajuda Mútua (PAM), que promovia a infraestruturação de loteamentos por mutirão (LIMA, G., 2009, p. 37), através do Programa de Desenvolvimento Social (PRODESO), que, entre 1975 e 1977, buscou "viabilizar a canalização de recursos para implementação de ações em áreas ocupadas por famílias de baixa renda. A concepção do Programa visava à participação das comunidades no processo de decisão sobre como investir os recursos, quais as obras identificadas como prioritárias pelas famílias beneficiadas" (MAGALHÃES, A., 2000). Paradoxalmente, a gestão Jorge Hage foi marcada pela remoção conflituosa da invasão da Baixa do

Marotinho, próximo ao bairro de São Caetano, fato que terminaria por selar seu destino político e sua substituição por Fernando Wilson de Magalhães em março de 1977, conforme relatos do Ex-Governador Roberto Santos (LIMA, G., 2009, p.37).

PRIMEIRA GESTÃO KERTÉSZ

Iniciada em Março de 1979, a primeira administração do Prefeito Mário de Melo Kertész (1946-) deu-se por indicação indireta do Governador Antônio Carlos Magalhães (1927-2007). Kertész era então um jovem gestor de 33 anos de idade que, dentre outras tarefas, havia cumprido com sucesso a missão de implantação do Centro Administrativo da Bahia à frente da Secretaria de Ciência e Tecnologia, entre 1972 e 1974 (SECRETARIA DO PLANEJAMENTO CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO ESTADO DA BAHIA, 1974), contando já naquele momento com o auxílio dos pré-fabricados de João Filgueiras Lima.

A gestão Kertész absorveu diretrizes formuladas pelo PLANDURB e o OCEPLAN, introduzindo, no entanto, um ciclo diferente de entendimento urbano para a cidade, pensando-a de forma mais prática, pragmática e "executiva". Na mensagem enviada à Câmara de Vereadores de Salvador pelo Prefeito em Março de 1981, portanto dois anos após o início do seu mandato, que duraria até Novembro daquele ano, Mario Kertész relembra o diagnóstico elaborado sobre Salvador em sua chegada e as ações tomadas pelo Governo no sentido de agilizar sua gestão do ponto de vista prático e técnico.

O arquiteto Michel Chauí do Vale faz sobre o texto a seguinte análise:

> Em tal diagnóstico, sobressai um conjunto de questões que podem ser concentradas em algumas linhas específicas: urbana (diretamente ligada com as questões socioeconômicas); administrativa (relacionada à gestão e à capacidade de resolução dos problemas municipais a cargo da Prefeitura, além da sua estrutura institucional) e cultural. O campo de atuação da equipe de projetos de Lelé se deu sobre o cruzamento desses três problemas-chaves, sobrepostos na qualidade ambiental urbana, na precariedade da habitação e dos deslocamentos da população, além do baixo nível de atendimento por serviços públicos. Todos esses pontos confluíam para uma ameaça ao caráter cultural da cidade, pela conjuntura de crise urbana, socioeconômica e administrativa, com reflexo direto no conjunto urbanístico tradicional – o Centro Histórico – e na sua paisagem natural (DO VALE, 2017, p. 5).

Kertész e sua equipe identificavam três áreas focais de atuação: o Centro histórico, a Orla Marítima e os Assentamentos de Baixa Renda, que poderiam também ser agrupados nos "programas amplos da Administração nas áreas de Transportes, Habitação, Saneamento, Cultura e Revitalização dos Espaços de Educação e Saúde" (PREFEITURA MUNICIPAL DO SALVADOR, 1981, p. 14) e que, por sua vez, procuravam "conciliar plano e projeto, macro e micro urbanismo, global e setorial" (PREFEITURA MUNICIPAL DO SALVADOR, 1981, p. XXIV).

O contexto no final dos anos 70, caracterizado pela distensão do regime militar e por um momento em que "o 'approach' à autoconstrução de Turner tornou-se a estratégia dominante das agências internacionais para habitação" (FREDIANI, 2001, p. 139, tradução nossa), davam boas condições à implantação de um projeto amplo e de grande impacto sobre os "Assentamentos de Baixa Renda", o que acabou por solidificar-se no Projeto Vale do Camurujipe, mas não exclusivamente sobre esta localidade, como veremos.

A linha de intervenção dos projetos para as denominadas "área de baixa renda" estava ancorada em cinco pontos, em muito conectados também às recomendações consolidadas pela ONU em 1976 no Habitat I, sobre as quais tratamos no capítulo 2, relatados assim pelo prefeito:

> 1. Posse da terra, legalização e propriedade do terreno construído. Trabalhando nesta direção, temos efetuado desapropriações de áreas onde se consolidaram antigas invasões, para venda do lote ao ocupante;
>
> 2. Melhoria do transporte coletivo, com a pavimentação das vias do acesso de cumeada e de fundo de vale, construção de terminais periféricos (84 até o fim deste ano) e fiscalização da operação onde a TRANSUR atua como reguladora do sistema;
>
> 3. Saneamento básico, com a microdrenagem das bacias ramificadas pelos fundos dos vales, ao lado de algumas macrodrenagens; drenagem as encostas, possibilitada pela criação extraordinária das escadarias, e coleta do lixo, permitida através as vias de acesso implantadas;
>
> 4. Contenção de encostas, feita também com as escadarias, as quais, na verdade, desempenham três importantes funções: impedem o desmoronamento do terreno, promovem a circulação vertical de pedestres e conduzem as águas pluviais, de uso e de esgoto;
>
> 5. Implantação da sede local da Prefeitura, que realiza o trabalho social na área, esclarecendo e mobilizando a população em todos os sentidos e promovendo sua co-participação na Administração Municipal e em tarefas comuns, destinadas ao seu próprio bem estar (PREFEITURA MUNICIPAL DO SALVADOR, 1981).

Além disto, o prefeito destacava que quase 75% da população da cidade (mais de 1.100.000 pessoas) habitava nesta época em áreas precárias, em cerca de 53 bairros, tentando a Prefeitura atingir os assentamentos do Vale do Camurujipe, o Nordeste de Amaralina e a Boca do Rio, dentre outros, num total de aproximadamente 620 mil pessoas:

> As áreas de baixa renda, outro espaço essencial no qual a prefeitura concentra seus recursos, são aquelas onde está a maioria absoluta da população de Salvador: 1.154.274 habitantes, ou seja, 74,51% dos habitantes da Cidade, segundo os levantamentos mais recentes. Em outras palavras, falar da baixa renda é falar de uma população com renda hegemônica de até cinco salários mínimos, de acordo com estudos do Órgão Central de Planejamento, que em grande parte se distribui pelas encostas ou terrenos alagadiços dos fundos de vales, em precárias condições de salubridade – os esgotos correm muitas vezes, como rios negros, à flor da terra – transporte e segurança (porque a falta de drenagem das áreas onde se assentam contribui para os deslizamentos, corrimentos de terra e alagamentos), para só citar alguns dos seus gravíssimos problemas. A sua insegurança é também a da posse da terra que ocupam, que legalmente não lhes pertence, porque se trata de terrenos arrendados, aforados ou invadidos. Ruins também são as condições de saúde, educação, trabalho e tantas outras.
>
> Sem maiores esforços, pelo menos 53 bairros se enquadram neste desenho do que sejam áreas de baixa renda. Para uma parcela considerável dessa área, a Prefeitura dirige, hoje, o seu Programa de Habitação, em caráter de absoluta prioridade. Esse programa, que tem

> como maior projeto o da Bacia do Camurujipe, que atinge uma população de baixa renda de 490,7mil pessoas, e outros, menores em dimensão, mas não em importância, como o do Nordeste de Amaralina (90 mil pessoas), o da Boca do Rio (40 mil pessoas)(...) tratará de dotar todas essas áreas de obras bastante sérias de infraestrutura e cuidará da legalização da posse dessas terras.
>
> Macrodrenagem, contenção de encostas, abertura e pavimentação de vias, escadas drenantes, iluminação pública de equipamentos comunitários, preservação de áreas verdes e reserva de outras áreas específicas fazem parte do Programa de Habitação da Prefeitura (...) Esse programa pretende, sem nenhuma atitude paternalista, fixar a população de baixa renda nas áreas que ela ocupa e, ao permitir o adensamento em várias delas, desestimular a proliferação desordenada de invasões sem as menores condições (PREFEITURA MUNICIPAL DO SALVADOR, 1981, p. 5 e 6).

Para atingir estes objetivos, em todas as frentes, a solução passou pelo protagonismo da RENURB, a Companhia de Renovação Urbana de Salvador, uma empresa de economia mista, diretamente atrelada ao gabinete do prefeito, que havia sido criada através da Lei nº 2.860 de Outubro de 1976 "para administrar o Fundo Municipal de Desenvolvimento Urbano - FMDU e desenvolver atividades específicas na promoção, incorporação, implantação e operação de programas de renovação e expansão urbana, de infraestrutura e equipamentos urbanos" (PREFEITURA MUNICIPAL DO SALVADOR, 1976).

Como explicado na mensagem de 1981, a partir de 1979 foi organizada em duas "unidades funcionais", o Escritório de Projetos e a Usina de Pré-moldados, ambos coordenados por Lelé, dentro da perspectiva do uso da argamassa armada como alternativa tecnológica a estes desafios:

> Uma é o Escritório de Projetos, de onde saem os projetos executivos de quase todas as obras físicas levadas a efeito na Cidade, para concretização dos diversos programas, como Habitação e Transportes. A outra é a unidade industrial, a Usina de Pré-moldados, instalada em Pirajá, à qual cabe produzir o mobiliário urbano mais apropriado para Salvador e desenvolver um trabalho de pesquisa de novos produtos em pré-moldados leves, repassando essa tecnologia à iniciativa privada, na medida do interesse das empresas (PREFEITURA MUNICIPAL DO SALVADOR, 1981, p. 14, grifo nosso).

Na área de "habitação e saneamento", coube à RENURB, inicialmente, fazer projetos de 1191 lotes na área de Fazenda Coutos , mas:

> (...) durante 1980, algumas mudanças foram feitas no Programa de Habitação da Prefeitura (...) que passou a enfatizar a fixação da população de baixa renda nas áreas que ela já ocupa, com a legalização da propriedade da terra que usa e a melhoria das condições de moradia, através de trabalhos bastante sérios de infraestrutura nos bairros populares (PREFEITURA MUNICIPAL DO SALVADOR, 1981, p. 14).

Em depoimento ao autor, o ex-prefeito Mário Kertész relembra também aquele momento e o contexto da decisão contra a erradicação das ocupações populares em Salvador:

> Aí é uma questão até, digamos, ideológica. Eu sempre fui mais ligado à esquerda, ao pensamento de esquerda, Lelé um velho comunista... E, além disto, havia tido aqui uma experiência péssima em Salvador quando o prefeito nomeado por Roberto Santos, chamado Jorge Hage, resolveu erradicar uma favela, chamada "Novo Marotinho" (...)

> Tinha uma invasão, aqui em Salvador chamava invasão, e ele resolveu erradicar, na porrada (...) E ele acabou não resistindo, foi demitido, porque houve mobilização popular muito grande. Pra nós ficou muito claro, pra mim inclusive como prefeito, conhecendo essa realidade, que não tinha nada que tirar ninguém dali, que era a coisa mais estúpida... Primeiro não tinha onde relocar; Segundo, o custo social é brutal. E terceiro, havia uma tecnologia, que foi essa que Lelé desenvolveu, que permitia a você dar condição de vida decente a estas pessoas (informação verbal).

Isto significava, portanto, um redirecionamento no objeto dos projetos executivos. De loteamentos, casas novas e embriões, para intervenção em áreas existentes com macrodrenagem e microdrenagem, contenção de taludes e encostas, que iniciaram com os canais do Vale das Pedrinhas (Região do Nordeste de Amaralina) e do bairro do Bom Juá. Vale lembrar que havia sido o PLANDURB a criar a "Zona Homogênea da Região do Nordeste de Amaralina", que, desta forma, acabou sendo também zona privilegiada de intervenções na gestão Mario Kertész, ganhando os exemplares iniciais das escadarias drenantes e também obras de escola e centro comunitário.

A mensagem ainda anota que, àquele momento, primeiro trimestre de 1981, estavam em andamento todos os projetos da Bacia do Camurujipe, incluindo a drenagem do Rio Camurujipe, e que seriam iniciados projetos executivos para o Abaeté, Boca do Rio, Calabar, Vale das Muriçocas e novos projetos para o Nordeste de Amaralina.

Ainda que o OCEPLAN, portanto, figurasse como órgão principal de planejamento, a partir de 1979 a RENURB assumiu papel preponderante, a partir do escritório de projetos e a fábrica de Pré-moldados. Não obstante, é de fato o OCEPLAN, à época dirigido pelo arquiteto João Cypriano Brasileiro e contando em sua equipe com nomes como Ângela Gordilho e Edgard Porto, que desenvolveu os estudos urbanísticos das áreas a serem trabalhadas dentro do programa para os "assentamentos de baixa renda", para isto elaborando cadernos específicos de diagnóstico e proposições de base com criteriosa caracterização das áreas e propostas de intervenção alinhadas aos pontos anteriormente citados – legalização de terras, drenagem, encostas e transportes/sistema viário e manutenção dos serviços existentes (Fig. 2 e 3). Ou seja, é importante demarcar que "coube ao OCEPLAN traçar as diretrizes de intervenção para a área de abrangência desse Projeto, no sentido de subsidiar os projetos executivos da RENURB" (PREFEITURA MUNICIPAL DO SALVADOR, 1982, p. 2).

Cabe também destacar que João Brasileiro e equipe já haviam trabalhado na confecção de extenso relatório sobre a Região do Nordeste de Amaralina, objeto de trabalho da administração de Kertész, desenvolvido em 1974 a partir de convênio entre a Universidade Federal da Bahia e a Rockfeller Foundation, em moldes metodológicos semelhantes àqueles utilizados para os projetos específicos do Vale do Camurujipe (BRASILEIRO; NEVES, 1974).

Analisados os projetos base das localidades à época contempladas e comparados com a implantação real realizada pela RENURB, em bairros tais como Santa Mônica e Antônio Balbino, por exemplo, é possível confirmar a correlação entre ambos trabalhos e a execução em campo das diretrizes projetadas pelo OCEPLAN. Inclusive seu prolongamento como diretriz para a segunda fase do trabalho de Lelé em Salvador, entre 1986 e 1989, na segunda gestão de Mario Kertész, que implantou através da Fábrica de Equipamentos Comunitários (FAEC) escolas e creches em locais antes definidos pelo plano na escala urbanística.

É preciso observar, no entanto, que relatos obtidos em nossa pesquisa revelam que havia divergências entre o OCEPLAN e a RENURB no que tange à velocidade de implantação das intervenções e à falta de diálogo com as associações de moradores, em parte devido também à excessiva centralização decisória nas mãos de Lelé, que não necessariamente se relacionavam aos esforços de contato e projeto participativo realizado pelo OCEPLAN.

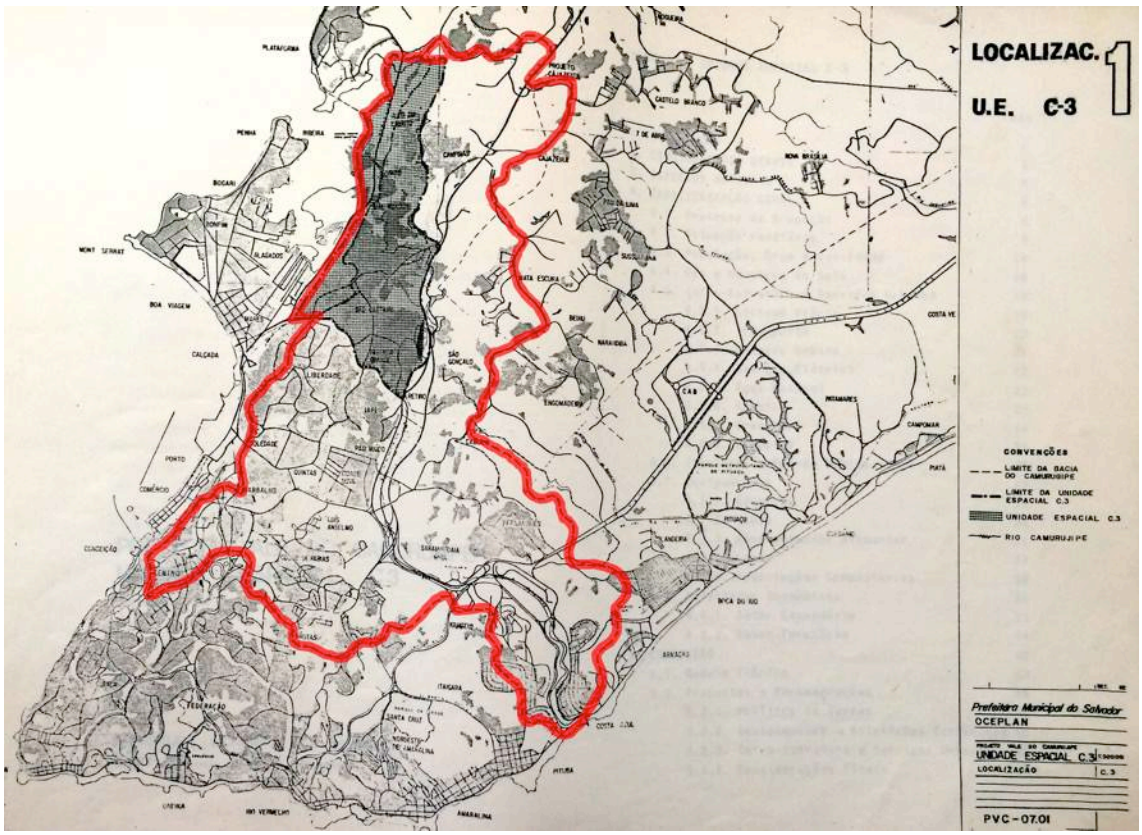


Fig. 2: Folha do caderno "Projeto Vale do Camurujipe: Unidade Espacial C-3", Outubro 1982, realizado pelo OCEPLAN. A linha vermelha reforça a poligonal da área do projeto, já desenhada no mapa com linha interrompida. Fonte: Acervo Biblioteca Fundação Mario Leal Ferreira, com intervenção do autor.

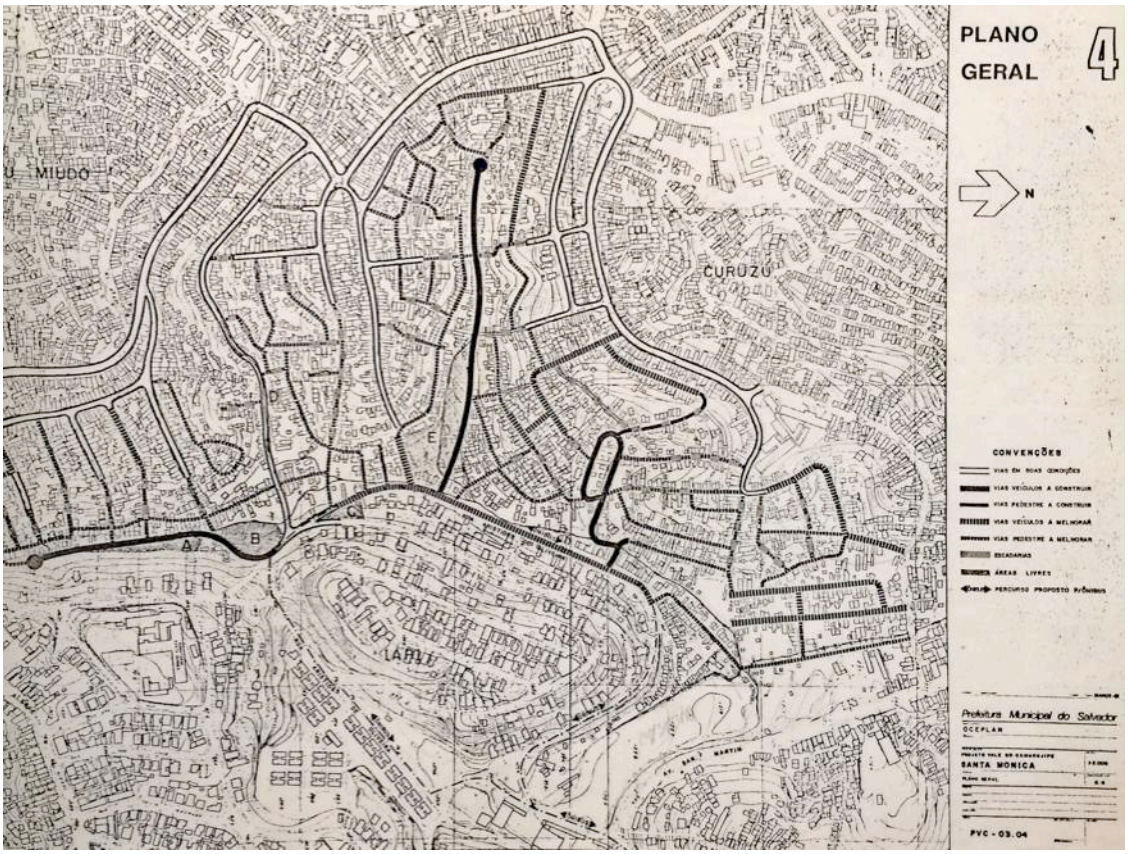


Fig. 3: Folha do caderno "Projeto Vale do Camurujipe: Santa Mônica", Março 1981, realizado pelo OCEPLAN, mostrando pontos para implantação das escadarias. Fonte: Biblioteca Fundação Mario Leal Ferreira

A RENURB, por outro lado, contava com as prefeituras bairros para selecionar moradores que quisessem participar das obras, também apostando na tecnologia e no sistema da argamassa armada para poder trabalhar com mão de obra não especializada e estabelecer um processo de inclusão da comunidade local.

O projeto do Vale do Camurujipe elaborado pelo OCEPLAN dividiu a área da bacia correspondente aos bairros populares no documento "Projeto Vale do Camurujipe: seleção de áreas para intervenção", definindo ali setores denominados "Unidades Espaciais Continentais" ou UCEs. Segundo o projeto, seriam contempladas 33 localidades com custos aproximados de USD151.000.000,00 (cento e cinquenta e um milhões de dólares) (Fig. 4).

Na seleção de áreas para a intervenção, vê-se também uma interessante leitura das diferentes sub-bacias da bacia do Camurujipe (PREFEITURA MUNICIPAL DO SALVADOR, 1980a), que orientaram prioridades e critérios de intervenção, uma perspectiva bastante contemporânea da leitura geomorfológica de Salvador e aspecto gerador de premissas que foram absorvidas por Lelé no trabalho subsequente.

O documento intitulado "Consolidação do Projeto do Vale do Camurujipe: Etapa I", realizado pela PMS em Junho de 1990, no entanto, mostra que o trabalho aconteceu efetivamente em 25 localidades entre 1980 e 1989, período que abarca as duas administrações de Kertész e o trabalho de Lelé em Salvador (Fig. 5).

COMUNIDADES E NÚCLEOS ABRANGIDOS PELO PROJETO

VALE DO CAMURUJIPE

ÍTEM	BAIRRO/NÚCLEOS	ÁREA (ha)	DENSIDADE	POPULAÇÃO	CUSTOS (US$) (*)	CUSTOS (Cr$) (*)
01	PIRAJÁ	145,0	196,6	28.502	971.232,00	79.641.024,00
02	MARECHAL RONDON	48,8	258,2	12.602	833.150,00	68.318.300,00
03	LOBATO					
	. ALTO DO CABRITO	108,0	159,9	17.271	863.013,00	70.767.066,00
	. ALTO DA BOA VISTA	90,0	128	11.513	767.123,00	62.904.086,00
04	SÃO CAETANO					
	. ALTO DA BOA VISTA	26,2	370	9.694	1.484.380,00	121.719.160,00
	. CAPELINHA	21,4	505	10.807	1.657.000,00	135.874.000,00
	. BAIXA DO CAMURUJIPE	8,1	180	1.458	2.739.726,00	224.657.532,00
	. SUSSUNGA	14,8	425	6.290	3.424.657,00	280.821.874,00
	. ALTO DO PERU	5,6	342	1.915	1.643.835,00	134.794.470,00
	. SÃO CAETANO	87,5	256,4	22.431	3.542.470,00	290.482.540,00
05	CALABETÃO	5,2	99	515	7.142.000,00	585.644.000,00
06	MATA ESCURA	74,9	151	11.310	3.488.926,00	286.091.932,00
07	ALTO DO ARRAIAL	17,7	194	3.434	3.328.147,00	272.908.054,00
08	FAZENDA GRANDE					
	. BOM JUÁ	48,7	392	19.090	1.917.808,00	157.260.256,00
	. JAQUEIRA DO CARNEIRO	45,0	392	17.640	2.136.986,00	175.232.852,00
	. FAZENDA GRANDE	57,9	392	22.697	2.465.753,00	202.191.746,00
09	LIBERDADE					
	. CURUZU	26,0	539	14.014	2.191.780,00	179.725.960,00
	. BAIXA DOS FRADES	7,1	355	2.520	2.054.794,00	168.493.108,00
	. SANTA MÔNICA	36,5	355	12.957	3.424.657,00	280.821.874,00
10	PERO VAZ	42,9	732	31.403	3.424.657,00	280.821.874,00
11	IAPI	80,5	355	28.577	3.576.723,00	293.291.286,00
12	SÃO GONÇALO DO RETIRO	66,9	325	21.742	3.524.462,00	289.005.884,00
13	CAIXA D'ÁGUA	75,6	529	39.992	3.424.936,00	280.844.752,00
14	ANTÔNIO BALBINO	19,8	355	7.029	4.164.826,00	341.515.732,00
15	PAU MIUDO	50,8	441	22.405	3.344.198,00	274.224.236,00
16	CIDADE NOVA	41,0	364	14.964	3.546.844,00	290.841.208,00
17	SERTANEJO	12,5	539	6.737	3.196.899,00	262.145.718,00
18	PELA PORCO	1,8	383	689	3.294.856,00	270.178.192,00
19	PERNAMBUÉS	95,8	324	31.996	4.326.149,00	354.744.218,00
20	SARAMANDAIA	23,9	364	8.699	3.199.248,00	262.338.360,00
21	COSME DE FARIAS					
	. BAIXA DO TUBO	50,4	476	23.990	3.096.500,00	253.913.000,00
	. BAIXA DA PAZ	47,6	476	22.657	3.746.944,00	307.249.408,00
22	CAMPINAS DE BROTAS	28,8	248	7.142	3.485.936,00	285.846.752,00
	SUBTOTAL				99.998.149,00	8.199.847.850,00
	RIO CAMURUJIPE (Revestimento e Retificação do Canal)				17.808.219,00	1.460.273.958,00
	CONTENÇÕES DE ENCOSTAS (*) Valor em abril de 1981				32.964.856,00	2.703.118.192,00
	TOTAL				150.771.224,00	12.363.240.000,00

Fig. 4: "Comunidades e Núcleos Abrangidos pelo Projeto Vale do Camurujipe". Fonte: "Salvador: Saneamento Básico", 1980(?) – Biblioteca Fundação Gregório de Matos.

QUADRO I - Resumo das Áreas Atendidas pelo PRC

Denominação do Assentamento	Ano da Intervenção
01 - Alto do Arraial (1ª Etapa)	1988/ 1989
02 - Alto da Boa Vista do Lobato (1ª Etapa)	1988/ 1990
03 - Alto da Boa Vista de S.Caetano	1987/ 1988
04 - Antônio Balbino	1984/ 1985
05 - Baixa do Camurujipe	1983/ 1984
06 - Baixa dos Frades	1982
07 - Bom Juá/ Jaqueira do Carneiro	1982
08 - Calabetão (1ª Etapa)	1988/ 1989
09 - Campinas de Brotas	1987/ 1988
10 - Capelinha de São Caetano	1987/ 1988
11 - Cidade Nova	1983/ 1984
12 - Cosme de Farias;	1982
13 - Engenho Velho de Brotas	1982
14 - Engenho Velho da Federação Etapa II/ Alto da Bola	1987/ 1988
15 - Engenho Velho da Federação Etapa I/ Alto do Sobradinho	1985
16 - Marechal Rondon	1983/ 1984
17 - Mata Escura	1983/ 1984
18 - Nordeste de Amaralina	1982
19 - Pela Porco	1987/ 1988
20 - Pernambués	1983/ 1984
21 - Saramandaia (1ª Etapa)	1983/ 1984
22 - São Gonçalo do Retiro	1983/ 1984
23 - Sertanejo	1987/ 1988
24 - Sussunga	1983/ 1984
25 - Sussunga Nova	1987

Fig. 5: "Resumo das Áreas Atendidas pelo PRC (Programa Rio Camurujipe)". Quadro de áreas efetivamente atendidas pelo Programa Vale do Camurujipe, segundo levantamento realizado em 1989/1990. Fonte: "Consolidação do Projeto do Vale do Camurujipe: Etapa I". PREFEITURA MUNICIPAL DO SALVADOR, 1990.

O relatório acrescenta ainda que naquele momento (1990) tinham sido beneficiadas pelo programa cerca de 700.000 mil pessoas, numa área de pelo menos 2.000ha, em oito anos. O número permite comparar o projeto do Vale do Camurujipe ao Programa Favela-Bairro, que beneficiou 550 mil pessoas em 7 anos, alcançando intervenção em área acumulada de 900 ha (CONDE; MAGALHÃES, S., 2004). Embora menor em área absoluta, o Favela-Bairro foi mais abrangente em termos de alcance geográfico, tendo chegado a 150 comunidades, contra 25 do projeto Vale do Camurujipe. Também seria necessário certamente fazer uma comparação qualitativa, sendo o Favela-Bairro um projeto que avançou em projetos arquitetônicos e urbanísticos bastante diversos daqueles trazidos para o Vale do Camurujipe, bem como operou cifras mais altas, em torno a USD 1bi (CONDE; MAGALHÃES, S., 2004, p. 56).

Além disto, o documento esclarece a postura do projeto Vale do Camurujipe como programa de melhoramento urbanístico, compatível com o preconizado pela ONU no Habitat I de 1976, ao afirmar que:

> Acima da melhoria da qualidade construtiva da residência em si, importava mais solucionar a impossibilidade de acesso da grande maioria da população a áreas dotadas do que se denominou de infraestrutura urbana de caráter social. Nessa categoria incluem-se os serviços que dão parâmetros para um padrão mínimo de habitação, ou seja: saneamento básico, rede de abastecimento de água, sistema viário (que assegure a acessibilidade de abastecimento em geral e os serviços públicos: coleta de lixo, fornecimento de GLP, transportes de emergência – saúde e segurança, e outros), transportes coletivos, sistemas de iluminação pública e telefonia, redes de postos de atendimento médico-dentário, escolas de 1º Grau, etc. (...). Embora a norma técnica determine em geral que se iniciem as obras de macrodrenagem pelo coletor principal, de jusante para montante (da foz para a nascente), a PMS, constatando não ser mais aconselhável retardar uma urbanização global no Vale do Rio Camurujipe (onde viviam, à época do início das intervenções, mais de 700.000 pessoas em assentamentos absolutamente desprovidos de infraestrutura mínima), decidiu-se pela inversão de prioridades por razões de ordem social (PREFEITURA MUNICIPAL DO SALVADOR, 1990, grifo nosso).

RENURB

A utilização da argamassa armada como pressuposto para realização do projeto do Vale do Camurujipe foi ponto de partida para desenvolvimento tecnológico do material e de sua aplicabilidade para intervenções urbanísticas e urbanização de favelas, processo no qual tiveram papel fundamental as usinas e as fôrmas utilizadas para produção das peças, sendo o período entre 1979 e 1989 marcado pela construção de quatro fábricas distintas, mas conectadas entre si: Companhia de Renovação Urbana de Salvador - RENURB, Salvador/Bahia (1979-1981), ABADIÂNIA, Goiás (1982-1984), FÁBRICA DE ESCOLAS, Rio de Janeiro/RJ, (1984-1985) e FÁBRICA DE EQUIPAMENTOS COMUNITÁRIOS, Salvador/Bahia (1986-1989) . É a partir delas que se materializa o conjunto de equipamentos que esteve à disposição de enfrentar desafios relativamente inéditos no país com respeito ao atendimento à disputa das camadas mais pobres da população pelo seu espaço no ambiente urbano.

Embora inicialmente pensada pelo prefeito Mário Kertész para implantar o projeto de Transportes Urbanos de Salvador (TRANSCOL), a RENURB destacou também sua atuação no campo do saneamento básico e do mobiliário urbano, sobretudo no âmbito do Programa do Vale do Camurujipe. Foi sob a ação da RENURB que outras intervenções significativas se tornaram realidade, a exemplo da Estação de Transbordo da Lapa (1981), do Plano Inclinado Liberdade-Calçada (1980) e do Complexo de Delegacias dos Barris (1980), projetos e obras de Lelé.

A RENURB era composta de um escritório de projetos e de uma usina de pré-moldados, que trabalharam em conjunto para desenvolver seus trabalhos:

> Tanto o Escritório de Projetos quanto a Usina de Pré-moldados têm uma participação fundamental nessas intervenções. Ambos, na verdade, utilizando recursos tecnológicos sofisticados, criaram uma tecnologia extremamente simplificada e apropriada às características topográficas da Cidade (o diálogo cumeada "versus" fundo de vale) e às particularidades das favelas baianas (assentadas nas encostas, a partir das cumeadas, ou no fundo das bacias sobre os afluentes). Tanto as escadarias drenantes pré-moldadas quanto as peças moduladas de drenagem de canais (cada uma pesando o máximo de 100 quilos) permitem uma grande simplicidade na colocação, possibilitando o uso, em larga

> escala, da mão-de-obra não especializada residente no local, multiplicando a produtividade na instalação e promovendo a integração entre comunidade e Prefeitura.
>
> Por outro lado, a leveza e portabilidade do sistema dispensa totalmente o uso de equipamentos pesados e adapta-se facilmente às condições naturais do terreno e à frequente precariedade das construções existentes, sem o que a drenagem seria impossível na maioria dos casos, salvo recorrendo ao remanejamento do terreno e à remoção de moradias. Outra vantagem do sistema sobre que já falamos anteriormente, no caso dos abrigos, é a rapidez da instalação. Isto possibilita, a curto prazo, o atendimento a uma grande quantidade de assentamentos.
>
> Esta tecnologia foi testada no Nordeste de Amaralina e no Vale as Pedrinhas, com muito sucesso. No momento, contando com recursos do PROMORAR, do BNH, concentraremos nossos esforços em 60 assentamentos da área de influência da Bacia do Camurujipe, cuja drenagem será totalmente executada. A população residente nesses assentamentos está estimada em 600 mil pessoas (PREFEITURA MUNICIPAL DO SALVADOR, 1981, p. XXVII).

Uma vez que a RENURB era a primeira experiência de industrialização da argamassa armada no país, iniciou um desenvolvimento específico das fôrmas para fundição das peças de argamassa armada, algumas delas compostas por duas ou mesmo três partes, mecanismos móveis e complexidade ímpar. Segundo Lelé, "o desenho do molde da peça baseava-se nas técnicas de dobragem das chapas metálicas e nas operações de fundição e desmoldagem" (LIMA, J., 2012, p. 48).

Em entrevistas realizadas para esta pesquisa fica evidente o esforço e a constante pesquisa evolutiva em temas como o grampeamento das fôrmas, por exemplo, algo que deveria ser eficiente nas várias fases do processo. Estanques o bastante para não deixarem a argamassa vazar durante a concretagem, práticos para permitirem a desmoldagem da peça. Outro processo técnico importante, a cura das peças teve na RENURB o ponto de partida de um contínuo desenvolvimento tecnológico , que teria seu ápice durante o funcionamento do Centro de Tecnologia da Rede Sarah Kubitschek (CTRS), entre 1990 e 2012. A RENURB serviu, portanto, como modelo de uma metodologia de trabalho para Lelé, num formato que se repetiu nas fábricas subsequentes: experiências integradoras de projeto, industrialização em usina e construção "in situ".

As primeiras peças de argamassa executadas por Lelé na RENURB foram aduelas do sistema de canais de drenagem, desenhadas com supervisão direta do Professor Romeno Frederico Schiel (Fig. 6 e 7), um dos pioneiros pesquisadores do tema no Brasil, a partir dos laboratórios da Escola de Engenharia da USP em São Carlos (EESC). Desenhos por nós encontrados nos arquivos da Companhia de Desenvolvimento Urbano de Salvador (DESAL) atestam o fato. Datados de Fevereiro de 1980 referem-se às obras de Canalização na Rua Direita do Bom Juá, localidade da Bacia do Camurujipe na área do Acesso Norte de Salvador. Da mesma época data o canal do Vale das Pedrinhas, que recebeu solução similar. Desenhos posteriores, datados de 1983, mostram versões mais sofisticadas da mesma fôrma, em aço, consolidando tecnologias de concretagem e desfôrma que seriam fundamentais ao sucesso da empreitada industrial (Fig. 8). Estes desenhos evolutivos demonstram como funcionou o processo de desenvolvimento da industrialização do ferrocimento na Bahia, de caráter pioneiro mesmo a nível internacional, utilizando fôrmas de madeira maciça e compensado como protótipos para moldes definitivos em metal.

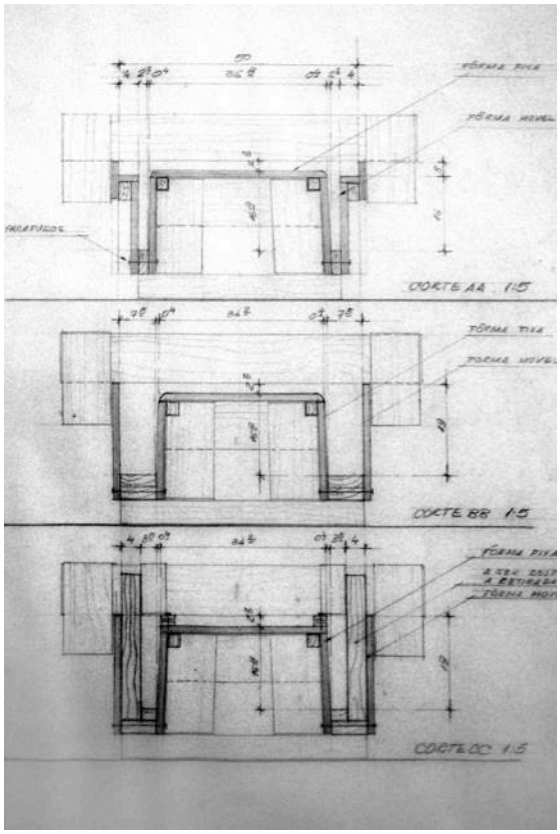


Fig. 6 e 7: Desenhos das fôrmas em madeira para o protótipo da aduela do primeiro canal de drenagem, que seria construído no Bairro do Bom Juá. As fôrmas e o projeto estrutural da peça foram executados sob supervisão direta do Eng. Frederico Schiel, em Fevereiro de 1980, conforme carimbo. Fonte: Arquivo DESAL.

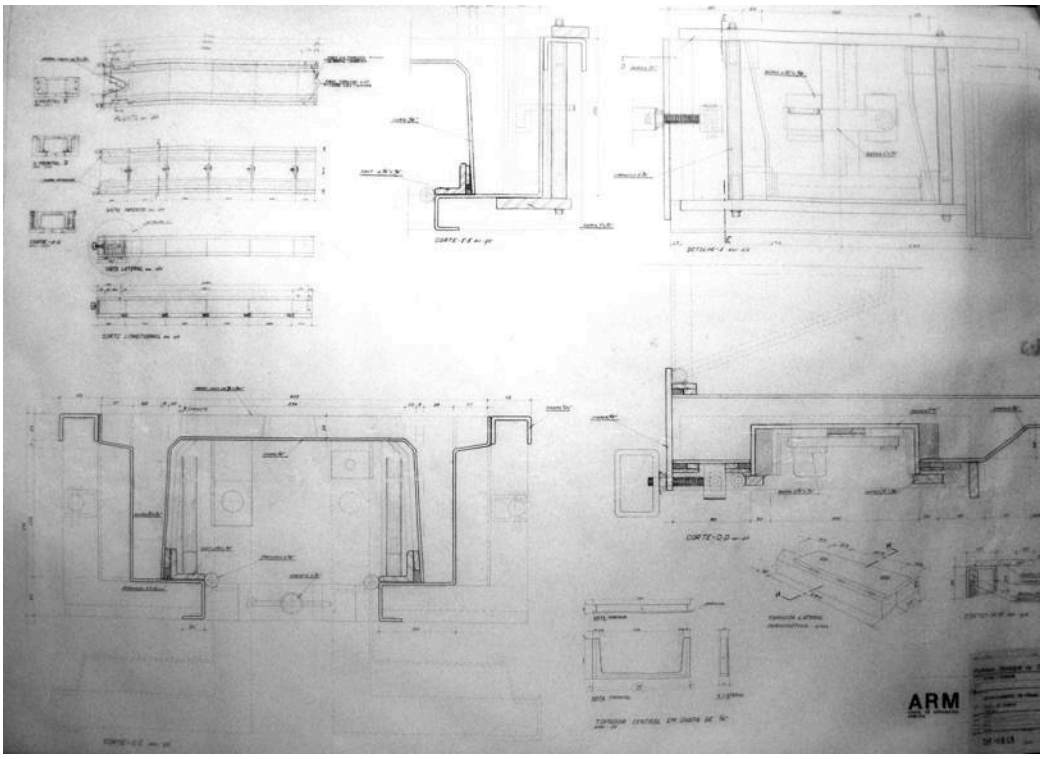


Fig. 8: Projeto da fôrma metálica para a mesma peça – aduela de canal de drenagem, datada de 1983. Fonte: Arquivo DESAL.

Entre 1979 e 1982 foram quatro "tipos" básicos produzidos pela RENURB os responsáveis por mudanças significativas em áreas precárias: o abrigo pré-moldado, o canal de drenagem, a escadaria drenante e os muros de contenção. Destacam-se também escolas e outros equipamentos. Segundo a Prefeitura de Salvador, a argamassa armada era ainda capaz de viabilizar um tratamento homogêneo e equânime das soluções urbanísticas nos vários bairros da cidade, "sem diferenciar o Nordeste de Amaralina do Caminho das Árvores ao utilizar o concreto, a versão tecnológica contemporânea da pedra lavrada e da pedra de cantaria, materiais que definem a construção tradicional de Salvador" (PREFEITURA MUNICIPAL DO SALVADOR, 1981), uma afirmativa certamente polêmica, mas que de fato retratava o uso da mesma solução construtiva nos mais diversos bairros da cidade.

A usina da RENURB produziu, apenas durante 1980, 1.800 peças para os canais de drenagem do Vale das Pedrinhas e Bom Juá, além de 4 mil metros de escadas drenantes para o talude do Camurujipe, visando à sua contenção. Quando ao mobiliário urbano, haviam sido produzidos 403 abrigos de ônibus, 120 placas de sinalização de praias e 3 postos policiais. O Escritório de Projetos da RENURB também incluía gerência para os projetos financiados com recursos do convênio da Empresa Brasileira de Transportes Urbanos (EBTU) e do Banco Interamericano de Reconstrução e Desenvolvimento (BIRD), além de recursos do BNH, BNDE, EMBRATUR e Caixa Econômica Federal. Dentro do TRANSCOL, várias intervenções se davam para consolidação e melhoramento de bairros populares, num cruzamento entre os programas de transporte e para os assentamentos de baixa renda, a destacar o projeto para 50 estações terminais de bairros, pavimentação de 11,81km de vias em bairros de baixa renda e obras diversas no Nordeste de Amaralina, incluindo a reforma ou abertura de 100 ruas de pedestres e 30 ruas coletores e de serviços (PREFEITURA MUNICIPAL DO SALVADOR, 1981, p.18).

CONCLUSÃO

O trabalho de Lelé se destaca por propostas que ajudaram a consolidar a cultura do melhoramento urbanístico em bairros populares com urbanização precária no Brasil, em meio à ditadura militar, como contraponto à política de erradicação mais comum, mantendo sua relevância mesmo após 40 anos das primeiras experiências, um processo diretamente ligado aos desenvolvimentos do Programa Vale do Camurujipe. Para além da obra de Lelé, é preciso registrar que tais realizações são o resultado de um esforço de planejamento mais amplo realizado pela PMS em órgãos como o OCEPLAN, estando este processo inserido no contexto da autoconstrução institucional financiada por órgãos de fomento específicos em rede internacional, tal qual defendido por John Turner e outros profissionais atuantes na América Latina.

Para alcançar seus objetivos, Lelé lançou mão de um sofisticado sistema pré-fabricado de argamassa armada baseado no desenho de moldes complexos, que sintetizavam as ideias estéticas, estruturais e funcionais ligadas ao processo de industrialização desejado. Em visitas recentes a bairros populares como Sussuarana, Mata Escura e Saramandaia em Salvador, encontramos escadas drenantes que, mesmo danificados pela deterioração do ferrocimento e conexões clandestinas de esgoto, ainda desempenham um papel importante para o acesso ao bairro, trinta anos após a sua construção. Menos do que o saneamento, portanto, sua contribuição perene é a de materializar um território urbanizado, usando a argamassa armada para transformar a realidade de um terço da população de Salvador no início dos anos 80.

REFERÊNCIAS:

AGUIAR, Douglas. Revisitando Turner: habitação social e os desafios da cidade contemporânea. *Arquitextos Vitruvius*, v. 11, n. 127.07, 2010. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.127/3701

BRASILEIRO, João Cipriano; NEVES, Laert Pedreira. *Nordeste de Amaralina: estudo dos problemas físicos e ambientais*. Salvador: UFBA/Rockefeller Foundation, 1974.

BURGESS, Rod. *Petty Commodity Housing or Dweller Control? A Critique of John Turner's Views on Housing Policy*. In: *World Development*, v. 6, n. 9/10, p. 1105–1133, 1978.

CARVALHO, Eduardo Teixeira De. *Os Alagados da Bahia: intervenções públicas e apropriação inforlam do espaço urbano*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002

CONDE, Luiz Paulo; MAGALHÃES, Sergio. **Favela-Bairro, uma outra história da cidade do Rio de Janeiro : 1993/2000 uma ação urbanizadora para o Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: ViverCidades, 2004.

DO VALE, Michel Hoog Chaui. *João Filgueiras Lima (Lelé): Arquitetura Pública e Urbanismo em Salvador (1979-81 e 1986-88)*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

FERNANDES, Ana Maria; SAMPAIO, Antônio Heliodório Lima; GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras Gomes. *A Constituição do Urbanismo Moderno na Bahia, 1900-1950: construção institucional, formação profissional e realizações*. In: LEME, MARIA CRISTINA DA SILVA (Org.). Urbanismo no Brasil - 1895-1965. São Paulo: Studio Nobel;FAUUSP;FUPAM, 1999.

FREDIANI, Alexandre Apsan. *Amartya Sen, the World Bank, and the Redress of Urban Poverty: A Brazilian Case Study*. In: Journal of Human Development, v. 8, n. 1, 2001. p. 133–152.

LIMA, Gisele Oliveira. *Movimento Baixa do Marotinho: a luta pela moradia em Salvador (1974-1976)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

LIMA, João Filgueiras. **Arquitetura : uma experiência na área da saúde**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2012.

MAGALHÃES, Ângela C.M. *Cidade e Política: A questão da habitação social em Salvador dos anos 40 aos anos 90*. In: NUNES, DÉBORA (Org.). *Salvador: o arquiteto e a cidade informal*. Salvador: PPG-AU UFBA, 2000. p. 122–155.

MATHÉY, Kosta. **The rehabilitation program of Alagados squatter settlement, Brazil**. In: Ekistics, v. 45, n. 270, p. 257–261, 1978.

MCGUIRK, Justin. *Radical cities : across Latin America in search of a new architecture*. London: Verso, 2014.

OCEPLAN. **Projeto Vale do Camurujipe: Unidade Espacial C3**. Salvador: PMS, 1982.

PENTEADO FILHO, Paulo de Arruda. *Planejamento Urbano em Salvador*. In: Veracidade, v. 1, n. 2, p. 5–11, 1991

PREFEITURA MUNICIPAL DO SALVADOR. **Consolidação do Projeto do Vale do Camurujipe - Etapa I**. Salvador: [s.n.], 1990.

_____. Lei Ordinária 2860. , 1976.

_____. **Projeto Vale do Camurujipe: seleção de áreas para intervenção.** Salvador: [s.n.], 1980 (?)

_____. **Salvador: saneamento básico**. Salvador: [s.n.], 1980.

_____. **Projeto Vale do Camurujipe: Unidade Espacial C3. Salvador**: [s.n.], 1982.

_____. **Projeto Vale do Camurujipe: Unidade Espacial C4. Salvador**: [s.n.], 1982.

_____. **Mensagem: apresentada à Câmara Municipal pelo Prefeito Mário Kertesz**. Salvador: [s.n.], 1981.

SANTOS, Elisabete *et al. O Caminho das Águas em Salvador: Bacias Hidrigráficas, Bairros e Fontes*. Salvador: CIAGS/UFBA; SEMA, 2010.

SECRETARIA DO PLANEJAMENTO CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO ESTADO DA BAHIA. *Centro Administrativo da Bahia*. Salvador: [s.n.], 1974.

TERNER, Ian Donald. **Technology and Autonomy**. In: FICHTER, ROBERT; TURNER, JOHN FRANCIS CHARLEWOOD (Org.). *Freedom to Build: Dweller Control of The Housing Process*. 1st. ed. New York: The Macmillan Company, 1972. p. 199–237.

TURNER, John Francis Charlewood. **Dwelling Resources in South America**. In: *Architectural Design*, v. 33, n. 8, 1963.

_____. **Housing by People: towards autonomy in building environments**. London: Marion Boyars, 1976.

_____. **The Reeducation of a Professional**. In: TURNER, JOHN F. CHARLEWOOD; FICHTER, ROBERT (Org.). . *Freedom to Build: Dweller Control of The Housing Process*. 1st. ed. New York: The Macmillan Company, 1972b. p. 122–147.

V enanparq
Salvador - 2018

NARRATIVAS DE UM PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO: ARACAJU 1950-1960'S

NARRATIVES OF A PROCESS OF MODERNIZATION: ARACAJU 1950-1960'S

NARRATIVAS DE UN PROCEDIMIENTO DE MODERNIZACIÓN: ARACAJU 1950-1960'S

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

CHAVES, Carolina
Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Professor do DAU UFS
carolinamchaves@gmail.com

LIMA, Lucas R.
Aluno de iniciação científica PIBIC-PICVOL CNPq, DAU UFS.
lucasfreire201290@gmail.com

MATIAS, Karoline
Aluna do curso Arquitetura e Urbanismo DAU UFS.
karolinersvm@gmail.com

NARRATIVAS DE UM PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO: ARACAJU 1950-1960'S

NARRATIVES OF A PROCESS OF MODERNIZATION: ARACAJU 1950-1960'S

NARRATIVAS DE UN PROCEDIMIENTO DE MODERNIZACIÓN: ARACAJU 1950-1960'S

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
A excepcionalidade da experiência moderna no Brasil extrapola o eixo hegemônico SP-RJ e marca a cena urbana das principais capitais do país que estava em acelerado processo de modernização, com uma população urbana que crescia em importância e ajudava a construir a cidade erguendo novas construções ou reformando o que possuía dentro de um repertório de formas modernas que demonstra o alcance geográfico e simbólico da arquitetura moderna brasileira. Dentre as muitas capitais brasileiras que respondem ao exposto acima, esta comunicação se concentra na cidade de Aracaju (SE) e busca revisar e ampliar a atual narrativa sobre seu processo de modernização e a introdução de um vocabulário moderno nos projetos residenciais a partir do levantamento de fontes primárias, dentre as quais o acervo documental de projetos do Arquivo Público de Aracaju tem revelado importantes dados novos sobre a modernização das construções e da paisagem urbana da cidade de Aracaju. A pesquisa do material correspondente às décadas de 1950 e 1960 tem permitido compreender o processo de recepção de uma linguagem projetual moderna em termos de forma, técnica e espacialidade, bem como a medida de modernização de fachadas, atualizando informações como autoria, data, responsáveis pelo projeto e execução, além do quantitativo de obras. Trata-se, por fim, dos primeiros resultados de um projeto de pesquisa em fase de conclusão, mas que já nos permite desenvolver novas análises e inferir novas considerações sobre o tema da difusão da arquitetura moderna no Brasil e o processo de modernização da cidade de Aracaju em meados do século XX, momento em que a história local é também parte da história nacional.
PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura Moderna, Arquivo Público, Aracaju.

ABSTRACT:
The distinctiveness of the modern experience in Brazil goes beyond the hegemonic SP-RJ axis and marks the urban scene of the main capitals of the country that was in an accelerated modernization process, with an urban population that grew in importance and helped to construct the city by erecting new constructions or reforming what it had inside a repertoire of modern forms that demonstrates the geographical and symbolic reach of modern Brazilian architecture. Among the many Brazilian capitals that respond to the above, this communication focuses on the city of Aracaju (SE) and seeks to revise and extend the current narrative about its modernization process and the introduction of a modern vocabulary in residential projects from the survey of primary sources, among which the collection of projects of the Public Archive of Aracaju has revealed important new data on the modernization of buildings and the urban landscape of the city of Aracaju. The research of the material corresponding to the 1950s and 1960s has allowed us to understand the process of receiving a modern design language in terms of form, technique and spatiality, as well as the modernization of façades, updating information such as authorship, date, design and execution, in addition to the quantity of works. Finally, it is the first results of a research project in the phase of conclusion, but which already allows us to develop new analyses and infer new considerations about the diffusion of modern architecture in Brazil and the process of modernization of the city of Aracaju in the mid-twentieth century, at which time local history is also part of national history.
KEYWORDS: *guidelines; submission; paper; model; architecture.*

RESUMEN:
La excepcionalidad de la experiencia moderna en Brasil extrapola el eje hegemónico SP-RJ y marca la escena urbana de las principales capitales del país que estaba en acelerado proceso de modernización, con una población urbana que crecía en importancia y ayudaba a construir la ciudad levantando nuevas construcciones o reformando lo que poseía dentro de un repertorio de formas modernas que demuestra el alcance geográfico y simbólico de la arquitectura moderna brasileña. De entre las muchas capitales brasileñas que responden a lo expuesto arriba, esta comunicación se concentra en la ciudad de Aracaju (SE) y busca revisar y ampliar la actual narrativa sobre su proceso de modernización y la introducción de un vocabulario moderno en los proyectos residenciales a partir del levantamiento fuentes primarias, entre las cuales el acervo documental de proyectos del Archivo Público de Aracaju ha revelado importantes datos nuevos sobre la modernización de las construcciones y del paisaje urbano de la ciudad de Aracaju. La investigación del material correspondiente a las décadas de 1950 y 1960 ha permitido comprender el proceso de recepción de un lenguaje proyectual moderno en términos de forma, técnica y espacialidad, así como la medida de modernización de fachadas, actualizando informaciones como autoría, fecha, responsables proyecto y ejecución, además del cuantitativo de obras. Se trata, por fin, de los primeros resultados de un proyecto de investigación en fase de conclusión, pero que ya nos permite desarrollar nuevos análisis e inferir nuevas consideraciones sobre el tema de la difusión de la arquitectura moderna en Brasil y el proceso de modernización de la ciudad de Aracaju a mediados del siglo XX, momento en que la historia local es también parte de la historia nacional
PALABRAS-CLAVE*: directrices, sumisión, artículo, modelo, arquitectura.*

INTRODUÇÃO

O processo de reconhecimento do valor patrimonial de determinado bem cultural passa necessariamente pelo estudo, registro e pela análise de seus processos históricos constitutivos. A compreensão das várias camadas históricas que concorrem para a construção da cidade contribui para tal reconhecimento tão pertinente ao caso aracajuano, diante das perdas irreparáveis já sofridas e as ameaças iminentes ao seu patrimônio moderno. Nesse sentido, este artigo objetiva contribuir para o estudo do processo de modernização da cidade de Aracaju entre as décadas de 1950-1960, a partir dos dados levantados no Arquivo Público da cidade de Aracaju coletados ao longo de um ano de projeto de iniciação científica. Esse período corresponde ao processo de difusão da arquitetura moderna no Brasil. Foram pesquisados e registrados projetos aprovados pela Prefeitura de Aracaju no período mencionado, tanto novas construções quanto reformas, observando o espaço urbano em processo de ocupação de novos bairros ou remodelação da paisagem urbana de áreas já consolidadas até meados do século XX.

Fundada em meados do século XIX, o processo de consolidação da ocupação da cidade de Aracaju e sua afirmação como capital do Estado de Sergipe aconteceram na primeira metade do século XX e esse período ainda pode ser analisado sob duas fases. Para Silva (2014) essa consolidação e afirmação acontecem entre 1900 e 1960, sendo esse período subdividido em duas fases: "1ª 1900-1930: investimentos públicos e melhoramentos urbanos" e a "2ª 1930 e 1960: crescimento à margem do poder público".

No início do século XX, durante as três primeiras décadas desse século, o ritmo de ocupação acelerado foi acompanhado de importantes obras de abastecimento de água e outras infraestruturas urbanas e equipamentos públicos necessários para estimular a fixação das classes mais abastadas na cidade, o que desperta o maior interesse do poder público sobre a cidade de Aracaju que se revela "em um projeto de modernização a partir de intervenções públicas que consistem basicamente na remodelação do sistema viário e na implantação de uma moderna infraestrutura urbana e de novas instituições" (Silva, 2014, p.116). A arquitetura que marca essa fase de ocupação e transformação urbana é o Ecletismo, estilo que representou importante momento de remodelação estética da cidade nos anos 1920 (comemoração do centenário de emancipação política de Sergipe, separado da Bahia desde 1820), "quando se procurou dar feição moderna para a cidade e torná-la o 'cartão de visitas' do desenvolvimento de Sergipe" (Silva, 2014, p.118). Nesse momento, quem conduz o processo de modernização da cidade é o poder público, seja por ações modernizadoras urbanas ou arquitetônicas, o que se verá no período seguinte, 1930-1960, é a junção da iniciativa privada com o poder público, este diminuindo seus raios de atuação e intervenção.

Se em um primeiro momento as principais ações de intervenção urbana estavam sob a tutela do Estado, a intenção em construir uma cidade moderna alcança, após os anos 1940, a classe média-alta como agentes de transformação da paisagem urbana que age na construção dessa cidade moderna como sujeito ativo e participante dos processos políticos e econômicos dessa sociedade. Entre 1930 e 1940[1] os ares de modernidade apresentam-se através de obras *art-déco*, destacadas a partir da atuação de Herman Otto Wilhelm Arendt von Altenesch, um alemão cujo repertório construtivo era sem si bastante eclético mas que

[1] Pouco se sabe sobre a trajetória de Altenesch e de sua produção em Aracaju, esperamos que o trabalho de Cesar Maciel (mestrando da FAUFBA) consiga lançar luz sobre essa produção. Alguns projetos imputados a este engenheiro são o Instituo Histórico e Geográfico de Sergipe, Biblioteca Pública, Edifício dos Correios e Telégrafos, Palácio Serigi e Associação Atlética de Sergipe (demolida e obra cujo racionalismo formal se fez mais acentuado).

"foi no 'estilo déco' que ele melhor se expressou, construindo e concebendo obras de importância ímpar no processo de modernização da cidade" (Nery; Santos, 2007, p.239).

Embora o processo de depuração da forma possa ser acompanhado através do avanço do Art Déco em Aracaju, o repertório de soluções de uma arquitetura com referências modernas passa a ser visto na cidade a partir de 1950, mais especificamente, a partir de meados dessa década. Para alguns, o processo de recepção dessa nova linguagem (feitas as adaptações necessárias frente ao contexto cultural e técnico-construtivo da época e do lugar) se fez a partir do desejo de acompanhar o que estava vindo de fora, ou seja, de outros centros urbanos importantes, em especial Rio de Janeiro e Bahia. Nesse quadro, o que mais nos interessa perceber é que em meados do século XX o de "fora" está, na verdade, dentro do próprio território nacional e será expresso na adoção de elementos da identidade nacional expressa nas realizações da arquitetura moderna brasileira. Assim, estamos falando de um processo amplo e nacional que marcou a difusão da arquitetura moderna no Brasil e que nos cabe tentar compreender os meandros e as vicissitudes desse processo como fato e materialidade histórica. A década de 1960 foi o período mais expressivo dessa difusão, ao passo que também registra importantes mudanças de direção que marcou a prática arquitetônica na década seguinte, falamos particularmente dos anos que se seguem ao Golpe Militar.

Portanto, nas décadas de 1950 e 1960 em Aracaju a modernidade tinha formas prismáticas, volumes suspensos por colunas circulares, delgados pilares metálicos, pilares em "V", telhados invertidos tipo borboleta, lajes planas e esboçava rebater na vida cotidiana o racionalismo do projeto moderno na espacialidade das plantas residenciais. Mas, desde já ressaltamos que essa experiência extrapola a ação do Estado e as classes abastadas mostrando a democratização do desejo e do ímpeto em ser/parecer ser moderno. O quadro descrito para a cidade de Aracaju representa um período do desenvolvimento nacional que necessita ser estudado e compreendido em tal dimensão e um dos caminhos para tanto é buscar reconhecer os personagens e fatos intrínsecos esse processo de modernização arquitetônico e urbano nacional, cuja marca identitária estava expressa nas realizações da Arquitetura Moderna Brasileira.

DE PROCESSOS LOCAIS A UM PROCESSO NACIONAL

Investigar de que forma a arquitetura moderna brasileira foi recepcionada e produzida em Aracaju é o tema desta comunicação e insere-se em um grupo de trabalhos dedicados a compreender os processos de difusão da arquitetura moderna brasileira em território nacional a partir dos anos 1940, extrapolando o eixo hegemônico RJ-SP e contribuindo para ampliar a historiografia nacional sobre Arquitetura Moderna no Brasil. Esses trabalhos, mais numerosos a partir dos anos 1990, revelam o alcance dessa arquitetura em território nacional, as formas de apropriação de uma linguagem formal, as adaptações necessárias em um país de tão vastas dimensões e de ritmos diversos de desenvolvimento social, cultural e técnico.

As peculiaridades desse processo, em particular no norte e nordeste do Brasil, apontam "os conflitos e os dilemas que a própria arquitetura moderna enfrentou ao longo do século XX" (Moreira, 2007, p.8). Ainda segundo Moreira (2007, p.8),

> Ela [arquitetura moderna] teve de lidar com a diversidade: diversidade de programas, de lugares e de culturas. Seus aspectos universalizantes tiveram de dialogar com heranças históricas, práticas vernaculares de construção e continuidades clássicas. Tiveram ainda de se inserir em sociedades muito antigas,

> algumas delas em rápido processo de modernização e desejosas de símbolos de afirmação nacional.

Este último aspecto – "algumas delas em rápido processo de modernização e desejosas de símbolos de afirmação nacional" – aplica-se às principais capitais do nordeste brasileiro que passam por rápido processo de modernização em meados do século XX, para o qual era imperativa a adoção de símbolos de progresso e desenvolvimento que afirmassem uma identidade nacional, a qual estava irremediavelmente vinculada ao vocabulário moderno da arquitetura brasileira. Para Lara (2005b) e Martins (2009), a excepcionalidade da produção moderna brasileira, para além das obras paradigmáticas, deve ser analisada em nível nacional reconhecendo a "extensão quantitativa dessa produção" (Lara, 2005b).

> Andando ao redor dos bairros residenciais nas principais cidades brasileiras, não se pode deixar de notar uma repetição de certos elementos arquitetônicos nas fachadas. Os telhados se inclinando para dentro; lajes de concreto flutuando sobre a entrada, apoiadas em esbeltas colunas de metal; cerâmicas em tons pastéis (em formato de pastilha ou azulejo) compondo com brise-soleils ou elementos vazados que propiciam sombra, privacidade e ventilação. (Lara, 2005b).

Um passeio pela cidade de Aracaju também revela – hoje menos que em anos anteriores devido à acelerada transformação/demolição dessas obras que vão dando lugar a novos empreendimentos atendendo à nova dinâmica da cidade agora nas primeiras décadas do século XXI – os mesmos elementos mencionados pelo autor, o que é válido para outras capitais como João Pessoa (PB) cujas aproximações com a cidade de Aracaju (SE) foram analisadas em outra comunicação (Chaves, 2016) que buscou analisar a recepção desse novo repertório de formas arquitetônicas à construção de uma cidade que se queria reconhecer moderna.

De certo, o exposto não está limitado às capitais nordestinas, mas expresso em território nacional como nos permite perceber os trabalhos sobre as expressões da arquitetura moderna em Florianópolis/SC (ALBERTON, 2006), Campo Grande/MT (ARRUDA, 2003), Campina Grande (ALMEIDA, 2010), João Pessoa (CHAVES, 2012; PEREIRA, 2008) e Belém/AM (CHAVES; DIAS, 2015). Esses trabalhos trazem em comum a atenção voltada a uma produção, em alguns casos, não erudita, mas que denuncia a força do modernismo nacional e que Lara (2005a) aborda através do termo "modernismo popular", também vista em Aracaju, embora pouco revelada e analisada até o momento. No caso de Aracaju, a pesquisa no Arquivo Público está sendo fundamental para conhecer essa produção e os agentes envolvidos com essa produção, em boa parte já ausente da paisagem urbana, que ajuda a compreender o processo de modernização incorporado pela população de classe média-baixa.

A atual narrativa sobre a Arquitetura Moderna em Aracaju encontra-se articulada entre os trabalhos de quatro autoras principais: Juliana Nery (2003, 2007), Izabela Santos (2011) e Josinaide Maciel (2013) e, ainda que não diretamente, Márcia Góis (2008). Primeiramente, é importante ressaltar o pioneirismo e o mérito desses trabalhos, em particular o trabalho iniciado pela Profª. Juliana Nery com alunos de graduação, entre os aos de 2002 e 2003, que consistiu em idas a campo para identificar e registrar obras de arquitetura moderna na cidade de Aracaju, estando os demais trabalhos vinculados direta ou indiretamente a este primeiro levantamento, que segundo a própria pesquisadora seria capaz de "fornecer subsídios suficientes para uma primeira aproximação da arquitetura residencial modernista em Aracaju" (Nery, 2003).

Dentre as dificuldades identificadas por Nery (2003, p.4) está “a falta de arquivo organizado contendo o registro na prefeitura dessas construções” e “a falta de informações sistematizadas sobre essa produção”. Passados 14 anos da publicação desses primeiros resultados podemos contar com o acesso ao acervo documental do Arquivo Público de Aracaju – mesmo que apresentando importantes lacunas e ainda necessitando de melhor organização – e a contribuição dos trabalhos de investigação realizados por Santos (2011) e Maciel (2013) que conseguiram avançar na complementação de algumas informações – mais sobre as obras do que sobre novos aportes acerca do processo de modernização da cidade de Aracaju.

Sem dúvidas, os primeiros passos foram dados e foram fundamentais para futuros aprofundamentos, uma vez que esses trabalhos compartilham uma linha narrativa que aponta para os mesmos personagens e as mesmas obras, que podem ser consideradas paradigmáticas no contexto aracajuano por apresentarem um reportório formal, técnico e espacial de certa maturidade, de autoria de engenheiros, construtores locais ou desenhistas, cuja clientela era uma classe média-alta (residências) ou o Estado (Edifício Walter Franco, 1957; Hotel Palace, 1962; Terminal Rodoviário Luiz Garcia, 1962) . Destaca-se nesses textos o marco simbólico do primeiro edifício alto de Aracaju, o edifício Atalaia (1957-58), que marca de forma singular a paisagem dominada por construções de até 02 (dois) pavimentos em uma das principais avenidas da cidade, a Av. Ivo do Prado.

Em entrevista realizada em 30/08/2017, o Eng. João Machado Rollemberg revela a parceria com o Eng. Rafael Grimaldi (colega de turma na Politécnica da Bahia) para idealização e construção do edifício Atalaia, primeira obra realizada por incorporação, também pioneira em apresentar solução técnica que viabilizasse a construção de um edifício de 10 pavimentos em terreno alagadiço, o que se acreditava impossível. Dentre as soluções destacadas por Rollemberg (2017) estão a adoção do pilar em “V” no pavimento térreo e do peitoril ventilado. A referência ao pilar em “V” reafirma um conjunto de recursos técnico-formais signos da modernidade e da identidade nacional, que já está aparece registrado no projeto da Res. Osvaldo Tavares aprovada em 1956, embora essa solução não tenha sido executada – talvez por dificuldades técnicas não sendo possível levar a cabo o desejo projetual (Figura 5).

No entanto, para além do pioneirismo dessa obra e da forte carga simbólica que a verticalização traz consigo, essa experiência não pode ser destacada como marco inaugural, mas antes disso deve ser vista como o cume de uma década (1950) ao longo da qual muitos proprietários reformaram as fachadas de suas residências em uma clara tentativa de modernizá-las ou construíram novas residências incorporando elementos novos à linguagem construtiva local a partir da adoção de telhados de uma água (movimentando as cobertas e eliminando as cumeeiras), delgados pilares metálicos, sequência de pequenos orifícios circulares para ventilação, eliminação de adornos, geometrização de elementos compositivos – este último também marcado pela experiência de obras em estilo Art Déco na década de 1930 e 1940 – e a adoção de telhados invertido conhecidos como ‘borboletas’.

No espaço urbano as novas residências modernas revelam o processo de consolidação do eixo de expansão sul da cidade, através da ocupação dos bairros São José e 13 de Julho – bairros de classe média-alta – onde também estão localizadas importantes obras públicas e o primeiro edifício alto da cidade, enquanto as casas cujas fachadas foram “modernizadas” trazem à tona nesta narrativa as classes mais baixas, os bairros da zona Norte e Oeste da cidade (Cirurgia e Centro). Segundo Nery e Santos (2007, p.239),

> Enquanto as classes menos favorecidas se instalavam, em especial, na região oeste (quase sempre desprovida de infra-estrutura), seguindo o eixo rodoviário,

> as famílias mais abastadas seguiam a direção do vetor sul. Nessa região, a prefeitura disponibilizou a venda de lotes urbanizados, dotados de infra-estrutura, onde a elite construiu suas casas.

O trabalho de Santos (2011) registrou em fichas um total de 05 residências datadas na década de 1950 (distribuídas pelas Av. Ivo do Prado, R. Vila Cristina e Av. Beira Mar) e 09 residências datadas na década de 1960 (todas no bairro São José). No entanto, um número tão restrito de residências representa apenas um pequeno recorte da histórica urbana de uma cidade que passa por um rápido crescimento populacional fortemente vinculado a transferência de grande parte da população no campo para cidade e a gradativa ascensão da classe média. Dessa forma, para revisar e ampliar essas informações, e em busca de novas narrativas, foi fundamental o retorno às fontes primárias dentre as quais o acervo de projetos do Arquivo Público de Aracaju foi o ponto de partida eleito e cujos resultados preliminares serão discutidos a partir de agora.

ARQUIVO PÚBLICO[2] COMO PONTO DE PARTIDA PARA REVISÃO

Além do aspecto já relevado anteriormente, a leitura desses textos revelou alguns dados conflitantes seja quanto a data e autoria de projetos, com relação a quantitativos de obras modernas que não foi possível identificar *in loco*, além de apontar para a necessidade de aprofundar o conhecimento acerca do processo de modernização arquitetônica e sua relação com a produção da cidade, quando os textos analisados direcionam atenção na ocupação dos bairros de classe média-alta abordando apenas parte dessa produção moderna. Para aprofundar os aspectos mencionados anteriormente iniciou-se pelo acervo de projetos aprovados pela Prefeitura de Aracaju nas décadas de 1940, 1950 e 1960. Sobre o primeiro período, foram poucos os registros disponíveis (10 projetos); sobre o segundo, foram registrados 400[3] projetos de novas residências de um total de 835 projetos registrados (novas construções ou reformas); sobre o terceiro, foram registrados 272[4] projetos de novas residências de um total de 583 projetos registrados (novas construções ou reformas). Em razão dos quantitativos expostos, as análises aqui apresentadas foram desenvolvidas a partir dos dados das décadas de 1950 e 1960.

As fontes documentais utilizadas nesse estudo foram o edifício construído, o projeto arquitetônico aprovado em Prefeitura e narrativas orais. Essas fontes foram exploradas a fim de auxiliar na constatação e análise de aspectos técnicos-construtivos, formais e funcionais frente às necessidades e contingências econômicas, técnicas e simbólicas. Esses documentos também foram fundamentais para elaboração de uma leitura da dinâmica da transformação do espaço construído da cidade nesse processo de modernização, sendo possível

[2] O processo de registro e catalogação desse material é uma das contribuições que a pesquisa pretende deixar, pois se constata perdas irreparáveis dentro do acervo não sendo possível, em muitos casos, localizar as pranchas completas de projetos (em alguns casos restaram apenas plantas; em outros, apenas uma perspectiva ou fachada), sem contar o número expressivo de obras que ainda podem ser identificados na cidade, mas que o projeto não consta no arquivo público. Além da digitalização das pranchas dos projetos está sendo sugerida a reorganização do acervo de modo a facilitar a busca e, consequente, localização no acervo e sua conservação. Dessa forma, trabalhamos com três categorias de material: a) Obra demolida com projeto no Arquivo Público (projeto completo ou incompleto); b) Obra existente com projeto no Arquivo Público (projeto completo ou incompleto); c) Obra existente sem projeto no Arquivo Público.

[3] Registramos 509 projetos de novas construções, dos quais 400 foram projetos de novas residências.

[4] Registramos 337 projetos de novas construções, dos quais 272 foram projetos de novas residências. Por fim, totalizamos 1.418 projetos aprovados pela Prefeitura Municipal de Aracaju ao longo das décadas de 1950 e 1960.

localizar no mapa da cidade os bairros e o tipo de transformação desses trechos da cidade entre reformas e novas construções (Figura 1).

Em síntese, a evolução urbana da cidade de Aracaju desde sua fundação até a década de 1960 representa uma ocupação ainda atrelada ao núcleo inicial de fundação da cidade ocupando novas áreas a oeste, timidamente ao sul e consolidando o adensamento do centro. A consolidação do eixo de expansão sul e o processo e espraiamento urbano representa fenômeno da década de 1970 em diante. Nesse processo são elementos importantes o crescimento populacional, alterações das funções urbanas e grandes obras de estruturação viária. Como sintetizou Araújo (2011), essa trajetória urbana pode ser representada pelos seguintes ciclos: Estabelecimento da Cidade (1855-1915), com população de 16.336 (1890); Expansão Zona Oeste (1916-1950), com população de 78.364 (1950); Adensamento do Centro (1951-1960), com população de 115.713); Espraiamento (1960-1979), com população de 183.670 (1970).

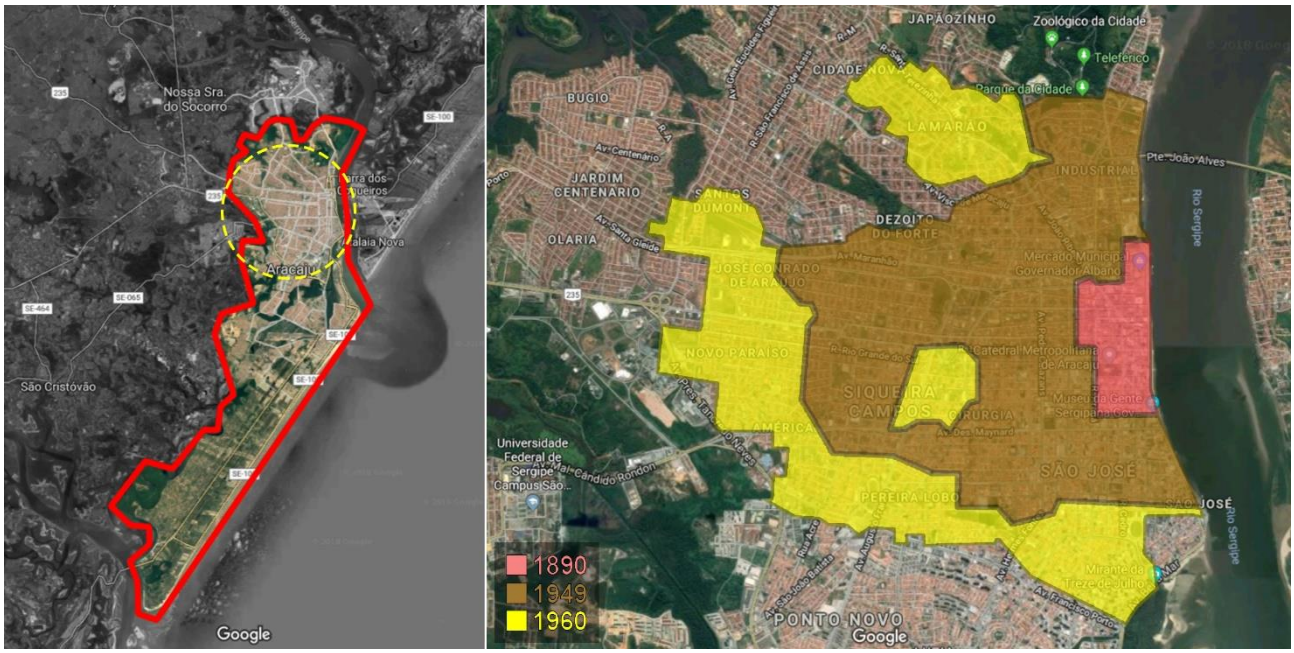


Figura 1: Evolução Urbana de Aracaju. Fonte: elaboração própria a partir de Araújo, 2011.

Pelo exposto, a década de 1950 e 1960 representam o adensamento da área central da cidade de Aracaju, que contou com a construção e o adensamento de novos bairros. Os bairros São José, 13 de Julho, Suíssa, Salgado Filho e Grageru são bairros que apontam para o processo de expansão sul (concentração de população de maior poder aquisitivo) e Cirurgia, Siqueira Campos, 18 do Forte, América, Getúlio Vargas, Santo Antônio e Industrial a expansão da zona oeste (concentração de população de menor poder aquisitivo). A partir dos registros de projetos analisaremos, deste trabalho, a produção residencial em razão da predominância desse programa (79% do total dos registros). O maior número de projetos aprovados situava-se no Centro[5] e na zona oeste os bairros em maior destaque quanto ao número de projetos residenciais

[5] Centro. Década de 1950: 128 projetos residenciais aprovados, sendo 70 novas residências. Década de 1960: 66 projetos residenciais aprovados, sendo 45 novas residências.

aprovados foram Siqueira Campos[6] e Cirurgia[7]. No eixo de expansão sul, os bairros São José[8] concentra as novas construções acompanhado pelos bairros 13 de Julho[9] e Suíssa[10]. Enquanto as reformas residenciais, que em sua grande maioria eram remodelação de fachadas (inclusão de adornos geométricos, platibandas, escalonamentos e uma linguagem predominantemente *Art Déco*), eram realizadas nos bairros Centro e São José.

A análise dos projetos aprovados pela Prefeitura de Aracaju na década de 1950 permitiu identificar o ano de 1954 como um momento no qual os projetos de algumas residências passam a apresentar elementos compositivos novos como o telhado borboleta e telhados com uma só água, dentre os anos de 1950 e 1953 nenhum projeto com essas soluções de coberta foi encontrado. Ilustram esse fato duas residências aprovadas em Maio de 1954 (Figura 2, à esquerda). Em novembro de 1954, o projeto para Res. Osman

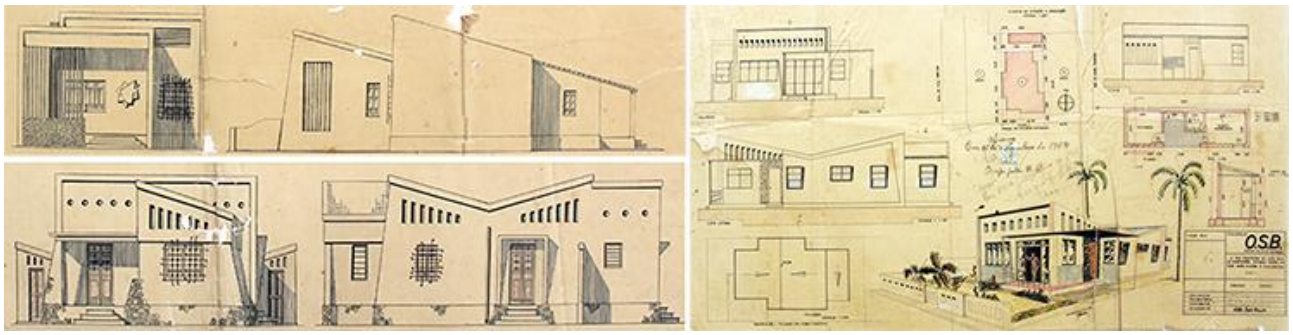


Figura 2: À esquerda, superior, Res. a R. Campos, 1954 (Proj. e Const. José Steremberg / Desenho Jaime Santos) e, inferior, Res. Francisco Teixeira, 1954 (Desenho Jaime Santos); Res. Osman da Silva Buarque, 1954 (Eng. Clóvis Sazaro Vieira/ Const. João Alves Ltda. / Desenho Walter Feire Barros.

Buarque (Figura 2, à direita) tem o mesmo recurso da coberta borboleta, volumes prismáticos, fina marquise de concreto e delgado pilar metálico de canto. Nas três residências é evidente a tentativa de composição volumétrica a partir do prisma e da forma trapezoidal.

Esse material ajuda a perceber a força identitária da produção de arquitetura moderna brasileira, confirmando o que apontou Martins (1999, p.20) quando afirmava que

> Qualquer um que ande por uma cidade de tamanho médio no Brasil, encontrará, sempre e quando a intensa especulação imobiliária não os tenha derrubado, bairros residenciais construídos nos anos cinquenta onde são identificáveis inúmeras casas 'a la' Niemeyer: pilotis em V, telhados com tesouras invertidas, a elevação do primeiro pavimento para permitir uma rampa em curva, um infalível

[6] Siqueira Campos. Década de 1950: 29 projetos residenciais aprovados, sendo 21 novas residências. Década de 1960: 22 projetos residenciais aprovados, sendo 15 novas residências.

[7] Cirurgia. Década de 1950: 14 projetos residenciais aprovados, sendo 07 novas residências. Década de 1960: 10 projetos residenciais aprovados, sendo 07 novas residências.

[8] São José. Década de 1950: 63 projetos residenciais aprovados, sendo 48 novas residências. Década de 1960: 54 projetos residenciais aprovados, sendo 28 novas residências.

[9] 13 de Julho. Década de 1950: 07 projetos residenciais aprovados, sendo 06 novas residências. Década de 1960: 09 projetos residenciais aprovados, sendo 08 novas residências.

[10] Suíssa. Década de 1950: 10 projetos residenciais aprovados, sendo 09 novas residências. Década de 1960: 10 projetos residenciais aprovados, sendo 07 novas residências.

> jardim de pedras roladas 'a al' Burle Marx, etc. Claro que não são obras de Niemeyer e, em sua maioria, nem se quer de arquitetos.

A Res. Osman da Silva Buarque (1954) localiza-se à Rua Praça Gracho Cardoso, perpendicular a R. Vila Cristina, há poucos metros de uma quadra onde um número expressivo de residências modernas seria construído nos anos seguintes (Figura 3, mapa), a exemplo da Res. José Gonçalves[11] , aprovada em outubro de 1955 e que foi considerada por Nery[12] (2003) como "uma das primeiras obras a utilizar o vocabulário moderno em sua solução compositiva", cuja notoriedade estaria na "solução em telhado borboleta e o volume da escada marcado com elementos vazados formando um desenho ameboide". Assim, a residência localizada na equina da R. Vila Cristina com a R. Senador Rollemberg ratifica a incorporação de elementos provenientes de um vocabulário moderno com evidente destaque para o uso da forma ameboide definindo abertura na fachada norte preenchida com cobogó (Figura 3). Sobre a ficha técnica da obra ainda não foi possível identificar a autoria do projeto, no entanto é possível reconhecer o apoio técnico do Eng. Clóvis Sazaro Vieira, construção da firma João Alves Ltda. e desenho de Walter Freire Barros.

Ainda quando os bairros da zona Oeste, após Av. Eng. Gentil Tavares, era considerada área rural o projeto para uma "casa de campo" do Sr. Claudionor Reale a ser localizada na Av. Maranhão foi aprovado, em agosto de 1955, apresentando uma solução de implantação não vista em projetos anteriores cujo programa social e de serviços da casa estava organizado no volume térreo, enquanto o programa íntimo (quartos) posto em volume vizinho e elevado por pilotis. A separação entre os dois volumes, distintos ainda por seus resultados compositivos – caixa prismática de seção trapezoidal sobre pilotis e rasgo horizontal que marca a varanda correspondente a largura do volume; volume térreo marcado pelo telhado borboleta e uso de brise-soleil na fachada –, é marcada por um plano cego a ser construído com pedras. Nesse sentido, não se destaca apenas a adoção de um vocabulário compositivo moderno, mas um resultado plástico em diálogo com premissas funcionais e técnico-construtivas (Figura 4). O projeto dessa casa de campo, bem como a construção, tem assinatura de Milton Lima (não sabemos ao certo se arquiteto ou engenheiro). Em novembro de 1955 a Res. Augusto Barreto (Figura 3) foi aprovada para ser construída também na R. Vila Cristina, há um lote de

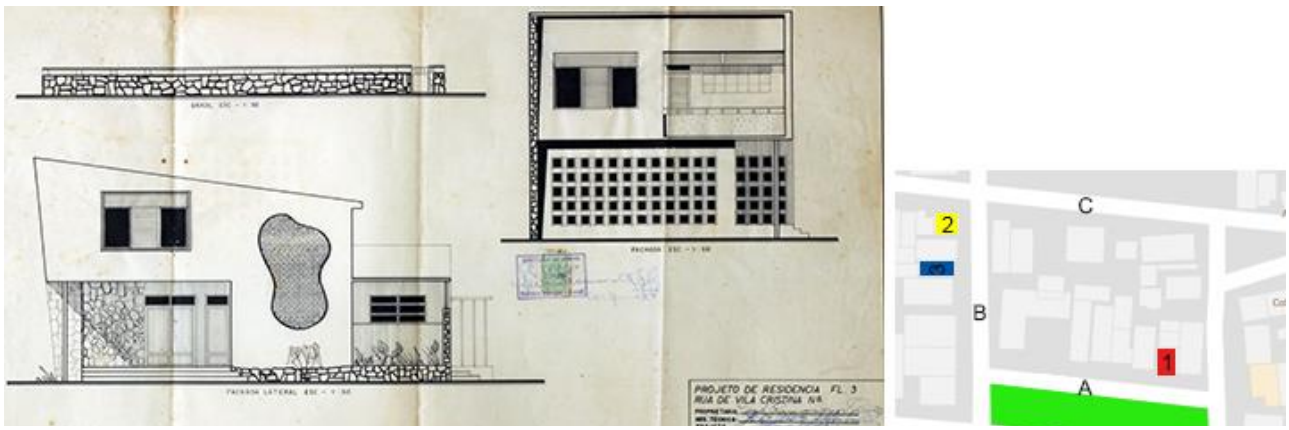


Figura 3: Prancha do projeto da Res. José Gonçalves, 1955. Fonte: Arquivo Público de Aracaju, editado pelos autores. Mapa com destaque da Praça Gracho e as ruas Vila Cristina (B), Praça Gracho (A) e Senador Rollemberg (C) e as residências Osman Buarque, 1954

[11] Pela grafia que está na prancha do projeto é o que se pode afirmar até o momento, esse projeto aparece em publicações anteriores com outra identificação, como em Nery (2003) no qual foi identificado como Res. José Francisco da Rocha, como ano da obra indica 1947 e não revela autoria.

[12] No artigo publicado em 2003 essa residência foi identificada como sendo de propriedade de José Francisco da Rocha e datada de 1947.

distância da Res. José Gonçalves, projeto que se soma com os acima citados e insere, agora na paisagem urbana, cuja solução compositiva denuncia a preferência pelo volume prismático, o telhado invertido tipo borboleta e o recurso estrutural do pilar metálico em "V", estando o programa organizado em dois pavimentos ficando o uso social e de serviço (diurno) no térreo e o 1º pavimento reservado ao uso íntimo (noturno).

Dentre os projetos de 1956 identificamos uma obra que foi objeto de análise mais cuidadosa, aprofundando investigações de fontes primárias e outros documentos para confirmar informações que modificam assertivas de trabalhos anteriores, mostrando mais uma vez a importância da fonte documental. Nos trabalhos de Nery (2003; 2007), Santos (2011) e Maciel (2013) há referência a uma importante residência moderna, demolida em 2006, tratada como sendo da família Melo (Walney e Maria Melo, segundos proprietários da obra encomendada pelo empresário Osvaldo Marinho, dono da empresa de ônibus Bonfim). As autoras datam a casa como sendo de 1952, cujo desenho seria atribuído a Walter Freire Barros e a construção ao Engenheiro José Rollemberg Leite. No entanto, entre os projetos aprovados em 1956 encontramos as pranchas de uma residência na Praia 13 de Julho, proprietário Osvaldo Tavares, projeto de Jorge de Oliveira Nestor e desenho de Antônio Fernão) aprovado em maio de 1956, cuja análise coincide em muitos aspectos com o levantamento feito nos anos de 2002-03 e 2004 (Santos, 2011).

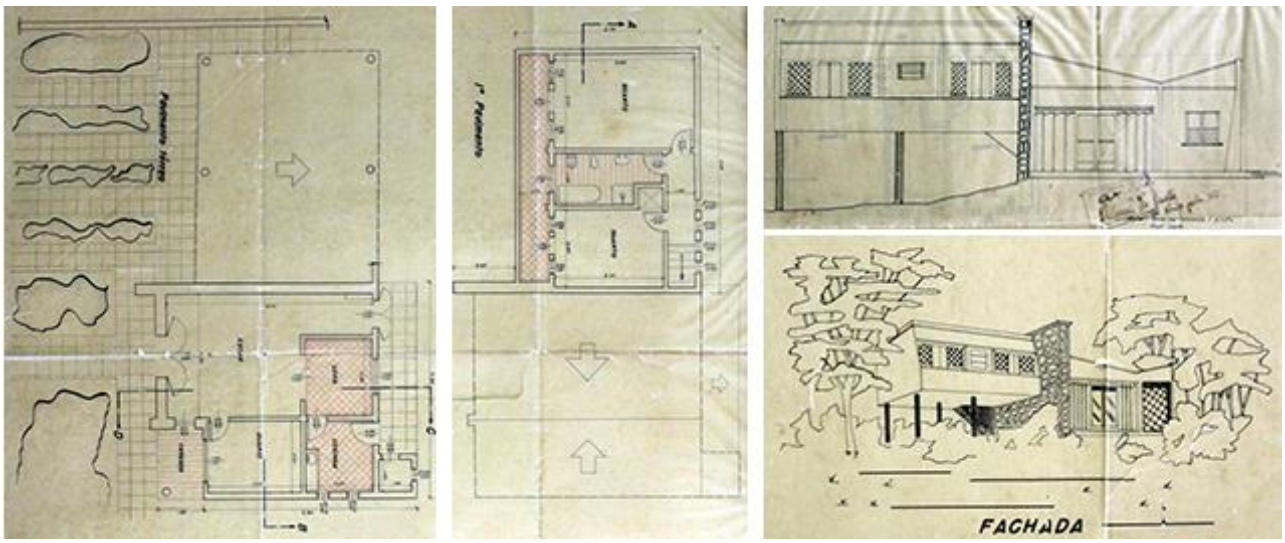


Figura 4: Projeto Casa de Campo Sr. Claudionor Reale, 1955. Da esquerda para direita, planta baixado Pavimento Térreo, planta baixa do 1º Pavimento e Fachada (superior) e Perspectiva (inferior). Fonte: Arquivo Público de Aracaju, editado pelos autores.

A aprovação do projeto em 1956, e não 1952, como se acreditava, ajuda a esclarecer que a casa considerada até então como uma realização pontual, um episódio isolado que só voltaria a se repetir com a mesma maturidade projetual na Res. Hora Oliveira (1957-58) e na Res. Ernani de Souza Freire (1956-58). Os elementos comuns a esses projetos – apontados ainda em alguns projetos no final dos anos 1955, em casos excepcionais – é a caixa prismática de seção trapezoidal apoiada sobre pilotis, a organização do programa com a separação dos usos social e de serviço (no pavimento térreo) e íntimo (no pavimento superior), este último orientado às melhores condições de captação de ventos (quartos para sul e leste) e vistas privilegiadas (as três residências estão em áreas privilegiadas, em frente ao Rio Sergipe).

A Res. Osvaldo Tavares (Figura 5), “considerada uma das mais belas e arrojadas obras construídas na cidade naquele momento” (Nery, 2003). é composta por dois volumes articulados perpendicularmente. Implanta em um lote de generosas proporções e um programa requintado que incluía quadras, piscina semi-olímpica, sala de jogos e um imenso jardim com espelhos d’água (a forma ameboide é recorrente no paisagismo dos jardins das casas modernas). O projeto encontrado no arquivo público refere-se apenas a casa. Quanto aos acessos, este pode ocorrer pela lateral (caminho de entrada do veículo), através de uma varanda apoiada por uma coluna central em forma de “V” – pelo que se representa no projeto essa coluna deveria ser metálica, porém, o levantamento feito nos anos 2000 mostra uma coluna “V” de concreto e uma angulação bem inferior ao proposto no projeto –, ou pela área do pilotis, a partir do caminho definido pela entrada de pedestres. Esse último espaço pode ser visto ainda como um espaço de transição do espaço da casa com a área de lazer. Assim, articulado pela escada localizada entre os pilotis e a sala de estar, a circulação íntima-social e social-serviço aconteciam com independência sem que houvesse encontros nesses percursos (Figura 5, plantas).

Entre o projeto aprovado na prefeitura em 1956 e os levantamentos de 2002-03 e 2004, é possível identificar alterações no pavimento térreo (banheiro e cozinha) e no pavimento superior, que altera o volume projetado inicialmente fechando o terraço acima da sala de estar para construção de dois quartos. Sobre aspectos técnico-construtivos, as cobertas são representadas como lajes de concreto impermeabilizadas muito finas, no entanto, o que se observou com os dados da obra construída foi a adoção de platibanda para encobrir

telhas de fibrocimento, certamente uma adaptação técnica necessárias frente aos recursos de materiais e mão de obra.

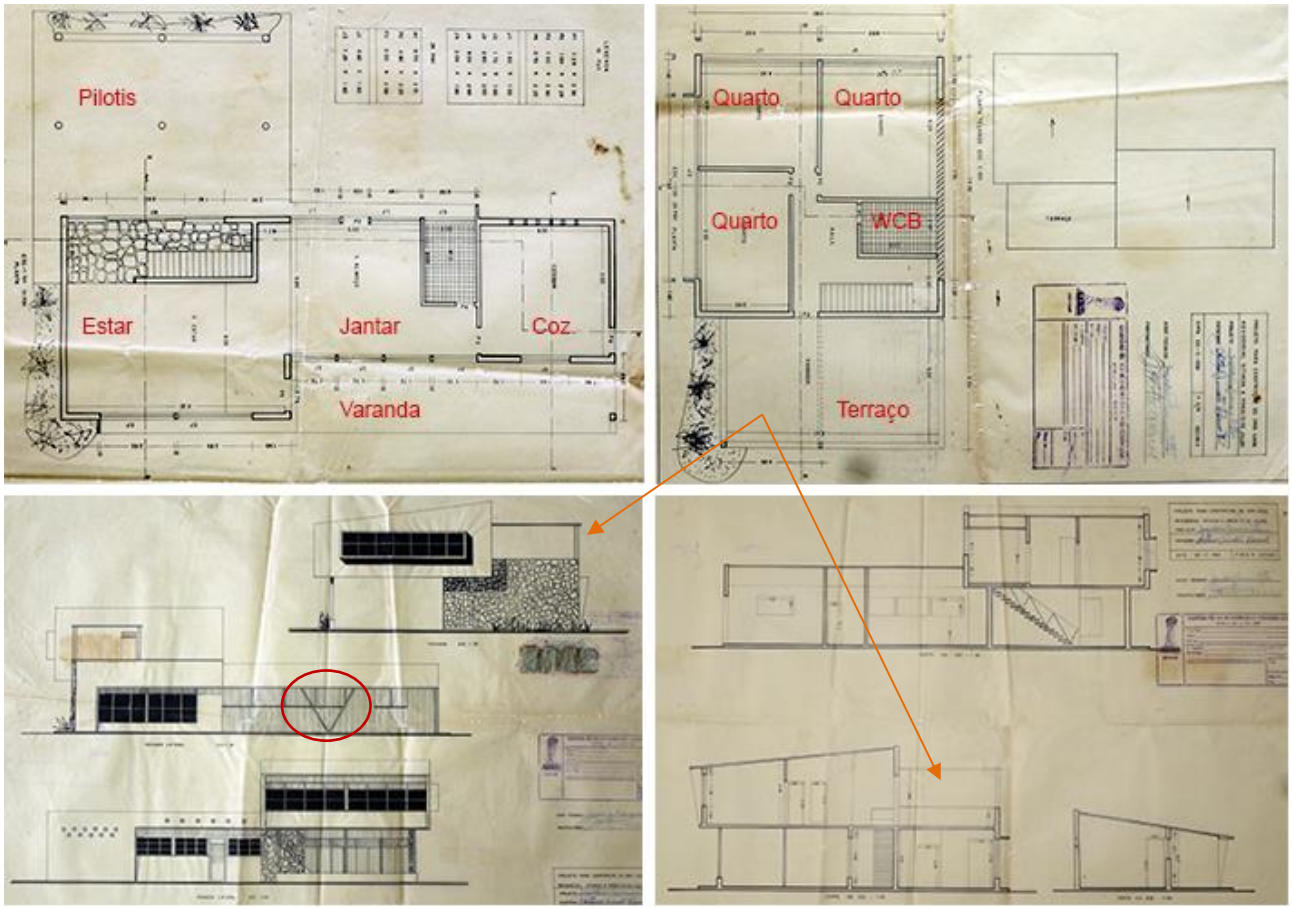


Figura 5: Pranchas do projeto da Res. Osvaldo Tavares (1956). Planta pavimento térreo (superior esquerdo), Planta do 1º pavimento (superior direito), Fachadas (inferior esquerdo) e Cortes (inferior direito). Destaque circular para o pilar em "V" na varanda later

Um outro conjunto de informações importantes que se coloca em nosso horizonte de pesquisa foi a possibilidade de identificar os profissionais envolvidos na autoria, execução e/ou desenhos dessas novas construções ou reformas. Figura como: **Walter Freire Barros** (desenhista); Construtor João Alves Ltda. (20 projetos, 1960's); **José Steremberg** (estrangeiro naturalizado em 1937. Residente em Aracaju desde os 19 anos, formação em Eng. Civil), **Cândido Machado Tavares** (assina como projetista, construtor e engenheiro), **Clóvis Sazaro Vieira** (assina como construtor e projetista).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo exposto, o tema da arquitetura moderna em Aracaju e, por consequência, seu patrimônio moderno, para longe de estar esgotado, é um campo de investigação aberto com lacunas historiográficas que demandam, hoje, ampla busca documental.

O trabalho desenvolvido até aqui a partir dos projetos aprovados pela Prefeitura Municipal de Aracaju revela mais que novos projetos ou correções de datas, à medida que identifica esses documentos como peças fundamentais para construção de novas narrativas sobre o processo de modernização da cidade de Aracaju e a consequente adoção de signos e símbolos novos que denunciassem uma dada modernidade de caráter nacional. Conta ainda de que maneira novas áreas urbanas vão sendo consolidadas em um momento de forte expansão urbana (bairros de classe média-alta e média-baixa e suas respectivas arquiteturas da modernidade). Recupera-se, então, a memória urbana de uma cidade cujo patrimônio edificado é carente de reconhecimento e valorização, portanto, vulnerável aos desejos e à lógica do mercado imobiliário.

Em 2005, Lara falava sobre a expectativa e o desejo de que a importância do nosso modernismo fosse reconhecido pelo público em geral, "bem como a necessidade urgente de sua preservação. E essa urgência é ainda maior no caso brasileiro, dada a extensão do nosso patrimônio moderno". O autor advoga ainda pela ampliação das partes constitutivas desse patrimônio moderno para que não se limite aos edifícios projetados por arquitetos (produção erudita), "sob pena de deixarmos de fora parte significativa do ambiente construído nas décadas de 1940 a 1960, que integra o fenômeno da aceitação e divulgação do movimento moderno no Brasil".

Cidades como Aracaju atendem exatamente ao exposto e o que temos pesquisado até agora vemos revelados sujeitos ocultos: clientes, profissionais da área da construção civil como engenheiros, construtores – recebem o título pela prática de ofício – e desenhistas, ao passo que também reafirma referências culturais externas comuns em cidades que não tinhas escolas consolidadas. O vínculo com o Rio de Janeiro (capital federal até a década de 1950) e a Bahia é muito forte, locais onde se formavam os profissionais que atuariam na cidade (médicos, advogados, engenheiros etc.) e com os quais se estabeleciam fortes vínculos culturais.

Por fim, uma cidade que desde o berço alimenta o desejo pelo novo, como poderá lidar com a passagem do tempo que ajuda a tecer histórias e forjar patrimônios? A dialética do moderno com seu próprio passado é um desafio urgente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTON, Josicler. *Influência modernista na arquitetura residencial de Florianópolis*. 2006. 102 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – PósARQ, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

ARAÚJO, Rozana R. *As relações entre as transformações econômicas e o ritmo da produção do espaço urbano. Estudo de caso: Aracaju.* 2011. 266 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – PROPUR, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ARRUDA, Ângelo Marcos Vieira de. A Popularização dos Elementos da Casa Moderna em Campo Grande – Mato Grosso do Sul. *In*: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 5., 2003, São Carlos. *Anais*... São Carlos: Edusp, 2003.

CHAVES, Carolina. João Pessoa (PB) e Aracaju (SE): sobre processos modernização e Arquitetura Moderna. *Revista Thésis,* v. 2, n. 3, 2017. Disponível em http://www.thesis.anparq.org.br. Acesso em 16/10/2017.

CHAVES, Celma; DIAS, Rebeca. A construção da historiografia da arquitetura moderna na Amazônia: estudo da arquitetura residencial em Belém. *In*: SEMINÁRO IBERO-AMERICANO ARQUITETURA E DOCUMENTAÇÃO, 4., 2015, Belo Horizonte. *Anais*... Belo Horizonte: Fórum Patrimônio, 2015.

GOIS, Márcia. *A verticalização em Aracaju*: surgimento, desenvolvimento e estagnação do processo de verticalização no bairro centro da capital sergipana 1951/1991. 2008. 195 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LARA, Fernando. Modernismo Popular: elogio ou imitação? *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 12, n. 13, p. 171-184, dez. 2005a.

_____. Insustentável leveza da modernidade. *Revista Arquitextos,* ano 5. Fev. 2005b. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.057/500. Acesso em: 15 out. 2017.

MACIEL, Josinaide. *Olhar aproximado para as residências Souza Freire e Hora Oliveira*: bens modernistas de interesse cultural. 2013. 270 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – FAUUFBA, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MARTINS, Carlos. "Hay algo de Irracional...". *Block: revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el território.* Universidad Torcuato di Tella, Argentina, n. 4, p. 8-22, dez. 1999.

MOREIRA, Fernando Diniz (org). *Arquitetura moderna no Norte e Nordeste do Brasil*: universalidade e diversidade. Recife: FASA, 2007. 392 p.

NERY, Juliana. Registros: As Residências Modernistas em Aracaju nas Décadas de 50 e 60. *In*: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 5., 2003, São Carlos. *Anais...* São Carlos: Edusp, 2003.

NERY, Juliana; SANTOS, Isabela. Expressão do moderno sergipano: as residências unifamiliares do bairro São José nos anos 1950 e 1960. *In*: Arquitetura moderna no Norte e Nordeste do Brasil: universalidade e diversidade. p. 237-257. Recife: FASA, 2007. 392p.

ROLLEMBERG, João M. Entrevista concedida no dia 30 de agosto de 2017. Aracaju-SE.

SANTOS, Isabela. *Arquitetura Moderna na Aracaju dos anos 40 a 70:* Bairros Centrais. 2011. 200 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – FAUUFBA, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SILVA, César Henriques Matos e. *Espaços públicos fortes*: transformações do centro da cidade de Aracaju. São Cristóvão: Editora UFS, 2014. 216 p.

Salvador - 2018

NAS NUVENS: AS RESIDÊNCIAS SERRANAS FLUMINENSES NAS BIENAIS E NAS REVISTAS DE ARQUITETURA

IN THE CLOUDS: THE FLUMINENSE COUNTRY HOUSES IN THE BIENNIALS AND IN THE ARCHITECTURE MAGAZINES IN THE FIFTIES

EN LAS NUBES: LAS RESIDENCIAS SERRANAS FLUMINENSES EN LAS BIENALES Y EN LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA EN LA DECADA DE 1950

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

HERBST, Helio
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor Associado do CAU UFRRJ
helioherbst@hotmail.com

NAS NUVENS: AS RESIDÊNCIAS SERRANAS FLUMINENSES NAS BIENAIS E NAS REVISTAS DE ARQUITETURA NA DÉCADA DE 1950

IN THE CLOUDS: THE FLUMINENSE COUNTRY HOUSES IN THE BIENNIALS AND IN THE ARCHITECTURE MAGAZINES IN THE FIFTIES

EN LAS NUBES: LAS RESIDENCIAS SERRANAS FLUMINENSES EN LAS BIENALES Y EN LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA EN LA DECADA DE 1950

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O presente artigo apresenta os mais recentes avanços no estudo das soluções projetuais de nove residências implantadas na região serrana do Estado do Rio de Janeiro, expostas nas quatro primeiras edições das Exposições Internacionais de Arquitetura, realizadas em paralelo às bienais paulistanas, entre 1951 e 1957. A investigação dos projetos arquitetônicos, realizada no âmbito do Grupo de Pesquisas em Expressão, Representação e Análise da Forma em Arquitetura e Urbanismo (GERAR/UFRRJ), à luz de conceitos formulados pela Estética da Recepção (*Rezeptionsästhetik*), pretende identificar a *recepção*, na acepção cunhada por Hans Robert Jauss, dessas obras pela crítica especializada na década de 1950. A análise desse conjunto de artigos também almeja desnudar as *representações*, no sentido proposto por Roger Chartier, utilizadas para modelar narrativas que evidenciam apenas os expoentes de maior impacto. A construção de um referencial mítico, idílico e róseo em torno de alguns desses projetos constitui, portanto, o mote desta pesquisa, centrada na análise dos diferentes efeitos suscitados pelos projetos na historiografia.
PALAVRAS-CHAVE: Brasil; Bienal de São Paulo; arquitetura moderna; recepção; representação.

ABSTRACT:
This article presents the most recent advances in the study of the design solutions of nine residences located in the mountain region of the State of Rio de Janeiro, exhibited in the first four editions of the International Architecture Exhibitions, held in parallel to the Sao Paulo biennials between 1951 and 1957. The investigation of the architectural projects, carried out within the framework of the Research Group on Expression, Representation and Analysis of the Form in Architecture and Urbanism (GERAR / UFRRJ), in the light of concepts formulated by Reception Aesthetics (Rezeptionsästhetik), intends to identify the reception, in the meaning coined by Hans Robert Jauss, of these works by the specialized critic in the 1950s. The analysis of this set of articles also aims to expose the representation, in the sense proposed by Roger Chartier, used to model narratives that only show the exponents with the greatest impact. The construction of a mythical, idyllic and rosy referential around some of these projects is, therefore, the motto of this research, centred in the analysis of the different effects raised by the projects in the historiography.
KEYWORDS: *Brazil; São Paulo Biennial; modern architecture; reception; representation.*

RESUMEN:
El presente artículo presenta los últimos avances en el estudio de las soluciones proyectivas de nueve residencias implantadas en la región serrana del Estado de Río de Janeiro, expuestas en las cuatro primeras ediciones de las Exposiciones Internacionales de Arquitectura, realizadas en paralelo a las bienales paulistanas, entre 1951 y 1957. La investigación de los proyectos arquitectónicos, realizada en el marco del Grupo de Investigaciones en Expresión, Representación y Análisis de la Forma en Arquitectura y Urbanismo (GERAR / UFRRJ), a la luz de conceptos formulados

por la Estética de la Recepción (Rezeptionsästhetik), pretende identificar la recepción, en el sentido propuesto por Roger Chartier, utilizadas para modelar narrativas que evidencian sólo los exponentes de mayor impacto. El análisis de este conjunto de artículos también anhela desnudar las representaciones, en el sentido propuesto por Roger Chartier, utilizadas para modelar narrativas que evidencian sólo los exponentes de mayor impacto. La construcción de un referencial mítico, idílico y rosado en torno a algunos de esos proyectos constituye, por lo tanto, el mote de esta investigación, centrada en el análisis de los diferentes efectos suscitados por los proyectos en la historiografía.
***PALABRAS-CLAVE**: Brasil, Bienal de São Paulo, arquitectura moderna, recepción, representación.*

INTRODUÇÃO

Por iniciativa do empresário Francisco (Ciccillo) Matarazzo Sobrinho, presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e apoio de um seleto grupo de artistas e intelectuais, a I Bienal do MAM/SP foi inaugurada em 1951, com normas regimentais inspiradas na Bienal de Veneza. Mas ao contrário da congênere europeia, a mostra paulistana inovou ao introduzir, em paralelo à seção de artes, a Exposição Internacional de Arquitetura (EIA), organizada pelo MAM/SP e pelo Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB).

Antecessoras das atuais Bienais Internacionais de Arquitetura (BIA), as EIA mobilizaram o meio profissional, brasileiro e internacional, nas décadas de 1950 e 1960. Sua última edição, vinculada às bienais de arte, ocorreu em 1971. Desde 1973, as BIA constituem um evento autônomo, organizado em parceria entre a Fundação Bienal e o IAB. Suas últimas edições, realizadas em 2011, 2013 e 2017, não contaram com o suporte da Fundação Bienal.

Nas primeiras edições das EIA, qualquer arquiteto podia encaminhar projetos para apreciação do júri, respeitando as normas divulgadas pela imprensa especializada e pelos órgãos de classe. A exibição de projetos também ocorria por meio de convites, sendo nestes casos vinculada a salas especiais, organizadas em consideração ao mérito da produção individual ou coletiva, por decisão da diretoria artística do evento.

Neste artigo são investigadas as soluções de projeto de nove residências unifamiliares construídas na região serrana fluminense, objetivando compreender suas especificidades, em termos plásticos e tectônicos, e a sua *recepção*, no sentido cunhado por Hans Robert Jauss, pela crítica especializada na década de 1950. Todas elas passaram pelo crivo dos júris de seleção e premiação das primeiras bienais paulistanas, conforme demonstra a **Tabela 1** mais adiante.

A I EIA (1951) contou com a presença de dois projetos construídos em Petrópolis: a residência George Hime, de Henrique Mindlin, e a casa Hildebrando Accioly, de Francisco Bolonha. Na II EIA (1953/1954), Sérgio Bernardes apresentou dois projetos: a residência Maria Carlota [Lota] Costallat de Macedo Soares e a casa Paulo Sampaio, ambas em Petrópolis. O Pavilhão (comercial-residencial) Lowndes, concebido pelos irmãos Roberto, e outras duas realizações petropolitanas integraram a IV EIA (1957), sendo a uma de Marcello Fragelli e outra de Olavo Redig de Campos. Também participaram da mesma mostra duas casas de final de semana para uso dos seus próprios autores: uma de Carlos Frederico Ferreira, em Cachoeiras de Macacu, e outra de Jorge Mereb, em Teresópolis.

Cumpre salientar a não realização de mostra de projetos na III EIA, realizada em 1955. O mesmo pode ser dito em relação à V EIA, realizada em 1959, restrita a salas especiais em homenagem a Antoní Gaudi, Henri van de Velde, Mies van der Rohe, Philippe Wolfers, Roberto Burle Marx e Victor Horta, instituídas para celebrar o centenário da *Red House*, de William Morris.

obra	Autoria	localização	data do projeto e de execução	exibição nas bienais paulistanas	júri de seleção	Júri de premiação
Residência George Hime	Henrique Mindlin (1911-1971) Roberto Burle Marx (1909-1994) projeto paisagístico	Rua Belo Horizonte Nogueira, Petrópolis	c.1949 projeto c.1950-1951 execução	I EIA (1951)	Eduardo Kneese de Mello Lourival Gomes Machado Luís Saia	Eduardo Kneese de Mello Francisco Beck Junzo Sakakura Mario Pani Siegfried Giedion
Residência Hildebrando Accioly	Francisco Bolonha (1923-2006)	BR 040 Km 73 (Estrada do Contorno) Fazenda Inglesa, Petrópolis	c.1949 projeto c.1949-1950 execução			
Residência Maria Carlota Costallat de Macedo Soares	Sérgio Bernardes (1919-2002) Lota Soares (1910-1967) projeto paisagístico	Rua Djanira, 2132 Fazenda Samambaia Petrópolis	c.1951 projeto c.1951-1956 execução	II EIA (1953-1954)	Eduardo Kneese de Mello Francisco Beck Mario Henrique Glicério Torres Oswaldo Bratke Salvador Candia	Affonso Eduardo Reidy Alvar Aalto Ernesto Rogers Jose L. Sert Oswaldo Bratke Salvador Candia Walter Gropius
Residência Paulo Sampaio	Sérgio Bernardes (1919-2002) Roberto Burle Marx (1909-1994) projeto paisagístico	Estrada Jerônimo Ferreira Alves – Mangalarga Petrópolis	c.1953 projeto c.1953-1954 execução			
Pavilhão Lowndes	Marcelo Roberto (1908-1964) Milton Roberto (1914-1953) Maurício Roberto (1921-1996)	Rua Durval de Souza, 45 Fazenda Samambaia Petrópolis	c.1954 projeto c.1954-1955 execução	IV EIA (1957)	Eduardo Kneese de Mello Francisco Beck Mario Henrique Glicério Torres Plínio Croce	Francisco Beck Jacob Ruchti Kenzo Tange Marcel Breuer Mario Henrique Glicério Torres Philip Johnson
Residência Edmundo Mello Costa	Marcello Fragelli (1928-2014)	Localização não identificada Petrópolis	195? projeto 195? execução			
Residência Geraldo Baptista	Olavo Redig de Campos (1906-1984)	Estrada Jerônimo Ferreira Alves – Mangalarga Petrópolis	c.1954 projeto c1954-1956 execução			
Casa de Final de Semana de Carlos Ferreira em Cachoeiras de Macacu	Carlos Frederico Ferreira (1906-1996)	Estrada da Boca do Mato Cachoeiras de Macacu	c.1949 projeto c.1949-1952 execução			
Casa de Final de Semana de Jorge Mereb em Teresópolis	Jorge Mereb	Estrada do Ermitage Teresópolis	c.1957 projeto c.1957 execução			

Tabela 1: identificação dos projetos
Fonte: acervo Grupo GERAR

O MORAR SERRANO FLUMINENSE EXPOSTO NAS BIENAIS PAULISTANAS

Modestos, arrojados, conservadores, experimentais. Muitos outros indicadores podem qualificar os projetos residenciais serranos fluminenses expostos nas EIA, conforme mostram as imagens da **Tabela 2** na página seguinte. Seus autores formam um grupo bastante heterogêneo, em termos de inserção e reconhecimento no meio profissional. Em comum, o desejo de difundir suas produções arquitetônicas por intermédio das bienais paulistanas, ainda que, para tanto, fosse necessário aceitar as regras impostas pelos promotores das mostras, quando da submissão dos projetos ao crivo dos júris.

Na edição inaugural da EIA, realizada no Pavilhão do Trianon, na Avenida Paulista, Henrique Mindlin exibiu a residência George Hime, implantada no distrito de Nogueira, Petrópolis. Caracterizada por rígido zoneamento funcional e por inusitada articulação de volumes semi-independentes, a obra recebeu do Júri de Premiação, composto por Eduardo Kneese de Mello, Francisco Beck, Junzo Sakakura, Mario Pani e Siegfried Giedion, a láurea de melhor Habitação (Individual ou Coletiva), compartilhada com o projeto do Conjunto Residencial do Parque Guinle, assinado por Lucio Costa.

Na mesma exposição, Francisco Bolonha expôs a casa de campo do embaixador Hildebrando Accioly, implantada na antiga Estrada do Contorno (atual BR 040), distrito da Fazenda Inglesa, Petrópolis. Em rápida análise, pode-se dizer que a composição articula arrojo, em sua concepção volumétrica, com tradição construtiva, expressa na utilização de técnicas construtivas vernaculares. Seu singular programa de necessidades inclui uma capela semi-independente, dotada de serviços de sacristia e local de descanso para o pároco.

Na segunda edição da EIA, a primeira de uma série realizada no Parque Ibirapuera, Sérgio Bernardes encaminhou três projetos, dois deles propostos para a região serrana fluminense: a residência Paulo Sampaio, construída em Mangalarga, distrito de Itaipava, e a residência Maria Carlota (Lota) Costallat de Macedo Soares, assentada no alto de um condomínio no distrito da Fazenda Samambaia, em local de difícil acesso.

A residência Paulo Sampaio notabiliza-se pelo arrojo volumétrico, obtido por meio de telhado borboleta, e pela surpreendente combinação de usos do hall central de distribuição, capaz de abrigar uma varanda integrada aos salões de estar ou, em situações eventuais, um alpendre *port-cochère*. Por tal particularidade, chegou-se a difundir, equivocadamente, a ideia de que Sérgio Bernardes havia projetado uma residência para nela inserir um automóvel no ambiente de estar.

A residência Lota Macedo Soares, por sua vez, apresenta rígida demarcação funcional. O emprego de estrutura metálica associado a fechamentos em pedra, alvenaria e grandes panos de vidro, e a solução dada à cobertura, em telhas metálicas recobertas com sapé, constituem soluções de inegável alargamento ao repertório da época. Tais predicados podem ter contribuído para que Sérgio Bernardes recebesse de Affonso Eduardo Reidy, Alvar Aalto, Ernesto Nathan Rogers, Josep Luis Sert, Lourival Gomes Machado, Oswaldo Arthur Bratke e Walter Gropius, membros do Júri de Premiação, o prêmio da categoria Jovem Arquiteto, concedido a profissionais com menos de 35 anos de idade.

Cinco projetos implantados na região serrana do Estado do Rio de Janeiro foram expostos nos salões da IV EIA, a primeira de uma longa série realizada no Palácio das Indústrias, popularmente conhecido como o "Pavilhão da Bienal." Mas nenhum desses projetos recebeu qualquer distinção por parte do Júri de Premiação, composto por Francisco Beck, Jacob Ruchti, Kenzo Tange, Marcel Breuer, Mário Henrique Glicério Torres e Philip Johnson.

O primeiro desses projetos tornou-se conhecido como Pavilhão Lowndes. Abrigava, além de moradia, escritório para venda de lotes do condomínio Fazenda Samambaia. A edificação, concebida pelos irmãos Marcelo, Maurício e Milton Roberto e implantada em lote de forte declividade, compõe-se de unidade residencial e salão de vendas acomodados em um prisma suspenso por meio de cinco paredões trapezoidais, de tal modo a conservar o perfil topográfico preexistente. Finalizada a etapa de vendas, o salão comercial foi incorporado ao setor social da residência, conforme sugere a planta baixa publicada em periódicos de época.

Marcello Acciolly Fragelli expôs dois projetos na IV EIA. A Residência Edmundo Mello Costa foi construída em local não especificado na ficha de inscrição e tampouco identificado nas fontes consultadas, mas possivelmente localizado na região central de Petrópolis, em função da inexistência de recuos em uma de suas laterais. Também reforça essa hipótese a separação do jardim em dois núcleos semi-independentes. O primeiro deles corresponde à porção frontal do terreno e destina-se a atividades de serviços e ao abrigo de automóveis. O segundo núcleo, na porção posterior do lote, expande os ambientes de estar e os dormitórios, resguardando-os do contato direto com a rua.

Olavo Redig de Campos submeteu ao crivo do júri três proposições, uma urbanística e duas arquitetônicas, das quais uma na região serrana fluminense – a residência Geraldo de Faria Baptista, implantada em Mangalarga, distrito de Itaipava. A implantação escalonada, a combinação de volumetrias, o tratamento e a orientação das aberturas dos ambientes de longa permanência constituem os elementos mais marcantes desta composição arquitetônica.

Carlos Frederico Ferreira apresentou uma residência construída ao preço de um carro popular que conjuga simplicidade construtiva e apuro técnico. No caso, o seu próprio refúgio na Estrada da Boca do Mato, na zona rural de Cachoeiras do Macacu. O raciocínio do projeto, a exemplo da residência Hildebrando Accioly e do Pavilhão Lowndes, também enfatiza a associação entre tradição e modernidade, aqui enunciadas pelo uso da técnica do pau-a-pique e pelo arrojo de sua concepção estrutural e volumétrica.

Jorge Mereb submeteu ao crivo do júri a sua própria residência de fim de semana, construída na franja urbana de Teresópolis, em localidade até o momento não identificada no bairro do Ermitage. O programa residencial mais uma vez recorre à setorização para atender as exigências funcionais de cada atividade, de tal modo a articular os ambientes de estar em torno de um pátio desde o qual se descortina uma privilegiada vista do entorno. Cabe ainda sublinhar a acentuada ortogonalidade da composição, também presente em todos os projetos selecionados, em maior ou menor grau, conforme aponta a **Tabela 2**.

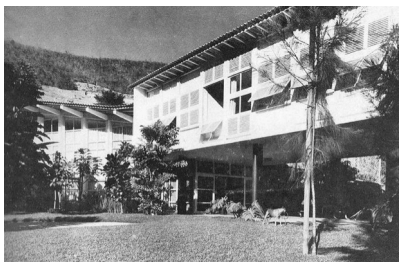
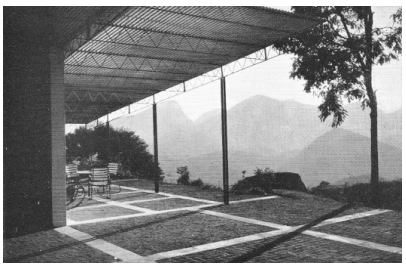
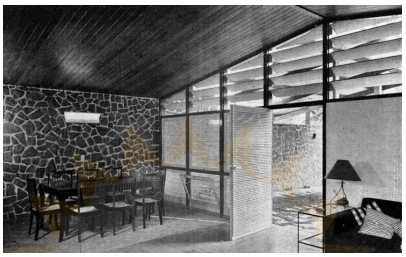
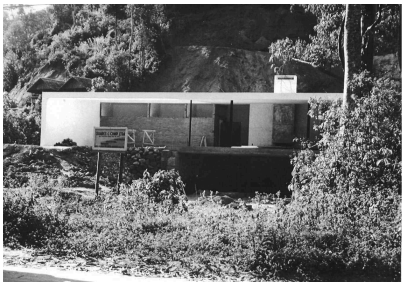
 Residência George Hime Autor não identificado Fonte: http://www.hmaarquitetura.com/ acesso em 12 out 2015	 Residência Hildebrando Accioly Foto Hess Fonte: *Habitat* (25): 54, dez. 1955	 Residência Lota Macedo Soares Autor não identificado Fonte: *L'Architecture d'Aujourd'Hui* (90): 61, 1960
 Residência Paulo Sampaio Foto Michel Aertsens Fonte: *Architectural Review* (115): 164, mar 1954	 Pavilhão Lowndes Autor não identificado Fonte: *Habitat* (22): 17, mai./jun. 1955	 Residência Edmundo Mello Costa Foto Michel Aertsens Fonte: *Acrópole* (240): 546, out. 1958
 Residência Geraldo Baptista Autor não identificado Fonte: *Acrópole* (208): 137, fev. 1956	 Casa de Final de Semana de Carlos Ferreira em Cachoeiras de Macacu Autor não identificado Fonte: *Arquitetura e Engenharia* (28): 49, set./out. 1953	 Casa de Final de Semana de Jorge Mereb em Teresópolis Autor não identificado Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo

Tabela 2: residências da região serrana fluminense expostas nas primeiras bienais paulistanas
Fonte: acervo grupo GERAR

A INSERÇÃO DAS RESIDÊNCIAS SERRANAS NAS REVISTAS ESPECIALIZADAS

Dentre as residências que compõem esta investigação, apenas a Casa de Final de Semana de Jorge Mereb em Teresópolis não foi incluída em nenhum periódico especializado na década de 1950, conforme demonstra a **Tabela 3**. Apenas um artigo aborda a Residência Edmundo Costa. Duas matérias dissertam sobre a Residência Geraldo Baptista e sobre a Casa de Final de Semana de Carlos Frederico Ferreira em Cachoeiras de Macacu. Três analisam o Pavilhão Lowndes e a Residência Hildebrando Accioly. Quatro versam sobre as Residências George Hime e Paulo Sampaio. Por fim, a Residência Lota Macedo Soares foi tema de sete artigos.

exibição nas bienais paulistanas	obra	inserção em periódicos (1951-1960)
I EIA (1951)	**Residência George Hime**	**Arquitetura e Engenharia** (22): 42-45, jun./ago. 1952 **L'Architecture d'Aujourd'Hui** (23):15-17, ago.1952 **Domus** (s/n) 12-14, mar. 1953 **Acrópole** (184): 170, ago. 1953
I EIA (1951)	**Residência Hildebrando Accioly**	**L'Architecture d'Aujourd'Hui** (23): 18-21, ago. 1952 **Habitat** (25): 54-55, dez. 1955 **Brasil Arquitetura Contemporânea** (10): 22-25, 1957
II EIA (1953-1954)	**Residência Lota Macedo Soares**	**L'Architecture d'Aujourd'Hui** (23): 70-71, ago.1952 **L'Architecture d'Aujourd'Hui** (24): 99, out.1953 **AD Arquitetura e Decoração** (9): s/pag, jan./fev. 1954 **The Architectural Review** (115): 162-163, mar. 1954 **Arquitetura e Engenharia** (29): s/pag, nov./dez. 1954 **Brasil Arquitetura Contemporânea** (4): 14-16, 1954 **Habitat** (7): 11; 14-15, jan./fev. 1955
II EIA (1953-1954)	**Residência Paulo Sampaio**	**Arquitetura e Engenharia** (29): 34-36, jan./fev. 1954 **The Architectural Review** (115): 164-165, mar. 1954 **Brasil Arquitetura Contemporânea** (4): 17, 1954 **Módulo** (1): 39-41, mar. 1955
IV EIA (1957)	**Pavilhão Lowndes**	**Módulo** (1): 36-38, mar. 1955 **Habitat** (22): 16-17, mai./jun. 1955 **Habitat** (31): 49-66, jun. 1956
IV EIA (1957)	**Residência Edmundo Mello Costa**	**Acrópole** (240): 546-547, out. 1958
IV EIA (1957)	**Residência Geraldo de Faria Baptista**	**Habitat** (25): 56-57, nov./dez. 1955 **Acrópole** (208): 137-139, fev. 1956
IV EIA (1957)	**Casa de Final de Semana de Carlos F. Ferreira em Cachoeiras de Macacu**	**L'Architecture d'Aujourd'Hui** (23): 68, ago.1952 **Arquitetura e Engenharia** (28): 48-49, set./out. 1953
IV EIA (1957)	**Casa de Final de Semana de Jorge Mereb em Teresópolis**	-

Tabela 3: inserção dos projetos em periódicos especializados (1951-1960)
Fonte: acervo grupo GERAR

Para se equacionar a *recepção* dos projetos pela crítica especializada na década de 1950, cumpre examinar os conteúdos dessas reflexões sem jamais vincular a qualidade de cada projeto com a quantidade de artigos publicados, pois bem se sabe que a atribuição de prêmios e a proximidade entre arquitetos e editores pode ter favorecido a divulgação de alguns projetos, trazendo benefícios a determinados expoentes. É recomendável, desse modo, considerar as relações que compõem os bastidores profissionais daquele instante.

A análise dessas publicações, à luz da conceituação proposta pela Estética da Recepção, mais particularmente a partir das ideias defendidas por Hans Robert Jauss, pretende colocar em evidência os principais atributos lançados sobre os projetos, de tal modo a identificar as ênfases concedidas aos diferentes aspectos que integram uma composição arquitetônica. Em outras palavras, a presente investigação objetiva identificar o *efeito* e o *horizonte de expectativas* a partir dos quais a crítica especializada construiu seus parâmetros avaliativos, muitas vezes apoiando-se no impacto proporcionado pela exibição e/ou premiação dos projetos nos salões das bienais.

Cumpre também enfatizar que o conceito de *representação* formulado por Roger Chartier é essencial ao entendimento dos processos que norteiam a construção da historiografia, na medida em que as análises lançadas sobre os projetos permitem entrever, nas entrelinhas, as intenções dos produtores de conteúdos. Deste modo, esta comunicação objetiva desnudar os discursos a fim de desconstruir as narrativas tornadas canônicas, muitas vezes replicadas sem qualquer cerimônia.

Chartier sublinha que a construção da História não explicita em suas entrelinhas as intenções de seus idealizadores. Partindo-se de tal premissa, o foco principal deste ensaio não reside na mera descrição dos projetos expostos nas bienais. Ao contrário, pretende incorporar uma análise da *recepção* das obras nos periódicos especializados no exato instante em que surgem os primeiros compêndios sobre a arquitetura moderna brasileira, entre os quais se inscreve o manual de Henrique Mindlin, lançado em 1956.

A RECEPÇÃO DOS PROJETOS

A Residência Edmundo Costa, de Marcello Fragelli, foi publicada uma única vez, em outubro de 1958, quase um ano depois de integrar a IV EIA. A matéria (não assinada) da revista **Acrópole** apresenta planta baixa humanizada que ilustra os hábitos de lazer, as áreas de serviço e os locais de refeições e estudos dos proprietários. Quatro fotografias destacam a utilização da madeira em forros, em armários embutidos e em pormenores do sistema de ventilação. As legendas das fotografias ressaltam a integração dos ambientes sociais com as áreas externas sem tampouco explorar a plasticidade do projeto – o que, de certo modo, reitera o conceito editorial proposto por Max Gruenwald, proprietário e diretor geral da revista entre de 1953 e 1971, pautado por uma leitura anti-formalista da arquitetura brasileira (MIRANDA, 2010).

A Residência Geraldo Baptista, assinada por Olavo Redig de Campos, foi tema de dois artigos nas revistas paulistanas **Acrópole** e **Habitat**, antes de ser exposta nos salões da IV EIA. A primeira ocorrência, em novembro/dezembro de 1955, inscreve-se no exato instante em que Rodolfo Klein concebeu uma ampla reformulação da revista *Habitat*, pautada pela manutenção das editorias de Arquitetura e Artes Plásticas, chefiadas por Geraldo Ferraz e José Geraldo Vieira, e pela extinção das divisões de Literatura e Teatro, acompanhadas de progressiva redução de matérias sobre cinema, design e fotografia (STUCHI, 2006).

Ainda que as ações empreendidas pelo proprietário e diretor responsável tenham modificado os parâmetros gerais da publicação idealizada por Lina Bo e Pietro Maria Bardi, não se pode notar alterações substanciais na leitura crítica dos projetos arquitetônicos. No caso da obra em questão, o artigo possivelmente assinado pelo crítico Geraldo Ferraz e/ou pelo redator-chefe Geraldo Serra ultrapassa a simples descrição de aspectos construtivos, formais, funcionais, plásticos e técnicos, na medida em que procura apontar acertos e equívocos do projeto, equacionando-se os porquês das escolhas, à luz da produção arquitetônica daquele instante.

> As pesquisas plásticas visando encontrar soluções as mais díspares para os não menos complexos problemas da arquitetura contemporânea têm sido, sob certo aspecto, a constante preocupação dos bons arquitetos. Visam eles, antes de mais nada, procurar novos materiais para novas faturas, novas concepções, novas linhas, sem se olvidarem do meio ambiente e, em particular, dos elementos que a natureza põe à sua disposição. (HABITAT, 1955, p. 57)

Em contrapartida, o artigo publicado em **Acrópole**, em fevereiro de 1956 limita-se a considerar profusa a escolha dos materiais utilizados nas alvenarias, pisos, esquadrias e coberturas, sem sequer mencionar qualquer outro elemento constitutivo da Residência Geraldo Baptista. Do ponto de vista iconográfico, a matéria também não apresenta contribuição significativa, na medida em que reproduz as mesmas fotografias e os mesmos desenhos técnicos divulgados poucos meses antes na revista **Habitat**.

A Casa de Final de Semana de Carlos Frederico Ferreira, em Cachoeiras de Macacu, foi registrada por dois diferentes periódicos. O primeiro artigo se inscreve em um número especial da revista francesa **L'Architecture d'Aujourd'Hui**, organizado sob direção de seu fundador, André Bloc, e assessoria da arquiteta Giuseppina Pirro de Moreira, esposa de Jorge Machado Moreira. Além de Bloc, a edição dedicada ao Brasil, lançada em agosto de 1952, reuniu resenhas de José Lins do Rego, Lucio Costa e do secretário-geral dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), Siegfried Giedion.

Entre os projetos que integram o compêndio, inscrevem-se diversos projetos expostos na I EIA, a exemplo das residências George Hime e Hildebrando Accioly. Cabe ressaltar que a seleção de projetos foi intermediada pela diretoria do MAM/SP, conforme atestam documentos localizados no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, durante a pesquisa de doutoramento deste autor.

Mas isso não impediu que outros projetos, a exemplo do refúgio serrano de Carlos Frederico Ferreira, posteriormente exposto na IV EIA, também integrasse a edição especial da revista francesa. Apesar de sucinto, o artigo apresenta uma descrição do seu peculiar sistema construtivo, resultante da combinação de ossatura independente, em troncos de madeira da região, com a técnica do pau-a-pique para os elementos de vedação.

A revista **Arquitetura e Engenharia**, editada pelo Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento de Minas Gerais, também concedeu espaço ao projeto de Ferreira na edição de setembro de 1953, quatro anos antes de ser exposto nos salões da quarta bienal paulistana. A resenha (não assinada) ressalta os mesmos elementos compositivos apresentados na revista francesa. Aceita-se como "bom o lado técnico" e "bastante satisfatórios" os resultados obtidos. Por fim, o texto relata a substituição da primitiva cobertura de sapé e informa o custo total da realização.

Todas as ocorrências relacionadas à Residência Hildebrando Accioly, assinada por Francisco Bolonha, são posteriores à sua exibição na I EIA. Cronologicamente, o primeiro artigo sobre o projeto integra a edição especial *Brésil* da revista francesa **L'Architecture d'Aujourd'Hui**. O registro, ilustrado com oito fotografias, três cortes, elevação e planta baixa humanizada, inclui um memorial que enfatiza o caráter despojado e a distribuição das atividades entre setores funcionais semi-independentes, sendo tal prerrogativa aplicada até no agrupamento dos dormitórios de moradores e hóspedes. O texto também elenca os materiais construtivos e as soluções de ventilação, enaltecendo a associação entre tradição e modernidade, expressos na adoção de técnicas construtivas locais e na intenção plástica da composição.

A segunda ocorrência sobre a casa do embaixador Accioly se inscreve na edição de novembro/dezembro de 1955 da revista **Habitat**. O artigo é ilustrado com planta baixa humanizada – a mesma de **L'Architecture d'Aujourd'Hui** – e sete fotografias, nenhuma das quais presentes na edição especial da revista francesa. A resenha, assinada por B. T. Wettreich, abre com uma citação não creditada do ensaio *Considerações sobre arte contemporânea*, escrito em 1940 por Lucio Costa: "Arquitetura é, antes de tudo, construção, porém construção segundo uma intenção estética, intimamente relacionada com o meio ambiente, as tradições e os materiais da região". (HABITAT, 1955, p. 55)

As palavras de Costa, assim colocadas, corroboram a ideia de que arquitetura brasileira tornou-se conhecida mundialmente pelo arrojo de suas formas combinadas à utilização de materiais e técnicas construtivas tradicionais. Mas no entender de Wettreich, tal prerrogativa encontrava-se ameaçada pela influência norte-americana, na medida em que nossa arquitetura, por uma "espécie de comodismo estético", estaria se tornando uma cópia de modelos incompatíveis com a "nossa realidade industrial". (HABITAT, 1955, p. 55)

Wettreich acredita que Francisco Bolonha não se deixou absorver por este "formalismo cosmopolita": na contramão das preferências em voga naqueles anos, optou por utilizar materiais característicos das nossas construções coloniais, com meticuloso estudo de intersecções e contrastes entre paredes de pedra e alvenaria branca utilizados em nossas igrejas barrocas. Por fim, a resenha sentencia que as soluções da residência Accioly deveriam servir de exemplo aos jovens estudantes de arquitetura, sendo este o principal motivo de sua publicação. (HABITAT, 1955, p. 55)

A residência Accioly foi ainda tema de uma terceira matéria, lançada em 1957 na revista **Brasil Arquitetura Contemporânea**. A publicação, fundada no Rio de Janeiro em 1953, contava com um prestigiado time de colaboradores e diretores, entre os quais Álvaro Vital Brazil, Henrique Mindlin, Joaquim Mattos e Mário Barata. Sua proposta editorial visava equacionar o particular momento da arquitetura brasileira, em busca de respostas para as exigências de modernização do país. (MIRANDA, 2010)

O artigo (não assinado) se desdobra em duas partes: a primeira é dedicada à residência Accioly e enfatiza a configuração de setores funcionais semi-independentes, a rusticidade dos acabamentos e a articulação das peças ao redor de pátios internos e ao longo de um alpendre que atravessa a fachada principal em toda a sua extensão. A segunda parte do artigo é dedicada à capela de Santa Maria e mais uma vez enaltece a simplicidade da composição, obtida pela utilização da madeira na caixilharia, na estrutura, no piso e no mobiliário. O verbete analítico também destaca as pinturas murais elaboradas por Emeric Marcier e o arranjo interior da capela, a cargo de D. Geraldo Martins.

Todas as ocorrências sobre o Pavilhão Lowndes são anteriores à sua exibição na IV EIA. A primeira inserção da obra ocorreu na edição inaugural da revista carioca **Módulo**. Criado em 1955 por iniciativa de Oscar Niemeyer, o periódico contribuiu para difundir sua produção teórica, em um momento de inflexão em sua obra projetual, perceptível na busca de maior simplicidade em termos formais (MACEDO, 2000).

A resenha salienta a tectônica como o elemento definidor do Pavilhão Lowndes. Ou para ser mais exato, o autor (não identificado) desse artigo atribui ao sistema construtivo economia de recursos, rapidez na execução, simplicidade técnica e expressivo efeito plástico, obtido pela impressão de suspensão do volume edificado em cinco paredões trapezoidais.

A revista *Habitat* por duas vezes abordou o Pavilhão Lowndes. A primeira, em maio de 1955, aprofunda a discussão iniciada em **Módulo**, mas não acrescenta material iconográfico capaz de contribuir para um melhor entendimento do projeto. A segunda inserção do projeto em *Habitat*, em junho de 1956, compõe a série "Individualidades da Arquitetura Brasileira". Assinado pelo crítico Geraldo Ferraz, o especial dedicado aos irmãos Roberto discorre sobre as principais realizações do escritório, entre as quais se inscrevem o Pavilhão Lowndes, a Associação Brasileira de Imprensa e o terminal de passageiros do Aeroporto Santos Dumont, além de edifícios comerciais (Marquês do Herval e Resseguros do Brasil) e residenciais (Anchieta, Julio Barreto e M.M.M. Roberto).

O ensaio de Ferraz não descreve as contribuições individuais dos irmãos Marcelo, Milton e Maurício em cada realização do escritório. Pretende, ao contrário, mostrar de que modo a criação dos Roberto pauta-se pela busca da funcionalidade, seja na obtenção de uma solução estrutural, seja na proposição de um traçado urbanístico. Neste particular, o artigo faz ecoar uma (triste) constatação de Marcelo Roberto sobre a arquitetura brasileira: "toda arquitetura leva a um urbanismo e a nossa não levou" – apesar de contar com *expertise* e exemplos dignos de consideração. (FERRAZ, 1956, p. 61)

A Residência Paulo Sampaio, concebida por Sérgio Bernardes, tornou-se objeto de discussão de quatro matérias. A primeira delas, em **Arquitetura e Engenharia**, coincide cronologicamente com a sua exibição na II EIA e não inscreve qualquer texto analítico, limitando-se a reproduzir cinco fotografias, além de corte, elevação e planta baixa. A segunda matéria integra uma edição especial da revista inglesa **The Architectural Review** na qual se inscreve o controvertido editorial "Report on Brazil", que problematiza os rumos da arquitetura brasileira, valendo-se da opinião de cinco expoentes de renome, entre os quais Walter Gropius, vencedor da láurea máxima da II EIA, o Grande Prêmio Andrea e Virgínia Matarazzo, e Max Bill, estigmatizado pela célebre – e nada positiva – avaliação da arquitetura moderna brasileira. (CAPPELLO, 2011) Apesar do tom critico dos cinco ensaios, a publicação reverencia diversos projetos também celebrados pela imprensa local.

A análise de **The Architectural Review** para a Residência Paulo Sampaio ressalta o arrojo de sua concepção estrutural, a distribuição das atividades em zonas funcionais independentes e a articulação dos setores por meio de uma varanda que pode servir como ponto de embarque e desembarque de passageiros. Em 1954, **Brasil Arquitetura Contemporânea** salientou o caráter inovador da proposição, apesar de considerar pesado o vigamento da cobertura do bloco que abriga as atividades diurnas da residência. Por fim, a revista carioca **Módulo** dedicou três páginas de sua edição inaugural ao projeto, sem entretanto acrescentar qualquer contribuição relevante.

A Residência George Hime, de Henrique Mindlin, foi tema de quatro artigos, todos eles publicados após o recebimento do prêmio *ex aequo* de melhor habitação (individual ou coletiva) na I EIA. O primeiro deles, na edição de junho da revista **Arquitetura e Engenharia**, limita-se a reproduzir seis fotografias, além de planta baixa humanizada dos seus pavimentos, sem inscrever qualquer resenha crítica. A segunda inserção do projeto ocorreu na edição especial de **L'Architecture d'Aujourd'Hui**, em agosto de 1952. A matéria descreve as condicionantes do sítio e a distribuição dos ambientes em alas articuladas a partir da sala de jantar, de tal modo a garantir as melhores visuais e adequada orientação solar aos recintos de estar e dormitórios. A resenha também apresenta em pormenores o programa de necessidades, ressaltando a participação de Roberto Burle Marx na concepção paisagística, que inclui a elaboração de uma composição mural. O artigo, ilustrado com dez fotografias (algumas em tons de cinza, outras em cores), corte

longitudinal e plantas baixas, enaltece a conquista do prêmio de melhor habitação na primeira bienal paulistana.

A análise da Residência George Hime na revista italiana **Domus** coloca em discussão o caráter cosmopolita da arquitetura brasileira. A proveniência dos sobrenomes Korngold, Warchavchik, Niemeyer, Costa, Bernardes, Verona e Mindlin exemplifica a multiplicidade de origens de um país generoso e – na avaliação do periódico – decididamente empenhado na construção de uma verdadeira tradição moderna, "[...] que agora se manifesta com a plenitude de uma arquitetura que impressiona o mundo." (DOMUS, 1953, p. 12)

A segunda parte do verbete (não assinado) enfoca a produção de Henrique Mindlin a partir de breve menção a duas casas em São Paulo. A primeira delas destaca a fenestração sobre o jardim e pelo tom geral da composição "equilibrada e serena." Na análise da Residência George Hime e de um segundo projeto paulistano não identificado são enfatizadas a expressão composta e a movimentação dos volumes em ângulos abertos. O confronto entre os projetos, muito além de indicar diferenças, aponta elementos comuns, a partir dos quais torna-se possível reconhecer, no caráter do arquiteto, aspectos singulares e recorrentes entre outros expoentes da moderna arquitetura brasileira.

A última inserção da Residência George Hime em periódicos lançados nos anos 1950 ocorreu em agosto de 1953, em número de **Acrópole** dedicada ao IV Centenário de São Paulo e ao IV Congresso Brasileiro de Arquitetos. Para além das efemérides, a edição especial da revista evidencia a contribuição dos arquitetos paulistas – de origem, de formação ou atividade – para a consolidação do Movimento Moderno no Brasil. O primeiro bloco é composto por um breve ensaio de Roberto Cerqueira Cesar e pela transcrição dos célebres artigos de Rino Levi e de Gregori Warchavchik que, provavelmente, introduziram o debate acerca da arquitetura moderna no Brasil, em 1925. A segunda parte do especial agrupa um conjunto de artigos sobre a atuação de 20 arquitetos. Cada uma dessas matérias é ilustrada com fotografias das principais realizações desses profissionais, a exemplo da Residência George Hime, e nenhuma delas é acompanhada de resenha crítica.

A Residência Lota Macedo Soares, de Sérgio Bernardes, foi tema de sete pautas, nas internacionais **The Architectural Review** e **L'Architecture d'Aujourd'Hui** e nas brasileiras **AD Arquitetura e Decoração**, **Brasil Arquitetura Contemporânea**, **Arquitetura e Engenharia** e **Habitat**. **L'Architecture d'Aujourd'Hui** foi o primeiro periódico a incluir resenha sobre o projeto, em duas diferentes ocasiões. A primeira delas ocorreu no número especial dedicado ao Brasil, em 1952. O artigo destaca a inusitada associação de materiais e técnicas construtivas, vernaculares e industrializadas, e o desnivelamento do solo como eficiente estratégia para garantir a distribuição do programa de necessidades em um único pavimento. A segunda matéria da revista francesa, veiculada em outubro de 1953, não chega a constituir uma contribuição relevante, na medida em que inscreve a mesma planta baixa e fotografias publicadas no ano precedente, sem incluir resenha crítica.

Coube à revista paulistana **AD Arquitetura e Decoração** lançar, em janeiro de 1954, a terceira análise sobre a residência Lota Soares. O artigo (não assinado) menciona a conquista do prêmio na II EIA e enaltece "o emprego racional e ao mesmo tempo lírico dos materiais de construção, dentro de um espírito de contínua pesquisa." (AD, 1954, s.p.) Também ressalta a distribuição dos ambientes em alas, de tal modo a proporcionar máxima privacidade ao dormitórios de hóspedes em relação às dependências de uso exclusivo da proprietária.

The Architectural Review, em edição especial dedicada ao Brasil, lançada em março de 1954, incluiu três obras de Sérgio Bernardes – as casas Lota Macedo Soares, Paulo Sampaio e Hélio Cabal, anteriormente denominada Jadir de Souza. O artigo evidencia a premiação de Bernardes na II EIA e reitera as opiniões previamente lançadas sobre sua obra, especialmente a respeito das técnicas construtivas empregadas. A análise sobre a Residência Lota Macedo Soares considera sua peculiar localização, no alto de uma colina, o elemento definidor de sua peculiar tectônica, resultante da combinação de elementos industriais leves – treliças em alumínio e chapas corrugadas – e materiais disponíveis no local, consideravelmente pesados – tijolos e pedra.

Em novembro do mesmo ano, **Arquitetura e Engenharia** publicou um artigo sobre o projeto. Apesar de não apresentar material iconográfico inédito, inovou ao reproduzir a ata oficial do Júri de Premiação da II EIA, assim formulado: "Sérgio Bernardes dá, na residência M. Carlota Macedo, o que nos parece um bom exemplo de combinação dos espaços abertos, cobertos e fechados, e um bom uso dos elementos leves do teto, muito aplicáveis às condições do clima local". (ARQUITETURA E ENGENHARIA, 1954, P. 30)

A revista **Brasil Arquitetura Contemporânea** também inscreveu, em 1954, um artigo sobre o projeto de Sérgio Bernardes, reproduzindo *ipsis litteris* a mesma resenha crítica de **AD Arquitetura e Decoração**, com uma honrosa contribuição: a inclusão de uma ilustração em perspectiva da fachada frontal da casa produzida a partir de um desenho a lápis associado a uma fotografia de Michel Aertsens.

Habitat foi o último periódico a publicar um artigo sobre a obra premiada na II EIA. A matéria, veiculada em janeiro de 1955, faz parte de uma antologia de projetos de Sérgio Bernardes antecedida por nota introdutória assinada por Oswaldo Correa Gonçalves. Nela, Bernardes é apresentado como um homem apaixonado por automóveis de corrida e arquitetura, dotado de capacidade para simplificar, "de maneira extraordinária, os materiais adotados na construção [...] e na pré-fabricação". (GONÇALVES, 1955, p. 14)

O viés tecnológico lançado sobre a produção de Bernardes também comparece em **Habitat**, por meio de um memorial descritivo da residência Lota Soares, provavelmente escrito pelo próprio arquiteto. O texto explica detalhadamente a estrutura pré-fabricada em vergalhão redondo utilizado em pilares e vigas, sobre os quais se apoia a cobertura em chapa metálica recoberta em sapé, de tal modo a possibilitar circulação permanente de ar. Com isso, Bernardes acredita ter reunido rapidez, economia de recursos e facilidade construtiva, além de obter "excelente" resultado estético, em perfeita harmonia com a paisagem local.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Sem pretender lançar comentários conclusivos, cabe aqui reiterar os objetivos desta investigação, expressos por meio de três indagações: 1) De que maneira os projetos foram assimilados pela crítica na década de 1950? 2) Como explicar o interesse proporcionado por algumas obras em detrimento da mais completa indiferença suscitada por outras? 3) De que maneira a leitura desses projetos contribuiu para ampliar o quadro de referências sobre a produção arquitetônica brasileira?

Na impossibilidade de equacionar temas de tamanha complexidade em tão breves linhas, procurou-se examinar os periódicos especializados para neles identificar as narrativas que embasaram as primeiras versões da historiografia da arquitetura brasileira, sabendo-se que a conceituação metodológica utilizada, embasada nas formulações de Hans Robert Jauss e Roger Chartier, não consegue elucidar algumas lacunas,

a exemplo da inexistência de qualquer resenha sobre a obra de Jorge Mereb exposta na IV EIA. Teria sido essa obra deliberadamente ignorada pelas publicações especializadas?

Cumpre também recuperar os testemunhos lançados sobre os projetos celebrados para neles reconhecer o *horizonte de expectativas* que permeou o olhar da crítica especializada no exato instante em que a produção brasileira ensejava o estabelecimento de novos parâmetros para a arquitetura moderna. Em outro extremo, parece ser importante equacionar o desinteresse suscitado por determinadas obras, na medida em que suas soluções de projeto podem assinalar dissonâncias ou mera rotinização de práticas.

De todo modo, não se pode lançar conclusões sobre um determinado conjunto de projetos sem conhecê-los com a devida profundidade. Para suprir tal tarefa, os bolsistas Ada de Oliveira Pires, Danielle Marques Franco, Nathalia Melo Leal, Paloma Bello, Rani Lopes Sander, Rayane de Souza Farias, Richard Andrade Pires e Victor Thosi e os pesquisadores voluntários Artur Torquato Teixeira e Mayara Rapallo, pertencentes ao GERAR/UFRRJ, têm realizado estudos sistemáticos sobre todas as residências implantadas em solo fluminense que foram expostas nas bienais paulistanas da década de 1950.

Nesses estudos, têm sido investigados diferentes aspectos que compõem a solução projetual de 22 projetos, tendo como parâmetro metodológico as formulações de Francis Ching, Geoffrey Baker, Herman Hertzberger e Simon Unwin. Por meio dessas análises, pretende-se questionar de que modo as obras estabelecem interlocução com as comunidades locais e com os órgãos de defesa do patrimônio edificado. Até o presente momento, foram elaboradas análises gráficas e confeccionadas maquetes eletrônicas de todas as residências implantadas na região serrana fluminense, bem como redigidas sínteses biográficas dos autores dos projetos. Aguarda-se para breve a revisão do material, com vistas à publicação.

Por outro lado, o grupo de pesquisa prossegue empenhado para obter informações sobre os estado construtivo da residência Edmundo Costa e da Casa de Final de Semana de Jorge Mereb em Teresópolis. Será que elas continuam edificadas?

Sabe-se, por meio de documentários e fotografias recentes, que a Casa de Final de Semana de Carlos Frederico Ferreira em Cachoeiras do Macacu e as residências George Hime, Geraldo Baptista, Hildebrando Accioly e Paulo Sampaio continuam preservadas. Registros equivocados chegaram a noticiar a demolição do Pavilhão Lowndes, que felizmente permanece erguido às margens do rio Piabanha.

Por fim, camufladas sob a mata, seguem preservadas a Residência Lota Macedo Soares e o estúdio de trabalho de sua companheira, a poetisa norte-americana Elisabeth Bishop. Apesar de ser amplamente retratado em romances e publicações especializadas, o refúgio do casal não foi (infelizmente) utilizado como locação da versão cinematográfica das trajetórias de Lota e Bishop, em que se vislumbram os sonhos e as frustrações de uma geração que pretendia construir um país mais justo e fraterno. Resta, mais do que nunca, compreender o passado para que se possa conquistar um futuro assemelhado à exuberância da paisagem da região serrana fluminense.

REFERÊNCIAS

ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian. **Arquitetura moderna brasileira**. Londres: Phaidon, 2004.

BERNARDES, Kykah; BRITTO, Alfredo; CAVALCANTI, Lauro (Orgs.). **Sérgio Bernardes**. Rio de Janeiro: Artviva, 2010.

"Brésil, maison a Petropolis". **L'Architecture d'Aujourd'Hui**. Boulogne-sur-Seine: Éditions Aujourd'Hui, n. 24, p. 99, out. 1953.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CAMPELLO, Maria de Fatima de Mello Barreto. A casa como habitat: a utopia moderna do morar nas páginas de uma revista brasileira. In: **Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo**, 1. Rio de Janeiro, FAU/UFRJ: 2010. Disponível em <http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/169/169-679-1-SP.pdf> Acesso em 2 de fevereiro de 2018.

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. **Arquitetura em revista**: arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960). Tese de Doutorado – FAU/USP. São Paulo, 2006.

_____. Recepção e difusão da arquitetura moderna brasileira nos números especiais das revistas especializadas europeias (1940-1960). In: **Seminário Docomomo Brasil**, 9. Brasília: FAU/UnB, 2011. Disponível em <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/000_M20-RecepcaoEDifusaoDaArquitetura-ART_maria_beatriz_cappello.pdf> Acesso em 31 de maio de 2017.

_____. Síntese das artes: arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960). In: **Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo**, 1. Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, 2010. Disponível em <http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/169/169-680-1-SP.pdf> Acesso em 2 de fevereiro de 2018.

"Caratteri di architetture brasiliane". **Domus**. Milão: Editoriale Domus, n. 280, pp. 12-14, mar. 1953.

CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era moderno**: guia de arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano: Paço Imperial, 2001.

_____. **Sergio Bernardes**: herói de uma tragédia moderna. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

CHARTIER, Roger. **A história cultural***:* entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

FRAGELLI, Marcello. **Quarenta anos de prancheta**. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

GONÇALVES, Oswaldo Corrêa. "Arquiteturas de Sérgio Bernardes". **Habitat**. São Paulo: Editora Habitat Ltda., n. 7, pp. 11; 14-15, jan./fev. 1955.

"Habitation aux environs de Petropolis". **L'Architecture d'Aujourd'Hui**. Boulogne-sur-Seine: Éditions Aujourd'Hui, n. 23, pp. 70-71, ago.1952. [Edição especial Brésil]

HECK, Márcia. **Casas modernas cariocas**. Dissertação de Mestrado – UFRGS. Porto Alegre, 2005.

"Henrique Mindlin arquiteto". **Acrópole**. São Paulo, n. 184, p. 170, jan. 1954.

HERBST, Helio. **Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais**: contribuições para a historiografia brasileira (1951-1959). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2011.

_____. **Promessas e conquistas**: arquitetura e modernidade nas bienais (1951-1959). Dissertação de Mestrado – FAU/USP. São Paulo, 2002.

IZAGA, Fabiana Generoso de. **O sentido da pele**: uma abordagem da arquitetura dos irmãos Roberto. Dissertação de Mestrado – FAU/UFRJ. Rio de Janeiro, 2002.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

LINS, Paulo de Tardo Amendola. **Arquitetura e as primeiras bienais**: 1951 e 1953. Dissertação de Mestrado – EESC/USP. São Carlos, 2000.

_____. **Arquitetura nas Bienais Internacionais de São Paulo** (1951-1961). Tese de Doutorado – EESC/USP. São Carlos, 2008.

MACEDO, Danilo Matoso. **Arquitetura em transição**: interpretação do trabalho de Oscar Niemeyer a partir de seu discurso (1955-1962). Brasília: 2000. Disponível em <http://danilo.arq.br/textos/arquitetura-em-transicao-interpretacao-do-trabalho-de-oscar-niemeyer-a-partir-de-seu-discurso-1955-1962/> acesso em 1º de junho de 2017.

MACEDO, Oigres Leici Cordeiro de. **Francisco Bolonha, ofício da modernidade**. Dissertação de Mestrado – EESC/USP. São Carlos, 2003.

MINDLIN, Henrique. **Modern architecture in Brazil**. Amsterdam: Rio de Janeiro: Colibris, 1956.

MIRANDA, Clara Luiza. A circulação das teorias artísticas nas revistas brasileiras de arquitetura nos anos 1950. In: **Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo**, 1. Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, 2010. Disponível em <http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/169/169-675-1-SP.pdf> Acesso em 2 de fevereiro de 2018.

_____. **A crítica nas revistas de arquitetura nos anos 50**: a livre expressão e a síntese das artes. Dissertação de Mestrado – EESC/USP. São Carlos, 1998.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna**. São Paulo: MAM/SP, 1951

_____.**Catálogo da II Bienal do Museu de Arte Moderna. São Paulo**: MAM/SP, 1953.

_____.**Catálogo da III Bienal do Museu de Arte Moderna. São Paulo**: MAM/SP, 1955.

_____.**Catálogo da IV Bienal do Museu de Arte Moderna. São Paulo**: MAM/SP, 1957.

_____.**Catálogo da V Bienal do Museu de Arte Moderna**. São Paulo: MAM/SP, 1959.

PAGLIA, Dante (org.). **Arquitetura na I Bienal de São Paulo**. São Paulo: EDIAM, 1952.

"Pavilhão Lowndes em Petrópolis". **Módulo**. Rio de Janeiro, n.1, pp. 36-38, mar. 1955.

PEREIRA, Cláudio Calovi. **Os irmãos Roberto e a arquitetura moderna no Rio de Janeiro** (1936-1954). Dissertação de

Mestrado – FAU/UFRGS. Porto Alegre, 1993.

"Résidence d'été a Petropolis". **L'Architecture d'Aujourd'Hui**. Boulogne-sur-Seine: Éditions Aujourd'Hui, n. 23, pp. 15-17, ago. 1952. [Edição especial Brésil]

"Residência Accioly". **Brasil Arquitetura Contemporânea**. Rio de Janeiro: Edições Contemporâneas Ltda., n. 10, pp. 22-25, 1957.

"Residência de Carlota Macedo Soares – Petrópolis – Estado do Rio". **Brasil Arquitetura Contemporânea**. Rio de Janeiro: Edições Contemporâneas Ltda, n. 4, pp. 14-16, 1954.

"Residência de um diplomata". **Habitat**. São Paulo: Editora Habitat Ltda., n. 25, pp. 54-55, dez. 1955.

"Residência de verão". **Acrópole**. São Paulo, n. 208, pp. 137-139, fev. 1956.

"Residência de verão, Itaipava, Estado do Rio de Janeiro". **Habitat**. São Paulo: Editora Habitat Ltda., n. 25, pp. 56-57, dez. 1955.

"Residência de verão na serra de Friburgo". **Arquitetura e Engenharia**. Belo Horizonte: IAB/MG, n. 28, pp. 48-49, set./out. 1953.

"Residência de week-end". **Arquitetura e Engenharia**. Belo Horizonte: IAB/MG, n. 29, pp. 39-41, nov./dez. 1954.

"Residência em Petrópolis". **Arquitetura e Engenharia**. Belo Horizonte: IAB/MG, n. 22, pp. 42-45, jun./ago. 1952.

"Residência em Petrópolis". **Acrópole**. São Paulo, n. 240, pp. 546-547, out. 1958.

"Residência em Petrópolis". **AD Arquitetura e Decoração.** São Paulo, n. 9, s/p., jan./fev. 1954.

"Residência na Fazenda Samambaia – Petrópolis". **Arquitetura e Engenharia**. Belo Horizonte: IAB/MG, n. 29, s/p., nov./dez. 1954.

"Residência Paulo Sampaio – Petrópolis". **Brasil Arquitetura Contemporânea**. Rio de Janeiro: Edições Contemporâneas Ltda, n.4, p. 17, 1954.

"Residência Paulo Sampaio". **Arquitetura e Engenharia**. Belo Horizonte: IAB/MG, n. 29, pp. 34-36, nov./dez. 1954.

"Sampaio House". **The Architectural Review**. London: The Architectural Press, n. 115, pp. 164-165, mar. 1954.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil**: 1900-1990. São Paulo: Edusp, 1998.

"Soarez House". **The Architectural Review**. London: The Architectural Press, n. 115, pp. 162-163, mar. 1954.

SOUZA, Luiz Felipe Machado Coelho de. **Elementos da arquitetura moderna brasileira**: estudo de uma linguagem a partir dos elementos pertinentes a oito edificações localizadas na cidade do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado – FAU/UFRJ. Rio de Janeiro, 1998.

_____. **Irmãos Roberto**: arquitetos. Rio de Janeiro: Rio Books: FAPERJ, 2014.

STUCHI, Fabiana Terenzi. **Revista Habitat**: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo. Dissertação de Mestrado – FAU/USP. São Paulo, 2007.

TINEM, Nelci. As revistas de arquitetura como documentos pré-canônicos. In: **Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo**, 1. Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, 2010. Disponível em <http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/169/169-678-1-SP.pdf> Acesso em 2 de fevereiro de 2018.

_____. **O alvo do olhar estrangeiro**: o Brasil na historiografia da arquitetura moderna. João Pessoa: Manufatura, 2002.

VIEIRA, Monica Paciello. **Sérgio Bernardes**: arquitetura como experimentação. Dissertação de Mestrado – FAU/UFRJ. Rio de Janeiro, 2006.

Villa a Petropolis. **L'Architecture d'Aujourd'Hui**. Boulogne-sur-Seine: Éditions Aujourd'Hui, n. 23, pp. 18-21, ago. 1952. [Edição especial Brésil]

YOSHIDA, Celia Ballario. **Henrique Ephin Mindlin**. São Paulo: IRS, 1975.

Salvador - 2018

NOTAS SOBRE A INSTRUMENTALIDADE DO LIVRO IMPRESSO NA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

NOTES ON THE PRINTED BOOK'S INSTRUMENTALITY IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE

NOTAS ACERCA DE LA INSTRUMENTALIDAD DEL LIBRO IMPRESO EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORANEA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

SOUZA, Gabriel Girnos Elias de
Doutor em Design; Professor do Curso de Arquitetura da UFRRJ
gabrielgirnos@gmail.com

NOTAS SOBRE A INSTRUMENTALIDADE DO LIVRO IMPRESSO NA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

NOTES ON THE PRINTED BOOK'S INSTRUMENTALITY IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE

NOTAS ACERCA DE LA INSTRUMENTALIDAD DEL LIBRO IMPRESO EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORANEA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:

O artigo discute a importância da mídia livro impresso no desenvolvimento e configuração da cultura arquitetônica, centrando-se no recente papel estratégico adquirido pela publicação e o projeto de livros nas produções de alguns escritórios de arquitetura de atuação internacional. Introduz-se o problema antigo da relação da arquitetura com suas mídias e a imensurável influência histórica do livro sobre a arquitetura a partir do advento da imprensa, depois delineia características do contexto vigente desde os anos noventa. O texto defende que esse contexto é marcado primordialmente pela proliferação de uma nova categoria de publicação monográfica, que denomina "monofesto", e discute dados de levantamento sobre o panorama de produção desse tipo de publicação nas últimas décadas.

PALAVRAS-CHAVE: arquitetura contemporânea; teoria da arquitetura; livro impresso; design de livros.

ABSTRACT:

This paper discusses the relevance of the printed book as media in the development and configuration of architectural culture, focusing on the recent strategic role that publishing and book design has acquired in the productions of some internationally acclaimed architecture offices. It introduces the old problem of the relationship between architecture and its means of diffusion, and then observes the immeasurable historical influence of the architecture book since the invention of the press, delineating the situation that arose to prominence since the nineties. The text argues that this context is marked fundamentally by the proliferation of a new category of monographic publication, here named "monofesto", and discusses survey data on the panorama of production of this type of publication in the last decades.

KEYWORDS: *contemporary architecture; architecture theory; printed book; book design.*

RESUMEN:

El artículo discute la importancia del libro impreso para el desarrollo y configuración de la cultura arquitectónica, centrándose en el reciente papel estratégico adquirido por la publicación y el proyecto de libros en las producciones de algunos estudios de arquitectura de actuación internacional. Se introduce el problema antiguo de la relación de la arquitectura con sus medios y la inmensurable influencia histórica del libro sobre la arquitectura a partir del advenimiento de la prensa, después delinea características del contexto vigente desde los años noventa. El texto defiende que ese contexto está marcado primordialmente por la proliferación de una nueva categoría de publicación monográfica, que denomina "monofesto", y discute datos de levantamiento sobre el panorama de producción de ese tipo de publicación en las últimas décadas.

PALABRAS-CLAVE: *arquitectura contemporánea; teoría de la arquitectura; libro impreso; diseño de libros.*

INTRODUÇÃO

> O arcediago considerou algum tempo em silêncio o gigantesco edifício, depois estendendo com um suspiro a mão direita para o livro impresso que estava aberto na mesa e a mão esquerda para Notre-Dame, passeando um triste olhar do livro para a igreja:
>
> — Ai de mim — disse ele — isto matará aquilo.
>
> Victor Hugo, *O corcunda de Notre-Dame*, 1831 (São Paulo: Editora Três, 1973, p.138)

O texto "este matará aquele" (*ceci tuera cela*) já foi citado diversas vezes em discussões envolvendo mídias de comunicação e transformações culturais. O fictício lamento do arcediago Claude Frollo marca a digressão oitocentista de Victor Hugo a respeito do impacto da imprensa sobre o mundo medieval: uma sobreposição sofisticada entre a perda de poder da Igreja Católica sobre o pensamento diante da livre propagação de conhecimento, por um lado, e a queda do protagonismo da arquitetura na transmissão e expressão da cultura humana diante do livro impresso. A reflexão de Hugo, assim, prenunciava a noção de que novos meios de comunicação afetam a percepção e interação humanas e reposicionam a inserção cultural de outros meios existentes — precedendo em muito a reflexão de Walter Benjamim sobre o impacto e a novidade perceptual do cinema no início do século XX, e em mais ainda os estudos de Marshall McLuhan e outros sobre a presença massiva dos meios de comunicação eletrônicos, que trouxeram ao primeiro plano a noção de "mídia" a partir da década de sessenta.

Se o texto de Hugo tratava de uma "morte" metafórica da arquitetura diante do livro, ele também foi frequentemente relembrado nas últimas décadas para falar da alegada "morte" do próprio livro diante do domínio das mídias eletrônicas — primeiro a televisão e, mais recentemente, a hipermídia digital dos computadores. Diante das evidências de crescimento ininterrupto tanto da produção de livros quanto da produção arquitetônica, muitos já ressaltaram que ambos os rumores de morte foram consideravelmente exagerados; mas, de fato, ambas as formas "edificação" e "livro" — bem como os circuitos disciplinares e culturais que as produzem — sofreram transformações que se entrelaçam à ascensão de novas tecnologias de comunicação e ao tipo de percepção e sociedade que estas favorecem. E na atual situação contemporânea de circulação avassaladora de imagens, também se pode dizer ainda que a relação da arquitetura edificada com as mídias que a representam e disseminam (o livro incluso) possui aspectos tanto de potencialização quanto de obliteração.

Em meio a esta problemática, o presente artigo é parte de um estudo interessado em delinear o lugar peculiar da mídia *livro* — ou seja, o códice impresso — na cultura arquitetônica e no circuito disciplinar internacional da arquitetura. Mais especificamente, procurou-se nela considerar o papel contemporâneo desempenhado pelos "livros de arquitetos", ou seja: aqueles livros escritos e produzidos pelos próprios arquitetos (ou estúdios de arquitetura) para divulgar ou mesmo consolidar sua produção profissional ou intelectual. Este texto procura compartilhar alguns dos fundamentos, conclusões e dados básicos dessa pesquisa.

Primeiro, procederei apresentando em linhas gerais o problema mais amplo da relação essencial entre o *campo disciplinar* da arquitetura no ocidente (ou seja, não só a profissão, mas o campo cultural expandido a ela relacionada) e suas mídias de difusão e registro, seguidos por um breve esboço da relação histórica especificamente desenvolvida com a mídia do livro impresso. Em seguida, o texto se focará nas

peculiaridades do cenário de a partir dos anos noventa do século XX, dando preponderância à emergência de uma categoria de livro de arquiteto: um híbrido de *monografia* (ou, seja, um compêndio de projetos e trabalhos de um dado autor ou estúdio) e de *manifesto* de vanguarda, que aqui seguirá chamado de "monofesto". Ao final, o texto dedica-se a mostrar alguns dados, gráficos e peculiaridades a respeito dos investimentos em "monofestos" que expoentes da arquitetura com influência e atuação internacional têm feito últimas duas décadas.

O PARADOXO MIDIÁTICO DA ARQUITETURA

Katherine Hayles e Todd Gannon postulam que a noção de "arquitetura" se refere não à produção de edificações, mas primordialmente a uma *arte* ou *maneira* de edificar que torna um determinado espaço construído *significativo para uma tradição existente* (2012, p.484), para uma "disciplina". Mais que objetos técnicos, portanto, os produtos de arquitetura são também artefatos culturais: frutos de uma inteligência que se expressa não só na resolução de necessidades práticas, mas na orquestração consciente e deliberada de significado, de experiência sensível e de diálogo com uma tradição. A questão que se coloca, porém, é que o reconhecimento e constituição desses produtos como artefatos culturais guarda uma inevitável relação com sua presença em outras "mídias". O crítico Kester Rattenbury (2002) ressalta o paradoxo embutido nessa situação: embora a arquitetura seja guiada pela crença na natureza do real e do físico, estando absolutamente enraizada na ideia da "coisa em si", ela ao mesmo tempo é discutida, explicada e mesmo *definida* quase que completamente por suas representações.

> Pois arquitetura [...] é uma construção, uma maneira de compreender certas partes do mundo edificado ou habitado como sendo fundamentalmente diferentes de outras partes. Tem a ver com uma compreensão construída de qualidade, classe, interpretação, intenção, significado. E isso não é apenas transmitido, mas efetivamente *definido* por esse complexo sistema de representações midiáticas, por um elaborado constructo de desenhos, fotografias, artigos de jornal, palestras, livros, filmes, conferências e livros teóricos cujo assunto é frequentemente (embora inadvertidamente) as representações mais que as coisas em si. (RATTEMBURY, 2002, p. xxii)[1]

Nossa compreensão do que a arquitetura é e do que é interessante a respeito dela, portanto, é resultado de uma estrutura cumulativa de mediações, a qual tem suas próprias motivações ideológicas e econômicas, sendo parcialmente mantida e gerenciada por arquitetos e outros profissionais que ganham a vida publicando, exibindo, discutindo e ensinando arquitetura (RATTEMBURY, 2002, p. xxiv).

Projeta-se necessariamente por meio de representações do ainda inexistente; de fato, as representações e documentos que as contém são o primeira (e ás vezes a única) instância física, "concreta", do projeto; e por isso tendem a ser receber grande importância entre os arquitetos. De fato, aquilo que difere a

[1] No original, primeiro trecho: "For 'architecture' is not just a broad name we use to describe the built or inhabited world. It's a construction, a way of understanding certain parts of the built or inhabited world as being fundamentally different to other parts. It's to do with a constructed understanding of quality, class, interpretation, intention, meaning. And this seems to be not just conveyed but actually defined by this complex system of media representations, by an elaborate construct of drawings, photographs, newspaper articles, lectures, books, films, conferences and theoretical books whose subject matter is often (albeit inadvertently) the representations rather than the things themselves".

"arquitetura" da mera "construção" depende de um tipo de atenção apenas excepcionalmente dedicado a seus produtos; sua relevância, portanto, tem de ser constantemente reafirmada e ressaltada no discurso dos arquitetos.

> A história da arquitetura — uma atividade que se define por meio de suas definições (de espaços e usos) — está cheia de completudes, totalidades provisórias concebidas para dar coerência a uma atividade presa entre as compulsões conflitantes da necessidade e da frivolidade. Seja em relação ao capital, à capacidade, à estrutura ou ao simbolismo, a história e o legado da arquitetura — e talvez seu próprio sentido — devem ser buscados na criação de motivos razoáveis para sua existência, pois sua *raison d'être* está associada a uma série de justificativas que buscam sua preservação, através de saltos em matéria de crença e de posturas defensivas. Esse reino de sombras (conhecido anteriormente como ideologia), histórias, fábulas e superstições faz parte da lógica da arquitetura. Tais manifestações da imaginação coletiva são narrativas que encarnam as aspirações da sociedade em geral, e as dos próprios arquitetos. (MCMORROUGH, 2013, p.350, grifos meus)

Nesse ponto, as mídias de documentação e apresentação da arquitetura têm, como já dito, papel crucial no processo de legitimação da atividade arquitetônica; como lembra Gabriela Goldschmidt (2004, p.203), o *projeto é representação*, não existe sem esta — seja ela um croqui, uma apresentação anterior à construção ou o registro e revisão narrativa feito após a construção. E, de fato, aquilo que um escritório de arquitetura produz não são edificações, mas justamente as *ideias instanciadas em documentos* (parafraseando Hayles e Gannon). Entre os produtos físicos da atividade projetual, o edifício concreto é em geral o que menos "pertence" ao arquiteto: além de serem desviados das proposições originais com frequência, espaços construídos costumam ser vividos e apreendidos de maneira mais anônima e cotidiana. Painéis, artigos e *livros*, por outro lado, podem conter autores, personagens e intenções explicitadas; eles constituem as narrativas e as imagens responsáveis pela legitimação interna e externa da arquitetura.

O prestígio pessoal de um arquiteto ou de um escritório — componente de grande importância na legitimação de uma arquitetura — também é indissociável do campo documental e midiático da profissão. Não se trata de uma condição nova: Mark Cousins (1998, p.9) ressalta que o ancestral texto dos *Dez livros da Arquitetura* de Marcus Vitruvius já associava a posteridade do nome do arquiteto não à prática da construção, mas à prática da *escrita*. De fato, é bem significativo que Vitruvius permaneça uma referência em nossa cultura disciplinar somente por seus textos, enquanto muitos remanescentes arquitetônicos formidáveis da antiguidade permanecem com autoria desconhecida[2]. S. Bayley (2005, p.xviii) ainda considera que o tratado vitruviano visava não apenas posteridade, mas também a conquista *ainda em vida* de algum renome e, provavelmente, do patronato entre os patrícios romanos.

Por fim, a *comunicação da arquitetura* através de documentos também é uma necessidade ao arquiteto para se contornar o relativo "silêncio" dos edifícios. Edificações são em geral objetos complexos que, como bem colocou Walter Benjamin (2011[1936]), são normalmente vivenciados em estado de *distração*, de modo que muito do que há de propriamente "arquitetônico" neles — intenções, invenções e soluções — não é exatamente evidente. Em uma perspectiva fenomenológica como a adotada por Andrzej Pietrowski,

[2]Segundo Cousins (1998, p.9), a própria noção moderna de *autoria* do arquiteto como projetista provavelmente nem mesmo se aplicaria ao contexto histórico de Vitruvius; para o tratadista romano, apenas a redação de "tratados eloquentes" poderia salvaguardar a posteridade.

a experiência perceptual que o espaço arquitetônico oferece a um sujeito observante parece ser particularmente aberta e inconclusa quando comparada à apreensão sugerida e oferecida pelas representações do mesmo espaço em publicações.

> O sujeito (a pessoa que estuda um livro) e o objeto (o livro sendo estudado) só se relacionam um com o outro até onde o argumento do escritor o permite. Enquanto lê um livro e olha para ilustrações, o leitor concorda em seguir a narração. A habilidade da forma simbolicamente rica e fisicamente passiva da arquitetura de sugerir pensamentos é substituída pelo controle do escritor ou fotógrafo sobre as conexões entre a explicação verbal e os retratos do edifício. Ler sobre arquitetura é uma prática muito mais estruturada do que o diálogo simbólico que uma pessoa pode ter com uma edificação existente. [...] Ao invés da arquitetura, que meramente inicia pensamentos e confronta o sujeito com observações simbolicamente ricas mas inconclusivas, um livro incorpora uma prática retórica de argumentações e conclusões. Um livro ou artigo cria, portanto, seu próprio espaço de representação. (PIETROWSKI, 2001, p. 50)[3]

A prática de produzir livros (ou quaisquer outras mídias mais linguisticamente estruturadas) discutindo, analisando e apresentando sua obra, portanto, permite ao arquiteto apoderar-se discursivamente dos resultados físicos de seu projeto ao evidenciá-lo neles; permite construir uma ficção do real, e por vezes mesmo direcionar a apreensão do real a partir dessa ficção. Tal direcionamento é parte das condições e instrumentos básicos da concepção arquitetônica e da autoconstrução da abordagem profissional dos arquitetos.

> As imagens públicas transmitidas pelo projeto e pelos projetistas são, portanto, não apenas uma questão cultural, um agente de educação, influência e transformação. Eles são também o ingrediente mais importante para o tipo de relações públicas que é um requisito mínimo de sobrevivência em nossa cultura guiada por mídias. (GOLDSCHMIDT, 2004, p.216)[4]

Contudo, mais do que dirigir ou controlar a percepção com fins retóricos, a midiatização do espaço edificado interfere ativamente em seu referente, numa dialética que pode ser intensamente criativa. Livros e outras mídias têm suas próprias condições de materialidade e expressão, as quais são transformadas e exploradas de acordo com contextos culturais e técnicos. Inseparável das mídias que veiculam seus projetos e produtos, a cultura arquitetônica e o desenvolvimento disciplinar que a gerou também são inseparáveis do desenvolvimento técnico e criativo das possibilidades de mediação documental.

---

[3] No original: “The subject (the person who studies the book) and the object (the building being studied) relate to each other only as far as the writer implies it in the argument. While reading a book and looking at illustrations, the reader agrees to follow the narration. The ability of the symbolically rich and physically passive form of architecture to imply thoughts is replaced by a writer’s or photographer’s control of connections between the verbal explanation and the depictions of a building. Reading about architecture is a much more structured practice than the symbolic dialogue a person might have had with an existing building. (…) Instead of architecture that merely initiates thoughts and confronts the subject with symbolically rich but inconclusive observations, a book embodies a rhetorical practice of arguments and conclusions. A book or an article thus creates its own space of representation”.

[4] No original: “the public images transmitted by designs and designers are thus not only a cultural matter, an agent for education, influence, and transformation. They are also the single most important ingredient in the kind of public relations that is the threshold requirement for survival in our media-driven culture”.

BREVE HISTÓRICO DO "BIBLIOESPAÇO"

Desde a primeira edição impressa de *Da Arte Edificatória* (1443-1452) de Leon Battista Alberti (1404-1472), o livro impresso tornou-se fundamental para a própria emergência da disciplina da arquitetura. Em seu extenso estudo a respeito, Mario Carpo (2001) ressalta que a constituição de um corpo de pensamento disciplinar desvinculado da prática direta de construção foi grandemente facilitada pela *reprodução e disseminação documental* proporcionada pelo advento da imprensa de tipos móveis no século XV. O mundo arquitetônico medieval que precedeu essa revolução era fundado no conhecimento empírico transmitido oralmente ou por textos e esquemas manuscritos, num contexto de sigilo de ofício interior às guildas de construção. O advento do livro impresso, então, permitiu a reprodução e circulação massivas de palavras sobre o ofício do arquiteto; contudo, Carpo também ressalta, também foi a imprensa que tornou possível a circulação de *imagens* de edifícios e elementos arquitetônicos, afetando profundamente a profissão. Ao trazer a possibilidade de infindáveis cópias *fiéis*, a reprodutibilidade técnica da imprensa alterou o *status*, a autoridade, a confiabilidade e os usos possíveis de ilustrações para a disciplina, ocasionando o florescimento de uma nova "cultura de imagens" na qual informação e conhecimento eram registrados e transmitidos de forma visual (CARPO, 2001, p.11).

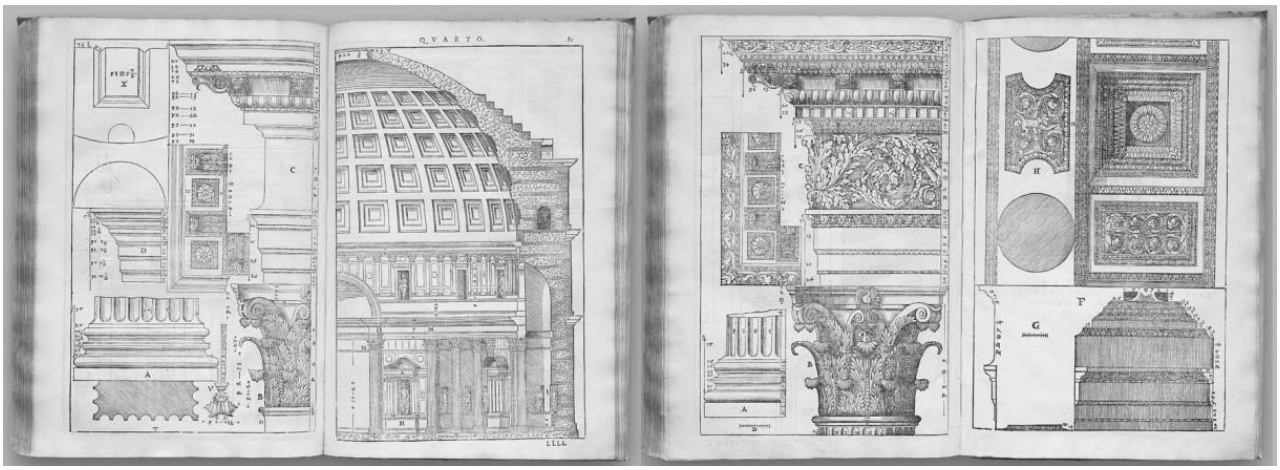


Figura 1. I Quattro Libri dell'Architettura, de Andrea Palladio.
Fonte: http://facsimilium.blogspot.com.br/2011_09_01 _archive.html

Historicamente, as mudanças morfológicas significativas na arquitetura costumaram acompanhar mudanças nas tecnologias e processos construtivos; foi o caso, por exemplo, da passagem do Românico para o Gótico. A Renascença, contudo, trouxe a novidade de uma ampla mudança e padronização morfológica calcada primariamente no avanço das possibilidades de representação (desenvolvimento da perspectiva e da geometria descritiva) e da disseminação de informações visuais (imprensa). Iniciou-se então uma dialética nova entre as mídias de representação e a arquitetura construída: a disseminação de caracteres arquitetônicos pelo mundo não dependia mais necessariamente do transporte de materiais e profissionais, mas sim de livros. A disciplina arquitetônica moderna, então, imbricou-se desde cedo ao que Carpo chamou de "biblioespaço": um "espaço virtual tipográfico" em que se integrariam textos fundacionais e arquétipos visuais, indiferente à localização geográfica de seus leitores ou das obras representadas. A herança da antiguidade deixou de estar distante, e obras de referência como o Panteon e o Coliseu não eram mais lugares em Roma — tornaram-se lugares *em livros* (CARPO, 2001, P.46).

Assim, se por um lado o livro impresso talvez tenha "matado" a relevância medieval da arquitetura — retomando aqui a citação de V. Hugo — por outro lado ele foi instrumento e ambiente indispensável de constituição da disciplina arquitetônica moderna, reforçando a centralidade disciplinar do projeto e prenunciando a situação atual da cultura arquitetônica globalizada, em que a maior parte das referências de arquitetura é conhecida e reconhecida sobretudo por representações gráficas veiculadas em publicações.

Os desenvolvimentos posteriores da arquitetura ocidental nos século XVIII e XIX estiveram estreitamente ligados ao "biblioespaço" de textos e imagens da arquitetura, com a constituição das escolas e a disseminação de sucessivos estilos em diferentes países. A consolidação internacional do neoclassicismo ou do ecletismo da *Beaux-Arts* serviu-se profundamente da disponibilidade de livros com extensas catalogações ilustradas de plantas e elementos arquitetônicos. Ao mesmo tempo, ao longo dos séculos uma tradição visionária de arquitetura "impressa" também passou a constituir e participar do repertório da disciplina; as propostas apenas publicadas de expoentes como Piranesi (1720-1778), Étienne-Louis Boullée (1728-1799) e Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), por exemplo, tornaram-se tão ou mesmo mais famosas que suas obras construídas. Ao equalizar o construído e o não construído, o "biblioespaço" permitiu a constituição de um imaginário visual de obras inexistentes ou mesmo impossíveis, sendo fundamental para o estabelecimento da cultura arquitetônica como campo de imaginação utópica.

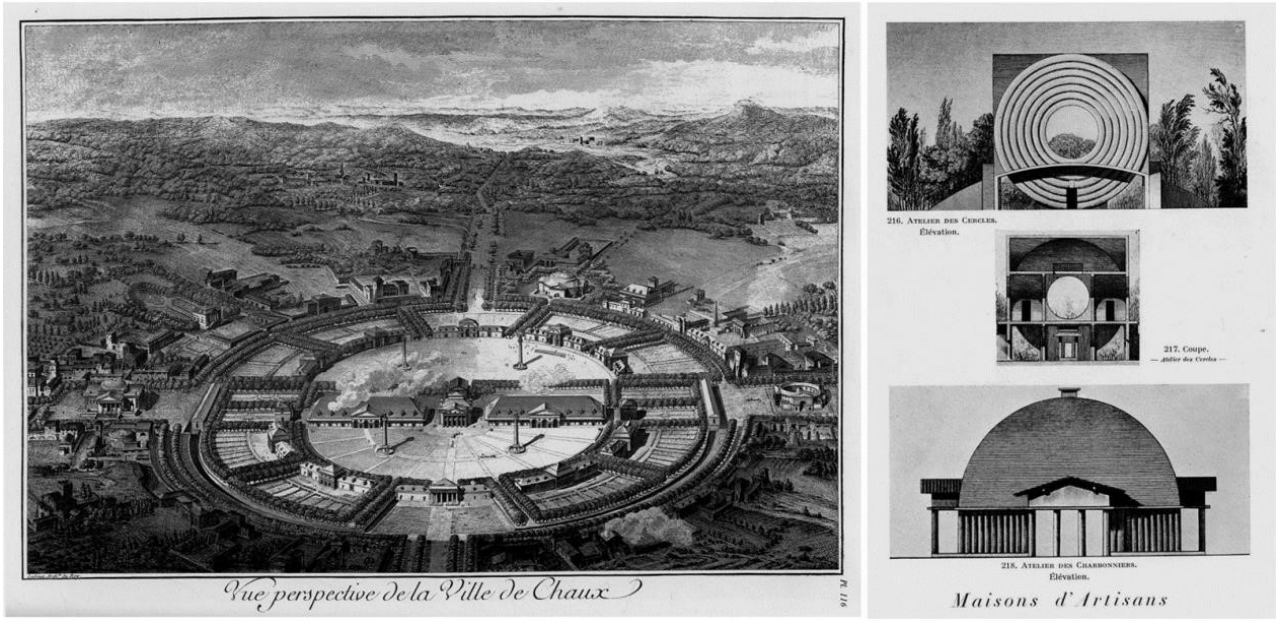


Figura 2. Projetos utópicos de Claude-Nicolas Ledoux em seu L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation (publicado entre 1768 e 1789).

Fonte: http://www.fulltable.com/vts/v/vis/ledoux/a.htm

Segundo a descrição histórica de Alan Powers (2002, p.165), a expansão das publicações da arquitetura para um círculo mais amplo, iniciada ainda no período neoclássico (entre séculos XVIII e XIX), ocasionou certa diferenciação entre dois conjuntos básicos de livro: os tratados e livros teóricos, voltado aos integrantes da disciplina; e os livros de imagens e portfólios, caras edições de luxo (às vezes compostas por pranchas soltas) feitas para impressionar possíveis clientes. Segundo o autor, as reminiscências dessa

divisão são perceptíveis na atual paisagem bibliográfica — livros teóricos com predominância textual de um lado, compêndios e monografias visualmente coloridas e brilhantes de outro — mas houve várias exceções a ela. Um tipo particularmente interessante de mencionar aqui são os tratados em que os próprios arquitetos incluem sua própria produção arquitetônica como exemplificação do que pretendem teorizar: uma linhagem antiga e longeva que inclui livros tão historicamente e estilisticamente diversos quanto *I Quattro Libri dell'Architettura* de Andrea Palladio (1570), o *L'Architecture considérée sous Le rapport de l'art, dês mœurs et de La législation* de Ledoux (1808), *Por uma Arquitetura* de Le Corbusier (1923), *Complexidade e contradição na arquitetura* de Robert Venturi e Denise Scott Brown (1966), *Nova York Delirante* de Rem Koolhaas (1978), *Lições de Arquitetura* de Herman Hertzberger (1991) e *Teoria do Projeto* de Helio Piñón (2006). Powers destaca que os *I Quattro Libri* de Palladio já apresentavam uma mistura de fato, imaginação e registro que se tornaria relativamente comum mais recentemente; tal sobreposição propiciaria aos livros de arquitetos uma "vida própria" por vezes mais potente do que os edifícios construídos por estes, estendendo o alcance da criatividade arquitetônica (POWERS, 2002, p.159).

Essa relação se repete na paisagem bibliográfica do modernismo do século XX, mas adquire especificidades relativas à circulação muito mais massificada de publicações; ao enorme desenvolvimento tecnológico da indústria de impressão; e, em particular, ao advento da fotografia. Dotada de um valor referencial simbolicamente superior aos desenhos — devido à sua natureza de ser uma "emanação do referente", como colocou Roland Barthes (1984, p.114) — a fotografia foi tão central e impactante para a nova economia de circulação de imagens da arquitetura quanto o próprio advento da imprensa fora séculos antes. Como Beatriz Colomina (1996, p.80) destacou, a inovadora sobreposição entre fotografias e sua articulação à diagramação e tipografia passavam a construir nas páginas impressas uma nova arquitetura, paralela à física e "real". Parafraseando a máxima do pintor Paul Klee, não se estava reproduzindo o visível, mas *produzindo* o visível. Le Corbusier — por excelência, o "arquiteto de livros" do modernismo — esteve entre os que exploraram esse potencial a fundo, interferindo ativamente em suas publicações (como no exemplo da figura 3) e compreendendo a página impressa como *outro contexto de produção arquitetônica*, e não mera derivação de sua obra construída.

Figura 3. Páginas da "boneca" feita por Le Corbusier para seu livro *Une Petit Maison* (1954). Pode-se ver o planejamento de distribuição de texto e fotografias, bem como a continuidade visual construída entre estas. Fonte: http://fustanella.tumblr.com/

De certo modo, a exploração estética, expressiva e de gênero do livro como canal da arquitetura se intensificaram nas ultimas décadas do século XX, conforme a globalização e a informatização gradualmente tomaram conta de ambos os ofícios da arquitetura e do design gráfico e editorial, bem como a própria cultura geral compartilhada de grande parte das sociedades contemporâneas. Ao protagonismo criador da fotografia nos livros durante o período do modernismo no início e meados do século XX, seguiu-se um protagonismo do *design gráfico* no pós-modernismo nos anos noventa. Mas o livro impresso — e a exploração reiterada de novas possibilidades de linguagem — também adquiriu um novo peso estratégico como instrumento promocional, o qual será visto mais demoradamente a seguir.

OS LIVROS DE ARQUITETOS NA VIRADA DO MILÊNIO

Desde Palladio até Le Corbusier e deste até Rem Koolhaas, e tanto no caso de tratados reflexivos quanto em "monografias" e publicações mais exclusivamente voltadas à divulgação da obra de seus autores, pode-se ver nos "arquitetos de livros" certos caracteres que persistem até a contemporaneidade:

- o envolvimento editorial direto (inclusive financeiro) por parte dos arquitetos;
- a busca pelo uso expressivo da imagem e do caráter estético do volume impresso (seu *design*);
- o uso das obras próprias como casos e exemplos de discussões mais amplas;

- a justaposição (por vezes indistinta) de obras construídas com propostas não-realizadas;
- e, por vezes, a retórica edição retrospectiva da própria obra para melhor servir aos objetivos do autor.

Em meio a essas recorrências, porém, pode-se notar a emergência de novas características específicas da paisagem bibliográfica de arquitetura surgida o final dos anos noventa, tanto do ponto de vista da fruição e configuração do objeto livro quanto do uso estratégico deste como forma de promoção. Se arquitetos e livros se relacionam há séculos, desde os anos noventa surgiram casos de escritórios com uma produção bibliográfica simplesmente sem paralelos. No século XXI, estúdios como os holandeses Office for Metropolitan Architecture (OMA) e MVRDV tornaram-se verdadeiras fábricas bibliográficas, com uma produção de publicações mais expressiva do que sua produção de obras construídas — e, mais importante, uma produção que não é mera derivação da prática da construção, mas um eixo próprio de trabalho. Num plano geral, o investimento em livros monográficos deixou de ser uma característica majoritária de escritórios consolidados para se tornar um esforço prospectivo de escritórios jovens.

Para contextualizar essa especificidade, convém destacar brevemente ao menos três aspectos da conjuntura que a acompanhou. Em primeiro lugar, é preciso ter em conta que a globalização, financeirização e midiatização aceleradas da sociedade foram acompanhadas desde os anos oitenta por uma nova popularidade da arquitetura, do design e da moda como entretenimento e marcadores de estilo para consumo. Isso correspondeu ao estabelecimento de uma "indústria cultural" arquitetônica e de um *star system* internacional da profissão, e esse *status* ocasional de celebridade fortaleceu e ampliou a produção cultural e bibliográfica *de* arquitetura e *sobre* a arquitetura.

Em segundo lugar, é indispensável lembrar-se da crescente penetração das lógicas do *marketing* na profissão de arquitetura, que promoveu uma crescente e cada vez mais precoce adoção de estratégias de gestão de marca por parte dos escritórios. A capacidade de geração de impacto e sinergia publicitários consagrou-se como um grande vetor de legitimação da arquitetura de grande escala; e como uma marca não se constrói só pelo que ela "produz" — neste caso, edifícios—, mas a partir da coordenação sinérgica de múltiplos meios de divulgação dessa produção, a "arquitetura" tornou-se mais do que nunca um *constructo de mídias.*

Em terceiro lugar, é preciso considerar a influência de uma "paisagem semiótica" dominada primeiro pela televisão e por computadores — e, logo depois, pela internet — na fruição e design dos livros impressos. A presença marcante da interconexão, interatividade e visualidade peculiares às hipermídias eletrônicas acarretou mudanças no lugar e na atenção dispensada ao códice enquanto mídia e artefato físico (como mencionado no início deste texto, nos anos noventa houve mesmo quem prematuramente vaticinasse o fim do livro impresso)[5]. Autores como Jay D. Bolter e Richard Gruisin apontam que, nessa "Era Tardia da imprensa", proliferou na produção de livros impressos tanto exemplos de "remidiatização" (*remediation*) – quando opera-se uma readequação do uso e configuração de uma mídia buscando mimetizar características mais comuns a outras mídias — quanto de "hipermidiação" (*hipermediation*) — quando o design de uma mídia procura salientar a seu usuário a *condição material e midiática específica desta*, e fazer disso um foco de fruição estética (BOLTER e GRUSIN, 2000, p.12).

[5] Esta é uma discussão complexa que, a despeito da importância para este estudo, não tem aqui espaço para ser desenvolvida a contento. Para saber mais sobre os debates do "fim" — ou, ao menos, da transformação e da especificidade do livro impresso na era da hipermídia eletrônica — ver também CHARTIER, 1998.

Um exame atual de livrarias ou dos catálogos de editoras mais dedicadas à arquitetura revela um panorama prolífico e variado de livros escritos e produzidos por grandes escritórios internacionais desde o início dos anos noventa. Vários expoentes do estrelato arquitetônico, como Norman Foster, Thom Mayne e Steven Holl escrevem e produzem catálogos de suas obras com certa regularidade, bem como vários livros dedicados a projetos individuais de grande repercussão, além de colaborarem com pesquisadores e instituições na geração de estudos sobre suas obras. Por outro lado, há também uma notável oferta de livros de teoria e ensaios, nos quais se destacam expoentes como Peter Eisenman (*Eisenman Inside Out: Selected Writings 1963-1988*, 2004.), Bernard Tschumi (*Architecture and Disjunction*, 1996), Greg Lynn (*Folds, Bodies & Blobs: Collected Essays*, 1998) e outros arquitetos que, em geral envolvidos em ensino, estabelecem uma produção editorial paralela à prática projetual.

No que toca aos livros que não se dedicam a exibições dos próprios projetos, contudo, a novidade mais marcante ocorrida a partir do fim dos anos noventa foi o crescente envolvimento dos escritórios na produção de livros de *pesquisas* sobre território urbano, economia, cultura, sustentabilidade ou outras questões ligadas à arquitetura e urbanismo; pesquisas estas que, como apontado por autores como A. Graafland (2003) e C. Boyle (2005 e 2006) e outros, são valorizadas por um uso engenhoso de infografia, de encadeamentos narrativos e do design de suas publicações. Com particular protagonismo de escritórios como OMA e MVRDV, essa tendência permanece em curso até o presente momento, ampliando e afirmando outros campos de trabalho para os escritórios e assinalando que a produção e processamento de informações tornou-se parte importante da atuação dos arquitetos.

Figura 4. Exemplos de livros de pesquisas realizadas ou coordenadas por escritórios de arquitetura, respectivamente: The Harvard Design School Guide to Shopping (2002), com Rem Koolhaas; Costa Iberica, de MVRDV (2005); Reverse Effect, de Studio Gang (2011); e 49 Cities, de WORKac (2009). Fonte: montagem feita a partir de imagens retiradas de http://archis.org/; http://www.mvrdv.nl/; http://studiogang.net/; e http://work.ac/.

Esse favorecimento contemporâneo da produção de publicações por parte de estúdios de arquitetura foi acompanhado e entremeado pela emergência de uma nova *atitude profissional*. Como nota Michael Speaks (em tom apologético) e Arie Graafland (em tom crítico), ao final dos anos noventa surgiu um perfil de escritório que se assemelhava mais a "empresas de consultoria", enfatizando a combinação entre tecnologia computadorizada, "inteligência de projeto" e uma "abordagem sofisticada de marketing, relações públicas e demais aspectos do negócio arquitetônico" (GRAAFLAND, 2013, p.303). Cada vez mais escritórios passaram a investir em "pesquisa e desenvolvimento" (R&D) e em parcerias com universidades

e instituições de cultura, mantendo contato direto com estudantes e tirando proveito das redes de conexões que tais entidades fornecem. Graafland sugere, contudo, que tais redefinições de perfil profissional também poderia ser menos uma "inovação econômica e administrativa" do que, na verdade, uma "inovação estética" associada à criação da imagem dos escritórios (2013, p.307). Na corrida pela aquisição de prestígio intelectual e renome, o crescente investimento em livros da parte de arquitetos estaria se tornando um recurso crescentemente visto como necessário.

> Os tratados não são mais uma opção, mas uma necessidade do arquiteto. Para os escritórios será difícil, quando não impossível, recuar dessa estetização. As condições nas quais eles trabalham os colocam numa espécie de fluxo simbólico de sistemas de eficiência moldados esteticamente e de criação de capital cultural, intrínsecos à profissão hoje. Enquanto os direitos de propriedade intelectual são a forma mais importante de capital na indústria cultural, na arquitetura o que se vende não é a propriedade intelectual, já que se trata de uma operação singular, e sim o "produto", o projeto arquitetônico, e especialmente o "nome" que o escritório ou o arquiteto conseguiram fazer através das publicações. (GRAAFLAND, 2013, p.307).

Contudo, houve tipo de livro que antecedeu e abriu caminho para o maior investimento em publicações de pesquisa e para a reconfiguração do perfil profissional exibido pelos estúdios de arquitetura; a variação "híbrida" que aqui optei por alcunhar de "monofesto" — contração entre "monografia" e "manifesto". Seu expoente mais famoso e influente foi certamente o volumoso *S,M,L,XL (Small, Medium, Large, Extra Large)*: o primeiro grande compêndio de projetos de OMA (*Office for Metropolitan Architecture*) , escrito por Rem Koolhaas, projetado pelo escritório canadense Bruce Mau Design e publicado originalmente em 1995 (figura 6).

Em geral aspirando e declarando-se como *mais do que uma monografia* — mas sem exatamente deixar de sê-lo — os livros com esse novo perfil procuraram incorporar outras produções teóricas, analíticas ou literárias de seus autores junto aos projetos, num esforço de circunscrever um espaço cultural ou prático para a arquitetura — ou para a produção particular dos escritórios — em meio à realidade contemporânea. Em certo sentido, tais publicações guardam parentesco histórico com os já citados casos de Palladio, Ledoux e mesmo Corbusier no tocante ao entremear de projetos realizados e não-realizados a uma discussão sobre a disciplina da arquitetura. Por outro lado, guardam parentesco com os manifestos do século XX por preconizarem proposições para um futuro imediato, dedicarem-se a um "daqui para frente" ancorados em considerações mais amplas sobre cultura, cidade, economia e tecnologia contemporâneas. De fato, de forma geral tem sido comum nesses livros uma hibridação deliberada entre aspecto de "catálogo", "tratado" e "manifesto" (e mesmo outras eventuais categorias literárias). Tal ambiguidade tende a ser exacerbada com títulos provocativos ou misteriosos, ou capas que não permitem se intuir que se trate de um livro de arquitetura (como pode-se ver na figura 5), ou com a sobreposição de diferentes categorias de discurso e obra (projetos, pesquisas, ensaios, narrativas escritas ou gráficas, etc.). Mas tais livros também se caracterizaram pela forma que exploram a performatividade da linguagem do design na exibir e condensação das informações, o qual funciona como costura e amálgama para os elementos heterogêneos da publicação para condensar para o leitor um aparente campo conceitual e uma *atitude* profissional geral.

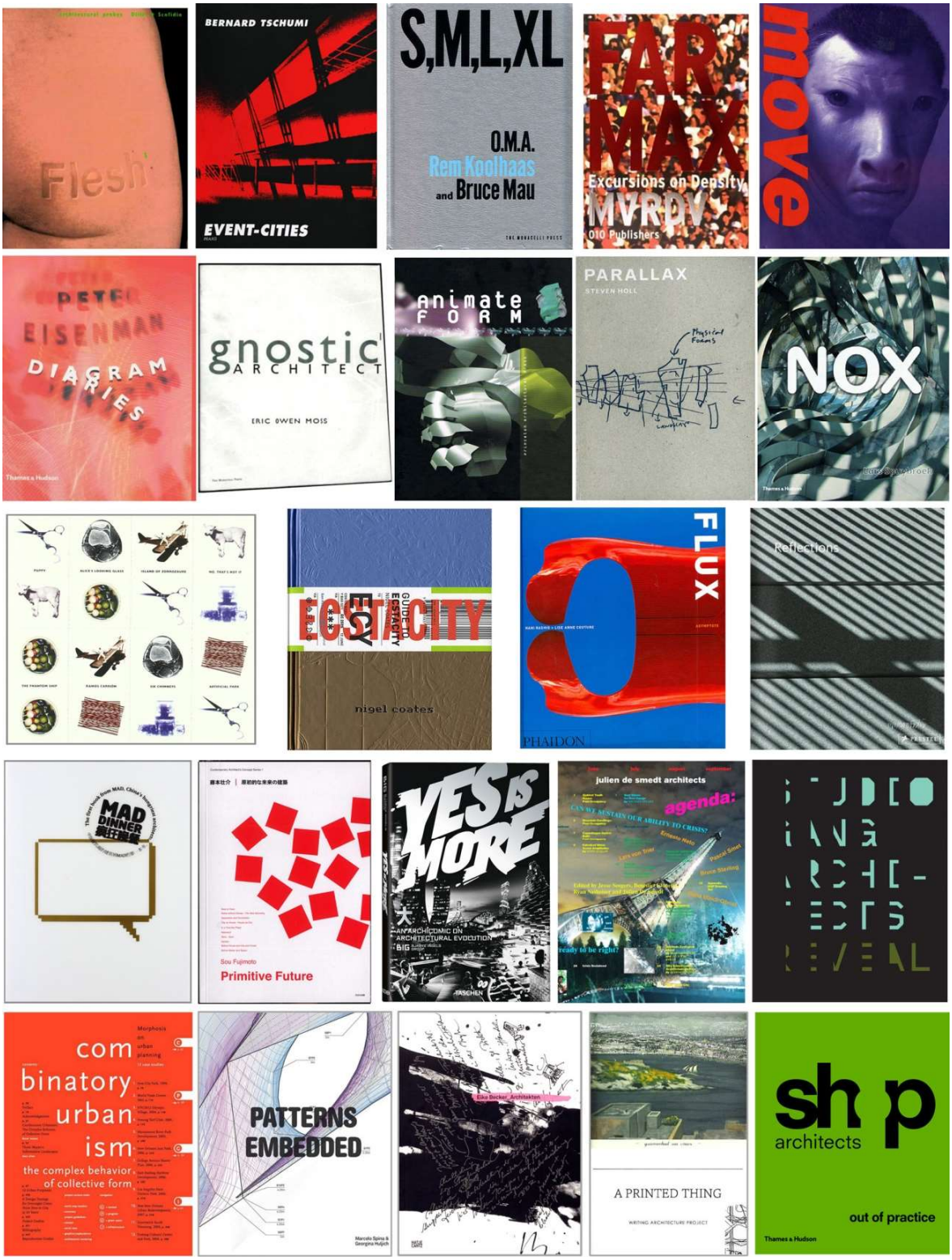


Figura 5. Capas de 24 "monofestos" catalogados na pesquisa, cada um de um expoente diferente e em ordem cronológica — de 1993 a 2012. Fonte: montagem feita a partir de imagens encontradas em http://www.Amazon.com e http://www.Actar.com.

Figura 6.Páginas-duplas de *S,M,L,XL;* respectivamente: p. 52-51, 84-85, 474-475, 482-483, 588-589, 768-769, 880-881 e 1316-1319. Fonte: arquivo do autor.

Catherine Boyer descreve expoentes desse conjunto da seguinte maneira:

> Estes não são os livros-portfólio de papel brilhante que arquitetos normalmente produzem. São livros de artista que definem um enorme espaço conceitual, engendrando uma performance entre texto e imagem, e jogando com a palavra "in-formação". (…) Oferecendo uma apresentação visual estratificada do pensamento arquitetônico, formações conceituais e mapas organizacionais, esses livros indicam que arquitetos tornaram-se novos coletores de informação, analistas diagramáticos e cartógrafos, além de estarem mais atentos para modelos matemáticos e superfícies topológicas. (BOYER, 2005, p.156-157)[6]

PANORAMA: VINTE ANOS DE MONOFESTOS (1993-2012)

Buscando esboçar um panorama compreensivo da emergência de publicações com perfil de "monofestos" — bem como de seu uso por parte de escritórios de atuação internacional e do perfil geral de publicação desses escritórios — a pesquisa que gerou este artigo empreendeu um levantamento e sistematização de exemplos enquadráveis nessa classificação circunscritos a um período de vinte anos (entre 1993 e 2012). Para encerrar este texto, optei por compartilhar alguns dos dados e apontamentos resultantes.

O levantamento foi feito a partir da leitura de teses, livros e revistas dedicados ao design de livros (os quais costumam citar vários exemplos); de livrarias físicas e virtuais; de *websites* de editoras mais voltadas a design e arquitetura; e de *websites* de escritórios de projeto que produziram tais livros[7]. Foram recortados como "monofestos", por sua vez, as monografias que exibiram ao menos cinco das oito características a seguir (algumas já citadas anteriormente neste texto):

1. Ser completa ou parcialmente escrita pelos arquitetos aos quais ela apresenta;
2. Ser completa ou parcialmente projetada pelos arquitetos aos quais ela apresenta ou exibir o(s) designer(s) gráfico(s) creditado(s) como co-autor(es);
3. Ter uma linguagem gráfica heterodoxa, exuberante e/ou performativa;
4. Declarar-se ou ser apresentada em algum momento como um "manifesto";
5. Misturar gêneros de discurso e linguagem distintos (p. ex.: o manifesto, análise cultural, narrativa de viagem, diário pessoal, pesquisa de dados, romance, história em quadrinhos, etc.);

[6] No original: "these are not glossy portfolio books of the kind architects normally produce. Instead they are artist's books that define a huge conceptual space, engendering a performance between text and image, and playing on the word "in-formation". (…) Offering a layered visual presentation of architectural thinking, conceptual formations and organizational maps, these books indicate that architects have become new gatherers of information, diagrammatic analyzers and cartographers, in addition to being most attentive to mathematical models and topological surfaces". Boyer se refere nesse trecho a três dos exemplos mais famosos de "monofesto" publicados nos anos noventa — S,M,L,XL de Rem Koolhaas, FARMAX de MVRDV, e Move de UNStudio. Curiosamente, todos eles escritórios de origem holandesa e todos presentes na Figura 5.

[7] As principais lojas consultadas no levantamento foram a Amazon.com e a Artbook.com. Entre as editoras, investigou-se o catálogo completo de Phaidon, The Monacelli Press, Taschen, 010 Publishers, Actar, Gustavo Gili e The MIT Press.

6. Conter ensaios ou reflexões mais ambiciosas sobre a profissão da arquitetura e/ou sobre a sociedade e cultura atuais;

7. Possuir títulos surpreendentes, provocativos ou crípticos;

8. Exibir capas que, ao estilo dos títulos, não deixam transparecer ao leitor que se está diante de um "livro de arquitetura".

Sem a pretensão de constituir um quadro "completo" das publicações com tal perfil, mas apenas uma amostra minimamente significativa e manejável do panorama bibliográfico recente, optou-se por um recorte de pesquisa de 24 expoentes de atuação internacional e suas respectivas produções de livros no período recortado. Estes grupos, por sua vez, foram selecionados em uma divisão geracional tripartite:

- Em primeiro lugar, oito escritórios formados antes dos anos oitenta— Foster & Partners, Peter Eisenman, Steven Holl, Eric Owen Moss, Morphosis (todos dos E.U.A.)— ou que possuíam ao menos participação ativa no debate da cultura arquitetônica dos anos 70 e 80 — como Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio (E.U.A.), Bernard Tschumi (França) e Rem Koolhaas/OMA (Holanda);

- Em segundo, oito exemplos da geração de escritórios que iniciaram sua atuação entre meados dos anos oitenta e o início dos anos noventa: Nigel Coates (Inglaterra), Greg Lynn (E.U.A.), Asymptote (E.U.A.), UNStudio (Holanda), NOX (Holanda),MVRDV(Holanda), Soriano y Asociados (Espanha), e ArchitectureProject (Malta e outros);

- Em terceiro, oito grupos formados a partir da segunda metade dos anos noventa —SHoP (E.U.A), Studio Gang (E.U.A), MAD Architects (China), Bjarke Ingels Group — BIG (Dinamarca), JDS Architects (Bélgica), Sou Fujimoto (Japão), Eike Becker Architekten (Alemanha) e P-A-T-T-E-R-N-S (E.U.A.) — e, portanto, já teriam iniciado suas carreiras numa situação em que os monofestos se tornaram mais comuns e influentes.

A partir desse recorte foram compostos os gráficos a seguir (figura 7 e 8):

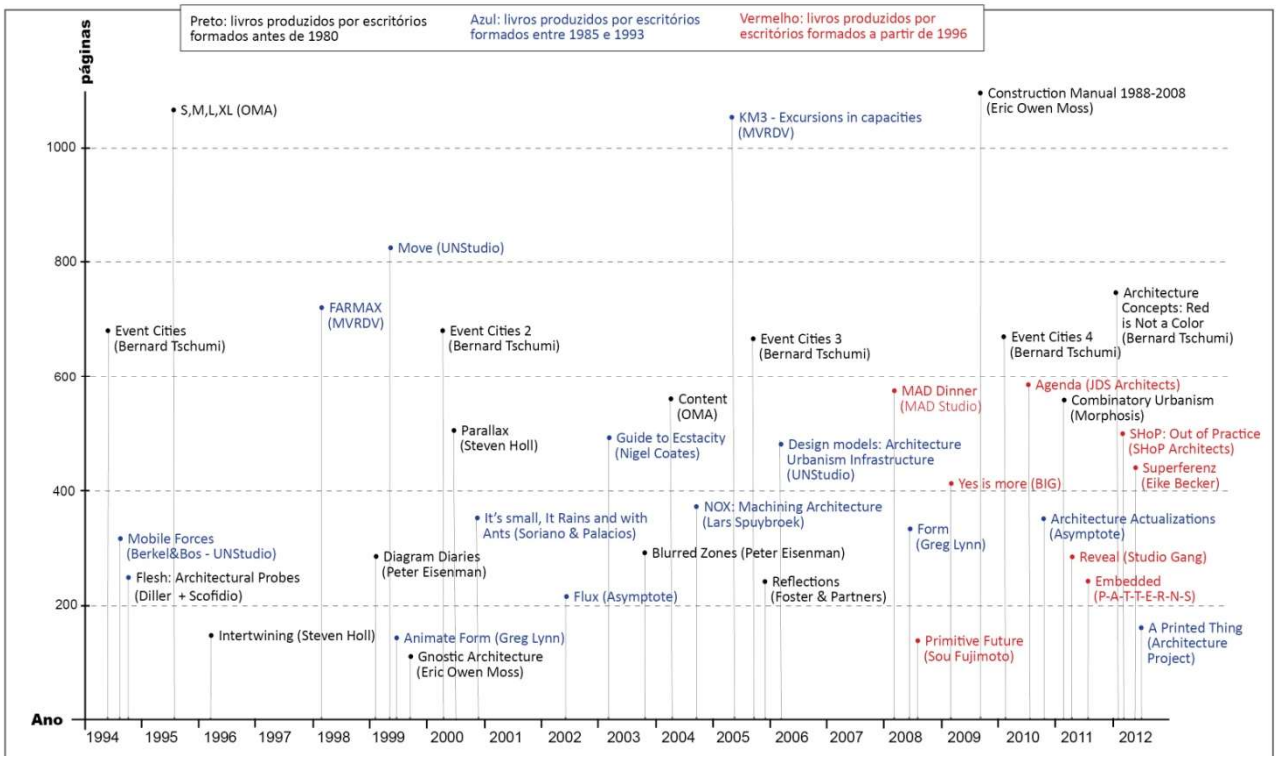


Figura 7. Gráfico do perfil geral de Monofestos produzidos pelos escritórios pesquisados, posicionados em relação a sua data de lançamento e seu volume de páginas. Fonte: imagem do autor, 2015.

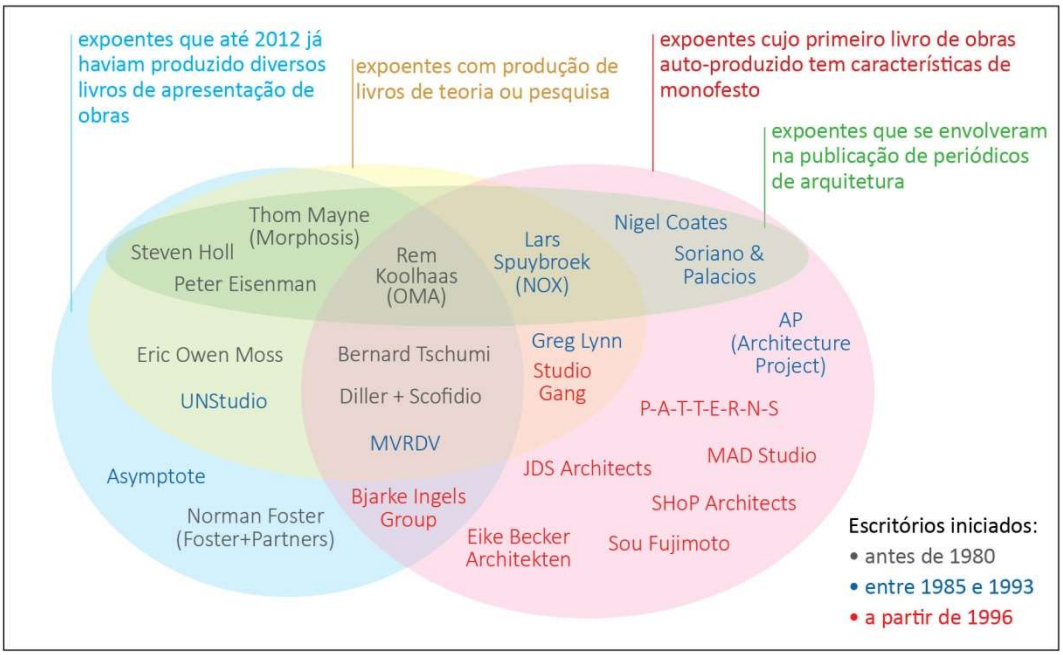


Figura 8. Perfil geral de produção bibliográfica dos escritórios produtores de monofestos. Fonte: imagem do autor, 2015

O levantamento e os gráficos evidenciaram diversos aspectos de interesse. Em primeiro lugar, pelo menos metade dos expoentes recortados envolveram-se na produção de livros de teoria ou pesquisa, e metade também possui outras monografias de suas obras. Contudo, a maior parte dos escritórios incluídos teve num monofesto sua primeira compilação auto-organizada de obras. Isso é especialmente válido para os grupos mais recentes — e, nesse aspecto, UNStudio, MVRDV, MAD, BIG e JDS se destacam particularmente por terem produzido seus primeiros monofestos *ainda nos cinco anos iniciais de existência de suas firmas*. Dados como esses apoiam a percepção de que a publicação desses livros se firmou menos uma visão retrospectiva do que uma aposta prospectiva, de lançamento. Beatriz Colomina (2002) nos lembra que os manifestos modernistas foram performativos: não apenas difundiram, mas *fundaram* seus respectivos movimentos. Da mesma maneira, os monofestos não se destinam meramente a dar visibilidade a algo já existente, mas sim a *criar* aquilo mesmo que, em tese, estão difundindo — ou seja, criar *os próprios escritórios* enquanto uma marca ou um *ethos* profissional.

O volume dos livros foi um aspecto destacado no segundo gráfico pelo fato de ser com frequência relacionado a esse "novo" tipo de monografia. Obviamente, a configuração e volume dos livros sempre estará ligada à especificidade de cada caso, a qual não foi contemplada neste panorama; ainda assim, é interessante notar que escritórios mais antigos que já possuíam outros compêndios de projetos — e, portanto, com menos pressão de exibir a própria obra — tenderam a lançar monofestos menores (como Eisenman e Foster) ou mais tardiamente (como Morphosis); em contraste, alguns escritórios que tiveram nos monofestos sua primeira autoapresentação "biblio-gráfica" procuraram exibir mais ou mesmo "inflar" suas publicações como modo de aparentarem ter uma produção mais extensa (ou relevante).

Deve-se destacar também que em variados casos os monofestos estiveram inseridos no bojo de esforços mais amplos de promoção. *Event Cities* foi uma versão estendida da publicação que acompanhava a exposição de Tschumi na Universidade de Columbia em 1993, e foi parte de um conjunto de livros do autor publicados em sequência; *Content* foi feito por ocasião da exposição de OMA na Neue Nationalgalerie em Berlin (2003); *Yes is More*, por sua vez, foi tanto um livro quanto uma exposição de BIG no Real Centro Dinamarquês de Arquitetura em 2009.

Outro dado a ser ressaltado é que duas fontes de influência perpassam diversos casos levantados. Uma é a famosa *Architectural Association* de Londres — uma das mais vanguardistas instituições *world class* que flerta mais diretamente com o sistema midiático contemporâneo desde os anos sessenta. Cinco dos produtores de monofestos listados estudaram na AA: Steven Holl, Tschumi, Koolhaas, Coates e van Berkel (UNStudio). Dentre estes, Bernard Tschumi destaca-se no panorama como o mais prolífico produtor de monofestos, com cinco livros; é seguido por UNStudio, com três, e por alguns outros expoentes com dois. A outra grande fonte de influência é o próprio OMA no qual trabalharam fundadores de outros cinco estúdios listados (MVRDV, Studio Gang, MAD, BIG e JDS), incluindo aqueles com investimento mais precoce em publicações dentre todos os incluídos no levantamento. Uma vez que o próprio OMA é fundado por um egresso da *Architectural Association*, a "linhagem midiática" continua bem próxima.

A despeito disso, a influência de Koolhaas e OMA continua sendo a mais reconhecida no campo das publicações. *S,M,L,XL* (1995) é o caso mais citado na bibliografia desta pesquisa como um "pioneiro" ou como um caso mais influente entre a onda de monofestos dos anos noventa. Contudo, como o levantamento mostra, ele não foi o primeiro caso coerente com a descrição aqui proposta para esse tipo de publicação. Mesmo no limitado recorte de grupo adotado aqui, pode-se ver que Diller+Scofidio haviam lançado em 1994 seu *Flesh: architectural probes*, exibindo e discutindo sua produção artístico-

arquitetônica; Ben van Berkel e Caroline Bos, que também trabalhavam num campo misto (respectivamente, um arquiteto e uma crítica cultural) haviam lançado no mesmo ano seu *Mobile Forces*; e Bernard Tschumi lançava também nesse ano seu extenso *Event Cities* (publicado em versão francesa menor em 1993). Todos esses exemplos possuíam a sobreposição de teoria e práxis, e o visível uso do aspecto gráfico como ferramenta expressiva de ambas. Ainda assim, a atenção crítica dispensada a *S,M,L,XL* até hoje — e, em especial, a os dados da pesquisa empreendida por Michael Kubo sobre os 10 livros mais importantes para os arquitetos norte-americanos[8] — indicam que nem esses livros anteriores nem outros posteriores tiveram o impacto e influência do monofesto de OMA.

Essa preponderância certamente deveu muito à potência retórica e teórica do texto de Rem Koolhaas e sua combinação de estilos discursivos, mas também é inseparável de sua novidade plástica. De um ponto de vista estritamente formal (isto é, sem considerar o impacto propriamente teórico do livro) o monofesto de OMA se destaca no panorama aqui montado pela maior radicalidade na variedade de estratégias de apresentação, no hibridismo iconográfico, na tônica irônica e polemista e em sua ênfase no *livro como um projeto* em si — ênfase explicitada já no ato até então inédito de creditar o designer Bruce Mau como coautor.

Independente de qual tenha sido a influência efetiva de *S,M,L,XL* na transformação do panorama editorial dos livros de arquitetos, o fato é que ao final dos anos noventa o "biblioespaço" da arquitetura contava com um número crescente de livros com algumas características semelhantes em forma, organização e gênero discursivo. De fato, algumas das características popularizadas por *S,M,L,XL* tem sido até recentemente enfatizadas na propaganda editorial de outros monofestos. A contracapa descreve o livro como uma combinação de "ensaios, manifestos, diários, contos de fadas, relatos de viagem, um ciclo de meditações sobre a cidade contemporânea"; não é impossível ver "ecos" dessa caracterização nas descrições comerciais de monofestos como *FARMAX* de MVRDV, 1997 ("uma narrativa arquitetônica composta por estudos e projetos"); *Guide to Ecstacity* de Nigel Coates, 2003 ("monografia, manifesto, registro de viagem, história, autobiografia [...] um palimpsesto do real e do hipotético"); ou *Yes is More*, de Bjarke Ingels Group, 2009 ("menos uma monografia do que um manifesto de cultura popular").

Esse pequeno conjunto traz indícios do quanto a ênfase declarada na hibridação de categorias de discurso se tornou uma referência editorial particularmente popular; mas também destacam a recorrência à ideia de "manifesto" e ao uso da linguagem visual como expedientes na busca por se oferecer "mais" que um simples catálogo de obras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme mencionado neste texto, há precedentes históricos de longa data para o emprego da mídia livro por arquitetos como meio de discussão e reinvenção da disciplina arquitetônica, bem como para o uso

[8] O levantamento foi exibido na exposição *Publishing Practices*, organizada em 2009 por Kubo, então doutorando em arquitetura e urbanismo no MIT e diretor da filial nova-iorquina da editora Actar. Catalogando os "10 livros mais importantes" entre as respostas enviadas por 150 profissionais e acadêmicos dos E.U.A., a pesquisa destacou *S,M,L,XL* como o livro mais citado, com enorme vantagem sobre quaisquer outros mencionados no levantamento. Curiosamente, o segundo ficou com *Delirious New York*, outro livro de Rem Koolhaas (WESSELER , 10 Out 2009).

expressivo e inovador da linguagem visual e verbo-visual, e também para a sobreposição de ambos (discussão disciplinar e linguagem gráfica) na apresentação e reposicionamento da própria obra dos arquitetos. A recorrência de tais caracteres, por sua vez, se deve em muito à recorrência do "paradoxo midiático" da arquitetura: sua dimensão ficcional inerente, sua necessidade básica de legitimação e o imperativo de contornar, pelo discurso de apresentação, o "silêncio" do objeto edificado e a percepção distraída deste.

Produzir livros de autoapresentação é uma forma de um escritório apoderar-se discursivamente de sua própria obra e pensar e construir sua identidade e *ethos*; o lançamento de livros pode servir como alavanca ou ponta de lança para um estúdio estabelecer uma agenda própria (ou de, ao menos, aparentar ter uma) e uma produção menos dependente de demandas externas e aleatórias. Publicar, por outro lado, também ajuda a sedimentar a produção teórica, as atividades de R&D (*Research & Development*) e os projetos não-construídos como parte do patrimônio profissional e da identidade dos escritórios; estes podem então tornar-se objetos de consumo educacional, intelectual ou de entretenimento por parte de consumidores de arquitetura (sejam profissionais da área ou não). E, por fim, livros de autoapresentação também permitem aos arquitetos/autores direcionar a interpretação de sua obra de maneira a evidenciar sua própria ação profissional e assim construir uma "marca".

Para finalizar, contudo, fica uma questão a respeito da mídia livro em si. Considerando a conjuntura de rapidez e conexão das mídias atuais e o constante apreço por novidades, é preciso perguntar como um suporte "antiquado" como o livro impresso não só não perdeu interesse e espaço como, conforme visto, tem sido ativamente explorado no últimos anos. Sem espaço para aprofundar essa discussão aqui, pode-se destacar a pista fornecida pelo teórico de arquitetura Charles Jencks sobre a aparente perenidade da posição de relevância do livro na economia de construção de prestígio dos arquitetos:

> A arquitetura fica parada em um lugar, enquanto seu significado viaja entre as capas de livros. Revistas podem espalhar a palavra mais rapidamente, mas ela é confirmada pelo livro. A mídia cuja obsolescência foi predita por McLuhanitas também marca a mensagem eletrônica, dá-lhe autoridade e permanência. Em uma economia onde a imagem e a grife dominam a memória de curto prazo, o livro tem um lugar especial. Ele *dura*, como um monumento. Ele permanece e se torna o marco para a memória de longo prazo — ou seja, para o pensamento ponderado. (JENCKS, 2002, p.176)[9]

Ao contrário dos textos e imagens flutuantes das telas eletrônicas, o livro ainda carrega sua conotação ancestral de conhecimento e, principalmente, compartilha com a arquitetura o mistério da presença física; ele *dura*. Talvez sua derrocada — se um dia vier — seja também a derrocada final dessa particular relação entre ideação e fisicalidade que há alguns séculos temos chamado de "arquitetura".

[9] No original: "Architecture stays in one place, while its meaning travels between the covers of books. Magazines may spread the word faster, but it is confirmed by the book. The medium that McLuhanites predicted for obsolescence also stamps in the electronic message, gives it authority and permanence. In an economy where the image and the brand dominate short-term memory, the book has a special place. It *lasts*, like a monument. It endures and becomes the marker for long-term memory — that is, considerate thought."

REFERÊNCIAS:

BARTHES, Roland A. **Câmara Clara:** nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAYLEY, Stephen. Foreword. In DAVIES, Paul. e SCHMIEDEKNECHT, Torstein. (org.). **The Architect's guide to fame**. Oxford: Elsevier, 2005.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In LIMA, Luis Costa. (org**.) Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2011, pp.242-283.

BOYER, M. Christine. Playing with information: urbanism in the twenty-first century. In READ, Stephen; ROSEMANN, J.; ELDIJK, J. Van (orgs.). **Future City**. New York: Spoon Press, 2005.

BOLTER Jay David e GRUSIN, Richard. **Remediation:** Understanding New Media. Cambridge: MIT Press, 2000.

CARPO, Mario. **Architecture in the Age of Printing:** Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory. Cambridge: The MIT Press, 2001.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro do leitor ao navegador**. São Paulo: UNESP, 1998.

COLOMINA, Beatriz. **Privacy and Publicity:** Modern Architecture as Mass Media. Cambridge: The MIT Press, 1996.

COLOMINA, Beatriz. Architectureproduction. In RATTENBURY, Kester (org.). **This is Not Architecture:** Media Constructions. Londres: Routledge, 2002, pp. 205-221

COUSINS, Mark. Building an architect. In HILL, Jonathan. (ed.). **Occupying Architecture:** between the architect and the user. London: Routledge, 1998.

GRAAFLAND, Arie. Sobre a criticalidade. In SYKES, Krysta. (org.). **O campo ampliado da arquitetura:** antologia teórica 1993-2009. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GOLDSCHMIDT, Gabriela. Design Representation: Private Process, Public Image. In: GOLDSCHMIDT, Gabriela. e PORTER, W. L. (Eds.). **Design Representation**. London: Springer-Verlag, 2004, pp. 203-217.

HAYLES, N. Katherine e GANNON, Todd. Virtual architecture, actual media. In: CRYSLER, C. Graig.; CAIRNS, Stephen; HEYNEN, Hilde. (Eds.). **The SAGE handbook of architectural theory**. London: SAGE Publications Ltd, 2012, pp. 484-501.

JENCKS, Charles. Post-Modernism and the revenge of the book. In: RATTENBURY, Kester. (org.). **This is Not Architecture:** Media Constructions. Londres: Routledge, 2002, pp.174-197.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2001 (1964).

MCMORROUGH, John. Ru(m)inações: as assombrações da arquitetura contemporânea. In: SYKES, Krysta. (org.). **O campo ampliado da arquitetura:** antologia teórica 1993-2009. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PIOTROWSKI, Andrzej. On the Practices of Representing and Knowing Architecture. In: PIOTROWSKI, Adrzej. e ROBINSON, Julia W. (Org). **The discipline of architecture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. p. 40-60

POWERS, Alan. The architectural book: image and accident. In RATTENBURY, Kester (org.). **This is Not Architecture:** Media Constructions. Londres: Routledge, 2002, pp.157-172.

RATTENBURY, Kester. Introduction. In: RATTENBURY, Kester. (org.). **This is Not Architecture:** Media Constructions. Londres: Routledge, 2002, pp.xxi-xxiv.

V enanparq
Salvador - 2018

NOTAS SOBRE UM POETA-SISMÓGRAFO: A POESIA DE NICOLAS BEHR E A CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA

NOTES ON A POET-SEISMOGRAPH: THE POETRY OF NICOLAS BEHR AND THE CONSTRUCTION OF BRASÍLIA

NOTAS SOBRE UN POETA-SISMÓGRAFO: LA POESÍA DE NICOLAS BEHR Y LA CONSTRUCCIÓN DE BRASILIA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

LOPES, Dilton
Doutorando em Arquitetura e Urbanismo no PPGAU-UFBA e Pesquisador da Cronologia do Pensamento Urbanístico
dilton.lopes.arq@gmail.com

MARTINS, Ramon
Mestre em Arquitetura e Urbanismo
ramonmarttins@gmail.com

NOTAS SOBRE UM POETA-SISMÓGRAFO: A POESIA DE NICOLAS BEHR E A CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA

NOTES ON A POET-SEISMOGRAPH: THE POETRY OF NICOLAS BEHR AND THE CONSTRUCTION OF BRASÍLIA

NOTAS SOBRE UN POETA-SISMÓGRAFO: LA POESÍA DE NICOLAS BEHR Y LA CONSTRUCCIÓN DE BRASILIA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Por meio deste artigo, interessa-nos pensar sobre as imagens poéticas evocadas por dois poemas do poeta mato-grossense Nicolas Behr; imagens que nos fazem rememorar os processos de construção de Brasília que habitualmente permanecem silenciados nas narrativas históricas urbanas ou arquitetônicas debruçadas sobre o projeto da ultramoderna capital federal brasileira. Para isso, pensamos possíveis relações entre as experiências poética e urbana, numa articulação da literatura com os estudos históricos, antropológicos e urbanos. Em seguida, retornamos a nos colocar diante dos poemas de Behr na busca de *imagens-sintoma*, como descreve Georges Didi-Huberman, que nos auxiliam a perceber os estilhaços da construção de Brasília na lírica do poeta, a nos servirem como pistas ao exercício historiográfico que dá a ver complexidades outras no processo de construção da cidade. Por meio das reminiscências, rememorações e sobrevivências das tragédias que irrompem da afetação de nossa própria memória, aqui provocada pela leitura dos poemas, essas imagens tornam-se potentes desestabilizações das partilhas hegemônicas do sensível, nas palavras de Jacques Rancière, quando põem em existência os conflitos, tensões, disputas e embates apagados e pacificados pelo curso das narrativas históricas.
PALAVRAS-CHAVE: história urbana**,** experiência poética; experiência urbana; memória.

ABSTRACT:
Through this article, we are interested in thinking about the lyrical images evoked by two poems by the poet Nicolas Behr; images that remind us of Brasilia's construction processes that usually remain silenced in urban historical narratives focused on the design of the ultramodern Brazilian federal capital. For this, we think possible relations between poetic and urban experiences, in an articulation of literature with historical, anthropological and urban studies. Next, we return to Behr's poems in search of symptom images, as described by Georges Didi-Huberman, who help us to perceive the shrapnel of Brasilia's construction in the poet's poetry, to serve as clues to the historiographic exercise that gives to see other complexities in the process of construction of the city. Through the reminiscences, remembrances and survivals of the tragedies that erupt from the affectation of our own memory, here provoked by the reading of the poems, these images become powerful destabilizations of the hegemonic shares of the sensitive, in the words of Jacques Rancière, when they put into existence the conflicts, tensions, disputes and clashes erased and pacified by the course of history.
KEYWORDS: *urban history**;** poetic experience; urban experience; memory.*

RESUMEN:
Por medio de este artículo, nos interesa pensar acerca de las imágenes evocadas por dos poemas del poeta de Nicolas Behr; imágenes que nos hacen rememorar los procesos de construcción de Brasilia que en general permanecen silenciados en las narraciones históricas urbanas sobre el proyecto de la ultramoderna capital federal brasileña. Así,

pensamos posibles relaciones entre las experiencias poética y urbana, en una articulación de la literatura con los estudios históricos, antropológicos y urbanos. En seguida, volvemos a colocarnos delante de los poemas de Behr en la búsqueda de imágenes-síntoma, como las describe Georges Didi-Huberman, que nos ayudan a darse cuenta de los escombros de la construcción de Brasilia en la lírica del poeta, a servirse como pistas al ejercicio historiográfico que nos pone a la vista las complejidades otras en el proceso de construcción de la ciudad. Por medio de las reminiscencias, rememoraciones y recuerdos sobrevivientes de las tragedias que irrumpen de la afectación de nuestra propia memoria, aquí provocada por la lectura de los poemas, esas imágenes se convierten en potentes desestabilizaciones del reparto hegemónico de lo sensible, en las palabras de Jacques Rancière, cuando ponen en existencia conflictos, tensiones, disputas y embates borrados y pacificados en el decurso de las narraciones históricas.
***PALABRAS-CLAVE**: historia urbana; experiencia poética; experiencia urbana; memoria.*

o sonho de cada um

dom bosco (antônio conselheiro
queria construir brasília
nas margens do velho chico)

JK, glauber, guariroba, tia neiva
projeto alvorada, cidade da paz
e agora braxília

o sonho de cada um

Nicolas Behr[1]

evangelho da realidade
contra jotakristo, segundo são lucio

naquele dia jotakristo
subindo aos céus num pé de pequi
disse aos candangos
felizes daqueles que construíram comigo
esta cidade, pois irão todos pras satélites

Nicolas Behr[2]

Ao nos colocarmos diante dos poemas de Nicolas Behr acima transcritos, perguntamo-nos: quais são as *imagens*[3] evocadas pelo poeta mato-grossense que nos fazem rememorar os processos de construção de Brasília que habitualmente permanecem silenciados nas narrativas históricas urbanas debruçadas sobre o projeto da ultramoderna capital federal brasileira? Determinados processos violentos de urbanização, como a própria construção *ex nihilo* de Brasília ou as reformas de Paris apontadas por Walter Benjamin a partir da análise da lírica de Charles Baudelaire[4], terminam por alterar significativamente as práticas e os sítios urbanos em nossas cidades, enquanto as experiências poéticas parecem nos servir de rastros para a compreensão da complexidade desses fenômenos frequentemente invisibilizados nas narrativas históricas sobre as cidades e suas transformações urbanas. A partir do contato com os estudos literários, expandimos

[1] BEHR, N. Primeira Pessoa. Brasília: LGE Editora, 2005 (1993), p. 19.

[2] BEHR, N. Laranja Seleta. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007 (2004), p. 89.

[3] Ao pensarmos sobre as imagens evocadas nos poemas, aproximamo-nos da compreensão de que toda poesia é composta por imagens, conforme propõe o crítico, ensaísta e poeta mexicano Octavio Paz (2012, p. 104): "[...] convém advertir, então, que designamos com a palavra imagem, toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõe um poema. [...] Cada imagem - ou cada poema feito de imagens - contém muitos significados opostos ou díspares, que ela abrange ou reconcilia sem suprimir". Estar diante de um poema, desse modo, é estar diante de imagens ou, ainda, é estar diante de signos em rotação.

[4] Rememoramos a passagem pela qual Benjamin (2015, p. 195) narra as transformações de Paris: "A forma da cidade mudava, de fato, e a uma velocidade prodigiosa, no tempo de Baudelaire. É preciso não esquecer que a obra de Haussmann, o traçado amplo de suas avenidas que não se detinha perante nenhum argumento histórico, foi feita para constituir um terrível *memento mori* por intenção e no coração de Paris. Essa obra destruidora, por mais pacífica que fosse, ilustrava pela primeira vez, e no corpo da própria cidade, o poder de ação de um só homem para destruir o que gerações haviam construído".

o campo disciplinar da história da arquitetura e do urbanismo na expectativa de nos aproximarmos da análise de experiências e fenômenos urbanos microscópicos, insubordinados, desviatórios, subversivos, apresentados em outridade[5] ou alteridade nas poesias, e que são esquecidos ou apagados da História mas que permanecem em sobrevida no imaginário coletivo das cidades. Deste modo, percorremos neste artigo a partir de duas principais perspectivas complementares: primeiro, com a aproximação entre a experiência poética e a experiência urbana, estaríamos a contribuir com um campo de debate já bastante profícuo realizado por pensadoras(es) que fomentam a produção de conhecimento a romper com as zonas de saberes específicos, na articulação da literatura com os estudos históricos, antropológicos e urbanos[6]; e, segundo, estaríamos também a pensar sobre as imagens dispostas nos poemas de Nicolas Behr como pistas ao exercício historiográfico que dá a ver complexidades outras no processo de construção da capital Brasília.

As imagens poéticas lançadas por Behr convidam-nos ao exercício imaginativo[7] da rememoração, quase como se fôssemos convidados à epifania da memória involuntária, conforme àquela acometida em Proust (2006) quando da experimentação das *madeleines*, descrita minuciosamente no primeiro romance da série *Em busca do tempo perdido*. Diante das poesias, das imagens e memórias ali encrustadas, perguntamo-nos: como encontrar imagens de cidades? Isto é, de que modo constituir conhecimento sobre a história das transformações urbanas e do urbanismo a partir do jogo poético? Da superação da jocosidade de um primeiro desconcerto, extrapolar o próprio campo disciplinar sem ao mesmo tempo suprimi-lo ou negá-lo. Como, portanto, ampliá-lo criticamente ao agregar à historiografia urbana outra disciplina de conhecimento sem perder de vista as especificidades e debates de cada uma delas? É possível agenciar uma História das cidades que leva em consideração a região do sonho, do encantamento, do êxtase e do riso presentes na poesia? Como ainda assim perceber, com toda a ludicidade em jogo, que a poesia nos abre um espaço de rememoração dos traumas recalcados na cultura e na história? Didi-Huberman (2013b, p. 243) aponta-nos a partir das *imagens-sintoma,* destacadas na *ciência sem nome* de Aby Warburg, que as imagens nos contam dos traumas que sobrevivem e fissuram o tempo cronológico; compreendemos um poema, neste caso, como uma cartografia instável dessas imagens-forças ambivalentes e anacrônicas.

Como Philippe-Alain Michaud (2013) destaca, o escritor austríaco Hugo von Hofmannstahl em 1907, na conferência intitulada "O poeta e a época atual" dedicada às relações da poesia com a temporalidade, refere-se ao poeta como aquele que se assemelha "[...] a um sismógrafo que qualquer tremor faz vibrar, mesmo que se produza a milhares de léguas. Não é que ele pense ininterruptamente em todas as coisas do mundo. Mas elas pensam nele. Estão nele, e por isso o governam. [...] Estranhamente, [o poeta] habita a

[5] A princípio alteridade e outridade poderiam ser tomadas como sinônimos. Optamos, entretanto, pelo uso do neologismo outridade de autoria de Octávio Paz, em referência ao seu pensamento.

[6] Destacamos os nomes de pensadoras(es) como Maria Stella Bresciani, Sandra Jatahy Pesavento, Fernanda Peixoto, Gabriela Leandro Pereira, Paola Berenstein Jacques, Renato Cordeio Gomes, Luís Alberto Brandão, Eucanaã Ferraz, Robert Moses Pechamn, Osnildo Wan-Dall, entre outros tantos no país. Dentre os estrangeiros destacamos o trabalho do historiador Robert Darnton que, para além das análises literárias, empreendeu uma pesquisa de muita inventividade acerca dos processos de produção, circulação e veiculação dos suportes escritos como forma comunicativa e também histórica.

[7] Rememoramos a capacidade da imaginação enunciada por Charles Baudelaire (*apud:* DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 13): "A imaginação não é fantasia; também não é sensibilidade, se bem que seja difícil de conceber um homem imaginativo que não seja sensível. A imaginação é uma faculdade quase divina que antes de mais apreende, para além dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias. As honras e as funções que [Edgar Allan Poe] atribui a essa faculdade conferem-lhe um valor tal [...] que um sábio sem imaginação surge desde logo como um falso sábio ou pelo menos um sábio incompleto".

morada do tempo, embaixo da escada, ali onde todos passam diante dele sem que ninguém lhe dê atenção" (Hofmannstahl *apud:* MICHAUD, 2013, p. 300-301). Quando entendemos o poema enquanto resultante do gesto instável e anacrônico do cartografar de forças heterogêneas, desta maneira, estamos a considerar o poeta como investido da potência de um sismógrafo, aquele que detecta os abalos movimentadores das superfícies e provocadores de rachaduras. É da apropriação desta figura alegórica proposta por Hofmannstahl que, como conta-nos Michaud (2013, p. 300), o historiador da arte Aby Warburg, durante um seminário em 1927 na sua biblioteca em Hamburgo, descreve as figuras de Burckhardt e Nietzsche como verdadeiros sismógrafos, ao referir-se ao "[...] discurso do historiador ou do filósofo como uma forma de expressão poética; [...] o autor é menos senhor de seus enunciados do que uma superfície de impressão na qual se vêm revelar imagens ressurgidas do passado". Diante disso, neste instante, neste exercício teórico, para engendramento de perspectivas históricas a respeito da construção de Brasília, do poeta fazemos sismógrafo, na identificação de forças em disputa na cidade, e de seu poema fazemos fragmentos que nos evocam imagens de específicas experiências urbanas, de outrora ou a nós contemporâneas. Tal qual a *ciência sem nome* warburguiniana e a poesia sismográfica em Hofmannstahl, passamos a lidar com "[...] imagens extraídas de diferentes camadas do passado, descontextualizadas, abandonadas à sua ondulação figural, na qual os encontros regulados pelo jogo dos intervalos[8] vêm despertar significações transversais, como nos gabinetes de curiosidades" (MICHAUD, 2013, p. 301).

O urbanismo e a arquitetura presentes na construção de Brasília alimentaram-se de uma concepção progressista, desenvolvimentista e tecnicista para as projeções e imagens de futuros do país e continuam a alimentar os imaginários urbanos depois de passados quase sessenta anos desde sua inauguração. A construção da cidade no planalto central brasileiro foi tomada como simulacro de uma máquina de crescimento econômico para o Brasil e, para tanto, tornou-se uma força motora que não se eximiu de recalcar, destruir, apagar, limpar e soterrar qualquer insumo considerado inútil ao progresso e a sua concretização. Walter Benjamin (2012, p. 245) nos lembra de que "nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie". Assim, ainda com Benjamin, pensamos na possibilidade de um exercício historiográfico que faça ver não somente o esforço dos grandes gênios que projetaram Brasília, mas, também, o esforço anônimo de seus contemporâneos. Na proposta de empreender por esta via a partir da poesia, enfrentamos a tarefa historiográfica diante do desafio de narrar a construção da cidade quando debruçamo-nos sobre as experiências poéticas enunciadas por Nicolas Behr. A partir dos poemas, seria possível cartografar os movimentos intempestivos e aberrantes[9] que contestam e desviam incessantemente das lógicas reguladoras e normativas regentes da escrita historiográfica? Ao pensarmos com Benjamin (2012, p. 245), acreditamos na oportunidade de "[...] escovar a história a contrapelo" sob a perspectiva dos vencidos, a fazer emergir o que Ana Clara Torres Ribeiro (2005) chamou de "racionalidades alternativas, estranhas à lógica sistêmica (parcelar e excludente)". Na ocasião destes atravessamentos enquanto coeficientes que movem o pensamento na realização deste

[8] Com "jogo dos intervalos" somos levados, como sugere Michaud (2013, p. 300), a pensarmos tanto o exercício historiográfico quanto poético a partir da metodologia da montagem; quando imagens reunidas "[...] funcionam à maneira de sequências descontínuas, que só manifestam sua significação expressiva sob a condição de serem tomadas numa disposição de encadeamento [...]", ou seja, quando os intervalos entre as imagens realizam o jogo discursivo, responsabilizam-se pela construção enunciativa. Sobre a montagem como modos de fazer conferir: JACQUES, P. Pensar por montagens. In: [JACQUES, P.B.; PEREIRA, M. S.(org.)] Nebulosas do Pensamento Urbanístico. Salvador: EDUFBA, 2018, p.206-231.

[9] Retomamos o conceito descrito por David Lapoujade (2015, p. 19) a partir da obra de Gilles Deleuze: os movimentos aberrantes "[...] excedem o exercício empírico de cada faculdade e forçam cada uma delas a se superar rumo a um objeto que o concerne exclusivamente, mas o qual ela só atinge no limite de si mesmo".

artigo, explicitamos a seguir possíveis relações entre as experiências poética e urbana. Em seguida, retornamos a nos colocar diante dos poemas de Behr na busca de *imagens-sintoma* que nos auxiliem a pensar desestabilizações na História da construção da capital federal.

EXPERIÊNCIA POÉTICA

Ao colocarmo-nos diante do poema, a experiência poética consiste, a partir do entendimento de Octávio Paz (2012), no convite a um processo de reconstrução de nossos territórios ontológicos de maneira ininterrupta e movente, sempre a partir do confronto com a outridade. Reconstruímo-nos perante a exterioridade por movermo-nos no entrecruzar de diferentes "[...] forças desmesuradas e fora de si" (PAZ, 2012, p. 115). Quando um poeta evoca a imagem de uma cadeira, como exemplificado por Paz (2012), ela passa a ser para nós uma presença instantânea e total, que de repente fere a nossa atenção. "[...] o poeta não descreve a cadeira: coloca-a a nossa frente" (PAZ, 2012, p. 119); e nesse sentido, somos provocados a recriá-la, a revivê-la através da memória que se desencadeia do contato com a imagem evocada pelo poeta. Antes de qualquer entendimento da poesia como representação, estamos diante de uma *aparição*. Somos requeridos a suscitar espectros e estilhaços do objeto um dia percebido. Do contato com uma obra lírica, desta forma, somos tomados de assalto, invadidos por memórias involuntárias que nos levam a remontar no presente lembranças e vivências de outros tempos e de outros espaços, vivências de outrora ressaltadas pelo poema e que se fazem vívidas na contemporaneidade da experiência, na fundação do presente de nossas práticas cotidianas. A poesia parece denunciar o tempo presente como aquele que se desenha na imbricação do que já foi ou do que ainda vem a ser; temporalidades distintas sobrepostas, verdadeiras *heterocronias*[10] fundadoras do instantâneo vivido. Fazer-nos lembrar das cinzas antes apagadas pelo esquecimento para agora agirem, crepitando como brasas a nos fazerem estremecer, significa defrontarmo-nos com nós mesmos a partir do contato com o *Outro*. Para o autor, se defrontamos a nós mesmos ao estar diante de um poema, é porque colocamo-nos defronte ao "Outro", perante a um tempo do "Outro" capaz de nos modificar. Existe, assim, uma comunhão poética que nos faz desabar de nós mesmos, ao vermos que "o precipitar-se no outro se apresenta como uma volta a algo da qual fomos arrancados" (PAZ, 2012, p. 140). A experiência poética passa a ser uma experiência de outridade, alteridade e exterioridade, de atravessamentos e desterritorializações, radical e violenta de choques e reterritorializações. Como num jogo visceral sem regras claras e sem objetivos definidos, somos lançados no campo aberto da experimentação de nossos próprios limites.

É de fundamental importância percebermos que a concepção da experiência poética em Paz (2012) está intimamente atrelada ao fenômeno do avanço e do aparecimento da técnica a partir da modernidade e na emergência das cidades industriais. A instituição da técnica e da disciplina, fundamentais aos processos de industrialização, é resultante de uma negação e falência de uma imagem totalitária para o mundo (PAZ, 2012). Diante dos espaços fabris fragmentados, das cidades industrializadas e da especialização funcionalista que individualiza o ser no espaço industrial e nas dinâmicas sociais, já não nos é cabível uma representação una do mundo enquanto imagem e semelhança de nós mesmos. "Num universo que se desmancha e se separa de si mesmo, a totalidade que só é pensável como ausência ou coleção de fragmentos, o eu também se desagrega" (PAZ, 2012, p. 267). O tempo torna-se fragmentado e descontínuo. A pluralidade perde cotação frente à repetição do mesmo, propagação e proliferação social

[10] Sobre o conceito de heterocronias urbanas, conferir JACQUES, P. B.; LOPES, D.; QUEIROZ, I. et. al. Temporalidades In.: DUTRA, F. JAQUES, P. B.; Corpocidade: Gestos Urbanos. Salvador: EDUFBA, 2017, p. 294-349.

do idêntico[11] (PAZ, 2012). A experiência poética seria, então, aquela que tenta "[...] descobrir a imagem do mundo naquilo que emerge como fragmento e dispersão, perceber o outro no um, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros" (PAZ, 2012, p. 267).

Assim pensamos a experiência poética; na "[...] percepção simultânea de que somos outros sem deixar de ser o que somos" (PAZ, 2012, p. 272). Diante da poesia, estamos diante de tempos e espaços em colisão e rotação de significâncias, a nos convidar a reviver em nós mesmos experiências e descobrimentos de outridade[12]. Começamos, desta forma, a perceber que os poemas de Behr sobre os quais nos debruçamos nos permitem partilhar de experiências outras da construção da cidade de Brasília e de tempos distintos que desestabilizam, tomando o pensamento de Jacques Ranciérie (2009), as partilhas hegemônicas do sensível[13], isto é, que provocam tensionamentos nas histórias já consolidadas da capital federal. A aproximação com os poemas de Nicolas Behr parece, deste modo, ser capaz de nos fazer sublevar a percepção de que estamos diante da cidade e das histórias que nos impregnam de experiências urbanas e memórias, a constituírem-nos enquanto praticantes do espaço urbano.

EXPERIÊNCIA POÉTICA E EXPERIÊNCIA URBANA COIMPLICADAS

Walter Benjamin em 1939, quando enfrentou o desafio de debruçar-se sobre a lírica de Baudelaire, propõe-nos:

> O estudo de uma obra lírica tem frequentemente como objetivo proporcionar ao leitor a entrada em certos estados de alma poéticos, fazer a posteridade participar dos arrebatamentos que o poeta terá experienciado. No entanto, é legítimo pensar-se que tal estudo possa ter objetivos um pouco diferentes. Para apresentar o problema pelo viés positivo, podemos recorrer a uma imagem. Imaginemos que uma ciência ligada ao desenvolvimento social tenha o direito de considerar determinada obra poética - um mundo aparentemente autônomo - como uma espécie de chave fabricada sem a menor ideia da fechadura onde, um dia, poderá ser introduzida. Essa obra se veria então investida de uma significação completamente nova a partir da época em que um leitor, ou melhor, uma geração de novos leitores se aperceberá dessa virtude-chave. Para eles, a beleza essencial dessa obra irá identificar-se como um valor supremo. Ela lhes permitirá apreender, a partir do seu texto, certos aspectos de uma realidade que será não tanto a

[11] Esse fenômeno é estudado por Walter Benjamin (2012) principalmente nos artigos *Experiência e pobreza* de 1934 e *O narrador* de 1936.

[12] Rememoramos o encontro que o pesquisador Georges Didi-Huberman (2015a, p. 16), como um estalo, ao colocar-se diante de um pano de pintura do século XV de Fran Angelico: "Diante de uma imagem - por mais antiga que seja -, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar do hábito pretensioso do 'especialista'. Diante de uma imagem - por mais recente ou contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado não cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela elemento de passagem, e ela é, diante de nós, um elemento de futuro, o elemento da duração *[dureé*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser *[etánt]* que a olha".

[13] Jacques Rancière (2009, p. 15-17) discorre: "Denomino partilha do sensível [...] um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo".

> do poeta já morto, mas antes a sua própria realidade. (BENJAMIN, 2015, p. 193)

É sobre essa imagem, a de uma chave fabricada sem a menor ideia de onde, um dia, poderá ser introduzida, que o próprio Benjamin, anacronicamente, lançou-se sobre a obra de Baudelaire. Diz ele:

> Estas breves notas pretendem, assim, não tanto fazer reviver o poeta no seu meio, mas antes tornar visível, recorrendo a certos núcleos de poemas, a extraordinária atualidade dessa cidade de Paris que Baudelaire foi o primeiro a ter uma experiência poética. (BENJAMIN, 2015, p. 195)

No exercício semelhante, ao posicionarmo-nos diante às poesias de Behr como diante das cidades e de suas transformações urbanas, recorremos, então, à mesma "imagem" proposta por Benjamin para tomarmos as obras líricas como chaves sem fechadura evidente, para delas fazermos uso com toda a dificuldade, errância e fragilidade contidas nesse gesto. Dotamos aos poemas e imagens novos usos, buscamos neles novas significações que excedem e abalam seus significados primeiros, sem nunca excluí-los. Chaves que, na tentativa de abrir as portas desde os nossos tempos, perfuram malhas consolidadas da História e são capazes de fazer extravasar debates recalcados ou esquecidos. Poemas como chaves e como objetos perfurantes tornam-se terremotos moleculares como nos aponta Peter Pal Pelbart (2016) ou, ainda, tornam-se lampejos que desorganizam o estatuto disciplinar como "[...] peças de acusação para o processo da história" (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 145). Como Benjamin (2015, p. 195) salienta sobre a obra de Baudelaire, o que procuramos está além da superficialidade da discrição de cidades e espaços urbanos nos poemas: "Baudelaire, cuja obra está tão profundamente impregnada da grande cidade, nunca pinta essa cidade". De certa maneira, o que Benjamin procura explicitar está muito mais próximo daquilo que nos parece ser o esforço da apreensão[14] e narração das experiências urbanas dos poetas. Podemos entender como possível a experiência urbana ser também uma experiência de alteridade a nos instituir movimentos de desterritorialização e reconstrução de nossos territórios ontológicos, assim como as experiências poéticas descritas por Paz (2012).

Nesse mesmo sentido, Olivier Mongin (2009) constrói argumentação teórica que aproxima as experiências poéticas às urbanas. A cidade, *teatro da vita activa* para Mongin (2009, p. 36), é um "[...] espaço público que remete à experiência da pluralidade, mas também a da política que remete à experiência da participação, da igualdade e do conflito". Para o autor, diferentemente do arquiteto e do urbanista, o escritor apreende o mundo das cidades com todos os sentidos; o olfato, a audição, o tato, a visão, também com os pensamentos e os sonhos. A "[...] capacidade de orquestrar uma relação entre termos aparentemente antagonistas dá toda a intensidade a uma experiência urbana que curto-circuita a linguagem" (MONGIN, 2009, p. 37); entendimento equivalente ao discurso concebido por Otávio Paz (2012). Seguindo Mongin (2009, p. 34), "[...] a experiência urbana consiste em colocar em relação um dentro e um fora", o que atrelamos à própria experiência da outridade na poesia para Paz (2012). Assim como na experiência poética aqui desenhada, estar diante da cidade é uma experiência de alteridade e de choque.

Walter Benjamin e George Simmel partilham algumas considerações sobre os choques metropolitanos que os homens modernos enfrentaram diante dos novos espaços resultantes de processos de urbanização e

[14] Benjamin (2015, p. 195) nos diz: "O novo frêmito que, depois de [Victor] Hugo, atravessa a poesia de Baudelaire é um frêmito de apreensão".

industrialização. Sobre os dois pensadores, Paola Berenstein Jacques (2012) acentua em Simmel a constituição de um homem *blasé*, como aquele que se protege da vida urbana nas grandes cidades a suportar os choques metropolitanos; já em Benjamin, a constituição do sujeito *flâneur* é "[...] aquele que não se protegia psicologicamente, mas justo o contrário, buscava a experiência do choque com o Outro, com os vários outros anônimos" (JACQUES, 2012, p. 194). Quando a autora argumenta sobre o questionável ocaso da experiência[15], Jacques (2014) desenvolve a conceituação de uma possível *experiência errática* nas cidades que nos é aqui também extremamente familiar à experiência poética que procuramos discutir. Na relação entre experiência e alteridade ao retomar as discussões de Gilles Deleuze, a autora nos convida ao entendimento da experiência errática como uma experiência da *alteridade* na cidade:

> A experiência errática seria uma experiência da diferença, do Outro, dos vários outros [...] Além de propor, experimentar e jogar, os errantes buscam também transmitir essas experiências através de suas narrativas errantes. [...] Através das narrativas errantes seria possível apreender o espaço urbano de outra forma, pois o simples ato de errar pela cidade cria um espaço outro, uma possibilidade para a experiência, em particular para a experiência de alteridade. (JACQUES, 2014, p. 30-31)

Somos capazes de apontar em ambos os autores, tanto em Mongin quanto em Jacques, a reverberação do pensamento de Michel de Certeau (2014) e a emergência do frêmito da apreensão-narração da experiência urbana como questão fundamental para ambas argumentações. Tratar da presença narrativa como constituinte das relações espaciais é o esforço basilar para todo o pensamento transdisciplinar do próprio De Certeau. Com ele, é possível compreendermos o debate que atesta a proximidade das experiências psicofísicas proporcionadas pela prática do caminhar nas cidades com as experiências que envolvem as manifestações das práticas de enunciação. De Certeau (2014, p. 164) nos diz:

> O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (*speech act*) está para a língua ou para o enunciados proferidos. [...] O ato de caminhar parece, portanto, encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação.

Alinhado ao pensamento em De Certeau, Olivier Mongin (2009, p. 35) recupera do historiador a noção do espaço como lugar praticado e contrapõe dialeticamente a linguagem do arquiteto-engenheiro com a do poeta-escritor: "Enquanto o escritor escreve a cidade de dentro, o engenheiro e o urbanista a desenham de fora, dela ganhando altura e tomando distância. O olho do escritor vê de perto; o olho do engenheiro ou do urbanista, de longe". Assim sendo, este escritor pensado por Mongin (2009, p. 34) privilegia "[...] um imaginário de cidade, aquele dos transeuntes, dos vagabundos, das passagens, aqueles que a experimentam, os criadores, o poeta, o artista, mas também o homem comum, o homem que adora a falsa banalidade do cotidiano". Em linhas paralelas, Jacques (2012, p. 194) recupera na conceituação dos errantes as noções táticas dos praticantes ordinários das cidades: o "[...] Outro urbano é o homem ordinário, praticante da cidade, que escapa - resiste e sobrevive - no cotidiano da anestesia pacificadora".

[15] Tal questão é apontada por Benjamin nos ensaios referenciados anteriormente em nota e é retomada por diversos filósofos a se debruçarem sobre a condição da experiência contemporânea. Como exemplo, Giorgio Agambem atesta a destruição completa da experiência na contemporaneidade. Paola Jacques, assim como Georges Didi-Huberman e outros pensadores, defenderá, todavia, que a experiência se encontra na realidade enfraquecida pelos processos de esterilização, pacificação e pasteurização, dinâmicas que tentam domesticar e esquadrinhar as experiências dissensuais. Para estes autores, a experiência sobrevive nas práticas urbanas (JACQUES, 2014).

Os errantes seriam aqueles que experimentam a cidade, que a vivenciam de dentro ou embaixo como diz De Certeau (2014), ao contrário da visão aérea, do alto, dos urbanistas através dos mapas. As narrativas destes errantes, para Jacques (2014, p. 32), "[...] foram escritas nos desvios da própria história do urbanismo". Tanto esta narração errante quanto a experiência poética em Mongin (2009, p. 34) são o avesso "[...] dos saberes do urbanista, do projetista e do engenheiro, para quais a experiência urbana deve ser cartografada, disciplinada e controlada". A partir de tal aproximação de enunciados, compreendendo-se também que a experiência errática se funda em uma poética e que a narração de qualquer experiência se reterritorializa entre os agenciamentos maquínicos de desejo e os coletivos de enunciação[16], inclinamo-nos a perceber que a experiência urbana se configura como uma possível *máquina de narrar*[17]. Escritores, poetas, transeuntes, errantes, praticantes ordinários das cidades e também nós leitores, interlocutores por ressignificação, caracterizamo-nos como *máquinas de narrar* em constante e movente reconfiguração no espaço urbano.

A partir destes entendimentos, retomamos o desafio anacrônico da atualidade proposto através da imagem das chaves sem fechadura em Benjamin (2015), para nos perguntar: com que potência as imagens presentes nos poemas de Nicolas Behr têm de perfurar, mesmo que momentaneamente, a malha consolidada da história sobre a construção da capital federal? Teriam as imagens nos poemas a capacidade de fazer emergir as forças, os conflitos e os embates pacificados pelo próprio curso da História? É sobre esse terreno movediço, sobre as fraturas, estilhaços, farrapos, fósseis, cacos, despojos e ruínas poéticas que nos aventuramos em um caminho heterocrônico, através das memórias evocadas pelos poemas de Behr, a passos comedidos, cuidadosos, alarmados e sobre o perigo iminente do seu esvanecimento. Cartografamos movimentos que deixam rastros de suas lutas e de seus embates no incessante aparecer e desaparecer de suas movimentações, a comunicar-nos (e também nos assombrar) sobre suas sobrevivências até os nossos dias.

BRAXÍLIA: "O CANTEIRO DE OBRAS (JARDIM OPERÁRIO) DOS ESQUECIDOS DE DEUS"[18]

Foi no ano de 1974, em pleno auge da ditadura militar, que Nicolas Behr, poeta mato-grossense da geração mimeógrafo, com então dezesseis anos de idade, migrou de sua cidade natal, a espontânea "cidade-mato" Cuiabá, para cair na distinta realidade planejada de Brasília. Uma "cidade-maquete" como o próprio Behr costuma brincar. Parte da obra poética de Behr resvala-se na narração de quem vivenciou, ainda jovem, uma transformação radical de experiência urbana, fruto da migração de uma cidade de desenvolvimento espontâneo para uma cidade inteiramente planejada. Seus poemas transmitem-nos as experiências

[16] Alinhado à própria poética em Otávio Paz, afastamo-nos das concepções de poesia como interioridade, registro pessoal de uma vivência, testemunho ou ainda como leitura psicológica individuante. Para tanto, aproximamo-nos das noções de Agenciamento apresentadas por Deleuze e Guattari (Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. vol. 2, 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011).

[17] Propomos a imagem da *máquina de narrar* ao nos aproximarmos do pensamento de Deleuze e Guattari (1997, p. 13) sobre *máquinas de guerra*: invenções nômades que se constituem em oposição a uma ciência régia, ciências menores contra os aparelhos de Estado, "Seriam antes como a multiplicidade pura e sem medida, a malta, a irrupção do efêmero e potência da metamorfose". Desta forma, intuímos a potência da narração poética como uma radical *máquina de guerra*, desencadeadora de forças que contestam e denunciam a constituição normatizada, esquadrinhada e disciplinada que os *dispositivos de urbanização* (Cf. FOUCAULT, M. Sobre a história da sexualidade. In: Microfísica do poder, 4 ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016) determinam para e sobre os espaços, os corpos e os tempos nas cidades, de maneira a uniformizá-los e contê-los.

[18] Fragmento retirado de uma poesia dedicatória que abre o livro Primeira Pessoa de Behr (2005, p. 05).

aterradoras daqueles jovens, como ele próprio, que experienciaram a nova capital brasileira em seus primeiros anos depois de inaugurada, no contexto contracultural dos anos de 1970 no Brasil. Através de uma lírica de chistes, a poesia de Behr constrói-se sobre linguagem coloquial a partir de temas banais e poesias breves, pondo em existência experiências desviantes e insubordinadas que refutam a simbologia do poder e da burocracia que se instituíram sobre a capital. É a contrapelo da mitificação tecnicista e burocrática em torno da cidade de Brasília que Nicolas Behr toma a tarefa poética de inventar para si uma outra cidade de Brasília:

> "Braxília", com "x" mesmo, é uma cidade imaginária, não-capital, não-poder, não-brasília. A utopia dentro da utopia. (BEHR, 2010)

A invenção de *Braxília* apresenta-se como um desejo do poeta por antropofagar a realidade vivenciada em Brasília, engoli-la[19]. Expressa-nos a vontade de torná-la outra, sem entretanto excluí-la. Diante da cidade construída do zero, *ex-nihilo,* feito *tábula rasa,* a tarefa do poeta parece-nos ser a de tornar-se narrador daquela cidade "sem passado", a imaginar e a tecer suas origens. De modo a fundar uma cidade outra, inventada, sonhada e interdita, o poeta vê-se impelido a escavar a memória de sua construção. Sondar seu passado, a revolver os rastros apagados, na rememoração dos traumas recalcados e soterrados. Nicolas Behr incumbiu-se de dar História a Brasília, ao tecer narrações poéticas, épicas e históricas. Para isso, o poeta elege imagens para a sua lírica na tessitura de uma mitologia própria para a construção da cidade. É assim que vemos Behr tomar o *candango*[20] como herói mítico de sua narrativa, a convidar-nos a rememorar as experiências traumáticas daqueles primeiros habitantes que edificaram a capital-monumento-moderno. A invenção de *Braxília* é dedicada a eles, aos candangos silenciados que permanecem na invisibilidade da História; homens, mulheres e crianças operárias que sob o ritmo acelerado do *tempo que apertava*, construíram a cidade e seus palácios em apenas três anos.

No primeiro poema que abre este artigo, Nicolas Behr parece-nos recuperar as memórias dessa população candanga de migrantes com origens predominantemente nordestina. A experiência poética lança-nos mão de variadas imagens, como *imagens-sintoma*, desses fluxos e processos migratórios que atravessam o sertão brasileiro para chegar no sítio da capital federal. A Brasília sonhada por Dom Bosco, mas incorporada em Antônio Conselheiro, seria construída não sobre às margens do lago Paranoá, mas à beira do Rio São Francisco, na associação dos signos do sonho que o santo italiano João Bosco teve por volta de 1883 com o sonho de outro líder religioso brasileiro, Antônio Conselheiro. No primeiro sonho, o santo professou o nascimento de uma civilização entre os paralelos 15º e 20º em algum lugar no centro da América do Sul. A visão de João Bosco foi inclusive usada como justificativa para a mudança da capital brasileira para o Distrito Federal. Já Antônio Conselheiro, auto intitulado "peregrino", adquiriu dimensão messiânica e sebastianista[21] ao liderar a fundação e o assentamento de uma nova cidade, o arraial de Canudos[22].

---

[19] Rememoremos o seguinte trecho de poema de Behr (2005, p. 09): "Eu engoli brasília / em paz com a cidade / meu fusca vai / por esses eixos / balões e quadras, / burocraticamente / carimbando o asfalto / e enviando ofícios / de estima / e consideração / ao sr. diretor".

[20] *Candango* é a palavra destinada a designar os construtores de Brasília. James Holston (2010, p. 209) explica-nos a origem do termo: "A etimologia da palavra condensa uma boa parcela da história das relações luso-africanas e luso-brasileiras, antes de ter passado por uma breve mas fundamental redefinição no curso da construção de Brasília. Até Brasília, foi durante séculos uma palavra geral de depreciação. Segundo a maior parte das autoridades, é uma corrupção da palavra candongo, uma palavra de origem quimbundo ou quilombo, dos bantos do sudoeste de Angola. Era o termo pelo qual os africanos se referiam, pejorativamente, aos colonizadores portugueses".

[21] Antônio Vicente Mendes Maciel, o beato Conselheiro, viajou pelo sertão nordestino a pregar a fé católica e a professar o retorno

Brasília e Canudos foram cidades construídas a partir de sonhos, do "sonho de cada um" como versa Behr, na soma entre os sonhos de cada migrante nordestino que idealizou melhores condições de vida fora das suas origens e os sonhos de suas lideranças. Diferentemente da atração espontânea que a ocupação de Canudos exerceu sobre o imaginário nordestino de outro futuro possível, a demanda da construção célere da nova capital federal exigiu uma vertiginosa campanha de recrutamento de mão de obra, a fazer com que milhares de pessoas deixassem suas cidades natais em busca de oportunidades de emprego, renda e de futuro promissor no planalto central brasileiro. Behr abre e encerra o poema com o verso: "o sonho de cada um". Parece-nos que o poeta insiste na dimensão do sonho enquanto força motriz que moveu milhares de nordestinos a deixarem suas terras natais na promessa de futuro melhor e com chances de mudança da qualidade de vida. O fenômeno da seca no nordeste do final dos anos de 1950 impactou profundamente esse mesmo fluxo migratório. No poema, a figura do cineasta Glauber Rocha aparece como um rastro. Através da rememoração de suas imagens fílmicas podemos entrever mais imagens expositoras das condições de milhares de nordestinos sob as violências e de suas agruras, vulnerabilidades e precariedade do trânsito, principalmente em "*Deus e o Diabo na Terra do Sol",* de 1964, com a presença marcante de um personagem que também se constrói enquanto um líder sebastianista assim como Conselheiro.

Ao chegarem ao canteiro de obras da capital federal, essas populações de candangos, em sua maioria constituída de jovens homens solteiros, enfrentavam condições precárias de vida em regimes análogos ao de trabalho escravo; tinham remunerações abaixo do valor de mercado vigente e eram frequentemente obrigados a pagarem com o próprio labor os custos superestimados do transporte até a capital. Os candangos submetiam-se a condições exaustivas de exploração de trabalho com recorrentes jornadas duplas que chegavam até 20 horas diárias de trabalho ininterrupto. A situação de exploração da força de trabalho, a inexperiência de muitos operários e a falta de treinamento adequado, somadas ao ritmo acelerado das obras, levaram à instauração de um cenário de deterioração no canteiro de obras com sérios riscos de acidentes e mortes. Esses episódios tornaram-se comuns nos relatos orais dos trabalhadores[23], porém, ficam aquém da real capacidade de compreensão e mesmo mensuração, já que faz-se notória a falta de registro desses acidentes e mortes por parte das empresas e dos órgãos competentes. Assim, a situação do canteiro de obras da capital e os traumas consequentes desta exploração continuam

de Dom Sebastião, rei português morto em Cruzada no norte da África no ano de 1578.

[22] A obra "Os Sertões" lançada em 1902, do escritor Euclides da Cunha, retrata e narra as condições de vida dos habitantes de Canudos bem como a violenta guerra com consequente genocídio da população dita insurgente e liderada por Antônio Conselheiro. O pequeno vilarejo, com cerca de 20 a 25 mil habitantes, no sertão da Bahia, tornou-se rebelde à República, por não aceitar as mudanças do novo regime. Os moradores rebelavam-se contra a emissão de títulos e documentos e se negavam a pagar impostos requeridos pela República. O assentamento no interior baiano atraiu milhares de sertanejos, entre eles camponeses, índios e escravos recém-libertos, que buscavam nas promessas de Conselheiro e nas oportunidades de trabalho coletivo na terra outras formas de sobrevivência. A movimentação despertou a ira dos latifundiários da região e da República que logo tratou por retrucar a ocupação com o envio de tropas militares. Depois de três vitórias sertanejas, uma quarta expedição, em 1896, com oito mil homens, foi enviada para a área e dessa vez a cidade, em uma espécie de chacina de 30 mil mortos, foi violentamente destruída. As ruínas da cidade foram dinamitadas pelo exército republicano e a cabeça de Conselheiro foi levada como troféu para a cidade de Salvador.

[23] A pesquisadora Nair Heloísa Bicalho de Souza (2014), coloca em discussão o esquecimento da História oficial e a memória candanga de forma a elucidar como os mecanismos historiográficos acabam por apagar as memórias das culturas minoritárias e/ou dominadas.

invisibilizados na historiografia da construção da cidade, salvo algumas exceções[24].

A lírica de Behr põe-nos em existências essas tragédias, traumas e tabus presentes na construção de Brasília. No segundo poema transcrito, o poeta não se exime de lembrar-nos da expulsão traumática dessas populações de construtores após a inauguração da capital. Behr convida-nos a reviver o trauma dos realocados para as cidades-satélites, territórios distantes e incomparáveis com a qualidade de vida da capital recém-inaugurada. Esses processos de remoção, limpeza social ou desfavelização do Plano-piloto aconteceram desde antes da inauguração da cidade com remoção das comunidades para expansões nos pequenos núcleos urbanos existentes, como Taguatinga, Brasilândia e Planaltina. Outra cidade-satélite construída antes mesmo da inauguração da capital para receber populações candangas expulsas do Plano-piloto foi Sobradinho, ainda em 1960. Para esta cidade, foram enviadas as populações do assentamento Vila Amaury que ocuparam grande parte das áreas onde hoje está localizado o lago Paranoá. Com a noção de que a área seria inundada após a abertura das comportas da barragem que represou o rio Paranoá, a Novacap permitiu a ocupação e o assentamento de milhares de famílias[25]. Com a abertura da barragem, o assentamento foi inundado e as famílias reassentadas em territórios distantes. Hoje em dia equipes de mergulho realizam incursões no lago Paranoá em busca das ruínas da cidade popular. Calçamentos, postes, parte de alvenarias de edificações e veículos são facilmente encontrados pelos mergulhadores. Sob a cidade máxima do urbanismo moderno, nos seus subterrâneos de *pólis* idealizada e "sem história", jazem os rastros submersos de um outro país; de uma civilização arcaica e popular que, apesar das tragédias e invisibilizações, continua a viver, resistir e subverter as interdições que ainda hoje a ela é imposta cotidianamente, seja em Brasília ou em qualquer outro centro urbano brasileiro.

É no final da década de 1960 que as remoções dos assentamentos ganham volume e as ações de expulsão tornam-se tragicamente inevitáveis. A tomada do poder pela ditadura militar significou também uma condicionante fundamental para esse acontecimento. Tendo início a partir de 1971, as expulsões empreendidas pela CEI (Campanha de Erradicação de Invasões) aconteceram com assentamentos que ocuparam o Plano-piloto e suas adjacências após a inauguração da capital. Dentre elas está a Vila IAPI, formada pela junção de várias favelas menores que incluí Vila Tenório, Vila Esperança, Vila Bernardo Sayão, Morro do Querosene e Morro do Urubu. É a partir da CEI que se fundou a Ceilândia, uma das maiores cidades-satélite, cujo nome deriva da própria campanha de erradicação de invasões. Behr (2009) dedica um conjunto de pequenos poemas em homenagem à cidade de Ceilândia; o poeta ainda realizaria uma série de livros mimeografados, um para cada cidade satélite brasiliense, mas o projeto permanece inacabado. A lírica de Behr parece-nos atestar que, nas entrelinhas da utopia social dentro do projeto moderno de desenvolvimento urbano na construção de Brasília, a exclusão já estava planejada.

Ao colocarmo-nos diante dos poemas de Behr, na tentativa da aproximação de dois campos disciplinares

[24] Destacamos, para além do trabalho do antropólogo de James Holston (2010), a pesquisa de Nair Heloísa Bicalho de Souza (1983), as fotografias de Marcel Gautherot e o documentário de Vladimir Carvalho (1990), *Conterrâneos Velhos de Guerra*. Destacamos também o trabalho da artista plástica Rosângela Rennó (1994) que trabalhou com os registros dos operários da Novacap dentro do Arquivo Público do Distrito Federal, em uma instalação intitulada *Imemorial*; e o documentário ficcional *A cidade é uma só?* de Adirley Queirós (2013), que se põe a escavar em arquivos os documentos e as memórias de moradores reassentados em Ceilândia que participaram da Campanha da Erradicação de Invasões.

[25] De acordo com o censo do IBGE de 1959, havia instaladas na área cerca de 6.196 pessoas, correspondente a 9,6% da população total do Distrito Federal naquele ano.

distintos, pudemos observar no conjunto de imagens evocadas a conservação das forças germinativas de traumas que, mesmo depois de muito tempo, ainda são capazes de desdobrarem-se. As imagens poéticas em Behr nos fazem ver os conflitos, tensões, disputas e embates apagados e pacificados pelo curso da História, por meio das reminiscências, rememorações e sobrevivências das tragédias que irrompem através da afetação de nossa própria memória. Permitirmo-nos olhar para essas imagens em específico, em busca de *imagens-sintoma*, seria tornarmo-nos capazes de discernir, como nos aponta Didi-Huberman (2015b, p. 305), "[...] onde é que elas ardem, onde é que a sua eventual beleza dá lugar a um, sinal secreto, a uma crise não atenuada, a um sintoma, numa palavra, onde é que a cinza não arrefeceu". As *imagens-sintoma* acerca da construção de Brasília na lírica de Behr ardem como brasas, a nos avisar dos incêndios e a nos provocar tremores. Elas abrem buracos e furos passageiros e potentes nas malhas da disciplina da História, esta que sempre estará pronta para as conter e reprimir, assim como nos traumas opera a consciência. Imagens que nos dão a ver, no atravessamento heterocrônico dos costumes, gestos, práticas e usos, os "sinais secretos", os acordes dissonantes, os embates contidos, as lutas dos corpos domesticados, das vozes caladas de Outrora que sobrevivem na experiência poética e urbana do cotidiano de Agora, reavivados pelo poeta e suas imagens...[26]

REFERÊNCIAS:

BEHR, N. **Brasilíada**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

_____. **Oito poemas para Ceilândia**. Brasília: LGE Editora, 2009.

_____. **Primeira pessoa**. Brasília: LGE Editora, 2005.

BENJAMIN, W. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Vol. I. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. 21. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia 2. vol. 5, Belo Horizonte: Editora 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo:** história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015a.

_____.**Falenas**. Lisboa: KKYM, 2015b.

_____. **Atlas ou a gaia ciência inquieta**. Lisboa: KKYM, 2013a.

_____. **A imagem sobrevivente:** história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

[26] Rememoramos o pensamento de Benjamin (*apud*: JACQUES, P. B.; LOPES, D.; QUEIROZ, I. 2017, p. 320): "Não se deve dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo que o Outrora encontra, num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação".

HOLSTON, J. **Cidade modernista**: uma crítica de Brasília e sua utopia. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

JACQUES, P. B. JACQUES, P. Pensar por montagens. In: [JACQUES, P.B.; PEREIRA, M. S.(org.)] **Nebulosas do Pensamento Urbanístico**. Salvador: EDUFBA, 2018, p.206-231

Elogio aos errantes. 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2014.

_____. Experiência errática. **Redobra**. Salvador: PPG-AU/FAUFBA e PPG-Dança/UFBA, vol. 9, 2012, p. 192-204.

JACQUES, P. B.; LOPES, D.; QUEIROZ, I.; et. al. Temporalidades. In: [JACQUES, P. B.; BRITTO, F. D. (org.)]. **Corpocidade:** gestos urbanos. Salvador: EDUFBA, 2017, 294-349.

LAPOUJADE, D. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 Editora, 2015.

MICHAUD, P. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MONGIN, O. **A condição urbana:** a cidade na era da globalização. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

PAZ, O. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAL PELBART, P. Mudar o valor das coisas. In: [SZANIECKI, B.; COCCO, G.; PUCU, I. (org.)]. **Hélio Oiticica, para além dos mitos**. Rio de Janeiro: R&L Produtores Associados, 2016.

PROUST, M. **No caminho de Swann**. 3. ed. rev. São Paulo: Globo, 2006.

RANCIÉRE, J. **A patilha do sensível**: estética e política. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIBEIRO, A. C. T. Sociabilidade hoje. **Caderno CRH**. Salvador: v. 18, n. 45, 2005, p. 411-422.

SOUZA, N. H. B. O Massacre da Pacheco Fernandes Dantas em 1959: memória dos trabalhadores da construção civil de Brasília. **Revista Intercâmbio dos Congressos Internacionais de Humanidades**. Brasília: UNB, 2014. Disponível em: <http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/1251/2053.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2017.

_____. **Construtores de Brasília**: estudo de operários e sua participação política. Petrópolis: Editora Vozes, 1983.

V enanparq
Salvador - 2018

O CURSO TÉCNICO DE ARQUITETURA DO INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL: ETAPA AO ENSINO AUTÔNOMO

THE TECHNICAL COURSE OF ARCHITECTURE OF INSTITUTE OF FINE ARTS OF RIO GRANDE DO SUL: STEP TO AUTONOMOUS EDUCATION

EL CURSO TÈCNICO DE ARQUITECTURA DEL INSTITUTO DE BELLAS ARTES DEL RIO GRANDE DEL SUR: PASO A LA ENSEÑANZA AUTONOMA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

MELLO, Bruno Cesar Euphrasio de
Doutor em Planejamento Urbano e Regional; Professor do Departamento de Urbanismo da Faculdade de Arquitetura/UFRGS
brunocesaremello@ufrgs.br

O CURSO TÉCNICO DE ARQUITETURA DO INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL: ETAPA AO ENSINO AUTÔNOMO

THE TECHNICAL COURSE OF ARCHITECTURE OF INSTITUTE OF FINE ARTS OF RIO GRANDE DO SUL: STEP TO AUTONOMOUS EDUCATION

EL CURSO TÈCNICO DE ARQUITECTURA DEL INSTITUTO DE BELLAS ARTES DEL RIO GRANDE DEL SUR: PASO A LA ENSEÑANZA AUTONOMA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
A graduação em Arquitetura do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, criada em 1945, é reconhecida como pioneira na formação de arquitetos no Estado. Todavia, uma etapa decisiva a precedeu e tornou possível: o Curso Técnico de Arquitetura. Mas muitos aspectos desse curso técnico permanecem desconhecidos: Qual foi seu período de vigência? Que currículo adotou? Quem o cursou? Quem se diplomou Técnico? Em busca de respostas a estas questões, este trabalho realiza uma historiografia do Curso Técnico de Arquitetura do Instituto gaúcho. Para elaborá-la, a pesquisa teve como *corpus* a documentação administrativa do Instituto de Belas Artes, reunida no arquivo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A "História-problema" aqui construída se fez a partir de uma questão posta pelo presente: a formação em Arquitetura sempre adotou o modelo atual, a graduação?
PALAVRAS-CHAVE: Curso Técnico de Arquitetura; Instituto de Belas Artes; Rio Grande do Sul; historiografia.

ABSTRACT:
This The university graduate in Architecture of Institute of Fine Arts of Rio Grande do Sul, created in 1945, is recognized as a pioneer in the training of architects in the State. However, a decisive stage preceded it and made it possible: the Technical Course of Architecture. But many aspects of this technical course remain unknown: Did it last for how long? What curriculum was adopted? Who attended it? Who has graduated Technician? In search of answers to these questions, this article carries out a historiography of the Technical Course of Architecture of the Institute. To elaborate this historiography the research had as corpus *the administrative documentation of the Institute of Fine Arts gathered in the archive of the Institute of Arts of the Federal University of Rio Grande do Sul. The "Problem-History" built here is based on an issue posed by the presente: the training in Architecture has always adopted the current model, the graduation?*
KEYWORDS: *Technical Course of Architecture; Institute of Fine Arts; Rio Grande do Sul; historiography.*

RESUMEN:
Este La graduación en Arquitectura del Instituto de Bellas Artes de Rio Grande do Sul, creada en 1945, es reconocida como pionera en la formación de arquitectos en el Estado. Sin embargo, una etapa decisiva la precedió y hizo posible: el Curso Técnico de Arquitectura. Pero muchos aspectos de este curso técnico permanecen desconocidos: ¿Cuál fue su período de vigencia? ¿Qué plan de estudios ha adoptado? ¿Quién lo cursó? ¿Quién se diplomó Técnico? En busca de respuestas a estas cuestiones, este trabajo realiza una historiografía del Curso Técnico de Arquitectura del Instituto gaúcho. Para elaborarla, la investigación tuvo como corpus la documentación administrativa del Instituto de Bellas Artes, reunida en el archivo del Instituto de Artes de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. La "Historia-problema" aquí construida se hizo a partir de una cuestión por el presente: la formación en Arquitectura siempre adoptó el modelo actual, la graduación?
PALABRAS-CLAVE*: Curso Técnico de Arquitectura; Instituto de Bellas Artes; Río Grande del Sur; la historiografía.*

INTRODUÇÃO

A graduação em Arquitetura do Instituto de Belas Artes[1] do Rio Grande do Sul, criada em 1945, é reconhecida como pioneira na formação de arquitetos no Estado (FIORI, 1992; RIBEIRO, 2002, [1987] 2005; BERED, 2002; MACEDO, 2002; PADÃO, ROVATI, 2002)[2]. Todavia, uma etapa decisiva a precedeu e tornou possível: o Curso Técnico de Arquitetura. Entretanto, muitos aspectos desse curso técnico permanecem desconhecidos: Qual foi seu período de vigência? Que currículos adotou? Quem o cursou? Quem se diplomou Técnico? Em busca de respostas a estas questões, este trabalho realiza uma historiografia do Curso Técnico de Arquitetura do Instituto gaúcho.

Se, como será visto aqui, a presença da Arquitetura no Belas Artes foi hesitante até a década de 1930 – comparecia nos regulamentos e estatutos, mas não concretamente em seu cotidiano – a partir de então ela foi paulatinamente ganhando espaço até, finalmente, a criação do curso de graduação em 1945.

Mas é preciso, introdutoriamente, situar a criação do Curso Técnico no contexto da disputa pela hegemonia do ensino de Arquitetura no Rio Grande do Sul, protagonizada pela Escola de Engenharia e pelo Instituto de Belas Artes. A Escola de Engenharia entendia-a, desde sua fundação, como um dos ramos de atuação (ou especialidade) do exercício profissional do engenheiro. O Instituto de Belas Artes, por sua vez, desde sua fundação compreendia-a como uma "secção" da arte.

A Arquitetura oscilava assim, indefinidamente, entre estes dois campos sem ser necessariamente "parte" de nenhum deles. A disputa por seu "controle" se acirrou na metade da década de 1940 quando ambas as instituições criaram seus cursos de Arquitetura (MELLO, 2016). Eles funcionaram entre 1945 e 1951. No ano seguinte, 1952, foram "fundidos" dando origem à atual Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Do ponto de vista teórico-metodológico o artigo dialoga com a pesquisa historiográfica. Os dados aqui revelados foram obtidos por meio de pesquisa documental nos arquivos do Instituto de Artes da UFRGS. O corpus da pesquisa resumiu-se à documentação administrativa do Instituto de Belas Artes – atas do Conselho Técnico Administrativo, das reuniões da Congregação, relatórios de atividades, cadernetas de frequência, livros de médias, de diplomados, dentre outros. A "História-problema" aqui construída se fez a partir de uma questão posta pelo presente: a formação em Arquitetura sempre adotou o modelo atual, a graduação? A experiência do Curso Técnico de Arquitetura do Instituto de Belas Artes é evidência de que não. O processo de autonomia da Arquitetura – como domínio profissional e acadêmico – em relação às Belas Artes e às Escolas de Engenharia e Politécnicas foi lento e gradual, e a formação técnica foi um de seus momentos preparatórios.

[1] Ao longo deste artigo utilizaremos Instituto de Belas Artes para nos referir à instituição palco da história aqui descrita e analisada. Ela teve muitos nomes ao longo do recorte temporal aqui definido – Instituto Livre de Belas Artes, Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, Instituto de Belas Artes da Universidade de Porto Alegre.

[2] Apesar de recorrente, esta posição é polêmica. Mello (2016), por exemplo, defende a tese de que a Arquitetura vinha sendo ensinada na Escola de Engenharia desde o início do século XX, mas como ramo (ou especialidade) da Engenharia.

O INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL

O Instituto Livre de Bellas Artes do Rio Grande do Sul teve sua "acta de instalação" assinada em 22 de abril de 1908. Fundado após a Escola Livre de Farmácia e Química Industrial (1895), a Escola de Engenharia de Porto Alegre (1896), a Faculdade de Farmácia e Medicina de Porto Alegre (1898) e a Faculdade Livre de Direito de Porto Alegre (1900) (PESAVENTO, 2004), o Instituto participou do projeto civilizatório republicano regional de grupos profissionais criarem e manterem suas instituições de ensino (SIMON, 2003). Primeiro vieram as guiadas pela razão. Era hora de uma instituição guiada pela expressão, poética e estética (SIMON, 2003).

O estatuto do Instituto apresentava, em seu parágrafo único do artigo 1º, os cursos que realizariam "o ensino theorico e pratico das Bellas Artes" (ESTATUTOS, 1908). Refere o texto:

> Este ensino será feito mediante cursos systematisados, formando dous grupos ou secções distinctas: - a Escola ou Consevatório de musica (...); - a Escola de artes, compreendendo a pintura, esculptura, a architectura *[grifo nosso]* e as artes de applicação industrial. (ESTATUTOS, 1908)

A Arquitetura era, como se percebe, uma das Artes, assim como a Pintura e a Escultura, por exemplo.

Em 1910 o Instituto criou a Escola de Artes do Desenho[3]. Ela era "destinada ao ensino do desenho e da pintura, da esculptura e das artes de applicação industrial, dando assim cumprimento ao disposto no art. 1º dos nossos Estatutos" (INSTITUTO LIVRE DE BELLAS ARTES, 1912, p.31). Embora referido, o art. 1º não foi cumprido integralmente. A Arquitetura esteve ausente da Escola de Artes do Desenho. Mais tarde, em 1922, novo regulamento foi aprovado. Nele, a referência à Arquitetura desapareceu.

O estatuto posterior, de 1927[4], reincorporou a Arquitetura como conteúdo a ser ensinado pelo Instituto. Apesar disso, ela se manteve apenas como nota, já que nunca compareceu às salas de aula. Poucos anos após, em 1934, o estatuto foi novamente alterado. E mais uma vez, como em 1922, a referência à Arquitetura, seja como curso ou como conteúdo a ser ministrado, foi removida.

Postos em perspectiva, os documentos de 1908, 1922, 1927 e 1934 demonstram a hesitação do Instituto em relação ao ensino da Arquitetura. E, mesmo nos momentos em que compareceu textualmente nos regulamentos e estatutos, a Arquitetura não foi ensinada concretamente.

Em novembro de 1934, "no intuito de dar uma organização uniforme e racional ao ensino superior no Estado" (RIO GRANDE DO SUL, 1934) foi criada, pelo Decreto Estadual 5.758, a Universidade de Porto Alegre. Seu artigo 2º determinou que o Instituto de Belas Artes fosse incorporado a ela.

[3] A criação da Escola de Artes do Desenho está registrada da seguinte maneira na ata da 5ª sessão ordinária da Comissão Central do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul, realizada em 10 de fevereiro de 1910: "O Sr. Libindo Ferrás propõe a fundação da Escola de Artes do desenho, (...). A ideia é approvada. O Dr. Vice-presidente convida o Sr. Libindo Ferrás a organisar e dirigir a nova escola, o que este acceita, apresentando então a sua demissao de membro da Commissão Central e da Directoria" (INSTITUTO LIVRE DE BELLAS ARTES, 1910).

[4] O Estatuto do Instituto de Bellas Artes do Rio Grande do Sul de 1927 anota em seu artigo 1º: "O Instituto de Bellas Artes (...) tem por fim o ensino theorico e pratico das Bellas Artes; § único: Este ensino será feito mediante cursos systematisados, formando dous grupos ou secções distinctas: - a Escola ou Conservatório de musica, (...); a Escola de artes, compreendendo a pintura, a esculptura, a architectura e as artes de applicação industrial" (INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL, 1927).

O músico e professor Tasso Bolívar Dias Corrêa assumiu a direção do Instituto em 1936. A partir daí a incorporação da Arquitetura ao Belas Artes foi, paulatinamente, acontecendo. O relatório sobre as atividades do Instituto no ano de 1936 (INSTITUTO DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DE PORTO ALEGRE, 1937) evidencia isso. Nele, Corrêa anota "ser o Instituto de Bellas Artes o único no paiz, em que são feitos, conjuntamente, os estudos da musica, com os seus diversos cursos, e os de artes plásticas, com as suas diversas secções *[grifo nosso]*" (INSTITUTO DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DE PORTO ALEGRE, 1937, p.2). As artes plásticas, em sua concepção, eram constituídas de "secções", dentre elas, a Arquitetura.

No mesmo documento, o diretor expôs ao reitor sua posição sobre a criação do curso de Arquitetura. Está no relatório: "Suggiro, entretanto, que ainda seja estudada a possibilidade desse curso [de Arquitetura] ficar a cargo deste Instituto, dada a grande importância do indispensável preparo artístico no exercício da profissão de architecto" (INSTITUTO DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DE PORTO ALEGRE, 1937, p.18).

Ou seja, para o diretor do Belas Artes, a formação de arquitetos deveria ficar sob sua responsabilidade, pois somente o Instituto ofereceria algo indispensável ao exercício da profissão: o preparo artístico. Tasso Corrêa, assim, resgatava perspectiva que, apesar de hesitante, alicerçava a compreensão da escola acerca da Arquitetura: ela é um conteúdo atinente às Belas Artes, uma "secção" dela.

Neste mesmo ano de 1936, Tasso Corrêa criou o curso de Artes Plásticas. Em seu currículo[5] – que adotou o mesmo do curso de Pintura, Escultura e Gravura da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, instituição referência ao ensino gaúcho – consta, pela primeira vez, a disciplina de *Architectura Analytica*. Ela estava dividida em duas partes, ministradas no primeiro e no segundo anos do curso. Para ministrá-la, o diretor do Belas Artes convidou, ainda em 1936[6], seu irmão, Ernani Dias Corrêa.

Segundo Simon (2003), Ernani Corrêa foi o personagem que tornou possível a relação ente o curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e o Instituto de Belas Artes gaúcho. Ele se diplomou engenheiro-arquiteto na instituição carioca. Segundo documentação que consta em sua pasta funcional[7], "foram seus colegas de turma Atílio Corrêa Lima, autor do plano da cidade de Goiânia, capital do Estado de Goiaz e Lúcio Costa, planejador de Brasília, capital da República Federativa do Brasil" (ERNANI, [196-?], p.3)[8].

[5] O curso de Artes Plásticas está assim referido no relatório sobre o ano de 1936: "A seriação do Curso de Artes Plásticas foi organizada de conformidade com o que está disposto no decreto nº 22.897, de 6 de julho de 1933, como segue: 1º anno: Geometria descriptiva; Architectura analytica (1ª parte); Anatomia artística (1ª parte); Desenho de modelo-vivo; Desenho; Modelagem (1ª parte); 2º anno: Perspectiva e sombras; Architectura analytica (2ª parte); Anatomia artística (2ª parte); Desenho do modelo vivo; Modelagemm (2ª parte); Pintura, esculptura ou gravura; 3º anno: Historia da arte (1ª parte); Arte decorativa (1ª parte); Desenho do modelo vivo; Pintura, esculptura ou gravura; 4º anno: Historia da arte (2ª parte); Arte decorativa (2ª parte); Desenho do modelo vivo; Pintura, esculptura ou gravura" (INSTITUTO DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DE PORTO ALEGRE, 1937, p. 6-7).

[6] Há, no arquivo do Instituto de Artes da UFRGS, certidão que indica que Ernani Dias Corrêa é professor catedrático da cadeira de Arquitetura analítica e Arte decorativa do Instituto de Belas Artes do Rio grande do Sul desde 15 de maio de 1936.

[7] Este documento, sem data e não assinado, parece ser uma espécie de autobiografia escrita por Ernani Dias Corrêa. Supomos isso, pois a documentação apresenta pormenores de sua vida que dificilmente seriam expostas por outra pessoa. Exemplos destes pormenores são a breve biografia de seus pais, a morte prematura de dois de seus irmãos, o início de sua vocação desenhando fachadas de casas e sua dedicação ao futebol.

[8] Contudo, documento da mesma pasta funcional indica que Ernani Dias Corrêa formou-se na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro na turma de 1925. Já Lúcio Costa, por sua vez, segundo informação biográfica da Casa de Lúcio Costa (http://www.casadeluciocosta.org/), se formou na ENBA-RJ em 1924. Ou o dado de que foram colegas de turma está equivocado

O irmão de Tasso Corrêa, responsável por introduzir a Arquitetura no Belas Artes, não estimava sua titulação[9]. Texto de sua pasta funcional refere que "a seu contra-gosto Ernani recebeu o título de engenheiro-arquiteto e, assim, foi registrado no Conselho de Engenharia, Arquitetura e Agronomia da 8ª Região, em 1934" (ERNANI, [196-?], p.3). Foi após sua formatura que a instituição carioca "restabeleceu o sensato [grifo nosso] título de arquiteto" (ERNANI, [196-?], p.3). Ou seja, o que incomodava Ernani Dias Corrêa em sua titulação era a referência à Engenharia. Ele queria ser reconhecido como arquiteto, apenas. Essa referência é relevante, pois representava um desejo em distinguir duas atividades que, mesmo vinculadas à construção civil, eram distintas.

A concepção de Arquitetura que Ernani Corrêa defendia a distinguia da Engenharia ou da Arquitetura preconizada pelos engenheiros. Segundo ele, "era costume desses engenheiros [da cidade de Porto Alegre] esboçarem a planta baixa e dar para o desenhista passar a limpo com a incumbência de adaptar uma fachada e executar os desenhos dos cortes" (ERNANI, [196-?], p.4). Era uma "ignorância de compor arquitetura" (ERNANI, [196-?], p.4). Preocupado com esta situação, Ernani Corrêa buscou "elucidar a maneira de proceder na Arquitetura e na construção, distinguindo a profissão do arquiteto que era tida pelos engenheiros como creador de fachadas, pois, a Arquitetura, para eles, era tão somente a fachada do edifício" (ERNANI, [196-?], p.4). Esta forma "ignorante" de compor Arquitetura – como desenhista de fachada submisso às determinações do engenheiro – era a concepção que Ernani Corrêa combateria em sua atuação como docente e integrante de entidade de classe.

Ernani Dias Correa foi também um militante da autonomia e da organização de classe dos arquitetos. Ele foi o primeiro presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento Rio Grande do Sul (IAB-RS), em 1948. Esta entidade tinha como finalidade "proporcionar aos arquitetos residentes no Estado, meios de coordenar seus esforços na defesa da profissão e desenvolvimento da arquitetura" (INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL, 1948). E uma das maneiras que Ernani já vinha buscando para alcançar as finalidades definidas posteriormente pelo departamento gaúcho foi seu envolvimento com a *Architectura analytica*. Pioneira no ensino de Arquitetura dentro do Instituto de Belas Artes, a disciplina se manteve como parte do currículo do curso de Artes Plásticas durante anos – até pelo menos a década de 1960.

Mas a criação de *Architectura analytica* no curso de Artes Plásticas não era suficiente. Outro passo seria dado à afirmação da Arquitetura: a criação do Curso Técnico de Arquitetura.

O CURSO TÉCNICO DE ARQUITETURA

Em 1939, o Decreto Estadual nº 7.672, de 5 de janeiro, retirou o Instituto de Belas Artes da Universidade de Porto Alegre (SIMON, 2003; BRITES, 2012). Neste mesmo ano, em 16 de janeiro, o Conselho Técnico Administrativo do Instituto discutiu e aprovou a proposta de instalação do Curso Técnico de Arquitetura (INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL, 1939c).

ou Ernani Dias Correa atrasou o curso em um ano. Esta segunda opção nos parece a mais plausível, pois em 1919 Ernani Dias Correa "fez o serviço militar como reservista de segunda categoria no Tiro de Guerra nº 5" (ERNANI, 196-?: 3).

[9] Um ano antes de Ernani se formar, o estudante Eduardo Souza Aguiar reivindicou o título de engenheiro-arquiteto, ao invés de somente arquiteto pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Sua alegação era de que seu currículo também abrangia disciplinas da engenharia. Por essa razão a instituição passou a diplomar, a partir de então, engenheiros-arquitetos. Essa explicação é dada, pelo que nos parece, por Ernani Dias Correa em documento que consta em sua pasta funcional (ERNANI, [196-?], p.3-4).

Seu currículo foi organizado em disciplinas anuais. Para percorrê-lo na totalidade seriam necessários três anos. O currículo está expresso no Quadro 1.

Quadro 1: Currículo do Curso Técnico de Arquitetura de 1939.

Fonte: INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL. Ata da primeira Sessão ordinária do Conselho Técnico Administrativo do Instituto de Belas Artes, realizada em 16 de janeiro de 1939.

CURSO TÉCNICO DE ARQUITETURA, 1939.	
1º ano	Desenho figurado (1ª parte); Modelagem (1ª parte); História da Arte (1ª parte); Geometria descritiva.
2º ano	Desenho figurado (2ª parte); Modelagem (2ª parte); História da Arte (2ª parte); Perspectiva e Sombras; Arte decorativa (1ª parte); Arquitetura Analítica (1ª parte)
3º ano	Arquitetura analítica (2ª parte); Arte decorativa (2ª parte); Estruturas de construção; Composição clássica e moderna.

Há, neste currículo, conforme aponta Fiori (1992), "predominância clara de disciplinas ligada à área estético-artística, aproveitando a estrutura já existente na instituição" (FIORI, 1992, p.174). Há apenas uma cadeira que se refere explicitamente à Arquitetura, no 2º e 3º anos: Arquitetura Analítica. E, no 3º ano, disciplinas de estrutura – Estruturas de Construção – e projeto – Composição clássica e moderna.

Fiori crê que a formação de "desenhistas" não se limitou a de executores de trabalhos gráficos. Abriu espaço, também, para "formar profissionais em condições de compor um projeto, pelo menos em seus elementos básicos" (FIORI, 1992, p.177). Entretanto, esta perspectiva não corresponde à experiência descrita por Ernani Corrêa, apresentada anteriormente.

Sobre o Curso Técnico de Arquitetura, Ernani Corrêa comentou, em carta de 1946, dirigida ao presidente do Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura (CREA-RS), Lelis Espartel, que "em 1939, foi criado mais o curso de Desenhistas Técnicos de Arquitetura, destinado a preparar, como indica a denominação do curso, auxiliares técnicos para escritórios de arquitetura" (CORRÊA, 1946).

Sendo assim, segundo o professor do Belas Artes, o curso foi criado para formar auxiliares que responderiam a uma demanda do mercado de construção: a de desenhistas de Arquitetura. Desenhistas estes que, quando formados, se colocariam no mercado de trabalho em condição análoga àquela combatida pelo próprio Ernani: como profissionais submissos executando desenhos técnicos para os engenheiros. Não era a constituição de um corpo profissional autônomo, mas acessório. Entretanto,

passava-se, a partir daí, a formar um corpo profissional que atuaria na construção civil identificado com a Arquitetura.

Mas mesmo autorizado pelo Conselho Técnico Administrativo em 16 de janeiro, o Curso Técnico de Arquitetura não foi referido no novo estatuto (INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL, 1939b) e regulamento (INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL, 1939a) do Instituto de Belas Artes, aprovados também em 1939. A única referência à Arquitetura se limitava à incorporação de *Architectura analytica* ao curso de Artes Plásticas[10]. Isto nos leva a supor que a inauguração do curso técnico foi uma iniciativa experimental.

Em 1941 o curso técnico foi remodelado e incorporou mais disciplinas. Na reunião do Conselho Técnico Administrativo, de 14 de março daquele ano, o diretor do Instituto de Belas Artes propôs sua reorganização. Era necessário, segundo ele, ampliar "a parte de caráter técnico *[grifo nosso]*" (INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL, 1941). A nova seriação, aprovada nesta reunião, está exposta no Quadro 2.

Quadro 2: Currículo do Curso Técnico de Arquitetura de 1941.

Fonte: INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL. Ata da 18ª reunião ordinária do Conselho Técnico Administrativo, realizada em 14 de março de 1941.

SERIAÇÃO DO CURSO TÉCNICO DE ARQUITETURA, 1941	
1º ano	Geometria descritiva; Arquitetura analítica (1ª parte); Anatomia artística (1ª parte); Desenho; Desenho de modelo vivo e modelagem.
2º ano	Perspectiva e sombras – Estereotomia; História da Arte (1ª parte); Arte decorativa (1ª parte); Desenho (molduras, ornatos, capiteis simples, máscaras, grifos e capiteis ricos).
3º ano	Elementos de construção – topografia; Pequenas composições de arquitetura; Historia da Arte (2ª parte); Arte decorativa (2ª parte).
4º ano	Materiais de construção – Terrenos e Fundações; Sistemas e detalhes de construção; Grandes composições de arquitetura; Higiene de habitação – Saneamento de cidades.

[10] Há o que parece ser um ato falho no regulamento de 1939. O artigo 107 faz referência às cadeiras de Pequenas Composições de Arquitetura e o artigo 119 ao curso de arquitetura. Não existiam, no Instituto de Belas Arte, a cadeira ou o curso. A razão deste ato falho parece vir da inspiração – ou cópia literal – do regulamento da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. O artigo 107 do regulamento do Instituto de Belas Artes reproduz boa parte do artigo 18 do Decreto nº 22.897, de 6 de julho de 1933 que altera disposições do decreto n. 19.852, de 11 de abril de 1931, na parte referente à organização do ensino artístico ministrado pela Escola Nacional de Belas Artes, e dá outras providências. O artigo 119 do regulamento do Instituto de Belas Artes reproduz boa parte do artigo 30 do mesmo decreto.

A alteração de 1941 estendeu o curso em mais um ano – passando de três para quatro anos. O primeiro passou a ser o mesmo do curso de Artes Plásticas. Por isso, os alunos, se nele aprovados, poderiam "matricular-se no 2º [ano] de Artes Plásticas ou no 2º [ano] de Técnico de Arquitetura, nesta última hipótese, ficam dispensados de aprovação na cadeira de Anatomia artística 1ª parte" (INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL, 1941).

O segundo ano dos cursos são semelhantes. As alterações significativas estão no terceiro e quarto anos, onde se pode perceber a ampliação de seu "caráter técnico-arquitetônico-urbanístico".

No terceiro, foram incorporadas as disciplinas de *Elementos de construção – topografia* e *Pequenas composições de arquitetura*. No quarto*, Materiais de construção – terrenos e fundação*, *Sistemas e detalhes de construção*, além de *Grandes composições de arquitetura* e *Higiene de habitação – Saneamento de cidades*. As disciplinas de composição – ou seja, projeto – passaram a ser duas. E havia apenas uma que se referia à cidade.

Cabe notar, para além das cadeiras que se referem à construção, as que se dedicavam à composição – pequenas ou grandes. À exceção da disciplina *Sistemas e Detalhes de Construção*[11], todas as do último ano desta reformulação farão parte do futuro curso de graduação em Arquitetura do Instituto quando ele for criado em 1945. Logo, esta alteração curricular parece ser a preparação para constituição do curso que pretenderá formar arquitetos, não mais auxiliares técnicos-desenhistas.

No ano seguinte o curso passou por uma crise. Em 15 de abril de 1942, a ata da reunião do Conselho Técnico Administrativo registra que o diretor do Instituto "explicou as dificuldades que havia em manter o 4º ano do Curso Técnico de Arquitetura, em vista da despesa relativamente grande e o número pequeno de alunos" (INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL, 1942b). Apesar disso, os professores decidem manter o curso, dada sua importância. E convidam o professor José Lutzenberger para as novas cadeiras. Decidem ainda que "se reformasse a seriação desse curso, igualando o seu segundo ano à segunda série do Curso de Artes Plásticas, e readaptando o programa das cadeiras do 4º ano" (INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL, 1942b). Todavia, não há referência às "readaptações" implantadas ou às "novas cadeiras".

Em 1943, foi realizada mais uma reorganização do currículo do Curso Técnico. A reunião do Conselho Técnico Administrativo, de 2 de março, aprovou a seguinte proposta:

> 1ª e 2ª séries [ou anos] idênticas às do Curso das Artes Plásticas, 3ª série [ou ano] – 1ª cadeira[:] Arte decorativa, 1ª ´parte; 2ª cadeira – Materiais de construção. Terrenos e fundações. Elementos de construção. Noções de Topografia; 3ª cadeira. Teoria e Filosofia da Arquitetura. Composição de arquitetura. (INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL, 1943)

Para perceber as alterações do Curso Técnico de Arquitetura entre 1939 e 1943 é necessário comparar suas grades. O Quadro 3 coloca os currículos lado a lado.

Percebe-se que há, de 1939 para 1941, o aumento do número de cadeiras de "caráter técnico" e de composição – grande e pequena. Há ainda, além disso, apenas uma disciplina que faz referência à cidade

[11] A disciplina do curso de arquitetura que se refere à sistemas e que teria início em 1945 era Sistemas Estruturais, do 5º ano.

(*Higiene da habitação – saneamento das cidades*). Percebe-se que o trato com a cidade era, neste currículo, conteúdo pouco expressivo.

De 1941 para 1943, além da sobreposição dos cursos de Artes e Técnico em Arquitetura nos dois primeiros anos, as disciplinas "técnicas" foram agrupadas em apenas uma (*Materiais de construção – Terrenos e fundações – Elementos de construção – Noções de topografia*). As de composição, idem (*Teoria e Filosofia da Arquitetura – Composição da Arquitetura*). Estas aglutinações fizeram o curso voltar a ser de três anos. E a disciplina que fazia referência à cidade desapareceu.

Quadro 3: Comparação entre os currículos do Curso Técnico de Arquitetura (1939 – 1941 – 1943).

Fonte: Elaborado pelo autor.

CURRÍCULOS DO CURSO TÉCNICO DE ARQUITETURA (1939 – 1941-1943).			
	1939	**1941**	**1943**
1º ano	1. Geometria descritiva. 2. Desenho figurado (1ª parte); 3. Modelagem (1ª parte); História da Arte (1ª parte);	1. Geometria descritiva; 2. Desenho; 3. Desenho de modelo vivo e modelagem; 4. Arquitetura analítica (1ª parte); 5. Anatomia artística (1ª parte);	Idêntico ao curso de Artes Plásticas
2º ano	4. Perspectiva e Sombras; 5 .História da Arte (2ª parte); 6. Arte decorativa (1ª parte); 7. Desenho figurado (2ª parte); 8. Modelagem (2ª parte); 9. Arquitetura Analítica (1ª parte)	6. Perspectiva e sombras – Estereotomia; 7. História da Arte (1ª parte); 8. Arte decorativa (1ª parte); 9. Desenho (molduras, ornatos, capiteis simples, máscaras, grifos e capiteis ricos).	Idêntico ao curso de Artes Plásticas
3º ano	10. Arquitetura analítica (2ª parte); 11. Estruturas de construção; 12. Composição clássica e moderna; 13. Arte decorativa (2ª parte).	10. Elementos de construção – topografia; 11. Pequenas composições de arquitetura; 12. História da Arte (2ª parte); 13. Arte decorativa (2ª parte).	1. Arte decorativa; 2. Materiais de construção – Terrenos e fundações – Elementos de construção – Noções de topografia; 3. Teoria e Filosofia da Arquitetura – Composição da Arquitetura.
4º ano		14. Materiais de construção – Terrenos e Fundações; 15. Sistemas e detalhes de construção; 16. Grandes composições de arquitetura; 17. Higiene de habitação – Saneamento de cidades.	

O curso técnico permaneceu funcionando mesmo após a criação do curso de graduação em Arquitetura, em 1945. E, finalmente, em 30 de janeiro de 1946, a ata do Conselho Técnico Administrativo do Belas Artes menciona a transformação do Curso Técnico de Arquitetura "em Curso Técnico de Desenho e Decoração, providenciando-se sua reorganização numa seriação de três anos" (INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL, 1946). O Curso Técnico foi, enfim, extinto neste ano, pois, com a criação da graduação em Arquitetura, já não havia mais razões para titular técnicos neste domínio profissional.

Entretanto, sua importância para o Instituto de Belas Artes é destacada por Fiori (1992) e Simon (2003). Fiori salienta "o papel deste curso técnico como um passo significativo em direção à criação do curso superior de arquitetura" (FIORI, 1992, p.5). Já Simon, afirma que o "Curso Técnico de Arquitetura, que funcionou no IBA-RS [Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul], se de um lado foi um estágio na área e um ensaio geral para o seu curso superior, também serviu como porta de entrada de profissionais qualificados de Arquitetura no Instituto" (SIMON, 2003, p.375).

Como foi possível perceber, a incorporação da Arquitetura ao Instituto de Belas Artes foi gradual – desde a primeira iniciativa de incorporar a disciplina de Arquitetura Analítica ao currículo do curso de Artes Plásticas até a experiência do Curso Técnico de Arquitetura. Mas superada esta fase inicial, o corpo diretivo da instituição percebeu que era hora de criar um curso de graduação – como brevemente referido anteriormente.

O início do processo que culminaria com a criação, em 1945, do curso de graduação em Arquitetura do Belas Artes se deu anos antes. Na reunião do Conselho Técnico Administrativo, de 27 de maio de 1942, "por indicação do conselheiro Ernani Dias Corrêa, discutiu-se favoravelmente a creação do Curso de Arquitetura. Entretanto, ficou resolvido que se procedesse estudos mais demorados, antes de se decidir em definitivo" (INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL, 1942a). A discussão sobre a criação da graduação em Arquitetura se deu, como é possível verificar, por sugestão de Ernani Corrêa e durante a vigência do curso técnico.

Poucos anos após, em 1944, duas reuniões registram sua fundação. A ata da reunião extraordinária do Conselho Técnico Administrativo, de 21 de setembro, assinala que sua convocação foi feita "com a finalidade de propor a criação do Curso de Arquitetura, nos moldes do da Escola Nacional de Belas Artes" (INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL, 1944b). A aprovação foi unanime.

Dias depois, em 29 de setembro, a Congregação se reuniu em sessão extraordinária. Em pauta, "a criação do Curso de Arquitetura, a aprovação do Regimento Interno, nomeação dos professores do novo Curso, e demais providencias a serem tomadas para a instalação dêsse curso" (INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL, 1944a). Novamente a sugestão foi aprovada por todos.

Segundo Fiori (1992), o fato do Belas Artes gaúcho criar o curso de Arquitetura nos moldes do da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro é significativo. Sem o mesmo prestígio da Escola de Engenharia era necessário ao Instituto, para ter seu curso reconhecido, "proceder o mais de acordo possível com as normas", já que "qualquer desvio poderia criar problemas para o Instituto e seu novo curso" (FIORI, 1992, p.193).

Mais de um ano após as decisões do Conselho Técnico e da Congregação, em 26 de novembro de 1945, foi sancionado o Decreto Federal nº 19.991 que autorizou o funcionamento do curso de graduação em Arquitetura no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (BRASIL, 1945).

INGRESSANTES E DIPLOMADOS

Mas afinal, quem integrou o corpo discente do Curso Técnico de Arquitetura do Instituto de Belas Artes? E quem efetivamente se diplomou Técnico em Arquitetura?

A lista de ingressantes e diplomados, exposta a seguir, foi construída a partir do cruzamento de informações obtidas por documentos diversos, todos reunidos no Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS. Foram eles: (i) Fichas de histórico escolar e matrícula dos estudantes do Instituto de Bellas Artes; (ii) Livro de Médias (LIVRO, 1939, 1940, 1941); (iii) Livro de registro de diplomados, nº 2 (LIVRO, [s.n.]); (iv) Relação de diplomados do Curso Técnico de Arquitetura (RELAÇÃO, 1944, 1985); (v) Diplomas de egressos; (vi) Cadernetas de frequência das disciplinas ministradas.

Não foi possível estabelecer uma lista completa com todos os ingressantes. Há contradições e incompletudes na documentação consultada. Entretanto, é possível revelar com maior segurança a relação de ingressantes dos três primeiros anos de funcionamento do curso.

Ele começou a receber ingressantes em 1939. A primeira turma, que contou com doze estudantes, teve os seguintes matriculados: Carlos Eugênio Godolphin Brambilla, Danilo Tavares Corte Real, Elyr Ramos, Iberê Camargo, Jayme Nascimento, Leda Pavão, Luiz Franco Moura, José Aurevil de Marchi, Ruy Angilo Oliva, Simeão de Carvalho Meira, Walmyr Rozsanyi e Wilson Talaia de Moura.

A segunda turma, de 1940, contou com treze ingressantes. Foram eles: Aquileia Irma Cortese, Breno Cortez Campomar, Carlos Alberto Dariano, Carlos Alberto Schilling Simoni, Eunice Pfeiffer Lobato, João Carlos Vieira da Rosa, José Beck Machado, Lydio Costa de Andrade, Marlowa Monteiro Netto, Sylvio Osório Filho, Ruy Bastian, Vasco Prado Gomes da Silva, Virginia Alexandra Cortese.

A terceira turma, de 1941, teve os seguintes dezesseis ingressantes: Achilles Dal Forno, Anna Irene Bolsoni, Artemio João Ulian, Djalma Fonseca Sandes, Edú Guedes Machado, Geraldo Werner Knippling, Géssi Araujo, Jahir Maria Soares, Jorge Rodrigues de Carvalho, Lourival Candido dos Santos, Miroques Casartelli de Lima, Oscar de Camilis, Rubem Fialho, Ruy Moreira Pinto, Serafim Gasulha, Thomaz Widholzer.

A partir de 1942 não é possível estabelecer precisamente a relação dos ingressantes. As informações são incompletas, há muitos transferidos oriundos do curso de Artes Plásticas – como, por exemplo, a quase integralidade de estudantes dos anos de 1945 e 1946. Apesar disso, é possível definir, com algum nível de precisão, a listagem abaixo.

A quarta turma, de 1942, teve pelo menos os seguintes seis ingressantes: Caio Rosa Ilha, Carlei Scandiuzzi de Oliveira, João Batista da Silva Filho, Octaviano Tozzi Filho, Paulo de Mesquita Rothmann, Thomaz Grey.

A quinta turma, de 1943, teve ao menos os seguintes sete ingressantes: Cândido Cerqueira Bello, Circe Maria de Campos, Helena Leal Machado, Haydée Cosme, Jairo dos Santos, Jorg Casagranda, Odaléa Maria Joana Blaggi Casagrande.

A sexta turma, de 1944, teve ao menos os seguintes dois estudantes: Jacob Matiotti Ceccato, Zelí Souza Martins.

A sétima turma, de 1945, teve ao menos os seguintes quatro ingressantes: Arthur Thompson, Cely Clara Diel, Fernando Martinelli, Hilda Peixoto Mylius.

A oitava e última turma de ingressantes, de 1946, teve ao menos os seguintes cinco estudantes: Araci Cervasio, Fernando Francisco Picoral, Irineu Anzolch, Osmar Przybylski, Ottokar Edmund Schirmer.

Chama a atenção, ao longo do período de funcionamento do curso (1939-1946), a grande quantidade de abandonos. Sete estudantes da turma de 1939 deixaram o curso. Na turma de 1940, outros sete. E nos anos subsequentes as desistências se mantiveram expressivas.

Dentre os estudantes que abandonaram o curso estão, por exemplo, Iberê Camargo (ingressante de 1939) e Vasco Prado (ingressante de 1940). Iberê Camargo, hoje reconhecido como um dos grandes artistas plásticos brasileiros, cursou os três anos do curso Técnico de Arquitetura (de 1939 a 1941), mas não colou grau. Seu aproveitamento foi insuficiente no 3º ano do curso – teve média 3 em *Arquitetura Analítica II* e média 5 em *Arte Decorativa II*, *Pequenas Composições de Arquitetura* e *Elementos de Construção e Topografia*. O outro importante artista plástico que também integrou o corpo discente do Curso Técnico de Arquitetura foi Vasco Prado. Segundo sua ficha de histórico escolar ele cursou apenas o primeiro ano, em 1940.

Além dos abandonos, outro fato chama atenção: a quantidade de transferências do curso de Artes Plásticas para o Técnico de Arquitetura. Esta possibilidade se tornou possível a partir do ano de 1941/1942, quando os primeiros anos de ambos passaram a ser iguais. Assim, diversos ingressantes do curso de Artes Plásticas migravam para o Técnico de Arquitetura após a conclusão do segundo ano.

Exposta a lista de ingressantes, passemos à lista de diplomados. O curso Técnico diplomou, ao todo, entre os anos de 1941 (primeira turma de formandos) e 1946 (última turma de formandos), 28 profissionais. As turmas e os diplomados estão listados a seguir.

Turma de 1941: Elyr Ramos, Jayme Nascimento, Simeão de Carvalho Meira, Walmyr Rozsanyl.

Turma de 1942: Carlos Alberto Dariano, Aquileia Irma Cortese, Eunice Pfeifer Lobato, Leda Pavão, Marlowa Monteiro Netto, Rubem Costa, Virginia Alexandra Cortese.

Turma de 1944: Circe Maria de Campos, Djalma Fonseca Sandes, Edú Guedes Machado, Rubem Fialho.

Turma de 1945: Paulo de Mesquita Rothmann, João Batista da Silva Filho, Octaviano Tozzi Filho.

Turma de 1946: Aracy Cervasio, Caio Rosa Ilha, Celí Clara Diel, Fernando Francisco Picoral, Haydée Cosme, Hilda Peixoto Mylius, Jairo Bernardo dos Santos, Jorg Casagranda, Irineu Ansolch, Jacob Matiotti Ceccato, Norberto Eugênio Dick, Odaléa Maria Joana Blaggi Casagrande, Osmar Przybylski, Ottokar Edmund Schirmer.

Importante destacar que não houve formatura em 1943. Isso se deve à alteração curricular ocorrida em 1941, que estendeu o curso de três para quatro anos. Outro fato a ressaltar é a quantidade de diplomados (14) em 1946, ano de seu encerramento.

A experiência do Curso Técnico de Arquitetura teve, enfim, vida curta – apenas 8 anos – mas diplomou um número expressivo de profissionais (32) dado o contexto histórico em que vigorou. Seu fim esteve, obviamente, relacionado ao início da graduação em Arquitetura, iniciada no ano de 1945.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como referido no início deste artigo, a experiência do Curso Técnico de Arquitetura é evidencia de que a formação em Arquitetura nem sempre teve a formatação que conhecemos atualmente – de curso de graduação, autônomo. A Arquitetura já foi ensinada em nível técnico, para formar pessoal habilitado a exercer a profissão em condição de subordinação aos engenheiros, como desenhistas.

Entretanto, quando colocada em seu contexto histórico, é possível perceber que sua trajetória iniciou a constituição de um corpo profissional que se descolava da Engenharia e se reconhecia como pertencente ao âmbito exclusivo da Arquitetura. E este foi um importante passo para autonomia do ensino e, finalmente, da atividade profissional.

Outro fato importante a destacar é a vinculação entre o fazer "técnico em Arquitetura" e o desenho (seja de fachadas, de plantas ou outras representações da construção). Sendo assim, o caráter – ou a personalidade – do arquiteto foi se construindo como a do profissional que elabora desenhos que devem conduzir de maneira precisa uma construção. E, se inicialmente este fazer esteve submetido aos escritórios de Engenharia, ele foi paulatinamente se afirmando como um fazer próprio – e autônomo – dos arquitetos.

Seguir a trajetória do Curso Técnico de Arquitetura é, enfim, acompanhar a lenta e gradual constituição do campo da Arquitetura no Brasil.

REFERÊNCIAS:

BERED, Emil. Impressões sobre os acontecimentos ligados à fundação da Faculdade de Arquitetura. In LICHT, Flavia Boni; CAFRUNI, Salma (orgs.) Arquitetura UFRGS: 50 anos de histórias. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

BRASIL. Decreto Federal nº 19.991, de 26 de novembro de 1945. Autoriza o funcionamento do curso de arquitetura no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, de Porto Alegre.

CORRÊA, Ernani Dias [carta] 23 de agosto de 1946, Porto Alegre [para] ESPARTEL, Lelis, Porto Alegre. Responde oficio do CREA que solicitava informações sobre o Instituto de Belas Artes.

ERNANI Dias Corrêa, nascido em... [Pasta Funcional de Ernani Dias Corrêa. Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS, s.l. 196-?].

ESTATUTOS do Instituto Livre de Bellas Artes do Rio Grande do Sul. A Federação, Porto Alegre, p.2, 22 ago. 1908.

FIORI, Renato Holmer. Arquitetura moderna e ensino de arquitetura: os cursos em Porto Alegre de 1945 a 1951. Dissertação (mestrado em História do Brasil), IFCH-PUCRS. Porto Alegre,1992.

INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL – DEPARTAMENTO DO RIO GRANDE DO SUL. Estatutos do Departamento do Rio Grande do Sul do Instituto de Arquitetos do Brasil organisados e aprovados pelo Conselho Diretor em sessão realizada aos 7 dias do mês de Abril de 1948. Porto Alegre, 1948.

INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL. Ata da sessão ordinária do Conselho Técnico Administrativo, realizada em 30 de janeiro de 1946.

_____. Ata da sessão extraordinária da Congregação, realizada em 29 de setembro de 1944a.

_____. Ata da reunião extraordinária do Conselho Técnico Administrativo, realizada em 21 de setembro de 1944b.

_____. Ata da 32ª reunião ordinária do Conselho Técnico Administrativo, realizada em 2 de março de 1943.

_____. Ata da 26ª reunião ordinária do Conselho Técnico Administrativo, realizada em 27 de maio de 1942a.

_____. Ata da 25ª reunião ordinária do Conselho Técnico Administrativo, realizada em 15 de abril de 1942b.

_____. Ata da 18ª reunião ordinária do Conselho Técnico Administrativo, realizada em 14 de março de 1941.

_____. Regulamento. Aprovado em sessão da Congregação realizada em 24 de março de 1939. Porto Alegre, 1939a.

_____. Estatutos. Aprovados em sessão da Congregação realizada em 23 de janeiro de 1939. Porto Alegre, 1939b.

_____. Ata da primeira Sessão ordinária do Conselho Técnico Administrativo do Instituto de Belas Artes, realizada em 16 de janeiro de 1939c.

_____. Estatutos approvados em sessão de 18 de dezembro de 1927. Porto Alegre: Oficina Gráfica da Livraria do Globo. Santa Maria e Pelotas: Barcellos, Bertaso & Cia Filiaes, 1927.

INSTITUTO DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DE PORTO ALEGRE. Relatório de 1936 apresentado pelo Director Dr. Tasso Corrêa. Porto Alegre, 1937.

INSTITUTO LIVRE DE BELLAS ARTES. Relatórios de 1909 e 1912 do Instituto de Bellas Artes do Rio Grande do Sul apresentados pelo presidente Dr. Olinto de Oliveira. Porto Alegre: Officinas Graphicas da Livraria do Globo, 1912.

_____. Ata da 5ª sessão ordinária da Comissão Central, realizada em 10 de fevereiro de 1910.

MACEDO, Francisco Riopardense de. A criação da Faculdade de Arquitetura. In LICHT, Flavia Boni; CAFRUNI, Salma (orgs.) Arquitetura UFRGS: 50 anos de histórias. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

LIVRO de médias, 1939. Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. [Porto Alegre], 1939.

LIVRO de médias, 1940. Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. [Porto Alegre], 1940.

LIVRO de médias, 1941. Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. [Porto Alegre], 1941.

LIVRO de registro de diplomados, nº 2. Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. [Porto Alegre, s.n.].

MELLO, Bruno Cesar Euphrasio de. O Urbanismo dos arquitetos: genealogia de uma experiência de ensino. Tese (doutorado em Planejamento Urbano e Regional), PROPUR-UFRGS. Porto Alegre, 2016.

PESAVENTO, Sandra J. Um dia, um outro tempo... in OLIVEIRA, Carmen Regina de; LICHT, Flavia Boni. UFRGS 70 anos. Porto Alegre: UFRGS, 2004. p. 9-73.

RELAÇÃO de diplomados: Curso Técnico de Arquitetura. Serviço Público Federal, Instituto de Artes, Arquivo. [Porto Alegre], 1985. 3f.

RELAÇÃO dos formandos de 1944. Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. [Porto Alegre, 1944?]. 1f.

RIBEIRO, Demétrio. A arquitetura no período 45-50 [1987]. In LICHT, Flavia Boni; CAFRUNI, Salma (orgs.). Demétrio Ribeiro. Porto Alegre: IAB/RS; Livraria do Arquiteto, 2005.

_____ . Um depoimento sobre a criação, por Tasso Corrêa, do ensino de Arquitetura no Rio Grande do Sul. In LICHT, Flavia Boni; CAFRUNI, Salma (orgs.) Arquitetura UFRGS: 50 anos de histórias. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

RIO GRANDE DO SUL. Decreto Estadual nº 5.758, de 20 de novembro de 1934. Crea a Universidade de Porto Alegre.

SIMON, Círio. Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema das artes visuais do Rio Grande do Sul. Tese (doutorado em História), IFCH-PUCRS. Porto Alegre, 2002.

V enanparq
Salvador - 2018

O ESPAÇO DOMÉSTICO E A DOMESTICAÇÃO DA PAISAGEM: CASAS BRASILEIRAS CONTEMPORÂNEAS

THE DOMESTIC SPACE AND THE DOMESTICATION OF THE LANDSCAPE: CONTEMPORARY BRAZILIAN HOUSES

EL ESPÁCIO DOMÉSTICO Y LA DOMESTICACIÓN DEL PAISAJE: CASAS BRASILEÑAS CONTEMPORÃNEAS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO.

COSTA, Ana Elísia
Doutora em Teoria, História e Crítica da Arquitetura; Professora da FA UFRGS e do PPGAU UFPel
ana_elisia_costa@hotmail.com

COTRIM, Marcio
Doutor em Teoria e História da Arquitetura; Professor do DAU UFPB e do PPGAU UFPB
marciocotrim@gmail.com

O ESPAÇO DOMÉSTICO E A DOMESTICAÇÃO DA PAISAGEM: CASAS BRASILEIRAS CONTEMPORÂNEAS

THE DOMESTIC SPACE AND THE DOMESTICATION OF THE LANDSCAPE: CONTEMPORARY BRAZILIAN HOUSES

EL ESPÁCIO DOMÉSTICO Y LA DOMESTICACIÓN DEL PAISAJE: CASAS BRASILEÑAS CONTEMPORÃNEAS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO.

RESUMO:
A relação de um edifício com a paisagem, natural ou urbana, nunca é isenta. Há nessa relação uma expectativa que, normalmente, enfoca três estratégias – protagonismo, em que a obra, por contraste, ganha destaque e visibilidade na paisagem; neutralidade, expressa nos edifícios que se integram ao seu entorno; e a hibridização das duas atitudes anteriores, com alguns elementos destacados e outros integrados no meio em que se inserem. Nesse contexto e por meio deste estudo, propõe-se analisar casas brasileiras que cederam, em diferentes graus, o protagonismo à paisagem envolvente, estabelecendo para isso uma atitude conciliatória. Com ênfase na análise de exemplares contemporâneos, o estudo revisita casas construídas na década de 1970, nas quais se pode observar o desejo de que o edifício se afirme na paisagem, mas sem que assuma o papel protagonista, o que, como hipótese de trabalho, antecipa certas operações que se tornaram mais recorrentes entre casas contemporâneas, especialmente as analisadas neste estudo.
PALAVRAS-CHAVE: paisagem; tipologia; casa contemporânea brasileira.

ABSTRACT:
The relationship of a building to the landscape, natural or urban, is never exempt. There is in this relationship an expectation that normally focuses on three strategies - protagonism, in which the building gains prominence and visibility in the landscape by contrast; neutrality, expressed in buildings that integrate with their surroundings; and the hybridization of the two previous attitudes, with some elements highlighted and others integrated in the environment in which they are inserted. In this context and through this study, we propose to analyze Brazilian houses that have given the protagonism to the surrounding landscape. With an emphasis on the analysis of contemporary houses, the study revisits houses built in the 1970s in which one can observe the desire for the building to appear itself in the landscape, but without assuming the protagonist which as a hypothesis, anticipates certain operations that have become more recurrent among contemporary houses, especially those analyzed in this study.
KEYWORDS: *landscape; typology; contemporary Brazilian house.*

RESUMEN:
La relación de un edificio con el paisaje, natural o urbano, nunca es neutral. Hay en esta relación una expectativa que normalmente enfoca tres estrategias - protagonismo, en que la obra, por contraste, gana destaque y visibilidad en el paisaje; neutralidad, expresada en los edificios que se integran a su entorno; y la hibridación de las dos actitudes anteriores, con algunos elementos destacados y otros integrados en el medio en que se insertan. En este contexto y por medio de este estudio, se propone analizar casas brasileñas que cedieron, en diferentes grados, el protagonismo al paisaje circundante, estableciendo así una actitud conciliatoria de reinvención o transformación. Con el énfasis en el análisis de casas contemporáneas, el estudio revisita casas construidas en la década de 1970, en las que se puede observar el deseo de que el edificio se afirme en el paisaje, pero sin que asuma el papel protagonista, lo que, como hipótesis el trabajo, anticipa ciertas operaciones que se han vuelto más recurrentes entre casas contemporáneas, especialmente las analizadas en este estudio.
PALABRAS CLAVE: *paisaje; tipología; casa contemporánea brasileña.*

INTRODUÇÃO

A relação de um edifício com a paisagem, natural ou urbana, nunca é isenta. Há nessa relação uma expectativa que, normalmente, enfoca três estratégias – *protagonismo*, em que a obra, por contraste, ganha destaque e visibilidade na paisagem; *neutralidade*, expressa nos edifícios que se integram ao seu entorno; e a *hibridização das duas atitudes anteriores*, com alguns elementos destacados e outros integrados no meio em que se inserem. (CROCKETT, 2016; TRIGO, 2016). É, portanto, condição essencial da arquitetura apoiar-se na paisagem, participar da mesma ou, ainda, opor-se a ela. (MUÑOZ, 1987)

O enfoque dado a partir de uma dessas três estratégias depende de um juízo crítico que é significativamente influenciado por valores de uma determinada época, cultura e sociedade. A partir dos anos 1980, por exemplo, destacam-se, em especial na Europa e nos Estados Unidos, críticas à monumentalidade ou ao exibicionismo gratuito de obras anteriores que, para alguns[1], seriam pouco atentas aos seus contextos naturais e históricos consolidados. Essas críticas explicam, em grande medida, algumas das formas de operar em contextos históricos consolidados da arquitetura pós-moderna, por meio de citações diretas às arquiteturas antigas. No mesmo período, temas ligados à identidade passaram a ser debatidos nos Seminários de Arquitetura Latino Americana e certos materiais, como o tijolo, encarnaram possíveis relações com o lugar.

Algo diferente, mas comparável, pode ser observado em projetos de viés sustentável - ou de modismos a eles associados – que, a partir dos anos 1990, buscaram promover a simbiose do edifício com a paisagem natural, por meio da adoção de formas curvas e/ou semienterradas, com telhado-verde e erguidas com materiais autóctones.

De qualquer modo, segundo Trigo (2016) e Rebello, Eloy, Leite (2006), a paisagem pode ser considerada como um importante "dado operativo de projeto", em que o desejo de protagonismo, comumente, se associa às necessidades projetuais de "invenção do inédito", por vezes, com "sofisticação duvidosa"; e ao desejo de neutralidade que, por sua vez, se relaciona com as necessidades de "simulação dos sistemas existentes", de imitação, ou, numa atitude conciliatória, de "reinvenção ou transformação" dos mesmos.

> Admirando o natural, como se sentir criador e criatura no mesmo ato. A atividade humana de construir deriva-se em dilemas: da imitação simples à sofisticação duvidosa, da simulação dos sistemas existentes à invenção do inédito. Tudo é desafio e tentativa na relação entre o homem construtor e seu ambiente gerador. (REBELLO, ELOY, LEITE, 2006)

No contexto destas reflexões, esse estudo se propõe a analisar casas brasileiras que cederam, em diferentes graus, o protagonismo à paisagem envolvente, estabelecendo para isso uma atitude conciliatória de reinvenção ou transformação da mesma.

[1] Pode-se citar, por exemplo, Colin Rowe e Fred Koetter, no livro Collage City (1978), que se insere no debate mais amplo do "contextualismo", por defender a valorização da espacialidade tradicional das cidades e a coexistência do novo com o contexto preexistente.

Destacam-se casas implantadas em lotes íngremes descendentes, ou seja, aquelas em que a cota mais alta se dá no nível da rua e desde onde estas casas são acessadas. Nesses casos, como se verá ao longo do artigo, o programa se desenvolve abaixo da referida cota e a cobertura é transformada numa extensão do espaço público ou da parte mais alta da topografia do terreno, reduzindo o impacto visual do volume e sugerindo uma espécie de mimetismo da casa na paisagem.

O conceito de mimetismo neste trabalho, livrando-se da carga filosófica da palavra de origem grega *mimesis*, é entendido apenas como uma estratégia de "adaptação" da arquitetura ao lugar em se insere, o que, em maior ou menor grau, leva à fusão visual da mesma na paisagem. Afasta-se assim da relação do conceito com a ideia de "imitação", para envolver a "interpretação da essência da realidade pelo artista". (MAHFUZ, 1995)

Com ênfase na análise de casas contemporâneas brasileiras, o estudo revisita ainda casas construídas na década de 1970 no país, nas quais se pode observar o desejo de que o edifício se afirme na paisagem, mas sem que assuma o papel protagonista. Tal desejo, como hipótese de trabalho, antecipa certas operações que se tornaram mais recorrentes entre casas contemporâneas, especialmente as analisadas neste estudo.

A COBERTURA COMO EXTENSÃO DA RUA OU DA TOPOGRAFIA

Casas construídas na década de 1970

No período entre o final da década de 1960 e início da década de 1970, segundo Zein e Bastos (2010), a arquitetura brasileira desenvolvia novas pesquisas formais e estruturais que, em paralelo, conviviam com a revisão da arquitetura vernácula. Processualmente, este cenário conduziu à "crise da modernidade" vivenciada entre 1975-1985, quando são registrados movimentos simultâneos de continuidade, revisão e/ou superação da tradição moderna.

É neste contexto de profundas transformações que Paulo Mandes da Rocha recorre ao uso de esquemas consolidados, como os das "casas-apartamento" - prisma compacto sobre pilotis que organiza o seu programa principal em um único pavimento - e, concomitantemente, ao uso de composições mais complexas.[2] (ZEIN, 2000)

Duas casas projetadas pelo arquiteto nesse período – G. Cristófero (1971) e Paulo e Lúcia Francini (1975) – merecem destaque na análise aqui proposta (Figura 1). Ambas são implantadas em lotes íngremes descendentes e se organizam em prismas de proporções retangulares, com alas dispostas frente-fundo e separadas por um pátio, configurando empenas laterais longitudinais cegas. Assim, nos dois casos, o arquiteto adapta em terrenos íngremes os mesmos arranjos tipológicos empregados em inúmeras casas que projetou em terrenos mais planos, o que, por sua vez, pode deixar dúvidas quanto à subordinação ou prevalência do tipo em relação ao sítio. (MARTÍ ARÍS, 1993)

[2] Tais características, segundo Zein (2000), correspondem respectivamente à terceira (1964-78) e quarta fase (1976-79) da produção do arquiteto.

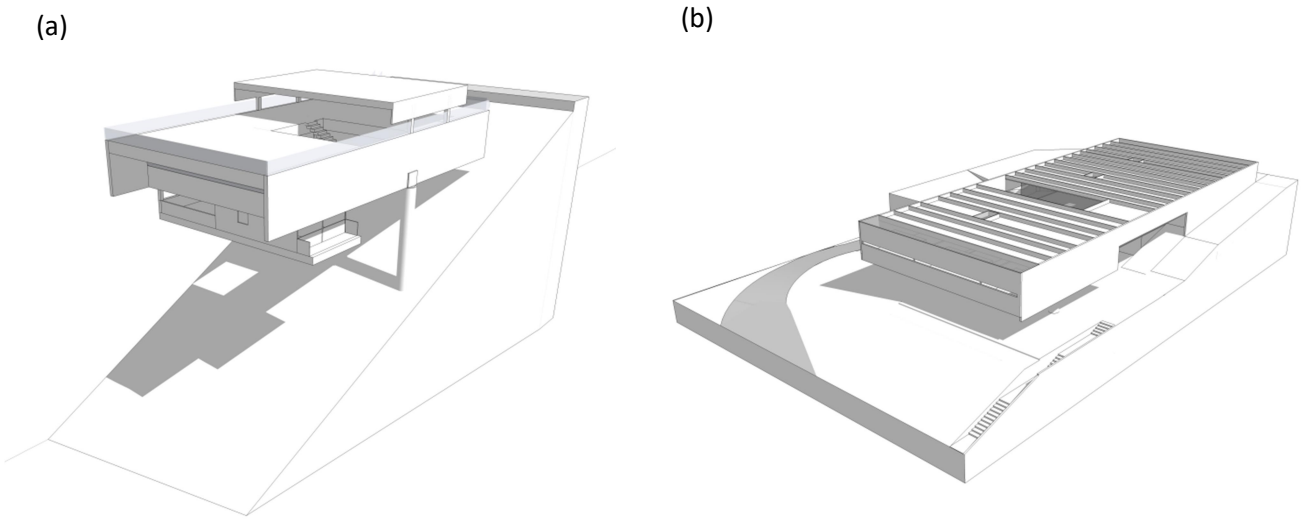


Figura 1: (a) Casa G de Cristófero (1971) e (b) Casa Paulo e Lúcia Francini (1975). Paulo Mendes da Rocha
Fonte: Acervo Pesquisa Casa Contemporânea Brasileira /Desenhos: RITTER, Carolina; MENUZZI, Ana Clara.

Nesses casos, contudo, a cobertura é explorada como uma extensão da cota mais elevada do terreno – *a partir do acesso,* criando uma espécie de nova topografia por meio de um terraço visitável (G. Cristófero); e *a partir dos fundos do lote,* tendo um pequeno pátio como interface entre o terreno e o volume, o que não permite o acesso direto à cobertura (Francini)[3]. Na primeira, a fusão da cobertura-terraço e do pátio, binômios espaciais opostos (e quase inconciliáveis) de extroversão e introspecção, apontam para novas possibilidades de diálogo com a paisagem e sua representação. (COSTA, MENUZZI, ONGARATTO, et al. 2017)

Estruturalmente, ambas as casas exploram vigas-paredes longitudinais, variando o sistema de apoio das mesmas. Na G. Cristófero, as colunas estão centralizadas com relação às vigas longitudinais que nela se apoiam, definindo um enorme balanço no extremo oposto ao de acesso. Esse balanço é ainda mais pronunciado pela laje de cobertura que funciona como beiral em relação às demais. A solução parece desafiar a gravidade pela radicalidade estrutural, marcada pelo número mínimo de apoios. Na Francini, as vigas-parede se apoiam em outras vigas transversais com balanços menos expressivos que, por sua vez, descarregam nas colunas internalizadas na planta. Essa solução, junto com os platôs, resulta num conjunto mais atarracado no terreno. Embora tais sistemas estruturais tenham sido amplamente utilizados no modernismo[4], aqui, especialmente na Cristófero, estes são tensionados e ganham dramaticidade pela confrontação visual dos balanços em oposição às linhas descendentes do terreno. (Figura 2)

[3] A Casa Fernando Milan (1970), também de Mendes da Rocha, explora relação similar entre o arranjo volumétrico e a topografia. (ZEIN, 2012, p. 276-279)

[4] Bahima (2015) define três sistemas estruturais principais: *Dominoico*, com pliares internalizados nas plantas e lajes em balanços nas bordas; *Não Dominoicos,* com muros estruturais longitudinais apoiadas diretamente no solo; e *Hídridos*, com vigas-parede apoiadas em colunas e mega-balanços nos extremos longitudinais dos volumes.

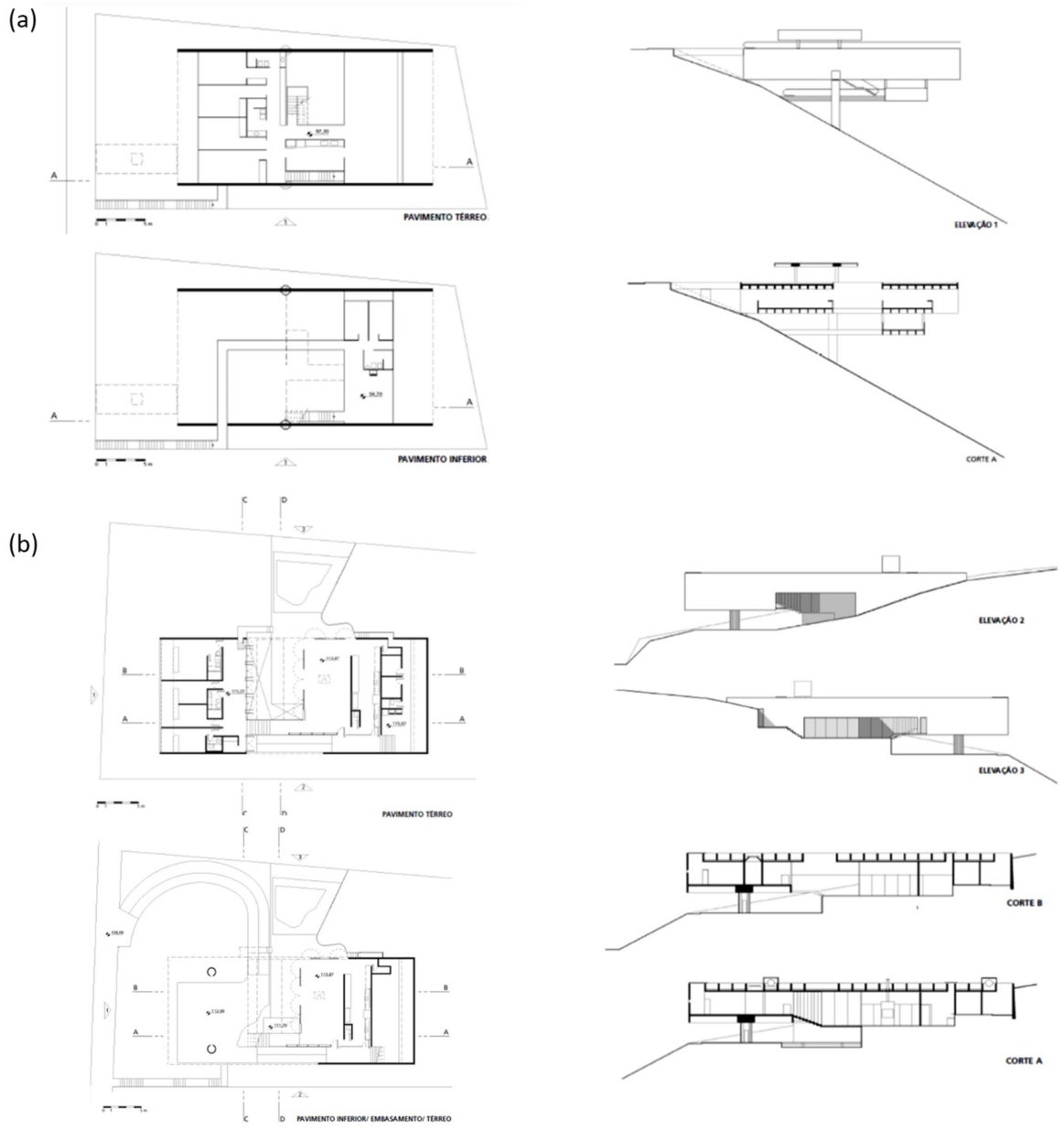


Figura 2: (a) Casa G de Cristófero (1971) e (b) Casa Paulo e Lúcia Francini (1975). Paulo Mendes da Rocha
Fonte: ZEIN, 2012, p. 281-282 e 300-303

Assim, mimetizados na paisagem sob terraços estendidos da rua ou do terreno e confinados entre vigas-parede longitudinais, esses projetos compõem dois partidos - volumes suspensos e volumes semienterrados. Naturalmente, tais partidos revelam uma atitude ambígua em relação à paisagem - por um lado, buscam se integrar a ela através da cobertura; por outro, as empenas laterais em concreto que sustentam essa mesma cobertura se afirmam na paisagem por contraste. A partir do ponto de vista do observador, portanto, gestos de protagonismo ou neutralidade podem ser contraditórios ou relativizados.

Ainda na década de 1970, o arquiteto Eduardo de Almeida desenvolve projetos que, aparentemente, resultam de operações semelhantes às de Mendes da Rocha. Depois de semienterrar a casa Patrimônio do Carmo 02 (1976), sem, contudo, adotar a cobertura como terraço e sem arrojos estruturais (Figura 3), o arquiteto explora amplamente a cobertura da casa Donald Ting (1978) como um terraço-mirante.

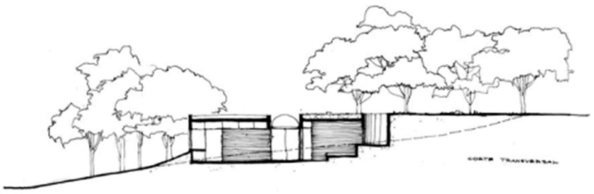


Figura 3: Casa Patrimônio do Carmo 2 (1976). Eduardo de Almeida.
Fonte: http://arquivoeduardodealmeida.com/92-residencia-patrimonio-do-carmo-02/

Nessa última, a compacidade volumétrica é rompida pela rotação dos pavimentos a partir de um vórtice central, marcado por pé-direito duplo, no qual a escada é posicionada. A partir desse vórtice, o zoneamento proposto por Eduardo de Almeida inverte a lógica tradicional, aquela em que o acesso principal ocorre no setor social e o setor íntimo é disposto no pavimento superior, passando a casa a ser vivenciada de modo descendente - acesso de veículos, área de lazer e piscina ocupam o piso superior-cobertura; áreas de serviço e estar, o nível intermediário; e ambientes íntimos, o nível inferior. (Figura 4)

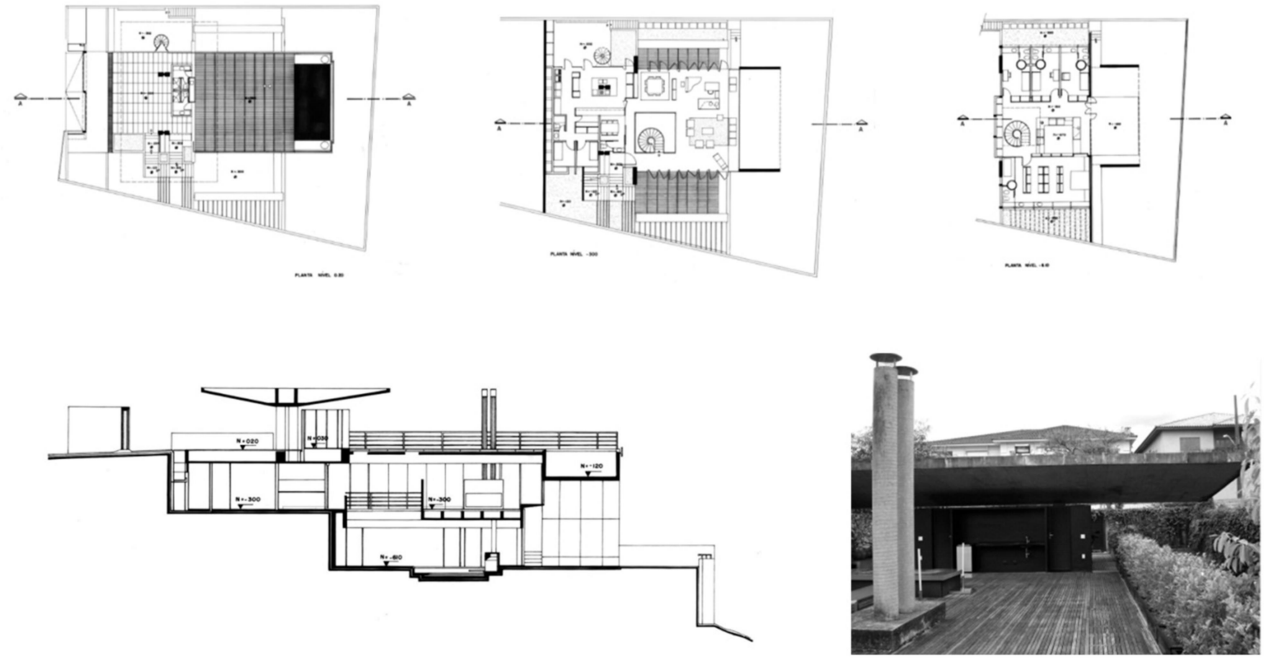


Figura 4: Donald Ting (1978), Eduardo de Almeida.
Fonte: http://arquivoeduardodealmeida.com/101-residencia-donald-ting/

O zoneamento descendente e a experiência espacial a ele associado, ao se contraporem ao arranjo horizontalizado observado nas casas de Paulo Mendes da Rocha, ilustram mais uma das soluções ensaiadas nos anos 1970 que serão também alternativas exploradas entre casas contemporâneas.

CASOS CONTEMPORÂNEOS

O volume suspenso

Com um número de apoios reduzidos, algumas soluções contemporâneas também promovem a elevação de volumes em terrenos íngremes, criando coberturas que assumem o papel de terraços/mirantes e, em algum grau, integram-se à paisagem. Assim como nas casas de Paulo Mendes da Rocha, o pilotis desses casos distanciam-se do viés corbusiano, originalmente vinculado a operações urbanas, para resolver problemas de natureza construtiva impostos pela topografia íngreme, tal como na proposta de Lucio Costa para Monlevade[5]. Como resultado, os arranjos promovem uma representativa inversão de funções e significados – o papel idealizado do pilotis de dar continuidade entre espaços públicos e privados é então assumido pelo terraço-jardim e o próprio espaço do pilotis assume caráter residual ou secundário.

Em casas com *arranjos horizontalizados*, registra-se casos em que vigas mestres se apoiam nas cotas mais altas dos terrenos e, no outro extremo, sustentam balanços generosos que projetam a casa sobre a forte topografia, como nas casas Ubatuba (2005-2006. SPBR) e Maya (2014. Yuri Vital). Deixando de lado as particularidades de natureza funcional e espacial, estas casas estabelecem relações com a paisagem muito similares às que ocorrem na casa G. Cristófero de Mendes da Rocha. Ao mesmo tempo, contudo, nestas casas são exploradas novas soluções estruturais, como revelam as duas vigas mestres da Casa Ubatuba que atirantam as lajes dos seus pavimentos inferiores e a estrutura metálica da casa Maya. (TONET, PICCOLI, COSTA, 2016; COSTA, 2017). (Figura 5)

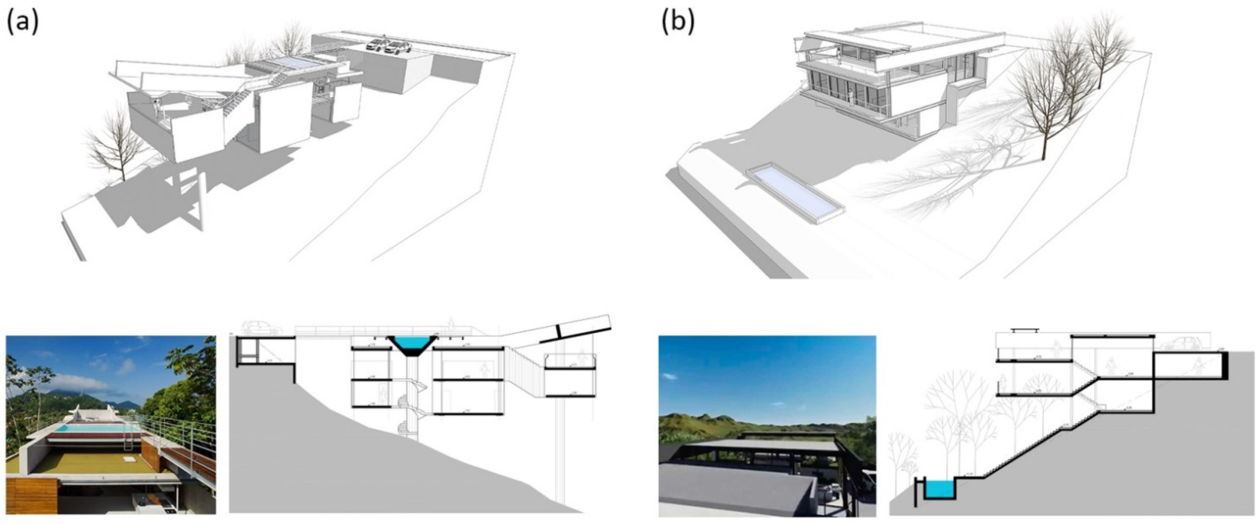


Figura 5: Arranjos horizontalizados: (a) Ubatuba (2005-2006), SPBR; (b) Maya (2014), Yuri Vital;
Fonte: *Foto, render e cortes:* Acervos SPBR e Yuri Vital; *Perspectivas:* Acervo Pesquisa Casa Contemporânea Brasileira /Desenho: TONET, Stefânia.

Em casas com *arranjos mais verticais*, é recorrente a fragmentação de volumes que, apoiados em poucas colunas, buscam minimizar os impactos do conjunto sobre a topografia e a vegetação do terreno, como

[5] A ideia de continuidade entre o tipo de corte experimentado por Lucio Costa em Monlevade e diversos projetos ao longo do século XX é tratado por Abílio Guerra (2002) na sua tese de doutorado e, posteriormente, adaptado em outros textos do autor.

pode ser ilustrado pelas casas Ubatuba II (2011-12. SPBR) e Marassi (2012. Frederico Zanelato). Na primeira, a proporção volumétrica, as empenas laterais cegas apoiadas diretamente nas colunas e a orientação frente-fundos são explícitas heranças das casas modernas paulistas, mas provam lógicas funcionais, espaciais e estruturais muito particulares em relação às mesmas (HALLAL, COSTA, 2016; COSTA, 2017). Destaca-se a escada aberta que liga o terraço ao pavimento inferior, em oposição à solução adotada na casa Marassi, cuja proteção da escada demanda uma pequena laje apoiada sobre a cobertura-terraço, assim como na casa G. Cristófero de Mendes da Rocha e na casa Ting de Eduardo Almeida. (Figura 6)

Em alguns casos, seja em arranjos horizontalizados ou verticalizados, observa-se a presença de um volume secundário enterrado e conectado diretamente à rua que, por meio de passarelas ou "pontes", se liga ao corpo principal da casa. Tais passarelas, assim como na casa G. Cristófero, transpõem os "abismos" impostos pelas topografias íngremes e definem, junto com os percursos possíveis sobre os terraços das coberturas, grandes promenades abertas à paisagem. (COSTA, 2017)

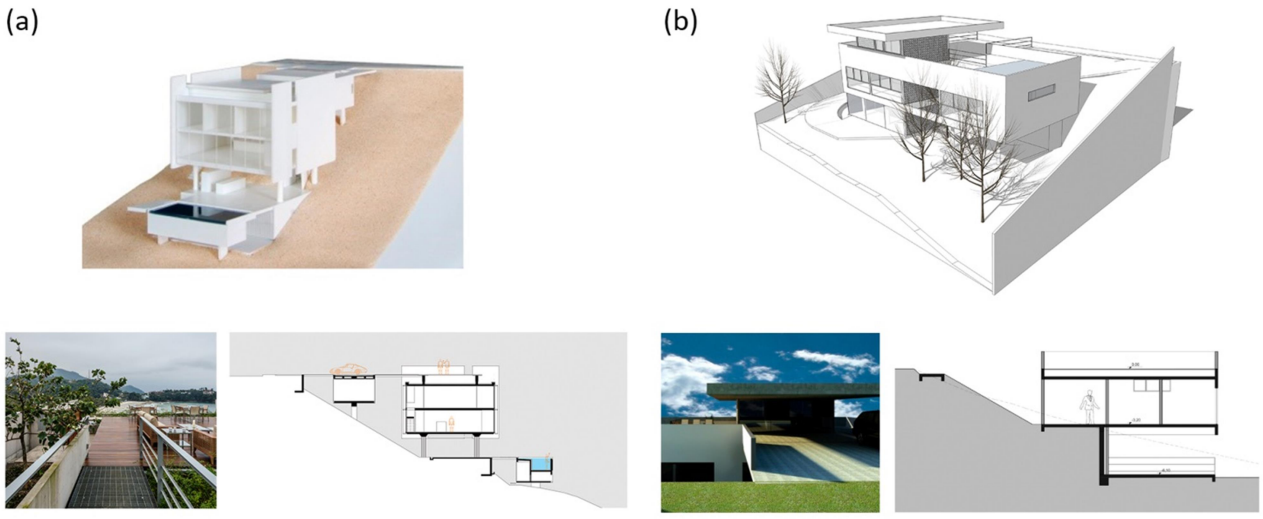


Figura 6: Arranjos verticalizados: (a) Ubatuba II(2011-2012), SPBR; (b) Marassi (2012), Zanelato;
Fonte: *Foto, render e cortes*: Acervos SPBR e Frederico Zanelatto; *Perspectiva:* Acervo Pesquisa Casa Contemporânea Brasileira/ Desenho: MEDEIROS DOS SANTOS, Luísa.

O volume enterrado

Em sentido oposto aos casos anteriores, são observados exemplares em que a estratégia de mimetização ocorre a partir de um operação que enterra parte dos volumes no solo, como nos projetos das casas Brasileira 2 (2011. Arquitetos Associados[6]) e Itu (2010. UNA Arquitetos[7]), ambos não construídos.

Nesses casos, os volumes compactos são encravados transversal ou longitudinalmente em relação às curvas de nível do terreno, deixando suas coberturas, assim como nos casos anteriores, em continuidade

[6] Da equipe do escritório, assinam o projeto os arquitetos Alexandre Brasil e Bruno Santa Cecília

[7] O projeto constava no site do escritório, de onde todas as imagens e dados foram extraídos. Inexplicavelmente, depois que toda a análise foi desenvolvida, o projeto foi removido da base de dados do escritório. A mesma foi citada no artigo COSTA, COTRIM CUNHA (2005) e renders da casa estão ainda disponíveis no site - http://www.eduardomartorelli.com.br/2012-I-casa-itu-I-una-arquitetos.

com as cotas mais altas do terreno. Pátios internos ampliam as possibilidades de iluminação e ventilação dos ambientes, bem como dinamizam as experiências espaciais dos pavimentos que, dispostos em meio níveis, buscam minimizar movimentações na topografia natural do terreno. (Figura 7)

(a) (b)

Figura 7: (a) Casa Brasileira 2 (2011). Arquitetos Associados; (b) Casa Itú (2012). Una
Fonte: *Foto e renders:* Acervos Arquitetos Associados e Una Arquitetos; *Cortes*: Acervo Pesquisa Casa Contemporânea Brasileira/ Desenhos: SCOTTÁ, Morgana.

Desde um ponto de vista tipológico, tais casas podem ser entendidas em continuidade com certa tradição de casas dos anos 1960 e 1970: volumetrias compactas, definidas por empenas cegas longitudinais em concreto armado contrapostas a superfícies transversais envidraçadas, nas quais a utilização de um pátio central como elemento articulador de alas e setores é essencial[8]. Aqui, contudo, o número de pátios se torna mais expressivo, decorrente das demandas de iluminação/ventilação dos ambientes que, potencialmente, usufruem de uma única superfície envidraçada na extensão exposta do volume, já que as outras três fachadas estão semienterradas ou prefiguram a ideia de empenas cegas.

Essa observação de uma possível continuidade com a arquitetura moderna brasileira, e em particular com a corrente hegemônica da arquitetura paulista dos anos 1960, é expressa pelos próprios arquitetos nos trechos

[8] Essa descrição é comumente atribuída à arquitetura paulista dos anos 1960 e 1970, mas pode ser vista em praticamente todo o país durante o mesmo período.

destacados na sequência. O primeiro trecho diz respeito à Casa Brasileira 2, que é apresentada juntamente com o projeto da Casa Brasileira 1, desenvolvida no mesmo contexto, contudo, sem explorar um terraço-cobertura.

> Os dois projetos que apresentamos para o Reserva Real tomam como ponto de partida a **tradição arquitetônica moderna brasileira**, buscando explorar as qualidades que a distinguiram e a tornaram reconhecida internacionalmente, como a **relação harmoniosa com a paisagem natural e o clima**, a interação entre os espaços interiores e exteriores, a clareza na concepção construtiva, a honestidade no uso dos materiais e a reinterpretação de elementos regionais. (http://www.arquitetosassociados.arq.br/ – negrito nosso)

> A organização em pátios e meios níveis acomoda o programa ao declive do terreno, e cria continuidades (e também descontinuidades) nos espaços internos muito reconhecíveis na **arquitetura moderna paulista** (www.unaarquitetos.com.br - negrito nosso)

Se, por um lado, a relação dessas casas com o repertório arquitetura moderna brasileira é explícita, por outro, é possível também observar que as mesmas são permeadas por soluções excepcionais em relação ao mesmo repertório, o que merece uma análise mais detalhada nesse estudo.

CADÊ AS CASAS? ENTRE O PROTAGONISMO E A NEUTRALIDADE DIANTE DA PAISAGEM

Implantação e partido formal

Com um ano de diferença entre os projetos, a Casa Brasileira 2 (2011. Arquitetos Associados) e a Casa em Itu (2012. UNA) se localizam em condomínios fechados, respectivamente no Condomínio Reserva Real-Minas Gerais e em um condomínio da Cidade de Itu, interior do estado de São Paulo. A configuração topográfica semelhante dos terrenos, como já observado, levou à acomodação das edificações nos mesmos sem promover grandes movimentações de terra, transformando suas coberturas em mirantes da paisagem envolvente. Assim, em ambos os casos, topografia e visuais condicionam grande parte das estratégias projetuais adotadas. Na **Brasileira 2**, a inclinação mais acentuada da topografia permitiu que a cobertura/terraço fosse completamente horizontal, arrematando dois pavimentos inferiores, que, no extremo longitudinal do volume, avançam por meio de um balanço. Na casa em **Itu**, a partir da cota de nível de acesso, o programa é distribuído meio-nível "para baixo" e meio nível "para cima", configurando os dois pavimentos principais que são cobertos por uma laje inclinada em continuidade com o terreno. Sobre esta estratégia, vale destacar os argumentos referentes às casas Brasileira 2 e Itú, respectivamente:

> os projetos procuram reconhecer as **condições topográficas** do terreno e valer-se do aclive para descortinar as **belas vistas** da paisagem local. O uso dos **terraços e coberturas** como espaços de convivência e lazer busca recuperar a porção de terreno subtraída pela presença da própria construção. A opção pelos espaços de lazer na cobertura justifica-se ainda pela insolação generosa e a **vista desimpedida**. (http://www.arquitetosassociados.arq.br/ – negrito nosso)

> Promover certa **diluição dos limites entre a construção e a geografia do terreno**... O projeto prevê a volumetria da casa a partir de uma dobra no terreno no sentido contrário à sua declividade. Através de uma rampa, o **jardim frontal torna-se o teto da construção** e essa inversão do perfil natural faz com que a declividade do terreno seja mais visível. (www.unaarquitetos.com.br - negrito nosso)

A geometria dos terrenos, por sua vez, forçou variações quanto à proporção dos volumes compactos e suas relações com as curvas de nível. Na **Casa Brasileira 2**, o lote com forma mais regular, estreito e profundo condicionou a implantação perpendicular do volume em relação às curvas de nível. Na **Itu**, o terreno de geometria irregular direcionou a disposição do volume de proporções quadráticas paralelo às curvas de nível e centralizado no lote. Na **Casa Itu,** o acesso é feito pela cobertura, na cota mais alta do terreno; na **Casa Brasileira 2**, pelo no nível inferior, visto que seu terreno apresenta duas testadas, permitindo a conversão da cobertura-terraço em espaço de lazer e contemplação, onde se localiza a piscina. (Figura 8).

Nos dois casos, na interface do volume com a cota mais alta do terreno, são explorados pátios e/ou escavações, assim como na Casa Francini, de Mendes da Rocha. Esses pátios aqui são destinados ao setor íntimo da Casa Brasileira 2 e ao setor de serviços e garagem da Itu, compensando a ausência da quarta fachada para promover acessos e/ou iluminação e ventilação aos ambientes, como já discutido. Os demais pátios claramente organizam a disposição das alas e setores nas casas, perfurando um ou dois pavimentos. (Figura 8)

Figura 8: Composição volumétrica: (a) Casa Brasileira 2 (Arquitetos Associados); (b) Casa em Itu (UNA)
Fonte: Acervo Casa Contemporânea Brasileira /Desenhos: MENUZZI, Ana Clara; SCOTTÁ, Morgana.

Se o gesto de enterrar parcialmente esses volumes pode evidenciar alguma intenção de mimetizá-los com a paisagem, o tratamento dado aos mesmos parece ir em direção contrária, o que explicita a já referida atitude de hibridizar protagonismo e neutralidade em relação ao entorno. Nos dois casos, as empenas laterais em

concreto, aparentemente, abdicam do gesto de integração com o meio, para fazerem uma possível referência tipológica à casa "entre empenas paulista". Decorrente destas mesmas referências tipológicas, se observa que as empenas laterais e a laje da cobertura configuram uma espécie de "moldura" para a grande superfície envidraçada e para os brises da Itú, que se erguem levemente recuados em relação aos limites do volume. (Figura 9)

Arquitetos Associados e Una Arquitetos, respectivamente, assim descrevem o tratamento das fachadas das casas em estudo, onde estão claramente contrapostos abertura e fechamento:

> Plasticamente, fez-se opção por trabalhar um volume **mais fechado em relação às divisas laterais e mais aberto em relação à frente e aos fundos** do terreno, conciliando privacidade com abertura física e visual. (http://www.arquitetosassociados.arq.br/ – negrito nosso)

> Se a entrada é consolidada por um jardim em ascensão, a **face posterior é um plano vertical de concreto, caixilhos de vidros e brises** que se abrem integralmente para a mata que circunda o lote. (www.unaarquitetos.com.br - negrito nosso)

Figura 9: Tratamento da fachada Casa em Itu (UNA)
Fonte: www.unaarquitetos.com.br

Assim como tratamento volumétrico, o sistema estrutural das casas também revisita soluções empregadas na casa paulista. Suas empenas laterais configuram "muros estruturais" apoiados diretamente no terreno que, na casa **Brasileira 2,** se restringem aos únicos apoios da lajes; e, na casa **Itú**, delimitam um sistema estrutural complementar de vigas e pilares modularmente dispostos. A feição e função dessas empenas, apesar de não recorrerem ao sistema *híbrido* da casa G. Cristófero (vigas paredes apoiadas diretamente em colunas e com mega balanços) e ao sistema *dominoico* da casa Francini (colunas recuadas dos planos da fachada e com balanços mais modestos), exploram um terceiro

sistema também amplamente empregado no universo estudado (BAHIMA, 2015) e que aqui parece ser mais adequado ao intento de "fundir" a casa no terreno.

Assim, entre a cobertura-terraço em continuidade com o terreno e a possível referência tipológica (arquitetônica e estrutural) à casa paulista, constrói-se uma atitude "conciliatória" diante da paisagem, cujas estratégias buscam ora a integração com o entorno e ora, o contraste.

Configuração funcional e espacial

Nas duas casas, a disposição dos setores sugere uma relação entre pavimento inferior/ uso social e pavimento superior/ uso íntimo. Aqui, contudo, essa disposição é tensionada ao serem explorados *meio-níveis* que, articulados desde o acesso principal das casas, definem promenades surpreendentes. Abandona-se, deste modo, o esquema da *casa-apartamento* de Mendes da Rocha e a estratégia do *zoneamento descendente* de Eduardo de Almeida. Na **Brasileira 2**, o percurso se dá de modo ascendente – uma complexa trama de rampas conecta os meio-níveis entre si, explorando de modo significativo a passagem pelos ambientes do setor social que, centralizados vertical e horizontalmente no volume, se abrem duplamente para os jardins e áreas internas[9]. A partir do acesso principal da **Itú,** com pé-direito duplo e ladeado pelo pátio principal, são sugeridos dois percursos - um descendente, que leva ao social, e outro ascendente, que conduz ao íntimo. Assim, nesses casos, o zoneamento em meio-níveis parece não só uma estratégia de acomodação da casa no perfil topográfico do terreno, mas também de construção de novas espacialidades.

A partir dos referidos meios-níveis, alas (Brasileira 2) e faixas (Itú) são articuladas diretamente com os pátios e eixos de circulação. Os três pátios da **Brasileira 2**, transversais ao volume e conectados por rampas periféricas longitudinais, são mais devedores dos arranjos frente-fundos separados por um pátio central, observados na arquitetura moderna. Na **Itú**, os dois pátios principais, um dos quais com altura dupla e outro com altura de um pavimento, são dispostos longitudinalmente no volume, estando orientados por um eixo de circulação, também longitudinal, que ocupa uma posição centralizada no conjunto.

Nos dois casos, os pátios assumem distintas hierarquias funcionais, determinadas pela ala-setor que os tangencia, destacando-se os pátios especificamente abertos para os setores íntimos. Por outro lado, essa hierarquia também se dá do ponto de vista espacial, determinada pelo número de pavimentos que o pátio perfura e pelo grau conexões visuais que promove. Na **Brasileira 2**, se destaca o pátio ladeado por rampas e delimitado por lajes que entre os pavimentos não se sobrepõem, indefinindo seus limites espaciais. Na **Itú**, merece menção o diálogo do pátio de altura dupla com o mezanino da sala, estando os dois vazios segregados pela circulação central que assume a feição de passarela. (COSTA, COTRIM CUNHA, 2015) (Figura 10)

[9] O arrranjo da casa Brasileira 2 é assim descrito pelos arquitetos:

> Primeiramente faz-se uma distinção dos espaços de serviço, que ficam ligados ao solo, dos espaços de convívio, que flutuam acima do chão. Em seguida, os dormitórios foram dispostos nas duas extremidades da casa, de modo a tirar o maior proveito da vista e das condições mais favoráveis de ventilação e iluminação naturais. Já os espaços de sociabilidade e encontro foram localizados na porção central da edificação, abrindo-se duplamente para os jardins e áreas internas (http://www.arquitetosassociados.arq.br/)

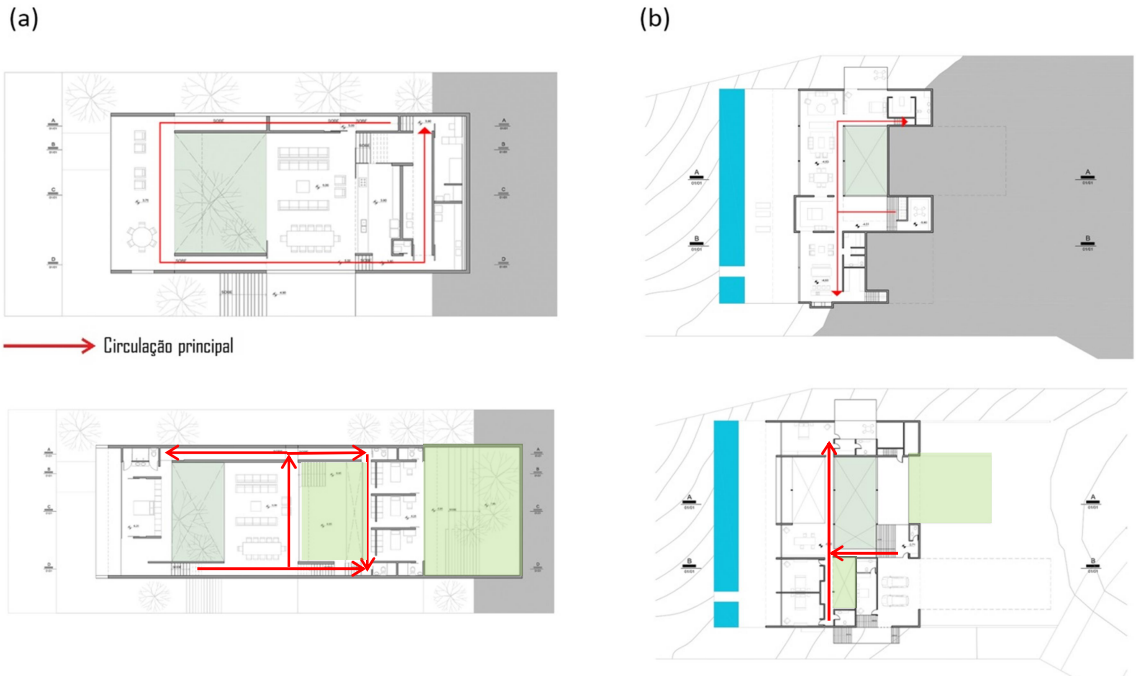


Figura 10: Pátios e principais eixos de circulação: (a) Casa Brasileira 2 (Arquitetos Associados); (b) Casa em Itu (UNA)
Fonte: Acervo Casa Contemporânea Brasileira/ Desenhos: SCOTTÁ, Morgana.

Além da articulação dos pátios com a rede circulatória, observa-se que os elementos irregulares de composição (banheiros, cozinhas, áreas de serviço, etc) são dispostos de modo a favorecer a configuração de plantas livres, especialmente junto aos ambientes do setor social, o que por consequência favorece a relação visual destes com a paisagem, seja ela externa, seja ela interna.

Assim, o presumível deslocamento entre rampas, passarelas, escadas e plantas livres, sempre ladeadas por pátios com limites horizontais e verticais imprecisos, sugere que nos projetos haja um desejo de promover experiências espaciais dinâmicas, com múltiplos pontos focais. Como mesmo afirma o escritório Arquitetos Associados sobre a Brasileira 2, "a valorização desses percursos dá-se através das variações da posição do morador, alternando as vistas do interior e da paisagem natural" (http://www.arquitetosassociados.arq.br)

A experiência espacial promovida por estas casas é, portanto, muito exteriorizada, mesmo em detrimento da aparente introspecção sugerida pelos arranjos semienterrados na paisagem. Desenha-se, assim, uma dialética espacialidade – ao mesmo tempo introversa e extroversa - e uma nova possibilidade de diálogo com a paisagem, onde o edifício é, ao mesmo tempo, protagonista e neutro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A topografia íngreme do terreno onde estão implantadas é, à primeira vista, o denominador comum dos projetos estudados nessa análise. Sobre elas e nelas, as casas dialeticamente se opõem e se integram à paisagem, prefigurando a cobertura como uma extensão da rua ou da topografia do terreno. Para isso, duas estratégias se evidenciam entre casas modernas e contemporâneas brasileiras – ou erguem os volumes do solo ou os semienterram. Em ambos os casos, observa-se que ocorre uma inversão significativa de uso e significado do pilotis, cujo papel originalmente idealizado para dar continuidade entre espaço urbano e privado é assumido pelo terraço-jardim.

Nas casas contemporâneas, como na natureza "em constante movimento e absoluta paralisação" (MUÑOZ, 1987), observa-se que, por um lado, as soluções se aproximam sensivelmente do repertório moderno; por outro, que estas mesmas soluções se mostram flexíveis a novas experimentações, quase sempre impulsionadas por um olhar sensível do arquiteto diante da paisagem que se impõe e sugere a promoção de novas e dinâmicas experiências espaciais. Assim, numa paisagem opressora e, ao mesmo tempo, libertadora, surge um *novo repleto do velho*, imagens renovadas e estruturas indissociáveis do seu tempo e do lugar em que se assentam.

REFERÊNCIAS

BAHIMA, Carlos F. **De Placa e Grelha:** Transformações dominóicas em terra brasileira**.** Tese (Doutorado em Arquitetura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/134583

COSTA, Ana E.; MENUZZI, Ana C.; ONGARATTO, Carolina A.; WOLFFENBUTTEL, Brenda N. ; MANCINI, Thaís G. "Terra e céu, pátio e terraço: a natureza idealizada em casas contemporâneas brasileiras". In: **Anais do Seminário Internacional Academia de Escolas de Arquitetura e Urbanismo de Língua Portuguesa – AEAULP**. Belo Horizonte: AEALUP, 2017

COSTA, Ana E. "A negação da terra. Relações entre as cidades invisíveis de Ítalo Calvino e casas projetadas pelo escritório SPBR Arquitetos". **Arquitextos**, São Paulo, ano 18, n. 207.05, Vitruvius, ago. 2017 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.207/6667>.

COSTA, Ana E.; COTRIM, M. "O pátio no Brasil. Da casa moderna à contemporânea". **Arquitextos**, São Paulo, ano 16, n. 181.07, Vitruvius, jun. 2015 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.181/5560>.

CROCKETT, Lauren. "Protagonismo ou mimetismo? Como arquitetos lidam com o contexto". **Archdaily**, 18 Agosto, 2016. Disponível em: http://www.archdaily.com.br/br/793351/protagonismo-ou-mimetismo-como-arquitetos-lidam-com-o-contexto

GUERRA, Abílio. **Lúcio Costa, modernidade e tradição**. Montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira. Tese (Doutorado em História). UNICAMP, Campinas, 2002.

HALLAL, Paula.; COSTA, Ana E. **Casa Ubatuba II**. Relatório de Pesquisa. Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Universidade Federal de Pelotas, 2016. Disponível em: https://www.ufrgs.br/casacontemporanea/casa-ubatuba-ii-i-2011-12/

MAHFUZ, Edson da C. **Ensaio sobre a razão compositiva**. Viçosa: UFV; Belo Horizonte: AP Cultural, 1995.

MARTÍ ARÍS, Carlos. **Las variaciones de la identidad:** ensayo sobre el tipo en la arquitectura. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1993.

MUÑOZ, Maria T. "La Casa sobre la Naturaleza". **Revista Arquitectura** nº 269, novembro/dezembro de 1987, Colégio Oficial de Arquitetos de Madrid. Disponínel em: http://oa.upm.es/39765/1/Casa_naturaleza_opt.pdf

REBELLO, Yopanan; ELOY, Edison; D'AZEVEDO LEITE, Maria A. "Mimetismo e metáfora"**. Revista AU.** Edição 150 - Setembro/2006, Disponível em: http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/150/artigo29376-1.aspx

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. **Collage City.** Cambridge; Londres: The MIT Press, 1978.

TONET, Stefânia; PICCOLI, Cristina; COSTA, Ana E. **Análise Comparada:** Casas Ubatuba, Maia, Itu e Brasileira 2. Relatório de Pesquisa. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016. Disponível em: https://www.ufrgs.br/casacontemporanea/casa-maia-i-2014/

TRIGO, Jorge M. de A. C. **Arquitetura e construção de paisagem.** O Douro e a Adega da Quinta do Granjal. Dissertação (Mestrado). Universidade do Porto, Porto, 2016.

ZEIN, Ruth V.; BASTOS, Maria A. J. **Brasil:** arquiteturas após 1950**.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

ZEIN, Ruth V. **Arquitetura brasileira, escola paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000. Disponível em: http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/141857

Sites:

https://www.ufrgs.br/casacontemporanea/

http://arquivoeduardodealmeida.com/

http://www.arquitetosassociados.arq.br

http://www.fredericozanelato.com/

http://www.spbr.arq.br/

http://www.unaarquitetos.com.br

https://yurivital.com.br/

Venanparq
Salvador - 2018

O FERRO NA ARQUITETURA SOTEROPOLITANA ENTRE OS ANOS DE 1808 E 1939 – A CONTRIBUIÇÃO DOS PRODUTORES BAIANOS

THE IRON IN SOTEROPOLITAN ARCHITECTURE BETWEEN THE YEARS OF 1808 AND 1939 - THE CONTRIBUTION OF BAIAN PRODUCERS

EL HIERRO EN LA ARQUITECTURA SOTEROPOLITANA ENTRE LOS AÑOS DE 1808 Y 1939 - LA CONTRIBUCIÓN DE LOS PRODUCTORES BAIANOS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE, DO URBANISMO

MACHADO, Elias José de Almeida
Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia.
eliasjamac@yahoo.com.br

O FERRO NA ARQUITETURA SOTEROPOLITANA ENTRE OS ANOS DE 1808 E 1939 – A CONTRIBUIÇÃO DOS PRODUTORES BAIANOS

THE IRON IN SOTEROPOLITAN ARCHITECTURE BETWEEN THE YEARS OF 1808 AND 1939 - THE CONTRIBUTION OF BAIAN PRODUCERS

EL HIERRO EN LA ARQUITECTURA SOTEROPOLITANA ENTRE LOS AÑOS DE 1808 Y 1939 - LA CONTRIBUCIÓN DE LOS PRODUCTORES BAIANOS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE, DO URBANISMO

RESUMO:
Este artigo trata da contribuição dos produtores siderúrgicos baianos para arquitetura produzida em Salvador entre os anos de 1808 e 1939. Nele, são apresentados aspectos da história, das técnicas e da atuação de ferreiros, de serralheiros e de fundidores. Os aspectos apresentados baseiam-se em pesquisas em fontes primárias e secundárias, em visitas de campo e em ensaios de metalografia e de microscopia eletrônica de varredura com análise química por *Energy Dispersion Spetroscopy*. Objetivou-se resgatar a memória desses produtores e demostrar a importância deles, geralmente menosprezada, para a arquitetura soteropolitana. Através dos dados obtidos, pode-se verificar que os produtores locais, foram responsáveis por artefatos que integram edificações históricas da capital baiana e propor diretrizes para pesquisas futuras.
PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura; Salvador; ferro; siderurgia; século XIX.

ABSTRACT:
This article deals with the contribution of Bahian steel producers to architecture produced in Salvador between 1808 and 1939. In it, aspects of history, techniques and the work of blacksmiths, locksmiths and smelters are presented. The aspects presented are based on research in primary and secondary sources, on field visits and in metallography and scanning electron microscopy tests with chemical analysis by Energy Dispersion Spetroscopy. The objective was to rescue the memory of these producers and to demonstrate the importance, generally neglected, of them for the architecture soteropolitana. From the data obtained, it can be verified that the local producers were responsible for artifacts that integrate historic buildings of the Bahian capital and propose guidelines for future research.
KEYWORDS: *architecture;* Salvador*; iron; steel industry; 19th century.*

RESUMEN:
Este artículo trata de la contribución de los productores siderúrgicos bahianos a la arquitectura producida en Salvador entre los años 1808 y 1939. En él se presentan aspectos de la historia, de las técnicas y de la actuación de herreros, de cerrajeros y de fundidores. Los aspectos presentados se basan en investigaciones en fuentes primarias y secundarias, en visitas de campo y en ensayos de metalografía y de microscopía electrónica de exploración con análisis químico por Energy Dispersion Spetroscopy. Se objetivó rescatar la memoria de esos productores y demostrar la importancia, generalmente menospreciada, de ellos para la arquitectura soteropolitana. A través de los datos obtenidos, se puede verificar que los productores locales, fueron responsables por artefactos que integran edificaciones históricas de la capital baiana y proponer directrices para investigaciones futuras.
PALABRAS-CLAVE*: arquitectura,* Salvador*, hierro, acero, siglo XIX.*

INTRODUÇÃO

O período compreendido entre a vinda da Família Real Portuguesa, no ano de 1808, e a Segunda Guerra Mundial, deflagrada em 1939, foi, para a Cidade do Salvador, marcado pelo crescimento populacional e urbano. Entre esses anos, a população soteropolitana cresceu 645% (ANDRADE; BRANDÃO, 2009) e a cidade expandiu-se consideravelmente.

Para suprir as demandas da população e do tecido urbano crescentes, uma série de edificações e de equipamentos citadinos foram construídos na capital baiana neste período. Nessas construções, não raro, foram empregados elementos construtivos fabricados em ligas siderúrgicas: peças estruturais, escadas, chafarizes, gradis, portões esquadrias e até mesmo mobiliário.

Da abertura dos Portos às Nações Amigas, em 1808, até a Segunda Guerra Mundial, deflagrada em 1939, conflito que prejudicou o comércio internacional brasileiro, grande parte desses artefatos construtivos empregados na arquitetura soteropolitana foram imortados de países como Inglaterra e França. Os imperialismo europeu e os acordos comerciais firmados pela Coroa Portuguesa e, posteriormente, pelo governo do Brasil explicam as facilidades de importação e o uso intenso desses artefatos europeus na construção soteropolitana.

Simultaneamente ao emprego dos artefatos construtivos siderúrgicos importados, foram empregados, em menor escala, elementos construtivos de natureza férrea fabricados pelos produtores baianos. Dentre esses produtores, encontravam-se artífices com suas pequenas oficinas – ferreiros, serralheiros e fundidores – e estabelecimentos industriais de fundição.

O fabrico e o emprego local destes elementos construtivos siderúrgicos repercutem a chamada “Arquitetura do Ferro” que teve alcance global. Eles, juntamente com os maquinários, as instalações, os equipamentos históricos fabris e de transporte, compõem o Patrimônio Industrial baiano. Por repercutirem a Arquitetura do Ferro, esses bens tem importância global, registram a história do desenvolvimento técnico, da siderurgia e da industrialização. Compondo o patrimônio industrial baiano, tais bens ajudam a explicar a história, a sociedade e a economia da Bahia.

O Patrimônio Industrial e a Arquitetura do Ferro, tem suscitado preocupações crescentes e tem sido cada vez mais discutidos pelas instituições de que tratam da preservação dos bens culturais (DOREL-FERRE, 2005 e KÜHL, 2008). Trabalhos acadêmicos e inventários tem tratado exclusivamente da Arquitetura do Ferro, construída no Brasil a partir dos artefatos siderúrgicos importados, vide os trabalhos de Silva (1987), de Costa (2001) e de Palácios (2011).

Infelizmente, tratando especificamente, do patrimônio soteropolitano em ferro e sobretudo dos fabricantes e da produção local, muito pouco tem sido produzido a nível de estudos, de documentação e de preservação. Se esse descaso continuar, em anos, os exemplares remanescentes e os registros de seus fabricantes, testemunhas de um período de suma importância para a Soterópolis e para a história da arquitetura, não existirão e deles não restará sequer a memória.

O presente trabalho objetiva produzir um estudo que colabore com a preservação desses artefatos siderúrgicos e com a memória de seus produtores. Para tanto, foram realizados pesquisa em fontes primárias

e secundárias, em iconotecas, visitas de campo e ensaios laboratoriais de metalografia e de microscopia eletrônica de varredura com análise química semi-quantitativa por *Energy Dispersion Spetroscopy*.

Neste artigo são apresentadas as informações e iconografias obtidas com essas atividades. Nele são reconstituídas parte da história de alguns dos mais importantes ferreiros, serralheiros e fundidores baianos, são apontadas as técnicas siderúrgicas empregadas, o modo como atuavam comercialmente esses produtores e alguns dos artefatos siderúrgicos que eles legaram para edificações históricas que integram patrimônio soteropolitano mostrando assim a importância da atividade desses profissionais para o patrimônio soteropolitano.

A PRODUÇÃO BAIANA SIDERÚRGICA DE ARTEFATOS CONSTRUTIVOS (1808 E 1909)

Os artefatos siderúrgicos empregados na construção baiana entre 1808 e 1939, de origem local, eram produzidos por fundições ou por ferreiro e serralheiros independentes. As primeiras, ligadas, em geral, às fabricas e aos engenhos então existentes, diversificavam a sua produção aventuravam-se pela produção de escadas, de pilares, de gradis e de mobiliário em ferro. Os demais, por sua vez, fortemente organizados como classe, respondiam sobretudo pela fabricação de gradis, de portões e de ferragens. Os itens que seguem dedicam-se ao estudo dessas duas categorias de agentes da produção siderúrgica local.

Ferreiros e serralheiros baianos

Os artífices do ferro atuavam na capital da baiana desde o século XVII. Em Salvador, entre anos de 1808 e 1939, assim como os demais profissionais liberais, os artífices do ferro organizavam-se em sólidas e hierarquizadas corporações de ofício. Essas corporações, tinham o caráter classista, cívico e religioso. Além de ordenar a atividade do grupo profissional, ainda promoviam atividades assistenciais para seus membros e mantinham fortes vínculos com as agremiações e com as irmandades, que organizavam festividades e rituais religiosos. Segundo Ascis (2007) os ferreiros e serralheiros compunham a chamada Bandeira de São Jorge.

No século XIX, em Salvador, quem almejasse exercer a atividade de mestre oficial, em serralheria, fundição ou na forja do ferro deveria iniciar as suas atividades como aprendiz, à semelhança das corporações ou guildas medievais, subordinado a outro artífice, já detentor do título de mestre, e, só depois de longo tempo, e se comprovadas as suas habilidades, teria permissão para iniciar a sua atividade como mestre oficial. Era comum que os mestres solicitassem aprendizes junto às instituições de caridade. É o caso do conhecido ferreiro Feliciano José Torres, ao qual foi entregue como aprendiz de ferreiro o órfão Joaquim José Gomes, pelo Colégio e Casa Pia dos Órfãos de São Joaquim (ASCIS, 2007).

Um aprendiz só poderia ser graduado como mestre, após a sua aprovação por artífices mais velhos e experientes que, na corporações, assumiam o cargo de Juízes do Povo. Uma vez graduado, ao profissional era permitido abrir a sua oficina (ou “tenda”, como eram normalmente chamadas as oficinas dos ferreiros, serralheiros e fundidores), seguindo, obviamente, as posturas impostas pela Câmara Municipal, que prescreviam preços, a atuação profissional e a organização das corporações classistas. Alves (1976) cita importantes mestres que atuaram no século XIX, como Joaquim Coelho da Silva e Antônio José Medeiros, responsáveis respectivamente pelo portão de acesso da escadaria do Lar Franciscano Santa Izabel e pelos belíssimos portões da tribunas da Igreja do Santíssimo Sacramento da Rua do Passo (Figura 1).

a b

Figura 1 – (a) Portão de acesso do Lar Franciscano Santa Izabel, fabricado por Joaquim Coelho da Silva em 1888; (b) portão da tribuna da Igreja do Santíssimo Sacramento da Rua do Passo, fabricado por Antônio José Medeiros em 1860. Fotografias do autor.

Entre 1808 e 1939, os ferreiros, serralheiros e fundidores atuaram principalmente na confecção de gradis, de portões e de ferragens. Para produzir essas peças, os profissionais, além dos conhecimentos de siderurgia, deveriam dominar a arte da fundição, do desenho e da composição, já que, eventualmente, eram responsáveis não só pela execução, mas também pelo projeto do artefato construtivo. No âmbito dos modismos e da influência estrangeira, era também comum que esses profissionais fossem contratados para realizar réplicas e adaptações de gradis existentes, ou mesmo que aproveitassem em seus projetos, elementos pré-fabricados industrialmente, como no gradil do adro da Igreja de São Pedro dos Clérigos, fabricado por Fernado José de Souza, em meados do século XIX (ALVES, 1976). Nesse gradil, foram utilizados pilaretes em ferro fundido, para suporte dos painéis em ferro forjado, fabricado pelo citado ferreiro (Figura 2).

a b

Figura 2 – (a) Igreja de São Pedro dos Clérigos; (b) detalhe do gradil do adro da Igreja de São Pedro dos Clérigos, onde pode ser visto o pilarete em ferro fundido pre-fabricado, utilizado pelo artífice para sustentar os painéis em ferro forjado. Fotografias do autor.

De acordo com Ascis (2007), os ferreiros empregavam a técnica da forja, isto é, trabalhavam o aço doce submetido a altas temperaturas em forjas catalãs e, através de golpes com ferramentas especiais, moldavam barras de secções quadradas, chatas, circulares e uma infinidade de volutas. Os serralheiros, adquiriam a matéria-prima já refinada, isto é sob a forma de aço em barras e, a partir de cortes, de golpes e de solda, executavam seus trabalhos. Dentre essas ferramentas, os ferreiros e serralheiros utilizavam bigornas,

craveiras, esquadros, martelos, maços, goivas, riscadores, talhadeiras, tenazes e tornos (Figura 3). Muitos dos instrumentos empregados pelos ferreiros soteropolitanos, no século XIX, ainda podem ser conferidos nas oficinas dos raros ferreiros ainda atuantes na cidade do Salvador.

Figura 3 – Propaganda de fabricante de ferramentas para ferreiro, expondo algumas das ferramentas empregadas.
Fonte: Revue Mettalugique, Commerciale et Financerie, nº 27, de 4 de julho de 1882, p. 2.

Antes da moldagem na forja os ferreiros realizavam métodos de refino para a eliminação de impurezas e do carvão excessivos. Admite-se essa hipótese pelo fato de que as peças siderúrgicas obtidas, via importação, lingotes e barras, para a serralheria, muitas vezes constituía-se em ferro gusa ou em ferro de segunda fusão, rico em carvão e impurezas e inapropriado para o trabalho na forja. Ratificam essa hipótese os relatos de Ascis: "[...] Antes de executarem qualquer artefato de ferro, trabalhavam o material a frio para deixá-lo mais maleável" (ASCIS, 2007. p.13).

O conhecimento empregado pelos artífices baianos do período, independente do conhecimento importado dos países europeus no século XIX, pode ter sido repassado para esses profissionais, pelos seus antepassados, fossem eles colonos portugueses ou negros africanos escravizados. Ratificam essa hipótese os escritos de Freyre (1988), segundo o qual os colonos portugueses e os padres jesuítas já conheciam técnicas metalúrgicas e dominavam o uso do forno catalão, de Segurado (1920) e de Ascis (2007) que apontam o domínio da metalurgia por povos africanos e o repasse do conhecimento pelos africanos escravizados para seus descendentes que, por sua vez, se tornaram ferreiros na Salvador do século XIX. Ascis (2007) destaca ainda a predominância dos negros no exercício das profissões siderúrgicas. É provável, portanto, que a atividade de ferreiro tenha representado para negros alforriados a oportunidade de ascensão e de inserção social.

As fundições baianas

Se os ferreiros atuavam em solo baiano, desde o século XVII, as fundições e as metalúrgicas do Estado, com caráter industrial, segundo Nascimento (1997), só começaram a surgir, quando, no início do século XIX, as

máquinas a vapor foram inseridas nas atividades produtivas do açúcar e dos tecidos[1]. O autor esclarece que, seguindo a lógica brasileira, as fundições instaladas em solo baiano, produziam sobretudo, peças para engenhos, prensas hidráulicas, rodas d'água, guindastes, canos, tachos, gradis e fogões a vapor, em ferro ou em bronze. Eram, portanto, aparelhadas para fabricar ou consertar peças fabris. Pelas fontes pesquisadas, percebe-se que essas fundições com menor constância se dedicavam à produção de componentes arquiteturais.

A ênfase dada à produção de peças para engenhos, e o descaso para com as outras possibilidades de uso das peças metalúrgicas, ficam evidentes no exame das falas dos Presidentes da Província da Bahia. Não raro, esses documentos apresentam secções específicas para tratar dos "melhoramentos da indústria do açúcar" e dos relatos de empresários estrangeiros que propagandeavam invenções promissoras, dentre as quais, peças em ferro fundido, capazes de aumentar a produtividade da indústria açucareira, raramente abordando a siderurgia sob a ótica construtiva. A fala do Conselheiro Antônio Ignácio d'Azevedo, recitada na abertura das Assembleia Legislativa, em fevereiro de 1847, exemplifica esses fatos:

> Pode-se dizer que nenhuma indústria, tão atrasada se acha ella entre nós. Quase tudo recebemos do estrangeiro já manufacturado... não há nesta Capital huma fundição capaz de fornecer maquinas de vapor nem outras peças de que Engenhos de assucar e outras Fabricas precisão... (D'AZEVEDO, 1847, p. 20)

Por outro lado, convém ressaltar que os interesses de se estabelecer fundições no solo baiano, para benefício da construção civil, eram mencionados pelas mentes mais esclarecidas, fato que pode ser verificado no Discurso de Acta da Assembleia Geral da Sociedade de Agricultura, Commercio e Industria da Bahia, em 31 de janeiro de 1836, declamado pelo vice-presidente da associação, o Conselheiro Miguel Calmon du Pin e Almeida, veiculado pelo Jornal da Sociedade, no dia 15 de fevereiro de 1836:

> De igual utilidade repito eu, promover-se entre nós, o estabelecimento de Ferrarias ou Officinas onde sejam fabricados os instrumentos e artigos de ferro mais precisos a nossa agricultura e construção civil. (ALMEIDA, 1836, p. 27)

Segundo Nascimento (1997), a maioria das siderúrgicas instaladas em solo baiano eram de propriedade de estrangeiros que, não raro, priorizavam os seus conterrâneos na ocupação dos cargos empresariais. Fernandes (2006) ratifica a colocação do citado autor e acrescenta exemplos de empreendimentos metalúrgicos de estrangeiros, que na Bahia se instalaram entre os anos de 1870 e 1880. A saber: a Fundição Ernest Eckemberg, em Santo Amaro; a Rophins Webster, em Salvador, na Jequitaia; a Cameron Smidt, no bairro de Mont Serrate e a Emydgio Azevedo, no Pilar.

As fundições baianas, que atuavam entre os anos de 1808 e 1939, mostravam perfis diversos, tanto de porte, como de domínio tecnológico. Havia desde empreendimentos pequenos e individuais, como a tenda de caldeireiro e fundidor de Simão José de Sousa, em atividade desde 1802, que manufaturava sinos e pequenos artefatos (ALVES, 1976), até grandes empreendimentos, como a Fundição Todos os Santos, na cidade de Valença, grande e com caráter fabril consolidado, capaz de "[...] fabricar maquinismos completos para os Engenhos de assucar, embarcações de vapor e quaisquer outros estabelecimentos mecânicos [...]", como

[1] Nascimento (1997) aponta o começo do século XIX. A fala do Conselheiro Joaquim José Pinheiro de Vasconcellos, na abertura da Assembleia Legislativa, em 1843, por sua vez, ao tratar das indústrias da província, não cita a existência de fundições (VASCONCELLOS, 1843). Talvez seja prudente considerar que as fundições, na Bahia, surgiram a partir de meados do século XIX.

relata o desembargador Francisco Gonçalves Martins, em sua fala pronunciada na abertura da Assembleia Legislativa, em 1º de março de 1851 (MARTINS, 1851, p. 25 e 26).

Era mesmo admirável a capacidade produtiva de algumas dessas fundições baianas do século XIX. No ano de 1852, uma delas, da qual se desconhece o nome, foi capaz de produzir um grande cilindro de ferro, com cerca de 3.600 kg, para a compactação do solo, em obras de pavimentação de calçadas. Segue trecho do relatório de Dr. Francisco Pereira de Aguiar, 1º Tenente d'Engenheiros da Diretoria de Obras Públicas, extraído da fala do Presidente Provincial, o Dr. João Maurício Wanderley, recitada na Assembleia Legislativa no ano de 1854:

> ... A calçada central destas ruas foi contractada pela commissão, esta obra se acha concluída faltando-lhe apenas a arte que fica na explanada do Forte, e dar a ultima demão a toda a calçada; para o que mandei, authorizado pelo Governo, fundir um grande cilindro de ferro, que pesou depois de pronto 7,420 libras... (AGUIAR, F. *In* WANDERLEY, 1854, p. 7)

Levantar as fundições que existiram e atuaram na Bahia, entre os anos de 1808 e 1939, é uma tarefa bastante árdua, dificultada por alguns fatores. Dentre esses fatores, pode-se citar: a) a ausência de registros confiáveis de algumas dessas fundições, que apenas são, eventualmente, citadas por um ou por outro autor; b) os dados contraditórios e conflitantes apresentados pela documentação oficial, que pode resultar dos diferentes entendimentos acerca de classificação das atividades fabris ou da ineficácia dos métodos censitários do século XIX e do início do século XX.

As dificuldades citadas ficam evidentes quando são comparadas, por exemplo, a fala do Presidente da província da Bahia, Conselheiro Antônio Ignácio D'Azevedo, na abertura da Assembleia Legislativa, em 2 de fevereiro de 1847, e a fala do também presidente, o Desembargador Conselheiro Francisco Gonçalves Martins, na mesma Assembleia, em 1849. Enquanto o primeiro diz que "fundições... vão se estabelecendo na província." (D'AZEVEDO, 1847, p.36), o segundo, em sua fala, afirma que a Província contava apenas com fábricas têxteis (MARTINS, 1849). É bem pouco provável que fundições, ainda que pequenas, tenham sido abertas e falido em tão curto período de tempo, ainda mais se considerada a atividade da Companhia para a Introdução e Fundação de Fábricas Úteis à Província, criada pelo Governo Provincial, em 1841, que, segundo Azevedo (1985), foi responsável pela instalação de nada menos que três fundições na Província.

Outro exemplo das contradições que cercam a documentação oficial dos estabelecimentos fabris pode ser encontrada nas falas dos presidentes, o desembargador João Lins Vieira Cansanção de Sinimbu, de 1857, e Antônio da Costa Pinto, de 1861. O primeiro, cita três fundições em atividade na Província da Bahia (SINIMBU, 1857); de acordo com o segundo, em 1860, quando a fundição da Fábrica Todos os Santos já se encontrava em funcionamento, não existia nenhuma (PINTO, 1861). O quadro demonstrativo das fábricas existentes na Bahia, em 1939, elaborado pela Secretaria de Viação e Obras Públicas[2] também afirma que, naquele ano, não havia sequer uma fundição em atividade no Estado. Ou os entendimentos acerca do conceito de fundição eram conflituosos ou eram inadequados os métodos utilizados para o levantamento dos estabelecimentos fabris do Estado.

Mesmo com todas essas dificuldades, foram levantadas informações acerca da história das fundições existentes, sobretudo daquelas que foram responsáveis pela produção dos bens ainda existentes ou citados nas fontes pesquisadas. Os parágrafos seguintes apresentam a síntese dessas informações levantadas:

[2] Disponível no Arquivo Público do Estado da Bahia (APEB) – Setor Republicano, Caixa 2609, Documento 190.

- **A Fábrica Todos os Santos e a Fábrica Nossa Senhora do Amparo:**

No século XIX, a Vila de Valença, ao Sul da Baía de Todos os Santos, passou por considerável surto industrial. Em meados desse século, foram instalados nela dois grandes complexos têxteis que contavam, em suas instalações, com importantes fundições: a Fábrica Todos os Santos e a Fábrica Nossa Senhora do Amparo. A primeira delas, ocupou o posto de mais importante fábrica têxtil do Império (OLIVEIRA, 1985). Essas fábricas, fizeram a vila ocupar posição de destaque no painel da industrialização brasileira.

Associa-se a instalação desses estabelecimentos e das respectivas fundições, em Valença, à prosperidade da vila, à existência do Rio Una e à sua proximidade, em relação aos portos existentes. A crescente e comercial vila de Valença, próxima de Salvador, e dotada de força hidráulica, era ideal para a instalação de centros produtores de tecidos grosseiros, largamente utilizados na vestimenta dos escravos, cuja demanda não era suprida pelos finos tecidos ingleses que então eram importados. Favoreceu, ainda, a implantação de empreendimentos dessa natureza, a abundância do algodão produzido no Brasil e a Tarifa Alves Branco, do ano de 1844, que taxava em 60% os produtos importados que tivessem concorrentes nacionais.

A primeira, dessas duas fábricas, a ser construída, foi a Todos os Santos, cujas obras tiveram início em 1844, resultando de um empreendimento da firma Lacerda e Cia., personificada nas figuras dos empreendedores Antônio Francisco de Lacerda e John Smith Gillmer, este último, norte-americano. Contaram, os sócios, com a importante colaboração do norte-americano João Monteiro Carson, engenheiro que planejou e orientou a construção da fábrica e de todo o sistema hidráulico responsável pela captação das águas do Rio Una para a movimentação dos teares. Em 1º de novembro de 1847, a fábrica iniciou a sua produção, e por isso, recebeu a alcunha de Todos os Santos.

Dimensionada para produzir em larga escala – a Todos os Santos contava com dois mil fusos, muito convinha à fábrica que, em suas proximidades, existissem fundições para o reparo e para a ampliação do seu maquinário. Em sua fala, no ano de 1847, o presidente da Província da Bahia, o conselheiro Antônio Ignácio d'Azevedo, discorre sobre essa necessidade:

> Custarão mais de cem contos de reis as maquinas importadas pela Fábrica de tecidos de Valença para dous mil fusos que vao já trabalhar. Seria [de] irrecusável utilidade prover o estabelecimento de huma fundição de maquinas semelhantes, offerencendo-se o premio de 4º ou 5º do custo atual das maquinas suficientes para o serviço de mil ou dous mil fusos a quém construísse na província essas máquinas, montando em grande escala huma fundição. Por este meio seriam acoroçoados dous ramos de indústria, os tecidos de algodão e a exploração das minas de ferro para aproveitarmos esta importante matéria que a Província de Minas já não importa de fora. (D'AZEVEDO, 1847, p.23)

Para suprir essa necessidade, quatro anos após o início de sua produção, a Todos os Santos inaugurou uma fundição. Esta fundição, que, a princípio, produzia apenas peças e maquinário para a própria fábrica de tecidos, logo, passou a confeccionar também, peças fundidas para a construção civil e para mobiliário. Segundo o Desembargador Francisco Gonçalves Martins, presidente da província, a fundição da Todos os Santos trabalhava com ferro e bronze, e tinha capacidade de produção de peças diversificadas, como se pode conferir no seguinte trecho de sua fala declamada na abertura da Assembleia Legislativa, no ano de 1851:

> Os proprietários da citada fábrica de Valença também estabeleceram agora uma fundição de ferro e bronze movida por uma grande força d'ágoa, a qual deve brevemente principiar

> a trabalhar, e com ella as indispensáveis tendas de maquinistas e ferrarias, tudo em ponto suficiente para fabricar maquinismos completos para os engenhos de assucar, embarcações de vapor e quaisquer outros estabelecimentos mecânicos. (MARTINS, 1851, p. 25 e 26)

Em 1859, foi fundada, pelo Comendador Bernadino de Sena Madureira, também em Valença e no seguimento têxtil, a Fábrica Nossa Senhora do Amparo. Dez anos depois, a Nossa Senhora do Amparo, foi vendida por Sena Madureira a Antônio Francisco de Lacerda, sendo, portanto, incorporada à Fábrica Todos os Santos.

Os documentos da época e os autores, que se dedicaram à industrialização de Valença, destacam a grande quantidade de operários e as boas condições de trabalho promovidas por estas fábricas. Durval Vieira DE Aguiar (AGUIAR, D., 1979) fala de cerca de 800 operários que tinham acesso, por exemplo, à moradia e à educação para suas crianças. O conjunto das residências operárias das fábricas de Valença, quiçá, pode ter sido o primeiro exemplar da tipologia vila operária construído em solo brasileiro. Fletcher (1857), que visitou a fábrica Todos os Santos, diz que na fundição, negros executavam todas as operações de modelagem, moldagem e acabamento das peças e dos mais complicados maquinismos.

As contribuições das fundições de Valença, ainda hoje podem ser encontradas em importantes edificações históricas de Salvador, como no prédio da Antiga Faculdade de Medicina da Bahia ou o Hospital Santa Izabel. Na faculdade, são encontrados bancos, identificados com a insígnia da fundição, no estacionamento do hospital são encontrados conjuntos de postes, lampiões, gradis e portões (Figura 4).

Figura 4 – (a) Banco da Antiga Faculdade de Medicina da Bahia; (b) poste e lampião do Hospital Santa Izabel; (c) portão do estacionamento do Hospital Santa Izabel; (d) um dos painéis do gradil do Hospital Santa Izabel.
Fotografias do autor.

Após a década de 60, o complexo fabril de Valença foi objeto de uma sequência de vendas e de negociações. A saber: em 1860, foi dissolvida a firma Lacerda & Cia, e a fábrica passou a pertencer ao comerciante Antônio Pedro de Albuquerque; Segundo Oliveira (1985), em 1876, a Todos os Santos encerrou as suas atividades; em 1887, José Pinto da Silva Moreira e Domingos Gonçalves de Oliveira, sócios da firma Moreira, Oliveira & Cia, fundaram a empresa Valença Industrial, que englobou as duas fábricas de tecido, a fundição de ferro e de bronze e a Serraria Rio Una. Nesta ocasião, os empresários transferiram, para a fábrica do Amparo, o maquinário da Todos os Santos que, desde então, vivenciou completo abandono.

Contrariando as colocações de Oliveira (1985), a pesquisa realizada demostra que, sob a denominação de "Todos os Santos" ou de "Valença Industrial", a fundição da fábrica continuou em operação, após o ano de 1876. Atestam a continuidade da atividade da fundição, os portões e os já citados lampiões do Hospital Santa

Izabel – que apresentam identificações da Fábrica Todos os Santos e da Valença Industrial, respectivamente dos anos de 1886 e 1890 – os bancos da Faculdade de Medicina da Bahia, datados de 1885, e o anuncio veiculado no Almanach do Diário de Notícias da Bahia, do ano de 1881 (Figura 5).

a

b

c

Figura 5 - (a) Propaganda da Fábrica Todos os Santos, veiculada no Almanach do Diário de Notícias da Bahia do ano de 1881; (b) inscrição encontrada no portão do Hospital Santa Isabel; (c) inscrição encontrada no poste do Hospital Santa Isabel.
Fontes: (a) Almanach do Diário de Notícias da Bahia do ano de 1881, p. 65; (b) e (c) fotografias do autor.

Segundo Oliveira (1985), a Fábrica Todos os Santos, que chegou a ser a mais importante fábrica têxtil do Império, como foi destacado, estava fadada à falência desde sua fundação. Para ele, o empreendimento apresentava uma inadequação às proporções do mercado consumidor, tanto que sempre trabalhou com menos da metade de sua capacidade produtiva. Nascimento (1997) acrescenta fatores, como o aumento nos custos do algodão, normalmente importado de outras províncias, e as dificuldades e altas taxas de exportação, para outras nações ou mesmo outras províncias[3], que favoreceram a crise da Todos os Santos, da sua fundição e das outras indústrias que integravam o complexo de Valença.

A partir da documentação pesquisada, do ensaio de metalografia e da microscopia eletrônica de varredura com análise química semi-quantitativa pelo sistema *Energy Dispersion Spetroscopy* (EDS) de amostra removida do portão do Hospital Santa Izabel, não se pode deduzir seguramente todos os métodos que eram empregados na fundição de Valença. Sabe-se, entretanto, que a fundição não detinha alto forno e que trabalhava com o ferro gusa ou de segunda fusão, refinando-os em forjas catalãs, e que dava forma aos seus produtos com o uso de moldes de areia. Sabe-se também, que os fornos da fundição atingiam, provavelmente, temperaturas de até 1130°, suficientes para a produção do ferro fundido cinzento com nódulos de grafita curvos e bifurcados e que adicionavam à matéria prima utilizada, elementos grafitizantes como mangânes e fósforo (CHIAVERINI, 2008). As imagens dos ensaios que embasaram essas hipóteses, podem ser conferidas nas figuras que seguem (Figuras 6 e 7).

[3] Segundo a autora, o comércio interprovincial era taxado em até 15%.

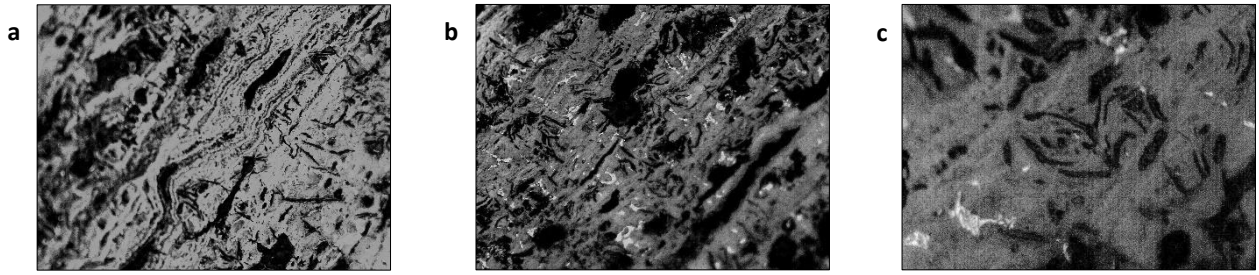


Figura 6 - Micrografias da amostra removida do portão do Hospital Santa Izabel, apresentando ferro fundido cinzento com nódulos de grafita curvos e bifurcados: (a) amostra não atacada com ampliação de 100x; (b) amostra atacada com ácido nítrico a 3% e ampliação de 100x; (c) amostra atacada com ácido nítrico a 3% e ampliação de 400x. Todas as imagens foram obtidas pelo autor em microscópio ótico Olimpux BX 41, com lente ocular de aumento 10x.

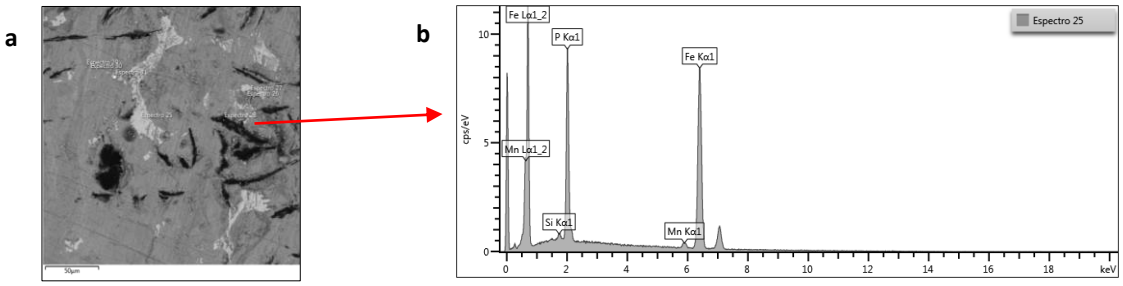


Figura 7 – Imagem de elétrons secundários (a) e espectro 25 (b) da amostra da do portão do Hospital Santa Izabel no ponto indicado. No espectro foram verificados ferro (Fe), silício (Si), mangânes (Mn) e fósforo (P). Imagens de elétrons secundários e espectro obtidos pelo autor em microscópio eletrônico de varredura Tescan, modelo Vega 3, com aceleração de voltagem de 15 kV.

A escolha dessas técnicas, amplamente utilizadas em solo norte-americano, e a capacidade dos fornos da fundição de Valença, deve ter sido determinadas pelo engenheiro Carlson, que importou de seu país os insumos, os equipamentos e o conhecimento dos quais precisava para instalação da fábrica (OLIVEIRA, 1985).

Mais informações sobre os métodos utilizados poderiam ser obtidas se as ruínas da fábrica não se encontrassem tomadas pela vegetação (Figura 8) e se nelas fossem realizados trabalhos de arqueologia.

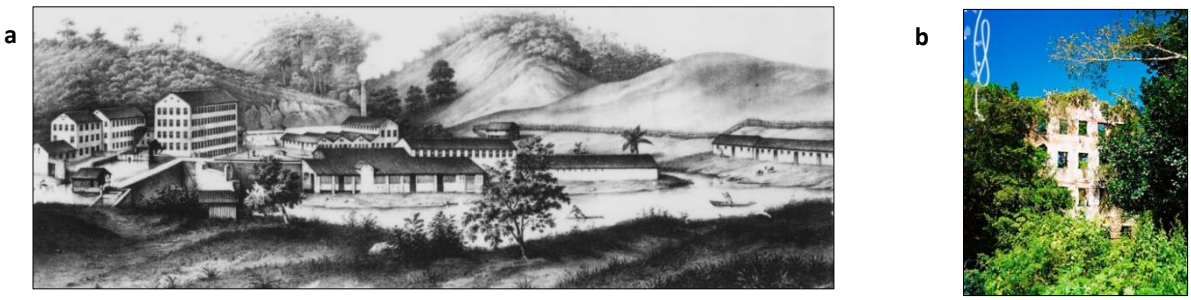


Figura 8 – (a) Desenho da Fábrica Todos os Santos, onde não são observadas representações similares aos altos fornos; (b) ruínas da fábrica no século XXI.
Fontes: (a) OLIVEIRA, 1985, p. 79; (b) <www.valencahistoriaeconomica.blogspot.com.br>, acesso em 21 de fevereiro de 2017.

- **A Fundição João Hilling e as demais fundições de Santo Amaro da Purificação**

Fundada no ano de 1844, na cidade de Santo Amaro, a fundição de João Hilling, contava com maquinários que a possibilitavam fabricar qualquer obra com toda a perfeição, conforme dizeres do Almanach do ano de 1845 (ALMANACH, 1845, p. 238). A importância da Fundição João Hilling para o contexto região, era tanta que o estabelecimento foi objeto dos relatos do Presidente da Província da Bahia, o Conselheiro Desembargador Francisco Gonçalves Martins, em seu discurso, na abertura da Assembleia Provincial, no ano de 1851: "...Em Santo Amaro há também uma officina em grande pé dirigida por vapor para o reparo das máquinas, e fabrico de peças destas ainda as mais importantes..." (MARTINS, 1851, p. 26)

A Fundição Hilling, provavelmente, deve ter atuado com intensidade durante a segunda metade do século XIX, tanto que mereceu destaque nos escritos de Rebouças (2016) e de Durval Vieira de Aguiar (AGUIAR, D., 1979). O primeiro aponta a Fundição Hilling como forte concorrente da Fundição Bahiana que, por sua vez, atuou durante grande parte da segunda metade do século XIX (REBOUÇAS, 2016, p. 68). O segundo, no seu livro Província da Bahia, publicado originalmente no ano de 1888, assinala a existência de importante fundição na cidade de Santo Amaro:

> Existe na cidade, além de muitos alambiques, pelas margens do rio, onde se nota sempre o desagradável cheiro de mel fermentado ou dos resíduos da cachaça, um importantíssimo estabelecimento de fundição. (AGUIAR, D., 1979, p. 104)

Além da fundição de João Hilling, Santo Amaro contava com outras tantas, de menor porte, mas ainda assim de importância, como as fundições de Ernesto Eremberg e a de Thomaz Hussel. O presidente da Província, Esperidão Pimentel, ao tratar do traçado da ferrovia que passava pela cidade afirmava: "O percurso da estrada, e a existência, em Santo Amaro de três fundições dispensam maior desenvolvimento nas oficinas d'esta estrada." (PIMENTEL, 1885, p. 117). De acordo com as informações veiculadas no Arquivo digital da Biblioteca Nacional, das pequenas fundições da cidade de Santo Amaro, saíram peças para os Elevador Lacerda (Figura 9).

Figura 9 – Fundição onde teriam sido fundidas algumas das peças siderúrgicas do Elevador Lacerda. Fotografia de autor desconhecido, provavelmente do começo do século XX.
Fonte: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon585959/icon585959.jpg>. Acesso em 13 de outubro de 2017>. Acesso em 13 de outubro de 2017.

- **Fábrica Nacional de Fundição de Ferro, de Cameron & Smith, ou Fundição Bahiana**

De acordo com Rebouças (2016, p. 68), a Fábrica Nacional de Fundição de Ferro de Cameron & Smith, conhecida também como Fundição Bahiana, foi fundada, em 1851, por Eduardo Jorge Parker, nos arredores da Barra, tendo sido administrada, desde a sua fundação, pelos ingleses Richard Cameron e John Smith. Ainda segundo a mesma fonte, os administradores adquiriram a fundição no ano de 1854 e transferiram as suas instalações para as proximidades da Igreja de Nossa Senhora de Monserrat (Figura 10), onde funcionou por trinta anos, até que foi incorporada pela Companhia Metropolitana, do inglês Edmond Cox.

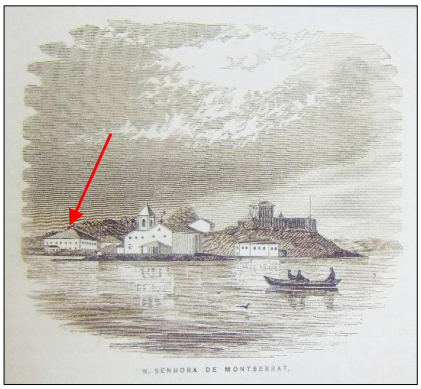


Figura 10 – Litografia de Daniel Parish Kidder, de 1867. No sobrado, em destaque, localizado à esquerda da Igreja de Nossa Senhora de Montserrat, funcionou a Fundição Bahiana.
Fonte: Rebouças, 2016, p. 69.

Citada também pelo Conselheiro Desembargador Francisco Gonçalves Martins, em seu discurso, do ano de 1852, na Assembleia da Província, essa fundição teria produzido portões para o Passeio Público. Segue citação:

> Tenciono nelle fazer algumas reformas, quer no material quer no seu regulamento, tratando-se desde já da substituição das deterioradas grades de madeira, em frente do Passeio pelo fundo da Estrada do Forte, por outras de ferro com três portões correspondentes, preparado tudo na Fundição Bahiana. (MARTINS, 1852, p. 21)

- **Companhia Metropolitana**

Fruto do investimento de rs 500:000$000, do engenheiro inglês Edmond Penley Cox, a Fundição da Jequitaia, também chamada de Fundição e Fábrica de Machinas de Cox ou ainda de Companhia Metropolitana, foi fundada no ano de 1889 e ocupava completamente um quarteirão na Calçada, defronte à Estação de Trens da Calçada, nas proximidades da atual feira de São Joaquim (REBOUÇAS, 2016, p. 116). De acordo com a edição n° 21, de 15 de agosto de 1889, do Jornal A Locomotiva, a Fundição da Jequitaia apresentava dimensões grandiosas, era dotada de escritório para desenho das peças, de oficina para confecção de moldes e de grandes depósitos (Figura 11).

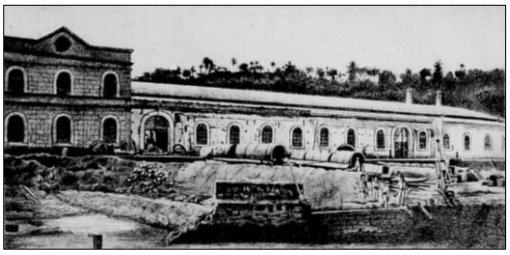


Figura 11 – Representação da sede da Companhia Metropolitana, divulgada como capa de edição, de 15 de agosto de 1889, do Jornal A Locomotiva.
Fonte: A Locomotiva, Folha Ilustrada, n° 21, Anno I, de 15 de agosto de1889.

O maquinário da Fundição da Jequitaia contava com todo tipo de equipamento para a fundição, para a dobra, para o corte e para a perfuração de peças de ferro fundido, de aço ou de bronze, uma completa coleção de moldes (alguns dos quais importados de Viena) e um efetivo fixo de 120 operários. De acordo com o periódico citado, com esse maquinário, a empresa era capaz de fundir até 15 toneladas diárias de ferro e de produzir peças com até 5 toneladas, que serviam também para a construção civil pesada.

Os equipamentos da Fundição da Jequitaia permitiam, também, que a empresa refinasse o ferro fundido e trabalhasse com o aço, que inclusive, já era reconhecido pelo proprietário, Edmond Cox, como um material superior. Na entrevista concedida ao jornal "A Locomotiva", publicada na edição nº 21, de 15 de agosto de 1889, disse o sr. Cox "...que tem substituído ultimamente o ferro pelo aço, por lhe oferecer mais garantias, embora de vantagens menos lucrativas..." (A Locomotiva, Folha Ilustrada, n° 21, Anno I, de 15 de agosto de 1889).

Um das mais belas contribuições da companhia metropolitana para o patrimônio soteropolitano, pode ser encontrada na Antiga Faculdade de Medicina da Bahia. Acredita-se que a escadaria nobre do prédio, executada em peças de ferro fundido, e que conta com pisos em pedra e corrimãos arrematados em madeira, tenha sido fabricada pela Companhia metropolitana, já que o plinto de suas colunas apresentam inscrições da fundição (Figura 12).

a

b

Figura 12 – Escadaria nobre da Antiga Faculdade de Medicina da Bahia: (a) vista da escada; (b) plinto de uma das colunas que sustentam a escada com identificação da Companhia Metropolitana.
Fotografia do autor.

Além das fundições citadas, Salvador, entre 1808 e 1939, na pesquisa realizada, foram encontrados ainda registros das fundições Ponta d'Area, citada por Wanderley (1854), das fundições dos Irmãos Azevedo, da fundição de Francisco Oliveira, e da fundição de Kopkins Webster, localizadas no Pilar, citadas por Henriques (1872) e pelo Almanach da Família de 1877.

Os materiais e os insumos utilizados pelos produtores baianos de artefatos siderúrgicos (1808-1939)

De acordo com as fontes pesquisadas, as fundições e ferreiros baianos empregavam, em seus trabalhos, carvão de origem vegetal ou mineral, e o ferro, possivelmente sob a forma de ferro gusa ou de ferro de segunda fusão. Os ferreiros, compravam o ferro, em forma de barras ou de lingotes e, empregando o método de forja já citado, o transformavam. As fundições, por sua vez, com o mesmo material, produziam colunas, gradis, portões e peças para os usos navais e industriais.

De acordo com as fontes pesquisadas, estima-se que a maior parte dos insumos utilizados nas atividades siderúrgicas baianas, no período estudado, era importada, ora de outras províncias, ora do exterior. A importação de tais produtos, além de satisfazer à demanda dos fundidores e dos ferreiros baianos, agradava às empresas estrangeiras, aos importadores e aos comerciantes – muitos dos quais estrangeiros – que se beneficiavam das relações comerciais estabelecidas com o Brasil e, a partir delas, construíram vultuosas fortunas.

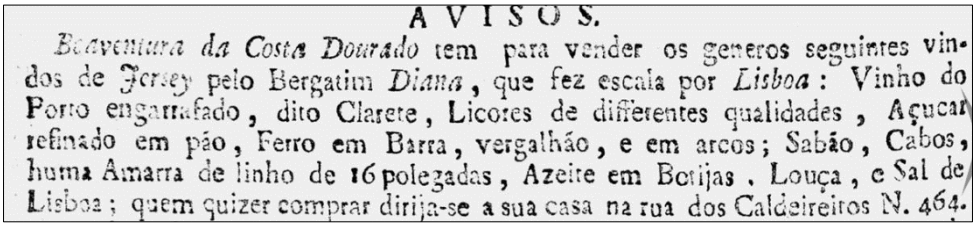
O carvão mineral, ou de pedra, como era chamado, era importado da Inglaterra (SAMPAIO, 2005), até os fins do século XIX, e, além de ser utilizado pelos ferreiros e pelas fundições, era empregado como combustível de máquinas à vapor e para geração de hidrogênio[4], utilizado na iluminação pública. A importação era justificada, já que as reservas nacionais, conhecidas no sul do Brasil, contavam com carvão de péssima qualidade e, só a partir do começo do século XX, jazidas de bom carvão mineral foram encontradas e exploradas em Santa Catarina (LEMOS, 2012). É possível que, a partir de então, os produtores baianos tenham utilizado carvão mineral nacional. O carvão vegetal utilizado tinha origem local, sendo feito a partir da queima, por dias consecutivos, da madeira retirada das matas abundantes na província baiana.

Dentre os comerciantes de carvão de pedra, destaca-se a família inglesa Pellew Wilson, envolvida também na instalação da Empresa Baiana de Telefonia, em 1884 (REBOUÇAS, 2016). A fortuna da família Pellew foi convertida, dentre outros bens, na construção da uma generosa residência que, décadas depois, passou a propriedade da Igreja e a ser chamada de Palácio dos Cardeais, localizada no Campo Grande. A concentração de comerciantes de carvão deve ter dado a toponímia à Rua dos Carvões, no bairro do Santo Antônio Além do Carmo.

O ferro empregado pelas fundições, e pelos ferreiros baianos, era também importado, principalmente de outros países, pelo menos, até as últimas décadas do século XIX. Nesse momento, foram instituídas, em Minas Gerais, a Usina Esperança e a Companhia Siderúrgica Mineira, que, segundo Suzigan (1986), produziam ferro gusa, em larga escala, podendo fornecer para outras províncias. É sabido também que, na segunda metade do século XIX, a Real Fábrica de Ferro de São João de Ipanema forneceu ferro gusa para obras executadas na Bahia, como relata o presidente da província, Esperidão Eloy de Barros Pimentel (1885).

[4] A geração do hidrogênio a partir do carvão é atestada pelos escritos do engenheiro Cyrillo Eloy Pessoa de Barros, apresentados no relatório do presidente da província, Barão de São Lourenço, na abertura da Assembléia, no ano de 1869 (LOURENÇO, 1869).

Propagandas de lojas de carvão e de ferro eram bastante comuns nas páginas de jornais. Era comum, também, que os jornais anunciassem a chegada de navios, que dentre outras mercadorias, traziam ferro em seus lastros, conforme mencionado (Figuras 13, 14 e 15).



AVISOS.

Boaventura da Costa Dourado tem para vender os generos seguintes vindos de *Jersey* pelo Bergatim *Diana*, que fez escala por *Lisboa*: Vinho do Porto engarrafado, dito Clarete, Licores de differentes qualidades, Açucar refinado em páo, Ferro em Barra, vergalhão, e em arcos; Sabão, Cabos, huma Amarra de linho de 16 polegadas, Azeite em Botijas, Louça, e Sal de Lisboa; quem quizer comprar dirija-se a sua casa na rua dos Caldeireiros N. 464.

Figura 13 – Anúncio da venda de ferro em barra, vergalhão e em arcos, veiculado no Jornal a Idade do Ouro.
Fonte: Jornal a Idade do Ouro, edição nº 20, do dia 19 de julho de 1811, p. 4.

AVISOS.

Quem quizer comprar Carvão de pedra, dirija-se a casa de *Harrison Hayman* e C.ª na rua dos Caldeireiros.

Figura 14 – Anúncio da venda de carvão de pedra, veiculado no Jornal a Idade do Ouro.
Fonte: Jornal a Idade do Ouro, edição nº 21, do dia 23 de julho de 1811, p. 4.

GAMA & C.

Ferro gusa para fundição.
Cofre prova de fogo.
Cimento inglez.
Dito allemão.
Machinas para beneficiar café.
Idem idem idem milho.
Idem idem idem arroz.
Idem idem descaroçar algodão.
Armamentos.
Grande sortimento de latrinas, mictorios e encanamentos.

Largo do Guindaste dos Padres-33

Figura 15 – Anúncio da venda de ferro em gusa para fundição, veiculado no Jornal de Notícias do dia 23 de abril de 1892.
Fonte: Jornal de Notícias, ano XIII, edição nº 3.725, do dia 23 de abril de 1892, p. 5.

Os altos custos da importação do ferro e do carvão preocupavam os comerciantes e os membros do governo. Estes últimos vislumbravam, na produção interna de carvão e de metais, o desenvolvimento da indústria siderúrgica local. Para localizar eventuais jazidas, o Governo da Província patrocinou expedições prospectivas não exitosas e chegou mesmo a contratar especialista estrangeiros para estas operações.

As falas dos presidentes da província, do Conselheiro Antônio Ignácio d'Azevedo e o Doutor João Maurício Wanderley, na Assembleia Legislativa, nos anos respectivos de 1847 e 1855, explicitam essas preocupações: "As máquinas a vapor... são de difícil costeio por mendigarmos de paiz estranho o carvão de pedra."

(D'AZEVEDO, 1847, p. 20), disse Azevedo, enquanto Wanderley lamentava o fracasso de uma expedição dirigida a Maraú para prospecção de minas de carvão mineral (WANDERLEY, 1855).

Sabe-se, como atesta o mapa do Recôncavo elaborado pelo engenheiro Theodoro Sampaio (Figura 16), que no fim do século XIX, o minério de ferro já havia sido oficialmente encontrado no Recôncavo Baiano, nas proximidades da Serra da Copioba. Curiosamente, Durval Vieira de Aguiar, em seus escritos, publicados na segunda metade do século XIX, constatava a existência de jazidas ferríferas exploráveis na Bahia – "85% de ferro sobre pedra" (AGUIAR, D., 1979, p. 308) – e, ainda mais, lamentava a inexistência de empreendimentos capazes de explorá-las. É sabido, também, que jazidas exploráveis na Bahia já eram conhecidas em 1911, como atesta a mensagem do governador do estado, João Ferreira de Araújo Pinho (PINHO, 1911)

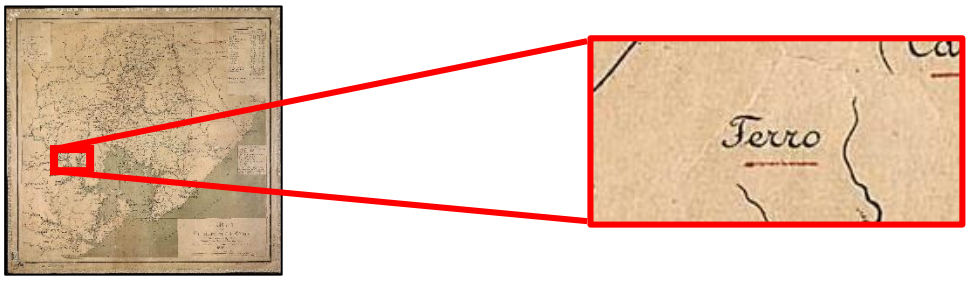


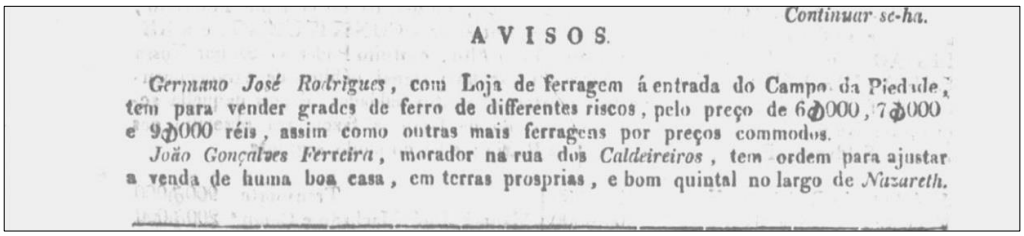
Figura 16 – Carta do Recôncavo da Bahia, do ano de 1889, organizada por Theodoro Sampaio. Em destaque, uma das indicações de jazida de ferro.
Fonte: <http://bdlb.bn.br/acervo/handle/123456789/433497>. Acesso em 15 de novembro de 2017.

Infelizmente, no século XX, a ascensão do estilo moderno, do concreto armado e da siderurgia do sudeste do Brasil, conduziram à obsolescência da Arquitetura do Ferro fundido e do léxico eclético que a ela estava associado entre os anos de 1808 e 1939. É provável, portanto, que os minérios baianos nunca tenham sido empregados pelas fundições e pelos ferreiros que, na Bahia, se estabeleceram no período estudado.

O comércio de peças em ferro

A comercialização dos elementos construtivos em ferro, no período estudado, envolvia vultuosas somas de dinheiro e os interesses de comerciantes, de autoridades públicas e dos fabricantes que, com a venda desses elementos siderúrgicos, conseguiam altos lucros. Nas fontes pesquisadas, foram encontrados relatos diversos de conflitos gerados pelo emprego, ou pela recusa, de alguns profissionais a empregar esses elementos; conflitos que lembram as polêmicas e os esquemas contemporâneos envolvendo *lobbies*, políticos, e grandes construtoras.

Os escritos de Alves (1976) e Ascis (2007) dão conta de que os ferreiros soteropolitanos desenvolviam suas atividades como profissionais liberais, associados às categorias classistas, e que produziam seus artefatos mediante a encomenda direta dos clientes, fossem eles públicos ou privados. Alguns jornais pesquisados, referentes ao período estudado, demonstram que alguns profissionais, ferreiros ou comerciantes intermediários, dispunham de gradis e de ferragens em seus estoques. Trabalhavam, portanto, com o sistema de pronta-entrega. Atestam esses fatos os dois anúncios que seguem, reproduzidos de um dos exemplares de "Idade do Ouro" do ano de 1821 e outro de "O Capital", de 1926 (Figuras 17 e 18):



Continuar-se-ha.

AVISOS.

Germano José Rodrigues, com Loja de ferragem á entrada do Campo da Piedade, tem para vender grades de ferro de differentes riscos, pelo preço de 6$000, 7$000 e 9$000 réis, assim como outras mais ferragens por preços commodos.

João Gonçalves Ferreira, morador na rua dos *Caldeireiros*, tem ordem para ajustar a venda de huma boa casa, em terras proprias, e bom quintal no largo de *Nazareth*.

Figura 17 – Anúncio veiculado no jornal Idade do Ouro, edição n° 19 de 21 de fevereiro de 1821. A loja de Germano José Rodrigues contava com grades a pronta entrega.
Fonte: Jornal a Idade do Ouro. Edição n° 19, de 21 de fevereiro de 1821.

ZEFERINO LEAL
OFFICINA DE ARTEFACTOS DE METAL
RUA DR. SEABRA N. 157
BAHIA
Teleph. Central 1468 | End. Teleg.: LEALDADE
N. 25
25—17

Figura 18 – Anúncio de oficina de ferreiro veiculada no jornal "O Capital", na edição de 11 de novembro de 1926.
Fonte: Jornal O Capital. Edição do dia 11 de novembro de 1926.

As fundições nacionais, assim como os ferreiros soteropolitanos, ofereciam também seus produtos através de anúncios publicados em periódicos e, pelos dizeres veiculados nesses anúncios, não dispunham de produtos para a pronta entrega (Figura 19). Infelizmente, as fundições locais não produziram catálogos como as famosas fundições francesas e inglesas, ou, se produziram, nada deles foi encontrado nas fontes consultadas durante o desenvolvimento desta pesquisa.

FUNDIÇÃO
DA
JEQUITAIA
N'este estabelecimento acham-se:
MACHINAS A VAPOR
CALDEIRAS
MOENDAS
e tudo que se usa em engenhos.
Contrata-se quaesquer obras de ferro, tanto para machinismos, como para pontes, edificios, caldeiras maritimas e vapores.
Tambem se fornecem—tornos e quaesquer ferramentas ou machinas para officinas de Ferreiros, Selarias e Fabricas de Machinas.
Endereço telegraphico.
HOPKINS.
BAHIA
167

Figura 19 – Anúncio de Fundição da Jequitaia, publicado no Almanach do Diário de Notícias de 1881.
Fonte: Almanach do Diário de Notícias de 1881, p. 167.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das atividades realizadas, demostrou-se que, ainda que não tenham contribuído com os artefatos em ferro para a arquitetura soteropolitana produzida entre 1808 e 1939 tanto quanto as fundições estrangeiras, os produtores locais legaram contribuições valiosas que integram o patrimônio edificado da capital baiana. Demostrou-se também, que essas contribuições não são restritas apenas aos artefatos fabricados artesanalmente pelos artífices, mas contemplam também, elementos construtivos elaborados, inclusive de estrutural, fabrilmente fabricados. Os dados levantados e os ensaios realizados demostraram o quão rica e complexa foi a história das unidades de produção siderúrgica local e que alguns dos métodos, por elas empregados, estavam em consonância com alguns dos métodos empregados em países que então eram mais desenvolvidos.

Sugere-se que os próximos estudos deem continuidade das atividades executadas nessa pesquisa: que sejam realizadas pesquisas de campo e em fontes primárias para a identificação dos artefatos siderúrgicos e ensaios laboratoriais para a identificação dos materiais e das técnicas siderúrgicas empregados pelos produtores local. Espera-se que com contribuição do presente artigo e das pesquisas futuras ajudem a revelar nuances esquecidas da história da arquitetura e a reverter o descaso que os estudiosos da arquitetura manifestam em relação à produção siderúrgica local dos séculos passados.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Durval Vieira de. **Descrições práticas da Província da Bahia**: com declaração de todas as distâncias intermediárias das cidades, vilas e povoações. 2º ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

AGUIAR, Francisco Pereira de. Relatório de obras. *In* WANDERLEY, João Maurício. **Falla recitada na abertura da Assembléia Legislativa da Bahia pelo presidente da província, o doutor João Maurício Wanderley, no 1º de março de 1854**. Salvador: Typografia de Antonio Olavo da França Guerra e Comp., 1854.

Almanach da família. Salvador: Lithografia de J. G. Tourinho, 1877.

Almanach do Diário de Notícias. Salvador: 1881, pp. 167.

ALMEIDA, Miguel Calmon du Pin e. **Discurso da acta da Assembleia Geral da Sociedade de Agricultura e Commercio. In Jornal da Sociedade de Agricultura, Commercio e Industria da Província**. Edição nº 15 de fevereiro de 1836. Salvador: Typografia de Moreira, 1836.

A Locomotiva: Folha Ilustrada. Salvador, edição n° 21, ano I, de 15 de agosto de 1889. Capa.

ALVES, Marieta. **Dicionário de artistas e artífices na Bahia**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976.

ANDRADE, Adriano Bittencourt; BRANDÃO, Paulo Roberto Baqueiro. **Geografia de Salvador**. 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2009.

ASCIS, Ilber. **O gradil de ferro em Salvador no século XIX**. Salvador: Caixa Cultura, 2007.

BAHIA. Secretaria de Viação e Obras Públicas. **Quadro demonstrativo das fábricas existentes na Bahia em 1939**. elaborado pela Secretaria de Viação e Obras Públicas Disponível no Arquivo Público do Estado da Bahia – Setor Republicano, Caixa 2609, Documento 190.

CHIAVERINI, Vicente. **Aços e ferros fundidos**: Características gerais, tratamentos térmicos e principais tipos. 6º ed. São Paulo: Associação Brasileira de Metais, 2008.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **O Sonho e a Técnica**: A Arquitetura de Ferro no Brasil. 2º ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

D'AZEVEDO, Antônio Ignácio de. **Fala que recitou o presidente da Provincia da Bahia, o conselheiro Antônio Ignácio d'Azevedo, n'abertura da Assembléia Legislativa da mesma província em 2 de fevereiro de 1847**. Bahia: Typ. do Guaycurú de D. Guedes Cabral, 1847.

DOREL-FERRÉ, Gracia. **Atlas du patrimoine industriel de Champagne-Ardenne**. Les racines de la modernité. Reims: Le Réveil de la Marne, 2005.

FERNANDES, Etelvina Rebouças. **Do mar da Bahia ao Rio do Sertão**: Bahia and San Francisco Railway. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 2006.

FLETCHER, D. P. FLETCHER, J. C. **Brasil and Brazilians**. Philadelphia: Childs e Peterson, 1857.

HENRIQUES, João Antônio de Araújo Freitas. **Falla com que o excelentíssimo senhor dezembargador João Antônio de Araújo Freitas Henriques abrio a 1.a sessão da 19.ª lesgislatura da Assembléia Provincial da Bahia em 1ª de março de 1872**. Salvador: Typographia do Correio da Bahia, 1872.

Jornal a Idade do Ouro. Salvador: edição nº 20, do dia 19 de julho de 1811, pp. 4.

_____. Salvador: edição nº 21, do dia 23 de julho de 1811, pp. 4.

_____. Salvador: edição n° 19, de 21 de fevereiro de 1821.

Jornal de Notícias. Salvador: ano XIII, edição nº 3.725, do dia 23 de abril de 1892, pp. 5.

Jornal O Capital. Salvador: edição do dia 11 de novembro de 1926.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização** – Problemas teóricos do restauro. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

LEMOS, Renato. **Nossa História:** Vale. São Paulo: Verso Brasil Editora: 2012.

LOURENÇO, Barão de S. **Relatório que apresentou a Assembléia Legislativa da Bahia o excelentíssimo senhor Barão de S. Lourenço, presidente da mesma província, em 11 de abril de 1869**. Bahia: Typ. de J. G. Tourinho, 1869.

MARTINS, Francisco Gonçalves. **Fala que recitou o presidente da provincia da Bahia, o desembargador conselheiro Francisco Gonçalves Martins, n'abertura da Assembléia Legislativa da mesma província em 4 de julho de 1849**. Bahia: Typ. de Salvador Moitinho, 1849.

_____. **Fala que recitou o prezidente da provincia da Bahia, o conselheiro desembargador Francisco Gonçalves Martins, n'abertura da Assembléia Legislativa da mesma província em 1 de março de 1851**. Bahia: Typ. Constitucional, 1851.

_____. **Fala que recitou o prezidente da provincia da Bahia, o conselheiro desembargador Francisco Gonçalves Martins, n'abertura da Assembléia Legislativa da mesma província em 1 de março de 1852**. Bahia: Typ. Const. de Vicente Ribeiro Moreira, 1852.

NASCIMENTO, Anna Amélia Vieira. **Memória da Federação das Indústrias do Estado da Bahia**. Salvador: FIEB, 1997.

OLIVEIRA, Waldir Freitas de. **A industrial cidade de Valença**: um surto de industrialização na Bahia do século XIX. Salvador: Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia, 1985.

PALÁCIOS, Flávia Olegário. **Estudo Tecnológico do Chalé de Ferro IOEPA**: subsídios para a salvaguarda da arquitetura de ferro no Brasil. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2011.

PIMENTEL, Esperidão Eloy de Barros. **Falla com que o ilm. e exm. Sr. Dez. Esperidão Eloy de Barros Pimentel abriu a 2ª sessão da 25ª lesgislatura da Assembléia Provincial da Bahia em 1° de maio de 1885**. Salvador: Typografia do Diário da Bahia, 1885.

PINTO, Antônio da Costa. **Falla recitada na abertura d'Assembléia Legislativa da Bahia pelo presidente da província Antonio da Costa Pinto no dia 1º de março de 1861**. Bahia: Typ. de Antônio Olavo da França Guerra, 1861.

REBOUÇAS, Daniel. **Indústria na Bahia**. Salvador: EPP Publicações e Publicidade, 2016.

Revue Mettalugique, Commerciale et Financerie. Paris, edição nº 27, de 4 de julho de 1882 pp. 2.

SAMPAIO, Consuelo Novais. **50 Anos de Urbanização: Salvador da Bahia no Século XIX.** Rio de Janeiro: Versal, 2005.

SAMPAIO, Theodoro. **Carta do Recôncavo Baiano**. 1889. Disponível em <http://bdlb.bn.br/acervo/handle/123456789/433497>. Acesso em 15 de novembro de 2017.

SILVA, Geraldo Gomes da, 1940. **Arquitetura de Ferro no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Nobel, 1987.

SINIMBU, João Lins Vieira Cansansão. **Falla recitada na abertura da Assembléia Legislativa da Bahia pelo presidente da provincia, o desembargador João Lins Vieira Cansansão de Sinimbu, no 1º de setembro de 1857**. Salvador: Typographia de Antonio Olavo da França Guerra e Comp., 1857.

SUZIGAN, Wilson. **Indústria Brasileira**: origem e desenvolvimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

VASCONCELLOS, Joaquim José Pinheiro de. **Fala que recitou o presidente da província o conselheiro Joaquim José Pinheiro de Vasconcellos, n'abertura da Assembléia Legislativa da mesma província em 2 de fevereiro de 1843**. Salvador: Typ. de J. A. Portella e Companhia, 1843.

WANDERLEY, João Maurício. **Falla recitada na abertura da Assembléia Legislativa da Bahia pelo presidente da província, o doutor João Maurício Wanderley, no 1º de março de 1854**. Salvador: Typografia de Antonio Olavo da França Guerra e Comp., 1854.

_____. **Falla recitada na abertura da Assembléia Legislativa da Bahia pelo presidente da provincia, o doutor João Maurício Wanderley, no 1º de março de 1855**. Bahia: Typ. de Antônio Olavo da França Guerra e Comp., 1855.

Sites:

<http://bdlb.bn.br/acervo/handle/123456789/433497>. Acesso em 15 de novembro de 2017

<http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon585959/icon585959.jpg>. Acesso em 13 de outubro de 2017.

<http://www.valencahistoriaeconomica.blogspot.com.br>.Acesso em 21 de fevereiro de 2017.

Venanparq
Salvador - 2018

O OLHO PERIPATÉTICO
A Mecânica da Visão dos Viajantes Oitocentistas em Terras Brasileiras

THE WANDERING EYE
The Mechanics of the Gaze of the XIXth Century Travellers in Brazilian Lands

EL OJO PERIPATÉTICO
La Mecánica de la Visión de los Viajeros Ochocientistas en Tierras Brasileñas

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

PAZ, Daniel J. Mellado
Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Professor da Faculdade de Arquitetura da UFBA
danielmelladopaz@gmail.com

O OLHO PERIPATÉTICO
A Mecânica da Visão dos Viajantes Oitocentistas em Terras Brasileiras

THE WANDERING EYE
The Mechanics of the Gaze of the XIXth Century Travellers in Brazilian Lands

EL OJO PERIPATÉTICO
La Mecánica de la Visión de los Viajeros Ochoclentistas en Tierras Brasileñas

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
É importante para a compreensão e projeto da Arquitetura o papel da contemplação de paisagens, abertura de visuais e situação em posições de comando do entorno. No interesse em reconstituir a historiografia dessa preocupação escópica, a consulta à literatura dos viajantes oitocentistas no Brasil revelou uma mecânica radicalmente diferente do modo atual do usufruto da paisagem. Possuía uma articulação com outas formas de educação do olhar, correspondentes e convergentes, em um entrelaçamento intrincado, como a pintura, a literatura, a jardinagem e a botânica. No leque sinestésico mobilizado, o sentido mais importante e complexo é a visão. O olhar está longe de ser estático. Em sua feição mais complexa, apresenta componentes motores em ao menos três escalas: do corpo, da cabeça e dos olhos. Do corpo, com percursos e seus ápices, com longos períodos indignos de nota, e apogeus, em geral em lugares elevados, onde uma panorâmica deslumbrante se divisava. Esses momentos eram a compensação de jornadas extenuantes, e mesmo sua razão de ser. O prazer da contemplação relacionava-se com o necessário deslocamento, intencional ou acidental, até o mirante. De maneira análoga, as circunstâncias dos transportes, em especial por barco. Da cabeça, com o giro panorâmico do olhar. Do olhar, rastreando a cena, passeando pelos detalhes, reproduzindo a lógica da admiração de um quadro. Era o império da variedade e riqueza – em todos os níveis, do percurso, dos elementos na paisagem. Um outro aspecto importante nos percursos era a alternância do panorâmico com o microscópico, das grandes paisagens aos pequenos animais. Se não era a mecânica real do olhar, ao menos era aquela consciente, a esperada e codificada, relacionada com os hábitos cultos de então, que tinham mesmo suas premissas filosóficas explícitas, de um olho que necessitava ser saciado com contínuas impressões. Era uma arquitetura motora da sensibilidade que se desfez por vários motivos e se rearticulou em outros conjuntos, com algumas persistências ao longo do séc. XX.

PALAVRAS-CHAVE: olhar; visão; viajantes; séc. XIX.

ABSTRACT:
The role of the contemplation of landscapes, opening of visuals and situation in positions of command of the surroundings is important for the understanding and design of the Architecture. In order to reconstitute the historiography of this scopic concern, the consultation of the literature of eighteenth-century travelers in Brazil revealed a mechanics radically different from the current mode of landscape enjoyment. It had an articulation with other forms

of eye education, corresponding and convergent, in an intricate interweaving, such as painting, literature, gardening and botany. In the mobilized synesthetic spectrum, the most important and complex of the senses is the vision. The look is far from static. In its most complex feature, it has motor components on at least three scales: the body, the head and the eyes. At the body scale, with paths and its apices, with long periods unworthy of note, and apogees, generally in elevated places, where a dazzling panorama was seen. These moments were the compensation of strenuous journeys, and even their goal. The pleasure of contemplation was related to the necessary displacement, intentional or accidental, to the belvedere. Similarly, the circumstances of transport, in particular by boat. At the head scale, with the panoramic glance of the eye. At the eye scale, scanning the scene, walking through the details, reproducing the logic of the admiration of a painting. It was the empire of variety and richness - at all levels, like paths or the elements in the landscape. Another important aspect in the journey was the alternation of the panoramic with the microscopic, of the great landscapes to the small animals. If it was not the real mechanics of gaze, at least it was the conscious, the expected and codified, related to the cultured habits of that time, which even had its philosophical premises explicit, of an eye that needed to be satiated with continuous impressions. It was a motor architecture of the sensibility that was broken by several reasons and rearticulated in other patterns and sets, with some remains throughout the XXth century.
KEYWORDS: *gaze; vision; travellers; XIXth century*

RESUMEN:
Es importante para la comprensión y proyecto de Arquitectura el rol de la contemplación de paisajes, la abertura de vistas y la situación en posición de mando del entorno. Con la intención de reconstituir la historiografía de esa preocupación escópica, la consulta a la literatura de los viajeros ochocientistas en Brasil reveló una mecánica radicalmente distinta de la manera actual del usufructo del paisaje. Poseía una articulación con otras formas de la educación de la mirada, correspondientes y convergentes, en un complejo entretejido, como la pintura, la literatura, el jardinería y la botánica. En el espectro sinestésico movilizado, el sentido más importante y complejo es la visión. La mirada está lejos de ser estática. En su constitución más compleja, presenta componentes motores por lo menos en tres escalas: del cuerpo, de la cabeza y de los ojos. Del cuerpo, con recorridos y sus ápices, con largos períodos indignos de nota, y apogeos, en general en lugares altos, donde una deslumbrante panorámica se divisaba. Estos momentos eran la compensación de jornadas extenuantes, incluso su razón de ser. El placer de la contemplación se relacionaba con el desplazamiento necesario, intencional o accidental, hasta el mirador. De manera análoga, las circunstancias de los transportes, en especial por barco. En la escala de la cabeza, el giro panorámico de la mirada. Del ojo, rastreando la escena, paseando por los detalles, reproduciendo la lógica de la admiración de un cuadro. Era el imperio de la variedad y riqueza – en todos los niveles, del recorrido, de los elementos en el paisaje. Otro aspecto importante en los recorridos era la alternancia del panorámico con el microscópico, de los grandes paisajes a los pequeños animales. Si acaso no era la mecánica real de la mirada, por lo menos era la consciente, la esperada y codificada, relacionada con los hábitos cultos de entonces, que tenían mismo sus premisas filosóficas explícitas, de un ojo que necesitaba ser saciado con continuas impresiones. Era una arquitectura motora de la sensibilidad que se deshizo por varias razones y se rearticuló en otros conjuntos, con algunas persistencias al largo del siglo XX.
PALABRAS-CLAVE*: mirada; visión; viajeros; siglo XIX.*

INTRODUÇÃO

Tem sido nosso interesse de longa data a presença, a importância quase peremptória, da preocupação escópica, da contemplação de paisagens ou a abertura de visuais, no ensino da Arquitetura e na apreciação de projetos exemplares[1]. Pôr em questão essa necessidade implicava em compreender a constituição desse hábito, se é que a isso se referia o que parece ser um *parti pris* inquestionável do arquiteto.

No âmbito de outra pesquisa – da sensibilidade ao litoral – a consulta dos documentos dos estrangeiros visitando o país nos revelou uma mecânica radicalmente diferente. Embora seja a precursora no tempo, e acreditamos fazer parte de uma continuidade na sensibilidade nacional, dali emergindo a situação presente, decerto haverá transmutações intermediárias. São etapas distintas, e sobretudo distantes, sem a continuidade que as conecte, levando ao estranhamento necessário para, por força de contraste, revelar as características atuais da nossa relação escópica, visual, com o meio.

Sem poder explorar aqui, cabe apontar que a contemplação das paisagens tinha uma articulação com outas formas de educação do olhar, correspondentes e convergentes, em um entrelaçamento intrincado. Como a pintura, em especial a paisagística. O conceito de *paisagem*, em si mesmo, advém da pintura, e emerge nesta, até consolidar-se como um gênero, ao longo de muito tempo (CLARK, 1976; GOMBRICH, 1990). Ainda, a jardinagem e a botânica, das estufas aos grandes parques, que se inspiravam nas pinturas e alimentavam as mesmas, além de serem incubadoras do desenvolvimento científico. E a literatura, em especial a de viagens, ficcionais e reais, a partir de diários, de missões científicas e das observações dos naturalistas.

Ademais, vigoravam interesses distintos, que se mesclam e se fundem em zonas de intercessão várias e vasos comunicantes, presentes em maior ou menor grau na literatura dos viajantes: a Religião, a Economia Política, a Ciência, e a Arte.

Usamos o termo “viajante” por estar consolidado na literatura, embora não seja exatamente o caso sempre. Alguns dos testemunhos mais valiosos eram de estrangeiros residentes, como James Wetherell (que viveu em Salvador de 1842 a 1857) e Robert Dundas (que esteve em Salvador de 1849 a 1872). Se a maioria era de europeus, houve norte-americanos relevantes, como o reverendo Daniel Parish Kidder. E mesmo o argentino Domingo Faustino Sarmiento, logo antes de tornar-se presidente de seu país.

Apesar desses aspectos que, a rigor, tensionariam e esfacelariam qualquer forma unitária de ver, encontramos uma surpreendente coesão na apreensão do meio, em especial da visão. Os procedimentos se repetem. Os adjetivos se reduzem a um punhado. Os lugares-comuns se repetem com surpreendente recorrência.

Diante do volume consultado – mais de uma centena de documentos – as citações rondarão a um punhado, aqueles mais entusiasmados e com tintas mais fortes. Porém mesmo nos mais comedidos, e com ênfase estética menor, como Carl Friedrich Philipp von Martius e Auguste de Saint-Hilaire, esse *modus operandi* se manifesta, integralmente, idêntico, não raro como uma digressão, um arroubo romântico em meio a uma prosa mais enxuta.

[1] PAZ, 2009. Naquele momento já estava o embrião dos temas principais deste trabalho.

Os sentidos mobilizados, com ênfase na visão, não ocorrem no vazio. São despertados, e procuram por sua vez, experiências concretas em solo brasileiro.

Como partimos da literatura sobre Salvador, muitos dos casos lhe dirão respeito. Porém, como em um aparato visual qualquer – telescópio, óculos, microscópio – não nos interessa o que se vê através das lentes, mas as lentes em si mesmas. Seu formato, seu foco, sua capacidade. E sua orientação. Dadas as características das viagens, mais por mar que por terra, existe uma presença maior dos portos, em especial daqueles mais importantes, como Recife, Salvador e a capital, Rio de Janeiro. Mas, sobretudo, pelo interesse estético, certos lugares despontarão. De longe, a capital do país terá um peso nas narrações, pelo perfeito encaixe na sensibilidade romântica de então, dos corpos d´água, da vegetação e da topografia.

A SINESTESIA DOS ESTRANGEIROS

De entrada vários sentidos, e associações a eles relacionados, entravam em cena.

O príncipe austríaco Fernando Maximiliano José Maria de Habsburgo-Lorena mesmo conclama para a abertura dos sentidos, para a captura desse inefável que o país oferecia: “era preciso aguçar todos os sentidos para não deixar nada que a natureza oferecia de novo e de maravilhoso sem ser visto nem observado”[2]. Como fizera no Dique, fascinado pela possibilidade de uma serpente ou jacaré no Dique: “com novas energias, agucei todos os meus sentidos”[3].

Esse leque sinestésico não era um protocolo abstrato, e sim uma reação a uma paleta real de sensações – de sons, cheiros, temperaturas – que se apresentavam no Brasil. Ambientes e paisagens existentes em lugares visitados, como Recife, Salvador ou Rio de Janeiro, irão disparar as reações. E, claro, havia uma procura por determinados lugares, ou eram de passagem obrigatória, como portos. Enfatizaremos o deleite, o prazer que se obtinha da imersão em um dado ambiente, e na contemplação dos objetos e lugares, e não nos anátemas lançados. Claro, muito será da natureza, da mata virgem ou da capoeira, da mata de regeneração, ou mesmo da flora tropical aclimatada, não raro amalgamada em um encanto unitário pelos Trópicos edênicos. Havia ainda algo de interesse antropológico, primeiro pelos índios, e algo pelos africanos e seus descendentes no Brasil, e pelo que lhes parecia crescentemente exótico nos hábitos de origem portuguesa. Tudo aquilo que nos parecia sinais de civilização não era exatamente o seu alvo de interesse. Normalmente eram comparados, com nítida desvantagem, com a crescente prosperidade europeia. Não procuravam a cidade americana em si mesma.

> Por mais agradável que fosse para mim uma longa permanência na capital, não entrava porém nos meus planos estacionar aí por muito tempo, pois nos campos e nas florestas, e não nas cidades, que a natureza ostenta as suas riquezas. (MAXIMILIANO, 1958, p. 32).

Dessa maneira de impregnar-se do lugar, de encantar-se, entrava o *olfato*, impressionado com os perfumes da terra. Não falaremos dos maus odores, em especial dos da Cidade Baixa, ligadas à atividade comercial e seus detritos. E sim dos valores encontrados, assinalando os *pleasants places*, na paisagem brasileira. A

[2] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 77.

[3] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 99

cidade rescendia ao perfume das laranjeiras[4] e dos jasmineiros[5], principalmente, que se sentia pelas ruas e mesmo dos barcos fundeados na costa, levados pela brisa[6]. E o aroma geral da flora, das matas próximas[7] e dos jardins[8], mais intenso após as chuvas.

As laranjeiras olorosas eram tanto uma realidade da cidade, como um deleite particular dos europeus (WOODS & WARREN, 1988). Assim como o fascínio visual por certas flores, frutas e árvores. Por exemplo, as bananeiras não apenas eram uma presença em Salvador, destacando-se por suas folhas características, mas um símbolo e um encanto próprio para os viajantes.

A fauna tinha seus sons, fascinantes e misteriosos: o canto dos pássaros[9], o som dos macacos[10], o zumbido dos insetos, em especial das cigarras[11], capaz mesmo de ser ouvido dos barcos na baía[12]. E as águas, com seu murmúrio ou rompantes impetuosos[13].

> O silêncio da manhã, no qual mal se ouvia o zunir de um inseto, termina. Aí, ressoa em todos os diapasões, em todos os tons, uma canção de júbilo ao sol criador, que atingiu o zênite. Ao longo grito, seguem-se sons isolados, como o afinar de instrumentos. Os ruídos multiplicam-se; ouve-se sussurrar, chilrear, ressoar e retumbar. Surge o compasso na melodia, e o grande uníssono da vida avulta-se em acordes completos, pelos átrios da imensa catedral verde. (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 213).

Maximiliano de Habsburgo julgava como três experiências centrais, o que se podia fruir de mais sublime, a manhã nos Alpes, a noite no deserto, e o meio-dia na floresta tropical, "com a grande profusão de aromas e cores, de vida e som, de júbilo por existir, como provoca o sol em seu momento culminante, e como o meu coração a contemplou, agora, agradecido"[14]. Diz Johann Moritz Rugendas:

> Um sussurro contínuo e misterioso aumenta ainda o sentimento de êxtase que o penetra; ao longe ouve-se o estalo do bico do tucano, os sons metálicos da araponga, semelhantes ao barulho do malho sobre a bigorna; os gritos queixosos da preguiça, os verdadeiros mugidos de uma espécie de enormes sapos; finalmente o canto das cigarras anuncia o cair da noite. Os vaga-lumes desprendem milhares de faíscas e, como lúgubres espectros, os morcegos ávidos de sangue passeiam na solidão em vôo pesado; o rugido longínquo dos

[4] LINDLEY, 1805, p. 140; HUELL, 2009, p. 156; GRAHAM, 1824, p. 161; KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 45.

[5] ELWES, 1854, p. 54; GRAHAM, 1824, p. 161; KIDDER, 1845, p. 253a; KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 45.

[6] ELWES, 1854, p. 54.

[7] WETHERELL, s/d, p. 29; MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 144.

[8] KNIGHT, 1884, p. 59; MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 114.

[9] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 145; KIDDER, 1845a, p. 259.

[10] KIDDER, 1845a, p. 259; THOMSON, 1877, p. 139.

[11] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 77; THOMSON, 1877, p. 139.

[12] DARWIN, s/d, p. 21.

[13] KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 489.

[14] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 213.

> tigres, o murmúrio dos rios e o crepitar das árvores caídas interrompem por intervalos a serenidade do silêncio. (RUGENDAS, s/d, p. 15).

A azáfama das ruas, a balbúrdia dos portos e a *overdose* sensorial dos mercados formam um capítulo à parte.

Podemos considerar ainda o *tato,* ou melhor, as sensações térmicas. O que era um calor sufocante para os estrangeiros – e em certa medida para os nativos, visto que fugiam dele durante os verões – era compensado pelo frescor de certos lugares, à sombra das árvores. A sensação de refrigério não é algo evidente, se lembrarmos que na segunda metade do século XX, se cantará um *dolce far niente* à sombra de um jatobá, ou ouvindo a brisa nos coqueirais. O frescor das matas, de um solo que nunca sentiu os raios do sol, e do efeito resfriador da evapotranspiração das folhas, acrescenta no contraste com o calor dos trópicos mais um motivo para o seu fascínio. Os sons misteriosos, as maravilhas portentosas das grandes árvores e dos pequenos parasitas, insetos e lagartos, soma-se ao conforto da sombra. Disse Jemima Kindersley, em sua 11ª carta, de setembro de 1764: "o quanto apreciamos a frescura do ar do entardecer! de que somos privados nesta cidade durante o dia, e a sombra deliciosa das largas árvores, um prazer que só pode ser conhecido em sua plena extensão apenas nestes climas, onde o calor abafado do sol é insuportável! – tradução nossa"[15].

Porém, embora mostrasse muito da fantasia, do encanto, dos estrangeiros em terras brasileiras, não indica uma diferença operativa dos sentidos. Talvez por sua própria limitação: serem mais passivos que ativos. Onde a atividade é bastante sutil, e não se revela facilmente nos textos. O olhar, ao contrário, mostra-se mais codificado e complexo.

OS MOVIMENTOS DA VISÃO

O olhar está longe de ser estático. Em sua feição mais complexa, apresenta componentes motores em ao menos três escalas, que se interrelacionam: do corpo, da cabeça e do olhar.

Do corpo, com percursos e seus ápices, com longos períodos indignos de nota, e apogeus, em geral em lugares elevados, onde uma panorâmica deslumbrante se divisava. A vista excepcional pontua, e brinda, uma jornada. Em alguns casos, passeios; em outras, viagens de um lugar a outra. Nos passeios, não raro o estrangeiro dava uma volta pelos arrabaldes da cidade por trajetos hoje inteiramente urbanizados, ou mesmo centrais. O prazer da contemplação relacionava-se com o necessário deslocamento, intencional ou acidental, até o mirante. De maneira análoga, as circunstâncias dos transportes, em especial por barco.

Da cabeça, com o giro panorâmico do olhar. O panorama só pode ser contemplado pela rotação da cabeça.

Do olhar, rastreando a cena, passeando pelos detalhes, reproduzindo a lógica da contemplação de um quadro. Era o império da variedade e riqueza – em todos os níveis, do percurso, dos elementos na paisagem.

[15] (...) how much did we enjoy the freshness of the evening air! which in this hot town we are deprived of in the day time, and the delightful shade of the wide spreading trees, a pleasure which can be known in its full extent only in these climates, where the sultry heat of the sun is intolerable (…) (KINDERSLEY, 1777).

Doravante, todo texto em língua estrangeira será de tradução do autor, com o original nas Notas, e a tradução no corpo do texto.

Um outro aspecto importante nos percursos é a alternância do microscópico com o panorâmico, das grandes paisagens aos pequenos animais. Se dá pelo interesse científico e estético nas espécies de fauna e flora, e por características do ambiente tropical.

As Jornadas e a Descoberta dos Mirantes

Em uma primeira escala da motricidade, que possui dentro de si variações também escalares, está o deslocamento dos viajantes, formando uma espécie de partitura cinestésica, com seus momentos mais calmos, seus andantes e prestos, o gracioso e o majestoso, o clímax e, a contragosto, o anticlímax. Estes devem ser compreendidos como parte de uma série.

As narrações mais longas, que cobrem quilômetros de território em várias páginas, não podem ser reproduzidas aqui. Praticamente toda a obra de Maximiliano Alexandre Felipe de Wied-Neuwied, em sua longa jornada pelo Brasil, está assim estruturada, e repetem-se situações como esta: "cavalgamos por uma região montanhosa, com matas e campos alternados, e chegamos, à tarde, a uma última elevação, à beira do rio Benevente, donde súbito descortinamos formoso panorama"[16]. Esta seqüência, malgrado o caráter cinemático, é entendido por *frames*, por quadros. É assim decomposto, registrado e escrito. Algo disso pode ser visto nas anotações de campo feitas por Maximiliano de Habsburgo:

> Dez horas, partida do Rio. Panorama da baía. Sobre a *Serra da Tijuca*. *Caminho novo*. Panorama da baía. Jacaré como um lagarto. Ananás vermelho escarlate. Maravilhosas borboletas. Bonito lugar. Jacarepaguá, Santa Maria da Penha. Almoço frugal. (MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010a, p. 36).

O caso mais evidente é o do caminho extenso, com seus mirantes ocasionais: "retornando pela falésia costeira, passamos pela cidade e atravessamos para a colina que desce até a aldeia interior; onde sentamos admirando o quase ilimitado cenário do campo distante ao redor e o vale abaixo"[17]. Von Martius, em suas viagens pelo interior da Bahia, pontua de tal maneira. Diz: "do alto da estrada descortina-se magnífica vista sobre o delicioso Vale de Vila Velha"[18], e, do Alto da Itiúba "se descortina extenso panorama para leste"[19]. Os ápices tendem a ser lugares elevados, com uma visão de maior abrangência, de conjuntos mais amplos, em sua cimeira ou mesmo nas suas encostas.

É uma característica dos ambientes tropicais umbrosos, com o dossel das árvores cobrindo os céus, criar uma modulação mais intensa entre o fechado e o aberto. Após passar por áreas de mata cerrada, Maria Graham então emergia "em prados limpos, cobertos por palmeiras, através dos quais se viam casas de campo, fazendas e jardins; e de cada elevação, a baía, o mar, ou o lago, formavam parte da cena"[20]. Na 11ª carta de Mrs. Kindersley, de setembro de 1764, revela-se "muito deliciado com nossa pequena excursão (…) Após

[16] MAXIMILIANO, 1958, p. 136.

[17] (…) returning by the sea cliff, we passed the town; and crossed to the hill which descends to the interior village; where we sat admiring the almost unbounded scenery of the distant country around, and the vale below (…) (LINDLEY, 1805, p. 20).

[18] SPIX & MARTIUS, 2016, p. 50.

[19] SPIX & MARTIUS, 2016, p. 233.

[20] (…) on clear lawns, springled with palm trees, through which country-houses, farms, and gardens were seen; and from every eminence, the bay, the sea, or the lake, formed part of the scene. (GRAHAM, 1824, p. 135).

caminhar por algum tempo através de caminhos frescos e umbrosos, que terminavam em uma planície aberta e arejada, tivemos a mais aprazível vista do mar"[21]. Essas duas circunstâncias – elevação e dossel das árvores – freqüentemente se fundem.

Mesmo dentro de uma cidade existe essa sucessão de ambientes fechados com a súbita abertura visual. Nas cidades de ruas sinuosas e estreitas isso se amplia. Em Salvador, onde a principal rua da Cidade Alta se desenvolve sobre a cumeada da falésia rente ao mar, Charles Darwin registrou no dia 1º de agosto de 1836:

> Desde as bordas do altiplano há vistas distantes ou do oceano, ou da grande baía com suas margens baixas e verdejantes, nas quais numerosos barcos e canoas mostram suas velas brancas. Com exceção desses pontos, a cena é extremamente limitada; seguindo os caminhos nivelados (...) apenas vislumbres dos vales arborizados abaixo podem ser obtidos". (DARWIN, s/d, p. 498)[22].

Praticamente o mesmo diz Kidder, que "as aberturas freqüentes, entre as casas construídas ao longo do cume, exibem as vistas mais pitorescas da baía por um lado, e do interior, por outro"[23]. (Nesse caso, porque as casas estavam ao longo de uma rua, a Estrada da Vitória, sobre a cumeada de uma colina muito alongada, a Montanha, ou flanqueando a baía, ou os vales adjacentes).

A revelação da altura se consolida na procura por uma "eminência" (*eminence*), como se dizia, um ponto elevado. E no percurso, a linha do horizonte se afasta, e mais se pode enxergar. Assim, para Maria Graham, "enquanto subíamos rumo à *villa* a perspectiva melhorava"[24], abrindo-se o leque do que era visto, os vales luxuriantes com suas plantações, os penhascos rochosos cobertos com árvores e a pulsação geral da vida ao redor. A mesma lógica se repete para Graham no ambiente urbano de Salvador: "à medida em que subíamos pela rua, cada passo nos trazia à vista alguma bela cena, geralmente concluindo na baía e seus navios"[25].

E, no caso dos maciços fluminenses, como o Corcovado, a vista que se abre é algo raro para uma cidade: a *bird´s eye*, a vôo de pássaro. Porque a elevação maior o permite, "é suficiente para dar uma clara vista a vôo de pássaro de uma das mais ricas e mais extensas perspectivas que o olho humano jamais contemplou" [26]. A vista a vôo de pássaro era também um artifício literário. Um meio ficcional de apresentar ao leitor um conjunto que não seria apreendido de outra forma que o vôo de uma ave ou o topo de uma elevação realmente alta: "uma vista a vôo de pássaro da metrópole inteira traria à nossa observação também o palácio

[21] (…) much delighted with our little excursion (…) After going for some time through cool shady lanes, which terminated in an open airy plain, we had a most pleasing view of the sea (…) (KINDERSLEY, 1777).

[22] From the edges of the plain there are distant views either of the ocean, or of the great Bay with its low-wooded shores, and on which numerous boats and canoes show their white sails. Excepting from these points, the scene is extremely limited; following the level pathways (…) only glimpses into the wooded valleys bellow can be obtained. (DARWIN, s/d, p. 498).

[23] Frequent openings, between the houses built along the summit, exhibit the most picturesque views of the bay on the one hand and of the country on the other" (KIDDER, 1845b, p. 21).

[24] (…) as we ascended towards the villa the prospect improved (…) (GRAHAM, 1824, p. 84).

[25] (…) as we ascended from the street, every step brought us in sight of some beautiful scene, generally terminated by the bay and shipping. GRAHAM, 1824, p. 134.

[26] (…) is just sufficient to give a clear bird´s-eye of one of the richest and most extensive prospects the human eye ever beheld (…) (KIDDER, 1845a, p. 127).

da Assembléia Nacional ou Câmara dos Deputados, o Palácio do Senado, o Palacete do Campo da Honra", entre outros (KIDDER, 1845a, p. 23)[27].

De todos os modos, por sua topografia se explica o Rio de Janeiro ser a cidade inescapável nessas sensações, única das grandes cidades brasileiras que é toda desenvolvida ao longo de montanhas expressivas

Em montanhas, em um percurso contínuo, a descida pode se dar em um caminho distinto, e como este vai "girando" ao redor da montanha, com ângulos novos[28], tal como com Henry Chamberlain: "após uma longa contemplação você se vira apenas parcialmente satisfeito, e de imediato perde de vista todo aquele lado da montanha, mas logo descobre o mar aberto além da descida oposta"[29].

De repente, uma estrada, vista no sentido contrário ao percurso feito, pode exibir algo que passara desapercebido, como ocorrera com Charles Lambert: "ao final do percurso, retornamos, descendo uma declividade de 3º, e por sobre os flancos em precipício podíamos ver a corrente rumorejante abaixo"[30]. Sendo, repetimos, uma partitura linear, sua leitura ao revés possui outras características.

Roteiros incômodos eram compensados pela qualidade de suas perspectivas. Rugendas fala de caminho que partia da pedra da Gávea, "em muitos lugares difícil, por causa dos areões profundos, mas que compensa tal inconveniente pelos panoramas magníficos que oferece, de um lado sobre o mar e de outro sobre o Corcovado e a montanha (...) chamada dos Dois Irmãos"[31]. Como disse Constant-Louis-Alexandre, Conde de Suzannet, sobre a Serra da Estrela, "o mau calçamento da estrada torna a ascensão difícil e lenta; só se atinge o cimo da montanha depois de três horas de marcha, mas a vista é tão magnífica que compensa tudo"[32].

Porém a partitura tem apenas um ponto marcante quando o percurso é pequeno. Em jornadas maiores, tratamos de uma sucessão de cenas. Enfatizamos o aspecto serial, da interpretação e valoração das cenas, mesmo aquelas de menor amplitude.

Há uma graça própria naquilo que vai se revelando aos poucos, saindo do trivial, à primeira vista. Maximiliano de Habsburgo incorpora a experiência do Dique do Tororó dentro de um quadro similar, mais próprio aos jardins ingleses, que "apresenta, como tive mais tarde ocasião de notar, inúmeras curvas e, assim, mostrava-se, no primeiro momento, apenas um pedaço de água estagnada cercada de terreno pantanoso"[33].

[27] A bird´s eye view of the whole metropolis will bring to our observation also the palace of the National Assembly or House of Deputies, the palace of the Senate, the palacete of the Campo da Honra, the palace of the Municipality, and the palace of the diocesan Bishop. (KIDDER, 1845a, p. 23).

[28] Como diz Chamberlain sobre a Tijuca, onde o caminho de descida é "exceedingly romantic and beautiful, affording occasionally glimpses of the neighbouring Mountains" (CHAMBERLAIN, 1822, p. 39).

[29] (…) after a long gaze you turn away only a half satisfied, and immediately lose sight of all on that side of the mountain, but soon discover the open sea beyond the opposite descent (…) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 205).

[30] (…) at the end of the line we turned back again, running down gradients of 3º, and looking over the precipitous sides we could see the brawling stream beneath (…) (LAMBERT, 1883, p. 50).

[31] RUGENDAS, s/d, p. 24.

[32] SUZANNET, 1957, p. 76.

[33] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 99.

Um passeio era valorizado por revelar boas vistas, "todas as excursões em volta da baía [de Guanabara], nos vilarejos que contornam as suas margens (...) por toda a parte descobrem-se recantos encantadores, panoramas admiráveis" (SUZANNET, 1957, p. 28). Assim como um lugar se elogiava por suas paisagens. As belas vistas eram "caçadas": "cada novo passeio faz descobrir paisagens encantadoras, e o entusiasmo iguala o prazer que se sente" (SUZANNET, 1957, p. 21).

E as vistas que pontuam o percurso, formando uma totalidade, são valorizadas quando se apresentam variadas entre si, com uma paleta diversa de sensações. No vale do Itaípe, para Von Martius, "uma variada sucessão de vistas de desfiladeiros, cobertos de matas, escuros abismos, pequenas cachoeiras, recompensava-nos dos incômodos da viagem por caminhos escabrosos e alcantilados"[34].

> As vistas para serem apreciadas ao longo da linha deste aqueduto são interessantes e variadas além da medida. (...). Provavelmente nenhuma cidade no mundo pode comparar-se ao Rio de Janeiro na variedade de cenários sublimes e interessantes na sua vizinhança imediata. (KIDDER, 1845a, p. 130)[35].

Chamberlain fala da variedade e magnificência das perspectivas ali no Rio de Janeiro[36].

> Talvez não exista no mundo uma região como a do Rio de Janeiro, com paisagens e belezas tão variadas, tanto do ponto de vista da forma grandiosa das montanhas como dos contornos das praias. Em virtude da multidão de enseadas e promontórios, há uma variedade infinita de panoramas, tanto para o lado da cidade como para as montanhas, tanto para o lado da baía e suas ilhas como para o mar alto. (RUGENDAS, s/d, p. 20).

A variedade de cenas não é apenas dos "vazios", das amplidões, como também dos "cheios", de objetos vastos como as montanhas, que ocupavam e transbordavam o campo de visão. O Pão-de-Açúcar, por exemplo, apresentava essa variedade: "ao passa-lo, a cena se modifica a cada instante"[37], diz Thomas O´Neill. Como a Pedra da Gávea para Chamberlain, "notável pela grande variedade de aparências de acordo como é observada desde diferentes pontos de vista"[38].

E, diante dessa exigência, de repente um trajeto pode ser frustrante, carecendo dessas perspectivas. Sem as grandes vistas, resta ao olhar deliciar-se com o que estava próximo, com aqueles detalhes do entorno imediato. A monotonia era uma possibilidade, como afirmara Suzannet: "além disso, eu não tinha as compensações que oferecem outros lugares do Brasil, isto é, as belezas de uma paisagem variada. Só via em volta de mim colinas de aspecto triste e monótono"[39].

---

[34] SPIX & MARTIUS, 2016, p. 164.

[35] The views to be enjoyed along the line of this aqueduct are, beyond measure, interesting and varied. (…) Probably no city in the world can compare with Rio de Janeiro in the variety of sublime and interesting scenery in its immediate vicinity. (KIDDER, 1845a, p. 130).

[36] CHAMBERLAIN, 1822, p. 15.

[37] (…) on passing them, the scene changes every moment (…) (O´NEILL, 1810, p. 51).

[38] (…) remarkable for its great variety of appearance according as it is seen from different points of view (…) (CHAMBERLAIN, 1822, p. 10).

[39] SUZANNET, 1957, p. 124.

> O itinerário era grandemente diversificado, entre colinas e vales, mas raramente oferecem uma perspectiva extensa. De fato, cada volta sucessiva em nosso caminho sinuoso nos fazia penetrar mais fundo em um vasto labirinto de beleza vegetal, apenas aqui e ali tocado pela mão do cultivo. A palmeira, em qualquer uma de suas numerosas variedades, é um adorno peculiar à paisagem. (KIDDER, 1845a, p. 259)[40].

Esta decepção é digna de nota. Assim como sua compensação. Porque aparecem duas escalas diferentes: a vista que se abre para o observador, e a variedade daquilo que se vê, à qual retornaremos.

A navegação tinha outras características. Em primeiro lugar, não é possível haver eminências: tudo ocorre ao nível do mar (estamos aqui pensando na navegação marítima).

Mas pode-se pensar no que era o percurso por rios, que permitia uma espécie de "seção" em cidades, ou ver um conjunto inteiro por meio de uma "fachada" extensa. Para as florestas, ambientes fechados e obscuros como se verá, "somente a partir dos rios, é possível ter-se uma visão assim tão livre, descortinando-se em toda sua extensão o panorama da floresta" (MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010b, p. 89)[41].

Em segundo lugar, que não há um caminho unitário propriamente dito, e sim certa liberdade de planície. E muitos dos viajantes vêm dos desertos oceânicos. Então uma experiência constante é a aproximação da costa, e o subseqüente ganho de nitidez, vindo do alto-mar para a costa ou águas interiores, com a sucessão do litoral, aproximando-se do *core* de uma cidade. A aproximação a Salvador forçosamente tinha esse componente cinético. Mesclam-se a sucessão da costa, a chegada até o cais onde o barco aportará, e o quanto essa costa se revela como algo relevante no plano da visão.

> Lenta mas regularmente, à medida em que nos aproximávamos, o promontório, onde a cidade que procurávamos se erguia, parecia surgir do oceano. Imediatamente o olho foi assaltado pela silhueta de cúpulas e torres. Logo, o convento de [Santo] Antônio, a igreja de [Nossa Senhora da] Vitória, os muros do cemitério inglês, e vários outros objetos em branco, eram claramente discerníveis. (KIDDER, 1845b, p. 18)[42].

Mesmo saindo da monotonia para uma bem-vinda variedade:

> Nós lentamente seguimos a costa, a uma distância de cerca de duas milhas. A linha de areia guarnecida com coqueiros, e – visível apenas desde o mastro da gávea – densas massas escuras de floresta atrás, desenvolviam-se diante de nós em um monótono panorama desde que partimos. (...)

[40] The route was greatly diversified, between hill and dale, but did not often give an extended prospect. Indeed, each sucessive turn of our winding way, seamed to take us deeper into a vast labyrinth of vegetable beauty, only here and there touched by the hand of cultivation. The palm tree, in any of its numerous varieties, is a peculiar ornament to a landscape. (KIDDER, 1845a, p. 259).

[41] Renzo Dubbini (2002) dedica um capítulo a essa relação entre as cidades e sua representação vista a partir dos rios, incluindo aquelas que voltam as fachadas, reais, de seus edifícios para o mesmo. Embora nada disso ocorra no Rio de Janeiro, Salvador ou São Paulo, é essencial para a compreensão de Recife. Com o adicional das pontes, abertas, que permitem panoramas integrais das duas margens, como se verá adiante.

[42] Slowly but regularly as we approached, the promontory, on which the looked-for city stands, seemed to arise out of the ocean. Presently the eye was struck with an outline of domes and towers. Soon, the Antonio convent, the Victoria church, the walls of the English cemetery, and various other objects in white, were clearly distinguished. (KIDDER, 1845b, p. 18).

> Ao final avistamos o farol de Santo Antônio [da Barra], e o cenário mudou; colinas suaves vieram à costa, coberta de todas as maneiras com floresta tropical e jardins, entre os quais refugiavam-se *villas* e palácios dos ricos comerciantes da Bahia. Uma visão maravilhosa desse verde tropical brilhante refrescava-nos dos mares estéreis; uma profusão luxuriante derramando-se sobre a estreita faixa de areia, onde estendia-se a longa linha de graciosas palmeiras, lançando sombras escuras sobre a água clara. (KNIGHT, 1884, p. 55)[43].

A cidade vai ascendendo do oceano, e o olho se vê golpeado por uma silhueta de torres e cúpulas. Diz Manuel de Almagro, sobre a beleza e grandiosidade da chegada a Salvador que

> A medida que nuestra nave se le aproximaba, un panorama espléndido se iba desarrollando: elevados cocoteros, que parecían salir del mar, colinas de un verde magnífico, de lujuriosa vegetación, encubrian à medias una gran ciudad, de blancas y hermosas casas dispuestas en anfiteatro. (ALMAGRO, 1866, p. 11).

Quirijn Mauritz Rudolph Ver Huell narra aquele ganho de nitidez na ilha de Madeira:

> À medida que nos aproximamos da costa, o magnífico espetáculo que se estendia à nossa frente ficava ainda mais surpreendente. (...) Àquela distância, eu já conseguia distinguir os escuros vales; as coroas de pedra destacavam-se mais nitidamente e as colinas apresentavam um formato arredondado. Os pontos brancos semeados por cima da terra firme eram, na verdade, inúmeras casas, conventos e igrejas. (HUELL, 2009, p. 76).

Recife, cidade plana, rente à superfície do mar, aparece magicamente ao viajante, seus "prédios brancos construídos na praia parecem erguer-se das próprias bordas do oceano; ao mesmo tempo levantavam-se tão alto que impediam uma vista mais extensa da cidade" (KIDDER, 1845b, p. 118)[44]. Salvador apresenta algum relevo, e sobretudo um frontispício, uma fachada. Rio de Janeiro, uma silhueta complexa e sublime, impressionante em sua força.

> A selvageria e sublimidade do relevo do Pão-de-Açúcar, Dois Irmãos, Gávea e Corcovado, e suas fantásticas combinações, de acordo com o ponto de vista com que o observamos, dificilmente podem ser rivalizados; enquanto a riqueza e beleza do colorido por todo o conjunto, em púrpura e dourado, cor de rosa, e azul etéreo, tudo que as tintas brilhantes e variadas do dia nascente sempre espalhavam. (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 21)[45].

---

[43] We slowly followed the coast, at a distance of about two miles from it. A line of sand fringed with cocoa-nuts, and – visible from the mast-head only – dense black masses of forest behind, unrolled themselves before us in monotonous panorama as we sailed by. (…)

At last we sighted the lighthouse of San Antonio, and the scenery changed; gently sloping hills came down to the shore, covered with all manner of tropical forest and garden, among which nestled the villas and palaces of the wealthy merchants of Bahia. A wonderful sight this brilliant tropical verdure to us fresh from the barren seas: a luxuriant growth pouring right down to the narrow merge of sand, where stretched the long line of graceful cocoanut-palms, casting dark shadows on the clear water. (KNIGHT, 1884, p. 55).

[44] The appearance of Pernambuco when seen from the water is peculiar; its site is flat, and but little elevated above the level of the sea. The white buildings erected on the praya, seen to rise from the very ocean´s brink; at the same time they lift their heads so high as to prevent an extended view of the town. (KIDDER, 1845b, p. 118).

[45] The wildness and sublimity of outline of the Pão de Assucar, Duos Irmãos, Gavia, and Corcovado, and their fantastic combinations, from the point at which we viewed them, can scarce be rivalled; while the richness and beauty of coloring thrown over and around

Quanto mais complexa a silhueta e o litoral, com reentrâncias, maior será a variação das cenas, mais intrincada a partitura visual.

As baías, os golfos, são ambientes nem sempre abarcáveis por um cone visual. Não será a Baía de Todos os Santos, porque suas bordas se "dissolvem" nos meandros intermináveis dos rios e manguezais, das ilhas "cobertas de espessos mangues (...), e, no correr da viagem, deliciam a vista, pela risonha, mutação de panoramas" (SPIX & MARTIUS, 2016, p. 76). Nem será a Baía de Guanabara, por seus infindáveis sacos e rochedos: "esta baía é tão vasta que não pode ser abrangida por um olhar. Fica-se indeciso diante de quadros tão diversos, que se procura em vão grupar em tôrno de um ponto central" (SUZANNET, 1957, p. 21).

Os Mirantes e a Contemplação dos Panoramas

São os mirantes, os lugares onde se abre uma paisagem significativa, os pontos altos daquelas partituras. Nas descrições mais sucintas, repetem-se certos lugares comuns, um tanto significativos.

Um deles é o *comando* (*command*) da paisagem. Era um *topos* anterior à sensibilidade oitocentista. Amédée François Frezier, ao falar sobre o adro defronte da antiga Catedral da Sé, donde se vê "uma perspectiva de toda a baía, e muitas ilhas, formando uma paisagem agradável"[46]. O comando, o domínio, está indissociavelmente ligado ao conhecimento. Maximiliano de Wied-Neuwied diz, em suas andanças, que "olhando para trás, distinguimos mais claramente a cadeia de montanhas de Espírito Santo, que o viandante não pode dominar enquanto se acha colocado entre os pontos extremos de suas eminências"[47].

Thomas Lindley acaba por indicar a sobreposição de intenções escópicas em sucessivos edifícios. Preso no Forte do Barbalho, observa que ele "comanda duas importantes estradas do interior da península"[48]. Evidentemente que um forte comanda alguma vista ampla – por definição, precisa fazê-lo. E comando, no caso de um forte, trai a origem bélica do termo. Tornado prisão, o prisioneiro Lindley o vê sob novo aspecto. A máquina de observar se torna não mais um meio militar, e sim um instrumento paisagístico.

Kidder percebera situação privilegiada análoga dos templos: em "todas as cidades brasileiras vizinhas (...) cada eminência ou ponto proeminente dentro dele é adornado com um templo de estrutura antiga" [49]. Ou, Maria Graham, falando sobre o Mosteiro de São Bento: "situação do convento é deliciosa, com vistas para as divisões do porto e para toda a cidade, e as colinas muitas milhas além"[50].

the whole, in purple and glod, rose-color, and ethereal blue, were all that the varied and glowing tints of the rising day ever impart. (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 21).

[46] (…) a prospect of all the bay, and several islands, forming an agreeable landskip (…) (FREZIER, 1717, p. 302.)

[47] MAXIMILIANO, 1958, p. 148.

[48] (…) commands two important passes from the interior of peninsula (…) (LINDLEY, 1805, p. 96.)

[49] (…) all the Brazilian towns (…) every eminence or prominent point within them is adorned with a temple of antique structure. (KIDDER, 1845b, p. 200).

[50] From the arsenal I climbed the hill immediately overlooking it, where there is the convent of San Bento (…). The situation of the convent is delightful, overlooking both divisions of the harbor and the whole town, and the hills many a mile beyond. (GRAHAM, 1824, p. 300).

O comando da paisagem será propriedade do adro do Bonfim[51] e do Largo do Teatro[52]. E de edifícios que ocupam esses pontos privilegiados. Diz James Wetherell, em 1851, sobre a igreja do Colégio dos Jesuítas, usada então como catedral, mais especificamente, no andar acima da sacristia, a Biblioteca Pública, que sua vista "domina toda a cidade baixa, é realmente maravilhosa"[53]. Como, ao contrário, podia criticar um lugar por *não ter vista*, como a Igreja da Conceição da Praia, em 1853, "muito mal situada já que a única vista de que desfruta é a do pátio do arsenal, e assim mesmo, somente há pouco tempo, após terem derrubado alguns edifícios que a cercavam" (WETHERELL, s/d, p. 73). Maria Graham, no Passeio Público de Salvador, "comandando uma boa vista sobre o conjunto da bela baía"[54].

Edward Wilberforce ironiza o lugar-comum: "olhei pela janela, que ´comandava´ (para usar a linguagem dos manuais) uma perspectiva extensa e nobre de terra e mar, o incansável oceano contrastando bem com a terra sólida e imóvel" [55].

Era um mérito um sítio possuir mais de uma visada. Como no Passeio Público, "localizado na elevação mais audaciosa e dominante de toda a cidade. Um de seus lados olha para o oceano, o outro para a baía"[56], sem descontar o fascínio acrofóbico do precipício, com nada além de "uma grade de ferro protege o visitante do risco de cair"[57]. John Candler e Wilson Burgess, hospedados na casa de Robert Baines, em Salvador, se regalavam com os "espaçosos quartos que nos foram destinados (...) comandando ricas vistas da terra e do oceano"[58]. Elogiando uma casa, diz Maria Graham que "está rodeada de belas vistas"[59].

Aqui existe uma transmutação histórica que coexiste em parte do séc. XIX. Em uma delas, patente no termo "comando", está a situação a cavaleiro, das cidadelas e fortificações. E em outra, o prazer pela contemplação da paisagem. A passagem de uma a outra foi gradual.

Um dos itinerários prediletos dos viajantes consistia em alcançar um ponto elevado, onde a cidade por inteiro se revelava, de preferência assentada no território. Outra era a perambulação pelos arredores da cidade[60].

[51] LINDLEY, 1805, p. 190.

[52] GRAHAM, 1824, p. 139; RUGENDAS, s/d, p. 75.

[53] WETHERELL, s/d, p. 60.

[54] (…) commanding a fine view over the whole of the beautiful bay (…) (GRAHAM, 1824, p. 47).

[55] I gazed out of the window, that "commanded" (to use the language of the handbooks) ´an extensive and noble prospect of land and sea, the restless ocean contrasting well with the immoveable and solid earth´. (WILBERFORCE, 1956, p. 92).

[56] (…) located on the boldest and most commanding height of the whole town. One of its sides looks toward the ocean, and another up the bay (…) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 492)

[57] (…) an iron railing guards the visitor against the danger of falling (…) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 492)

[58] (…) and there spacious lodging-rooms were allotted to us (…) commanding rich views of land and ocean (…) (CANDLER e BURGESS, 1953, p. 47).

[59] (…) is surrounded by beautiful views (…) (GRAHAM, 1824, p. 263).

[60] Many artists produced images that began to explore the halo of land around the city as it expanded out from its base within the firm enclosure of fortifications. (…) The attractions of the periphery begin to seem typical of the nascent metropolis. Rousseau was accustomed to taking walks that took him beyond the old city limits to ancient taverns and inns in the periphery. It was in that still semi-wild space crisscrossed by paths that one could feel the contrast between nature and the artificiality of the city. (DUBBINI, 2002, p. 75).

Não raro, nos arredores estaria algum outeiro, ou mesmo alcantilada montanha, onde aquela visão poderia se revelar. Tradição antiga: Montaigne subira no Janículo para ver Roma. Montesquieu mesmo recomendava subir a uma torre para essa compreensão do todo[61]. Compreensão cada vez mais difícil, pela própria expansão das cidades.

Uma outra razão para essa viagem ao entorno era uma tradição mais recente à época: a *viagem pitoresca* (*picturesque travel*), a procura de cenários dignos de desenho, não necessariamente para exposição. A finalidade é a beleza de todo tipo, que arte e natureza possam produzir, que então se caracterizava como o "pitoresco", e onde a fonte do prazer é não tanto o encontro da vista, mas a procura da mesma (GILPIN, 1808b). Originalmente se dava na zona rural inglesa, porém a identificamos, ou ao menos na forma de um aspecto, nas excursões dos viajantes, o que não poderemos desenvolver e demonstrar aqui por ora.

Para Suzannet, a igreja fluminense de Santa Teresa era "um dos melhores pontos para se ter uma visão do conjunto da baía e de suas inúmeras ilhas"[62]. Diz Robert Avé-Lallemant que fez "à tarde um ligeiro passeio a cavalo até um outeiro perto (...) de onde se pode gozar admirável panorama"[63], vendo a Baía de Todos os Santos e, ao longe, a cidade de Santo Amaro da Purificação. Como repete Kidder, "após termos caminhado pelas ruas da vila de Itaparica, subimos uma colina vizinha (...) e desde lá apreciamos uma bela via da baía e das várias ilhas nas redondezas"[64].

Ver a paisagem ou compreender a cidade era uma busca usual, quando não imprescindível. Dominar gnoseologicamente funde-se com a ocupação do tempo livre. O estrangeiro de breve passagem buscava esse lugar privilegiado para compreender a cidade que visitava. Aquele que fora forçado a permanecer longa estadia – como Ver Huell e Lindley em Salvador – realizava sucessivas excursões e passeios para ocupar-se.

De toda a sorte, para a "correta impressão", o estrangeiro deveria buscar tais sítios. Olinda prestava-se a isso. Para ver a situação completa da foz do Beberibe e Capibaripe e do Recife[65], "é um lugar que todo estrangeiro deveria sempre procurar para receber as corretas impressões da localização e redondezas da cidade"[66]. O Rio de Janeiro abundava de tais lugares. Como o terraço defronte da Igreja da Glória "comandando uma vista esplêndida"[67]. Ou o cemitério da Gamboa do Rio de Janeiro[68]. Na Serra dos Órgãos[69], ou mesmo em uma casa, um simples pousio para Kidder[70].

[61] DUBBINI, 2002, p. 76.

[62] SUZANNET, 1957, p. 28.

[63] AVÉ-LALLEMANT, 1961, p. 42.

[64] (...) after having walked through the streets of the villa of Itaparica, we ascended a neighboring eminence (...) and from which we enjoyed a fine view of the bay and various islands in the vicinity (...) (KIDDER, 1845b, p. 61).

[65] GRAHAM, 1824, p. 109.

[66] (...) it was just such a place as the stranger should always seek in order to receive correct impressions of the locality and environs of the city" (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 515).

[67] (...) commanding a splendid view (...) (KIDDER, 1845a, p. 121). Thomas O´Neill fala o mesmo (O´NEILL, 1810, p. 55).

[68] GRAHAM, 1824, p. 307.

[69] KIDDER, 1845a, p. 186.

[70] KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 88.

Certos lugares frustravam esse desejo. Quando não possuíam uma elevação significativa. Louis François de Tollenare por isso criticava a planura de Recife, mas também a topografia irregular de Salvador que, apesar do mar de morros, não possuía uma elevação dominante: “os arredores de Pernambuco são planos e os da Bahia são montanhosos, de sorte que há poucos golpes de vista” (TOLLENARE, 1956, p. 349).

Ou ainda quando atravessada por elevações que fragmentavam a cidade: “não é possível obter uma vista da cidade de Petrópolis por inteiro de um relance, porque ela está dispersa por vários vales entre os morros”[71].

Porém há descrições mais acuradas da operação do olhar. E aqui se abrem as outras duas motricidades já ditas. Uma que é forçosamente de uma cabeça que gira sobre seu eixo, seu pescoço, completando o círculo de um panorama total, quando em uma cimeira, ou em grandes arcos.

A primeira é a que está mais evidente quando passou a se empregar a palavra *panorama.*

O termo refere-se a algo claramente definido: uma técnica de pintura, de difícil realização, cobrindo 360º da visão possível de um observador a partir de um centro fixo, e de um olho que gira; um ambiente igualmente preciso, circular; e um empreendimento de entretenimento[72], motivo da criação da palavra e sua patente por Robert Barker em 1767 (BENOSMAN & KANG, 2001). Palavra que se alastrou com surpreendente velocidade, incorporando-se a todas as línguas, e com uma amplidão de significados que ia muito além do dispositivo inicial[73]. A noção inicial do panorama é a de uma experiência imersiva. Que a realidade fosse concebida a partir de exemplos artificiais tinha sua graça. Porém, na prática, o termo designava uma experiência que era anterior (em verdade, sua inspiração original).

De toda sorte, essa movimentação era uma necessidade física, sem que ganhe nitidez nas descrições textuais. As desventuras do termo “panorama” não ajudam a identificá-la. Aqui destacamos as citações que evidenciam a rotação maior da visão.

> Das alturas de Olinda, o viajante olha, como de uma torre de vigilância, sobre o oceano verde, cujas ondas estão cobertas de espuma onde quer que quebrem sobre os recifes de rocha que se margem a costa, ou correm sobre a praia logo abaixo. Ele estende o olhar sobre a cidade rival, orgulhosa em sua crescente riqueza e comércio. Muito além disso, seu olho recai sobre o promontório de Santo Agostinho, e assim instintivamente segue a linha curva das terras altas que contornam o recôncavo, de volta ao ponto em que se situa (...) (KIDDER, 1845b, p. 155)[74].

É interessante a comparação com a torre de vigilância. A movimentação quase mecânica dos olhos de que Kidder fala refere-se à terceira escala da motricidade, que veremos depois.

[71] (…) it is not possible to obtain a view of the entire town of Petropolis at one glance, because it is scattered in various valleys among the hills (…) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 301).

[72] HUHTAMO, 2013, p. 1.

[73] HUHTAMO, 2013, p. 4.

[74] From the heights of Olinda the traveler looks out, as from a watchtower, upon the green ocean, whose waves are crested with foam wherever they break over the rocky reefs that line the coast, or dash upon the sandy beach beneath him. He stretches his gaze over the rival city, proud in her increasing wealth and commerce. Far beyond this, his eye falls upon the promontory of St. Augustine, and thence instinctively follows the curving line of highlands that skirt the reconcave, back to the spot on which he stands (…) (KIDDER, 1845b, p. 155).

> É uma visão maravilhosa que explode sobre você. Lá, desfraldada diante de você, como um panorama feérico, estão a baia com suas ilhas, as montanhas distantes fundindo-se com o céu azul claro – um precipício sombrio à direita, derramando suas minúsculas cascatas em linhas de prata, que aliviam sua estéril austeridade, e à esquerda uma colina alta, coberta de cafezais de folhas lustrosas: na planície abaixo ergue-se um único monte, e além está a cidade reluzente, - seus edifícios brancos pacificamente circundando as colinas verdes da Conceição, São Bento e [Santo] Antônio. (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 205)[75].

Tollenare descreve em Recife, na ponte de Santo Antônio à Boa Vista, "o panorama (...) é encantador; ao norte vê-se a cidade e os pitorescos oiteiros de Olinda; ao sul o rio Capibaribe, o aterro dos Afogados e também o Oceano"[76]. Momentos similares se repetem nas jornadas de Maximiliano de Wied-Neuwied, como em Vila Velha do Espírito Santo.

> É bem penoso subir a íngreme elevação para gozar o indescritível e amplo panorama que daí se descortina; domina-se a imensa superfície oceânica, e, do lado da terra, vêem-se belas cadeias de montanhas, com vários picos e vales intermediários, donde surge pitorescamente o largo rio. (MAXIMILIANO, 1958, p. 142).

E há o caso curioso do Forte de São Pedro, em Salvador. Quando construído, situava-se em um dos extremos da cidade. A oeste, despencava a falésia da Montanha. A leste, descia o terreno caindo no Dique. As mudanças na topografia e a construção ao seu redor lhe retiraram esse caráter de sentinela, que ainda existia na visita de Maximiliano de Habsburgo.

> À nossa direita, do alto, descortinava-se uma vista arrebatadora e indescritivelmente bela. Bem para dentro do continente, nas encostas da cidade, atrás da colina que se estendia ao longo da baía, abria-se um profundo vale, que nos revelava todo o esplendor da vegetação primitiva dos trópicos, como numa paisagem de sonho, rica em maravilhas. (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 83).

Essa visão circular obviamente só podia ser alcançada do topo de uma colina. Se de uma montanha, o alcance seria maior. Alcance que se tornava tópico de interesse. Kidder, em um dos picos da Serra dos Órgãos, comenta que sua vista, de "extensão imponente, – de montanhas, planícies, baia, e oceano, – envolvendo, diz-se, um panorama de mais de 200 milhas de circunferência"[77], alcançando mesmo o Rio de Janeiro. Retornando do Canta-Galo para a capital, "há uma vista magnífica de toda a baía, estendendo-se como se estivesse dentro de uma parede de montanhas de 100 milhas de circunferência"[78].

---

[75] A wondrous view it is that bursts upon you. There, unfurled before you, like a fairy panorama, are the bay with its islands, the distant mountains blending with the clear blue sky, - a dark precipituous cliff on the right, pouring down its tiny cascades in silvery lines, that relieve its barren sternness, and on the left a high hill, covered with glossy-leaved coffee-plants: on the plain below rises a single mound, and beyond is the gleaming city, - its white edifices peacefully encircling the green hills of Conception, San Bento, and Antonio. (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 205).

[76] TOLLENARE, 1956, p. 25

[77] (…) commanding extent, - of mountains, plain, bay, and ocean, - embracing, it is said, a panorama of more than two hundred miles in circumference (…) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 279).

[78] (…) there is a magnificent view of the whole bay, extending as it does within its mountain-walls one hundred miles in circumference (…) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 299).

As Cenas e a Deambulação do Olhar

O olho é ativo. Sem captar tudo de uma vez, desliza pela cena. O mais simples dos movimentos é aquele que, em uma superfície plana, iria de um lado a outro seguindo uma linha, pontuada por torres, construções que emerge prístinas do verde, e outros marcos. Confunde-se, em certo grau, com o giro da própria cabeça.

> Do fundo desta gruta, onde só se ouve o ruído das vagas o olhar vai se perder no alto mar, depois vem encontrar a ponta de Santo Antônio da Barra, onde há um convento fortificado que parece suspenso sobre o abismo; percorre em seguida quase todo o contorno da angra, e vem pousar com prazer sobre o rochedo ao pé do qual brota a fonte. (TOLLENARE, 1956, p. 300).

Diz Ver Huell da casa de um amigo no Montserrat, contemplado daquela extremidade a cidade, da Jequitaia à Barra que

> A vista desimpedida, ao modo de um anfiteatro, topava ao longe com o longo dorso da montanha sobre a qual se situa São Salvador, com todas as suas brancas edificações, conventos e igrejas entremeadas pelo aprazível verde das árvores. Mais ao longe ainda, o morro na entrada da baía, coroado com o convento de Santo Antônio da Barra, o infinito oceano à frente dos navios ancorados próximos ao castelo d´água e a mansa e azulada superfície da água sobre a qual velejam, de um lado para o outro, uma quantidade enorme de embarcações de todo tipo e tamanho. (HUELL, 2009, p. 151).

O olhar deambulava na descrição de Maria Graham, no Rio de Janeiro, desde uma varanda, em que elementos de um vale "conduz o olho à baixa abaixo"[79]. Já o de Maximiliano de Habsburgo "repousa sobre o alinhamento da rua que vai da praça, na direção do Arsenal, à parte baixa da cidade"[80].

Nestes casos o procedimento relativamente simples: o olhar vai de um lado a outro. Não raro seguindo alguma linha contínua, algum "trilho" que conduz e orienta essa ação. Quando Kidder contemplou a paisagem a partir de Olinda, assinalou que "seu olhar (...) não deixará de pousar com interesse na ampla baía de Pernambuco, estendendo-se com uma moderada porém regular curva da costa, entre o promontório de Olinda e o Cabo de Santo Agostinho, trinta milhas abaixo"[81]. Esse litoral também conduzira o olhar de Tollenare, situado em outro lugar:

> O olhar seguia à distância a longa e estreita península de areia que liga Olinda ao Recife; ela se destaca sôbre a costa como uma extensa fita branca, atrás da qual se erguem os cabeços das montanhas do país; a sua cor azulada indica que estão afastadas e que, entre elas e o mar, medeia uma grande planície! (TOLLENARE, 1956, p. 19).

[79] (…) leads the eye to the bay below (…) GRAHAM, 1824, p. 167).

[80] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 94.

[81] His gaze from such an elevation will not fail to rest with interest upon the broad bay of Pernambuco, stretching with a moderate, but regular incurvation of the coast, between the promontory of Olinda and Cape St. Augustine, thirty miles below. (KIDDER, 1845b, p. 120).

A curva do litoral podia ser essa forma: “a baía do Ceará abre-se para o norte, e apresenta ao olho uma curva regular e bela, voltando-se para dentro como um semicírculo”[82].

Kidder, no Bonfim, contempla a cidade, e vê os edifícios, acima e abaixo, formando linhas: “o que pode ser mais belo que aquelas duas linhas extensas e curvas de edifícios brancos – uma sobre as colinas, a outra abaixo à margem d´água – em todos os lugares separadas por um vasto e rico cinturão verde, aqui e ali pontilhado por casas” [83]. A silhueta pode servir como esse guia do olhar. Se entendermos o plano da visão como, de fato, a profundidade do real, vemos que não raro essa linha penetra no espaço, se aprofunda, como é a linha costeira.

Uma outra modalidade opera em eixo distinto, por assim dizer. Em vez de girar horizontalmente, o olhar pode penetrar na cena, descrevendo planos sucessivos.

> Sobre as nossas cabeças, um céu azul claro, irritante quase, por causa da sua uniformidade. À esquerda um mar espelhado, cuja voz surda chegava até nós. Em segundo plano dois navios, bordejando ao longo da costa, cujas velas pareciam feitas de tecido de ouro, graças aos raios oblíquos do sol. À direita e à nossa frente, vastos campos de algodoeiros e cafeeiros. Além, no horizonte, depois de uma linha cinza que desenhava o sertão, distinguia-se, através de um vapor luminoso, uma massa azulada, profunda, misteriosa – a floresta. (EXPILLY, 1977, p. 156).

Poderia percorrer o caminho inverso, vindo da última camada até o primeiro plano:

> Nosso café da manhã foi preparado na varanda daquela casa, de onde tivemos uma vista encantadora do lado, com as montanhas e bosques, – o oceano, com três ilhas que se recostavam no lago; e no primeiro plano uma pequena capela e aldeia, na extremidade de uma pequena planície verde (GRAHAM, 1824, p. 164)[84].

Aqui fica claro que a base para essa descrição é a pintura. Também da contemplação de quadros vêm uma modalidade que soma os dois movimentos: o olho desliza de um lado a outro, seguindo as linhas, as formas sugeridas pela paisagem. Podendo subir ou descer em “diagonais” na cena. E, sobretudo, percorrer os planos de profundidade nesse ziguezague. Lindley, a partir de sua prisão, o Forte do Barbalho, assim descreve:

> Passando pela ponte levadiça para o sul, a estrada serpenteia para a cidade sobre uma superfície verde, rodeada de jardins e plantações. À distância, defronte ao forte, vemos uma ou duas pequenas casas, com muros partindo deles; com alguns cavalos pastando ao redor dos caminhos que se cruzam entre si em várias direções, dando ao conjunto a aparência aconchegante de muitas pequenas terras comunais da Inglaterra.

[82] (…) the bay of Ceará opens to the north, and presents to the eye a regular and beautiful curve, sweeping inward like a semicircle (…) (KIDDER, 1845, p. 216).

[83] (…) what can be more beautiful than those extended and curving lines of whitened buildings – the one upon the heights, the other upon the water´s edge – every where separated by a broad, rich belt of green, itself here and there dotted with houses. KIDDER, 1845, p. 61.

[84] Our breakfast was prepared in the veranda of that house, from whence we had a charming view of the lake, with the mountains and woods, - the ocean, with three islands that lies off the lake; and in the foreground a small chapel and village, at the extremity of a little smooth green plain. (GRAHAM, 1824, p. 164).

> A oeste do forte está um vale cultivado profundo, sobre o qual muitas torres e pináculos da cidade fazem sua aparição, brilhando com os vítreos azulejos que os cobrem. O olho, fazendo a varredura para o norte, e passando pelas muralhas verdes do forte de Santo Antônio [Além do Carmo], é atingido pelo fim da baía exterior, à espreita logo abaixo, azul, imóvel e sereno, como um lago de água doce, cheio das velas triangulares de canoas e barcos pesqueiros.
>
> Saltando pela baía, a estreita península de Montserrat se estende; intercaladas com igrejas, conventos, e casas de campo; acima orgulhosas torres, e outra baía aparece, que se perde porém entre ilhas distantes, além das quais as montanhas do continente erguem suas cabeças azuis, encerrando a perspectiva. (LINDLEY, 1805, p. 109)[85].

Ele enxerga o vale do Rio das Tripas, e as construções do Carmo, Boqueirão e Santo Antônio. Em um plano mais longínquo, o que se entrevê da falha na Montanha, que é a baixa por onde desce a Ladeira da Água Brusca, e contempla a Península de Itapagipe. Depois retorna para o primeiro plano, seguindo o movimento da cabeça no panorama, para o convento da Soledade, ao norte do Forte.

> Ao Norte do Barbalho está o convento e igreja da Soledade, aparentemente cercados por árvores a leste; de onde desce um vale profundo, em cujas terras negras estão o campo rústico e as matas nativas em toda sua majestade verdejante; adicionando variedade à cena, e enobrecendo o conjunto. (LINDLEY, 1805, p. 109)[86].

De modo mais sucinto:

> E acima deu tudo isso as montanhas se erguiam distantes, assim como colinas menores mais perto, entre as quais longos vales se estendiam até o olho perdê-los de vista, e o primeiro plano estava ocupado por bromélias gigantescas, rios e remansos, e grupos de gado passando com seus condutores pitorescamente trajados. (GRAHAM, 1824, p. 281)[87].

O olho segue os vales, até "perdê-los" de vista. E os elementos que estavam no primeiro plano.

---

[85] Passing the draw-bridge to the south, the road winds to the city over a green flat, surrounded with gardens and plantations. At a distance, opposite the fort, we see a small house or two, having walls leading from them; which, with some horses grazing round the paths that intersect each other in various directions, gives to the whole the snug appearance of many small commons frequent in England.

West of the fort is a deep cultivated vale, over which the many towers and spires of the city make their appearance, glittering with the glassy tiles that cover them. The eye, sweeping to the northward, and passing the green ramparts of fort San Anthonio, is struck with the end of the outer bay; which peeps below, azure, still, and serene, as a freshwater lake, crowded with the triangular sails of canoes and fishing-boats.

Jutting across the bay, the narrow peninsula of Montserrat extends; interspersed with churches, convents, and seats: over in the view proudly towers, and another bay appears; but is lost among distant islands, beyond which the mountains of the continent rear their blue heads, and terminate the prospect. (LINDLEY, 1805, p. 109).

[86] North of Barbalho is the convent and church of Solidade, apparently embosomed in trees to the eastward: from whence a deep vale descends, in whose black ground are the rude country and native woods in all their verdant majesty; adding variety to the scene, and dignifying the whole. (LINDLEY, 1805, p. 109).

[87] And above all these the mountains rose in the distance, and lower hills more near, between which, long valleys stretched themselves till the eye could follow them no farther; and the foregrounds were filled up with gigantic aloes, streams, and pools, and groups of passing cattle and their picturesquely clad conductors. (GRAHAM, 1824, p. 281).

No topo do Corcovado, Kidder fala que "eu olhei e olhei com interesse crescente o adorável, o magnífico panorama"[88]. E o olhar pode ser atraído ou capturado por este ou aquele elemento. Apreciando a paisagem da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, ele diz que "o olho primeiro pousa na rica folhagem das árvores que bordejam as propriedades imperiais no sopé da colina"[89].

> As vistas a serem apreciadas ao longo da linha deste aqueduto são interessantes e variadas além de qualquer medida. Agora você olha para baixo à sua direita por sobre o vale das Laranjeiras, o Largo do Machado, o Catete, a entrada do porto e o oceano; logo depois, aproximando-se da outra encosta da colina, você pode inspecionar o Campo da Aclamação, a Cidade Nova, o esplêndido subúrbio do Engenho Velho, e à distância a extremidade superior da baía, rodeada por montanhas a pontilhada por ilhas. Por fim, logo acima do convento de Santa Tereza, você fará uma pausa para contemplar uma bela vista da cidade. Mas para o morro de Santo Antônio e o morro do Castelo, a maior parte da cidade seria aqui vista de uma só vez. O vislumbre, no entanto, que é percebida entre essas elevações, talvez seja suficiente, e o olho repousa com peculiar prazer sobre essa combinação inusualmente feliz dos objetos da natureza e da arte. A igreja de Nossa Senhora da Lapa, o Passeio Público, com suas árvores e monumentos, e os grandes prédios do convento da Ajuda, formam objetos proeminentes nesta vista. (KIDDER, 1845a, p. 130)[90].

O deslizamento não é automático. A superfície suave, a linha clara, não necessariamente é a mais apreciada. Maria Graham, como antes citado, falava que compunham o primeiro plano bromélias gigantes, correntes d´água e seus remansos. O regalo dos olhos se dá nessa variedade. Como observa Saint-Hilaire, em Goiás: "além do mais, o viajante encontra permanente distração nas singulares variações da vegetação, com suas maravilhosas diferenças de forma e de folhagem"[91]. Em Nossa Senhora da Luz, no Rio de Janeiro:

> Nada pode ser melhor que o cenário aqui. Desde a varanda, além do primeiro plano doméstico e pitoresco, nós vemos a baía, pontuada por ilhas rochosas (...) algumas das outras ilhotas são desnudas, e outras têm casas e aldeias nela: a cena inteira é concluída com a Serra dos Órgãos, cujos cumes pontiagudos e fantásticos atraem as nuvens que passam, segura e duradoura variedade para o olho. (GRAHAM, 1824, p. 193)[92].

[88] I gazed and gazed with increasing interest upon the lovely, the magnificent panorama. (KIDDER, 1845a, p. 127).

[89] (…) the eye first rests upon the rich foliage of the trees bordering the imperial grounds at the foot of the hill. (KIDDER, 1845a, p. 169).

[90] The views to be enjoyed along the line of this aqueduct are, beyond measure, interesting and varied. Now you look down at your right upon the valley of the Larangeiras, the Largo do Machado, the Catête, the mouth of the harbor, and the ocean: anon, verging towards the other declivity of the hill, you may survey the Campo da Acclamaçaõ, the Cidade Nova, the splendid suburb of Engenho Velho, and in the distance the upper extremity of the bay, surrounded by mountains abd dotted by islands. At length, just above the convent of Santa Thereza, you will pause to contemplate a fine view of the town. But for the hill of S. Antonio, and the Morro do Castello, the greater portion of the city would here be seen at once. The glimpse, however, that is perceptible between these eminences, is perhaps sufficient, and the eye rests with peculiar pleasure upon this unusually happy combination of the objects of nature and of art. The church of Nossa Senhora da Lapa, the Passeio Publico, with its trees and its monuments, and the extensive buildings of the Ajuda convent, form proeminent objects in this view. (KIDDER, 1845a, p. 130).

[91] SAINT-HILAIRE, 1975, p. 87.

[92] Nothing can be finer than the scenery here. From the veranda, besides the picturesque and domestic fore-ground, we see the bay, dotted with rocky islands (…) some of the other islets are bare, and some again have houses and villages on them: the whole scene is terminated by the Organ Mountains, whose spiry and fantastic summits attracting the passing clouds, secure and everlasting variety to the eye. (GRAHAM, 1824, p. 193).

Enfatizamos que essa variedade, esse necessário deleite dos olhos, dava-se inicialmente em duas escalas: na sucessão de cenas, e na composição da cena. Von Martius, no mesmo elogio a Cachoeira (BA), menciona as duas escalas: "encontram-se paisagens, que, pelo verde luxuriante das colinas, pela variação dos bosques e pela diversidade de vistas sobre o majestoso rio, são de particular encanto"[93]. Ou, como aponta Kidder, cotejando Salvador com o Rio de Janeiro:

> De fato, há poucas cidades que pode apresentar uma única vista de beleza mais imponente do que a Bahia [Salvador], para uma pessoa que a contempla desde uma distância adequada na água. Mesmo o Rio de Janeiro dificilmente pode ser mencionado para tal comparação. Esta cidade se destaca na infinita variedade de seus belos subúrbios; eu estaria em falta de apontar uma que, em todos os aspectos, iguale aquela parte da Bahia conhecida como colina da Vitória. No Rio de Janeira, uma seção compete com outra, e cada uma oferece alguma razão para predileção; mas na Bahia, as excelências parecem todas se unificarem em um lugar, não deixando nenhum espaço ao estrangeiro para duvidar ou discutir a respeito do melhor bairro para situar sua residência. (KIDDER, 1845b, p. 61)[94].

Com algo interessante: Salvador apresenta toda sua variedade pitoresca em um único quadro, um único ponto de vista. O Rio de Janeiro a apresenta salpicada em uma série de visões magníficas, porém facetadas. Von Martius compara a partir de outro julgamento:

> Os arredores da Bahia são ricos de lindas paisagens.
>
> O terreno acidentado do promontório, revestido de férteis plantações, eleva muitas vezes o espírito pelo espetáculo que oferece sobre a imensa superfície do oceano.
>
> As ilhas da Bahia, cobertas de eterna verdura e de campos enobrecidos pela constante cultura, encantam-nos pelo cunho idílico.
>
> Entretanto, não se encontram aí a mutação romântica das vistas, nem a opulência e o vigor da frondosa floresta virgem, nem aquelas formas grandiosas de serras, o que tudo reunido torna o Rio de Janeiro um dos mais lindos lugares do mundo. (SPIX & MARTIUS, 2016, p. 153).

A intensidade do Rio de Janeiro saía da clave do pitoresco e entrava na do sublime.

A variedade ocorre na cena também em diferentes níveis. No seu arranjo geral. Nas formas dos objetos: das plantas, das rochas, das edificações. E aquela dada pela luz e sombra, pelos efeitos aéreos, pelas texturas (GILPIN, 1808b).

[93] SPIX & MARTIUS, 2016, p. 213.

[94] In fact, there are few cities that can presents a single view of more imposing beauty than does Bahia, to a person beholding it from a suitable distance on the water. Even Rio de Janeiro can hardly be cited for such a comparison. That city excels in the endless variety of its beautiful suburbs; yet I should be at a loss to point out one which, in all respects, equals that part of Bahia known as the Victoria hill. In Rio, one section competes with another, and each offers some ground of preference; but in Bahia, the superiorities seem all to be united in one section, leaving the foreigner no room for doubt or discussion respecting the best quarter for locating his residence. (KIDDER, 1845b, p. 61).

E a cena, claro está, ou era algo que requeria a movimentação do corpo, no panorama, ou estava dentro do campo de visão.

A escassez dessa variedade recai no pecado mortal da monotonia. Do alto da Serra de Itiúba, Von Martius reclama que "apenas algumas montanhas, das quais a mais alta é a Serra de Aracuanha, *divortium aquarum* entre os rios Itapicuru e Jacuípe, limita a vista sobre extensa e monótona caatinga, que parece confundir-se com o horizonte" [95]. Ou, em outro momento:

> Chegando ao cimo da montanha, vimos em derredor de nós a paisagem até muito ao longe, distendida como tapete, não possuindo assim os encantos da mutação que se costuma observar das alturas. Apenas oferece, à vista, uma vasta planície coberta de caatingas monótonas e irregulares, de rios, atualmente secos; e, limitada ao norte, leste e oeste por diversas compridas serras. (SPIX & MARTIUS, 2016, p. 242).

O juízo sobre as cidades poderia ocorrer dentro dessa clave. George Gardner condenava Recife por ser plana, ao contrário de Maceió, cujo "campo ao redor (...) não é tão monótono e plano quanto a de Pernambuco [Recife]; a cadeia ondulante de morros baixos chegando perto do mar, cobertos com vegetação de árvores baixas e arbustos"[96].

Paisagens podiam ser um "constante alimento para os olhos"[97], até porque "uma visão ampla, de um ponto tranqüilo, para o belo e longínquo horizonte é o melhor repouso para o espírito e um deleite para o coração"[98]. Pode exercer "influência reconfortante sobre o nosso espírito, pois o majestoso São Francisco espalha todos os benefícios de um grande rio" (SPIX & MARTIUS, 2016, p. 270). Ao contrário, o espírito pode se elevar, se ampliar, se fundir com a paisagem: "se nosso olhar deixa a varanda e se estende ao longe, pelas grandes janelas, o enlevo enche o nosso peito diante do magnífico panorama que avistamos"[99].

O Olho é o protagonista. Ele ganha autonomia, aparecendo como sujeito das orações, das frases, nos textos. E estava sedento se sensações, de *inputs* com que se deleitar. Literalmente: "o olho nunca está saciado de contemplar. E visto pela centésima vez ele encanta e deleita tanto quanto da primeira vez"[100]. Para Chamberlain o olho nunca se cansa da variedade de cenas, em si mesmas ricas e variadas, do Rio de Janeiro.

O Olhar e suas Mudanças de Foco

Rugendas é claro na dificuldade, diria impossibilidade, de descrever ou registrar o ambiente da mata tropical. Um dos motivos é que o ambiente é sempre fechado, restringindo o campo de visão.

[95] SPIX & MARTIUS, 2016, p. 233.

[96] The country round Maceio is not so monotonous and flat as that around Pernambuco; low undulating ridges of hills reaching close to the sea, covered with a vegetation of low trees and shrubs. (GARDNER, 1846, p. 107).

[97] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 88.

[98] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 222.

[99] MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 191.

[100] (…) the eye is never satiated with beholding. And seen for the hundredth time they charm and delight as much as they did the first (…) (CHAMBERLAIN, 1822, p. 15)

> As florestas nativas constituem a parte mais interessante das paisagens do Brasil; mas também a menos suscetível de descrição. Em vão procuraria o artista um posto de observação nessas florestas em que o olhar não penetra além de poucos passos; as leis de sua arte não lhe permitem exprimir com inteira fidelidade as variedades inumeráveis das formas e das cores da vegetação em que ele se vê envolvido. (RUGENDAS, s/d, p. 14).

Algo similar é dito por Maximiliano de Habsburgo. Também espantado pela singularidade da mata tropical, e reclamando da falta de comparativos dignos com as quais descrever – como Rugendas – também menciona essa impossibilidade visual:

> A orla exterior é indescritivelmente bela. A isso, gostaria de chamar superfície da mata, onde as copas das árvores convivem com o sol, as formas se prolongam e se estendem, e as cores recebem sua luz forte e candente. Sob tal camada, tudo se torna confuso e escuro. O olhar tem de contentar-se com troncos desnudos, com arbustos que se chocam uns com os outros, com galhos embaraçados e com lianas sem folhas e emaranhadas em confuso acaso. Só um leve brilho da região ensolarada abre caminho através da penumbra. (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 173).

Se Rugendas enfatiza que a mata era inadequada à lógica da visão do pintor, de um posto de observação privilegiado capturando a totalidade do ambiente, Maximiliano percebe outra coisa: que existe um "fora" da floresta, da paisagem onde a cobertura vegetal forma camadas pictóricas de verde, e um "fora", o seu interior, que se revela um outro mundo sensorial, inteiramente diferente e apartado do que ocorre no exterior. Esse interior, que lhe trazia evocações de catedrais panteístas, era, ademais, uma sucessão desconcertante e maravilhosa de imagens, "um caleidoscópio sempre em mutação, sempre brilhante, do qual sempre de novo iam surgindo novas imagens e formas, para logo outra vez desaparecerem no verde que tudo envolvia" (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 103).

A própria conformação do ambiente tropical aumenta as alternâncias dos campos de visão, e dos focos de interesse. Dentro do ambiente cerrado da floresta, da flora, o olhar alternará as árvores majestosas com as notáveis orquídeas, bromélias e samambaias, salpicados por animais menores, em especial aqueles iridescentes, as gotas de tinta que colorem o ambiente, realizando um contraponto escalar.

> As encantadoras guirlandas das plantas trepadeiras alegravam o olhar com as suas lindas flores coloridas. Colados aos troncos, floresciam os *pothos*, as orquídeas e as bromélias com as suas folhas na forma de flechas. Aqui e ali, as belas mimosas, com cachos de flores cor-de-laranja e longos e pendentes estemas. O azul profundo do céu tropical alvorece em meio à folhagem recoberta por uma delicada penugem e as esguias palmeiras que erguem com altivez as suas férteis coroas por cima de todo o resto. Completando o cenário, pássaros e borboletas, brilhado com as mais vivas cores, planam em toda parte. (HUELL, 2009, p. 151).

Porém, atentemos: era parte do interesse dos visitantes. Certos aspectos científicos, ou da ciência dos diletantes, implicava em atentar para conchas, borboletas, colibris, pequenos répteis. Naquelas anotações supracitadas de Maximiliano de Habsburgo, ele alternava "panorama da baía" com "Jacaré como um lagarto. Ananás vermelho escarlate. Maravilhosas borboletas"[101]. As "lentes" do interesse estavam preparadas para

[101] MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010a, p. 36.

essa mudança imensa da escala da atenção. Um exemplo claro dessa variação, em poucas linhas, é dado por Maria Graham:

> A ilha inteira abunda em alegres arbustos e flores extravagantes, onde o beija-flor (...) com suas asas cor de safira e sua crista rubiácea, paira continuamente, e as borboletas pintalgadas competem com ele e suas flores nas tintas e beleza. Mesmo os répteis são belos aqui. A cobra e o lagarto o são singularmente, ao menos na cor. Nós encontramos uma grande lagarta rugosa, cada pêlo ou ferrão ramificando-se em cinco ou seis braços; os anéis de seu corpo são escarlates, amarelos e marrons (...) (GRAHAM, 1824, p. 124)[102].

Quando na mata, como dito, o ambiente se confina, e a atenção pula de um canal sensorial a outro, do detalhe contemplado ao perfume, deste a um som estranho, depois novamente à irrupção de algo singular, e assim sucessivamente.

> As cigarras cantavam alegremente para o sol, e o entusiasmo com que elas tocavam seu instrumento – suas asas – parecia aumentar, à medida que o sol triunfante se erguia. Diante do nosso olhar folhagens de um verde viçoso. Da grande quantidade de plantas nórdico [sic], deslizavam lagartos espertos, de forma desconhecida, sob misteriosas, verde-esmeralda, surgiam, como sonhos suaves, com o leve bater de asas, gigantescas borboletas, de asas denteadas e roupagem de um colorido brilhante. (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 77).

Existiria, e exigiria, um ajuste sensorial, em especial da visão.

> Como no interior dos templos e dos monumentos, a floresta representa um quadro fechado em si mesmo, que limita a visão, uma barreira para o olhar, um interminável aluvião de pensamentos para o espírito. (...) O olhar surpreso, ainda não habituado a esse esplendor, quer perder-se nas milhares e milhares de novas particularidades, procurando uma ligação, um princípio, um nexo ordenador; mas a visão do total é por demais avassaladora, e só aqui e ali uma ou outra cor ou flor especialmente brilhante ou uma nova forma provoca uma exclamação de surpresa; mas, mal se dispensou a isso um momento de atenção, já as verdes ondas tornam a unir-se em um quadro mais amplo. (MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010b, p. 128).

E, na floresta virgem, repete a analogia do caleidoscópio, do olhar que teve de lentamense acostumar com aquela exuberância, "sempre novos quadros maravilhosos se abriam à nossa frente, para logo fecharem-se, deslocando-se como no brilho mutável de um caleidoscópio"[103]. Identificava-se os andares da floresta. Como seu predecessor e homônimo, o príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied, sabia que havia uma riqueza de fauna e flora inacessíveis, no dossel das árvores. O que lhe estava à mão era o mais próximo. Exigindo apenas essa redução escalar da visão para que apareça um mundo em miniatura, efervescente,

[102] The whole island abounds in gay shrubs and gaudy flowers, where the humming-bird (…) with his sapphire wings and ruby crest, hovers continually, and the painted butterflies vie with him and his flowers in tints and beauty. The very reptiles are beautiful here. The snake and the lizard are singularly so, at least in colour. We found a very large rough caterpillar, each hair or prickle of which is divided into five or six branches; the rings of its body are scarlet, yellow, and brown (…) (GRAHAM, 1824, p. 124).

[103] MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010, p. 131.

> (...) a visão da verdadeira oficina da natureza, onde tudo brota e cresce, onde mundos inteiros se desenvolvem em miniatura, onde o sol mal pode atravessar os caules verdes e onde os insetos esvoaçam de galho em galho, onde os besouros brilhantes se balançam nas folhas e as lagartas espertas se arrastam, subindo a grama, onde, no aroma do sol ouve-se zumbir e zunir, e a natureza trabalha sem ser perturbada e intimamente satisfeita. Tal atividade nos caules e arbustos, tal reboliço alegre dos animais-pigmeus coloridos, o doce balouçar dos caniços, o agitar das ninfas nos leves movimentos circulares da água, o mágico deslizar das cintilantes libélulas nas ondas cristalinas, tudo isso me proporciona, no meu culto à natureza, uma alegria incomum. (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 147).

CONCLUSÃO

O passeio dos olhos é o registro fiel da mecânica real do olhar? Em uma certa medida, pode ser a representação da crença consciente da contemplação. Isso porque não se conhecia a randomicidade dos movimentos sacádicos. Portanto, nunca o olhar se comporta com esse controle. Porém, ao nível da consciência, pode o escritor achar que está, sim, seguindo de modo diagramático a paisagem.

Era a maneira pela qual se apreciavam os quadros, e os pintores deveriam responder, subsequentemente, a esse desafio, criando as modalidades pictóricas que equacionassem essas demandas. Nicolas Poussin, por exemplo, articulava os planos de seus quadros, compostos em pura frontalidade, por meio de diagonais que, assim, penetravam no espaço imaginário da pintura, passando de uma camada a outra[104]. Que pedaços da realidade fossem recortados pelo olhar, e concebidos à maneira de pintura, era parte dessa realimentação cruzada e multidirecional. Porque, a partir das idéias da segunda metade do séc. XVIII, mais codificadas na obra do já mencionado (por Thomas Lindley) William Gilpin, o *gentleman* deveria buscar as paisagens naturais, e não os jardins humanos. E ali contemplar as cenas, e dali extrair o material para suas pinturas. Se a pintura das paisagens italianas influenciou os jardins e povoou as casas dos homens cultos por meio de quadros, por sua vez esta experiência levou a uma busca dos lugares a céu aberto, como tema de novos quadros, e como ambiente para ser contemplado. E sê-lo através da educação cognitiva da pintura. E isso inclui, o que é o cerne deste trabalho, a motricidade do corpo e do olho, ou ao menos o que se acreditava sê-la, ao nível da consciência.

Portanto, que lugares reais fossem recortados como paisagens, e fossem assim admirados não é de espantar. Os elementos naturais e construídos eram compreendidos como formas e cores. Como formas, principalmente, que constituíam aquela estrutura, os trilhos nos quais o olhar deslizaria.

Cumpre ainda uma outra exigência que é a narrativa. A contemplação de uma cena qualquer é um *continuum*, onde o olho em movimento ininterrupto funde cada instante em uma compreensão unitária. Isto é, a visão humana não é composta de quadro a quadro, ainda mais quando está abrangendo algo único. O campo visual nítido, dado pela fóvea, é muito pequeno. Os micro-movimentos ópticos compensam isso de modo veloz, e imperceptível à consciência. Aquilo que se vê parece estável e coeso, em um mundo estável e coeso.

Desdobrar essa experiência em uma sequência no tempo é uma necessidade da descrição em um texto. Daí que é preciso um início, um itinerário lógico – que será um êmulo de um vetor espacial – e um final. Ir de um

[104] CLARK, 1976, p. 29.

lado a outro é uma das formas. Passear pelas formas, que conduzem o olhar, outra. Dissecar plano a plano, em profundidade, em um vetor perpendicular a uma cena planificada, outra.

Toda a mecânica do olhar aqui descrita é o processo mesmo da seleção de uma imagem, uma cena, um quadro, em um conjunto de outros, a partir do movimento humano no território.

Georg Simmel (2007) aponta como a paisagem era uma operação muito sofisticada, fruto de transformações profundas no Ocidente. A Natureza deveria ser reduzida a um estrato apenas – o que se vê – e recortada em um pedaço, delimitada no ângulo de visão de um observador, assim desfalcada daquele *continuum* onipresente que lhe caracterizava. Sequer todo e qualquer campo visual se prestava a ser qualificada como uma paisagem.

Se estava enraizado em condições físicas concretas, como o transporte humano, a contemplação por outro lado se estruturava pela experiência estética e cognitiva de então – pela Ciência, pela Religião, pela Arte em algumas de suas modalidades – e parcialmente em seu substrato filosófico.

A estrutura da contemplação do olhar se dá por uma curiosa articulação dinâmica de partes estáticas. Os *takes*, os *frames* percebidos, as cenas, cenários, quadros, o recorte intelectual de uma realidade que um *continuum*, se faz à maneira das pinturas. Mas são recombinadas em uma sucessão, em uma orquestração própria.

Mesmo a experiência de uma cena sequer é entendida como algo unitário. É vista como um arranjo cinético de partes, dos planos da pintura, dos objetos em cena, das silhuetas e caminhos para o olhar conectar as partes separadas. A associação imediata, e não de todo errônea, está na Pintura como situação modelar para a compreensão, e mesmo origem, da experiência da contemplação da paisagem. Porém cabe uma digressão.

Um ponto central é o que podemos chamar de *divisionismo* do Empirismo britânico – e aqui usamos o termo Empirismo por ser um nome sacramentado, não por acreditar que, de fato, era algo obtido empírico, ou mesmo era um retrato fiel da Experiência humana – a partir de John Locke, e depois desenvolvido por George Berkeley e David Hume, que vão continuamente aplicando à cognição humana o princípio cartesiano da divisão de qualquer processo em partes menores. John Locke, em sua obra *An Essay Concerning Human Understanding* de 1690, separa o percebido nas qualidades primárias (intrinsecamente ligadas aos entes, como sua extensão) e secundárias (ligadas à percepção, e não mais como atributos dos entes, como a cor e o som). Chamou de *idéias* a todo construto mental advindo dos sentidos e da reflexão, e dividiu as idéias simples das complexas. E as simples, daquelas originadas de um sentido apenas (como a solidez, aprendida a partir do tato) e a de mais de um (como o movimento, aprendido pelo tato e pela visão, conjuntamente). Dividiu o processo cognitivo em etapas, como a percepção e a retenção[105]. No entanto, o mesmo Locke fornece as claves para sair de uma possível paralisia na percepção, e nas Artes. Essa divisão atomística do que é percebido levaria a relacionar a inteligência à variedade do percebido. Quanto mais coisas são

[105] Berkeley vai mais além, fracionando a integridade da experiência mais elementar. Distingue os dados dos sentidos: o som dos cascos do cavalo e a visão do cavalo são coisas separadas, unificadas apenas pela associação dada pelo hábito, e não por algo intrínseco ao cavalo. Fraciona mesmo a continuidade de um mesmo sentido: a silhueta distante do cavalo não é a mesma coisa que a figura próxima. Ambas são coeridas, novamente, pelo hábito. David Hume fraciona ontologicamente a própria continuidade dos fatos, como no choque das bolas de bilhar. Vemos a colisão, vemos as bolas que se separam, mas não veríamos um processo contínuo e unitário. Esta sucessão, uma espécie de *riccorso* de Zenão de Elea, que tinha a seu desfavor o fato de levar-se a sério, foi parodiada por Jorge Luís Borges no seu *Nueva Refutación del Tiempo*.

percebidas e pensadas, mais idéias povoariam a mente do indivíduo. Quanto mais idéias (o correto seria "noções) simples tiver, mais idéias complexas poderá formar. E esta correspondência entre o percebido e o pensado não seria nem estrita, nem biunívoca. Forma um leque de possibilidades que se amplia mais do que por somatória[106].

O gosto pela variedade não é algo que surge *ex-nihilo*, quanto mais a aplicação inexorável de concepções filosóficas, à maneira de premissas que, vindo de abstrações e do universal, desdobrassem suas consequências nas formas particulares do gosto pelos jardins.

Havia um gozo embrionário, situado potencialmente, e que vai ganhando espaço paulatinamente nos textos canônicos sobre o assunto - como recomendações para jardinagem, de Francis Bacon, e mesmo poemas, como os de John Milton. Em 1668, John Worlidge, ao falar sobre a excelência de um jardim, comentavam que sobre "como todos os seus Sentidos são saciados pela grande variedade de Objetos" ali presentes[107].

O papel dos filósofos é, entre outros, o de formular temas pessoais e alguns socialmente compartilhados, de maneira mais sistemático. Independente de sua veracidade ou mesmo coerência interna, a obra filosófica muitas vezes é fecunda, estimulando novas abordagens. Aqueles princípios lockeanos da percepção e do conhecimento se firmariam no ambiente britânico, com implicações em diversas áreas, como na jardinagem paisagística. Richard Payne Knight o assumia claramente:

> Como todos os prazeres do intelecto surgem da associação de idéias, quanto mais se multiplicarem os materiais de associação, mais a esfera desses prazeres será ampliada. Para uma mente ricamente suprida, praticamente todo objeto da natureza ou da arte, que se apresenta aos sentidos, ou excita novas seqüências e combinação de idéias, ou vivifica e fortalece aqueles que já existiam de antes; assim a recordação amplia o prazer, e o prazer ilumina a recordação. (KNIGHT, 1805, p. 139)[108].

A partir de Locke, de quem é explicitamente tributário, Joseph Addison escreve seu clássico *On the Pleasures of Imagination*, de 1712, expressão que chega a tornar-se também um *topos*, algo repetido[109]. Nela, faz uma vindicação da *imaginação* nas Artes. Se os prazeres da imaginação não eram tão grosseiros quanto o dos sentidos, eram menos refinados que os do conhecimento, porém mais intensos. Importaria a sugestão de situações, e quanto mais variado fosse o cenário a ser contemplado, por exemplo, mais a imaginação elaboraria suas fantasias.

---

[106] Uma das conseqüências, efetivamente explorada, da fragmentação do processo de percepção e da arbitrariedade das associações é que a Arte pudesse ser compreendida como uma espécie de *ars combinatoria*. A jardinagem paisagística britânica, por exemplo, com isso justificava a possibilidade das paisagens evocarem e induzirem estados de espírito.

[107] (…) how all this Senses are satiated with the great variety of Objects (…) (WORLIDGE, 1677, p. 1).

[108] As all the pleasures of intellect arise from the association of ideas, the more the materials of association are multiplied, the more will the sphere of these pleasures be enlarged. To a mind richly stored, almost every object of nature or art, that presents itself to the senses, either excites fresh trains and combination of ideas, or vivifies and strenghtens those which existed before: so that recollection enhances enjoyment, and enjoyment brightens recollection. (KNIGHT, 1805, p. 139).

[109] A exemplo de Batty Langley, que afirmava que os jardins deveriam sempre apresentar novos objetos, "que são um contínuo Entetenimento para o Olho, e promove um Prazer da Imaginação – tradução nossa" (LANGLEY, 1728, p. 193). Ou William Shenstone, em seu *Unconnected Thoughts on Gardening* (1764), que conjecturava se "TALVEZ a divisão dos prazeres da imaginação, de acordo como são assaltadas pelo grande, pelo variado, e pelo belo – tradução nossa" (HUNT & WILLIS, 1979, p. 289).

> As belezas do mais imponente jardim ou palácio situam-se em uma área restrita, que a imaginação logo supera, e requer algo mais para satisfazê-la; mas nos amplos campos da natureza o olhar vagueia para cima e para baixo sem limites, e é alimentado com uma infinita variedade de imagens sem qualquer restrição ou número. Por essa razão sempre encontramos o poeta enamorado com a vida campestre, onde a natureza aparece na maior perfeição, e o alimenta com todas aquelas cenas que são mais aptas a deleitar a imaginação. (ADDISON, 1826, p. 137)[110].

Esta mudança de foco na interpretação da Arte possui um impacto fundamental. Implica em retirar da Arte o estatuto de processo cognitivo. A Arte como ato de conhecimento, por exemplo, era a clave da diatribe platônica e elogio plotiniano, retorna na compreensão do Renascimento, se reelabora na arte holandesa (ALPERS, 1999). Addison teoriza, formula de maneira clara, uma abordagem possível, e que se apresentava então mesclada, que era a da fruição da Arte como um deleite, dado pela imaginação.

Como ato de conhecimento, importa ora os entes em seu tipo ideal – a própria arte clássica – ora a descrição acurada do que se via, tal como era – a arte holandesa. Apreendia-se como um todo, e sem deformações. O pleno e imediato reconhecimento de uma totalidade é o fundamento mesmo da sensibilidade clássica. Platão podia entender a esfera como o mais perfeito dos entes geométricos porque era indestrutível à deformação dos sentidos: de qualquer ângulo que se a visse, aparecia na silhueta impoluta da circunferência. Como ato da fantasia, o que importa é o oposto: o ente que não se revela de uma só vez, e que vai apresentando surpresas, diferenças imprevistas, não apreensíveis pelo intelecto. Um sólido complexo e irregular será infinitamente superior à esfera, quanto aos prazeres da imaginação. Cada diferente ponto de vista fornecerá novas imagens, matéria-prima para a elucubração, para o devaneio, para a ação dessa capacidade mental.

> Existem, de fato, imagens de corpo onde o olho pode alcançar dois terços da superfície; mas como nestes corpos o olhar deve dividir-se em vários ângulos, não se tem uma única idéia uniforme, mas várias idéias do tempo tipo. Olhe para o lado exterior de uma cúpula, seu olho a contorna; olha para seu interior, e de um relance você tem todo o seu prospecto; a inteira concavidade recai em seu olho de uma só vez, a visão sendo como o centro que recolhe e reúne as linhas de toda a circunferência. Em um pilar quadrado, a visão geralmente capta apenas uma quarta parte da superfície, e em um quadrado côncavo, deve mover-se para cima e para baixo aos diferentes lados, antes que domine toda a superfície interna. Por esta razão, a fantasia é infinitamente mais assaltada com a visão a visão ao ar livre, e céus, que cruzam em um arco, do que o que vêm através de um quadrado, ou qualquer outra figura. (ADDISON, 1826, p. 139)[111].

[110] The beauties of the most stately garden or palace lie in a narrow compass, the imagination immediately runs them over, and requires something else to gratify her; but in the wide fields of nature the sight wanders up and down without confinement, and is fed with an infinite variety of images without any certain stint or number. For this reason we always find the poet in love with a country life, where nature appears in the greatest perfection, and furnishes out all those scenes that are most apt to delight the imagination. (ADDISON, 1826, p. 137).

Publicado originalmente no *The Spectator* n.414, de 25 de junho de 1712.

[111] There are, indeed, figures of bodies where the eye may take in two-thirds of the surface; but as in such bodies the sight must split upon several angles, it does not take in one uniform idea, but several ideas of the same kind. Look upon the outside of a dome, your eye half surrounds it; look up into the inside, and at one glance you have all the prospect of it; the entire concavity falls into your eye at once, the sight being as the centre that collects and gathers into it the lines of the whole circumference. In a square pillar, the sight often takes in but a fourth part of the surface, and, in a square concave, must move up and down to the different

A visão – sentido superior na compreensão de Locke – regalava-se na variação de suas impressões. Era fundamental para o seu deleite (*delight*) os insumos, *inputs* que fossem oscilando, variando no tempo. Daí a cena precisar ser rica e variada. Daí os caminhos precisarem das mesmas qualidades.

Isso coincide em alguma medida com o desenvolvimento das artes, em especial da Pintura. E, como na contemplação das paisagens, a Variedade adquire uma importância central.

O francês A.J. Dézallier D´Argenville dizia que "na Opinião de todo mundo, os Jardins que oferecem a maior Variedade são os mais valiosos e magníficos"[112]. Samuel Molyneux, que a "Variedade é confessadamente a Beleza de um Jardim"[113]. Sir John Clerk de Penicuick, em poesia, lamentava as "herdades que são niveladas, baixas e planas,/ Sem Variedade para entreter/ A mente atarefada, mas são sempre o Mesmo..."[114] e que, nos jardins, "a cada passo novos objetos devem aparecer (…) De modo a não apenas agradar nossos Olhos errantes/ Mas alimenta a Fantasia exuberante com Surpresa"[115].

É uma arquitetura comportamental e sinestésica, motora e de sensações, que vai desmoronando com o passar dos anos, entropicamente se dissolvendo, se desagregando em pedaços de ações e um punhado de lugares-comuns. E se rearticulando em outros conjuntos.

As pontes dessa maneira de ver com as modalidades atuais não são de fácil rastreio.

Tomemos uma dessas conexões. *Magnífico* era um adjetivo comum dentro do código romântico, vigente nesse período. Uma cidade podia ser magnífica, ou um ângulo dela[116], ou uma parte, como o seu porto[117]. Baías podiam sê-las também: a de Todos os Santos[118] e a de Guanabara[119]. Praias[120], chácaras[121], árvores[122] e

sides, before it is master of all the inward surface. For this reason, the fancy is infinitely more struck with the view of the open air, and skies, that passes through an arch, than what comes through a square, or any other figure. (ADDISON, 1826, p. 139).

Publicado originalmente no *The Spectator* n.415, de 26 de junho de 1712.

[112] (…) in the Opinion of every one, the Gardens that afford the greatest Variety, are the most valuable and magnificent. (D´ARGENVILLE, 1712, p. 15)

[113] "Variety is confess´d to be the Beauty of a Garden" (HUNT & WILLIS, 1979, p. 150). De *A Letter on Petersham Lodge* (14 February 1713).

[114] "Countries which are level, low and plain,/ Have no Variety to entertain/ The busy mind, but always are the Same…" (HUNT & WILLIS, 1979, p. 198). Do poema *The Country Seat* (1731).

[115] At ev´ry Step new objects must arise (…) As may not only please our wand´ring Eyes/ But feed luxuriant Fancy with Surprize" (HUNT & WILLIS, 1979, p. 202).

[116] GRAHAM, 1824, p. 132.

[117] GRAHAM, 1824, p. 132.

[118] CANDLER e BURGESS, 1953, p. 53; AVÉ-LALLEMANT, 1961, p. 19; KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 299.

[119] KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 106; KIDDER, 1845a, p. 197.

[120] AVÉ-LALLEMANT, 1961, p. 44

[121] O´NEILL, 1810, p. 53.

[122] GRAHAM, 1824, p. 116.

mesmo cores[123]. A *vista magnífica* é um lugar-comum que está relacionado a esses pontos que comandam a paisagem. Gardner falará isso de mirante na Serra dos Órgãos[124]; Rugendas, no sopé da Gávea [125]; Thomas O´Neill, do porto do Rio de Janeiro[126]; Parish Kidder, da Quinta da Boa Vista, para Kidder[127], dentre outros. Em Salvador, Robert Dundas irá considerar "a vista do mar magnífica"[128] a partir da povoação do São Lázaro. Alfred Marc, sobre o Passeio Público, "em uma magnífica localização, na Cidade Alta", com uma "vista soberba do porto e de uma boa parte da cidade"[129]. E, em geral, da Cidade Alta, "oferecendo a vista magnífica de um panorama esplêndido"[130]. Era, portanto, um clichê, uma condensação literária de um sentimento, praticamente sacramentada por toda pessoa alfabetizada. Pois o arquiteto franco-suíço Le Corbusier, que elegeu como um dos pilares de sua obra a visão, a importância do olhar como estruturador das formas arquitetônicas e espaços internos, falava sempre de uma "vista magnífica". Lugar comum que Oscar Niemeyer repetia, ecoando de seu mestre[131]. Era, literalmente, um lugar-comum secular. Quando Niemeyer emprega mecanicamente a expressão "vista magnífica", sinal da redução atomística do credo – e liturgia – corbusiana, o que temos são os escombros retóricos daquela arquitetura motora.

O entusiasmo de Maximiliano de Habsburgo, o enlevo que lhe insuflava o peito, não é substancialmente diferença do entusiasmo de Corbusier pela experiência da altura, que acreditava poder repetir nos seus arranha-céus.

> No entanto, se escalo as plataformas da torre Eiffel, adquiro ao subir um sentimento de júbilo; o instante fica alegre – sério também; à medida que o horizonte se vai elevando, parece que o pensamento é arrojado para trajetórias mais extensas: se, fisicamente, tudo se alarga, se o pulmão se enche mais violentamente, se os olhos descortinam horizontes mais amplos, o espírito se anima com um vigor ágil; sopra o otimismo. O olhar horizontal conduz longe: é em suma um grande resultado sem um trabalho penoso. Lembre-se que até agora os horizontes nos foram revelados apenas por olhos erguidos muito pouco acima do solo; não se conheciam outrora essas verticalidades impressionantes; somente os alpinistas haviam tido essa sensação inebriante. (LE CORBUSIER, 1992, p. 172).

No entanto, essas permanências da sensibilidade se dá aos pedaços, rearticulados em novos conjuntos. Por exemplo, o oceano como paisagem seria então impensável. Os corpos d´água eram presenças fundamentais nas paisagens: "desde cada elevação, a baia, o mar, ou o lago, formavam parte da cena" (GRAHAM, 1824, p.

[123] RUGENDAS, s/d, p. 24.

[124] GARDNER, 1846, p. 533.

[125] RUGENDAS, s/d, p. 24

[126] O´NEILL, 1810, p. 51.

[127] KIDDER, 1845a, p. 169.

[128] (…) the sea view magnificent (…) (DUNDAS, 1852, p. 219).

[129] (...) dans une magnifique situation, à la ville haute (...) une vue superbe du port et d´une bonne partie de la ville (...) (MARC, 1889, p. 319).

[130] (...) offrant la vue magnifique d´un panorama splendide (...) (MARC, 1889, p. 317).

[131] Por isso que, em projeto para Curicica, na Barra da Tijuca, de 1978, Oscar Niemeyer, a fim de desfrutar da "vista magnífica" do mar (NIEMEYER, 1978). O *Memorial de A. E. Reidy e Carmen Portinho* para o Conjunto Pedregulho falava que "a orientação desfavorável, devido ao excesso de insolação vespertina, num local de clima quente, é compensada pela magnífica vista panorâmica sobre o fundo da baía de Guanabara que se descortina das habitações" (BONDUKI, 2000, p. 83).

135)[132]. Nas pinturas, igualmente os corpos d´água possuem uma razão de ser. Gilpin defende que a água, apesar de suave em sua consistência física real, enquadrava-se na busca pelos efeitos de textura e luz, nas variações que a pintura, e que o pitoresco na paisagem, requeria.

> Reconhecemos que [o lago] é pitoresco: mas devemos ao mesmo tempo recorder que, de fato, a suavidade do lago se dá mais na *realidade* do que na *aparência*. Se fosse espalhado sobre a tela em um único tom certamente seria um objeto enfadonho, cansativo. Mas aos olhos aparece partida por sombras de vários tipos; pelas ondulações da água; ou pelos reflexos de todos os objetos irregulares ao seu redor. (GILPIN, 1808a, p. 22)[133].

Até por aspectos da arquitetura da composição. Os rios sinuosos não raro eram percebidos como maneira de articular as partes de um quadro – e de uma cena – conduzindo o olhar de um lado a outro, e costurando os planos.

O oceano em si mesmo seria impensável, por carecer do material para preencher uma vista, para enriquecer a cena por inteiro. Daí que as descrições do litoral são da linha da costa, de suas ondulações, vegetação, edifícios, barcos e ilhas. Quanto mais rica de situações – e necessariamente em uma composição, e não mero amontoado de objetos –, melhor. A busca paisagística atual ignora essa importância da variedade. O mar "puro" somente seria compreendido e admirado na clave do sublime, com em tempestades, na costa ou alto-mar[134]. O sublime pode ser monótono, uniforme: "nada pode ser mais sublime que o oceano; mas inteiramente desacompanhado, tem pouco de pitoresco" (GILPIN, 1808b, p. 42)[135].

Esse arranjo complexo desmontou-se com o tempo, reordenando-se em outros. Os motivos são vários, e escapam aqui. Apenas a título de um exemplo rápido, observemos a radical mudança dos transportes. O vôo de pássaro deixou de ser um apanágio dos cumes mais elevados, e se tornou acessível pelo balão, depois zepelins e por fim aviões. A lenta caminhada de um lugar a outro também foi sendo extirpada Como a viagem de Lambert por bonde puxado a burro para o antes longínquo arrabalde do Rio Vermelho, em outubro de 1880, denuncia:

> Foi um magnífico percurso, ao longo de uma estrada sinuosa, sobre morros e por vales, através de bosques onde, entre a folhagem verde-escura, o fulvo dos abacaxis silvestres capturado pela luz do sol, sobre planícies abertas pontilhadas com bandos e rebanhos, novamente de volta a plantações de cana e mandioca, às vezes expostos ao sol escaldante, depois por recessos frescos e escuros, com toda a variedade de coqueiros, bananeiras, e frutas-pão para nos dar sombra, logo depois contornando um belo lago, até chegarmos a uma pequena vila de pescadores próxima ao mar, sobre uma praia de um branco

[132] (...) and from every eminence, the bay, the sea, or the lake, formed part of the scene. (GRAHAM, 1824, p. 135).

[133] We acknowledge it to be picturesque: but we must at the same time recollect, that, in fact, the smoothness of the lake is more in *reality*, than in *appearance*. Were it spread upon the canvas in one simple hue, it would certainly be a dull, fatiguing object. But to the eye it appears broken by shades of various kinds; by the undulations of the water; or by reflections from all the rough objets in it´s neighbourhood. (GILPIN, 1808a, p. 22).

[134] Como Maria Graham, falando do mar do Atlântico Sul (GRAHAM, 1824, p. 203), e Ver Huell, vendo com admiração e terror uma tempestade na baía a partir da Cidade Alta, em Salvador (VER HUELL, 2009, p. 180).

[135] Nothing can be more sublime, than the ocean: but wholly unaccompanied, it has little of the picturesque. (GILPIN, 1808b, p. 42).

Era outro lugar-comum a sublimidade do oceano. Dizia Maria Graham que era "o maior e mais sublime objeto na natureza – tradução nossa" (GRAHAM, 1824, p. 203).

> resplandecente, o cenário para o mar de um azul profundo mais além. (LAMBERT, 1883, p. 45)[136].

Uma experiência que, ainda sem as marcas da velocidade mecânica, já mostra uma sucessão mais veloz, de um instante a outro, seguindo aparentemente todo o percurso da empresa Trilhos Centrais – dado o "belo lago", o Dique do Tororó – em um parágrafo. Renzo Dubbini (2002) observa que o trem leva à a total desaparição do primeiro plano nos registros gráficos da paisagem feitos a partir desse meio de transporte.

Aquela sensibilidade é a necessária precursora da atual. A sensibilidade dos estrangeiros ademais ajudou a formar a sensibilidade das classes letradas locais nas décadas subsequentes. Com seus impactos na maneira de entender e representar a cidade, e mesmo na maneira de compreender os edifícios, sua situação e seus espaços interiores. Pôr em destaque os diferentes elementos motores da visão de então tanto nos impede de transposições anacrônicas e avaliações simplórias, como nos permite pensar, sobre uma tela de fundo mais interessante, os valores e decisões atuais.

REFERÊNCIAS:

ADDISON, Joseph. **The Spectator.** Vol. II. New York: Samuel Marks, 63 Vesey-Street, 1826. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

ALMAGRO, Manuel de. **Breve Descripción de los Viajes Hechos en América** por La Comisión Científica Enviada por el Gobierno de S.M.C. durante los años de 1862 à 1866. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1866. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

ALPERS, Svetlana. **A Arte de Descrever.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999

AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagem pelo Norte do Brasil no Ano de 1859. Primeiro Volume.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1961.

BENOSMAN, Ryad & KANG, Sing Bing (org.). **Panoramic Vision: sensors, theory, and applications.** New York: Springer-Verlag New York Inc., 2001.

BONDUKI, Nabil (Org.). **Affonso Eduardo Reidy**. Lisboa: Editorial Blau – Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2000.

D´ARGENVILLE, A.J. Dézallier. **The Theory and Practice of Gardening.** London: George James & Maurice Atkins, 1712. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

DARWIN, Charles. **The Voyage of the Beagle.** New York: P.F. Collier & Son Company, s/d. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

[136] It was a magnificent drive, along a winding road, up hill and down dale, through woods in which, amongst the dark green foliage, the tawny red of the wild pine-apple caught the sun-light, over open plains dotted with flocks and herds, back again to plantations of sugar and manioc, sometimes out into the blazing sunshine, then through dark, cool glens, with every variety of cocoa-nut palm, banana, and bread-fruit to shade one, anon skirting a beautiful lake, until we arrived at a little fishing-village standing close to the sea, and overlooking a sparkling white beach, the setting to the deep blue sea beyond. (LAMBERT, 1883, p. 45).

DUBBINI, Renzo. **Geography of the Gaze: urban and rural vision in early modern Europe.** Chicago & London: University of Chicago Press, 2002.

CANDLER, John & BURGESS, Wilson. **Narrative of a Recent Visit to Brazil**. London: Edward Marsh, Friend´s Book and Tract Depository, 1853. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

CLARK, Kenneth. **Landscape into Art.** London: John Murray Ltd., 1976.

CHAMBERLAIN. **Views and Customs of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro**, Brazil, from Drawings taken by Lieutenant Chamberlain, Royal Artillery, during the year 1819 and 1820, with descriptive explanations. London: printed for Thomas McLean, n.26, Haymarket, by Howlett and Brimmer, Columbian Press, n.10, Frith Street, Soho Square, 1822. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

ELWES, Robert. **A Sketcher´s Tour Round the World**, by Robert Elwes, Esq., with Illustration from Original Drawings, by the author. London: Hurst and Blackett, Publishers, 1854. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

EXPILLY, Charles. **Mulheres e Costumes do Brasil.** São Paulo: Editora Nacional/ Brasília: INL, 1977. [originalmente *Les femmes et les moeurs du Brésil* de 1863].

FREZIER, Amédée François. **A Voyage to the South-sea and along the coasts of Chili and Peru**, in the years 1712, 1713, and 1714, particularly describing the genius and constitution of the inhabitants, as well *Indians* as *Spaniards*: their customs and manners; their natural history, mines, commodities, traffick, with EUROPE, &c. London: Jonah Bowyer, 1717. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

GARDNER, George**. Travels in the interior of Brazil**, principally through the northern provinces, and the gold and diamond districts, during the years 1836-1841. London, printed and published by Reeve, Brothers, King William Street, Strand, 1846. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

GILPIN, William. On Picturesque Beauty. In: GILPIN, William. **Three Essays**: on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel and on Sketching Landscape: with a poem, on Landscape Painting. London: Printed for T. Cadell and W. Davies, Strand. 1808a. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

GILPIN, William. On Picturesque Travel. In: GILPIN, William. **Three Essays**: on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel and on Sketching Landscape: with a poem, on Landscape Painting. London: Printed for T. Cadell and W. Davies, Strand. 1808b. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

GOMBRICH, Ernst H. A Teoria Renascentista da Arte e a Ascensão da Paisagem. In: GOMBRICH, Ernst H. **Norma e Forma**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1990.

GRAHAM, Maria. **Journal of a Voyage to Brazil** and Residence There, during part of the years 1821, 1822, 1823. London: printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, Paternostre-Row; and J. Murray, Albemarle-Street. 1824. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

HUELL, Quirijn Maurits Rudolph Ver. **Minha Primeira Viagem Marítima 1807-1810.** 2ed. amp. Salvador: EDUFBA, 2009.

HUHTAMO, Erkki. **Illusions in Motion: media archaelogy of the moving panorama and related spectacles.** Cambridge, Massachusetts/ London, England: The MIT Press, 2013.

HUNT, John Dixon & WILLIS, Peter (eds). **The Genius of the Place: the english landscape garden 1620-1820.** London: Paul Elek Ltd., 1979.

KIDDER, Daniel Parish. **Sketches of residence and travels in Brazil**, embracing Historical and Geographical Notices of the Empire and its several provinces. Vol. I. Philadelphia: Sorin & Ball, 42 North Fourth Street. 1845a. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

KIDDER, Daniel Parish. **Sketches of residence and travels in Brazil,** embracing Historical and Geographical Notices of the Empire and its several provinces. Vol. II. London: Wiley Putnam, 1845b. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

KIDDER, Rev. Daniel Parish & FLETCHER, Rev. J.C. **Brazil and the Brazilians, portrayed in Historical and Descriptives Sketches**. Philadelphia: Childs & Peterson, 1857. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

KINDERSLEY, Jemima. **Letters from the Island of Tenerife, the Cape of Good Hope, and the East Indies.** London, J. Nourse, 1777. Disponível em: <http://travel-letters.org/kindersley/items/browse?collection=1>. Último acesso: mai 2018.

KNIGHT, Edward Frederick. **The Cruise of the "Falcon".** A voyage to South America in a 30-Ton Yacht. London: Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1884. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

KNIGHT, Richard Payne. **An Analytical Inquiry into the Principles of Taste.** London: T.Payne & J.White, 1805. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

LAMBERT, Charles. **The Voyage of the "Wanderer"** from the Journals and Letters of C. and S. Lambert. London: Macmillan and Co, 1883. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

LANGLEY, Batty. **New Principles of Gardening.** London: A. Bettesworth & J. Batley in Pater-Noster Row, J. Pemberton in Fleestreet, T. Bowles in St. Paul´s Church-Yard, J. Clarke under the Royal Exchange & J. Bowles at Mercer´s Hall in Cheapside, 1728. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

LE CORBUSIER. **Urbanismo**. 1992: Martins Fontes, São Paulo.

LINDLEY, Thomas. **Narrative of a voyage to Brazil**; terminating in the Seizure of a British Vessel, and the Imprisonment of the Author and the Ship´s Crew, by the Portuguese with General Sketches of the Country, its Natural Productions, Colonial Inhabitants, etc. and a Description of the City and Provinces of St. Salvadore and Porto Seguro. London: Printed for J. Johnson, St-Paul´s Church-yard. 1805. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

LOCKE, John. **An Essay Concerning Human Understading.** London/ New York: J.M. Dent & Sons Ltd./ E.P. Dutton & Co. Inc., 1948. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

MARC, Alfred. **Le Brésil.** Excursion a travers ses 20 Provinces. Tome 1. Paris: M.J-G.D´Argollo-Ferrão, 1889. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

MAXIMILIANO (Príncipe de Wied-Neuwied). **Viagem ao Brasil.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958.

MAXIMILIANO DE HABSBURGO. **Bahia 1860 – Esboços de Viagem.** Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1982.

MAXIMILIAN VON HABSBURG, Ferdinand [Maximiliano de Habsburgo]. **Anexos.** Ilhéus: Editora da UESC, 2010a.

MAXIMILIAN VON HABSBURG, Ferdinand [Maximiliano de Habsburgo]. **Mato Virgem.** Ilhéus: Editora da UESC, 2010b.

NIEMEYER, Oscar. Dois Projetos para a Barra da Tijuca. In: **Módulo**, Rio de Janeiro, n.50, p.72-83. ago/ set 1978.

O´NEILL, Thomas. **A Concise and Accurate Account of the Proceeding of the Squadron under the command of Rear Admiral Sir Sydney Smith**, K.S. &c. in effecting the escape of the Royal Family of Portugal to the Brazils, on November, 29, 1807, and also the sufferings of the royal fugitives, &c, during their voyage from Lisbon to Rio Janeiro: with a variety of other interesting and authentic facts. London: J. Barfield, 1810. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

PAZ, Daniel J. Mellado. A Visão Apurada: inquéristo sobre a visão na formação da paisagem litorânea urbana. In: **Anais do IV PROJETAR 2009.** São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2009. CD-ROM.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem Pitoresca Através do Brasil.** São Paulo: Círculo do Livro S.A., s/d. [Publicado entre 1827 e 1835 como *Voyage Pittoresque dans le Brésil*].

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem à Província de Goiás.** Belo Horizonte: Ed. Itatiaia/ São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975. [Viagem de 1819, publicado originalmente em Paris em 1848].

SIMMEL, Georg. The Philosophy of Landscape. In: **Theory, Culture & Society.** Vol.24 (7-8), 2007. Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore: SAGE Publications, 2007. pp20-29. Disponível em: <tcs.sagepub.com>. Último acesso: mai 2018.

SPIX, Johann Baptist von & MARTIUS, Carl F.P. von. **Através da Bahia.** 3ed. Salvador: Assembléia Legislativa, 2016. [Publicado originalmente em 1824 como *Reise in Brasilien*, referente a uma estadia em 1818-9].

SUZANNET, Conde de. **O Brasil em 1845: semelhanças e diferenças após um século.** Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.

THOMSON, Wyville. **The Voyage of the "Challenger".** The Atlantic. A preliminary account of the general results of the exploring voyage of H.M.S. "Challenger" during the year 1873 and the early part of the year. Volume II. London: Macmillan and Co., 1877. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

TOLLENARE, Louis François de. **Notas dominicais** tomadas durante uma viagem em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1956. [Publicado originalmente como *Notes dominicales prises pendant un voyage en Portugal et au Brésil en 1816, 1817 et 1818*]

WETHERELL, James. **Brasil - Apontamentos sobre a Bahia 1842-1857.** Extraídos das cartas, etc., que, durante uma permanência de 15 anos, foram tomadas por James Wetherell, Esq., Vice-Cônsul britânico na Bahia e, mais tarde, na Paraíba. Editado por William Hadfield, Liverpool. Tradução pelo Embaixador Miguel Paranhos do Rio Branco. Salvador: Edição do Banco da Bahia S/A. [Publicado originalmente em 1860 como *Brazil. Stray Notes from Bahia*]

WILBERFORCE, Edward. **Brazil Viewed Through a Naval Glass: with notes on slavery and the slave trade.** London: Longman, Brown, Green, and Logmans, 1856. Disponível em: <https://archive.org/>. Último acesso: mai 2018.

WOODS, May & WARREN, Arete Swartz. **Glass Houses: History of Greenhouses, Orangeries and Conservatories.** London: Aarum Press, 1988.

WORLIDGE, John. **Systema Horti-Culturae or The Art of Gardening**. London: printed for Will Freeman, 1700. Disponível em: <https://books.google.com.br/>. Último acesso: mai 2018.

O PAVILHÃO DO MERCADO LIVRE DO PRODUTOR DO CEAGESP: UM EXOESQUELETO À ESPERA DE RECONHECIMENTO

THE PAVILLION OF THE FARMER'S MARKET AT CEAGESP: AN EXOSKELETON AWAITING RECOGNITION

EL PABELLÓN DEL MERCADO LIBRE DEL PRODUCTOR DEL CEAGESP: UN EXOESQUELETO A LA ESPERA DE RECONOCIMIENTO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

Rafael Antonio Cunha Perrone
Professor Livre-Docente do PPGAU da FAU Mackenzie e do PPGAU FAU USP
racperrone@gmail.com

Maria Augusta Justi Pisani
Professora Doutora do PPGAU da FAU Mackenzie
augustajp@gmail.com

Rafael Patrick Schimidt
Professor Doutor da FAU Mackenzie
rafschimidt@gmail.com

O PAVILHÃO DO MERCADO LIVRE DO PRODUTOR DO CEAGESP: UM EXOESQULETO À ESPERA DE RECONHECIMENTO.

THE PAVILLION OF THE FARMER'S MARKET AT CEAGESP: AN EXOSKELETON AWAITING RECOGNITION

EL PABELLÓN DEL MERCADO LIBRE DEL PRODUCTOR DEL CEAGESP: UN EXOESQUELETO A LA ESPERA DE RECONOCIMIENTO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO
O artigo resgata obra significativa de arquitetura dos anos 1960/1970: o Mercado do Livre Produtor (MLP), principal edifício da Companhia de Entrepostos e Armazéns Gerais de São Paulo (CEAGESP). Projetado pelo do escritório JC de Figueiredo Ferraz a partir de 1962, revela-se um dos exoesqueletos mais significativos da arquitetura brasileira. É a primeira casca protendida, em "folha poliédrica", construída no Brasil, com um vão de 35,25m, para abrigar feiras de produtos. Por meio de levantamentos e reflexões, realiza-se um resgate da sua estrutura, ainda não tratada por estudos acadêmicos. Dada a inexistência de fontes do escritório projetista, utilizou-se o arquivo do CEAGESP. Além do significado do espaço público da obra, gera-se uma indagação sobre seu futuro como espaço social da cidade.
PALAVRAS-CHAVE: exoesqueleto; centrais de abastecimento; arquitetura e estrutura.

ABSTRACT
This article recovers a significant architectonic piece of the 1960/70s: the Farmer's Market (MLP in the original acronym), the main building of the Warehouse and Groceries Company of São Paulo (CEAGESP, idem). Designed by the JC de Figueiredo firm from 1962 onwards, it is one of the principal exoskeletons of Brazilian architecture. It is the first prestressed sconce in "polyhedral sheet" built in Brazil, with a porthole of 35,25m that hosts the marketplace. In this article, by analysing the project, this structure will be recovered, something that has not been done in the field. As there are no primary sources remaining from the architecture firm that designed the pavillion, this article relies on the CEAGESP archive. Beyond discussing the significance of the building, this article analyses the possibilities of the latter in the future landscape of the city.
KEYWORDS: exoskeleton; supply centres; architecture and structure.

RESUMEN
El artículo rescata obra significativa de arquitectura de los años 1960/1970: el Mercado del Libre Productor (MLP), principal edifício de la Companhia de Entrepostos e Armazéns Gerais de São Paulo (CEAGESP). Proyectado por el estúdio JC de Figueiredo Ferraz a partir de 1962, és uno de los exoesqueletos más significativos de la arquitectura brasileña. És la primera cáscara de hormigón pretensado, en "hoja poliédrica", realizada en Brasil, con intercolumnio de 35,25 m, construída para abrigar ferias. Relevamientos y reflexiones realizan un rescate de su estructura, aun no tratada academicamente. Dada la desaparición del acervo del estúdio proyectista, se utilizo el archivo del CEAGESP. Más allá del significado de espacio público de la obra, se indaga sobre su futuro como espacio social de la ciudad.
PALABRAS CLAVE*: exoesqueleto; centrales de abasto; arquitectura y estructura.*

Introdução

> Quando o engenheiro especializado em cálculos atualiza seus conhecimentos profissionais, quando está a par de todos os avanços da técnica da construção, quando ele abandona as regras e as normas limitativas para especular somente sobre os problemas colocados pelo concreto armado, porque descobriu que é a melhor maneira de evoluir; quando ele conhece não só a profissão, mas também as artes visuais e a verdadeira arquitetura - o que, aliás, é raro - enfim, quando ele consegue se entusiasmar não só pelo problema técnico a solucionar, mas também pelo sentido artístico e criador da obra para a qual colabora, então, sua associação com o arquiteto torna-se fecunda e positiva.
>
> Oscar Niemeyer

Este artigo descreve e analisa a obra do Edifício do MLP (Mercado do Livre Produtor) projetado pelo escritório de Figueiredo Ferraz nos anos 1962, em São Paulo, para a instalação do antigo Centro Estadual de Abastecimento (CEASA), hoje Companhia de Entrepostos e Armazéns Gerais de São Paulo (CEAGESP).

Se há uma característica marcante neste edifício é a de que ele se constitui exclusivamente em uma das mais evidentes versões de um exoesqueleto. Os edifícios desta categoria que marcaram uma grande vertente moderna da arquitetura brasileira, até a construção de Brasília, foram muito bem analisados pela dissertação realizada por Collares (2003) – Exoesqueletos no modernismo brasileiro nas décadas de 40 e 50 do século XX.

Nesse trabalho, o autor revela com muita evidência o protagonismo da estrutura e seu reconhecido uso pela arquitetura moderna brasileira. O estudo se faz por meio de um percurso que expõe a etimologia desta tipologia (exoesqueleto). Foca desde seus antecedentes modernos mais remotos, como o das obras de arquitetos como Perret e os do construtivismo russo, incluindo as proposições de engenheiros como Freyssinet e Maillard, até as raízes precedentes mais próximas aos projetos brasileiros, como o *Crown Hall* de Mies van Der Rohe e o conhecido projeto do *Palácio dos Soviets* de Corbusier, como fundamentais para o entendimento dos exoesqueletos desenvolvidos na arquitetura moderna brasileira.

Em Collares, a atenção está limitada ao período pré Brasília, com a análise das obras como o Teatro de Belo Horizonte, os auditórios do Ministério de Educação e Saúde (MÊS) e a fábrica da Duchen de Niemeyer, o Museu de Arte de São Paulo (MAM) do Rio de Reidy e o Museu de Arte de São Paulo (MASP) de Lina Bo, todos caracteristicamente contendo explorações da expressão estrutural. Além das obras tratadas oferece um quadro referencial do período. Para compreensão das qualidades destas obras a dissertação cita a contribuição de alguns engenheiros nas soluções estruturais:

> Sob este quadro também se dá a afirmação da engenharia de estrutura brasileira onde se destacam os escritórios de Joaquim Cardoso e Figueiredo Ferraz, apenas para citar aos vinculados aos trabalhos aqui apresentados. A tecnologia do cimento armado criou tradição no Brasil e, desde os anos 30 até a fase pré Brasília, balizou os limites de nossas possibilidades. (COLLARES, 2004, p. 169)

As evidências do protagonismo estrutural em nossa arquitetura podem ser também compreendidas pelos escritos de Lucio Costa sobre as técnicas construtivas modernas, como o concreto armado e o ferro, que possibilitaram o erguimento de edifícios sem a necessidade da utilização das paredes como elementos estruturais: “A nova técnica reclama a revisão dos valores plásticos tradicionais. O que caracteriza e, de

certo modo comanda, a transformação radical de todos os antigos processos tradicionais de construção é a ossatura independente". (COSTA, 1955, p. 112)

Também é bom se referir ao texto de Mafhuz (2005) pelo qual se refere à extensão da utilização deste protagonismo estrutural na arquitetura brasileira, reconhecendo com maior ênfase suas raízes "miesianas" que se manifestaram, com maior presença, nas obras das décadas subsequentes, como os projetos de Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha, João Valter e Odiléia Toscano e outros arquitetos da arquitetura paulista. Em seu artigo reforça a presença da tectonicidade como elemento constante nas obras que analisa naquele período, entendendo que:

> A presença da estrutura como algo mais que aquilo que faz um edifício ficar de pé tem o poder de conferir uma qualidade rara nos edifícios contemporâneos: a tectonicidade.
> ... Na arquitetura aqui comentada é evidente o papel transcendental da estrutura resistente como um elemento que, muito além de sustentar o edifício, colabora de modo decisivo para a sua identidade formal. (MAHFUZ, 2005, n.p.)

Como é do conhecimento de todos, os projetos estruturais de João Carlos de Figueiredo Ferraz foram reconhecidos em relação a várias obras de infraestrutura urbana, mas deve-se ressaltar a sua contribuição para o desenvolvimento das soluções estruturais em edifícios significativos de arquitetura paulistana.

Entre suas contribuições mais relevantes, a mais reconhecida foi a solução da estrutura do MASP, já descrita por Suzuki e Rochlitz (2014), Carranza e Carranza (2017), destacada ainda no livro sobre o mesmo edifício realizado por Cárdenas (2015). Além desse reconhecimento, podem ser nomeados os projetos estruturais da OCA (Arquiteto Oscar Niemeyer) no Parque do Ibirapuera, Edifício Cásper Líbero (Arquiteto Gian Carlo Gasperini) na Avenida Paulista, Edifício da Faculdade de História e Geografia da Universidade de São Paulo (Arquiteto Eduardo Corona), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (Arquitetos Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi), Tribunal de Contas do Município de São Paulo (escritório Croce, Aflalo & Gasperini), SESC Pompéia (Arquiteta Lina Bo Bardi) e o Mercado de Pirituba (Arquiteto Abelardo de Souza).

O projeto do MLP, realizado em 1968 pelo escritório Figueiredo Ferraz, é um edifício que se constitui tão somente por um esqueleto estrutural de concreto armado e protendido, sendo um dos exemplares mais característicos entre os exoesqueletos considerados no período, devido a que se resume apenas a uma construção realizada tão somente por uma estrutura.

Muitos originais dos projetos de Figueiredo Ferraz não podem ser inventariados devido aos incêndios ocorridos, em janeiro de 1969 e em fevereiro de 1981, nos locais nos quais o escritório se instalou, em diversos períodos, sendo assim, na empresa não há mais registros passíveis de reconhecimento dos projetos originais, nem relatórios, fotos e documentos, em especial dados sobre o projeto e obra do MLP.

No caso do MLP, cuja documentação tratou-se realizar um levantamento ainda existente, junto ao acervo da própria CEAGESP e de visitas de documentação realizadas no local, apoiadas em de redesenhos e fotografias. Assim, podem ser reabilitadas as qualidades plásticas e estruturais da construção e, ainda, realçar suas relações com o território da cidade de São Paulo.

No caso da obra se compor essencialmente como uma estrutura de concreto pretende-se referir à visão colaborativa entre engenharia e arquitetura, trazida pelo livro de Bill Addis no livro: "Edificação: 3000 Anos de Projeto, Engenharia e Construção" (2009). Addis ressalta na sua introdução a dificuldade em definir o

termo “engenharia da edificação” motivo pelo qual, por uma razão de conveniência, acabou por usar na sua elaboração de um termo - uma história da engenharia - pelo qual acabou ressaltando as contribuições projetuais dos “engenheiros” na edificação de edifícios exemplares e inovadores:

> ... os engenheiros de construção têm sido constantemente chamados a inovar. No entanto, a inovação é um negócio arriscado. A primeira pessoa que construiu uma abóbada ou cúpula de alvenaria vencendo um vão de 20 metros estava lidando com o desconhecido; a segunda, não. Ou seja, outra tarefa do engenheiro é o gerenciamento de do risco que está sempre presente ao fazermos algo pela primeira vez. Mas isso representa um problema para os engenheiros: como gerar a confiança necessária sem revelar a própria natureza da inovação? (ADDIS, 2009, p.6/7)

As informações sobre a equipe a quem coube o projeto dentro do escritório no período em que foi realizado não são devidamente reconhecidas. Cabe ressaltar que na ausência de qualquer documento sobre os autores específicos do projeto, foi realizada uma entrevista estruturada realizada com o engenheiro João Antonio Del Nero[1], sócio de JC de Figueiredo Ferraz desde os anos de 1960, a única informação que se obteve é a de que o trabalho foi realizado pela equipe do próprio escritório sob a direção do engenheiro Figueiredo Ferraz.

Sobre o MLP e a Central de Abastecimento

No livro Espaço Terciário, Vargas (2018, p 126 a 132), traça algumas visões acerca das edificações destinadas ao abastecimento das aglomerações urbanas, especificamente aos edifícios destinados aos Mercados redefinindo especificamente suas características funcionais e espaciais. Em sua citação refere-se à forma original destes, entendida comumente como “um perímetro sólido fechado por lojas faceando um espaço central, coberto com um forro leve sustentado por uma grande estrutura. Dentro desses espaços, as mercadorias eram vendidas em barracas, sem coberturas individuais ou divisões” (VARGAS, 2018, p. 128).

Claro é que os edifícios de Mercado vieram a se constituir uma tipologia derivada das antigas feiras e praças de comércio nas quais se realizavam as trocas comerciais, conforme relata Pereira (2017) em sua dissertação sobre as Centrais de abastecimento:

> ... Nos valemos de pesquisa sobre o desenvolvimento de redes e mercados em cidades europeias e sua evolução arquitetônica e espacial, primeiramente ocupando livremente ruas ou espaços específicos (praças ou logradouros mais largos), posteriormente suplantados pelo surgimento de mercados cobertos na metade do século XVIII, com o surgimento de novas técnicas construtivas. (PEREIRA, 2017, p.27).

Nesta chave de leitura já se depara com a importância das questões construtivas, pois se pode observar que as edificações destinadas aos mercados requeriam, por princípio, uma solução de coberturas com vãos relativamente grandes de modo a poder fluir o trânsito e armazenagem de mercadorias e fluxo de usuários tanto vendedores concessionários (vendedores) e compradores.

[1] DEL NERO, João Antônio. Entrevista concedida aos autores em 9 de maio de 2017, São Paulo. João Antonio Del Nero é sócio do Escritório JC Figueiredo Ferraz. Desde os anos 1941, o engenheiro e professor da Escola Politécnica José Carlos de Figueiredo Ferraz iniciou o escritório de projetos estruturais que deu origem a atual Figueiredo Ferraz Consultoria e Engenharia de Projetos.

Os mercados cobertos, mesmo os de menor escala e, certamente os de maior escala, exigiram soluções construtivas com estruturas que propiciassem grandes vãos e espaços iluminados internamente como os possibilitados pelas estruturas metálicas e fechamentos em vidro. A obra de maior repercussão que se caracterizou como referência para o edifício tipo Mercado foi o conjunto de edificações que compunham o *Les Halles*, projetado por Vitor Baltard, em Paris no ano de 1855, parâmetro ocidental significativo para vários projetos posteriores (Figura 1).

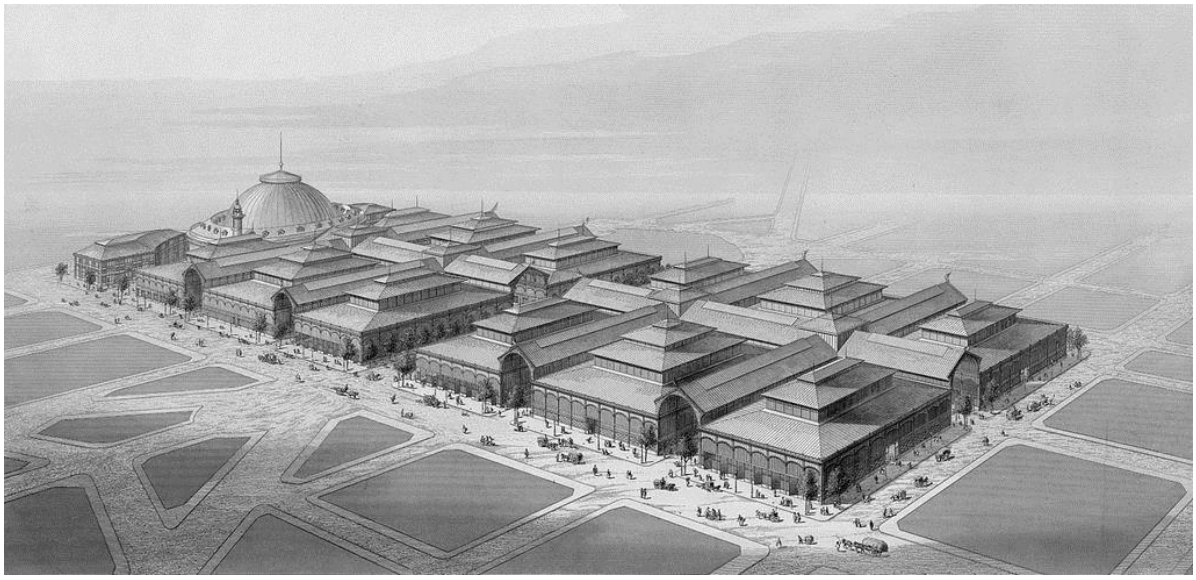


Figura 1: *Les Halles,* Paris (1853-63). Projeto de Vitor Baltard. Perspectiva geral dos pavilhões.
Fonte: Wikipedia

Das tipologias dos edifícios para Mercado surge uma ampliação de suas áreas e funções. Essa tipologia que conformou as Centrais de Abastecimento a qual pode ser entendida como um conjunto de edifícios destinados ao armazenamento dos vários produtos destinados à alimentação, ampliando a escala e visando o atacado, possibilitando o tráfego de utilitários de carga e distribuição, situando-se mais próxima às vias de acesso de transporte, contendo ruas internas e estacionamentos nos locais nos quais antes circulavam apenas veículos de geralmente de porte pequeno ou médio.

Observe-se que a caracterização da distribuição dos pavilhões especializados por tipo de produto já ocorria de modo a apresentar zoneamento de estocagem e venda, em *Les Halles* (edifícios para carnes, legumes e frutas, aves e caças, flores, aves manteigas e queijos, pescados etc.). Esta distribuição funcional será utilizada, dependendo das características regionais, na implantação dos pavilhões ou galpões dos CEASAs.

Embora não estivesse caracterizada na época do projeto do CEASA de São Paulo uma categorização tipológica muito precisa, no que se refere ao edifício destinado à Central de Abastecimento é notório o seu uso nos diversos CEASAs que foram implantados no Brasil. As alusões programáticas existentes advieram de projetos europeus (Pereira, 2017). O modelo se dava principalmente por meio da central do *Marché de Rugins*, em Paris, cuja definição de localização e projeto iniciou-se a partir de 1962 e finalizou-se em 1969 quase concomitantemente aos planos do CEASA-SP.

Essas grandes construções de Centrais de Abastecimento contemporâneas, vieram a ocorrer por volta da segunda metade do século XX, à medida que as grandes concentrações urbanas exigiram novas e amplas organizações para distribuição dos produtos alimentares, ampliando as necessidades locacionais e programáticas de criação de grandes complexos urbanísticos arquitetônicos.

Em a *Historia de las Tipologías Arquitectónicas* (1980), Nicolaus Pevsner não expõe um capítulo que trate de grandes centrais de abastecimento, mas, por semelhança de necessidades e funções, talvez se possa enquadrá-las no capítulo referente a *Mercados, invernaderos y edifícios de exposiciones* (pag 283 a 308). Embora já tivessem sido construídas várias centrais de abastecimento, até aquele momento não se classificou, em livros ou tratados, uma tipologia característica pela qual se pudessem verificar as relações e pressupostos pelos quais teria sido desenvolvido o conceito do prédio do MLP do CEAGESP.

Entendido como um composto em grande escala de armazenamento e distribuição de produtos perecíveis, conhecido no Brasil, como CEASA, a palavra tornou-se "uma sigla e denominação popular das centrais de abastecimento, que são empresas estatais ou de capital misto, destinadas a promover, desenvolver, regular, dinamizar e organizar a comercialização de produtos da hortifruticultura em nível de atacado e em uma região".[2]

Reúne, portanto, edifícios e locais de armazenamento, estocagem, venda e distribuição de produtos. Nos diversos CEASAs, é proposto um grande pavilhão, normalmente de localização central no qual, além das trocas de atacado, coexistem as mais diversas feiras de produtos hortifrutigranjeiros e de perecíveis. É o caso do MLP do CEAGESP de São Paulo (Figura 2, 4 e 5).

Figura 2: Fotografia da área do CEAGESP (2016). Pavilhão do MLP (ao centro) como protagonista do conjunto de edificações
Fonte: CEAGESP

[2] WIKIPEDIA Dentre as várias definições das centrais de abastecimento utilizou-se esta (mais simples) para abranger todas suas formulações.

O edifício do MLP do CEAGESP

Esses edifícios principais das centrais de estabelecimento caracterizam-se por serem, ao mesmo tempo, um mercado aberto, feira livre, ou pavilhão de troca ou praça coberta. Todas estas referências poderiam ou acabariam por embasar o desenho do edifício do MLP, na época de sua concepção em São Paulo, recordando todas as possíveis raízes etimológicas trazidas pela história da arquitetura, Vernille da Silva (2015) relata:

> Os locais destinados ao comércio podem ser identificados ao longo da história das cidades desde o surgimento desta forma de organização humana. Com o tempo, os diferentes espaços urbanos foram se especializando, adequando-se cada vez mais à função que desempenhavam. A ágora das cidades gregas, o fórum das cidades romanas e os *Bazaars* árabes são exemplos de espaços que abrigavam o comércio e foram tipificados, de tal forma que podemos identificá-los em diferentes cidades destas sociedades. Nas cidades medievais europeias temos as praças como lugar de excelência para o comércio. Através delas abasteciam-se as cidades com gêneros alimentícios e produtos manufaturados de toda espécie. Contudo, cabe ressaltar que a praça do mercado não pode ser definida como um edifício, é antes um espaço livre intra-urbano onde atividades comerciais ocorrem de forma temporária. Chama-se de Feira a esta forma de comércio itinerante, e por muito tempo este foi o modo prioritário de abastecimento das cidades ocidentais. (VERNILLE DA SILVA. 2015, n.p.)

Da organização da feira, espaço de venda de produtos, surge o desenho da distribuição das células que compõem o loteamento do edifício do mercado. Este loteamento subdivide a planta em trama geométrica que ordena o uso dos vendedores/produtores (boxes) e áreas de circulação com eixos definidos, como já se encontra no Tratado de Filarete (1461/65), a configuração é de uma praça externamente fechada, aberta para a circulação de acesso às várias células nas quais os produtos eram comercializados.

Esta configuração é, por meio de diversas variáveis, trazida até a Prancha 13 do *Précis de Leçons* de Durand (1809) e tem suas versões no *Traité d'architecture* de Louis Cloquet (1900), o qual exibe algumas das possíveis ocupações de edifícios pavilhonares na sua classificação para estes edifícios utilizados como mercado, ainda que na escala das cidades da época (Figura 3).

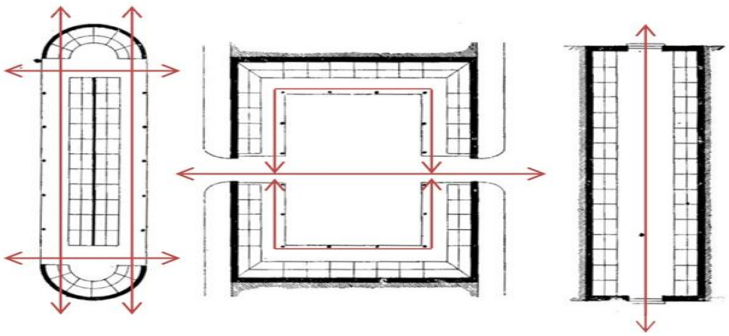


Figura 3: Interpretação de alguns tipos de edifícios para mercados: edifício aberto, edifício com praça central, edifício linear fechado. A partir do Tratado de Louis Cloquet (1900).
Fonte: Intervenção gráfica dos autores

No Brasil a função de distribuição, pelo atacado ao varejo, dos produtos de alimentação para as cidades se utilizava em grande parte de edifícios de Mercados públicos que enquanto a população e as distâncias não tinham grandes dimensões podiam atender a todos, completadas pela distribuição realizada pelas feiras livres.

Nos mercados, em geral, não existe um edifício protagonista, mas nas Centrais de Abastecimento pode-se encontrar na implantação a existência de um grande edifício para receber as feiras de troca distribuição, em vários dias e horários da semana.

No livro "Arquiteturas no Brasil" (1999) Segawa trata, em um de seus itens, do tema das Centrais de Abastecimento citando com brevidade algumas experiências reveladas no Brasil nos anos 1970. Elas assumem o protagonismo destinado ao edifício do Mercado Livre na constituição do conjunto, fato que sugere, como referência no Brasil, certo pioneirismo no projeto e construção do MLP do CEASA de São Paulo. No livro de Bastos e Zein (2010) é observada uma organização semelhante dos galpões em torno da grande cobertura do pavilhão dos produtores no projeto Central de Abastecimento de Porto Alegre (1972), cujo cálculo foi realizado pelo arquiteto e engenheiro uruguaio Eladio Dieste, em colaboração com os arquitetos Maximiliano Fayet, Claudio Araújo e Carlos Comas. Neste caso, também se verificou a estreita integração entre o projeto estrutural e o arquitetônico.

Deve ser notado o desenvolvimento destas centrais durante os 1970 e 1980, conforme dados fornecidos pela Associação Brasileira de Centrais de Abastecimento (ABRACEN)[3] estas implantações, muitas delas ideadas no início da década de 1960, iniciaram suas operações nos primeiros períodos nas cidades de São Paulo (1967/69), Recife (1968), Brasília (1972), Salvador / Aracaju/ Porto Alegre (1973), Contagem/João Pessoa (1974) registrando, até finais do ano de 1987, cerca de 40 centrais nos grandes aglomerados urbanos do país.

A proposição do CEASA/SP, pela sua dimensão, pelo seu caráter relativamente inaugural no Brasil e também advinda de sua e continuidade como CEAGESP referenciou a proposição de várias Centrais similares construídas a partir dos finais dos anos 1960.

O edifício do MLP: arquitetura e estrutura

O projeto do MLP, situado ao centro do conjunto do CEAGESP, configura-se praticamente como uma grande estrutura que cobre áreas destinadas ao uso de feiras para comercialização de produtos, com implantação que possibilita fácil contato com os demais pavilhões e usuários.

O MLP e a Torre do relógio são elementos estruturantes centrais (Figura 1) ordenando toda a distribuição dos setores dentro da Companhia de Entrepostos e Armazéns Gerais de São Paulo (CEAGESP)[4], fazendo com que atue como um organizador de fluxos e ordenador das ruas de acesso externa e dos pavilhões dos

[3] ABRACEN – Associação Brasileira de Centrais de Abastecimento. Histórico. Disponível em: http://abracen.org.br/sobre-a-abracen/#historico Acesso em 27 abr. 2017.

[4] A Companhia de Entrepostos e Armazéns Gerais de São Paulo (CEAGESP) recebeu esse nome em maio de 1969, a partir da junção de duas empresas do governo do Estado de São Paulo: o Centro Estadual de Abastecimento (CEASA) e a Companhia de Armazéns Gerais do Estado de São Paulo (CAGESP) Fonte: Companhia de Entrepostos e Armazéns Gerais de São Paulo (CEAGESP). Histórico. Disponível em: http://www.ceagesp.gov.br/a-ceagesp/institucional/historico/ Acesso em 01 abr. 2017.

concessionários e dos produtores de hortifrutigranjeiros, articulando o território do Centro de Abastecimento e marcando sua função central e organizadora das vias e demais edifícios que compõe o conjunto (Figuras 4 e 5).

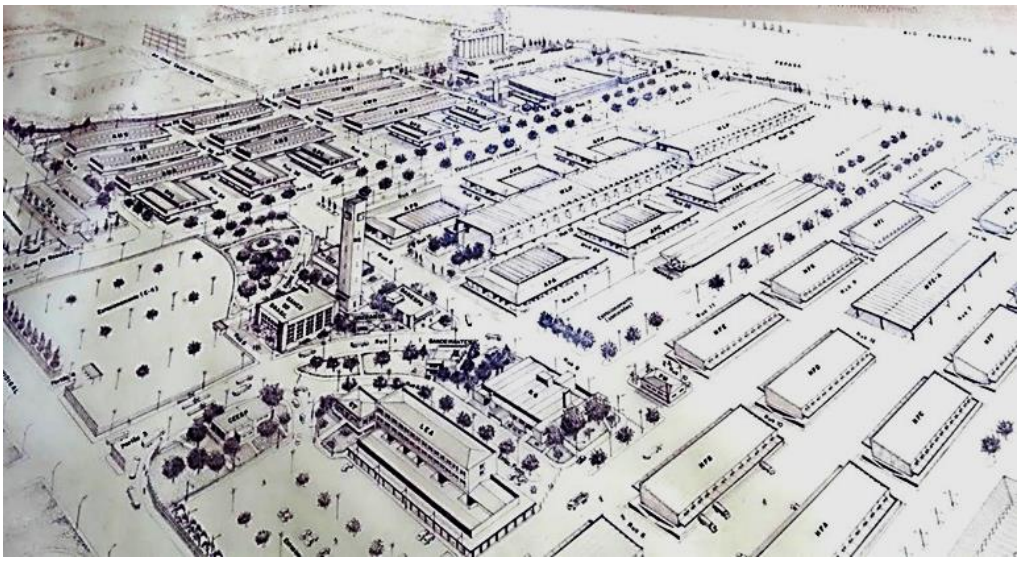


Figura 4: Perspectiva geral do projeto do CEASA – SP
Fonte: Arquivo CEAGESP

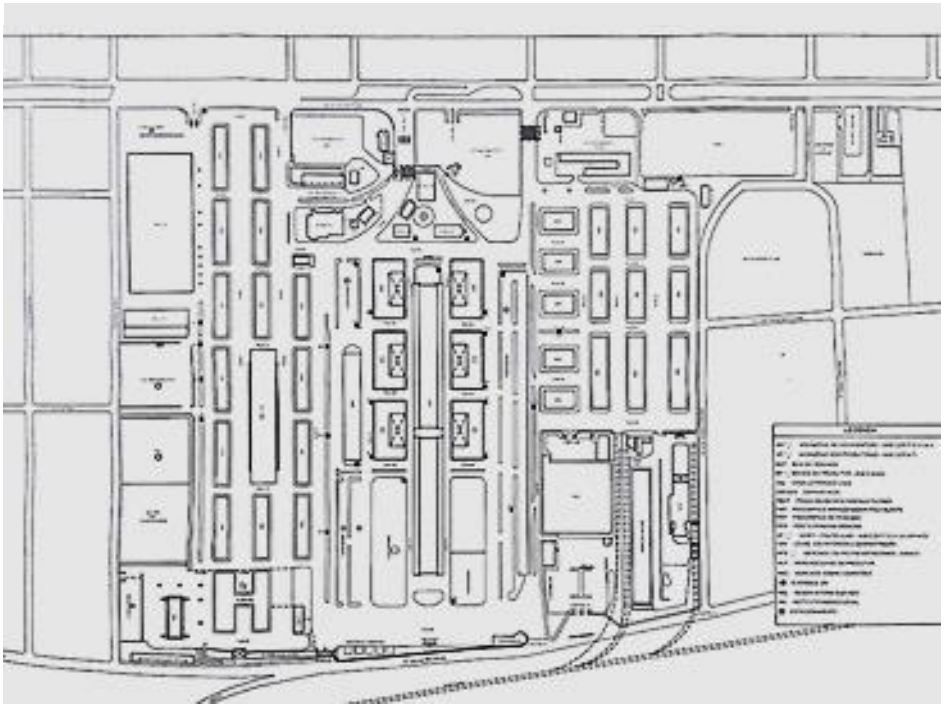


Figura 5: Implantação do CEASA
Fonte: arquivo CEAGESP

A característica básica do MLP é de um grande abrigo para a ocorrência de compra e venda de produtos destinados ao abastecimento de São Paulo. Organiza-se, de acordo com a tipologia dos Mercados, por um conjunto reticulado de “pedras” e de vias de circulação pelas quais ocorrem os transeuntes para a realização de trocas comerciais.

Trata-se de um exoesqueleto estrutural, pois, sem levar em consideração alguns pequenos volumes sob a cobertura, destinados aos sanitários e áreas de apoio, apresenta-se apenas como uma grande estrutura de concreto (Figuras 6 e 7). Além do que se coloca com pertinente à vertente brutalista de arquitetura paulista que a época era uma proposição vigente de projeto que se vinculava a construção da estrutura como elemento definidor da concepção e expressão plástica da obra. Conforme nos comenta Espallargas: “Constrói-se partido de conceito estrutural por hipótese, sólido e seguro para o edifício, com material que forma e com conhecimento científico do desempenho e características físicas com que, por hipótese, se controla o uso, economia e durabilidade. A forma constrói ou a estrutura forma” (ESPALLARGAS, p.131).

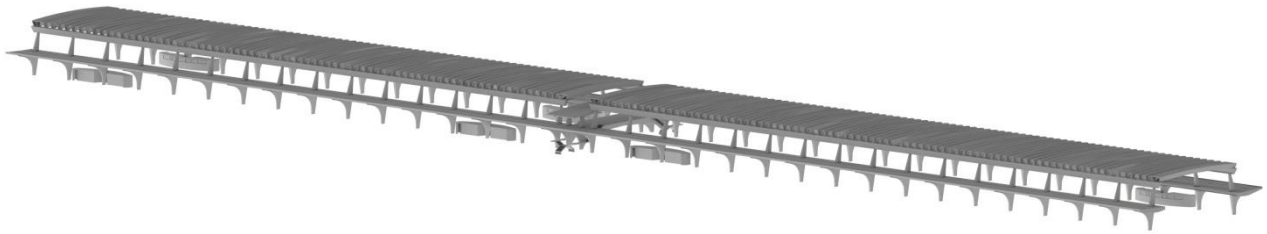


Figura 6: Perspectiva geral do conjunto.
Fonte: Modelagem realizada pelos autores

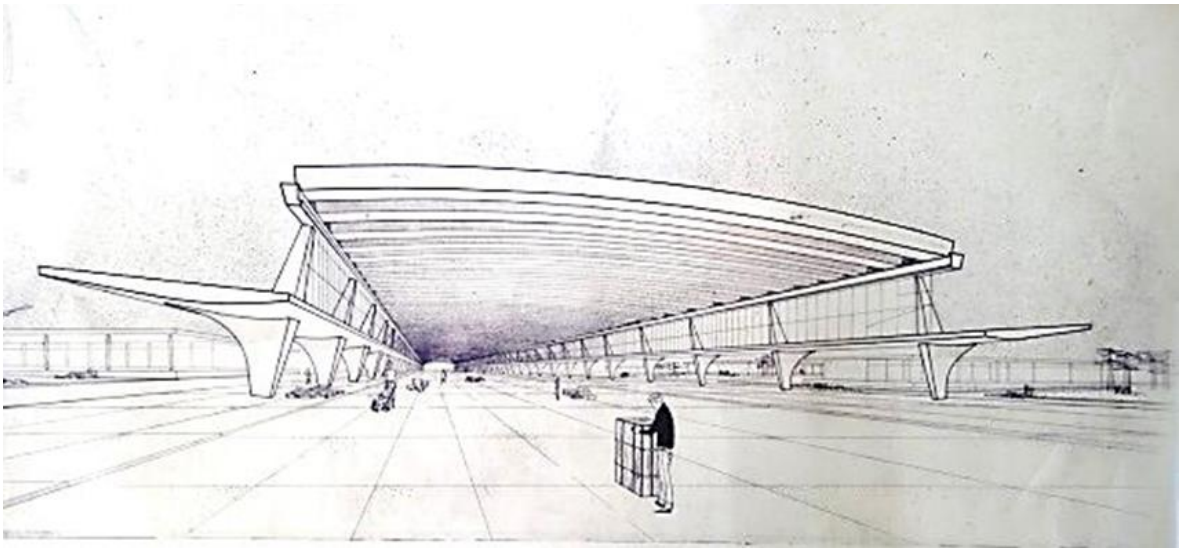


Figura 7: Perspectiva do Mercado Livre do Produtor
Fonte Arquivo CEAGESP

O espaço é constituído por uma sequência de elementos portantes inclinados em forma de “Y” que apoiam um conjunto de “folhas poliédricas ou cascas protendidas” que possui um vão de 32,25m. O espaçamento entre estas linhas de colunas é de 13,09m. Os pilares inclinados em aproximadamente 8° graus estão no seu topo amarrados por uma grande viga calha que apoia as cascas da cobertura, além disto, por seu formado em “Y” apoiam duas marquises laterais por um desenho que se configura como mãos francesas. Estas marquises por sua vez são projetadas por lajes nervuradas de caixão perdido que além de vencerem o vão dos intercolúnios longitudinais servem como travamento dos pilares no sentido de possibilitar sua delgadeza na continuidade acima das marquises (Figura 8).

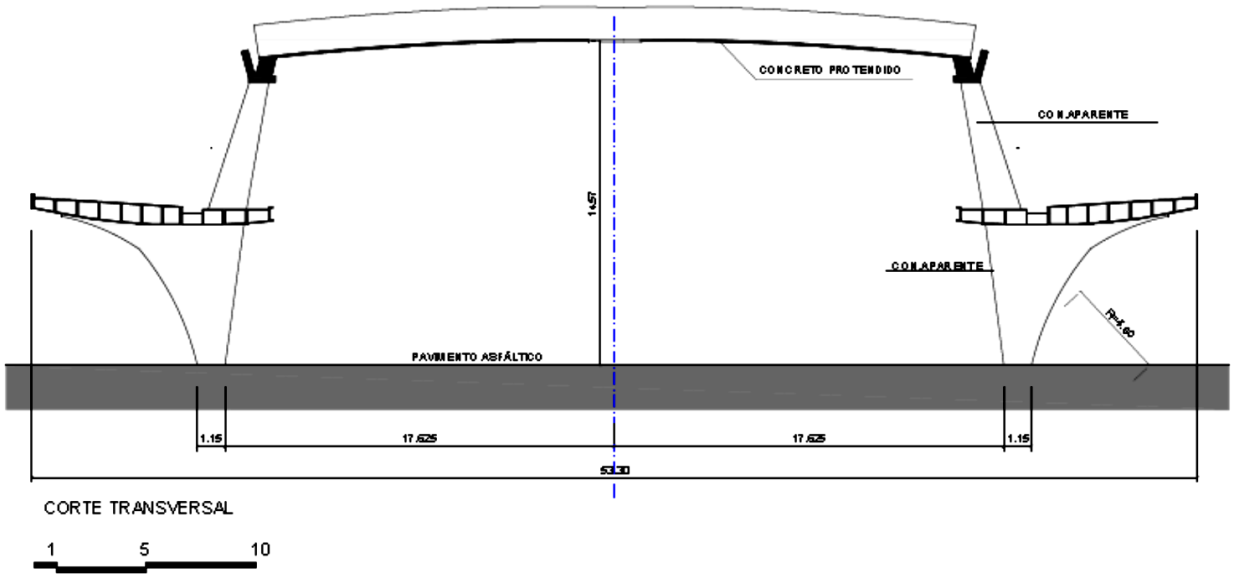


Figura 8: Corte transversal no pavilhão do MLP
Fonte: Desenho elaborado pelos autores

A sequência de apoios se divide em duas alas, uma com 17 pilares e outra com 16, os apoios são amarrados por uma grande viga calha (secção de 1,75 por 1,11 metros) que recebe as cargas da casca, as quais juntas com a projeção da marquise atingem uma área construída de 45.473,88 metros quadrados. Entre elas situa-se uma plataforma elevada destinada a controle visual do pavilhão que é apoiada por quatro pilares e acessada por duas escadas laterais as quais, cada uma se bifurca pelos lados da plataforma central.

A parte inferior do caixão perdido das marquises é uma laje de superfície curva, adelgada nas pontas, a qual pelo seu desenho realiza um contraponto com a curva superior da cobertura protendida, realizando um conjunto de formas e visualizações das superfícies que convida o olhar a notar a passear pelas superfícies tendo a percepção da leveza e do equilíbrio da estrutura.

A construção do pavilhão foi realizada, em duas etapas a primeira com finalização em 1964, com a execução das 17 primeiras linhas de pilares e a cobertura, a segunda com a execução da plataforma intermediária e a execução das demais 16 linhas de pilares, por ocasião da ampliação em 1974.

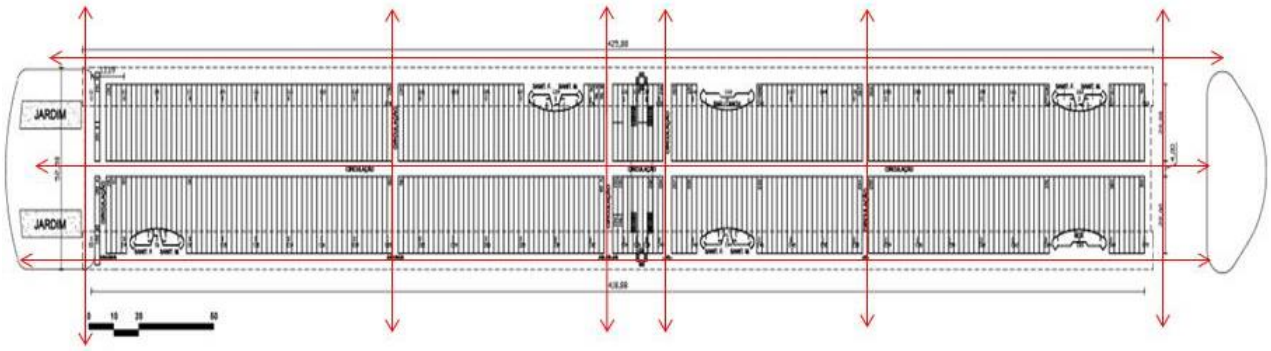


Figura 9: Distribuição interna do MLP com desenho das pedras, circulação e acesso aberto
Fonte: Acervo elaborado pelos autores (2015)

Os modelos pavilhonares de edifícios para Mercado, lineares ou em trama, como foram vistos, são duas vertentes de organização interna de espaços reservados para a distribuição dos boxes a serem ocupados pelos produtores para vender seus artigos.

As já consagradas organizações nos edifícios para Mercados devem ter se guiado a distribuição interna do MLP podendo ser notadas pelo loteamento interno que contém as áreas para os vendedores, denominadas “pedras” e eixos das circulações sob a imensa cobertura (Figura 9).

Além da distribuição em planta, podem-se registrar várias relações formais com edifícios precedentes que foram destinados à função de Mercado. Um exemplo que caracteriza a organização tripartite de alguns desses abrigos, com um grande vão central e duas marquises laterais e, ainda escadas para plataforma simétricas ao eixo da composição, é notada em uma obra muito conhecida que é a cobertura metálica projetada por Charles Fowler para Mercado do New Hungerford, em 1835. (Figura 10)

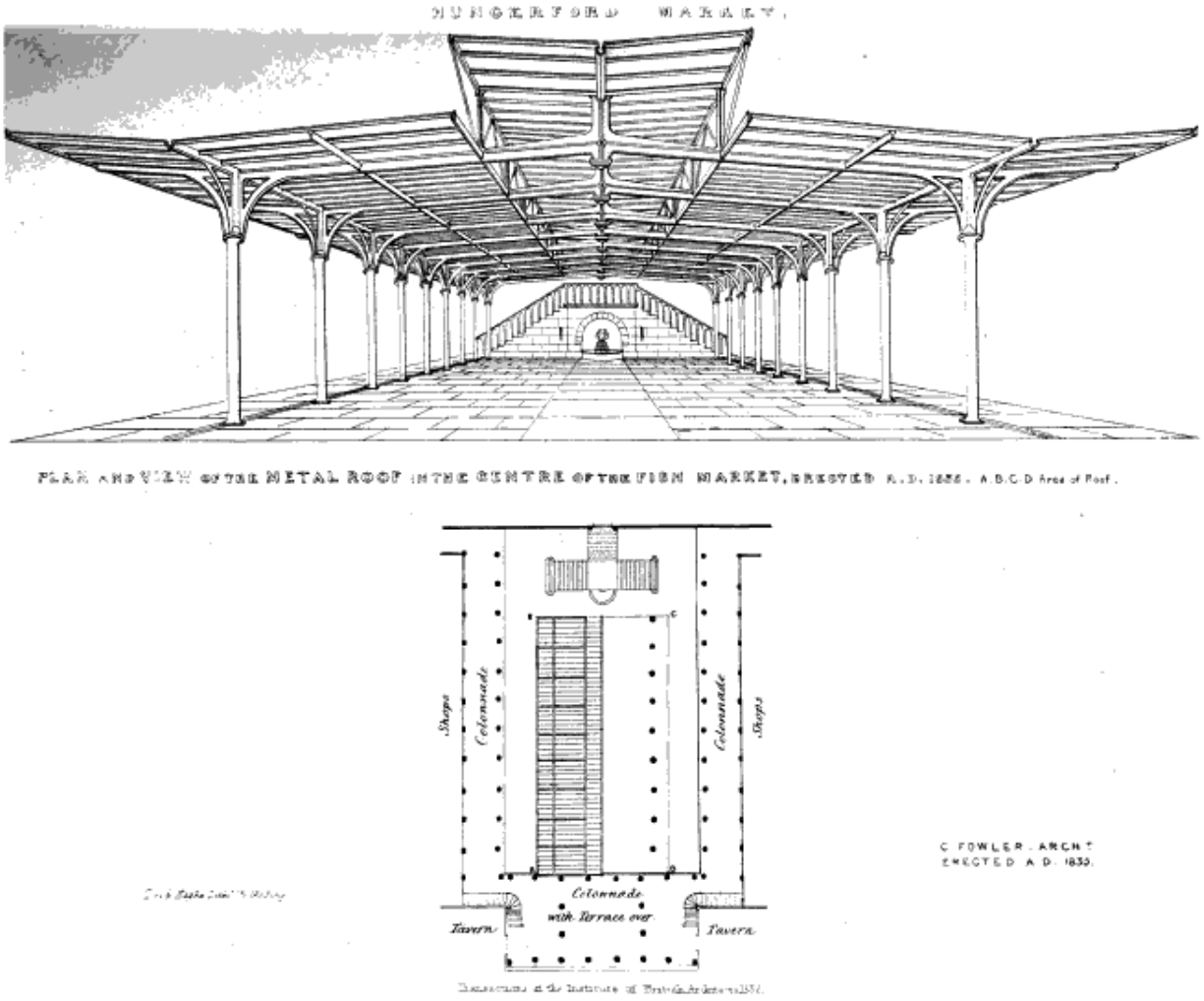


Figura 10: Projeto da cobertura metálica do Mercado de Hungerford (1835). Arquiteto Charles Fowler
Fonte: Wickmidia Commons

A curva da cobertura em "folha poliédrica" reflete de certo modo por inversão os desenhos das curvas dos cabos de protensão. Sendo que os esforços resolvidos internamente à folha não solicitam tirantes tão comuns entre os pilares no sentido transversal. A imagem interna da casca se manifesta visualmente limpa (Figura 11).

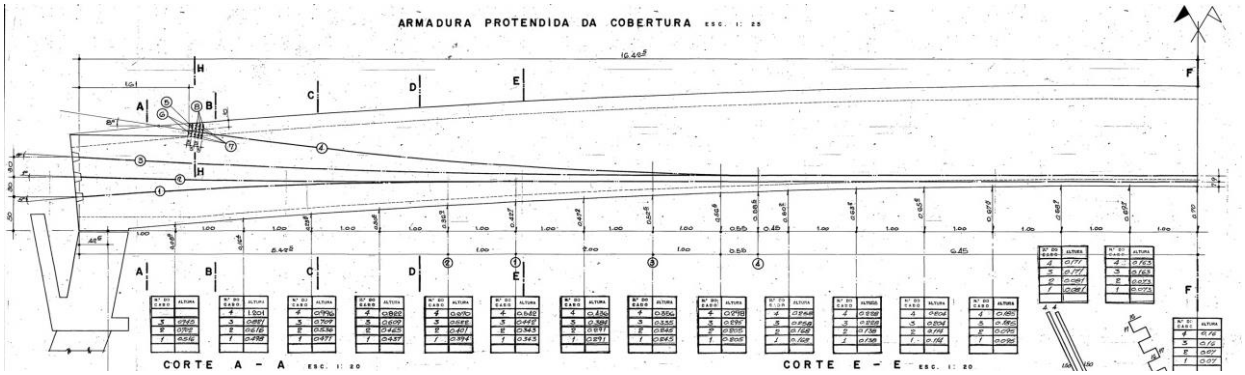


Figura 11: Corte da folha poliédrica revelando o desenho os cabos de protensão.
Fonte arquivo CEAGESP

A plataforma interna além de possibilitar o controle visual das movimentações internas revela outras qualidades formais e construtivas. As relações entre a plataforma interna, seus pilares o arco que a suporta a laje que a abriga confrontados com os apoios, cobertura geral e detalhes de vigas revelam um acertado compromisso entre as curvaturas de todo sistema estrutural. Os cortes e plantas que se configuram entre eles podem ser notados nos desenhos do projeto (Figura 12) e contemplados nas fotos (Figuras 13 e 14).

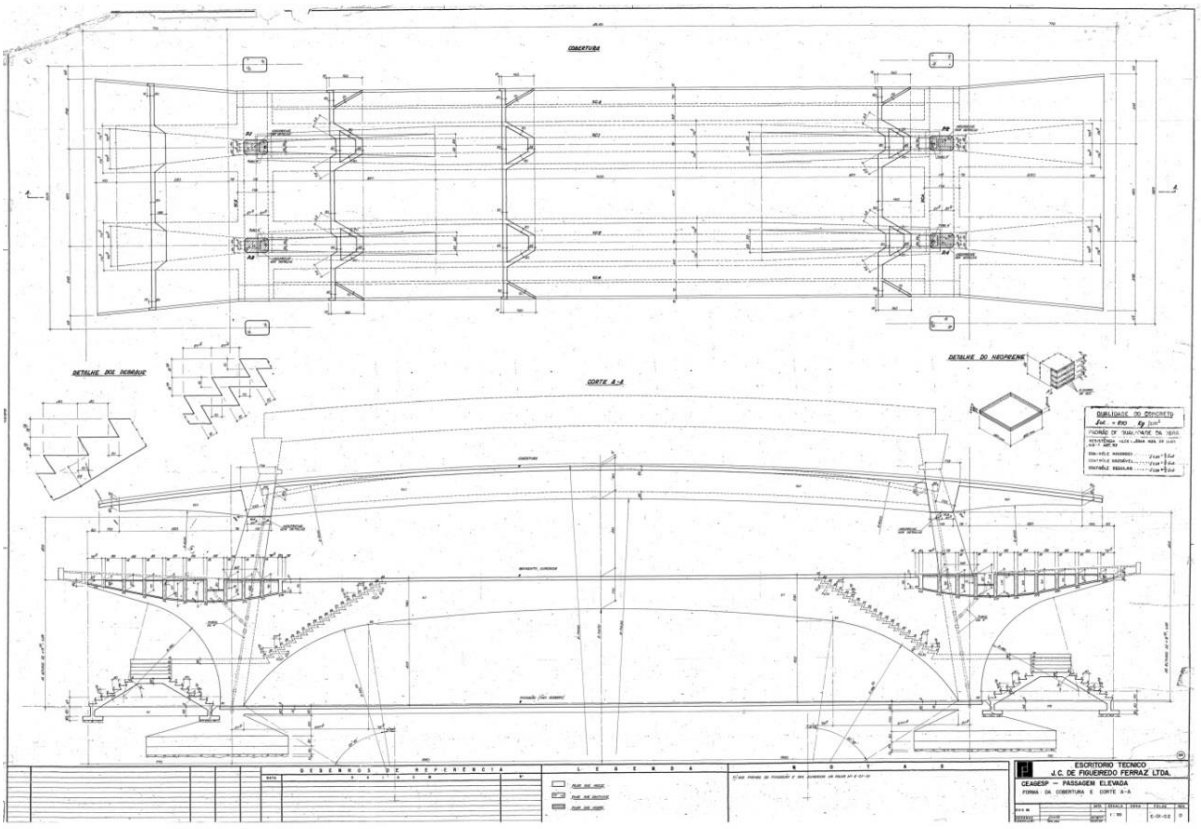


Figura 12: Planta e corte da plataforma central do MLP
Fonte: Arquivo CEAGESP

Figura 13: Interior do MLP na região da plataforma interna
Fonte: Fotografia dos autores

Figura 14: Vista externa do pavilhão do MLP na região da plataforma interna.
Fonte: Fotografia dos autores

Outras qualidades podem ser observadas quanto às definições para a construção da estrutura. Além dos conhecidos desenhos de forma que definem as dimensões e formatos das peças que serão executadas encontram-se nos arquivos os projetos de montagem em madeira dos elementos (pilares, vigas e lajes) que definem os procedimentos, escoramentos e dimensões para a execução das curvaturas das superfícies. Esses desenhos técnicos comparecem tanto na construção da primeira fase do pavilhão, executados pelo próprio escritório de Figueiredo Ferraz, em 1962, quanto na segunda fase, em 1974, elaborada pelo escritório do engenheiro Toshio Bueno, especializado no projeto de execução das formas (Figura 15).

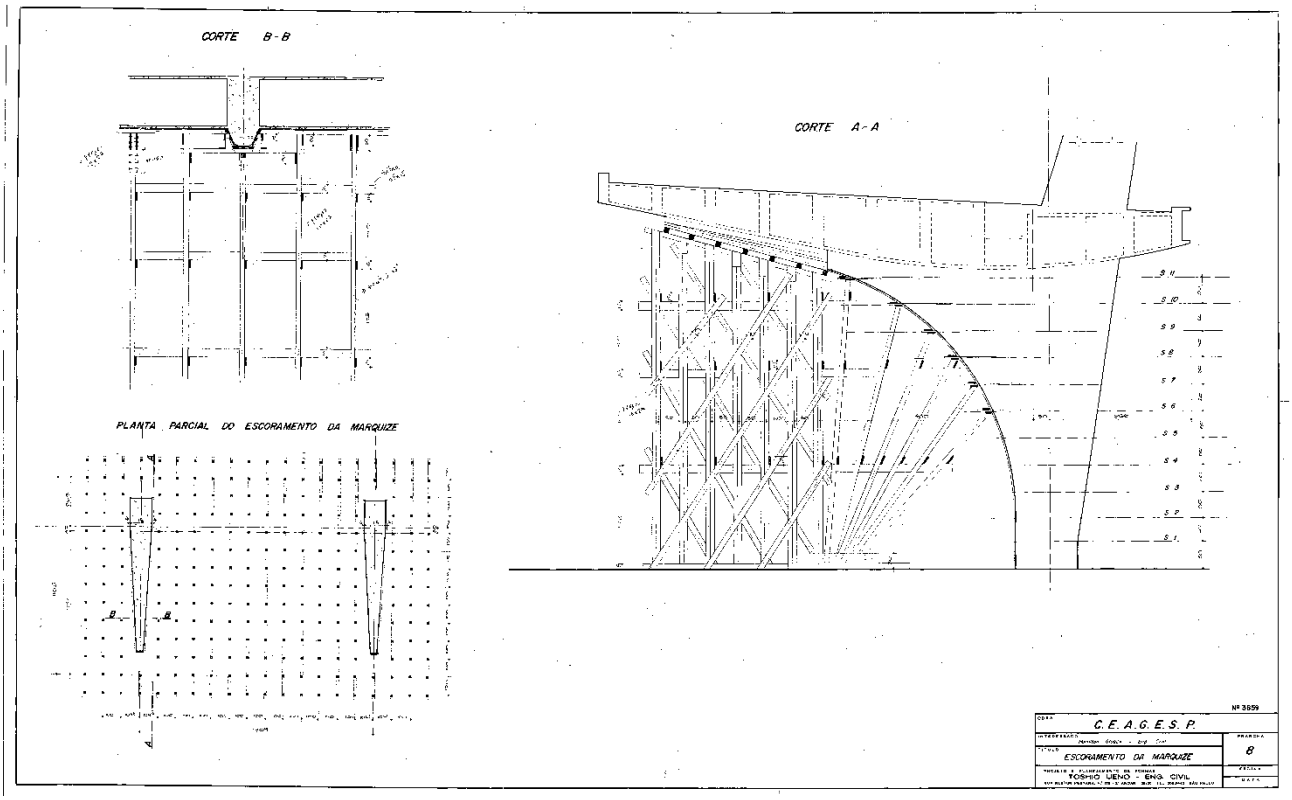


Figura 15: Projeto de execução de forma de madeira
Fonte: Arquivo CEAGESP

A solução bastante inovadora da cobertura deve ser ressaltada, pois é produzida por meio de proposta estrutural que consta ser a primeira "folha poliédrica" protendida e executada no Brasil. Sua concepção utiliza de uma peça em formato de viga calha, advinda de superfície de concreto estruturada por sistema de protensão. O sistema adotado pelo projeto, embora Figueiredo Ferraz tenha desenvolvido uma patente, foi o Rudlof conforme indicado nos projetos (Arquivo CEAGESP, 1974). Esse sistema foi desenvolvido também no Brasil pelo engenheiro José Ernesto Rudloff Manns. Seu sistema foi o primeiro processo genuinamente brasileiro de protensão de estruturas no decorrer de meados dos anos 1950. Naquela época, poucos edifícios eram executados com o concreto protendido no Brasil, e quando o faziam eram, principalmente a difundida pelo engenheiro civil Francês Eugène Freyssinet, patenteada em 1928 e conhecida mundialmente como o sistema de protensão Freyssinet. A primeira viga protendida por Rudloff, elaborada em 1954, em caráter experimental, foi nas instalações da empresa SITUBOS, subsidiária da

BRASILIT e aprovada pelo Engenheiro Péricles Fusco, do Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT) de São Paulo (RUDLOFF, 2018).

A espessura na base da viga poliédrica é de 10 cm e suas laterais possuíam a espessura de 20 cm pela qual passavam os cabos de protensão que se instalavam com os nichos para protensão situados nas suas bordas das vigas. Sua dimensão em altura é de 150 cm para o vão de cerca de 35 metros (Figura 16).

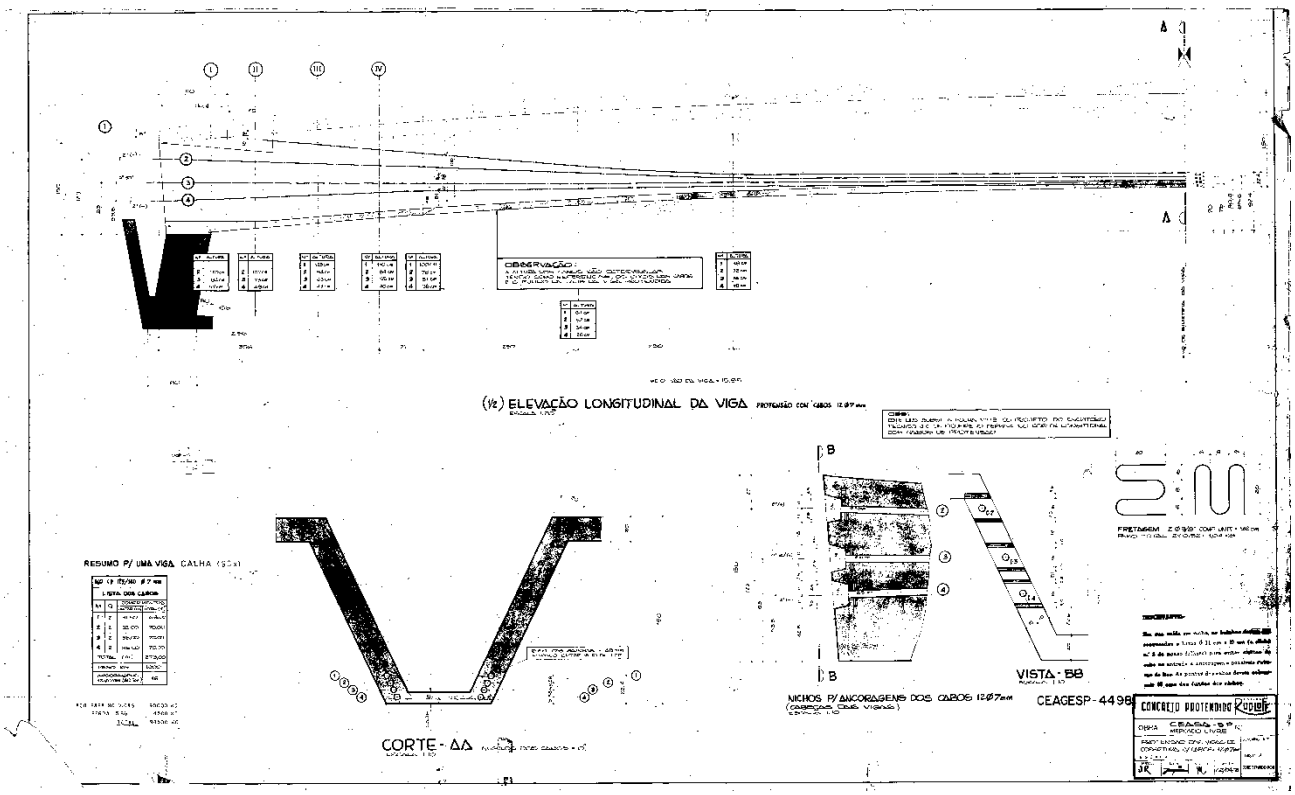


Figura 16: Projeto estrutural. Detalhes da protensão da folha poliédrica
Fonte: Arquivo CEAGESP

O formato arqueado das vigas, a protensão executada e seu pequeno peso em relação ao vão atingido permitiram a eliminação de uso interno de tirantes entre as vigas de apoio eliminando grande parte de esforços laterais fatores que permitiram a esbeltez e limpeza na leitura da forma do esqueleto.

Além da solução estrutural as instalações de descida de águas pluviais foram planejadas contendo calhas para transportar as águas até os pilares pelos quais foram instalados dutos internos para a descida até os níveis inferiores ao do solo.

Um dos problemas observados no Pavilhão diz respeito à falta de proteção contra ventos e chuvas, ocasionado pelas aberturas laterais e altura do pé-direito. Entretanto, documentos encontrados no arquivo do CEAGESP apresentam várias alternativas de fechamento do intercolúnio superior, por meio de vidros ou elementos de concreto (Figura 17).

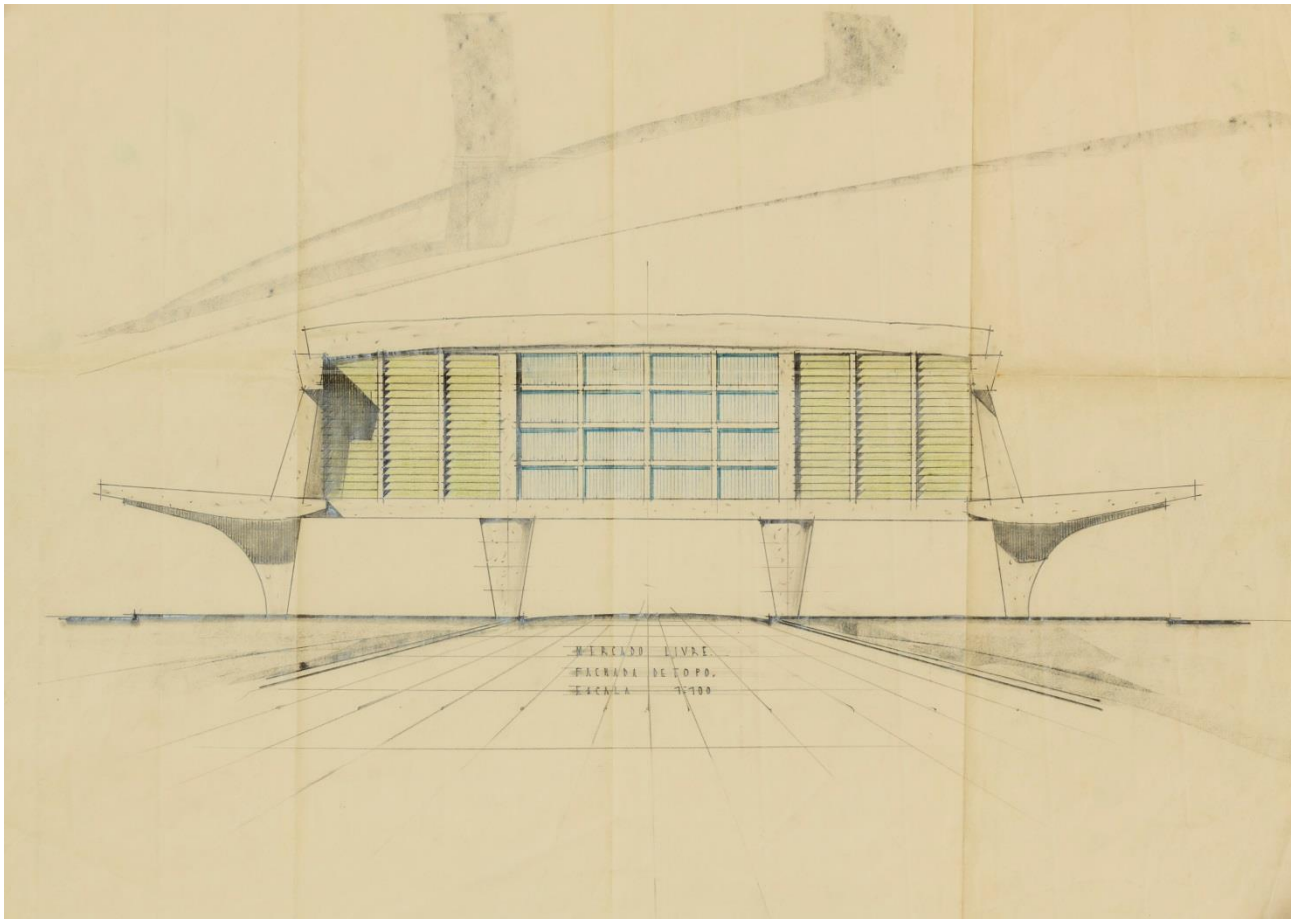


Figura 17: Alternativa de fechamento lateral do MLP
Fonte: Arquivo CEAGESP

As fundações são realizadas por sapatas diretas situadas em profundidade de cerca de 1,70m do nível do piso acabado.

A cidade e o CEAGESP

A concepção do CEAGESP como das várias centrais de abastecimento foi concebida nos finais dos anos 1960 como modo de atender à demanda crescente da região da cidade de São Paulo. A área da Vila Leopoldina na qual foi localizada ainda se apresentava como bastante livre e despida de muitas construções habitacionais e de comércio.

No decorrer destes 54 anos desde a inauguração, só o município de São Paulo de acordo como IBGE que possuía cerca de 5.295.000 de habitantes passou a ter, em 2017 aproximadamente 12.107.000, o que representa um crescimento aproximado de 128% da população. Este fator deve ser considerado como um dos parâmetros do crescimento de necessidades de ampliação de áreas destinadas ao abastecimento e distribuição de gêneros alimentícios para a população.

A expansão da cidade de São Paulo, nas últimas cinco décadas anos, acabou por transformar a área de seu entorno em área bastante urbanizada, hoje já bastante habitada e dotada de vários serviços, instituições, comércios, etc.

Em vias de ser deslocado de seu local e construído em outra área da região metropolitana a área do atual CEAGSP é alvo de várias propostas de investimentos do mercado imobiliário. Seu destino será ao que parece numa verticalização adensada da área com empreendimentos tipo condomínios de caráter poucas vezes condizentes com a requalificação da vida urbana, da mobilidade e das finalidades sociais do uso da terra.

Seus problemas decorrem de sua atual inserção num território já acanhado às suas funções e em tecido urbano já mais incorporado à cidade congestionando devido aos fluxos que gera as áreas ao entorno.

Esta proximidade, entretanto, tem gerado várias motivações de uso complementares que gera como restaurantes, bancos, comércios e principalmente as firas de abastecimento que propiciam não só aos usuários do atacado, mas a população das regiões e bairros mais próximos a aquisição da diversidade de produtos de alta qualidade e preços adequados

Assim, além dos serviços gerais de abastecimento por atacado, o MLP também reúne e atrai compradores e usuários finais transformando-se em imensas feiras livres em dias da semana, com vasto acesso ao público (Figura 18).

Figura 18: Feira livre que ocorre no MLP
Fonte: Fotografia dos autores

O MLP se caracteriza em diversos momentos, numa praça pública coberta, cuja função ultrapassa a de ser mercado de produtos perecíveis tornando sua função pública aglutinadora.

Como classificado como o terceiro maior centro de abastecimento do mundo ele pulsa com a cidade de São Paulo em suas capacitações e limitações.

Mario de Almeida cita que o poeta Nicolás Guillén, em visita a Porto Alegre em 1945, o poeta Nicolás Guillén solicitou visitar o mercado municipal da capital gaúcha afirmando que "conhecer uma cidade é conhecer o Mercado" (Almeida, 1995, p.175). Frase que coloca em pauta os significados dos espaços de mercado para muito além de suas funções *strito sensu*, mas como local privilegiado para compreender a cultura de um lugar. As relações que se mostram pelos produtos expostos, por suas cores, aromas, hábitos e pelas relações sociais que comparecem. Não é à toa que em quase todas as cidades do mundo mercados são foco de visitas como *La Bocanera* de Barcelona, o Mercado *Jemaa El Fnaa*, no Marrocos, o Mercado Municipal de São Paulo, o *Viktualienmarkt*, mercado ao ar livre de Munique, o *Grand Bazar* de Istambul, o *Regins* de Paris, o mercado de *Khan Al Khalili* no Cairo e muitos outros pelos quais se pode apreciar a cultura e o modo de vida de cada localidade.

Em vias de ser deslocado de seu local e construído em outro local da região metropolitana, a área do atual CEAGESP é alvo de várias propostas de investimentos do mercado imobiliário. Seu destino será, ao que parece, uma verticalização do local, com empreendimentos em condomínios de caráter poucas vezes condizente com a requalificação da vida urbana, da mobilidade e das finalidades sociais.

Com estas futuras e previsíveis definições, que destino terá a bela e funcional estrutura que o MLP nos revela?

Referências

ABRACEN – Associação Brasileira de Centrais de Abastecimento. **Histórico**. Disponível em: <http://abracen.org.br/sobre-a-abracen/#historico>. Acesso em 27 abr. 2017.

ADDIS, Bill. **Edificação: 3000 Anos de Projeto, Engenharia e Construção**. Porto Alegre: Bookman, 2009.

ALMEIDA, Mario de. **O comércio no Brasil.** Iluminando a memória. Rio de Janeiro: Confederação Nacional do Comércio, 1995.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil:** Arquiteturas após 1950**.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

CÁRDENAS, Alexandra Silva. **MASP:** estrutura, proporção e forma. São Paulo: ECidade, 2015. (Obras Fundamentais; v.1)

CARRANZA, Edite Galote; CARRANZA, Ricardo. "A relojoaria do MASP". **Arquitextos**. São Paulo, ano 17, n. 198.04, Vitruvius, nov. 2016. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.198/6304>. Acesso em 27 abr. 2017.

CEAGESP – Companhia de Entrepostos e Armazéns Gerais de São Paulo. Acervo de plantas e demais documentos do Mercado Livre do Produtor (MLP).

ESPALLARGAS GIMENEZ, Luis**. Arquitetura paulistana da década de 1960:** técnica e forma. Tese (Doutorado). São Paulo: FAUUSP, 2004.

MAHFUZ, Edson**. "**Ordem, estrutura e perfeição no trópico. Mies van der Rohe e a arquitetura paulistana na segunda metade do século XX". **Arquitextos**. São Paulo, ano 05, n. 057.02, Vitruvius, fev. 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.057/498>. Acesso em 04 abr. 2018.

PEREIRA, Sergio Aparecido Rodrigues. **Sustentabilidade e abastecimento nas Metrópoles contemporâneas:** o caso de São Paulo. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Mackenzie, 2017.

PEVSNER, Nikolaus. ***Historia de las Tipologías Arquitectónicas***. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

RUDLOFF Industrial Ltda. **História da Rudloff**. Disponível em: <http://www.rudloff.com.br/historia-da-rudloff/>. Acesso em: 02 jun. 2018.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil:** 1900-1990. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2010.

SUZUKI, Marcelo; ROCHLITZ, Roberto. "A estrutura do MASP, de Lina Bo Bardi". **Revista Arquitetura e Urbanismo – AU.** São Paulo: Pini, n. 249, dez. 2014. Disponível em: http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/249/a-estrutura-do-masp-de-lina-bo-bardi-333984-1.aspx. Acesso em 27 abr. 2017.

VARGAS, Heliana Comin. **Espaço terciário**. O lugar, a arquitetura e a imagem do comércio. 2ª ed. Barueri: Manole (no prelo; 1ª ed. 2017).

VERNILLE DA SILVA, Diego. **Mercados Municipais de São Paulo**: equipamentos essenciais ou excentricidade urbana? Belo Horizonte: XVI ENANPUR, 2015 (annais). Disponível em: <http://docplayer.com.br/17933213-Mercados-municipais-de-sao-paulo.html>. Acesso em 04 abr. 2018.

O artigo insere-se nas pesquisas em desenvolvimento do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie e tem apoio do Fundo MACKPESQUISA. Realizado pelo Grupo de pesquisa Projeto&Pesquisa&Ensino.

V enanparq
Salvador - 2018

O POPULAR EM DISPUTA: EM TORNO DE LINA BO BARDI E CELSO FURTADO (1959-1964)

THE POPULAR IN DISPUTE: ON LINA BO BADI AND CELSO FURTADO (1959-1964)

EL POPULAR EN DISPUTA: ALREDEDOR DE LINA BO BARDI E CELSO FURTADO (1959-1964)

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

MORTIMER, Junia Cambraia
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da FA/UFBA e pesquisador associado do PPGAU/UFBA
junia.mortimer@gmail.com

LAGO, Elisa Vieira
Graduanda em Arquitetura e Urbanismo, FA/UFBA; bolsista PIBIC do Laboratório Urbano – PPGAU/UFBA
elisa.caribe@gmail.com

SOUZA, Leonardo Vieira de
Graduanda em Arquitetura e Urbanismo, FA/UFBA; bolsista PIBIC do Laboratório Urbano – PPGAU/UFBA
l.ilustracoes@gmail.com

V enanparq
Salvador - 2018

O POPULAR EM DISPUTA: EM TORNO DE LINA BO BARDI E CELSO FURTADO (1959-1964)

THE POPULAR IN DISPUTE: ON LINA BO BADI AND CELSO FURTADO (1959-1964)

EL POPULAR EN DISPUTA: ALREDEDOR DE LINA BO BARDI E CELSO FURTADO (1959-1964)

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
A partir de um conjunto de documentos, entre rascunhos, correspondências e recortes de jornal, envolvendo principalmente Lina Bo Bardi e Celso Furtado, propomos discutir o popular enquanto campo de debates e de disputas políticas, no contexto brasileiro de 1960, mais especificamente na cidade da Bahia daquele período histórico. Argumentamos que, ao complexificar a dicotomia entre civilização universal e cultura local, no termos de Paul Ricoeur (2007 [1955]), essa malha de documentos que selecionamos de diferentes arquivos mostra que enfrentamentos teóricos concernentes às abordagens de arte e artesanato evidenciam a natureza dialética da relação moderno e popular, atravessando as noções de design, folclore, kitsch, técnica, industrialização e formas de organização social. Tomamos como ponto de partida uma troca de correspondências entre a arquiteta idealizadora do Museu de Arte Popular, inaugurado em 1963 no Solar do Unhão, em Salvador, Lina Bo Bardi, e o economista idealizador da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste, a SUDENE, criada em 1959, Celso Furtado. O foco do embate é a crítica de Furtado à valorização do artesanato enquanto manutenção do status-quo da pobreza, o que estaria implicado no trabalho que Lina Bo Bardi vinha desenvolvendo no Nordeste brasileiro, dos quais são exemplos a exposição "Bahia no Ibirapuera", em 1959, e "Civilização Nordeste", 1963. Em sua defesa, a arquiteta argumenta que lhe interessa a conservação da estrutura profunda das possibilidades populares, e não suas formas e materiais, lançando luzes sobre uma abordagem da arte popular como processo, e não como produto. Nesse sentido, argumentamos que, ao exibir os produtos resultantes de um determinado modo de organização social que estava para ser alterado pelo processo de industrialização, as exposições organizadas por Lina Bo Bardi, sobretudo "Bahia" (1959), no Ibirapuera, e "Civilização Nordeste" (1963), no Solar do Unhão, focavam numa poética do popular cuja condição de emergência estava relacionada ao entendimento desses mesmos objetos enquanto cacos, fiapos, restos, ruínas de um outro tempo.
PALAVRAS-CHAVE: popular, artesanato, desenvolvimento, poética, Lina Bo Bardi, Celso Furtado.

ABSTRACT:
Looking at a set of documents, including drafts, correspondences and newspaper clippings, involving mainly Lina Bo Bardi and Celso Furtado, we propose to discuss the popular as a field of debate and political dispute in the Brazilian context of 1960, more specifically in the city of Bahia from that historical period. We argue that the complexity of the dichotomy between universal civilization and local culture, in Paul Ricoeur's terms (2007 [1955]), shows that the

theoretical clashes concerning art and craft reveal the dialectical nature of modern-popular relations, crossing notions of design, folklore, kitsch, technique, industrialization and forms of social organization. The starting point was the exchange of letters between the ideological architect of the Museum of Popular Art, inaugurated in 1963 at Solar do Unhão in Salvador, Lina Bo Bardi, and the economist behind the Superintendency of Development of the Northeast, SUDENE, created in 1959, Celso Furtado. The focus of the debate is Furtado's criticism of the valorization of handicrafts as maintaining the status quo of poverty, which would be implicated in the work that Lina Bo Bardi had been developing in the Brazilian Northeast, from which derive the exhibitions "Bahia no Ibirapuera" in 1959, and "Northeast Civilization", 1963. In her defense, the architect argues that she is interested in preserving the deep structure of popular possibilities, not their forms and materials, shedding light on an approach to popular art as a process, not as product. In this sense, we argue that the exhibitions organized by Lina Bo Bardi, above all "Bahia" (1959), in Ibirapuera, and "Civilization" in the exhibition of products resulting from a certain mode of social organization that was to be altered by the industrialization process Northeast "(1963), at Solar do Unhão, focused on a poetics of the popular whose condition of emergency was related to the understanding of these same objects as shards, lint, remains, ruins of another time.
KEYWORDS: *popular, craftwork, development, poetics, Lina Bo Bardi, Celso Furtado.*

RESUMEN:
A partir de un conjunto de documentos, entre borradores, correspondencias y recortes de periódico, involucrando principalmente a Lina Bo Bardi y Celso Furtado, proponemos discutir el popular como campo de debates y de disputas políticas, en el contexto brasileño de 1960, más específicamente en la ciudad de Bahía de aquel período histórico. Argumentamos que, al complicar la dicotomía entre civilización universal y cultura local, en los términos de Paul Ricoeur (2007 [1955], esta malla de documentos que seleccionamos de diferentes archivos muestra que enfrentamientos teóricos concernientes a los enfoques de arte y artesanía evidencian la naturaleza dialéctica de la relación entre el moderno y el popular, atravesando las nociones de diseño, folclore, kitsch, técnica, industrialización y formas de organización social. Tomamos como punto de partida el intercambio de cartas entre la arquitecta idealizadora del Museo de Arte Popular, inaugurado en 1963 en el Solar do Unhão, en Salvador, Lina Bo Bardi, y el economista idealizador de la Superintendencia de Desarrollo del Nordeste, la SUDENE, creada en 1959, Celso Furtado. El foco del embate es la crítica de Furtado a la valorización de la artesanía como mantenimiento del status quo de la pobreza, lo que estaría implicado en el trabajo que Lina Bo Bardi venía desarrollando en el Nordeste brasileño, de los cuales son ejemplos la exposición "Bahía en Ibirapuera", en 1959, y "Civilización Nordeste", 1963. En su defensa, la arquitecta argumenta que le interesa la conservación de la estructura profunda de las posibilidades populares, y no sus formas y materiales, lanzando luces sobre un abordaje del arte popular como proceso, y no como producto. En este sentido, argumentamos que, al exhibir los productos resultantes de un determinado modo de organización social que estaba para ser alterado por el proceso de industrialización, las exposiciones organizadas por Lina Bo Bardi, sobre todo "Bahía" (1959), en Ibirapuera, y "Civilización (1963), en el Solar do Unhão, se centraba en una poética del popular cuya condición de emergencia estaba relacionada con el entendimiento de esos mismos objetos como pedazos, pelusas, restos, ruinas de otro tiempo.
PALABRAS-CLAVE*: popular, artesanía, desarrollo, poética, Lina Bo Bardi, Celso Furtado.*

1. *GENTILE DR. CELSO FURTADO*: LINA BO BARDI NA CIDADE DA BAHIA[1]

É com pronome de tratamento italiano que a arquiteta Lina Bo Bardi, então diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia, inicia o rascunho[2], datado de 5 de Março de 1964, de uma carta endereçada ao economista Celso Furtado. A resposta[3] do então superintendente da SUDENE (Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste), vinda em 5 de Abril de 1964, um mês depois do rascunho, procura manter um tom de formalidade cordial, e sendo breve e direto evita alguns dos meandros abertos pela escrita da arquiteta italiana radicada no Brasil. O assunto principal dessa troca de correspondências é uma discussão de posturas diante da arte e do artesanato popular. Os argumentos apresentados nas cartas lançam luzes sobre ações de diversos atores políticos nesse contexto brasileiro no que concerne à relação moderno e popular, colocando em evidência um campo de disputas e dissensos.

Quando endereça esta carta a Celso Furtado, Lina Bo Bardi está na Cidade da Bahia há quatro anos, como diretora do Museu de Arte Moderna, desde 1959, e do então recém-inaugurado Museu de Arte Popular, desde 1963. O trabalho de Bo Bardi, neste período, buscava relacionar sua herança moderna, que prezava pela excelência técnica, pela noção de modelo e pela utopia social, com seu interesse pelo popular, sobretudo na produção artística do Nordeste, cuja potência de transformação da realidade diante de condições precárias muito a seduziam.

Em abril de 1958, Lina Bo Bardi esteve na Cidade da Bahia para ministrar duas palestras sobre o tema *O espaço na arquitetura*, na Escola de Belas Artes da UFBA. Em agosto do mesmo ano, ela retornou a convite do professor Mendonça Filho, diretor da Escola de Belas Artes, para ministrar por um período de três meses, a disciplina *Teoria e Filosofia da Arquitetura*, juntamente com o professor Diógenes Rebouças. Nesse período, Bo Bardi editou a página dominical *Crônicas de Arte, de História, de Costume, de Cultura da Vida,* do jornal *Diário de Notícias de Salvador.* A página contava com textos não só da arquiteta, mas também de figuras como o escultor Mário Cravo, o maestro Hans Joachim Koellreutter e o professor da Escola de Teatro Martim Gonçalves (PEREIRA, 2007).

É com o próprio Martim Gonçalves que, em 1959, Lina Bo Bardi organizou a *Exposição Bahia*, realizada no Ibirapuera, em São Paulo, como um evento paralela à V Bienal Internacional de Artes Plástica e que contava, também, com a colaboração de Glauber Rocha. Compunham a exposição objetos do uso cotidiano, como fifós, panelas, toalhas e colchas de retalho, além de fotografias de Pierre Verger e Marcel Gautherot. No catálogo da exposição, os autores traziam a discussão da distinção existente entre *arte* e *Arte*, entre arte popular e arte erudita, argumentando que a arte popular era vista pela academia como arte menor. Ela levanta assim a questão sobre qual o lugar da arte popular e seu significado, sugerindo inclusive ao campo do desenho industrial abordar a arte popular como possível inspiração e exemplo.

---

[1] *Nota omitida em função dos critérios da avaliação cega [afiliação do grupo de pesquisa e projeto que deu origem ao artigo]*

[2] Documento presente no arquivo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. BARDI, Lina Bo [rascunho de carta]. 5 de Março de 1964. [para] FURTADO, Celso. Recife, 2f. Conversa sobre artesanato e formas de organização social.

[3] Documento presente no arquivo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. FURTADO, Celso. [carta]. 5 de Abril de 1964 [para] BARDI, Lina. Salvador, 1f. Conversa sobre artesanato e arte popular, planejamento e formação técnica.

> Ao organizar esta Exposição procuramos ter em mira todo fato, ainda que mínimo, que, na vida cotidiana, exprima poesia. Neste sentido apresentamos toda uma série de objetos comuns, carinhosamente cuidados, exemplo importante para o moderno desenho industrial que, criado no Ocidente por uma elite especializada, representa no Oriente, onde o homem estético teve, durante séculos, a preponderância sobre o homem científico, um fato normal. Este carinhoso amor pelos objetos de todos os dias não se deve confundir com o esteticismo decadente, é uma necessidade vital que se acha nos primórdios da vida humana (BARDI 1959. In: FERRAZ 1996, p. 134).

No mesmo ano da exposição *Bahia*, Bo Bardi fixa residência em Salvador para assumir a direção do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB) que, naquela época, funcionava no foyer do Teatro Castro Alves – o qual sofrera um incêndio às vésperas da sua inauguração, em 1958. Durante o seu exercício como diretora do museu, a arquiteta propôs abrir as portas daquele espaço, realizando as exposições um lugar de muita visibilidade para quem está na rua, buscando tornar o espaço tipicamente dominado pela elite soteropolitana mais acessível a parcelas mais humildes da população (ROSSETTI, 2002). Os planos de Bo Bardi para o Museu de Arte Moderna da Bahia, conforme consta em esquema gráfico datado de 9 de novembro de 1959[4], incluíam três frentes de ações: uma voltada para atividades didáticas, nas quais ela reuniria suas ideias em torno de arte moderna popular, escola livre das artes e escola de arte infantil, atividades estéticas colaterais com teatro e cinema, e exposições didáticas e circulantes; num outra frente de ação, de atividades editoriais, Lina dirigiria uma revista de arte do museu (bimestral), uma "página semanal" e um boletim diário; por fim, na frente de ações dedicada a atividades museográficas, a arquiteta concentrava a pinacoteca, e as exposições temporárias. Como parte do desenrolar desses planos, Lina Bo Bardi participou, com figurino e cenário, de pelo menos duas montagens realizadas no TCA em parceria com a Escola de Teatro da UFBA, dirigidas por Martim Gonçalves: *Calígula,* de Albert Camus, e *A ópera de três tostões*, de Bertolt Brecht (BARDI 1967, In: RUBINO & GRINOVER, 2009).

Em seu texto-manifesto sobre o Museu de Arte Moderna, de 1959, Bo Bardi destaca o uso inapropriado do termo "Museu", enquanto algo que conserva, referindo-se ao MAM como pertencente ao "grupo de Museus-Escola" (FERRAZ 1996, p. 138-141).

> Comecei o trabalho eliminando a "cultura estabelecida" da cidade, procurando o apoio da Universidade e dos estudantes, abrindo o Museu gratuitamente ao povo, procurando desenvolver ao máximo uma atividade didática. O MAMB funcionava provisoriamente no *supérstite foyer* do "incendiado" teatro Castro Alves, aberto sobre o Campo Grande, no centro da cidade.[...] Na rampa de acesso ao teatro instalamos um auditório-cinema para conferências, aulas, projeções e debates; nos grandes subterrâneos, uma escola de iniciação artística para crianças; a Escola de Teatro e o Seminário Livre de Música da Universidade colaboravam. Com Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro, montamos, no grande palco semidestruído, cuja nudez aumentava a dramaticidade, Brecht e Camus: *A ópera de três tostões* e *Calígula*. [...] Superintendente do Teatro Castro Alves, pensei em reconstruí-lo não nos moldes do teatro de "corte" italiano do século XVIII ou do burguês do século XIX, mas como teatro popular moderno, sem a anacrônica mecanização do palco e com cenas laterais, sem a "decoração" pretenciosa (BARDI 1967, In RUBINO & GRINOVER 2009, p. 133-134).

Dando seguimento a essa ideia de museu-escola, a arquiteta agenciou a criação do Museu de Arte Popular (MAP), no Solar do Unhão, em Salvador, inaugurado em 1963, com a exposição *Civilização do Nordeste.* No MAP, cujo programa era o levantamento do artesanato popular de todo o Brasil, funcionaram um Centro de

[4] Informações contidas em um esquema gráfico realizado por Lina Bo Bardi, 1959, com as atividades a serem desenvolvidas no museu. O documento foi encontrado no arquivo do Museu de Arte Moderna da Bahia.

Documentação, uma biblioteca e uma Universidade Popular, a qual abrigaria possivelmente uma Escola de Desenho Industrial e Artesanato para cursos de capacitação da mão-de-obra. Esse aspecto de formação/capacitação social presente nos planos de Bo Bardi, aspecto central ao objeto de estudo deste texto, mostra a atenção da arquiteta aos processos de industrialização que aconteciam no Nordeste brasileiro naquele período e seu desejo em promover o contato entre "técnicos, desenhistas e executores" como parte de um plano de ação em prol do popular (BARDI 1958, In RUBINO & GRINOVER 2009, p. 109).

Para Lina Bo Bardi a cultura popular possuía o poder de denunciar uma realidade negligenciada, difícil de digerir. Esse seu caráter subversivo foi evidenciado por ela, ao caracterizar a exposição *Civilização do Nordeste* como uma "acusação". Estavam presentes na mostra objetos do dia a dia do povo nordestino; peças cerâmicas, utensílios de madeira, objetos feitos de lata eram expostos em caixotes de madeira, em meio a pilões, jangadas e carrancas do Rio São Francisco. Segundo o texto do catálogo, "cada objeto risca o limite do 'nada' da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do 'útil e necessário' é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não-gratuitas, não criadas pela mera fantasia." [5] (BARDI 1994, p. 35).

É importante destacar que, para Lina Bo Bardi, o que havia no Brasil era um pré-artesanato, originário de uma imigração pouco expressiva de artesãos ibéricos ou italianos. Em seu entendimento, a existência do artesanato implicaria na sua organização em corporações de ofício, um "corpo social [que] nunca existiu no Brasil" (BARDI 1994, p. 12). Talvez não houvesse no Brasil um corpo social organizado conforme os parâmetros europeus das corporações de ofício, mas, ao justificar com isso a inexistência de artesanato, a arquiteta desconsidera as formas de organização local possíveis dentro do contexto brasileiro e de seu passado colonial. Formas outras, distintas daquelas europeias. Em seu próprio trabalho na montagem da exposição *Nordeste*, Lina Bo Bardi teve contato com grupos de artesãos que possuíam um alto grau de organização em torno de suas atividades. Nas cartas trocadas entre ela e Francisco Brennand[6], bem como com Lívio Xavier[7] podemos perceber uma união entre os artífices, em especial os de Pernambuco e Ceará, para defender seus interesses.

Ao deixar o cargo de diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia do Museu de Arte Popular e retornar para São Paulo, em função das mudanças ocorridas nas dinâmicas políticas do país, com a instauração do golpe militar de 1964, Bo Bardi busca dar alguma continuidade ao seu trabalho com a cultura popular. Em 1969, realiza ainda a exposição *A mão do povo brasileiro*, no MASP, e depois, somente em 1982, depois de longo silêncio (RUBINO 2002, p. 103) participará também da exposição *Design no Brasil – história e realidade*, no SESC Pompéia, pensada como uma das atividades de inauguração desse complexo de cultura, esporte e lazer.

[5] O texto integral do catálogo da exposição está disponível nos livros *Tempos de Grossura: o design no impasse* (p. 34) e *Lina por escrito* (p. 116). Tivemos acesso direto ao documento, disponível no Arquivo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

[6] Artista plástico pernambucano, muito conhecido por seu trabalho como ceramista e, um dos artistas a expor em *Civilização do Nordeste*. Brennand colaborou com Lina Bo Bardi na coleta de material para a exposição.

[7] De acordo com Lina Bo Bardi no livro *Tempos de Grossura: o design no impasse* (p. 52), Lívio Xavier foi o principal colaborador da exposição *Civilização Nordeste*. Ele fundou e dirigiu o Museu de Arte da Universidade do Ceará (MAUC), que deixou de existir em 1964 (destino comum dos museus voltados para a arte popular no período).

2. PREZADA SENHORA LINA BO BARDI: A SUDENE E A POLÍTICA DESENVOLVIMENTISTA NO NORDESTE

Na posição de superintendente da SUDENE, Celso Furtado responde em 5 de Abril de 1964 à carta que Lina Bo Bardi havia enviado um mês antes. Furtado assume um tom formal e uma postura objetiva, mas não faltam por parte dele receptividade e predisposição ao diálogo e ao entendimento das questões levantadas pela arquiteta. Ele justifica o ruído de comunicação que aconteceu entre os dois considerando que "nesse terreno do artesanato são tantos os equívocos acumulados, tanta a mistificação já feita, que todo começo de conversa torna-se difícil." (FURTADO 1964 [carta]).

O pensamento desenvolvimentista do economista Celso Furtado, nascido na Paraíba, foi aplicado no domínio da ação do Estado no contexto do nordeste através da SUDENE, de 1959 a 1964 (período em que Furtado permaneceu na superintendência). Esse pensamento insere-se numa conjuntura geopolítica e histórica específica e num conjunto bastante amplo de ideias acerca das formas de se combater a persistência da pobreza no mundo (entendida simplesmente como privação e impossibilidade de atendimento às necessidades de toda a população de determinado país ou região). O contexto geopolítico e histórico é o período do imediato pós-guerra em que a guerra fria começa a ganhar contornos e se fazer presente na dinâmica de descolonização das amplas regiões do mundo todavia inseridas no domínio colonial (sobretudo sob França e Inglaterra), onde o embate acerca do formato de inserção destes países no sistema internacional seria decisivo para a eventual abertura de oportunidades de expansão para as empresas (sobretudo industriais) dos países de industrialização avançada.

Concomitante a esta dinâmica histórico-geográfica ampliada, há uma guinada no âmbito da teoria econômica dedicada ao contexto dos países pobres (de baixa renda per capita), com o fortalecimento do pensamento dedicado aos problemas de desenvolvimento[8] num espírito de crítica ao livre mercado auto regulado. O formato de liberalismo predominante até então não enxergaria o caminho do crescimento econômico através de receituários voltados para trajetórias específicas e predefinidas, como aquela centrada na industrialização como pilar do desenvolvimento, focando, ao invés disso, no imperativo da especialização produtiva acompanhada do incremento do livre comércio internacional, na esteira do liberalismo clássico fundante da ciência econômica moderna (em Adam Smith e David Ricardo, por exemplo).

Neste receituário para o crescimento (para a saída da pobreza através do incremento da produção de riquezas em determinado país ou região), a especialização produtiva em determinado setor de atividade seguida das trocas com outros países ou regiões seria a estratégia mais eficaz: todos saem ganhando ao aumentar-se a produtividade através da especialização, e a diversidade através das trocas. Vai para muito além do escopo desta intervenção o panorama da crítica a esta perspectiva, e para os propósitos aqui anunciados, nos detemos em somente um ponto: com exceção dos EUA, nos países formados enquanto Estado-nação a partir da experiência colonial ditada por outrem, esta especialização produtiva tendia a ser no setor primário-exportador. É bem sabido que no caso brasileiro anterior à guinada industrial de 1930, tratava-se do café, como mais um ciclo de

[8] Ver, por exemplo, Myrdal (1957) e Hirschman (1958).

exploração extrativa que iniciara com o pau-brasil, passando pela cana no nordeste e o ciclo do ouro mineiro.

As transformações nos meios de produção e transporte, a ascensão do campo tecnológico, assim como o surgimento de novas funções urbanas, contribuíram para romper os velhos quadros, justapostos, das cidades brasileiras e latino-americanas. A ideia de "progresso" e a universalidade dos princípios funcionalistas fixadas pelo movimento moderno em arquitetura e urbanismo incorporou-se ao discurso de um desenvolvimentismo fabril e soou como uma oportunidade imediata e rápida para superação de uma nação ainda provinciana e rural. Celso Furtado iniciou a partir de 1948, questionamentos sobre o subdesenvolvimento latino-americano frente à absorção desigual de fatores tecnológicos oriundos dos países mais desenvolvidos e de ritmos de desenvolvimento entre nações, territórios ou entre espaços sub-regionais dentro de cada país, junto à recém-criada Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL), órgão da ONU voltado para a condução de análises e prognósticos de ação estatal direcionados ao desenvolvimento no continente, sob direção do economista argentino Raúl Prebisch entre 1949 e 1963.

O desenvolvimento industrial da América Latina valorizava o livre-comércio e a especialização produtiva a partir da dotação natural de recursos de cada país. Uma economia política de matriz inglesa, de divisão internacional do trabalho para produção de bens primários e importação de produtos industriais, uma fórmula de pensamento abstrata e favor da especialização e da divisão do trabalho a favor do capital que surgiu a partir da revolução industrial.

> O Estado tem ampla participação nas decisões econômicas e constitui, de longe, a fonte principal do processo de acumulação; mas como a tecnologia que se utiliza é importada em sua quase totalidade, a capitalização nos setores mais dinâmicos da economia faz-se principalmente em benefício dos grupos estrangeiros que detêm o controle dessa tecnologia (FURTADO 1978, p. 07).

A América Latina sob dependência de uma noção econômica de desenvolvimento que parte das políticas do capitalismo dos EUA, de direcionamento da economia para o centro através do Estado pela industrialização e infraestrutura.

> Da ação convergente desses dois processos [concentração de recursos em áreas prioritárias e homogeneização dos padrões de consumo] resulta que a difusão do progresso tecnológico na periferia do mundo capitalista seja extremamente desigual e relativamente lenta. Visto deste ângulo mais fundamental o subdesenvolvimento apresenta-se como uma situação de dependência estrutural, que se traduz por um horizonte estreito de opções na formulação de objetivos das decisões econômicas tomadas em função desses objetivos (FURTADO 1978, p. 15).

Prébisch propunha uma crítica ao paradigma liberal de especialização e livre comércio através de uma noção de desigualdade crescente ao longo do tempo entre países industrializados, exportadores de bens produzidos pela indústria, e países centrados nos setores extrativos, primário-exportadores: em função da "deterioração nos termos de intercâmbio", nos termos daquele autor, ao longo do tempo seria necessária uma quantidade cada vez maior de primários para a compra de uma quantia fixada de produtos industrializados. Este constituía um primeiro argumento a favor da industrialização como pilar do desenvolvimento econômico (regional): a saída da situação de dependência do setor externo através da internalização da produção daquilo que era anteriormente importado, com divisas adquiridas através das atividades de baixa produtividade dos setores

primários, controlados por uma pequena elite que seria a única capaz de ter acesso aos bens industriais advindos de fora.

Os demais argumentos a favor da industrialização são inúmeros, geralmente circulando em torno da grande capacidade de geração de emprego e renda, através de encadeamentos da indústria com outros setores, os ganhos de produtividade trazidos pela alta tecnologia da industrialização, que possibilitariam o aumento salarial concomitante, dentre inúmeros outros. Daí a vinculação da grande escala e a alta tecnologia inerentes à industrialização à produção de riquezas num contexto social ampliado (ou seja, transbordando para a sociedade e o espaço como um todo), em contraste com as atividades econômicas rústicas, de baixa produtividade decorrente da ausência de tecnologia avançada e da pequena escala, vinculadas à persistência da pobreza e de suas consequências (desde fome e problemas de saúde pública a processos políticos como a reprodução do coronelismo etc.).

A América Latina, portanto, oferecia uma nova interpretação sobre o "universal". O mundo desenvolvido descoberto pelos países periféricos. Para Prebisch, não se tratava de separar a periferia do centro, ou de negar os aportes científicos da teoria econômica, mas de evidenciar as dinâmicas e estruturas da desigualdade global. Paul Ricoeur aponta, em "História e Verdade" (França, 1955) no capítulo "Civilização Universal e Culturas Nacionais", o impasse vivido pelos países periféricos frente à iminência de uma civilização universal. Essa "civilização universal" representa uma cultura de consumo que revela um *modus vivendi* de caráter único e comum como possibilidade de progresso, uma ameaça à sobrevivência das culturas nacionais e regionais.

> Embora sendo um progresso da humanidade, o fenômeno da universalização constitui-se ao mesmo tempo numa espécie de destruição sutil, não apenas de culturas tradicionais, o que talvez não fosse um mal irreparável, mas igualmente daquilo que chamarei provisoriamente o núcleo criativo das grandes civilizações e de grandes culturas, o núcleo sobre cuja base interpretamos a vida, ao qual denominarei de antemão o núcleo ético e mítico da humanidade. [...] É como se a humanidade, ao aproximar-se *en masse* de uma cultura de consumo básica, tivesse igualmente estacionado *en masse* em um nível cultural. Desse modo, chegamos ao problema crucial com que se defrontam nações que estão emergindo do subdesenvolvimento (RICOEUR 1955. in. FRAMPTON 1997, p. 381).

A industrialização seria a saída para o suposto atraso nordestino (advindo da concentração do desenvolvimento no sudeste em função da localização da economia cafeeira cujos excedentes eram investidos na indústria brasileira nascente), e para tal, o pensamento desenvolvimentista também se pautaria numa postura crítica ao liberalismo clássico, através do prognóstico que fomenta a intervenção estatal e seus órgãos de planejamento, especificamente pensados para a atuação sobre determinado objetivo público em determinada região – o combate à pobreza e à seca no nordeste brasileiro. No quadro do desenvolvimento nacional, "o panorama da economia do Nordeste é totalmente diverso: ao término do próximo decênio, se permanecerem as tendências atuais, sua população será superior a 26 milhões, a pressão sobre a terra aumentará, a vulnerabilidade às secas será maior e nenhuma modificação de importância terá ocorrido em sua estrutura econômica. Então, mais do que hoje, o Nordeste figurará como a mais extensa e a mais populosa zona subdesenvolvida deste continente" (FURTADO 1959, p. 21).

A história do subdesenvolvimento consiste, fundamentalmente, no desdobramento desse modelo de economia em que o progresso tecnológico serviu muito mais para modernizar os hábitos de consumo do que para transformar os processos produtivos (FURTADO 1978, p. 11). A partir do momento em que entrou em declínio o sistema tradicional de divisão internacional de trabalho – ou seja, quando a demanda internacional de produtos primários passou a crescer em relativa lentidão – ou, no caso de certas regiões, os recursos naturais de fácil utilização foram plenamente utilizados, os países subdesenvolvidos tiveram de tomar o caminho da industrialização.

A criação da SUDENE, e mais tarde da ARTENE (Artesanato do Nordeste S.A. - 1962), segundo Francisco de Oliveira, foi criada em consonância com os interesses da burguesia industrial da região Centro-Sul do Brasil e articulada com os interesses da burguesia decadente do próprio Nordeste. Uma forma de segurar a pressão das forças populares, cuja ação poderia apontar na direção de uma desintegração do País, pelos movimentos de caráter revolucionário que se despontavam na região (OLIVEIRA 1987, p. 45). Para Bo Bardi, a "tese da cultura desligada da economia" (BARDI, 1964 [rascunho de carta][9]) apoiada no plano de desenvolvimento do Nordeste apontado pelas políticas de Celso Furtado, "não era uma iniciativa romântica, mas era um frio plano de financiamento sem preocupações estéticas. Um plano intermediário que desapareceria com o desenvolvimento e a elevação das rendas. Na 'base' estava o levantamento das condições sócio-econômicas do povo nordestino rural e semi-rural dedicado ao artesanato', isto é, rendeiras, ceramistas, funileiros, marceneiros, tecelões, etc." e mais, "desaparecido o corpo de sociólogos, antropólogos e economistas que se dedicavam àquela ação e pesquisa, a Artene substituiu no Recife como lojinha de lembranças para turistas." (BARDI 1994, p. 62).

Essa discussão sobre desenvolvimentismo, industrialização, arte popular e artesanato se relaciona com aquela lançada por Paul Ricoeur[10] sobre civilização universal e cultural nacional, ainda na década de 1950. Mais tarde, em 1983, o argumento de Ricoeur seria retomado por Kenneth Frampton a propósito do conceito de *regionalismo crítico* – uma abordagem conciliatória sobre a produção arquitetônica de alguns arquitetos sobretudo nas década de 1950 e 1960, dentre os quais aparecem Álvaro Siza e Barragán, mas nenhuma menção a Lina Bo Bardi.

> A construção moderna está hoje em dia tão universalmente condicionada pelas tecnologias avançadas que a possibilidade de criar uma forma urbana significativa tornou-se extremamente restrita. As limitações impostas pelo conjunto da distribuição automotiva, com o jogo volátil da especulação de terra, impõem limites no âmbito do desenho urbano a tal ponto que qualquer intervenção tende a ser reduzida ou à manipulação de elementos pré-determinados pelos imperativos da produção, ou a um tipo de mascaramento superficial que o desenvolvimento moderno exige, para a facilitação da comercialização e da manutenção do controle social. [...] A situação colocada por [Paul] Ricoeur - a saber, 'como se tornar moderno e retornar às fontes' - agora parece estar circunscrita pelo impulso apocalíptico da modernização, enquanto o terreno no qual o núcleo mítico-ético da sociedade pode se enraizar foi corroído pela ganância de desenvolvimento (FRAMPTON 1983).

[9] Excerto da carta de Lina Bo Bardi a Celso Furtado. BARDI, Lina Bo [rascunho de carta]. 5 de Março de 1964. [para] FURTADO, Celso. Recife, 2f. Conversa sobre artesanato e formas de organização social.

[10] Em "História e verdade" (publicado em 1955 na França), Paul Ricoeur faz uma discussão sobre esses processos no capítulo "Civilização universal e cultura nacional".

A respeito desta proposta conciliatória sobre o embate entre uma linguagem universal, moderna, de base industrialista, e as práticas locais, específicas de cada lugar, Marina Waisman, arquiteta argentina, argumentaria[11] bastante criticamente, ora em 1972 e posteriormente em 1993, sobre uma "centralização das culturas", presente nos campos da arte, da filosofia e do urbano, na qual as margens adquirem algum tipo de centralidade; centralidade débil, porque não é universalmente válida e porque seus fundamentos são valores históricos, existenciais, ou seja, variáveis, pouco duráveis (WAISMAN, 2013, p.85). Waisman defendia a afirmação de uma relação com o lugar a partir do compromisso com o que pode vir a ser pós-desenvolvimento, isto é, divergir dentro do sistema e tomar rumos desviantes; uma crítica não somente ao discurso de Frampton, mas também ao universalismo do ideário moderno, em arquitetura e urbanismo, de homogeneização do espaço construído. "Uma divergência dentro da direção geral da cultura pós-moderna, como uma intenção de achar caminhos alternativos aos delimitados pela sociedade global" (WAISMAN, 2013, p. 97). Mas sobre os meandros do pós-desenvolvimentismo desviante proposto por Waisman discutiremos em outra oportunidade.

Salientamos, no entanto, que Celso Furtado tem uma relação ambivalente com a trajetória desenvolvimentista no Nordeste, por concordar com suas premissas e participar diretamente da condução dos projetos, ao mesmo tempo em que sempre cultivou um formato de pensamento social aberto a redefinições críticas e discussões vinculadas a outras facetas da reprodução social, para muito além de (e de forma crítica a) certo economicismo predominante em seu campo de teorização e ação política. "O meu ponto de partida é o mesmo seu [refere-se a Lina na carta], parece-me. Preocupa-me o homem, sua capacidade de criação. As formas de organização social valem pelo que estimulam essa capacidade criadora. O que produz o homem pelo artesanato ou pela indústria, visa a satisfazer suas necessidades individuais ou sociais. Ao preocupar-me com a técnica e com a evolução das formas de produção, o que efetivamente me preocupa é a evolução das necessidades humanas"[12] (FURTADO 1964). A interação com Lina Bo Bardi antecipa de certa forma muitas de suas reflexões posteriores acerca das relações entre economia, cultura e desenvolvimento, em que o economista progressivamente se distancia da abordagem desenvolvimentista estreita e se aproxima da perspectiva defendida por Bardi (FURTADO, 1974; 1978b), o que já é embrionariamente anunciado na carta do economista à arquiteta.

3. ENTRE A CONSOLAÇÃO E O PLANEJAMENTO, A POÉTICA DO POPULAR

Na troca de correspondências que focamos neste texto, entre Março e Abril de 1964, o foco da discussão, conforme adiantamos, é um enfrentamento de posturas diante da arte e do artesanato popular. Esse enfrentamento se inicia, mesmo antes da questão central, a propósito de uma exposição que o Itamaraty estaria realizando na Europa sobre o tema do popular. Lina Bo Bardi

[11] Os trabalhos de Waisman no qual se concentram esse pensamento são suas duas publicações "La estructura histórica del entorno" (1972) e "El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos" (1993).
[12] Excerto da carta de Celso Furtado a Lina Bo Bardi. FURTADO, Celso. [carta]. 5 de Abril de 1964 [para] BARDI, Lina. Salvador, 1f. Conversa sobre artesanato e arte popular, planejamento e formação técnica.

rechaça qualquer apoio a essa possível exposição, num misto de reprovação tanto pela exportação de questões nacionais que remetem a problemas sociais do país quanto pela exclusão de sua participação no processo. Tomando esses rumores como ponto de partida, Bo Bardi inaugura a carta com seu posicionamento crítico: uma exposição que dá a ver problemas técnicos do Brasil não deve ser realizada alhures sem o devido cuidado de contextualização dessa produção para não se tornar mero objeto de consumo e sim artefato de problematização da dialética elaborada por Paul Ricoeur, civilização universal e cultura local.

Na continuação de sua carta a Celso Furtado, Lina Bo Bardi relata sua surpresa com a interpretação da exposição Bahia, por parte do então superintendente da Sudene, como "consolação através da arte em lugar do planejamento econômico e da solução técnica." (BARDI, 1964 [rascunho de carta]). Para ela, que em diversas situações anteriores, já havia solicitado apoio diretamente ao governador[13] ou mesmo indiretamente à Sudene, por intermédio de Milton Santos[14], parecia estar claro que seu trabalho não deveria ser entendido enquanto "arte-lazer" e muito menos em termos de "arte requintada", constituindo-se como grande desafio a inserção dessa iniciativa na dimensão técnica do planejamento econômico.

A arquiteta relata na carta que havia procurado Celso Furtado para "pedir o enquadramento técnico de nosso trabalho na realidade dum planejamento, para 'historicizar' num presente econômico uma realidade válida até hoje somente no plano abstrato e poético". (BARDI, 1964 [rascunho de carta]). Ela se mostra consciente de que sem a devida inserção de seu trabalho em torno da arte popular numa dimensão mais ampla das políticas públicas seus esforços se resumiriam a eventos isolados, de grande atração pública mas restritos à dimensão de uma "programação bonita", como argumenta no rascunho da carta ao governador Lomanto Júnior: "O conjunto do Unhão é apenas uma 'restauração', mesmo se de grande beleza. Agora é preciso ser realizado o plano de Artesanato Popular, para que tudo não fique apenas numa programação bonita." (BARDI, 1963 [rascunho de carta]).

Ao propor um plano de Artesanato Popular e a inserção de seus trabalhos na dimensão do planejamento econômico, a postura de Lina Bo Bardi diante da cultural local do Nordeste não é, portanto, de recusa da política desenvolvimentista adotada pela Sudene, embasada na industrialização, como confirma a própria literatura[15] desses mesmos atores nesse momento histórico. Ao contrário, a arquiteta identifica potência no modo de fazer pré-industrial dos artistas

[13] No arquivo do MAM-BA consta o rascunho de uma carta ao governador do Estado da Bahia, Antônio Lomanto Júnior, solicitando uma entrevista para tratar do plano de artesanato. BARDI, Lina. [carta] 1º de Maio de 1963, Salvador [para] Governador da Bahia (Lomanto Júnior), Salvador, 1f. Solicitação de entrevista para tratar do plano de artesanato.

[14] Também no arquivo do Museu de Arte Moderna da Bahia consta um rascunho de carta enviada a Milton Santos no qual Lina Bo Bardi solicita apoio na intermediação junto a Sudene, sempre no argumento de que a questão concernente ao artesanato e arte popular precisa ser abordado segundo uma dimensão do planejamento econômico.

[15] Segundo o Prefácio do livro "Tempos de Grossura: o design no impasse", publicado pelo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi em 1994, Lina Bo Bardi teria se dedicado a revisitar seus trabalhos no Nordeste brasileiro, interrompidos com seu pedido de demissão da direção do Museu de Arte Moderna da Bahia logo após o Golpe Militar, em agosto de 1964. O livro testemunha essa revisita, no início da década de 1980, em virtude da exposição Design, proposta para inauguração do Sesc Pompéia em 1982, e disponibiliza uma coleção de textos da arquiteta e de outros interlocutores em torno da questão de cultura popular, arte e artesanato. Em vários momentos, a autora parece querer deixar claro seu posicionamento sobre materiais, formas, processo, num exercício constante de situação de seus esforços em relação às críticas de Celso Furtado.

populares, mas sua postura não endossa a continuidade das condições de produção em termos de "conservar formas e materiais", questão que ela buscará deixar clara em texto retrospectivo[16] (BARDI 1994, p. 21). Recusando a criação de "fatores de rigidez na própria estrutura social" (FURTADO, 1964 [carta]), a arquiteta vai incorporar o argumento de Furtado que valoriza as formas de organização social pelo que estimulam a capacidade criadora do homem. E é muito provavelmente em resposta a essa provocação que, a propósito de seus esforços em torno do popular, Lina Bo Bardi deixará bem claro, anos mais tarde[17], que "os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando, não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades." (BARDI 1994, p. 21).

Na troca de cartas de Março e Abril de 1964, Furtado assume que Bo Bardi não recusa a política desenvolvimentista de industrialização quando declara que seu plano é constituir "uma Universidade Popular, para formação de operários profissionais, o Museu de Arte Popular será somente o Centro de documentação junto à biblioteca." (BARDI, 1964 [rascunho de carta]). Presente desde os esquemas iniciais pensados para o Museu de Arte da Bahia[18], a formação/educação da sociedade era um dos principais eixos que orientava as atividades da diretora do Museu. Como escreve Lina Bo Bardi: "Este nosso não é um Museu, o termo é impróprio: o Museu conserva e nossa pinacoteca ainda não existe. Este nosso deveria chamar-se Centro, Movimento, Escola (...)."[19] (BARDI s/data [rascunho de texto MAMB]).

A proposta de uma Universidade Popular confirma o foco de Lina Bo Bardi sobre um modo de fazer, e não necessariamente em formas e materiais; seu desejo de ação estava na "poética das coisas humanas não gratuitas" (BARDI 1963b, [catálogo Civilização do Nordeste]) e não no produto final. A proposta de Universidade Popular implicaria a sistematização de um saber-fazer dentro de uma estrutura de aprendizagem que perceberia na eletricidade vital dos "objetos artesanais" com "padrão industrial" (BARDI 1963b, [Civilização do Nordeste]), expostos nas exposições organizadas por Lina Bo Bardi, a poética necessário para o exercício de um design dirigido às necessidades e ao não à finesse, ao requinte.

Ainda que seja quase incontornável a associação da proposta de Universidade Popular à Bauhaus, vinculadas por uma postura moderna de "planificação" diante das necessidades individuais e coletivas cotidianas, Lina Bo Bardi resiste a essa aproximação ao declarar que "não adiantaria fundar uma nova 'Bauhaus' no Nordeste, [pois] o próprio Walter Gropius não corresponderia a uma realidade tão difícil, tão pobre, e Weimar 1918 está longe na história" (BARDI, 1964a [rascunho de carta]). A recusa de Lina Bo Bardi a essa associação baseia-se no seu argumento de que:

[16] Texto presente no livro "Tempos de Grossura: o design no tempo do impasse." (BO BARDI 1994).
[17] Num esquema gráfico datado de 9 de novembro de 1959, Lina Bo Bardi faz um estudo das atividades do Museu de Arte Moderna da Bahia, organizando sua atuação segundo três eixos: atividades didática, editoriais e museográficas.

[18] BARDI, Lina. [carta] 1º de Maio de 1963, Salvador [para] Governador da Bahia (Lomanto Júnior), Salvador, 1f. Solicitação de entrevista para tratar do plano de artesanato.

> A grande tentativa de fazer do Desenho Industrial a força regeneradora de toda uma sociedade faliu e transformou-se na mais estarrecedora denúncia da perversidade de todo um sistema. A tomada de consciência coletiva de mais de um quarto da população mundial, aquela que acreditou no progresso ilimitado, já começou. (...) o problema é fundamentalmente político-econômico. (BO BARDI 1994, p. 13).

Diferenciando-se, portanto, da iniciativa da Bauhaus através da abordagem do problema como fundamentalmente político-econômico, Lina Bo Bardi valoriza o aspecto da coletividade, sobre a liberdade individual do artista, e da responsabilidade social, para "derrubar as fronteiras da estética" (BARDI 1994, p. 14). Ela não endossa, no entanto, a reação ao fracasso tecnocrático com o que ela chama de "suicídio romântico do 'não-planejamento'" (BARDI 1994, p. 14). Ao contrário, ao se vincular à herança da Bauhaus pela ideia de planificação, Lina Bo Bardi investe no planejamento, de onde vem sua insistência, em suas cartas a Lomanto Júnior ou Celso Furtado, na inserção de seus esforços dentro de uma esfera de planejamento nacional. No entanto, trata-se de uma noção de planejamento que, ao revisar criticamente o Movimento Moderno, rechaça "as atitudes da tecnocracia ideológica" (BARDI 1994, p. 24), seus requintes e sua finesse, em favor dos "buracos e das flechas do Vietnã", dos "pequenos cacos, fiapos, pequenas lascas e pequenos restos" (BARDI 1994, p. 24).

Por meio das exposições de arte popular, sobretudo Bahia (1959) e Civilização Nordeste (1963), Lina Bo Bardi não pretendia, como argumenta na carta a celso Furtado, o congelamento da estrutura social para manutenção das formas de produção nem de seus produtos. Cacos, fiapos e restos de uma prática, de uma determinada organização social fatalmente ameaçados pelos planos de desenvolvimento via industrialização empreendidos no Nordeste, na 1960, pela Sudene, esses objetos, ao serem deslocados pela arquiteta para o ambiente museográfico, tornam-se escombros, ruínas, iluminando um outro tempo no momento de sua morte (BENJAMIN 2012). Mas talvez não tenha ficado claro, dado o ruído de comunicação com Furtado e outras interpretações similares, que o mais interessante e promissor disso era ver pulsar desses objetos, "formas cheias de uma eletricidade vital" (BARDI, 1963, [catálogo Civilização do Nordeste]), um determinado modo de fazer, uma poética do popular. E que essa poética, mesmo em outras bases de produção, poderia responder às necessidades individuais e coletivas alimentando uma proposta de Desenho Industrial "mais aderente às necessidades reais do país" (BARDI, 1994, p. 13).

Se Lina Bo Bardi acreditava que uma determinada poética, pulsante nos objetos-vestígios de uma cultura em vias de desaparecimento, pudesse interagir com outras formas de produção para chegar a novas criações em vez de abordar o cultural como necessariamente determinado pela base econômica, mas interagir com elas com vistas a criar outras coisas, ela problematizava a abordagem de Celso Furtado, sem no entanto se desvencilhar da ideia de planejamento, e da necessidade de inserir seus esforços nesse escopo.

> Se a economia é a base que sustenta a sobrestrutura cultural (o afirmou categoricamente mesmo sem julgamento de valores), a estreita ligação entre as duas poderá produzir modificações na mesma base. A responsabilidade é grande demais. Defronte aos equívocos, deploro que nosso trabalho que desperta hoje interesse nacional, não tenha estrutura técnica, seja privo dos instrumentos científicos necessários a uma ação positiva dentro da realidade. (BARDI, 1964 [rascunho de carta]).

A escada que Lina Bo Bardi propõe na intervenção no Solar do Unhão corporifica essa abordagem: não se trata de um produto resultante do congelamento de uma organização social, nem de uma imagem que nos engana com relação ao seu processo de produção. Trata-se de uma capacidade de criação que, provida de outros materiais e formas, remete diretamente à poética do popular, sem no entanto simular um processo de produção arcaico. Ali aparece um modo de pensar/fazer que já esteve vinculado a determinadas condições históricas e sociais, então profundamente alteradas pelo processo de industrialização, mas cuja potência poética, quando vinculada a outras formas de produção, pode criar outras coisas.

4. CONSIDERAÇÕES

A troca de cartas entre Celso Furtado e Lina Bo Bardi, em 1964, objeto de reflexão deste texto, ao discutir e complexificar a dicotomia entre civilização universal e cultura local, colocam em debate questões em torno do artesanato, da arte popular e do desenvolvimentismo que evidenciam a natureza dialética da relação moderno e popular, atravessando noções de design, folclore, kitsch, técnica, industrialização e formas de organização social. Ao dialogar com a discussão proposta por Paul Ricoeur, questionam também sob que condições a criatividade cultural de uma nação persiste diante do perigo de homogeneização que a civilização universal representa e como enraizar as heranças culturais de uma nação, sem cair na simples "ornamentação folclórica" de seu passado.

Quando Celso Furtado responde à carta de Lina Bo Bardi, em 5 de Abril de 1964, o Brasil já tinha passado de governo democrático a ditadura militar. Ambos, Lina e Celso, a essa altura, talvez não pudessem prever com precisão como suas atuações seriam interrompidas com o avanço das novas medidas políticas decorrentes do Golpe Militar de 1964. Reformulações de narrativas estavam em jogo e esse era um campo de ampla disputa de imaginários.

Em Julho de 1964, num de seus retornos de São Paulo (RUBINO 1999, p. 95), a arquiteta encontra o MAMB ocupado por uma exposição sobre material comunista, considerado subversivo, numa justificativa à nação das razões da "revolução' militar. A carta de demissão de Lina Bo Bardi virá logo na sequência, em 3 de Agosto de 1964.

Muito estranhamente, a arquiteta receberia em 1966 do Governador do Estado da Bahia, Lomanto Júnior, um convite para inauguração das instalações permanentes do mesmo museu que ela havia inaugurado em 1963 com a exposição Civilização do Nordeste – a que foi proibida por ordem superior do Governo Brasileiro na véspera de sua inauguração em Março de 1964 na Embaixada do Brasil em Roma, na Itália com a justificativa de material subversivo. Lina Bo Bardi realizaria ainda uma última exposição voltada ao tema do popular em 1969, no MASP, intitulada *A mão do povo brasileiro*. A exposição não conseguiu competir com a pop arte, tema da bienal naquele mesmo ano. Nos tempos da Ditadura, a calorosa discussão em torno do popular parece ter sido preterida em favor do kitsch, do folclore e do pop comercial – elementos fundamentais para uma cultura de sociedade do consumo, dedicada em aprender mais com Las Vegas do que com Salvador.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura*: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina

Bo e P. M. Bardi, 1994.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2012.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FURTADO, Celso. *Uma política de desenvolvimento econômico para o Nordeste.* SUDENE. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959.

FURTADO, Celso. *O mito do desenvolvimento econômico.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

FURTADO, Celso. *Análise do "Modelo" Brasileiro.* 6a. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

FURTADO, Celso. *Criatividade e dependência na civilização industrial*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978b.

FURTADO, Celso. *A fantasia desfeita.* 3a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

HIRSCHMAN, Albert. *The strategy of economic development.* Yale University Press, 1958.

MYRDAL, Gunnar. *Economic theory and underdeveloped regions*. Londres: G. Duckworth, 1957.

OLIVEIRA, Francisco de. *O elo perdido*: classe e identidade de classe na Bahia. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

RICOEUR, Paul. *History and truth*. Evanstone: Northwestern University Press, 2007.

RUBINO, Silvana. *Rotas da modernidade*: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.

WAISMAN, Marina. *La estructura histórica del entorno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1972.

WAISMAN, Marina. *O interior da história*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

6. Documentos consultados

BARDI, Lina Bo [rascunho de carta]. 5 de Março de 1964. S/ local [para] FURTADO, Celso. Recife, 2f. *Conversa sobre artesanato e formas de organização social.* Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

BARDI, Lina Bo. [carta] 1º de Maio de 1963, Salvador [para] Governador da Bahia (Lomanto Júnior), Salvador, 1f. *Solicitação de entrevista para tratar do plano de artesanato*. Arquivo Museu de Arte Moderna da Bahia.

BARDI, Lina Bo. [esquema gráfico]. *Museu de Arte Moderna*. 11 de Novembro de 1959. Arquivo Museu de Arte Moderna da Bahia.

BARDI, Lina Bo. [rascunho de texto]. *Documento datilografado*. Texto de abertura do MAMB, 1959. Arquivo Museu de Arte Moderna da Bahia.

BARDI, Lina Bo. [catálogo de exposição]. *Civilização do Nordeste*. Texto de apresentação. Salvador, 1963. Arquivo Museu de Arte Moderna da Bahia

FURTADO, Celso. [carta]. 5 de Abril de 1964, Recife [para] BARDI, Lina. Salvador, 1f. *Conversa sobre artesanato e arte popular, planejamento e formação técnica*. Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

LOMANTO JÚNIOR, Antônio. [carta]. 19 de Abril de 1966, Salvador [para] BARDI, Lina. São Paulo. *Convite para inauguração das instalações definitivas dos Museus de Arte Moderna e Arte Popular.* Arquivo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

O artigo completo deve ser formatado através do programa *Word for Windows*, com a configuração da página com tamanho de papel A4, e com as margens respeitando o modelo aqui apresentado (com a marca do evento no cabeçalho). Deve ser enviado nos formatos Word e PDF (em três arquivos, como explicado na primeira página), não podendo ultrapassar os 6 *megabits*. Também não poderá ultrapassar 10.000 palavras, considerando o Resumo, *Abstract*, *Resumen*, corpo do texto (com imagens e gráficos) e Referências. Como já foi dito, lembramos que o artigo depois de recebido não será alterado. Logo, o respeito à formatação apresentada neste modelo é essencial para que o trabalho possa ser aceito e publicado.

FORMATAÇÃO

Os títulos dos itens devem seguir a seguinte formatação: negrito; calibri 12; entre linhas - simples; caixa alta; parágrafo sem recuo; espaçamento - 12 pontos antes, 0 pontos depois; alinhamento justificado. Siga o modelo desse arquivo.

A formatação geral do corpo do texto deve respeitar as seguintes indicações: calibri 11; entre linhas - simples; parágrafo sem recuo; espaçamento - 12 pontos antes, 0 pontos depois; alinhamento justificado. Siga o modelo desse arquivo.

Os itens não devem ser numerados, assim como as páginas do arquivo.

CITAÇÕES:

Para as citações menores do que três linhas siga a recomendação: "[...] devem vir no corpo do texto e envolvidas por aspas, com indicação da fonte seguindo as normas da ABNT". (AUTOR, 1980, p. 45) Siga o modelo deste arquivo. Para aquelas que ultrapassarem três linhas:

> Aquelas citações que ultrapassarem as três linhas devem apresentar a seguinte formatação: recuo do texto - 4; Calibri 10; entre linhas - simples; espaçamento - 12 pontos antes, 0 pontos depois. A indicação da fonte deve seguir as normas da ABNT. Siga o modelo deste arquivo. (AUTOR, 1980, p. 45)

Formatação dos subitens

A formatação dos "Subitens" deve seguir o seguinte padrão: negrito; calibri 11; entre linhas – simples; parágrafo sem recuo; espaçamento - 18 pontos antes, 0 pontos depois; alinhamento justificado. Os "Subitens" não devem ser numerados.

NOTAS:

Numeradas, devem ser de Rodapé[20].

IMAGENS, GRÁFICOS, TABELAS.

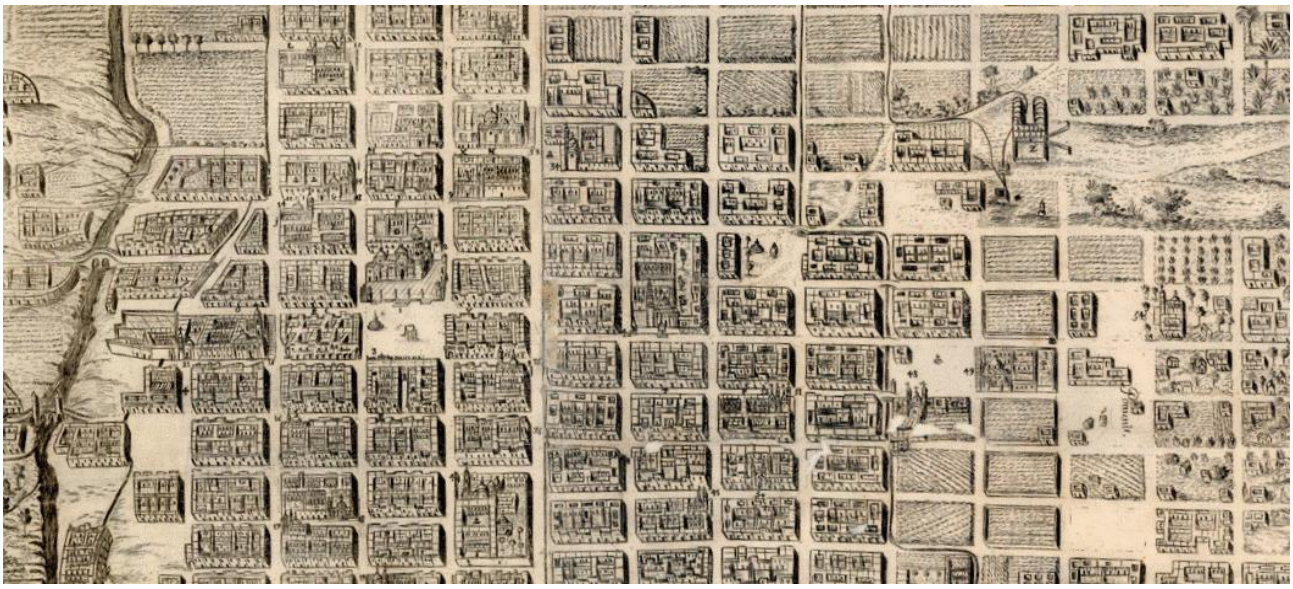
Figuras, tabelas ou gráficos devem ser lançados, no decorrer do artigo, com boa qualidade de reprodução. As imagens devem ser "chamadas" no texto (Figura 1).

As legendas devem ser numeradas e inseridas abaixo das figuras, tabelas ou gráficos com a seguinte formatação: calibri 8; negrito; centralizado; entre linhas - simples; parágrafo sem recuo; espaçamento - 0 pontos antes, 0 pontos depois. Para as legendas e para sua fonte, sigam os modelos abaixo (Figura 2).

[20] Numeradas e com a seguinte formatação: calibri 9; entre linhas – simples; parágrafo sem recuo; espaçamento dentro de cada nota - 0 pontos antes, 0 pontos depois; espaçamento entre cada nota – 6 pontos antes, 0 pontos depois; alinhamento justificado. Siga o modelo desse arquivo.

Figura 1: Descrição da figura
Fonte: Autor (2006, p. 109)

Figura 2: Descrição da figura
Fonte: Indicar nome do autor, ano



REFERÊNCIAS:

Ao final do texto, em ordem alfabética, seguindo as normas da ABNT. Para a formatação, respeitar as seguintes indicações: calibri 10, entre linhas - simples; parágrafo sem recuo; espaçamento entre cada referência - 12 pontos antes, 0 pontos depois; alinhamento justificado. Siga os modelos abaixo – elimine as informações em vermelho.

SOBRENOME, Nome. **Título**: subtítulo. Cidade: Editora, ano. **Indicação para livro.**

SOBRENOME, Nome; SOBRENOME, Nome. **Título**: subtítulo. Cidade: Editora, ano. **Indicação para livro com mais de um autor.**

SOBRENOME, Nome; SOBRENOME, Nome. "Título do artigo". **Nome do periódico**. Cidade: Editora, Vol., N., pp. páginas do intervalo. **Indicação para artigo em revistas e periódicos.**

SOBRENOME, Nome. Título do capítulo. In: [AUTOR, se for diferente]. **Título do livro**: subtítulo. Cidade: Editora, ano. pp. páginas do intervalo. Indicação para capítulos de livro.

SOBRENOME, Nome. **Título da tese**: subtítulo. Natureza do trabalho (titulação) – Instituição. Cidade, ano. **Indicação para teses acadêmicas.**

Salvador - 2018

O REALISMO SOCIALISTA EM PORTO ALEGRE: DEMETRIO RIBEIRO E UMA ARQUITETURA PARA AS MASSAS

THE SOCIALIST REALISM IN PORTO ALEGRE: DEMETRIO RIBEIRO AND AN ARCHITECTURE FOR THE MASSES

EL REALISMO SOCIALISTA EN PUERTO ALEGRE: DEMETRIO RIBEIRO Y UNA ARQUITECTURA PARA LAS MASAS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

TROYANO, Rodrigo
Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Professor da Faculdade de Arquitetura do Centro Universitário Ritter dos Reis;
Diretor do escritório Troyano Arquitetura;
rodrigo@troyanoarquitetura.com.br

O REALISMO SOCIALISTA EM PORTO ALEGRE DEMETRIO RIBEIRO E UMA ARQUITETURA PARA AS MASSAS

THE SOCIALIST REALISM IN PORTO ALEGRE DEMETRIO RIBEIRO AND AN ARCHITECTURE FOR THE MASSES

EL REALISMO SOCIALISTA EN PUERTO ALEGRE DEMETRIO RIBEIRO Y UNA ARQUITECTURA PARA LAS MASAS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O presente artigo pretende ampliar o debate sobre a influência do Realismo Socialista no campo da arquitetura no Brasil e, especificamente no Rio Grande do Sul, através da investigação do posicionamento do arquiteto Demetrio Ribeiro, influente pensador da arquitetura em Porto Alegre nos anos 1950. Para tanto, desenvolveu-se uma pesquisa documental, na qual se utilizou duas principais fontes: um artigo escrito por Demetrio em 1951 na Revista Horizonte e uma entrevista, não publicada, dada pelo arquiteto 35 anos depois da publicação do referido artigo, revisitando suas ideias relativas ao tema. Para a compreensão do contexto do debate, realizou-se uma revisão bibliográfica acerca da disseminação do discurso do realismo socialista partir da União Soviética até chegar ao Brasil.
PALAVRAS-CHAVE: Realismo Socialista; Demetrio Ribeiro; Arquitetura Moderna em Porto alegre.

ABSTRACT:
The present article intends to broaden the debate about the influence of Socialist Realism in the field of architecture in Brazil and, specifically in Rio Grande do Sul, through the investigation of the position of the architect Demetrio Ribeiro, an influential thinker of architecture in Porto Alegre in the 1950s. a documentary research was developed in which two main sources were used: an article written by Demetrio in 1951 in Revista Horizonte and an unpublished interview given by the architect 35 years after the publication of the article, revisiting his ideas on to the theme. In order to understand the context of the debate, a bibliographical review was carried out on the dissemination of the socialist realism discourse from the Soviet Union to Brazil.
KEY WORDS: *Socialist Realism; Demetrio Ribeiro; Modern Architecture in Porto Alegre.*

RESUMEN:
El presente artículo pretende ampliar el debate sobre la influencia del Realismo Socialista en el campo de la arquitectura en Brasil y, específicamente en Rio Grande do Sul, a través de la investigación del posicionamiento del arquitecto Demetrio Ribeiro, influyente pensador de la arquitectura en Porto Alegre en los años 1950. se desarrolló una investigación documental, en la que se utilizaron dos principales fuentes: un artículo escrito por Demetrio en 1951 en la Revista Horizonte y una entrevista, no publicada, dada por el arquitecto 35 años después de la publicación del referido artículo, revisitando sus ideas relativas al tema. Para la comprensión del contexto del debate, se realizó una revisión bibliográfica acerca de la diseminación del discurso del realismo socialista desde la Unión Soviética hasta llegar a Brasil.
PALABRAS CLAVE: *Realismo Socialista; Demetrio Ribeiro; Arquitectura Moderna en Porto Alegre.*

INTRODUÇÃO

Realismo Socialista é como ficou conhecida a política cultural do Partido Comunista Soviético a partir do final dos anos 1930, que disseminou os ditames para uma arte engajada através da rede internacional dos partidos comunistas. Sua disseminação foi intensa a partir do pós guerras, ganhando como adeptos importantes países nos quatro continentes, inclusive o Brasil. No campo da arquitetura é provável a sua influência, porém, ainda é pouco estudada.

O presente artigo é parte integrante dos resultados da dissertação de mestrado em arquitetura e urbanismo do presente autor, defendida em janeiro de 2018.[1] A pesquisa trouxe o tema do Realismo Socialista em Porto Alegre e seus desdobramentos no campo local da arquitetura, em especial através do posicionamento do arquiteto Demetrio Ribeiro, influente pensador da arquitetura em Porto Alegre nos anos 1950. Até o presente momento, poucas pesquisas trataram deste tema, abordando-o de forma tangente. Portanto, o objetivo deste artigo é ampliar o debate sobre a influência do Realismo Socialista no campo da arquitetura em Porto Alegre e no Brasil. Para tanto, desenvolveu-se uma pesquisa documental, na qual se utilizou duas principais fontes: um artigo escrito por Demetrio Ribeiro em 1951 e uma entrevista, não publicada (material inédito), dada pelo arquiteto 35 anos depois da publicação do referido artigo, revisitando suas ideias relativas ao tema.

Em maio de 1951 foi publicado na Revista Horizonte[2] (figura 1), em Porto Alegre, um artigo intitulado Sobre Arquitetura Brasileira. Assinou o texto o jovem professor e arquiteto Demetrio Ribeiro, docente da Faculdade de Arquitetura do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Demetrio já era importante ator do campo da arquitetura local. Além de docente, era diretor do recém criado Instituto de Arquitetos do Brasil departamento Rio Grande do Sul (IAB RS); membro da comissão da criação do curso autônomo de arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (inaugurado em 1952); arquiteto atuante no campo da edificação e do urbanismo. No campo político, Demetrio Ribeiro era membro do Partido Comunista Brasileiro e diretor da Revista Horizonte, então periódico oficial do Partido.

No artigo, de grande repercussão à época, Demetrio convidou "arquitetos, urbanistas e estudantes de Arquitetura, desejosos de fazer obra à altura das necessidades de nosso povo"[3], a analisarem e debaterem a orientação estética da Arquitetura moderna brasileira. A revista Horizonte estava em seu segundo ano de circulação em Porto Alegre e alterava sua postura editorial justamente no ano de 1951, passando a obedecer diretamente às ideologias estéticas do Partido Comunista Soviético[4], ou como ficou internacionalmente conhecido, o Realismo Socialista.

[1] TROYANO, Rodrigo. **Demétrio Ribeiro e o Julinho: um projeto no caminho do Ideário**. Dissertação - Mestrado associado em Arquitetura e Urbanismo Centro Universitário Ritter dos Reis e Universidade Presbiteriana Mackenzie, Porto Alegre, 2018.
[2] Capa da Revista **Horizonte**, nº 5, ano 3, maio de 1951.
[3] RIBEIRO, Demetrio. **Sobre arquitetura brasileira**. Horizonte, Porto Alegre, n°5, maio 1951, p. 145.
[4] RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Partido Comunista, Cultura e Política Cultural**. 1986. Tese (Doutorado) – Departamento de Ciências Sociais da USP, São Paulo, 1986. p.307 e 343-344.

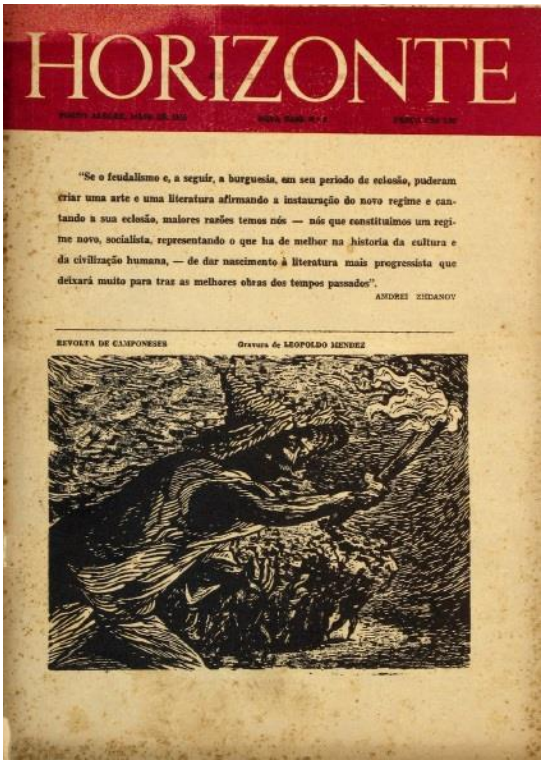


Figura 1 – Capa da revista Horizonte, Porto Alegre, n°5, maio 1951. Fonte: Material em arquivos tipo pdf, gentilmente cedidos por Lívia Fernanda Ribeiro Nunes ao autor deste artigo.

ARTE VIGIADA: O REALISMO SOCIALISTA

Em 1932 apareceu pela primeira vez a expressão *Realismo Socialista*:

> "Até então, para conceituar a arte revolucionária, falava-se em realismo heroico, realismo revolucionário ou realismo romântico. Um editorial da Gazeta Literária, órgão da Federação da Unificação dos Escritores Soviéticos (controlada pelo Partido Comunista Soviético), difundia a senha para quem quisesse sobreviver: "As massas exigem do artista a sinceridade e a veracidade do Realismo Socialista, revolucionário na figuração da revolução proletária."[5]

O sistema totalitário Stalinista ganhava força desde 1927 e segundo Eric Hobsbawn tinha a seguinte fisionomia: "culto exaltado ao líder, imputação de crime a qualquer oposição, ampla influência da polícia secreta e imposição de um marxismo-leninismo monolítico em todas as esferas da vida."[6]

Em 17 de agosto de 1934, no Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos, Andrei Zhdanov, importante personagem do Comitê Central do Partido Comunista Soviético (PCUS), apresentou, no discurso

[5] MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o Realismo Socialista no Brasil (1947-1953).** Rio de Janeiro – José Olympio, 1994. P.115.
[6] HOBSBAWN, Eric J. **História do Marxismo; o marxismo na época da Terceira Internacional**. Rio de Janeiro – Paz e Terra, 1987. P.138-9.

considerado a pedra fundamental do Realismo Socialista[7], as diretrizes ideológicas e o próprio termo, que a partir dali designaria a política cultural stalinista:

> "O camarada Stalin chamou nossos escritores de 'engenheiros das almas'. Que significa isso? Que obrigações lhes impõe esse título? Isso quer dizer, de início, conhecer a vida a fim de poder representá-la veridicamente nas obras de arte, representá-la não só de modo escolástico, morto, não simplesmente como a 'realidade objetiva', mas representar a realidade em seu desenvolvimento revolucionário. E aí, a verdade e o caráter histórico concreto da representação artística deve unir-se à tarefa de transformação ideológica e de educação dos trabalhadores no espírito do socialismo. Esse método da literatura e da crítica literária é o que chamamos o método do Realismo Socialista"[8]

Zhdanov enquadrou as artes soviéticas às diretivas do Partido Comunista Soviético (PCUS): *"Sob a direção do partido, sob a direção atenta e diária do Comitê Central, sustentados e auxiliados incansavelmente pelo camarada Stalin, a massa inteira dos escritores e artistas acha-se unida em volta do poder soviético e do partido."*[9]

O discurso qualificou a arte burguesa como "degenerescência geral de seus temas, de seus talentos, de seus autores, de seus heróis". E classificou como má uma arte que decorria "do misticismo, do clericalismo e da pornografia característicos do declínio e da corrupção dominantes no capitalismo".[10]

Em contraposição à arte proletária imposta pelo partido, Leon Trotsky e o surrealista André Breton, em julho de 1938 lançaram o manifesto Por Uma Arte Revolucionária Independente, em defesa da liberdade de criação. O texto, que possuía por objetivo agrupar artistas e intelectuais, constituindo a Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (FIARI), "opunha-se, segundo esses, à proposta controladora de Stálin, ainda que mantendo como tarefa suprema da arte participar consciente e ativamente da preparação da revolução."[11]

Durante a Segunda Guerra Mundial o Realismo Socialista distendeu a pressão sobre os artistas soviéticos. Em parte pelas alianças com os países democráticos e uma maior tolerância com cultura Ocidental e os comunistas estrangeiros que se exilaram em Moscou fugindo do fascismo europeu.

ECOS DO ZHDANOVISMO

Durou pouco o período de arrefecimento. O pós guerra marcou o auge da política cultural stalinista aos partidos comunistas do mundo. O período marca a clara divisão entre as superpotências vitoriosas e seus programas políticos antagônicos. EUA e URSS exercem ao globo a hegemonia política, econômica e

[7] MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o Realismo Socialista no Brasil (1947-1953).** Rio de Janeiro – José Olympio, 1994. P.116.
[8] NAPOLITANO, Marcos. (1997). **Arte e Revolução: Entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968).** Revista de Sociologia e Política N°8. Universidade Federal do Paraná (UFPR), p.15.
[9] Idem.
[10] Idem.
[11] NUNES, Lívia Fernanda Ribeiro. **Os Cinco Professores Comunistas.** 2016. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. P.129.

ideológica em seus respectivos blocos. Buscam ampliar domínios em meio a uma Europa em reconstrução após os horrores do nazi-fascismo.

Os ecos do Zhdanovismo se fizeram presentes na França quando em 1947 o Comitê Central extinguiu a Comissão de Intelectuais do Partido Comunista Francês. O escritor Louis Aragon faz às vezes de Zhdanov francês e diversos intelectuais abandonaram ou foram expulsos do partido, como Edgar Morin e Marguerite Duras.[12]

Na Itália, o Partido Comunista Italiano também montou seu patrulhamento ideológico alinhado a Moscou e perseguiu o autor Elio Vittorini, então editor chefe do jornal do partido, *Unitá.* Vittorini publicava traduções de autores como Faulkner, Hemingway, Kafka e Joyce, tidos pelo PCUS como escritores burgueses. O romancista ainda ponderou que a doutrina soviética não se aplicava ao PCI. O Comitê Central retirou-lhe o apoio e fechou a revista em dezembro de 1947.[13]

O Zhdanovismo e seu patrulhamento em prol do Realismo Socialista se espalhou em ritmo hemisférico e plantou a sua semente no Partido Comunista Brasileiro (PCB). Justamente o partido aurático que, findada a guerra, multiplicara os sonhos pelo socialismo, inspirando versos como o de Carlos Drummond de Andrade:

> "A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais.
> Os telegramas de Moscou repetem Homero.
> Mas Homero é velho.
> Os telegramas cantam um mundo novo
> que nós, na escuridão, ignorávamos."[14]

ESTIMULAR E DISSEMINAR: O REALISMO SOCIALISTA NO BRASIL

Segundo o pesquisador RUBIM, em 1950, o partido comunista brasileiro convocou uma reunião entre os dirigentes e intelectuais atuantes, a fim de aprovar a nova linha política no campo cultural. Diógenes Arruda, então todo poderoso dirigente do PCB, definiu, com base nos escritos de Andrei Zhdanov, a nova linha cultural a ser adotada pelo partido, baseada no Realismo Socialista. Esta linha deveria ser estimulada e disseminada no Brasil pelos intelectuais ligados ou próximos à organização.[15]

O discurso de Zhdanov foi publicado na íntegra na Revista *Para Todos*, n°3, abril de 1950. Trata-se portanto, do auge da recepção do Realismo Socialista no Brasil. Era a primeira vez que se publicava em português o manifesto da política cultural stalinista.[16]

[12] Idem. P.129.
[13] Idem, p.129-30.
[14] Idem, p.130.
[15] RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Partido Comunista, Cultura e Política Cultural**. 1986. Tese (Doutorado) – Departamento de Ciências Sociais da USP, São Paulo, 1986. p.307 e 343-344
[16] MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o Realismo Socialista no Brasil (1947-1953).** Rio de Janeiro – José Olympio, 1994. P.117.

Essa recepção modelou um modo de agir subserviente à União Soviética e os ditames ideológicos do Partido Comunista Soviético. Encarnando o Zhdanov brasileiro na mídia partidária do país, surgiu a figura de Floriano Gonçalves, que assim avaliza a doutrina do Realismo Socialista:

> "Hoje dispomos de revistas literárias e de divulgação cultural em cinco grandes estados: Para Todos, Fundamentos, **Horizonte**, Sevia e brevemente Itinerário. ...Cada uma destas revistas... deverá ser o centro aglutinador dos intelectuais democratas e das forças jovens que procurem orientação justa e correta em torno do programa de defesa da independência nacional e da paz. Nossas revistas nos estados devem unir-se uma às outras para formar ampla rede e refletir nacionalmente uma cultura revolucionária em desenvolvimento, com novos valores e novas perspectivas, uma cultura do ponto de vista das amplas massas que lutam pela paz e pela libertação nacional do jogo dos imperialistas forjadores de guerra e de seus sócios nacionais."[17]

Estava estabelecido pelo PCB um sistema de conexões entre os periódicos. Conexões que, como subsistemas, reverberariam pelo país os códigos Zhdanovistas.

PORTO ALEGRE E A REVISTA HORIZONTE

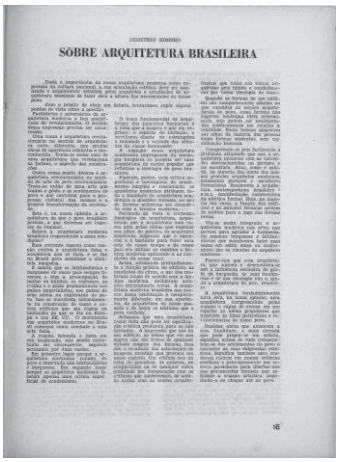
Nesse cenário é que foi criada em Porto Alegre a revista *Horizonte*, (figura 2) que se manteve em circulação até o ano de 1956. É possível identificar dois momentos distintos no periódico. No ano de 1949, sob a direção do escritor Cyro Martins, a revista publicou três números. A ênfase estava na literatura e nas artes do Rio Grande do Sul.

Figura 2 – Capas dos três primeiros números da revista Horizonte, de março, abril e julho de 1949. Fonte: DUPRAT, Andréia Carolina Duart. Revista Horizonte (1949-1956) Imagem impressa e questões políticas. Trabalho de Conclusão de curso (Graduação em História da arte) Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013. P.103.

[17] Revista **Para Todos**, n°8, abril de 1951.

O ano de 1950, auge da recepção do Realismo Socialista no Brasil, marcou a fase seguinte do periódico e que seguiu até sua extinção. Dirigida pela poetisa Lila Ripoll, a revista claramente acompanhava a mudança de postura do PCB em direção às ideias Zhdanovistas postas em marcha por Diógenes Arruda em 1950, passando a ser um órgão oficial do Partido.[18]

A partir do número 5, em maio de 1951, o arquiteto Demetrio Ribeiro passou a ser membro do conselho de redação da Revista. E justamente nessa edição foi criada uma seção para discussão do tema de arquitetura e urbanismo, intitulada *Sobre Arquitetura Brasileira.* [19] (figura 3)


DEMETRIO RIBEIRO

SÔBRE ARQUITETURA BRASILEIRA

Figura 3 - Sobre arquitetura brasileira. Demetrio Ribeiro, Horizonte, Porto Alegre, n°5, maio 1951, p. 145. Fonte: Material em arquivos tipo pdf, gentilmente cedidos por Lívia Fernanda Ribeiro Nunes ao autor desta pesquisa.

POR UMA ARQUITETURA COMPREENDIDA PELAS MASSAS

Demetrio Ribeiro iniciou seu artigo convidando "os arquitetos e estudantes de arquitetura desejosos de fazer a obra à altura das necessidades do nosso povo" a analisarem e debaterem a "orientação estética da nossa arquitetura moderna".[20]

Para tanto, propôs primeiramente um entendimento acerca do termo revolucionário, que tanto partidários como adversários usavam para qualificar a arquitetura moderna. Para ele, o sentido do termo precisava ser esclarecido.

> "Uma cousa é arquitetura revolucionária no sentido de arquitetura nova, diferente, que produz obras de aparência estranha e desconhecida. Trata-se nesse caso de uma arquitetura que revoluciona as formas, o aspecto das construções. Outra cousa muita diversa é arquitetura revolucionária no sentido de arte do povo revolucionário. Trata-se então de uma arte que traduz o gosto e os sentimentos do povo e que contribui para o progresso cultural das massas e a própria transformação da sociedade."[21]

[18] DUPRAT, Andréia Carolina Duarte. **Revista Horizonte (1949–1956) Imagem impressa e questões políticas**. 2013. Graduação. (Bacharelado em História da Arte). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p.103.
[19] **Horizonte**, nº 5, ano 3, maio de 1951, p.145.
[20] RIBEIRO, Demetrio. **Sobre arquitetura brasileira**. Horizonte, Porto Alegre, n°5, maio 1951, p. 145.
[21] Idem.

Demetrio frisou na frase seguinte, que essa era a arquitetura por ele desejada, a que "devemos ser capazes de realizar", e deixou a pergunta: "Estará a arquitetura moderna brasileira respondendo a essas condições."[22]

A questão de transformação da sociedade, condição desejada pelo autor, na qual o arquiteto seria um sujeito capaz de, pela sua atuação profissional, revolucionar o contexto social, foi tema caro para os arquitetos do período.

AMARAL em seu livro de 1984, escreveu sobre o enfoque do arquiteto como um "profissional que exerce uma atividade identificada como prática revolucionária, apta a alterar ou a participar da alteração de um sistema social."[23] Para a autora, esse enfoque talvez tenha emergido justamente com o advento da arquitetura do Movimento Moderno e suas novas técnicas que ligariam o profissional que as utilizasse a um ser que estaria insurgindo-se contra a prática convencional da arquitetura. AMARAL chamou de utópica a ideia de revolução através da arquitetura e salientou a profunda contradição entre a arquitetura moderna no Brasil e a realidade social.

Dando sequência a pergunta feita, Demetrio afirmou que a corrente moderna havia nascido como "reação contra a arquitetura falsa e acadêmica que se fazia no Brasil", atribuindo à burguesia o "espírito de imitação, o servilismo diante do estrangeiro, a falsidade e a vaidade das atitudes da classe dominante."[24]

> "É sabido que os latifundiários e burgueses do nosso país sempre tiveram e têm a preocupação de imitar hábitos, os costumes, as modas e o gosto predominante nos países imperialistas, nos países de seus sócios na exploração do povo. Isso se manifesta naturalmente na construção de casas e outros edifícios que são cópias ou imitações do que se faz na Europa e nos EE. UU. O movimento dos arquitetos modernos no Brasil começou como combate a essa arte falsa."[25]

A partir disso, faz uma primeira crítica ao Movimento Moderno no Brasil. Demetrio sugere que a reação moderna "não pode ser consequente" e expôs duas razões: A primeira, de que a arquitetura moderna no Brasil continuou "isolada do povo e reservada aos latifundiários e burgueses," e a segunda, de que isto ocorreu porque os "arquitetos modernos fizeram apenas uma crítica superficial do academismo".[26]

Quanto à primeira razão, o distanciamento do povo, Oscar Niemeyer abordou o tema cinco anos antes, em artigo na revista Joaquim, de Curitiba, em novembro de 1946, chamado "Formação e evolução da Arquitetura no Brasil."[27]Ali, o famoso arquiteto carioca escreveu sobre a arquitetura moderna e a realidade social do país. Niemeyer usou a expressão "grandes debilidades" para qualificar o descaso da nova arquitetura quanto "seu aspecto social e humano propriamente ditos"[28] E reconheceu que a "atividade limitou-se à construção de prédios isolados, edifícios públicos e casas burguesas, obras que logicamente

[22] Idem.
[23] AMARAL, Aracy A. (1984) **Arte para quê?: A preocupação social na arte brasileira, 1930- 1970**. [3° Ed.]. – São Paulo: Studio Nobel, 2003. P.278.
[24] RIBEIRO, Demetrio. **Sobre arquitetura brasileira**. Horizonte, Porto Alegre, n°5, maio 1951, p. 145.
[25] RIBEIRO, Demetrio. **Sobre arquitetura brasileira**. Horizonte, Porto Alegre, n°5, maio 1951, p. 145.
[26] Idem.
[27] NIEMEYER, Oscar. **Formação e evolução da Arquitetura no Brasil**. Revista Joaquim n°6, Curitiba, novembro de 1946.
[28] Idem.

deveriam fazer parte de um Plano Diretor, ajustado indistintamente a todos os problemas sociais e urbanísticos."[29] Niemeyer salientou que nos "cumpre rejeitar" a atuação do arquiteto que apenas participa de projetos que beneficiam as classes privilegiadas. E que tal Plano Diretor, por ele citado, poderia transformar "a situação precária do nosso trabalhador urbano e rural, privado das mais primárias condições de conforto e higiene."[30]

A segunda razão exposta por Demetrio é mais complexa. O autor afirmou que os arquitetos modernos fizeram uma crítica superficial e incompleta do academismo. Para justificar, sugeriu que os modernos atribuíram "toda falsidade da arquitetura acadêmica a questões formais." Com isso, Demetrio criticou os arquitetos modernos sugerindo que estes pensavam que bastaria alterar o repertório formal e pô-lo de acordo com a técnica moderna. Os arquitetos que assim faziam, segundo ele, não compreendiam a questão ideológica envolvida. Para se contrapor a "arquitetura acadêmica impregnada da ideologia burguesa" só havia um caminho, que não passava somente por uma troca de repertório formal e técnico. Os arquitetos verdadeiramente modernos precisariam realizar uma "arquitetura de cunho popular que refletisse a ideologia do povo brasileiro."

> "Perdendo de vista o conteúdo ideológico da arquitetura, esquecendo que a arquitetura vale como arte pelas ideias que exprime aos olhos do público, os arquitetos modernos julgaram que o essencial e o bastante para fazer uma arte do nosso tempo e do nosso país era utilizar ao máximo a técnica moderna aplicando-a as condições de nosso meio. Assim, estudando profundamente a função prática do edifício, as condições do clima, o uso dos materiais locais de acordo com a técnica moderna, deduziram soluções inteiramente novas. A arquitetura moderna brasileira que nasceu dessa orientação é completamente diferente, em sua aparência, da arquitetura do nosso passado e de todos os edifícios que o povo conhece."[31]

A partir desse ponto o autor entrou na questão de "orientação estética", enunciada no primeiro parágrafo. Para Demetrio, a arquitetura não poderia ser realizada com preceitos estéticos desconhecidos do povo.

Nesse ponto do texto, emerge o discurso Zhdanovista. O Realismo Socialista que rompeu com as experiências do modernismo na Europa do pós-guerra, a arquitetura Russa que bradava por uma estética que representasse a Revolução e os ideais do proletariado. O construtivismo rejeitado pessoalmente por Stalin, que estabeleceu tribunais de julgamento aos erros arquitetônicos dos formalistas.[32] O discurso de Demetrio, como não poderia ser diferente, era parelho ao editorial da revista Horizonte, "uma revista de intelectuais de vanguarda," [33] que se propunha a representar os novos ideais progressistas, dos "partidários de um mundo novo, com o qual sonharam os grandes pensadores do passado e que já se ergue, a nossos olhos, na gloriosa União Soviética." [34]

[29] Idem.
[30] Idem.
[31] Idem.
[32] CAVALCANTI, Maria de Betania Uchoa. **O Stalinismo e a Reconstrução do Pós-Guerra em Varsóvia. Realismo Socialista e Arquitetura Moderna.** Artigo. RUA – Revista de Urbanismo e Arquitetura, v.5, n.1 número Universidade Federal da Bahia. Salvador, 1999. P.60.
[33] Editoria da Revista **Horizonte**, nº 4, ano 2, 20/12/1950, p.1.
[34] Idem.

A nova orientação estética proposta por Demetrio rejeitava o que não trouxesse a significação humana:

> "A impressão que nos dá um edifício, as ideias que ele nos sugere não são frutos de qualquer virtude mágica das formas, mas sim o resultado das associações de imagens mentais que provoca em nosso espírito. Um edifício nos dá ideia de grandeza, de nobreza, de simplicidade ou de qualquer outra qualidade por comparação com os edifícios que conhecemos, de acordo enfim com as noções arquitetônicas que todos nós temos, adquiridas pelo hábito e condicionadas por nossa ideologia de classe. Quando as formas de um edifício são completamente alheias ao que constitui as noções arquitetônicas do povo, essas formas não sugerem nenhuma ideia determinada, não podem ser interpretadas esteticamente em relação a realidade. Essas formas aparecem aos olhos da maioria das pessoas como formas abstratas, sem significação humana."[35]

A partir desse ponto do texto ficou clara a polêmica vigente no período em relação às artes. De fins dos anos 40, até meados dos anos cinquenta é o momento em que se vê mais acirrada a questão do realismo versus abstracionismo.[36] A Revista Horizonte, através de seus artistas gravadores Carlos Scliar, Danúbio Gonçalves e Vasco Prado, mantinha-se fiel às diretrizes do Realismo Socialista soviético. Vasco Prado rejeitou o abstracionismo e a sua própria produção inicial, quando criticou sua escultura o "Negrinho" dizendo que modelou um negrinho do pastoreio como "símbolo da miséria, do atraso e da brutalidade de uma sociedade feudal." E escreveu na Revista Horizonte de número 3, em março de 1951, apenas dois meses antes do artigo de Demetrio:

> "tendo visto o nascimento de uma nova arte realista praticada pelos artistas mais progressistas de nossos dias – depois de ter lido com atenção as discussões sobre a estética do Realismo Socialista realizadas pelos artistas da URSS – depois de nossas atuais discussões sobre arte – eu posso constatar como artista que procura fazer de sua arte um instrumento de luta contra a opressão, que vê na arte um meio de esclarecer a consciência dos homens no caminho do progresso e bem estar social, posso constatar, repito, que aquele realismo que procurei imprimir ao "Negrinho" não corresponde às necessidades sociais dos dias que atravessamos."[37]

Vasco terminou por modelar um novo "Negrinho", esse sim, atento aos ditames soviéticos. Mencionou o defeito formalista em sua formação, onde se preocupou mais com o lado dramático da lenda e deixou de representar o "lado humano do Negrinho, que é o humano das classes oprimidas que ele simboliza."[38]

Demetrio entrou especificamente nessa esfera na sequência de seu texto. E disse que a maior parte dos casos naquele momento na arquitetura brasileira, a função dos edifícios e as soluções técnicas, serviam de motivos para um mero jogo de formas novas:

> "Compreende-se pois facilmente a profunda afinidade que une a arquitetura moderna com as correntes abstracionistas na pintura e na escultura. Aliás, como é sabido, na maioria das obras dos nossos grandes arquitetos modernos, colaboram pintores e

[35] RIBEIRO, Demetrio. **Sobre arquitetura brasileira**. Horizonte, Porto Alegre, n°5, maio 1951, p. 145.
[36] AMARAL, Aracy A. (1984) **Arte para quê?: A preocupação social na arte brasileira, 1930- 1970**. [3° Ed.]. – São Paulo: Studio Nobel, 2003. P.239.
[37] PRADO, Vasco. **O Negrinho**. Horizonte, Porto Alegre, n°3, fev/mar. 1951.
[38] Idem.

> escultores formalistas. Realmente a arquitetura contemporânea brasileira é uma manifestação característica da arquitetura formal. Viu-se assim integrada a arquitetura moderna nas artes que servem para agradar a burguesia."[39]

Ficou claro que Demetrio falava de Oscar Niemeyer e de Cândido Portinari, então nomes destacados no cenário nacional. Portinari assinou diversas obras modernas com Niemeyer, entre elas o painel do prédio do Ministério de Educação e Saúde (figura 3), executado em 1944 no Rio de Janeiro e o painel da Igreja São Francisco de Assis da Pampulha, em Belo Horizonte, inaugurada em 1943. Portinari fazia parte daquele grupo de artistas que se mantiveram independentes, [40] embora comungassem com os ideais progressistas, ao patrulhamento ideológico stalinista, e por isso foram duramente criticados pelos adeptos do Realismo Socialista.

Sobre Portinari, em entrevista no ano de 2000, Demetrio falou:

> "no meu período da vinda para o Brasil, eu percebi uma coisa. Eu não vou dizer que eu incorresse nisso, eu quero fazer uma comparação. A arte ficticiamente moderna, por exemplo, Portinari. Portinari era um cara que gostava de pintar como ele via, mas que percebia que se botasse um cavalo com uma dentadura tipo do Picasso... Eu acho que há isso, um pouco assim, isso está muito na noção brasileira de cópia do servilismo."[41]

[39] RIBEIRO, Demetrio. **Sobre arquitetura brasileira**. Horizonte, Porto Alegre, n°5, maio 1951, p. 145.
[40] AMARAL, Aracy A. (1984) **Arte para quê?: A preocupação social na arte brasileira, 1930- 1970**. [3° Ed.]. – São Paulo: Studio Nobel, 2003. P.239.
[41] RIBEIRO, Demetrio. **Entrevista ao arquiteto Udo Mohr**. Porto Alegre, 02 de outubro de 2000.

Figura 2 - Painel do Ministério de Educação e Saúde. Cândido Portinari, Rio de Janeiro, 1944.
https://i.pinimg.com/originals/9d/3e/f8/9d3ef820545e860ebc7aef2b29675c77.jpg Acessado em 09 de setembro de 2017.

Demetrio fechou o parágrafo de seu texto na revista Horizonte, concluindo que são os mesmos burgueses e latifundiários que antes "mandavam fazer suas casas em estilo suíço ou californiano"[42] são agora os clientes do arquiteto moderno. E rechaçou essa arquitetura que, segundo ele "nasceu e se desenvolveu sob influência exclusiva do gosto da burguesia, de suas tendências e de sua ideologia."[43]

E como fechamento, o autor do artigo contou como para ele seria a verdadeira arquitetura.

> "A arquitetura verdadeiramente nova será, na nossa opinião, uma arquitetura compreendida pelas massas e capaz de evocar em seu espírito as ideias grandiosas que inspiram as lutas patrióticas e revolucionárias do nosso povo. Realizar obras que alcancem a essa finalidade, a mais elevada que pode propor-se um artista, significa acima de tudo compenetrar-se dos sentimentos do povo e conhecer as suas exigências estéticas. Significa também uma mudança radical em nossos critérios estéticos e principalmente um esforço persistente para libertar-nos dos preconceitos formais que asfixiam a criação artística, impedindo-a de chegar até ao povo."[44]

O ARTIGO REVISITADO

No ano de 1986 completavam-se trinta e cinco anos do polêmico artigo "Sobre Arquitetura Brasileira", publicado por Demetrio Ribeiro na Revista Horizonte em 1951. A professora Doris Maria Machado de Bittencourt[45] cursava então pós graduação, e, como pesquisadora, elaborou um questionário para Demetrio a fim de confrontá-lo com seu próprio artigo trinta e cinco anos passados. Este material, nunca publicado, foi gentilmente cedido por Doris para fazer parte da dissertação de mestrado do autor deste artigo.

Em maio de 1951, data do seu primeiro artigo na revista Horizonte, Demetrio Ribeiro era um jovem arquiteto de trinta e quatro anos. Em 5 de junho de 1986, data das respostas ao questionário aqui apresentado, Demetrio era um senhor de sessenta e nove anos.

[42] RIBEIRO, Demetrio. **Sobre arquitetura brasileira**. Horizonte, Porto Alegre, n°5, maio 1951, p. 145.
[43] Idem.
[44] Idem.
[45] Doris Bittencourt é arquiteta graduada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1971), mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1990) e doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1996). Atualmente é professora adjunta da Universidade de Santa Cruz do Sul. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Fundamentos de Arquitetura e Urbanismo, atuando principalmente nos seguintes temas: arquitetura brasileira, história da arquitetura e do urbanismo, evolução urbana, representação gráfica, expressão gráfica e bancas de mestrado e doutorado. Fonte: Plataforma Lattes acessada em 28 de dezembro de 2017.

> "(DORIS) Em 1951 surgiu uma polêmica entre os arquitetos Demetrio Ribeiro, Nelson Souza e Edgar Graeff sobre a chamada "função social da arquitetura". Como participante deste debate, qual a sua posição e como ele se desenvolveu?
>
> (DEMETRIO) Muitos historiadores encontram traços comuns às diferentes manifestações culturais de uma mesma sociedade. Taine fala do parentesco entre os jardins de Versalhes, o verso Alexandrino de Racine e a organização da Corte de Luis XV. É conhecida a afinidade do civismo burguês de 1789 com a estética clássica greco-romana. Parece evidente que uma mesma aspiração à abrangência e à totalidade está presente tanto na filosofia de Hegel, como na música de Bethoven e na arquitetura de Schinkel. Com base nessa ideia pode-se admitir que uma conjuntura histórica de transformação política, ou seja, uma conjuntura revolucionária, se refletiria em todas as manifestações da cultura, inclusive na arquitetura, na estética da arquitetura."[46]

Demetrio deixou claro em sua resposta a ideia de que o debate não era ingênuo, mas fundamentado no contexto específico.

Doris, na pergunta seguinte, questionou a ideia de arquitetura revolucionária:

> "(DORIS) Fale um pouco mais sobre a arquitetura moderna e a arquitetura revolucionária, a que o senhor se referiu no artigo que gerou polêmica, em 1951.
>
> (DEMETRIO) Entendíamos que uma arquitetura revolucionária seria a que pertencesse a uma conjuntura cultural revolucionária. Parecia-nos superficial a conceituação de arquitetura revolucionária como sendo aquela que rompe com os cânones estéticos pré-existentes. O cerne da polêmica residia no fato de contestarmos que a Arquitetura Moderna Brasileira da Pampulha e do Ministério da Educação fosse a expressão das aspirações revolucionárias do povo brasileiro".[47]

A resposta, tal qual a primeira, manifestou a ideia de conjuntura revolucionária, a qual os arquitetos não poderiam escapar ilesos. Demetrio aproveita para reiterar a crítica ao mero seguimento da cartilha estética moderna vigente.

A seguir, Doris questionou a estética das massas e como seria essa concepção:

> "(DORIS) No mesmo artigo, o senhor se refere a estética das massas. Como seria esta concepção? Pode-se fazer alguma espécie de analogia com o manifesto "A Estética da Fome" de Glauber Rocha, que surgiu mais tarde?
>
> (DEMETRIO) Estávamos convencidos, de certo subjetivamente e sem provas, de que uma arquitetura brasileira revolucionária resgataria valores estéticos subestimados pela Arquitetura Moderna: Legibilidade fácil das estruturas espaciais e construtivas, referências à tradição e às vivências do povo, expressão de ordem e de clareza, e até alguma monumentalidade."[48]

[46] RIBEIRO, Demetrio. **Entrevista à Doris Bittencourt.** Porto Alegre, 05 de junho de 1986.
[47] RIBEIRO, Demetrio. **Entrevista à Doris Bittencourt.** Porto Alegre, 05 de junho de 1986.
[48] RIBEIRO, Demetrio. **Entrevista à Doris Bittencourt.** Porto Alegre, 05 de junho de 1986.

Ainda que nas primeiras respostas Demetrio sugerisse embasamento teórico, aqui ele revelou certa subjetividade ao relembrar dos valores estéticos perseguidos em 1951.

> "(DORIS) A autora Aracy Amaral o chama de "demagógico" quando o senhor afirma que a "arquitetura compreendida pelas massas seria capaz de evocar, em seu espírito, a ideias grandiosas que inspiram as lutas patrióticas e revolucionárias". O que o senhor tem a dizer com relação a isso?
>
> (DEMETRIO) Exagerando a importância da arquitetura na vida cotidiana, acreditávamos, como os arquitetos soviéticos da época, numa "arquitetura capaz de comover multidões". Víamos uma oposição fundamental entre uma arquitetura dirigida esteticamente às massas populares e uma arquitetura voltada à busca de formas surpreendentes."[49]

Doris toca em um ponto delicado da polêmica. Dois anos antes, em 1984, Aracy Amaral publicou seu livro "Arte para que?: A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970,"[50] um capítulo sobre os artigos da Revista Horizonte e escreveu crítica dura à Demetrio. A resposta do arquiteto foi elegante, e, ao invés de entrar em embate, reconheceu o exagero. Mas seguiu firmando a reflexão crítica sobre a estética formalista.

Ao final, Doris questionou o arquiteto como agente de mudanças sociais.

> "(DORIS) A ideia de que o arquiteto, como profissional, exercendo sua atividade como uma prática revolucionária, pode alterar um regime ou um sistema social tem fundamento ou não passa de utopia? O que pode fazer o arquiteto para mudar o mundo?
>
> (DEMETRIO) Não pretendíamos ver na arquitetura uma arte capaz de promover transformações antes das mudanças políticas, mas não deixava de haver alguma ambiguidade no nosso discurso na medida em que as nossas críticas puderam ser entendidas como pressupondo isso.
>
> Assumíamos uma posição correta, a meu ver, propondo critérios científicos de avaliação da estética da arquitetura. Nesse sentido, as nossas teses conservam a sua validade para uma crítica histórica de fatos como a arquitetura soviética do período de 1934 a 1954, assim como de manifestações populares da cultura arquitetônica.
>
> O tempo tornou a polêmica puramente abstrata e desprovida de atualidade. O progresso técnico e cultural alterou profundamente a relação entre a percepção popular e a arte moderna e a tecnologia avançada.
>
> Alguns de nossos pressupostos parecem ter sidos desmentidos pelos fatos. A expressão estética da arquitetura é muito menos importante na vida social do que pensávamos que pudesse ser. Em lugar nenhum houve arquitetura capaz de comover multidões. As características estéticas que julgávamos inerentes à arquitetura revolucionária não parecem ter aparecido em Cuba, por exemplo. No plano estético propriamente dito as diferenças entre a arquitetura dos países socialistas e a dos países capitalistas tornam-se

[49] RIBEIRO, Demetrio. **Entrevista à Doris Bittencourt.** Porto Alegre, 05 de junho de 1986.
[50] AMARAL, Aracy A. (1984) **Arte para quê?: A preocupação social na arte brasileira, 1930- 1970**. [3° Ed.]. – São Paulo: Studio Nobel, 2003. P.278.

> cada dia menos perceptíveis. A polêmica dos anos cinquenta em Porto Alegre, que se inseria numa polêmica entre os arquitetos modernos de todo o mundo, pertence hoje apenas a História."[51]

Percebe-se ao final Demetrio, como ser político que foi, reafirmando a posição que ocupou naquele contexto, posição crítica em uma época em que a conjuntura revolucionária, como um espírito do tempo, atingia também o campo da arquitetura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo buscou ampliar o debate sobre a influência do Realismo Socialista no campo da arquitetura em Porto Alegre e no Brasil. Para tanto, nas duas primeiras seções, iniciou-se compreendendo o Realismo Socialista e a disseminação do seu discurso no mundo a partir da União Soviética até chegar ao Brasil. A terceira seção trouxe Porto Alegre e a Revista Horizonte, pano de fundo para as duas últimas seções, o artigo publicado por Demetrio Ribeiro neste periódico no ano de 1951 e uma entrevista dada pelo arquiteto 35 anos depois da publicação do referido artigo, revisitando suas ideias relativas ao tema. Ao fim, pode-se considerar o artigo de 1951 da Revista Horizonte como síntese do discurso do Realismo Socialista. A tentativa de tradução da estética ansiada pelo autor para uma conjuntura, entendida por ele, como revolucionária. Foi reflexo do posicionamento de um arquiteto no centro das transformações da ordem política, social e humana de seu próprio tempo.

REFERÊNCIAS:

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930- 1970.** [3° ed.]. – São Paulo: Studio Nobel, 1984.

ANDRADE, Homero Freitas de. **A Literatura que Stalin Proibiu.** Revista de Estudos Orientais. N°1. 1997

ARBEX, Luciana Bueno Marta. **Intelectualidade brasileira em tempos de Guerra Fria: agenda cultural, revistas e engajamento comunista.** Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo: São Paulo, 2012.

BITTENCOURT, D. M. M. **Polêmica dos anos 50-60: uma arquitetura para o povo ou uma arquitetura para as classes dominantes.** Anais do V Encontro de professores de Teoria e História da Arquitetura, Porto Alegre, v. 3, p. 213-217, 2002.

CAVALCANTI, Maria de Betania Uchoa. **O Stalinismo e a Reconstrução do Pós-Guerra em Varsóvia. Realismo Socialista e Arquitetura Moderna.** Artigo. RUA – Revista de Urbanismo e Arquitetura, v.5, n.1 número Universidade Federal da Bahia. Salvador, 1999.

COSTA, Lúcio. **Muita Construção, Alguma Arquitetura e um Milagre.** Correio da Manhã, Caderno Urbanismo e Construções, p. 1, 15 de junho de 1951.

[51] RIBEIRO, Demetrio. **Entrevista à Doris Bittencourt.** Porto Alegre, 05 de junho de 1986.

DUPRAT, Andréia Carolina Duarte. **Revista Horizonte (1949–1956) Imagem impressa e questões políticas.** Graduação (Bacharelado em História da Arte). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

FIORI, Renato Holmer. **Arquitetura moderna e ensino de arquitetura: os cursos em Porto Alegre de 1945 a 1951.** Dissertação (mestrado em História do Brasil) Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1992.

HOBSBAWN, Eric J. **História do Marxismo; o marxismo na época da Terceira Internacional.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma. [Org.] **Arquitetura UFRGS: 50 anos de histórias.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma. [Org.] **Demetrio Ribeiro.** Porto Alegre: IAB RS; Livraria do Arquiteto, 2005.

LUCCAS, Luís Henrique Hass. **Arquitetura Moderna Brasileira em Porto Alegre – Sob o mito do "gênio artístico nacional**. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2004.

MARTINS, Mariângela. **De Volta para o Presente: Uma história dos militantes comunistas de Porto Alegre e suas representações acerca da democracia (1945-1947)**. Dissertação (Mestrado em História) - UFRGS, Porto Alegre, 2000.

MARTINS, Mariângela. **A esquerda de seu tempo. Escritores e o partido Comunista do Brasil (Porto Alegre 1927-1957).** Tese (Doutorado em História) - UFRGS, Porto Alegre, 2012.

MELLO, Bruno Cesar Euphrasio de. **O urbanismo dos arquitetos: genealogia de uma experiência de ensino.** Tese (Doutorado em Planejamento Urbano Regional) UFRGS, Porto Alegre, 2016.

MOHR, Udo Silvio. **Demetrio Ribeiro, 1916-2003**. In: Vitruvius. Arquitextos. 2003. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.041/643. Acesso em: 07 outubro de 2016.

MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o Realismo Socialista no Brasil (1947-1953).** Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

NAPOLITANO, Marcos. **Arte e Revolução: Entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968).** Revista de Sociologia e Política N°8. Universidade Federal do Paraná (UFPR), 1997.

NIEMEYER, Oscar. **Formação e evolução da Arquitetura no Brasil.** Revista Joaquim n° 6, Curitiba, novembro de 1946.

NUNES, Lívia Fernanda Ribeiro. **Os Cinco Professores Comunistas.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2016.

PRADO, Vasco. **O Negrinho.** Horizonte, Porto Alegre, n°3, fev/mar. 1951.

RIBEIRO, Demetrio. **Sobre arquitetura brasileira.** Horizonte, Porto Alegre, n°5, p. 145, maio 1951. CD-ROM.

RIBEIRO, Demetrio. **Entrevista à Doris Bittencourt.** Porto Alegre, 5 de junho de 1986.

RIBEIRO, Demetrio. **A arquitetura no período 45-60.** In: XAVIER, Alberto; MIZOGUCHI, Ivan. Arquitetura Moderna em Porto Alegre. São Paulo: Pini, 1987. p. 26-31.

RIBEIRO, Demetrio. **Entrevista ao arquiteto Udo Mohr.** Porto Alegre, 02 de outubro de 2000.

RIBEIRO, Demetrio. **Um depoimento sobre a criação, por Tasso Corrêa, do ensino da arquitetura no Rio Grande do Sul**. In: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma. [Org.] Arquitetura UFRGS: 50 anos de histórias. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 23-27.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Partido Comunista, Cultura e Política Cultural. 1986.** Tese (Doutorado) – Departamento de Ciências Sociais da USP: São Paulo, 1986.

TROYANO, Rodrigo. Demétrio Ribeiro e o Julinho: um projeto no caminho do Ideário. Dissertação (Mestrado) - Mestrado associado em Arquitetura e Urbanismo Centro Universitário Ritter dos Reis e Universidade Presbiteriana Mackenzie, Porto Alegre, 2018.

ZHDANOV, Andrêi. **O Papel Social da Arte Progressista.** Revista Princípios, edição 8, mai. 1984, p. 46-52. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/zhdanov/ano/mes/papel.htm>

Salvador - 2018

O RECIFE PELO CICLO DO CINEMA, 1923-1931

RECIFE BY THE CYCLE OF CINEMA, 1923-1931

EL RECIFE POR EL CICLO DEL CINE, 1923-1931

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

SARAIVA, Kate
Mestre em Desenvolvimento Urbano
arquitetakate@gmail.com

MOREIRA, Fernando Diniz
Doutor em Arquitetura pela University of Pennsylvania;
Professor Associado da Universidade Federal de Pernambuco
fernando.diniz.moreira@gmail.com

O RECIFE PELO CICLO DO CINEMA, 1923-1931

RECIFE BY THE CYCLE OF CINEMA, 1923-1931

EL RECIFE POR EL CICLO DEL CINE, 1923-1931

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Apesar de as cidades serem primordiais no cinema, os estudos que associam cidade e cinema ainda não são numerosos no nosso campo e pouco utilizados como fontes para a história da cidade, do urbanismo e da arquitetura. Adotando o cinema como fonte para a história urbana, este estudo buscou estudar a cidade do Recife representada nos filmes produzidos pelo chamado Ciclo do Recife, entre 1923 e 1931, um período muito profícuo para a produção de filmes e documentários locais. Neste período, encontramos uma cidade em um amplo processo de modernização e transformação urbana, com a expansão para novas áreas suburbanas, o que era celebrado por tais filmes. Entre os elementos urbanos e espaços mais apresentados nos filmes estavam o porto e o movimento ao seu redor, as pontes, as novas avenidas e palacetes, os trilhos de bondes e trens, ou seja, a infraestrutura urbana sendo implantada na cidade no período, servindo assim como uma peça fundamental da propaganda do governo local. Entretanto, os filmes ainda exibiam em certas cenas, uma cidade tradicional, bucólica e provinciana e partes intocadas do seu sítio natural. A confrontação entre as fontes históricas disponíveis e os diferentes ângulos e tomadas adotados pelos cineastas, permite um olhar mais rico sobre as transformações em curso na cidade do Recife nestes anos.
PALAVRAS-CHAVE: cidade, cinema, Recife.

ABSTRACT:
Although cities are central to the cinema, studies associating city and cinema are not numerous in our field and little used as sources for the city's history, urbanism and architecture. Adopting cinema as a source for urban history, this study sought to study the city of Recife represented in the films produced by the Cycle of Recife between 1923 and 1931, a significant production of local films and documentaries. In this period, we find a city in a broad process of modernization and urban transformation, with the expansion to new suburban areas, which was celebrated by these films. The urban elements and spaces most presented in the films were: the port and the movement around it, the bridges, the new avenues and palaces, the trams and trains, that is, the urban infrastructure being implanted in the city in the period, thus serving as a key piece of local government propaganda. However, the films still exhibited in certain scenes, a traditional, bucolic and provincial town and untouched parts of its natural site. The confrontation between the available historical sources and the different angles and takes adopted by the filmmakers, allows a richer look on the transformations underway in the city of Recife in these years.
KEYWORDS: *city, cinema, Recife.*

RESUMEN:
A pesar de que las ciudades son primordiales en el cine, los estudios que asocian ciudad y cine aún no son numerosos en nuestro campo y poco utilizados como fuentes para la historia de la ciudad, el urbanismo y la arquitectura. En el siglo XVIII, en el siglo XVIII, en el siglo XVIII, en el siglo XVIII, en el siglo XVIII, En este período, encontramos una ciudad en un amplio proceso de modernización y transformación urbana, con la expansión hacia nuevas áreas suburbanas, lo que era celebrado por tales películas. Entre los elementos urbanos y espacios más presentados en las películas estaban

el puerto y el movimiento a su alrededor, los puentes, las nuevas avenidas y palacetes, los senderos de tranvías y trenes, o sea, la infraestructura urbana implantada en la ciudad en el período, sirviendo así como una pieza fundamental de la propaganda del gobierno local. Sin embargo, las películas todavía exhibían en ciertas escenas, una ciudad tradicional, bucólica y provinciana y partes intocables de su sitio natural. La confrontación entre las fuentes históricas disponibles y los diferentes ángulos y tomas adoptadas por los cineastas, permite una mirada más rica sobre las transformaciones en curso en la ciudad de Recife en estos años.
***PALABRAS-CLAVE**: ciudad, cine, Recife.*

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas observa-se um aumento no número de estudos acadêmicos que associam Cidade e Cinema. Diversos filmes registraram cidades no passado e possuem um enorme potencial como fonte de história e memória, como alertou Ferro: "O cinema é agente da história" (FERRO, 1992, p. 21). Por registrar momentos e experiências das cidades, o cinema pode ser visto não apenas como importante fonte de história e de entendimento da evolução urbana, mas também como fomentador de debates sobre temas contemporâneos. A interface entre estudos urbanos e estudos fílmicos pode, portanto, fornecer um rico caminho para investigação e discussão de questões de comum interesse a ambos.

O cinema consegue capturar espaços, lugares da cidade e da arquitetura permitindo um maior entendimento desses, pois incorpora o fluxo de pessoas, movimentos, perspectivas, deslocamentos por meio de automóveis e outros meios de transporte, etc. Exibe a cidade acontecendo, algo que planos e documentos sozinhos não conseguem expor. Entretanto, o campo da arquitetura e do urbanismo ainda não explorou totalmente a dimensão espacial oferecida pelo cinema.

Neste artigo buscou-se estudar as relações entre cidade e cinema por meio da produção do *Ciclo do Recife*, que reúne a significativa produção cinematográfica pernambucana, entre 1923 e 1931, momento no qual a cidade passou por um intenso processo de modernização[1]. Essa produção não fora considerada nos estudos sobre a urbanização e a modernização da cidade, no campo da história da Arquitetura e do Urbanismo, apesar de terem sido realizados filmes sobre as obras públicas que estavam sendo implementadas para a construção da cidade moderna.

Este fato já havia sido apontado por autores que se dedicaram ao estudo das transformações urbanas no Recife nos anos 1920 (MOREIRA, 1994; SILVA, 2010), mas, os mesmos não chegaram a abordá-los em seus trabalhos. Assim, percebeu-se que existem algumas lacunas a serem preenchidas e que a cidade do Recife ainda fora pouco estudada a partir do cinema, particularmente do ponto de vista dos arquitetos e urbanistas, o que convoca a realização de novos estudos nos quais os filmes sejam considerados fontes bibliográficas e documentais, assim como plantas arquitetônicas, mapas e documentos.

O trabalho teve como objetivo estudar a cidade do Recife representada sob a ótica do cinema, procurando identificar como os filmes se relacionaram com o processo de construção da cidade moderna e a relação entre o cinema e as ações do governo e de modernização.

O método adotado baseou-se em aspectos da análise fílmica, seguindo alguns critérios indicados por Vanoye (1994), Aumont (1995; 2009) e Marie e Jullier (2009). A intenção não foi analisar os filmes em termos estéticos, de montagem ou de técnicas de filmagem, tendo em vista que tais elementos já foram objeto de pesquisas no campo da Comunicação. Buscou-se destacar alguns elementos da linguagem fílmica (posições e movimentos da câmera, tipos de planos, enquadramentos) em relação aos elementos da

[1] Habermas afirma que: "a modernização refere-se a um conjunto de processos cumulativos e de reforço mútuo; à formação de capital e mobilização de recursos; ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho; ao estabelecimento do poder político centralizado e à formação de identidades nacionais; à expansão dos direitos de participação política, das formas urbanas de vida e da formação escolar formal; à secularização de valores e normas etc." (HABERMAS, 2000, p. 5). Assim, modernização refere-se também ao processo de construção de infraestrutura urbana para as cidades com o intuito de solucionar questões referentes à crescente industrialização e ao aumento populacional urbano.

modernidade (máquinas, transportes, *flânerie* etc.), e elementos urbanos representados nos filmes (pontes, faróis, trilhos, postes etc.).

Em um primeiro momento, procurou-se buscar informações gerais sobre os filmes, sobre diretores, difusão, recepção, locais de exibição etc. Em um segundo momento, buscou-se entender os temas e questões tratadas e o conteúdo dos filmes. Para subsidiar a análise foram primeiramente capturadas imagens da cidade no cinema (fotogramas ou frames), método já bastante empregado na prática de análise fílmica. Após a captura dos fotogramas foi feita uma descrição das principais sequências, destacando o posicionamento das câmeras na cidade. Desse modo, com o conjunto de imagens organizadas ficou mais fácil realizar a interpretação e verificar de que maneira a cidade foi representada, como correspondia às transformações urbanas do Recife na época e qual a contribuição o cinema deu para a construção da imagem da cidade moderna.

A primeira parte deste artigo contextualiza a cidade do Recife na década de 1920, aquela sobre o qual os cineastas se debruçaram. A segunda parte apresenta o *Ciclo do Recife* e os filmes. Por fim, a terceira parte, a mais extensa, analisa os principais temas e discursos, aspectos urbanos e da modernidade e as espacialidades capturadas.

A CIDADE DO RECIFE NOS ANOS 1920

O cenário político na cidade, no início dos anos 1920, caracterizava-se por um grande embate entre as forças políticas locais, devido à morte prematura do então governador do Estado José Bezerra. Os grupos políticos liderados por Manoel Borba e Pessoa de Queiroz lançaram candidatos diferentes a sucessão deflagrando uma crise política. Para evitá-la, chegaram a um acordo que alçou um juiz federal, Sérgio Loreto, ao posto de Governador.

Seu governo cercou-se de um forte esquema de propaganda para divulgar os feitos e as obras públicas - meios impressos e o cinema - contando com a colaboração de boa parte da imprensa local para exaltar seu pacto com o moderno e com o progresso.

Apesar de reconhecer as melhorias introduzidas pela administração do novo governador, o ex-governador Manoel Borba, principal opositor de Loreto, apontou inúmeros atos de corrupção como os desvios de material destinado às obras da Avenida Beira-mar para a construção de prédios particulares e o favorecimento de grupos políticos locais. Criticava também a autopromoção que Loreto fazia nos meios de comunicação, particularmente por meio da Revista de Pernambuco, dirigida por seu filho (REZENDE, 1997, p. 42-43).

Os grupos que lideravam o setor açucareiro e as ações políticas locais viam com satisfação os trabalhos de modernização que se seguiam, especialmente a reforma do porto, que facilitaria as importações e as exportações, mantendo o posto da cidade do Recife como polo comercial de influência regional. A cidade do Recife podia ser considerada um centro industrial, ainda que incipiente, um centro regional de operações financeiras e de prestação de serviços, mas que para manter esta posição precisava de fortes investimentos em infraestrutura na área portuária e implantação e expansão das redes ferroviária e rodoviária.

No cenário cultural, a cidade também experimentou nos anos 1920, diversas manifestações ligadas ao modernismo. Os princípios da Semana de Arte Moderna de 1922, defendidos em Recife por Joaquim Inojosa, tiveram como contraponto o movimento regionalista incentivado por Gilberto Freyre. Para os regionalistas, os benefícios trazidos pelo progresso e pelo desenvolvimento não compensavam as perdas causadas com as mudanças. Freyre e outros intelectuais colocaram-se contra as ideias modernistas mais impactantes, defendendo a preservação dos valores tradicionais e apontando para a necessidade de se valorizar cada uma das realidades locais (CANTARELLI, 2014, p. 82-84).

A vida urbana se tornava mais ativa e agitada, expondo contrastes marcantes em relação à vida na área rural. Além de cafés, cabarés e saraus, a cidade já tinha cinemas: o *Pathé* e o *Royal*, na Rua Nova, o *Moderno* (na Praça Joaquim Nabuco), o *Politheama* (na Boa Vista) e o *Ideal* (no bairro de São José), além do *Cineteatro do Parque*. A cidade se transformou em um dos polos mais importantes de cinema no Brasil, ao sediar o Ciclo do Recife, ativo entre 1923 e 1931.

Também já existiam diversas escolas e algumas faculdades (Engenharia, Medicina e Direito) formando profissionais receptivos à modernidade e à modernização, bem como boas livrarias, uma imprensa ativa que acompanhava a movimentação social e cultural, e produções na área literária e gráfica.

Estas transformações políticas, econômicas e culturais tiveram lugar em uma cidade que também passava por grandes transformações urbanas. A cidade se beneficiara de um amplo conjunto de obras efetuadas na década anterior que agora mostravam seus frutos. Entre 1909 e 1915, o bairro portuário, Bairro do Recife, foi redesenhado por meio de uma ampla reforma urbanística de caráter *haussmaniano*. A intervenção provocou uma extensa demolição do antigo traçado urbano e do casario para dar lugar, entre outros melhoramentos, a duas grandes avenidas radiais. Esta reforma originou-se do Projeto de Reaparelhamento e a Modernização do Porto, que foi iniciado em 1909 e estendeu-se até meados dos anos 1920. O reaparelhamento implicou a construção de diques, muralhas e armazéns, serviços de dragagem e de aterros, implantação do calçamento e linhas férreas, terminando por reformar toda a infraestrutura portuária do Recife. Paralelamente, foi efetuado o Plano de Saneamento do Recife, pelo eminente engenheiro Saturnino de Brito, que dotou a cidade de um moderno sistema de esgotamento sanitário e de abastecimento d'água.

No início dos anos 1920, a estrutura urbana original do Recife - como destacada por geógrafos como Josué de Castro e Mário Lacerda de Melo - definida pelo porto, pelo centro e pelos pequenos núcleos autônomos representados pelos engenhos era ainda nítida. Esta configuração iria determinar as diretrizes de crescimento para a cidade, uma disposição axial em que todas as linhas convergiam para o porto (CASTRO, 1954, p.88). O núcleo central, densamente edificado, era formado pelos bairros do Recife, Santo Antônio e São José. Anexo a estes, na parte continental, encontrava-se o bairro da Boa Vista. O Bairro do Recife adentrou nos anos 1920, em grande parte reformado e com o porto modernizado e passou a ser identificado como a entrada da cidade. O Bairro de Santo Antônio, também verticalizado, era o centro administrativo e cultural passou a ser o lugar de "estar" da cidade, uma área plena de edifícios públicos e igrejas, entre outros marcos simbólicos. No contíguo Bairro de São José encontrava-se um grande contingente populacional, morando em casas térreas e sobrados não tão altos. O Bairro da Boa Vista detinha uma ocupação residencial de perfil elitista que continuava por bairros limítrofes, como Payssandú, Benfica, parte das Graças e Madalena, onde também se encontravam fábricas, vilas operárias e mocambos.

Os antigos núcleos suburbanos, como Várzea, Apipucos, Beberibe, Poço da Panela entre outros, denominados por Mário Lacerda de "nódulos periféricos" foram sendo gradativamente incorporados pelo crescimento do centro (MELO, 1977, p.61-62). As antigas estradas carroçáveis que os ligavam ao centro tornar-se-iam posteriormente, as principais vias da cidade.

As reformas empreendidas pelo Governo Sergio Loreto contribuíram significativamente para isto ao promover grandes empreendimentos nas áreas periféricas como a urbanização da Campina do *Derby* e a construção da Avenida Boa Viagem, dotando a cidade de um moderno bairro-jardim e de uma avenida litorânea. Acrescenta-se ainda à modernização, calçamento e retificação do traçado de antigos largos e praças nos núcleos suburbanos.

Estas últimas intervenções, promovidas pela Prefeitura, embora de pequeno impacto, pontuais e não expressas em um plano geral formalizado, estavam inseridas em uma visão de conjunto e, na medida em que atuaram em locais estratégicos na estrutura urbana, produziram as condições ideais para a incorporação daqueles núcleos ao tecido urbano em crescimento. Desta forma, contribuíram fundamentalmente para o aumento da mancha urbana e o preenchimento de seus vazios.

Este conjunto de obras foi de interesse de uma parcela das elites locais, geralmente oriunda das atividades comerciais, que aos poucos se deslocava para os subúrbios, ávidas por este novo estilo de vida destes aprazíveis locais, sobretudo depois que o automóvel redimensionou a noção de distância do século XIX. No caso de Boa Viagem acrescenta-se ainda a nova relação com o mar, que adquire um caráter simbólico de modernidade.

No final dos anos 20, os bairros centrais tornaram-se mais densos e ampliaram-se em direção aos seus limites. Os tentáculos que partiam para os subúrbios agora estão mais largos e menos definidos, perdendo aos poucos, inclusive, o traço linear tão peculiar. Os antigos "nódulos periféricos" se ampliam, iniciam, ainda que lentamente, um processo de interligação. O território encontrava-se estruturado e fluidificado por um moderno sistema de transporte urbano, o que contribuiu decisivamente para o desenvolvimento dos subúrbios. É para esta cidade que os cineastas irão dirigir seus olhares nos filmes produzidos pelo Ciclo.

O CICLO DO RECIFE

No Brasil, somente na década de 1920, é que se desenvolveu a produção de filmes nacionais, dentro de um cenário já dominado pelos norte-americanos (GOMES, 1974, p. 35). A produção brasileira ocorreu por meio dos “Ciclos Regionais”, cuja circulação e exibição ficaram mais restritas aos mercados locais. Entre estes ciclos, destacaram-se os Ciclos do Recife, Campinas, Porto Alegre, Cataguases, Belo Horizonte e São Paulo (CUNHA FILHO, 2010, p. 37).

A produção do Recife se destacou frente a estes ciclos regionais. Os realizadores do *Ciclo do Recife* foram pioneiros ao registrarem uma fase da evolução urbana da cidade. Apesar de terem existido experiências anteriores[2], o *Ciclo do Recife* desenvolveu-se entre 1923 e 1931, quando foram produzidos entre 33 a 40 filmes, divididos entre *naturaes* (documentários encomendados por governantes) e filmes de enredo (ficção). Muitos deles não foram localizados ou conservados, e, hoje, existem apenas em fragmentos de

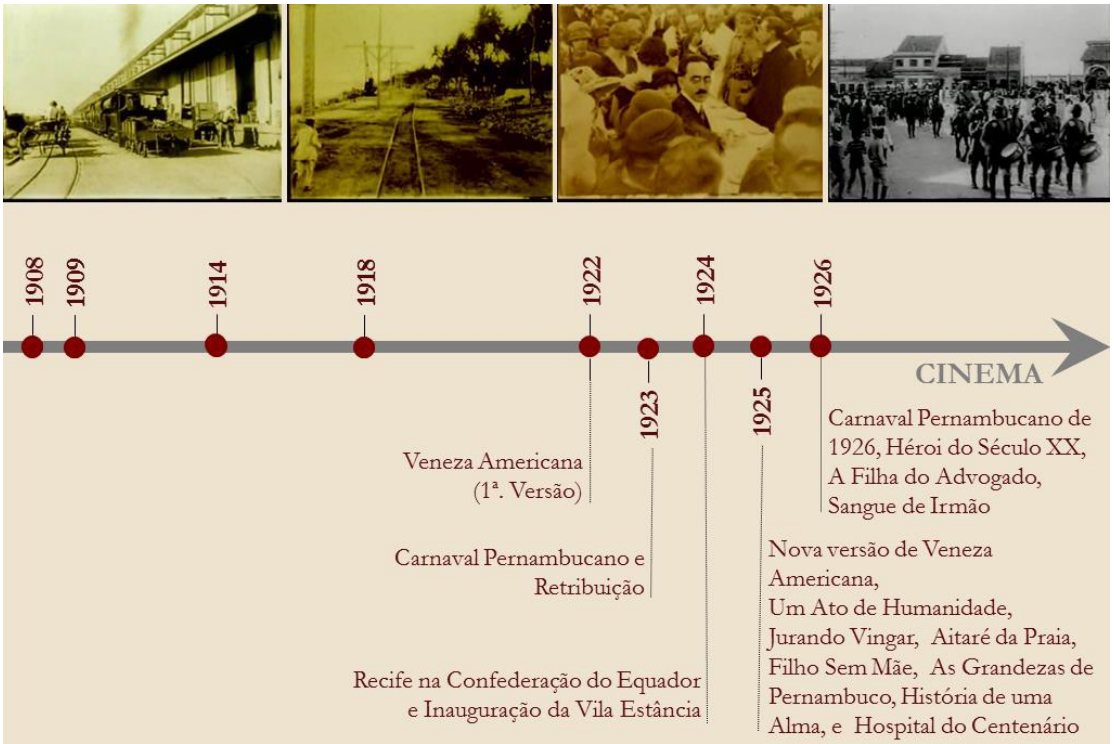
[2] “Há registros de que, em 1910, o Cine Pathé filmou alguns *naturaes* e de que dois cinejornais foram produzidos na cidade em 1916 e 1917” (CUNHA FILHO, 2010). Figueirôa (2016, p. 20) confirma: “essas realizações começaram a aparecer no Recife em 1910, quando os primeiros cinegrafistas de companhias europeias rodaram os denominados *naturaes*”.

película. Vinte e oito filmes foram produzidos entre 1923 e 1931, e dentre esses, vinte e três foram rodados entre 1923 e 1927, o período mais fértil da produção do Ciclo.

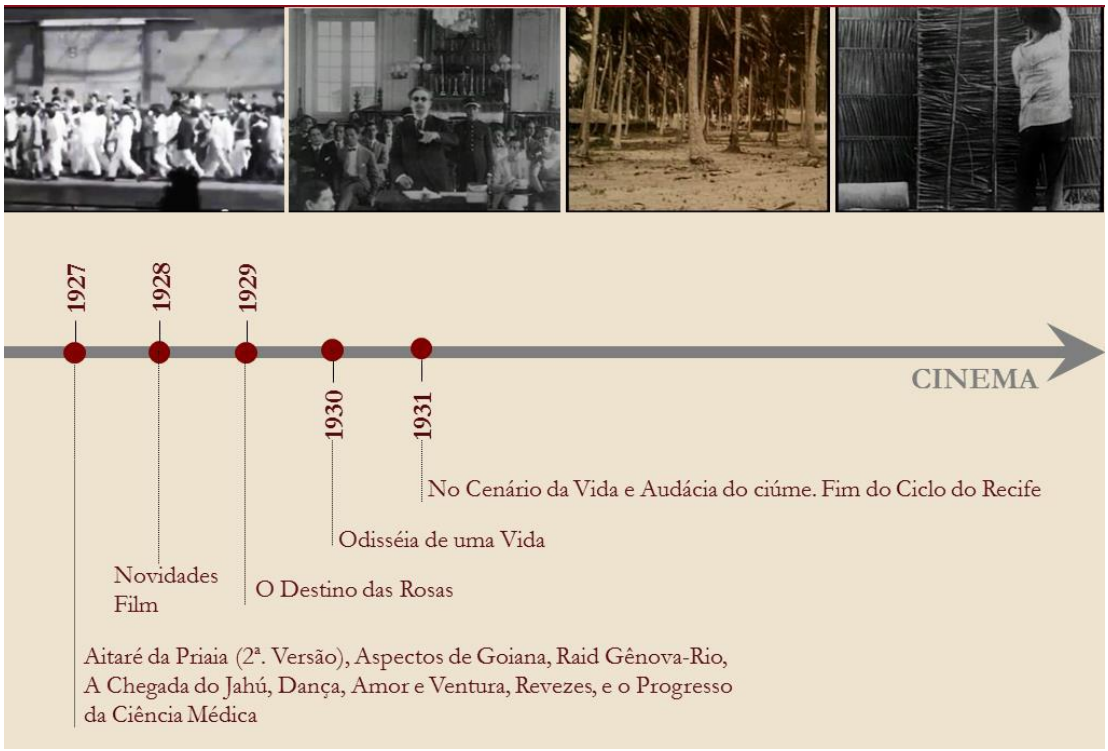
Dentre os *naturaes* (documentários) destacam-se *Recife no Centenário da Confederação do Equador* (1924), *As Grandezas de Pernambuco* (1925), e *Veneza Americana* (1922/1925), que registravam as transformações urbanas na cidade (FIGUEIRÔA, 2016, p. 22-23). O cinema tinha, portanto, ligação com as estratégias de propaganda do governo que enfatizavam o processo de modernização da cidade[3].

Veneza Americana, produzido pelos diretores italianos Ugo Falangola e J. Cambière, foi o primeiro filme que teve a cidade como protagonista, aparecendo quase sempre em primeiro plano e não apenas como cenário. Dentre os filmes de enredo (ficcionais) destacam-se *Retribuição* (1924), *Aitaré da Praia* (1925), *Jurando Vingar* (1925), *A Filha do Advogado* (1926) e *Revezes* (1927).

O início das atividades das produtoras deu-se com a fundação da Pernambuco-Film, de Falangola e Cambière, e da Aurora Film de Gentil Roiz e Edson Chagas. Em 1923, a Aurora lançou Retribuição, que fez um grande sucesso na cidade, ficando em cartaz no Cine Royal, na Rua Nova. Os anos de 1925 e de 1927 são os de maior produção de filmes de enredo (figuras 01 e 02).



[3] Em uma sociedade que se urbanizava rapidamente, o cinema tornava-se, depois da imprensa, o meio de comunicação mais importante, um poderoso instrumento de propaganda, que se articulava a um projeto modernizante, com objetivo de divulgação da imagem do país e das suas cidades no exterior. Essa imagem deveria refletir nossas belezas naturais e nossa urbanidade, destacar elementos modernos como casas, automóveis, aeroplanos, fábricas, propagados por meio de discursos políticos, inaugurações de obras e festejos, a fim de garantir credibilidade às ações governamentais (SIMIS, 1996, p. 54-55).



Figuras 01 e 02: Linha do Tempo – Produção do Cinema Pernambucano, década de 1920- 1930. Fonte: Ilustrações dos autores.

Os realizadores eram admiradores do cinema, especialmente o americano, que adquiriram equipamentos e investiram no sonho de fazer cinema. Segundo Cunha Filho (2010, p. 90) eram fascinados pelos automóveis, bondes, lojas da moda e outros fenômenos modernos. Apesar de terem uma grande audiência na cidade, esses filmes, devido às condições da época, mal foram exibidos fora do Recife[4].

Os filmes do Ciclo do Recife também foram exibidos na terceira *Exposição Geral de Pernambuco*, um evento de propaganda governamental visando atrair turistas e investidores, realizado no recém-construído Parque do *Derby* em 1924 (FIGUEIROA, 2016, p. 22-23). A *Revista de Pernambuco* divulgou a *Exposição Geral*, os filmes produzidos em Pernambuco, a produção comercial e industrial e os feitos da gestão pública:

> [...] o Estado vae oferecer ao publico, na data de hoje, a documentação da crescente prosperidade pernambucana, que muito contribuirá para que o nosso Estado seja conhecido e exaltado, aqui e lá fora. [...] Os films forma apanhados em diversos municípios do interior, para depois, em pleno „Cinema da Exposição" offereceram ao numeroso publico os mais bellos aspectos da nossa natureza. [...] E enquanto pelos vários compartimentos e salões do majestoso edifício do Derby se espalham os artigos pernambucanos, no pavilhão do seu cinema, através do interessante film pernambucano, iremos ver fabricas de toda a espécie, casas de commercio, estabelecimentos do ensino, edifícios públicos, membros da alta administração do Estado, etc. (O CINEMA..., 1924, p. 35).

[4] Com exceção de *A Filha do Advogado*, exibido no Rio de Janeiro e em São Paulo (CUNHA FILHO, 2010, p. 39-40), apenas *Aitaré da Praia* foi exibido comercialmente nos Estados de Sergipe, Bahia e Rio de Janeiro (REZENDE, 1997, p. 84).

A gestão pública, e os editores da Revista, acreditavam que, com esse evento e com a utilização do cinema para divulgação da cidade e das obras públicas, o Estado continuaria como estado-líder do Norte.

Esse surto cinematográfico da década de 1920, no entanto, teve um fim já no início dos anos 1930. Como nos outros ciclos regionais, a decadência ocorreu devido à descoberta do som, ao aumento nos custos de exibição e às dificuldades de adaptação da nova tecnologia aos cinemas, motivos determinantes para a derrocada do Ciclo e o fechamento de muitas casas de exibição e de produtoras locais.

Outros fatores decisivos foram a falta de uma cadeia exibidora ampla e forte, de distribuidoras (os viajantes é que faziam o papel de ir de cidade em cidade oferecendo as cópias dos filmes), a inexistência de uma legislação cinematográfica eficaz que assegurasse a continuidade da produção e a invasão do cinema americano no mercado local, com forte esquema de propaganda (BERNARDET, 1970, p. 81). Fechava-se, assim, um capítulo da história do cinema em Pernambuco e de um dos mais importantes ciclos da década de 1920.

A CIDADE NO CINEMA

Uma cidade pode ser representada, pelo homem, sob diversos modos, óticas e intenções[5]. Como visto, no cinema pernambucano da década de 1920, os filmes chamados de *naturaes* foram produzidos de modo a alinharem-se com a política modernizante local e tinham a intenção de promover a cidade.

Em Veneza Americana, no qual foram registradas as transformações urbanas no momento do segundo aniversário da administração de Sérgio Loreto, o Recife é o "personagem principal". Na primeira parte do filme, após os planos de apresentação da empresa *Pernambuco-Films*, foi destinada a uma série de planos da área portuária (paisagem, mar, arrecifes, molhe, farol e navios), indicando desde já sua vocação de "cidade-porto".

Em geral, o filme explicitou os ares da modernidade, mas também deixou à mostra aspectos provincianos e provenientes da cultura rural. Apesar de toda a modernidade sugerida, do louvor ao progresso e aos avanços em obras na cidade, alguns planos focam nas personalidades da política local, filmados de perfil ou de frente, de forma a remeter a imagens posadas da fotografia, no entanto, sempre se moviam em alguma direção, ou para direita ou para a esquerda, mesmo que lentamente.

Recife no Centenário da Confederação do Equador tem planos mais extensos no evento religioso e político que ocorreu no Largo das Cinco Pontas, e apresenta um desfile militar, muito comum no período e por décadas seguintes.

Já dentre os filmes de enredo, *A Filha do Advogado* destacou o tema da migração campo-cidade, um fato também característico das cidades modernas, e representou muito bem aspectos da elite recifense na época, modos de viver e de morar (nas zonas rural e urbana). Cenas de violência, que também faziam parte do cotidiano da cidade, estavam também presentes nos filmes. Em *A Filha do Advogado* há assédio e

[5] Por representação entende-se o modo pelo qual, em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade é construída e dada a ler por diferentes grupos sociais (CHARTIER, 1990). A representação não é a realidade na sua essência e sim uma interpretação da realidade pela ótica de uma pessoa ou grupo, e nela, o real assume um novo sentido para tornar-se "uma imagem presente em um objeto ausente" (op. cit., 1990, p. 21).

tentativa de estupro; brigas e assaltos aparecem em Revezes reforçando a violência e as desigualdades sociais.

Aitaré da Praia também aborda o tema da migração e da ascensão social dos personagens na cidade (local mais propício para "vencer na vida" e onde se encontravam as oportunidades, os locais de estudos e postos de trabalho). O filme apresenta muitas cenas de paisagem, do mar, dos arrecifes e do coqueiral. Em geral, planos com tempo mais dilatado (sugerindo a contemplação), além de cenas do vai e vem de jangadas que entram e saem do mar, sendo empurradas em cima das toras de coqueiro. O Recife apareceu nos primeiros planos do filme e nos planos finais, entretanto, fora representado apenas por suas ruas principais do centro, seus sobrados e palacetes onde os personagens tomaram morada.

No que tange à imagem fílmica e à linguagem cinematográfica, percebeu-se que, de modo geral, os filmes do *Ciclo do Recife* se utilizaram de planos fixos, capturados a partir da altura do olho do observador, planos abertos com distanciamento focal maior, especialmente quando representavam as paisagens, e um número menor de planos em *close up*. O plano sequência ainda não existia no período, mas há diversos planos mais rápidos, curtos, para as cenas de ação, de brigas, de violência e de bandidos. Pode-se ainda dizer que foi também um cinema de planos médios (que apresenta o sujeito em sua unidade) e planos gerais (que apresenta o ambiente, um espaço arquitetônico ou uma cidade), poucos movimentos de câmera, panorâmicas lentas para situar melhor e apresentar os lugares e as belezas naturais e poucos planos aproximados.

A frontalidade (o corpo apresentado de frente) muito presente nas pinturas antigas ou pré-modernas, também é marcante nesses primeiros filmes, tanto na captação de imagens de pessoas, enquadradas de frente, como, pode-se também dizer, no enquadramento frontal de edificações. Estas últimas também foram capturadas de cima, do alto de algum edifício, ou de baixo, no rés do chão, com a câmera voltada para cima. A multidão é registrada do alto, tanto no centro da cidade como na área portuária, a exemplo das cenas de espera dos navios.

No que concerne à mobilidade da câmera, percebe-se que em filmes de cidade europeus, do período, não apenas os sujeitos (os cinegrafistas) se moviam e percorriam as ruas das cidades, mas a própria técnica de representação aspirava ao movimento, como no filme *O Homem com uma câmera* de Dziga Vertov. A câmera era acoplada em meios de transporte terrestre ou aéreos, tornando-se ela própria um "veículo" em movimento. Nos filmes do *Ciclo* essa técnica foi pouco utilizada.

Vale destacar também: o desaparecimento gradual de imagens (método de transição ou fechamento), especialmente na mudança de planos e de letreiros, quando a lente "se fecha" (ou fecha-se o diafragma – a íris), deixando a imagem anterior ser substituída por outra; técnicas de fusão (substituição de um plano por outro pela sobreposição momentânea de uma imagem que aparece sobre a precedente, que desaparece); o escurecimento que, em geral, separa as sequências umas das outras e serve para marcar uma importante mudança de ação, uma passagem de tempo ou ainda uma mudança de lugar; e a de coloração das películas - uso de cores (laranja, roxo, amarelo etc.) - chamada de tingimento ou viragem. Esta técnica deu um efeito de dia, de noite ou ainda do entardecer a algumas cenas[6].

[6] Bernardet (1970) também destacou que, nos filmes do Ciclo, havia muitos *flash-backs*, muitos letreiros informativos, fusões, sobreimpressões e cenas imaginárias dos personagens. Havia ainda um número grande de planos mais próximos, enquadrando os personagens na metade do corpo (planos americanos).

A Cidade-porto

Muitos dos novos espaços do Recife, na década de 1920, apareceram nos filmes do *Ciclo do Recife*, e os filmes *Veneza Americana* e *A Filha do Advogado* são, de fato, dentre todos, os que melhor os visitou. Como parte desses novos espaços, se inserem as imagens do porto, que reformado representava a modernização e o progresso da cidade.

Em *Veneza Americana*, há grande destaque para o farol, as obras de reforço e construção da infraestrutura portuária, enormes guindastes em ação, cujas dezenas de toneladas não deixam de serem mencionadas nos letreiros do filme, as obras dos armazéns do *Cais do Porto*, e o transporte de mercadorias nas *Docas*, demonstrando que já havia um movimento de importação e exportação. A primeira parte do filme alternou imagens do porto com imagens de casarios e demais edificações. Essas imagens são capturadas tanto a partir do ponto do quebra-mar, avistando o cais, como dos navios, ou no sentido oposto do cais para o mar. Todo o movimento dos barcos e navios, de cargas e de pessoas, seja embarcando, seja se despedindo, fora capturado pelo cinema.

O porto era elemento crucial para o futuro da cidade e do Estado, e o cinema vinha para difundir as obras e o seu funcionamento. Já naquele momento podia-se receber até grandes transatlânticos por conta dos primeiros serviços de dragagem feitos na área. Imagens do Porto foram recorrentes também em *As Grandezas de Pernambuco* e *A Chegada do Jahu*.

Como as viagens de navio para a Europa eram um privilégio das elites, cenas de pessoas se despedindo e levantando seus chapéus para os que partiam, no cais eram constantes. Em *Veneza Americana*, registra-se ainda a visita do governador e sua comitiva ao navio *Gelria*.

Alguns planos do filme demonstram a sequência de construção do reforço do quebra-mar e do molhe de pedras, com a intenção de mostrar toda a área e o processo de construção, utilizando-se de tomadas mais lentas e demoradas.

Entretanto, apesar dos avanços construtivos e do acesso direto, já possível, de navios de grande calado ao cais, as condições sociais ainda eram muito precárias, como se percebe ao visualizar um grande número de homens e suas carroças que se encostam aos armazéns para levar as mercadorias aos locais de destino.

Com a exibição da área portuária nos filmes, pretendia-se atestar a eficiência que o porto já possuía após as obras empreendidas, especialmente a de dragagem, permitindo o acesso de grandes navios ao cais. Desse modo, a utilização do cinema como propaganda do porto do Recife fora fundamental.

A Paisagem

A paisagem[7] é um aspecto bem presente nos filmes do *Ciclo do Recife*. Um grande número de planos foi dedicado à demonstração da natureza, das belezas naturais e da paisagem urbana (construída) da cidade.

[7] Paisagem é a extensão de terreno que se pode apreciar, ou ainda tudo aquilo que entra no campo visual a partir de um determinado lugar. Uma paisagem corresponde, em grande parte, a elaborações estético-afetivas, e depende, sobretudo, dos registros individuais e coletivos que se estruturam em torno da experiência sensível e da memória dos espaços. Diversos pontos de vista podem recortá-la, modelá-la, construí-la ou inventá-la. Isso ocorre quando um artista ou um cinegrafista seleciona as melhores vistas para apresentar uma natureza ou cidade. Paisagem é visual, contemplação e também papel ativo, de agente no

Planos mais gerais, abertos, com maior distanciamento focal e, ao mesmo tempo, lentos, demorados ou dilatados, possibilitando a contemplação, eram comuns, especialmente nos filmes *Veneza Americana* e *As Grandezas de Pernambuco*.

Em *Veneza Americana* também se destacam os trilhos de ferro situados na área do quebra-mar, nas proximidades do farol da barra, construídos para deslocamentos de cargas, e os trilhos para transporte na Av. Beira-mar. Já em *Aitaré da Praia*, a natureza, os coqueirais, os arrecifes, as ondas e o mar são constantes desde os primeiros planos. Mesmo exibindo as paisagens do litoral e enfatizando o regionalismo, o filme também destacou o espaço urbano da cidade do Recife, como alertam os letreiros: "lugar onde todos desejam viver"; "o lugar do progresso e da modernidade tão desejado é a cidade".

A paisagem urbana construída - os sobrados, o casario do centro da cidade e palacetes - foram apresentados em planos de *Aitaré da Praia*, e em planos iniciais do filme *A Filha do Advogado*. O Bairro do Recife e os novos edifícios que substituíram o casario colonial, destruídos em boa parte para a implantação do novo traçado viário, são registrados nesses filmes, ou do alto, ou do chão, com a câmera apontada para as edificações, revelando suas partes, mas nem sempre seu todo.

As imagens de paisagem natural são, portanto, contrapostas às da cidade construída pelo homem, criando uma conexão dos espaços da sua gênese com os da criação e do trabalho humano. Os filmes do Ciclo do Recife capturaram a cidade em ambas as situações. Abaixo cenas de uma praia, registrando um momento do litoral pernambucano, e a seguir, imagens do centro da cidade (paisagem construída).

Pode-se ainda dizer que, de modo geral, nos filmes do Ciclo, a cidade fora mais apresentada como cartão-postal ou "cidade-postal", ou ainda, "cidade do bem ou cidade como virtude" (como teorizou Carl Schorske), e divide-se em três tipos, conforme o número de planos que se dedica a isto comprova: (1) a "Cidade-Porto", (2) a "Cidade-Colonial", de sobrados e igrejas, e (3) a "Cidade-Moderna" com os casarões ecléticos, os palacetes e as novas avenidas.

As Pontes

Dentre os elementos da cidade encontrados nos filmes do Ciclo, as "pontes do Recife" destacam-se como um dos mais apresentados. Além de grandes símbolos da era moderna, sinalizam o domínio da paisagem, abrindo novas e amplas perspectivas e vistas inusitadas. As cenas privilegiam o movimento de automóveis e bondes nestas pontes, cuja velocidade possibilitava novas formas de ver a cidade e o sítio natural.

As pontes foram essenciais no processo de desenvolvimento do Recife permitindo a expansão da cidade pelo continente, a locomoção por áreas antes distantes e desconectadas, separadas pelas águas, e promovendo o ato de ir e vir. Daí ser compreensível o fato de terem sido capturadas também nos filmes do Ciclo do Recife.

fenômeno de tornar visível o invisível, de trazer à tona uma topografia urbana e humana. À essa representação visual da paisagem, denomina-se de artialização *in visu* ou indireta, que se diferencia da artialização *in situ* ou direta, correspondente às intervenções sobre o terreno das cidades, ao longo dos séculos, na forma de intervenções físicas (arruamentos, edificações, pontes, parques, praças e jardins)" (In: VERAS *et al.*, 2017, p. 68).

Dentre as pontes capturadas nos filmes, o destaque maior é à ponte de ferro da Boa Vista, inteiramente construída em ferro - cartão postal da cidade. Outras como a Ponte Velha e a Ponte Giratória, também em ferro, são capturadas, de longe, avistando-as por completo ou do início ou final.

A Infraestrutura urbana

As obras de infraestrutura urbana foram fundamentais para permitir os deslocamentos, a continuidade dos serviços de esgotamento sanitários, a canalização da água para consumo, bem como o controle e combate às doenças. Elas foram capturadas nos filmes de modo a demonstrar boa parte desse processo.

O filme *Veneza Americana* enfatizou a construção da nova Avenida (Beira-Mar), em Boa Viagem, destacando o calçadão, a implantações de postes e a estrutura de trilhos para a circulação dos bondes e trens. Outras avenidas da cidade, já com canteiros centrais arborizados, duas faixas, postes de iluminação em ferro e ruas das áreas centrais como a Ruas da Imperatriz e a Rua Nova, que urbanizadas, iluminadas e habitadas, já formavam o mais importante eixo comercial do Recife, também aparecem no filme, expressando a então vida moderna.

Os deslocamentos que os filmes nos proporcionaram percorrer visualmente nos indica que havia circulação tanto pelo centro da cidade, como pelas ruas tranquilas dos bairros e de arrabaldes mais distantes, como a Várzea ou o Poço da Panela, além dos percursos centro-litoral.

Há ainda destaque para os investimentos feitos nas calçadas proporcionando o caminhar a pé pelas ruas (o *footing*, a *flânerie* ou o arruar). Tubulações e obras de drenagem são enfatizadas por meio de planos mais fechados, em close, e a infraestrutura férrea é exibida, por exemplo, quando o personagem Lúcio segue para uma estação, entra no trem e viaja até outra estação, em Socorro-Jaboatão dos Guararapes, ou nas cenas de movimento de trens de carga no porto.

A circulação: automóvel, bondes e trens

Um dos principais aspectos destacados nos filmes são os novos modos de circulação na cidade, tendo em vista o aumento de distâncias entre as áreas centrais e as novas espacialidades urbanas. O automóvel é parte significativa desse contexto. Nos filmes do *Ciclo do Recife* podem ser vistos tanto circulando nas ruas do centro como nas ruas mais “desertas” dos novos bairros, como no passeio pela nova avenida da cidade (a Avenida Beira-Mar) feito pelos gestores e sua comitiva no filme Veneza Americana, ou ainda, quando o personagem Helvécio sai com amigos, e quando a filha do advogado chega à casa nova. Em Retribuição, aparece sendo utilizado por homens de posses.

Não foram utilizadas câmeras acopladas aos veículos, nem existiram muitas tomadas de dentro dos carros para registrar a velocidade e o movimento (com exceção da cena do passeio à Av. Beira-Mar). A exibição do automóvel ficava restritos aos planos mais abertos, mais distantes, ou ainda mais próximos, de acordo com a intenção e o momento da cena. Também não se registraram closes em partes dos veículos, o que demonstra que não havia a intenção dos cinegrafistas em explorarem enquadramentos mais estéticos e gráficos, como fizeram Walter Ruttmann e Dziga Vertov. A intenção parece ser mesmo de demonstrar a pujança econômica da cidade.

Os cineastas locais introduziram o automóvel nos filmes alimentando uma espécie de utopia do progresso e do desenvolvimento econômico, restritos, no entanto, às classes dominantes. Podia-se vê-los estacionados na lateral de um armazém do porto, posicionados em fila, como que compondo um cenário para a chegada do Navio *Gelria*.

Já os bondes, o meio de transporte público da época, têm seus trajetos revelados no filme *Veneza Americana* (1924), tanto circulando nas ruas do centro como no percurso centro-subúrbio ou em direção aos bairros mais distantes do centro da cidade.

As linhas partiam, em geral, do início da Avenida Marquês de Olinda, trafegando por vários pontos do centro, cruzando as pontes Maurício de Nassau e da Boa Vista, e, no filme *A Filha do Advogado*, um dos personagens toma o bonde no sentido oposto ao fluxo da avenida, como Calado também descreve: "Ao se afastar cada vez mais do centro, a cidade apresentava-se mais calma, com áreas mais arborizadas, e os bondes trafegavam até a parada final no bairro da Várzea, destino afixado no corpo de um dos veículos" (CALADO, 2015, p.52).

Não haviam muitas tomadas feitas a partir do interior dos bondes ou com a câmera acoplada aos mesmos, em geral, os filmavam de longe ou bem de perto. Pareciam já ser bastante utilizados e o hábito de caminhar pelas ruas e pelas calçadas também, conforme os planos dos filmes demonstram. Entretanto, não há grande ênfase nos passos das pessoas e na pressa como no filme *Berlim- Sinfonia de uma Grande Cidade*.

O trem, tão presente nos filmes sinfônicos europeus, e nos *film-trains* da década de 1920, também não podia deixar de estar presente nos filmes do *Ciclo do Recife*. Há cenas onde o jornalista Lúcio sai de casa e aparece embarcando num trem, a locomotiva movimentando-se e a estação aparecendo ao fundo, além de cenas dos vagões lotados.

Flânerie ou arruar?

A *flânerie* é considerada representativa da modernidade. Conforme os escritos de Walter Benjamin sobre as cidades modernas, ela está também vinculada ao mundo do consumo, na medida em que o *flâneur* transita pelas ruas cercadas de lojas e se encanta pelas vitrines e mercadorias. Pode ser mais vista especialmente quando pessoas caminham em áreas comerciais. Entretanto, nos filmes pernambucanos do período, foi pouco enfatizada, haja vista as cenas que poderiam remeter a essa prática serem de planos mais gerais, abertos e com grande distanciamento focal, sem se deter em planos mais aproximados em vitrines, galerias ou atos de consumo.

Há cenas onde é possível ver o jornalista (Lúcio) e o filho do advogado (Hélvecio), passeando pelo centro da cidade, perdendo-se no meio das outras pessoas. Movimento e impessoalidade destacam-se como características da vida urbana e da cidade moderna capturadas nessas cenas dos filmes.

Segundo Cunha Filho (2010), aqui a *flânerie* era denominada, por Mário Sette, de "arruar":

> "Arruar! Ver apenas, não! Sentir a cidade". Evocar seu passado, partilhar do seu presente, sonhar com o seu futuro. Encontrar interesse vivo numa fachada de azulejos, numas pedras de calçamento, num bico de telhado, num cocuruto de mirante, numa cara de transeunte, numa escadaria de igreja, numa jaqueira de muro, num interior de loja, num lampião de esquina [...] Arruar [...] Conhecer. Pisar e querer adivinhar os que já pisaram. Ser ao mesmo tempo a geração de agora e as gerações de outrora. Arruar [...] Passa-tempo e análise. Regalo dos olhos e entendimento dos espíritos. Arruar [...] Ver as ruas e penetrar-lhes a história. A história cronológica e social. A história pitoresca também [...] (SETTE, 1978, p. 8-9).

Nesse trecho, confirma-se que o ato de "arruar" está vinculado ao ato de sentir a cidade, de olhar seus detalhes e texturas, de reconhecer suas histórias, de pisar onde os já não vivos também estiveram. Esse ato pode remeter ainda ao que sentem e vivenciam os cineastas, quando ao utilizarem-se da câmera descobrem os espaços da cidade e da arquitetura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse estudo percebeu-se que os *naturaes* representaram a cidade a partir de fatos reais, gravações da vida urbana e de processos históricos, registrando e capturando movimentos humanos e de veículos, fluxos, aspectos da modernidade e do desenvolvimento urbano. Os filmes de enredo, mesmo sendo obras ficcionais, também apresentaram a cidade e o modo de vida da sociedade local.

Entretanto, se por um lado, as cenas e narrativas encontradas nos filmes de Pernambuco da década de 1920 procuraram exaltar os avanços na área econômica, industrial e urbanística, por outro, e ao mesmo tempo, também deixaram transparecer os hábitos e formas de viver da sociedade, bem como as ações da política local, declarando que a cidade tradicional ainda existia, seguindo um modelo totalmente enraizado e proveniente da cultura rural e canavieira.

O Recife para os cineastas e gestores da época podia ser considerado "moderno", entretanto, observou-se que essa cidade ainda era um tanto distante das cidades europeias registradas em filmes da mesma época, apesar de já apresentarem alguns dos aspectos indicados por teóricos das cidades modernas como Benjamin, Kracauer e Simmel.

Mesmo assim, esses filmes podem ser considerados importantes por refletirem o paradigma de uma época. Também registramos aqui que as intenções dos cineastas coincidiam com o que os gestores públicos queriam apresentar da imagem da cidade, declarando a ligação do cinema com a gestão pública, confirmada também em meios impressos como a *Revista de Pernambuco*. Na figura abaixo (figura 03), percebe-se que o período de intensa produção fílmica da década de 1920 também é o de maior número de obras de infraestrutura urbana da gestão do Governador Sérgio Loreto.

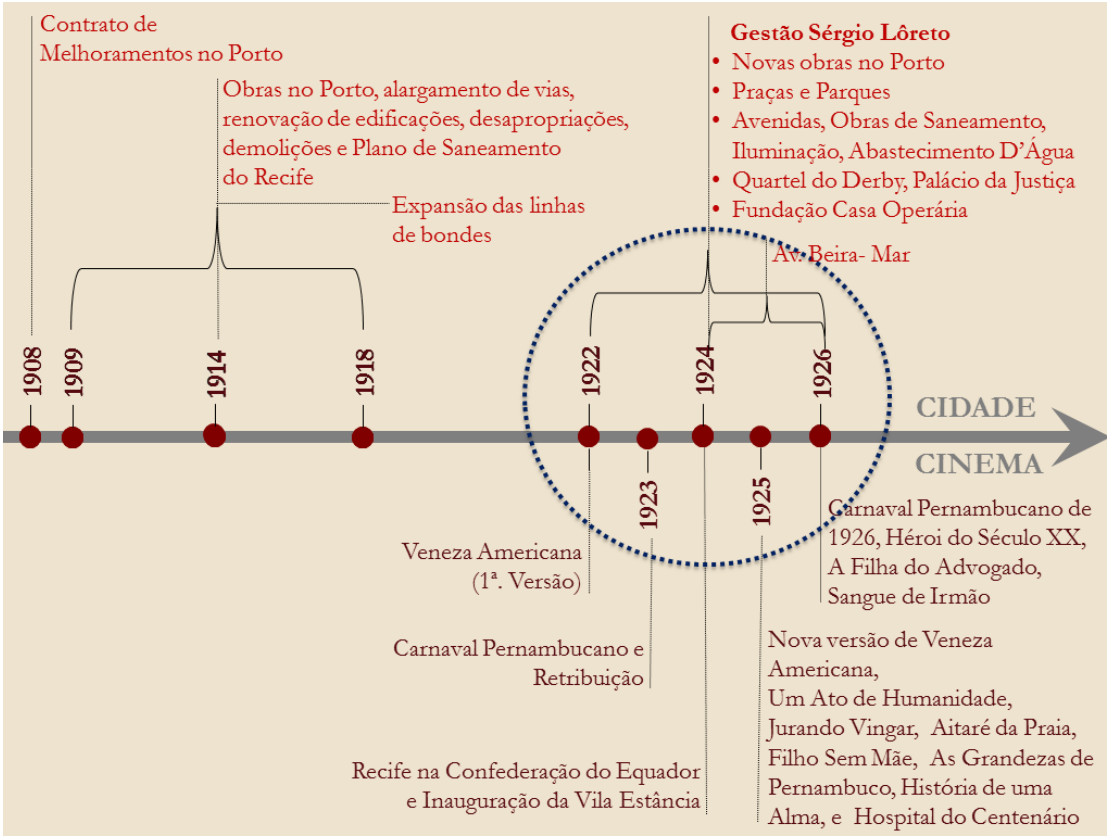


Figura 3: Linha do Tempo Cidade x Cinema. Fonte: Ilustração dos autores.

Com esse estudo a história da cidade ficou um pouco mais completa ao utilizarmo-nos do cinema como fonte de história. Espera-se que, na contemporaneidade, o urbanismo e o cinema também possam estar articulados, enfatizando cidades e representando-as de modo mais favorável ao seu desenvolvimento.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia Ltda, 2009.

BERNARDET, Lucilla Ribeiro. **O Cinema Pernambucano de 1922 a 1931**: primeira abordagem. Dissertação de Mestrado - Universidade de São Paulo. São Paulo, 1970.

CALADO, Igor Almeida. **Imagens do Recife (1920-1959)**: cidade, imaginário e cinema pernambucano. Trabalho de Conclusão de Curso em Cinema e Audiovisual - Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2015.

CANTARELLI, Rodrigo. **Contra a conspiração da ignorância com a maldade**: inspetoria de monumentos de Pernambuco. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2014.

CASTRO, Josué. **A cidade do Recife**: ensaio de geografia urbana. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1954. p.131. Josué de CASTRO, op. cit., p. 88

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. **A utopia provinciana**: Recife, cinema, melancolia. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **O documentário em Pernambuco no século XX**. Recife: FASA; MXM Gráfica e Editora, 2016.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo, Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974.

HABERMAS, Jurgen. **O discurso filosófico da modernidade**: doze lições. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

MELO, Mário Lacerda de. **Metropolização e subdesenvolvimento**: o caso do Recife. Recife: UFPE, 1977. p. 61-62.

MOREIRA, Fernando Diniz. **A construção de uma cidade moderna (1909-1926)**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) Universidade Federal de Pernambuco. Recife,1994.

O CINEMA da Exposição. Revista de Pernambuco. Recife: Ano I, N. 4, 1924, p. 35.

REZENDE, Antônio Paulo. **Desencantos modernos**: histórias da cidade do Recife na década de vinte. Recife: FUNDARPE, 1997.

SETTE, Mário. **Arruar**: história pitoresca do recife antigo. Recife, Secretaria de Educação e Cultura, 1978. 3ª. ed.

SILVA, Aline de Figueirôa. **Jardins do Recife**: uma história do paisagismo no Brasil: 1872-1937. Recife: CEPE, 2010.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: ANNABLUME, 1996.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

VERAS, Lúcia [et. al.]. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**: Cidade-paisagem. Recife: Conselho de Arquitetura e Urbanismo de Pernambuco [CAU/PE]. João Pessoa: Patmos Editora, 2017.

V enanparq
Salvador - 2018

OCUPAÇÃO DE ÁREAS PROTEGIDAS NO ESPAÇO URBANO: O CASO DAS RESSACAS EM MACAPÁ/AP

OCCUPATION OF PROTECTED AREAS IN THE URBAN SPACE: THE CASE OF THE "RESSACAS" IN MACAPÁ/AP

LA OCUPACIÓN DE AREAS PROTEGIDAS EM EL ESPACIO URBANO: EL CASO DE LAS "RESSACAS" EN MACAPÁ/AP

EIXO TEMÁTICO: AMBIENTE, PRESERVAÇÃO E SUSTENTABILIDADE

PICANÇO, Caio
Arquiteto e Urbanista
caiolucasap@hotmail.com

OCUPAÇÃO DE ÁREAS PROTEGIDAS NO ESPAÇO URBANO: O CASO DAS RESSACAS EM MACAPÁ/AP

OCCUPATION OF PROTECTED AREAS IN THE URBAN SPACE: THE CASE OF THE "RESSACAS" IN MACAPÁ/AP

LA OCUPACIÓN DE AREAS PROTEGIDAS EM EL ESPACIO URBANO: EL CASO DE LAS "RESSACAS" EM MACAPÁ/AP

EIXO TEMÁTICO: AMBIENTE, PRESERVAÇÃO E SUSTENTABILIDADE

RESUMO:
A ocupação de áreas protegidas é um fenômeno social constante no contexto urbano, uma vez que, configurado o modelo capitalista de produção, a sociedade torna-se suscetível a diversos problemas socioespaciais decorrentes do processo de segregação. Diante disso, essas áreas, por vezes possuindo localização estratégica ao centro da cidade, passam a ser ocupadas por classes menos favorecidas de forma crescente. Muitos desses espaços, porém, não se configuram como adequados para a habitação, por possuírem características ecológicas e ambientais frágeis e dificultarem a instalação e operação dos serviços sociais básicos, como o saneamento básico e coleta de lixo. As áreas alagadas, conhecidas como ressacas, ecossistemas presentes na região urbana e periurbana de Macapá, exemplificam essa problemática, uma vez que, mesmo protegidas no âmbito da lei, passam por um processo de degradação decorrente, em grande parte, da instalação de contingentes populacionais de maneira espontânea. Destaca-se que a problemática não é apenas ambiental, uma vez que está ligada à cidade e sua produção social e interfere na qualidade de vida daqueles que nela habitam.
PALAVRAS-CHAVE: áreas protegidas; urbano; capitalista; segregação; ressacas.

ABSTRACT:
The occupation of protected areas is constant in the urban context, since, configured the capitalist mode of production, the society becomes susceptible to many sociospatial issues due to the segregationist process. In view of this, those areas, perhaps positioned in a strategic position from city's downtown, increasingly begin to be occupied by less favored classes. Many of these spaces, however, are not appropriate as dwelling-places, by being fragile in its ecological and environmental features which hamper the installation of essential social equipments, such as basic sanitation and garbage collection. The flooded areas, known as "ressacas", which are ecosystems located in the urban region of Macapá and surroundings, exemplify this issue, once, though protected by law, are subjected to a process of degradation caused, mainly, by spontaneous settlements. It is evident that the issue is not only environmental, since it is linked to the city and its social production and also interferes in the life quality of its inhabitants.
KEYWORDS: *protected areas; urban; capitalist; segregation; ressacas.*

RESUMEN:
La ocupación de áreas protegidas es un fenómeno social constante en el contexto urbano, ya que, configurando el modelo capitalista de producción, la sociedad se vuelve susceptible a diversos problemas socioespaciales derivados del proceso de segregación. Frente a ello, esas áreas, a veces poseyendo ubicación estratégica al centro de la ciudad, pasan a ser ocupadas por clases menos favorecidas de forma creciente. Muchos de esos espacios, sin embargo, no se configuran como adecuados para la vivienda, por poseer características ecológicas y ambientales frágiles y dificultan la instalación y operación de los servicios sociales básicos, como el saneamiento básico y la recolección de basura. Las áreas inundadas,

conocidas como "ressacas", ecosistemas presentes en la región urbana y periurbana de Macapá, ejemplifican esta problemática, ya que, incluso protegidas en el ámbito de la ley, pasan por un proceso de degradación derivado, en gran parte, de la instalación de contingentes poblacionales de manera espontánea. Se destaca que la problemática no es sólo ambiental, ya que está ligada a la ciudad y su producción social e interfiere en la calidad de vida de aquellos que en ella habitan.
***PALABRAS-CLAVE**: áreas protegidas, urbano, capitalista, segregación, ressacas.*

INTRODUÇÃO

Diante da problemática de ocupações em áreas protegidas no contexto do espaço urbano, tem-se uma conjuntura socioambiental global que causa preocupação. Na era contemporânea assentada no século XXI, a taxa de urbanização atingiu um patamar há muito irreversível, como resultado das transformações iniciadas pela primeira revolução industrial, fato esse sem precedentes na história humana. A partir de tal período, iniciado na Inglaterra, houve mudanças no caráter de organização social a nível mundial. As indústrias, como fatores de atração, provocaram migrações do campo para a cidade e o fenômeno da urbanização se acelerou. Esse contexto esteve relacionado ao sistema de produção capitalista, onde o lucro é o objetivo principal dos grandes empresários, que, em decorrência disso, não se preocupavam em garantir àqueles que com eles detinham vínculos empregatícios, direito a condições de vida digna no novo espaço citadino que se desenvolvia. Configurado esse cenário de contradição urbana, é certo que, em um espaço segregado e dividido socialmente, problemas socioambientais passaram a acometer o espaço da cidade.

Situando a discussão em uma esfera atual, deve-se ponderar que, hoje, com a consolidação de leis trabalhistas, o empregado goza de direitos que o colocam em situação mais confortável diante da conjuntura capitalista. Mas, sob a égide de tal sistema, logicamente, os problemas socioambientais decorrentes da produção espacial de uma sociedade segregada, não foram sanados, principalmente quando se analisa a realidade de países subdesenvolvidos e em desenvolvimento.

Quando da análise em esfera local, tem-se, em Macapá, uma conjuntura que evidencia os paradigmas antes mencionados. A capital do Estado padece, em sua estrutura urbana, de diversos problemas socioambientais. A ocupação de áreas que, teoricamente, são protegidas pelo aparato da lei e que não se apresentam como locais ideais para a fixação da morada, especialmente quando de forma adensada e sem infraestrutura adequada às especificidades do sítio físico, é uma consequência da conjuntura social contraditória a qual a cidade está submetida. Diante do exposto, a realidade existente em áreas tais como as famosas ressacas, configura-se como exemplo das contradições sociais presentes no meio urbano e seus reflexos sobre um ambiente de valor natural e paisagístico que deve ser protegido por nós e para nós, e que, ao mesmo tempo, encontra-se inserido em espaço citadino marcado por problemáticas socioespaciais.

AS PROBLEMÁTICAS SOCIOESPACIAL E AMBIENTAL NO CONTEXTO DAS OCUPAÇÕES IRREGULARES NO ESPAÇO URBANO

A constituição de uma sociedade intensamente urbanizada nos últimos séculos, diante de um contexto de produção capitalista, trouxe consigo muitos problemas ambientais para a esfera do ambiente urbano. O espaço citadino, como reflexo das relações de produção entre as diversas classes sociais que atuam em seu território, denuncia, em sua composição e divisão física, os problemas decorrentes dessas relações. A dinâmica do espaço é, desta forma, algo inseparável da dinâmica da sociedade, que cria e recria espaços de acordo com seus interesses. (PORTILHO, 2004, p.27)

Os espaços urbanos da sociedade contemporânea são marcados por um intenso processo de segregação espacial e desigualdade social decorrente do modo como as relações de produção se perpetuam no espaço. GOTTIDIENER (1993, p. 265 apud PORTILHO, 2006, p. 27) afirma que “por si só os espaços e lugares nada fazem ou nada produzem – somente as pessoas, dentro de redes de organização social, têm esse poder”.

Tão logo a sociedade organiza-se e dinamiza-se por meio de relações socioespaciais, ela estará produzindo o próprio espaço, como agente modificador e condicionado pelo meio, em um processo dual. Isso denuncia a relação do modo de produção exercido pela sociedade por meio da composição espacial e estrutural do ambiente no qual está inserida. As contradições espaciais observadas no espaço citadino revelam, assim, a problemática das próprias relações humanas.

Nesse contexto, a cada espaço da cidade é conferido um caráter único por meio daqueles que o habitam, evidenciando, em larga escala, as diferenças presentes no ambiente urbano e, consequentemente, as funções sociais estabelecidas. Essa configuração espacial, ligada ao sistema de produção capitalista onde imperam os interesses de classes sociais superiores, perpetua-se diante da ausência de forças político-sociais que questionem esse status quo e o libertem do jugo exclusivo do capital. Segundo Portilho (2006, p. 29), "os agentes de produção do espaço urbano se articulam dentro de um marco jurídico que regula a atuação desses agentes. Esse marco jurídico [...] reflete o interesse das classes dominantes." Entende-se, então, que a organização do meio urbano tal qual é, está ligada aos interesses das classes privilegiadas, que se apoderam dos espaços os quais lhes permitem conservar seus privilégios em detrimento de uma classe excluída, que se vê obrigada a ocupar espaços cujas características não convêm àqueles que possuem a hegemonia econômica. Assim, constitui-se o espaço segregado e desigual, uma vez que a produção distinta que os grupos sociais fazem ao apropriarem-se do ambiente diferencia-os funcionalmente e torna-os segregados espacialmente.

A ocupação de áreas vulneráveis e/ou protegidas no espaço é produto direto dessa problemática, uma vez que esses locais são, em muitos casos, a única opção da população de baixa renda em garantir a apropriação do espaço e tentar constituir suas necessidades básicas. Somando-se à vulnerabilidade desses ambientes, têm-se ainda, a partir da fixação de pessoas de baixa renda, ocupações de caráter espontâneo e sem os devidos cuidados com o meio-ambiente, tornando-o cada vez mais problemático.

Esse processo, comum em muitas cidades do Brasil e do mundo, além de revelar as contradições da dinâmica social, evidencia a ingerência política que conta com o aparato da lei, mas, com a ausência de políticas públicas que a tornem viáveis, isto é, ações governamentais em parceria com outros agentes sociais, tais como a própria sociedade, capazes de gerar ações exequíveis, essas áreas permanecem ocupadas sem oferecer qualidade de vida àqueles que nelas habitam e continuamente degradadas pela pressão populacional que se intensifica no espaço citadino.

Diante da realidade de degradação ambiental, que já alcançara níveis críticos a nível mundial no século XX, mobilizações de caráter internacional a fim de resolver problemáticas de caráter ambiental, ainda que não voltadas ao espaço urbano propriamente dito, preocuparam-se em buscar alternativas ao desenvolvimento econômico nocivo ao meio ambiente. Destacam-se a Comissão Mundial sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento (CMMAD), que elaborou o Relatório Brundtland, conhecido como "Nosso Futuro Comum" e a Rio-92, que resultou na elaboração da Agenda 21. Esses e outros acontecimentos, ainda que responsáveis por nortear uma nova visão acerca do trato dado ao meio ambiente e suscitar novas discussões a partir de novos conceitos, como o desenvolvimento sustentável, não foram capazes de provocar verdadeiras mudanças quando da problemática socioambiental, principalmente no que concerne ao ambiente urbano, uma vez que não se praticaram alternativas para atenuar ou coibir as práticas nocivas relacionadas ao sistema de produção capitalista, que norteia as relações humanas no espaço. Não houve, assim, avanços significativos capazes de resolver problemáticas socioespaciais urbanas, tais como as questões referentes às ocupações irregulares, que hoje, se colocam como um grande desafio a ser combatido no meio ambiente urbano.

A contribuição ideológica referente aos debates em eventos ocorridos foi, quiçá, a principal herança das movimentações globais em prol da estabilização ambiental frente à ação humana. Houve continuidade da discussão a nível mundial, com a sequência de eventos e organizações cujo objetivo é garantir um ambiente equilibrado às gerações presentes e futuras. A nível estadual houve a implementação da Política de Desenvolvimento Sustentável do Amapá (PDSA), tida como fundamento das ações governamentais da primeira sigla a comandar o recém-criado estado na década de 1990. Portilho (2006) afirma que "no cerne de sua estrutura, a ideia de sustentabilidade passava a ser a matriz do conjunto de políticas públicas do Estado". Ressalta-se que o conceito de desenvolvimento sustentável, cunhado pela primeira vez durante a redação do Relatório Brundtland, tinha como preceito garantir as necessidades do presente sem comprometer a possibilidade de as gerações futuras atenderem às suas próprias necessidades. Diante disso, buscou-se, entre outras medidas, garantir a sustentabilidade ambiental a partir de agregação de valor aos produtos locais, como uma forma de valorizar a atividade econômica e viabilizar um projeto harmonioso de produção sem a exaustão dos recursos naturais. No entanto, o programa não obteve êxito a ponto de propiciar mudanças relacionadas à disposição socioespacial nas cidades, uma vez que não houve sustentação prática compatível quando das ações a serem desenvolvidas no Estado em decorrência da conjuntura associada às novas realidades urbanas, agora submetidas à pressão causada pelo aumento do contingente populacional nas cidades amapaenses, fator de influência direta sobre as áreas de vulnerabilidade ambiental.

A continuidade do desenvolvimento do Estado, a partir de então, deu-se de maneira completamente espontânea, isto é, sem quaisquer meios que garantissem à população já residente e ao contingente de recém-chegados, infraestrutura e serviços urbanos básicos, como esgoto, água tratada e coleta de lixo. Em áreas naturalmente vulneráveis, o problema é ainda maior, uma vez que os problemas sociais, combinados à fragilidade ambiental, geram consequências devastadoras no contexto espacial urbano.

OCUPAÇÃO DE ÁREAS PROTEGIDAS NO AMAPÁ: A PROBLEMÁTICA DAS RESSACAS

A ocupação de áreas vulneráveis, no Amapá, está intimamente ligada a ecossistemas alagados que se espalham pelo território da cidade, denominados ressacas. Esses ambientes, por possuírem características que dificultam a ocupação urbana acompanhada dos serviços essenciais à boa qualidade de vida, além de possuírem caráter de fragilidade devido à biodiversidade que comportam e ao papel de equilíbrio ambiental que desempenham, não se configuram como espaços ideais para a ocupação humana (Figura 1). No entanto, ao longo da história de ocupação do Estado, principalmente em decorrência de uma conjuntura construída durante o século XX, esses espaços foram alvo de uma pressão populacional intensa (Figura 2).

Figura 1: Área de ressaca em estado natural em Macapá
Fonte: Neri (2004, p.92)

Figura 2: Concentração de moradias na ressaca Chico Dias, em Macapá
Fonte: Moro (2015, p.152)

As áreas de ressacas, em definição atribuída pela SEMA (Secretaria Estadual do Meio Ambiente), em 2006, foram caracterizadas como bacias de acumulação de água, de dimensões e formas variadas, definidas como

fontes naturais hídricas que abrigam variadas espécies de fauna e flora, influenciadas pelos regimes de marés, rios e chuvas. Estando interligadas em uma complexa rede que envolve a foz do Rio Amazonas, cumprem função relativa à manutenção do equilíbrio ambiental da cidade, afetando o microclima e contribuindo para a amenização das altas temperaturas registradas no estado.

> Ressaca é uma expressão regional empregada para designar um ecossistema típico da zona costeira do Amapá. São áreas encaixadas em terrenos Quaternários que se comportam como reservatórios naturais de água, caracterizando-se como um ecossistema complexo e distinto, sofrendo os efeitos da ação das marés, por meio de uma intricada rede de canais e igarapés e do ciclo sazonal das chuvas. (Neri, 2004, p.3)

Os solos das áreas de ressaca foram caracterizados por Lima (1998 apud Ribeiro, 2008) como "hidromórficos gleisados, sedimentares de média fertilidade natural e com um alto grau de vulnerabilidade natural e, portanto, inadequados para suportar determinados tipos de construções, devido à baixa resistência."

Embora tenha começado a ocorrer na década de 1950, a ocupação acentuada das áreas de ressacas foi consequência de um intenso processo de crescimento populacional no Estado do Amapá impulsionado por empreendimentos no então Território, destacando-se entre esses, a instalação da ICOMI (Indústria e Comércio de Minérios S.A.), além de mudanças político-administrativas, quando o Território foi convertido em Estado da Federação em 1988 e econômicas, quando da implantação da Área de Livre Comércio de Macapá e Santana (ALCMS) em 1991. Durante esse período, a população amapaense cresceu vertiginosamente, e em Macapá, as áreas de ressacas, distribuídas entre as Bacias do Igarapé da Fortaleza e do Rio Curiaú, começaram a sofrer pressões populacionais de maneira mais acentuada.

Em 2010, a partir de dados coletados e divulgados no último censo do IBGE, 108.086 pessoas distribuídas em 23.909 domicílios viviam em aglomerados subnormais na cidade. Entende-se que boa parte desse contingente provavelmente habita áreas de ressacas e considerando que esses espaços, em sua totalidade, não dispõem efetivamente de serviços básicos, que mesmo em áreas mais privilegiadas da cidade são deficitários, conclui-se que a qualidade de vida é muito baixa a ponto de representar risco iminente aos seus residentes, que estão sujeitos a inúmeras doenças. Neri (2004) ressalta que:

> Sem a adoção de medidas que promovam a melhoria ou implantação de sistemas de distribuição de água tratada, coleta e tratamento de esgotos, coleta de resíduos sólidos, drenagem urbana e controle da poluição, torna-se impossível lograr êxito no combate às doenças, principalmente aquelas que podem proliferar devido à carência de saneamento. (Neri, 2004, p. 21).

Esse grande contingente de pessoas vivendo sob tais condições caracteriza um estado de calamidade pública instalado na cidade. São milhares de cidadãos vivendo em pequenas habitações, muitas delas com apenas um cômodo, abrigando numerosas famílias que não dispõem dos serviços urbanos essenciais, em especial aqueles relativos ao saneamento urbano. Neste sentido, observa-se a existência de uma relação insustentável com o meio ambiente do entorno (Figura 3).

Figura 3: Detalhe de moradias em área de ressaca em Macapá-AP
Fonte: Picanço, 2016

A respeito da pressão populacional sobre essas áreas, um estudo publicado pela SEMA em 2000, demonstrou que, nos municípios de Macapá e Santana, 32% das margens das ressacas nas duas cidades já estavam totalmente descaracterizadas com relação ao seu estado natural. A degradação ambiental do ecossistema das ressacas denuncia uma realidade social preocupante, mas pouco ou nada se faz para coibir a continuidade do processo de ocupação.

Faz-se necessário, a despeito de quaisquer ações governamentais visando à realocação dos moradores de ressacas, escamotear o motivo pelo qual tantas pessoas continuam vivendo nessas áreas sem o mínimo de infraestrutura. Para além desta questão, existem esferas subjetivas relacionadas ao espaço poético, tal qual coloca Terezinha Gonçalves (2007). Segundo a autora, ao instalar-se em um lugar, o indivíduo passa a apropriar-se do mesmo, conferindo àquele local características concernentes à sua identidade. A partir desta apropriação, mesmo diante das adversidades impostas pelo ambiente em que se vive, um sentimento de pertencimento é criado, pressupondo uma conexão subjetiva entre o espaço e o indivíduo e a valorização daquele, cuja materialização pode ser observada em manifestações de resistência a favor da permanência no mesmo. No caso das ressacas, este aspecto pode ser socialmente construído mediante diversos fatores, a exemplo de suas características geográficas que remetem ao ambiente ribeirinho, do qual muitos de seus moradores já procedem.

Além da esfera subjetiva descrita, destaca-se ainda que, enquanto áreas não tão afastadas quando comparadas a outros ambientes de terra firme, as ressacas configuram-se como uma alternativa de moradia àqueles que buscam facilidade de acesso ao centro da cidade de Macapá, onde há concentração elevada de serviços públicos.

Diante do contexto delineado, apenas realocar os moradores das áreas de ressaca não seria a melhor estratégia para o problema quando considerada a análise social, mesmo que, no âmago das discussões ambientais, esse talvez fosse o meio mais eficaz.

> É visível, na atual situação de ocupação em que se encontram as áreas úmidas de Macapá, que o problema não é a ausência de legislação a respeito da preservação dessas áreas, mas um conjunto de fatores sociais e políticos que, juntos, formam uma realidade difícil de ser resolvida sem uma proposta política de cunho social que assegure aos atingidos, de forma direta, uma melhor qualidade de vida fora dessas áreas. (PORTILHO, 2006, p.128)

Diante de tal impasse, faz-se necessário ponderar holisticamente o cerne da questão, essa de caráter socioespacial. Dessa forma, deve-se garantir aos moradores de ressaca o real direito à cidade, sobretudo por vias do estabelecimento de uma comunidade participativa frente à esfera pública, visando ao entendimento de que a degradação dessas áreas é nociva ao meio ambiente e à sociedade como um todo, principalmente aos que ali residem, além do fato de que sua preservação é um direito previsto na lei, e como tal, deve-se garantir sua proteção como um bem coletivo. Esse processo de ordem educacional daria aos moradores as reais dimensões do problema do qual diretamente fazem parte, e assim, coibiria atitudes negativas por parte desses, como processos de aterramento e deposição de resíduos sólidos a céu aberto, bem como os induziria a cobrança de melhorias para com a administração pública. A realocação dos residentes aconteceria posteriormente, a partir do entendimento da importância da preservação dessas áreas, mas com a condição de que a eles fossem assegurados os serviços públicos básicos a que também têm direito, além da adoção de uma política habitacional que levasse em conta as suas particularidades junto ao espaço habitado.

AS ÁREAS DE RESSACAS E O AMPARO DA LEI

A ocupação de áreas vulneráveis em escala estadual, particularmente em áreas de ressacas, não deve ser atribuída à ausência de leis, uma vez que são muitas as vias legais que amparam esses ambientes, direta e indiretamente. Tais normativas estão presentes nas três esferas de poder público privativa e concorrentemente, observando-se o princípio da hierarquia das normas, “onde a legislação federal tem primazia sobre a estadual e municipal, e a estadual sobre a municipal” (RIBEIRO, 2008, p. 41).

Da constituição federal

Em linhas gerais, a Constituição federal de 1988, fundamentada pelo princípio da dignidade da pessoa humana, por meio do artigo 225, garante que “todos têm direito ao meio ambiente ecologicamente equilibrado, bem de uso comum do povo e essencial à sadia qualidade de vida, cabendo ao Poder Público e à coletividade o dever de defender e preservar o meio ambiente para as gerações atuais e futuras” (BRASIL, 1988) Define ainda, por meio dos artigos 23, que sua proteção é competência das três esferas públicas, e 24, que a legislação referente à matéria concorre tanto à União quanto aos Estados e Distrito Federal, explicitando ainda, por meio do Artigo 30, a possibilidade de suplementação normativa por parte dos Municípios, (estes com competência legislativa subordinada às duas primeiras esferas públicas, não podendo contrariá-las) promovendo o ordenamento territorial, através do controle do uso, parcelamento e ocupação do solo urbano.

> Art. 23. É competência comum da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios:
>
> [...] VII - preservar as florestas, a fauna e a flora; [...]

> Art. 24. Compete à União, aos Estados e ao Distrito Federal legislar concorrentemente sobre:
>
> [...] VI - florestas, caça, pesca, fauna, conservação da natureza, defesa do solo e dos recursos naturais, proteção do meio ambiente e controle da poluição; [...]
>
> Art. 30. Compete aos Municípios:
>
> [...] VIII - promover, no que couber, adequado ordenamento territorial, mediante planejamento e controle do uso, do parcelamento e da ocupação do solo urbano; [...] (BRASIL, 1988).

Do código florestal

A Lei nº 12.651, de 25 de maio de 2012, conhecida como código florestal, é uma ferramenta jurídica de âmbito federal que estabelece normas gerais sobre a proteção da vegetação, áreas de Preservação Permanente e as áreas de Reserva Legal; [...] (BRASIL, Lei nº 12.651, 2012)

Entende-se, pela redação do Código Florestal, em disposição expressa no inciso 3º, que as áreas de ressacas podem ser inclusas ao rol de APPs (áreas de preservação permanente).

> II - Área de Preservação Permanente - APP: área protegida, coberta ou não por vegetação nativa, com a função ambiental de preservar os recursos hídricos, a paisagem, a estabilidade geológica e a biodiversidade, facilitar o fluxo gênico de fauna e flora, proteger o solo e assegurar o bem-estar das populações humanas. (BRASIL, Lei nº 12.651, 2012).

No artigo 4º, em seu inciso II, a redação do código delimita as áreas de preservação permanente, no entorno dos lagos e lagoas naturais, em faixa com largura mínima 30 metros para além das margens. Especifica, ainda, o regime de proteção das Áreas de Preservação Permanente, dispondo por meio do artigo 7º que "a vegetação situada em Área de Preservação Permanente deverá ser mantida pelo proprietário da área, possuidor ou ocupante a qualquer título, pessoa física ou jurídica, de direito público ou privado." (BRASIL, Lei nº 12.651, 2012).

Da Constituição Estadual e Lei Estadual nº 0455/99

A Constituição Estadual do Amapá, como documento suplementar à Constituição Federal, reforça seus fundamentos, parafraseando, em seu artigo 310, o artigo 225 da mesma, explicitando que "todos têm direito ao meio ambiente ecologicamente equilibrado, bem de uso comum do povo e essencial à sadia qualidade de vida, impondo-se ao Poder Público e à Coletividade o dever de defendê-lo e preservá-lo para as presentes e futuras gerações" (AMAPÁ, 1991). Nesse artigo, conforme redação dada aos parágrafos 1º e 2º, ainda explicita a aplicação de instrumento na forma de relatório com o objetivo de especificar a qualidade ambiental no Estado do Amapá:

> § 1º O Poder Executivo, através de seus órgãos executores das políticas ambientais, elaborará, anualmente, o relatório de qualidade ambiental do Estado do Amapá. (EC nº 38/2007);

> § 2º O relatório de qualidade ambiental refletirá quaisquer alterações naturais ou construídas ocorridas no período anterior, devendo ser apresentado até o fim do primeiro quadrimestre do ano subsequente. (EC nº 38/2007); (AMAPÁ, 1991).

O texto constitucional estadual garante, do artigo supracitado ao artigo 328, espaço para matéria de caráter ambiental, destacando-se entre esses, a realização de zoneamento ecológico-econômico do Estado, de modo a compatibilizar o desenvolvimento com a preservação e a conservação do meio ambiente (Artigo 311), a criação de um sistema de administração da qualidade ambiental, proteção e desenvolvimento do meio ambiente e uso adequado dos recursos naturais (Artigo 313) e a determinação de que as terras marginais dos cursos d'água são consideradas áreas de preservação permanente, proibido o seu desmatamento (Artigo 315), sendo essa última matéria claramente relacionada às áreas fragilizadas em questão.

Através da Lei Estadual nº 0455 de 1999, as áreas de ressacas "tornam-se áreas protegidas e estabelecendo-se o tombamento das mesmas no estado do Amapá e impõe-se limitações de uso e ocupação dessas áreas". (PORTILHO, 2006, p.120). Em seu artigo 1º, estabelece, imperativamente, o dever do Estado de "delimitar e a fazer o tombamento das áreas de ressaca localizadas no Estado do Amapá, com a finalidade de preservar o valor paisagístico e a proteção do meio ambiente". Outras disposições da referida lei incluem, com a ratificação do artigo 1º, a proibição, em redação do artigo 2º e incisos, de implantação e o funcionamento de indústrias potencialmente poluidoras, assim como qualquer outro empreendimento degradador do meio ambiente; da realização de obras de terraplanagem, aterramentos, loteamento e abertura de canais em qualquer situação, exceto em casos de prevenção e degradações ambientais provenientes de erosão ou assoreamento naturais; e do exercício de atividades que ameacem extinguir as espécies bióticas regionais.

Da Lei Orgânica Municipal e Lei Municipal nº 026/2004

A lei orgânica do Município de Macapá dispõe, em seu capítulo V, de matéria ambiental, destacando, por meio do artigo 268, que "o Município, na sua função reguladora, criará limitações e imporá exigências que visem à proteção e recuperação do meio ambiente, especialmente por meio de normas de zoneamento, de uso do solo e de edificações" (MACAPÁ, 2002). Por meio do artigo 269º, são explicitados os mecanismos de efetivação do dever do Município para com o Meio Ambiente, destacando-se proibição do "uso dos rios, lagos, mangues, **ressacas**, como escoadouro de produtos nocivos à vida e ao meio ambiente; (MACAPÁ, 2002, grifo nosso).

A proteção das áreas de ressacas também é tratada, expressamente, na redação do Plano diretor de Macapá (Lei nº 026/2004), sendo as mesmas definidas, no parágrafo 4º, "como áreas que se comportam como reservatórios naturais de água, apresentando um ecossistema rico e singular e que sofrem a influência das marés e das chuvas de forma temporária". No parágrafo 3º do artigo 5º, são incluídas em um rol que abrange os patrimônios ambientais do Município de Macapá, e como tal, em disposição contida no parágrafo 2º, destinada a receber tratamento especial pela legislação e pelas políticas públicas municipais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A problemática das ocupações irregulares é uma causa premente na atualidade, visto que a degradação dessas áreas se encontra em estágio avançado em várias regiões do planeta. Com a realização desse trabalho, foi possível concluir que, em nível nacional e local, as áreas vulneráveis no espaço urbano, que compreendem

principalmente ambientes com corpos d'água (devido à fragilidade física e ecológica), possuem um aparato legislativo robusto que as sustenta, a exemplo das áreas de ressacas.

O que se observa na prática, é um processo com raízes mais profundas, fincadas no papel do sistema capitalista de produção, cuja dinâmica em torno do capital resulta em problemas sociais que evidenciam o caráter segregado da sociedade urbana. Diante dessa problemática, espaços cuja configuração física torna mais difícil a apropriação pelo mercado do capital, o que inclui as áreas alagadas, são mais acessíveis financeiramente à população de baixa renda, que ali se instala de forma espontânea, sem planejamento ou instalação de infraestrutura adequada que acompanhe o processo e vislumbre um futuro que possibilite a recuperação dessas áreas a partir da ausência de ocupação ou mesmo uma ocupação ordeira e compatível ao espaço em que se instala.

Para a consolidação de um espaço onde subsista o equilíbrio entre e as dinâmicas naturais a ele inerentes e a influência antrópica a ele aplicada, deve-se analisar criteriosamente as particularidades locais, isto é, as características físicas do espaço e a forma como o sistema de produção dominante atua em diferentes escalas, de modo que se concebam políticas públicas viáveis para efetivar a legislação ambiental atrelada a práticas socioeconômicas sustentáveis, e dessa forma, partir em busca de uma nova dinâmica urbana que promova o equilíbrio entre as atividades humanas e o meio ambiente, de modo a assegurar qualidade de vida digna e, consequentemente, o real direito à cidade àqueles que nela habitam.

REFERÊNCIAS:

AMAPÁ. **Constituição do Estado do Amapá**. Diário Oficial do Estado do Amapá, Macapá, 1991.

AMAPÁ. **Lei Estadual nº 0455**. Diário Oficial do Estado do Amapá, Macapá, 1999.

BARBOSA, Raimundo. "Planejamento urbano e segregação socioespacial na cidade de Macapá". **PRACS: Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP**. Macapá: UNIFAP, 2013.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF, Senado Federal, 1988.

BRASIL. Lei nº 6.938. **Política Nacional do Meio Ambiente**. Dispõe sobre a Política Nacional do Meio Ambiente, seus fins e mecanismos de formulação e aplicação, e dá outras providências. Brasília, DF, 1981.

CARVALHO, Bianca Moro (2015). **Vivenda Popular em el Amazonas Brasileño. El caso de las ressacas el la ciudad de Macapá**. Tese de Doutorado - Universidad Nacional Autónoma de México. Cidade do México, 2015.

GONÇALVES, Teresinha. **Cidade e Poética - Um Estudo de Psicologia Ambiental Sobre o Ambiente Urbano**. Ijuí: Unijuí, 2007.

MACAPÁ. **Lei Orgânica**. Câmara Municipal de Macapá, Macapá, 1992.

MACAPÁ. **Lei Complementar nº 026/2004**. Institui o Plano diretor de desenvolvimento urbano e ambiental de Macapá. Macapá, P.M.M. – SEMPLA, IBAM. 2004.

NERI, S. H. A. **A Utilização Das Ferramentas De Geoprocessamento Para Identificação De Comunidades Expostas a Hepatite A Nas Áreas De Ressacas Dos Municípios De Macapá e Santana/AP**. Dissertação de mestrado – UFRJ. Rio de Janeiro, 2004.

PORTILHO, Ivone. **Políticas De Desenvolvimento Urbano Em Espaços Segregados: Uma Análise Do PDSA Na Cidade De Macapá (AP)**. Dissertação de mestrado – UFPA. Belém, 2006.

PORTILHO, Ivone. **Áreas de Ressaca e Dinâmica Urbana em Macapá/AP**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2010.

RIBEIRO, Leda. **O Direito Como Instrumento De Proteção Das Áreas De Ressaca De Macapá**. Trabalho de Conclusão de Curso - Centro de Ensino Superior do Amapá. Macapá, 2008.

Venanparq
Salvador - 2018

OS *COUNTRY CLUBS* DE ÍCARO DE CASTRO MELLO, A ARQUITETURA MODERNA E A MODERNIZAÇÃO DO NORTE PARANAENSE

ÍCARO DE CASTRO MELLO'S COUNTRY CLUBS, MODERN ARCHITECTURE AND THE MODERNIZATION OF NORHTERN PARANÁ

LOS COUNTRY CLUBS DE ÍCARO DE CASTRO MELLO, LA ARQUITECTURA MODERNA Y LA MODERNIZACIÓN DEL NORTE DE PARANÁ

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

FRAZATTO, Bruno Castilho
Mestrando em Arquitetura e Urbanismo, UEM
frazatto.b@gmail.com

REGO, Renato Leão
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; professor titular, UEM
rlrego@uem.br

OS *COUNTRY CLUBS* DE ÍCARO DE CASTRO MELLO, A ARQUITETURA MODERNA E A MODERNIZAÇÃO DO NORTE PARANAENSE

ÍCARO DE CASTRO MELLO'S COUNTRY CLUBS, MODERN ARCHITECTURE AND THE MODERNIZATION OF NORHTERN PARANÁ

LOS COUNTRY CLUBS DE ÍCARO DE CASTRO MELLO, LA ARQUITECTURA MODERNA Y LA MODERNIZACIÓN DEL NORTE DE PARANÁ

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O arquiteto paulista Ícaro de Castro Mello projetou *country clubs* para Maringá e Umuarama entre os anos 1958 e 1969, quando estas duas cidades novas planejadas no norte do Paraná usufruíam da riqueza do café e fomentavam um processo de modernização e construção de uma imagem urbana distinta da precária paisagem inicial de uma cidade de colonização. Com efeito, os dois clubes materializaram o anseio de progresso e de status social das elites locais, que patrocinaram a contratação de renomados profissionais paulistanos para o projeto de edifícios emblemáticos e assim construíram no interior do Paraná a arquitetura moderna brasileira vislumbrada na metrópole paulista e pelos meios de comunicação. Entretanto, levantamento minucioso no arquivo do arquiteto revelou uma versão original e inédita para cada um dos referidos clubes, bastante diferente da versão final construída. Que fatores teriam levado o arquiteto a reelaborar os projetos? Por que se adotou outra estética arquitetônica, nova composição, diferentes materiais e distintos processos construtivos? A fim de responder estas questões e analisar a mudança ocorrida na estratégia projetual e na imagem das edificações, este trabalho contextualiza os projetos dos dois *country clubs* e analisa formalmente as quatro propostas.
PALAVRAS-CHAVE: circulação de ideias; projeto arquitetônico; Maringá; Umuarama.

ABSTRACT:
Architect Ícaro de Castro Mello designed two country clubs for Maringá and Umuarama between 1958 and 1969. These new towns planned in northern Paraná state then prospered due to coffee growing and fostered a modernization process, as well as the construction of an urban image different from the initial appearance of town in a colonization zone. The two clubs embodied the longing for progress and social status of the local elite, who hired well-known professionals based in São Paulo to design emblematic buildings and thus build (metropolitan) modern architecture in the wealthy agricultural hinterlands. New data from the architect's archive has though revealed an original, unpublished version of both clubs, radically different from the built design. What did lead the architect to revise his designs? Why did he adopt another architectural aesthetic, new composition, different building materials and distinct construction processes? In order to answer these questions this paper contextualizes all the four proposals and analyses their architectural solutions.
KEYWORDS: *diffusion of architectural idea; architectural design; Maringá; Umuarama.*

RESUMEN:
El arquitecto Ícaro de Castro Mello proyectó country clubs *para Maringá y Umuarama entre los años 1958 y 1969, cuando estas dos ciudades nuevas creadas en el norte del estado de Paraná disfrutaban de la riqueza del café y fomentaban un proceso de modernización y construcción de una imagen urbana distinta de la precaria apariencia inicial de una ciudad de colonización. De hecho los dos clubes materializaran el anhelo de progreso y status social de la*

élite local, quién contrató distinguidos profesionales basados en São Paulo para el proyecto de edificaciones emblemáticas y, con eso, construir en el interior de Paraná la moderna arquitectura entrevista en la metrópolis y en los medios de comunicación. Sin embargo, nuevos datos extraídos del archivo personal del arquitecto revelaran una versión original e inédita de cada uno de los proyectos, muy distinta de los edificios al fin y al cabo construidos. Que factores pueden haber llevado el arquitecto a revisar sus proyectos? Por que adoptó otra estética arquitectónica, nueva composición, diferentes materiales y distintos procesos constructivos? Para responder a estas preguntas este trabajo contextualiza las cuatro versiones y analiza sus formas.
***PALABRAS-CLAVE**: circulación de ideas; proyecto arquitectónico; Maringá; Umuarama.*

INTRODUÇÃO

No encalço da americanização da sociedade brasileira (TOTA, 2000; TOTA, 2014), o arquiteto Ícaro de Castro Mello foi contratado, no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, para projetar, respectivamente, os *country clubs* de Maringá e de Umuarama, duas cidades novas no interior do Paraná. Maringá, fundada em 1947, e Umuarama, fundada em 1955, integravam uma rede de cidades novas implantada pela Companhia Melhoramentos Norte do Paraná, como parte de um empreendimento privado de colonização que envolvia a venda de glebas destinadas ao plantio de café (REGO, 2009). Este processo de colonização, iniciado nas primeiras décadas do século XX, decorreu da expansão da frente pioneira paulista, estendendo a cafeicultura ao norte paranaense e estabelecendo o vínculo – ferroviário, técnico, financeiro, mercantil – entre esta região e o estado de São Paulo, sobretudo sua capital e seu principal porto, em Santos. O esquema adotado para o planejamento regional e a criação das novas cidades envolveu ideias urbanísticas que então circulavam globalmente. Assim, encontra-se no traçado daquelas cidades a conformação de soluções que remetem ao ideário de cidade-jardim e ao movimento *city beautiful* (REGO, 2012a; REGO, 2012b). Nelas encontram-se também edifícios em 'estilo funcional' (A PIONEIRA, 1952), fazendo ressoar no interior do país a arquitetura moderna brasileira (SUZUKI, 2003; SUZUKI, 2011).

Porque na evolução destas cidades novas pronto se notou um anseio por modernização e progresso, que se refletiu na adoção da arquitetura moderna. O colono pioneiro migrara em busca de novas condições de vida e, com o pronto enriquecimento que a lavoura de café e o desenvolvimento regional proporcionaram, tratou de esquecer seu passado e construir uma identidade nova (REGO, 2012a). Tanto na era Vargas quanto no governo JK, a arquitetura moderna havia servido como imagem identitária de um Brasil moderno e de um homem novo. E a classe média, inclusive a das pequenas cidades do interior, acabou por adotar o moderno como valor e apresentar um projeto arquitetônico como expressão deste valor (MARTINS, 2010; SEGAWA, 1998), em particular as cidades novas de colonização do norte do Paraná. Com efeito, no rico norte do Paraná de meados do século XX, notou-se uma intensa atuação de profissionais forâneos – sobretudo advindos da metrópole paulista. Pois o anseio pela imagem moderna levou a sociedade local a contratar reconhecidos profissionais para promover seu desejo de modernização (REGO, 2012a; SUZUKI, 2003). Ícaro de Castro Mello foi um deles.

O então renomado desportista e engenheiro-arquiteto Ícaro de Castro Mello foi contratado pela elite local para projetar os edifícios do *Country Club* Maringá e do Umuarama *Country Club*, respectivamente nos anos de 1958 e de 1963. O clube de campo, uma invenção norte-americana, oportunizava, na sua origem, uma escapada da cidade, assim como a prática de esportes que requeriam espaço e equipamento adequado, como golfe e equitação; e, desde sempre, integrou práticas desportivas e vida social em um lugar privilegiado, moldado por forças econômicas e status social (MAYO, 1998). O aparecimento do clube de campo no Brasil e a sua denominação em inglês são, por certo, parte da americanização da cultura brasileira que se notou no Brasil de meados do século XX. Entre nós, o *country club* não deixou de ser a manifestação visual de valores sociais e econômicos. De modo semelhante, a riqueza materializada em novos 'prédios funcionais' projetados no norte paranaense por profissional de renome apagavam o passado pouco memorável do colono migrante, plasmava sua nova condição e melhorava a aparência das cidades. Desse modo, em franco contraste com a maioria das construções então erguidas em Maringá e Umuarama, os dois edifícios construídos segundo o projeto de Castro Mello contribuíram para a modernização da paisagem urbana e o status social de seus associados.

Entretanto, levantamento realizado no arquivo de projetos do arquiteto revelou que os edifícios construídos, em ambos os casos, são, na verdade, uma segunda versão do projeto, havendo, portanto, uma versão anterior para os dois edifícios, inédita e radicalmente mais 'moderna'. Curiosamente, a primeira versão do projeto para Umuarama (1963), embora contemporânea à segunda versão para o projeto de Maringá (1962), se assemelha (na forma, na plástica, nos materiais e na estrutura) à primeira versão para o projeto maringaense (1958); e a segunda versão do projeto de Umuarama (1969) também destoa plástica e e esteticamente da sua versão inicial. Que fatores teriam levado o arquiteto a reelaborar seus projetos? Por que foram adotados outra estética arquitetônica, outra composição, outros matérias e distintos processos construtivos?

Este trabalho trata de responder a estas questões analisando as mudanças ocorridas na estratégia projetual do arquiteto e na imagem das edificações, contextualizando os projetos dos dois clubes e analisando formalmente as suas quatro propostas. Para tanto, assume-se como premissa a ideia de que 'as ideias viajam' – de pessoa a pessoa, de situação a situação, de um período a outro e que esta viagem envolve um contexto de origem, um caminho ou percurso, um contexto de aceitação ou de recebimento, e uma certa adaptação ou transformação em seu contexto final (SAID, 1983), o que, portanto, implica em uma série de condições de possibilidades (SALGUEIRO, 1995) que aqui serão tratadas.

OS CLUBES CONSTRUÍDOS E OS PROJETOS ORIGINAIS

Fundado em 1958, o *Country Club* Maringá teve suas obras iniciadas naquele mesmo ano. A constituição do novo clube coube ao prefeito da cidade que, rejeitado como sócio no Maringá Clube – então o clube de maior prestígio da cidade, fundado pela companhia colonizadora, sua adversária política – decidiu, junto a um grupo de empresários, fundar seu próprio clube, para rivalizar com o primeiro em tamanho e notoriedade.

No terreno que ocupava a totalidade de uma quadra – às margens do traçado urbano original e próximo a um dos dois principais bosques da cidade – foram inicialmente construídos a piscina e os vestiários, conforme a implantação geral do clube, formulada por Castro Mello. A piscina, desenhada com linhas mistas – como as marquises de Niemeyer e os jardins de Burle Marx (Figura 1) –, foi implantada próximo ao centro do terreno. Junto dela foi construído o bloco de alvenaria para vestiários e banheiros. O traçado geral do clube previa a implantação de outros equipamentos: sede social, salão de festas, ginásio, quadras esportivas diversas, jardins, playground, estacionamento, guaritas e estruturas auxiliares, dispostos em platôs que nivelavam a declividade original do terreno.

Figura 1: A piscina do *Country Club* Maringá.
Fonte: IBGE. Disponível em: https://cidades.ibge.gov.br/painel/fotos.php?lang=&codmun=411520&search=paran%E1|maringa

A sede social, construída quatro anos depois da inauguração da piscina e dos vestiários conforme a segunda versão do projeto (Figura 2), é um edifício de pavimento único, que abriga salão de festas, bar, sala de estar, banheiros, sala de jogos, chapelaria e barbearia. A solução estrutural adotada organizava o programa e dava forma ao edifício: um volume regular, extrudado, definido por uma série de pórticos transversais compostos por pilares de concreto e vigas de madeira, com vãos que variavam entre 3, 6 e 12 metros. Esta estrutura viabilizava a necessária inclinação das telhas de fibrocimento e criavam um característico desenho das fachadas longitudinais, com as platibandas em formato de 'gravata'. Castro Mello recorrera a esta mesma solução de cobertura três anos antes no projeto da Associação Atlética do Banco do Brasil, em São Paulo, embora nestes caso as vigas e treliças da cobertura fossem em estrutura metálica e na zona de colonização maringaense a madeira era um material abundante e barato. Estas vigas de madeira tinham um desenho sofisticado se comparado à carpintaria tradicional que se encontrava na cidade; mas, ainda assim, a arquitetura resultante era de uma modernidade comedida e simplória, distante do ideal do prefeito e aquém da edificação do clube rival. Os materiais nela empregados eram comuns à realidade local.

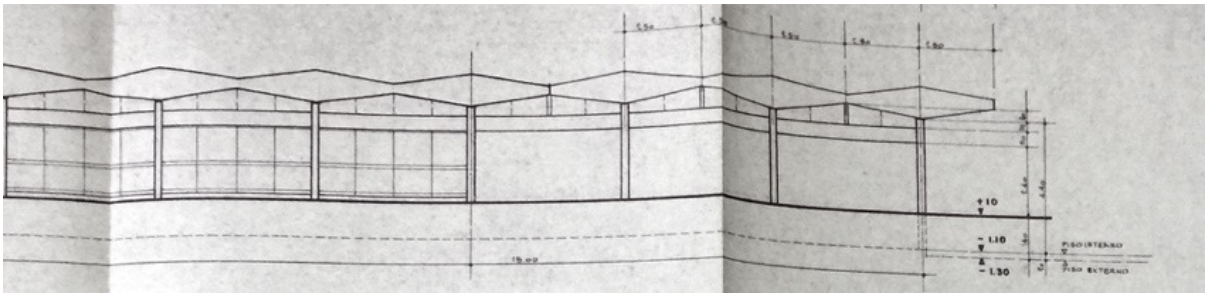


Figura 2: Elevação longitudinal parcial da segunda versão para a sede social do *Country Club* Maringá.
Fonte: Acervo particular de Ícaro de Castro Mello.

Mais complexa no tamanho, no programa e na estética do que a versão executada, o projeto inicial para a sede social do *Country Club* Maringá (Figura 3) contemplava uma "composição cúbica" de três pavimentos – um deles, semienterrado – disposto diante da piscina. O pavimento superior tinha as duas faces menores fechadas em alvenaria e as duas faces maiores envidraçadas e abrigava sala de estar, sala de leitura, biblioteca, sala de senhoras, restaurante – incluindo cozinha e serviços, salas de jogos e banheiros. Na porção central da planta havia uma escada interna helicoidal, além de uma escada externa de formato retangular, que estabeleciam a conexão vertical entre os pavimentos. No pavimento térreo – fluido, parcialmente livre, em pilotis – estavam locados sala de bilhar, barbearia, vestiário de funcionários e o setor administrativo. O sistema estrutural, em concreto armado, apresentava vãos regulares de 5 metros no sentido longitudinal e de 3, 4 e 6 metros no sentido transversal. As paredes internas e os fechamentos das fachadas transversais eram em alvenaria, e os fechamentos das fachadas longitudinais eram tratados com grandes esquadrias de vidro e ferro. O telhado de fibrocimento ficava totalmente oculto pelas platibandas horizontais.

Ao lado da sede social estava locada a quadra de boliche. Sua cobertura, composta com uma sequência de abóbadas, se assemelhava formalmente à solução empregada anos antes por Vilanova Artigas no projeto da Rodoviária de Londrina. O salão de festas ficava em um edifício isolado, conectado à sede social por uma passarela coberta, e estava posicionado na esquina mais elevada do terreno, configurado por planta circular e cobertura semiesférica, cujos pilares estavam dispostos radialmente e ocupavam o perímetro do edifício, mantendo sua planta livre. Um ginásio de esportes completava o conjunto arquitetônico, estando previsto como um edifício de planta retangular e de cobertura abobadada, com solução formal bastante semelhante ao ginásio anteriormente projetado por Affonso Eduardo Reidy para o Conjunto Pedregulho, no Rio de Janeiro. Todos estes edifícios foram idealizados em concreto armado e alvenaria, e continham os traços característicos da arquitetura moderna brasileira. Nenhum deles acabou sendo construído.

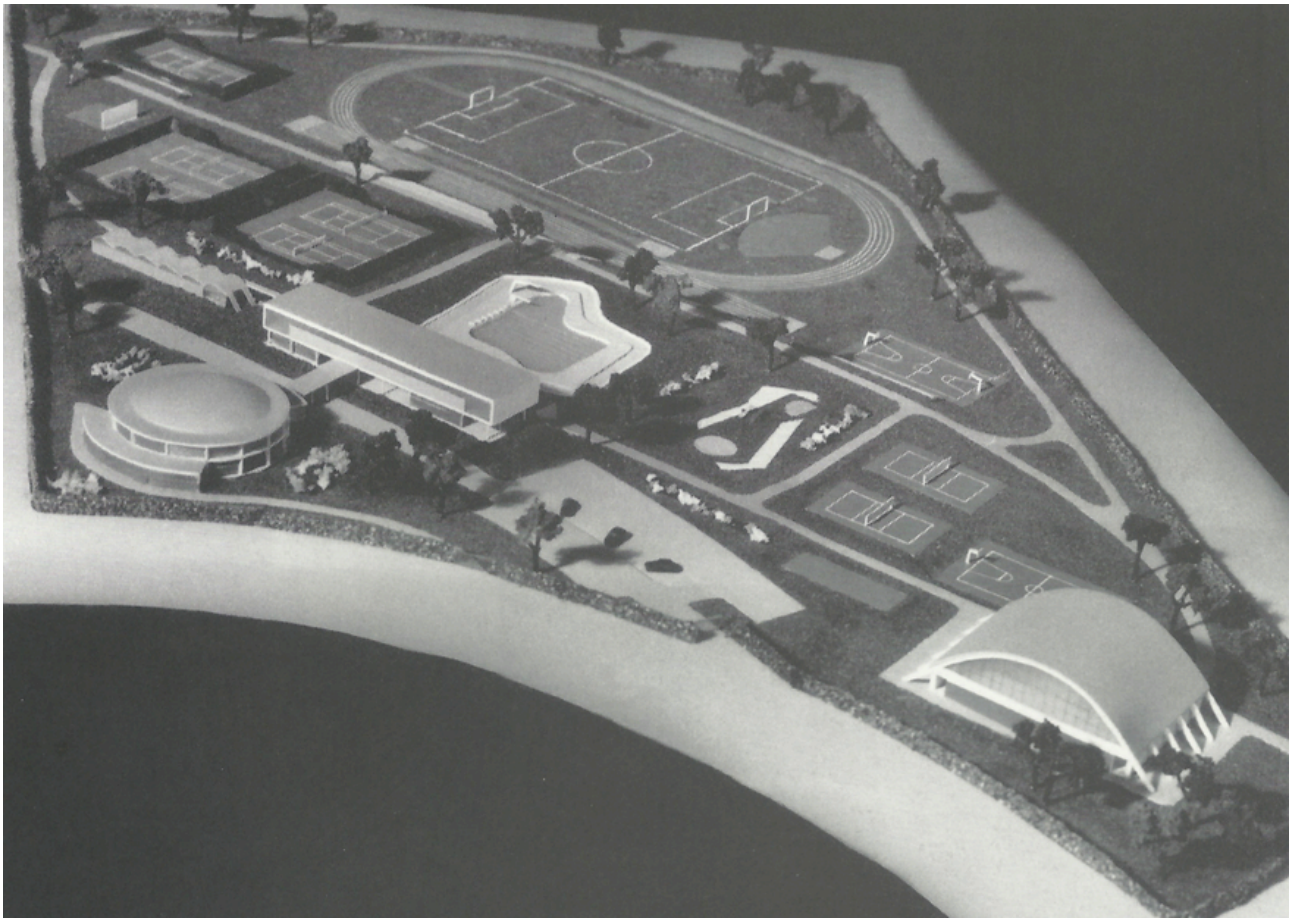


Figura 3: Perspectiva da primeira versão do projeto para o *Country Club* Maringá.
Fonte: MELLO, 2005, p. 51.[1]

Em Umuarama, a instituição do Umuarama *Country Club* se deu em 1962, logo após a fundação da cidade, tendo sido seu primeiro clube sócio-recreativo. Lá também o clube ocupava a totalidade de uma quadra no tecido urbano – mas com dimensões menores que o clube de Maringá. A partir do projeto datado de 1963, foram construídos inicialmente a piscina e os vestiários, conforme o traçado geral do clube. A piscina se assemelhava àquela construída no *Country Club* Maringá e o bloco de vestiários, em alvenaria, estava posicionado adjacente a ela. O traçado do clube previa ainda o edifício da sede social, quadras esportivas diversas, estacionamento, guarita e estruturas auxiliares.

O edifício original da sede social do Umuarama *Country Club*, proposto em 1963 (Figura 4), estava configurado por um bloco prismático retangular implantado diante da piscina. O pavimento superior tinha as duas faces laterais menores fechadas em alvenaria e as duas faces laterais maiores envidraçadas, abrigava um salão de festas transparente, que incluía cozinha e serviços, bar, banheiros, sala de estar, sala de jogos e sala de senhoras, além de um terraço com vista para a piscina. O pavimento térreo, sob pilotis, possuía um pátio multiuso coberto, hall, setor administrativo e setor de serviços. A estrutura, nitidamente

[1] Esta imagem aparece em publicação sobre a obra de Castro Mello como ilustração do projeto do Esporte Clube Sírio de São Paulo; no entanto, nossa análise corrige esta informação: esta perspectiva é parte da primeira versão de projeto para o *Country Club* Maringá. Cf. Mello, 2005.

modulada e independente das vedações, era em concreto armado, com vãos de 7m no sentindo longitudinal e de 10m no sentido transversal.

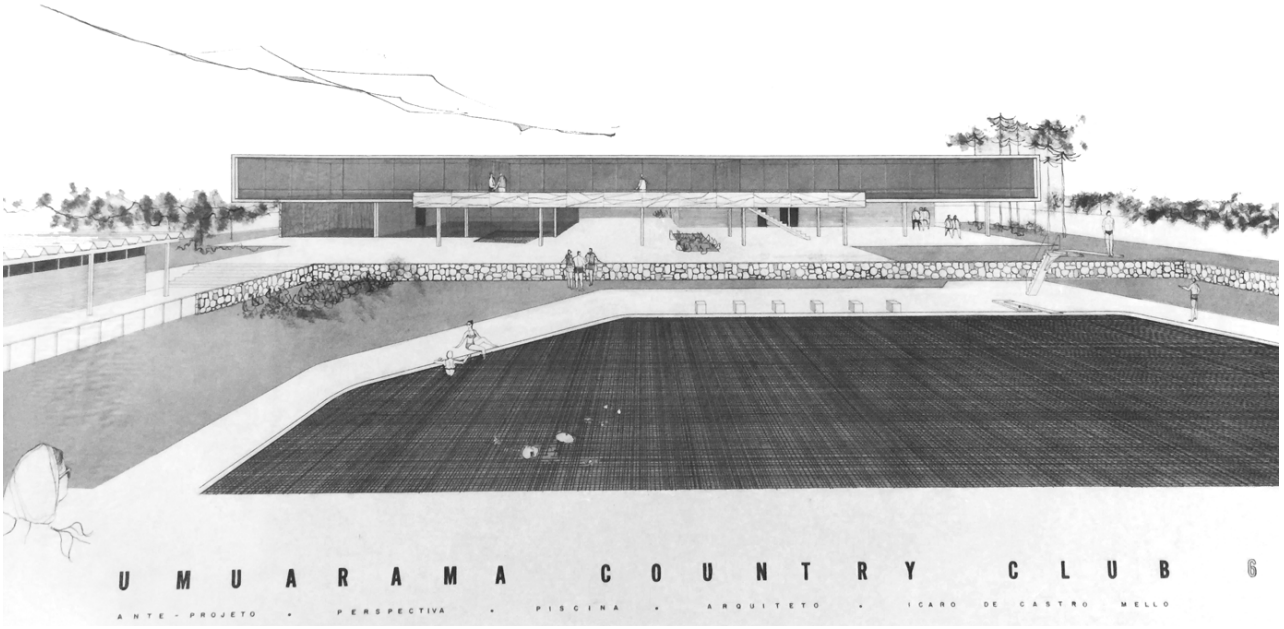


Figura 4: Perspectiva da primeira versão do projeto para a sede social do Umuarama *Country Club.*
Fonte: Acervo particular de Ícaro de Castro Mello.

No entanto, tal como acontecera em Maringá, a sede social construída seis anos mais tarde (e de acordo com a segunda proposta do arquiteto na Figura 5), é um edifício de um único pavimento, com planta retangular, resolvido em alvenaria e com cobertura aparente de telhas trapezoidais de fibrocimento. Definida pelo espaço compreendido entre as duas paredes externas paralelas, a sede social acomodava salão de festas, banheiros, serviços e administração. O sistema estrutural, composto por pilares e vigas de concreto armado, apresentava uma modulação bastante racional, com vãos regulares de 5 metros no sentido longitudinal e de 14 metros no sentido transversal. O telhado de duas águas voltadas para uma viga-calha central longitudinal era forrado internamente com PVC. O calhetão usado na cobertura, a simplicidade das paredes e a transparência no vazio central da planta expressavam racionalismo construtivo e funcionalidade, mas não materializavam a estética e a sofisticação da versão inicial do projeto.

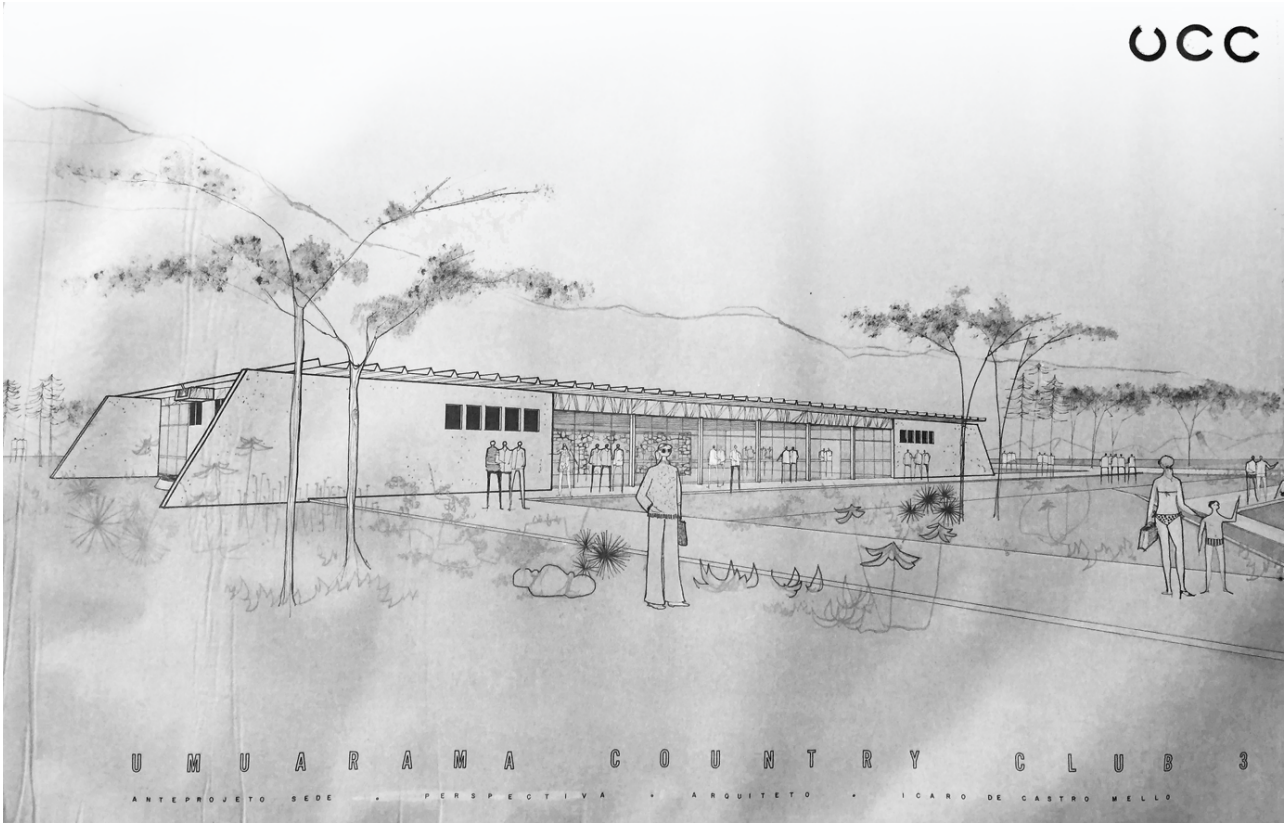


Figura 5: Perspectiva do segundo projeto para a sede social do Umuarama *Country Club.*
Fonte: Acervo particular de Ícaro de Castro Mello.

Como explicar o empobrecimento, por assim dizer, das duas soluções arquitetônicas iniciais? O arquiteto teria recorrido ao emprego da madeira no projeto para Maringá por ser um material abundante na região? A simplificação do projeto de Umuarama teria decorrido de cortes de gastos? Por que, além da simplificação dos projetos, o arquiteto recorreu a outra expressão arquitetônica? A análise dos projetos iniciais e o contexto das obras fornece as respostas a estas questões. Vejamos.

O CONTEXTO

A propaganda do empreendimento de colonização norte-paranaense, com objetivo de atrair compradores de terras rurais ou urbanas, revela um discurso altamente apologético por parte da companhia colonizadora.

> Esse discurso supervaloriza a região, dando a ideia de que há uma comunidade que tem interesses próprios, ideias comuns, um passado glorioso e um porvir melhor. [...] Entre outras proclamações da CTNP, destacavam-se a fertilidade da terra roxa, a abundância de madeira, facilidade para aquisição de propriedade, reais oportunidades de enriquecimento, cidades planejadas e modernas, etc. (GUADANHIM, 2002, p.55-56)

De fato, à medida que a colonização do norte-paranaense foi evoluindo, as cidades novas foram ganhando mais infraestrutura e se modernizando, e a imagem precária da cidade de colonização recente ia, aos poucos, sendo substituída: o espetáculo do progresso (Figuras 6 e 7).

Figura 6: Fotografia aérea de Maringá, pouco mais de uma década após a fundação da cidade (c. 1960).
Fonte: Acervo do Museu da Bacia do Paraná.

Figura 7: Fotografia aérea de Umuarama, 1963.
Fonte: Acervo ACIUPR. Disponível em: http://aciupr.com.br/historia-de-umuarama.php

Pois a próspera economia cafeeira favoreceu o rápido desenvolvimento e enriquecimento da região. O período de implantação e de ocupação das cidades norte-paranaenses coincidiu com o apogeu da expansão da cafeicultura no estado do Paraná, que então ocupou o lugar de estado de São Paulo como centro dinâmico da produção cafeeira. A produção cafeeira paranaense, no ano de 1960, correspondeu a um terço da produção mundial, à metade da produção brasileira, a quase o dobro da produção africana e a três vezes a produção colombiana, no mesmo ano. Junto à produtividade, o preço do café disparou, concentrando renda nesta região, e possibilitando repercussões econômico-sociais consideráveis (CANCIAN, 1982).

Junto à prosperidade econômica, o rápido crescimento demográfico do norte-paranaense contribuiu para o desenvolvimento regional. Dados censitários do IBGE dão conta de que a população residente na região colonizada pela Companhia de Terras Norte do Paraná aumentara de 75.296 pessoas em 1940 (6,1% da população estadual), para 376.774 pessoas em 1950 (17,7% da população estadual), e para 881.306 pessoas em 1960 (20,6% da população estadual. Cf. Luz, 1980). Os dados também mostram que, embora em todo o período observado a população rural se mostrara maior do que a população urbana, a porcentagem de população residente nas cidades aumentava a cada década: de 25,4% em 1940, para 27,30% em 1950, e para 30,9% em 1960.

Paralelamente à prosperidade econômica e ao crescimento demográfico, a formação de uma imagem moderna, inovadora e próspera se tornava realidade naquelas cidades. Riqueza e anseio de status social haviam promovido as atuações dos renomados profissionais em Londrina, já nas décadas seguintes à fundação da cidade, entre eles, Francisco Prestes Maia, Carlos Cascaldi, João Batista Vilanova Artigas, Leo Ribeiro de Moraes, Jacques Pilon, Rino Levi e o próprio Ícaro de Castro Mello, que lá projetou em 1955 um hospital com 6.000 m^2 e 150 leitos. Do mesmo modo, em Maringá viu-se neste período a atuação dos profissionais Jorge de Macedo Vieira, José Augusto Bellucci e Rino Levi em Maringá.

Portanto, atrelado à capital paulista, o norte do Paraná importava modas e profissionais. Nos anos 1950, o cenário na capital paulista era de inovação e de progresso, grandemente afetado pela industrialização e pelo desenvolvimento tecnológico (XAVIER, 2007). A arquitetura desenvolvida em São Paulo ainda era tributária da 'escola carioca', propagada como a arquitetura moderna brasileira seja pelo livro Brazil Builds, que sucedeu a exposição de mesmo nome organizada por Philip Goodwin no MoMa, em Nova York, em 1955, seja pelas revistas nacionais. Como notara o crítico de arquitetura suíço Sigfried Giedion no prefácio do livro de Henrique Mindlin sobre a moderna arquitetura brasileira, naquele momento no Brasil, havia apoio financeiro e clientes, governo e administrações que não travavam o talento dos arquitetos modernos (MINDLIN, 1999, p. 17). Ou seja, havia afinidade produtiva entre clientes, mercado e arquitetura de vanguarda.

Mas, ao longo dos anos 1960, notou-se um declínio no rendimento da lavoura cafeeira no norte paranaense. Os altos rendimentos e a alta produção regional, verificados nas décadas anteriores, levaram a um cenário de superprodução, desregulando o equilíbrio entre oferta e demanda, e culminando na queda abrupta dos preços do café. Como consequência, dezenas de cafezais foram então substituídos por lavouras diversas ou pastagem em busca da retomada de lucros antes atrelados ao café, mas sem o mesmo sucesso (CANCIAN, 1982). Esta crise na lavoura cafeeira afetou a economia regional e, no nosso entendimento, implicou na revisão dos projetos dos clubes. Mas o corte de gastos pode explicar a necessidade de redimensionamento e barateamento dos projetos, mas, sozinho, não chega a explicar a mudança na estratégia arquitetônica.

Ocorre que, no final daquela mesma década – anos 1950, Brasília começava a se materializar. Bastos (2007) defende a ideia de Brasília como ponto de inflexão na trajetória da arquitetura brasileira ao notar uma mudança na sua expressão formal, em que a referência carioca se transmuta em nova expressão. Esta mudança pode ser percebida já em meados da década de 1950, quando a arquitetura paulista gerou uma linguagem própria. Menos formal, esta linguagem aderia à exploração técnica e estética da estrutura do edifício, à valorização dos materiais a partir de suas características originais e à exposição dos elementos técnicos. Bastos e Zein (2010) referem-se, neste mesmo sentido, ao "gosto pela estrutura aparente, por certa rusticidade, pela exposição de elementos construtivos" (BASTOS & ZEIN, 2010,p. 124).

Com isso, e paralelamente, experimentações formais referenciadas neste panorama mais amplo parecem permear a produção de Ícaro de Castro Mello. Forcelini (2014), comparando a obra do Ginásio do SESC de Bertioga com outros sete ginásios projetados por Castro Mello entre 1948 e 1970, destaca o aparecimento, nas obras mais recentes, de soluções construtivas que exploram deliberada e primordialmente o sistema estrutural, com o constante aparecimento de arcos ou de pórticos constituídos em série, e constituídos com concreto, madeira ou metal – numa alusão às experimentações da arquitetura paulista contemporânea.

Assim, as primeiras versões de projeto para ambos os clubes se assemelham: são mais auspiciosas (e mais exuberantes nas imagens produzidas pelo arquiteto), respondendo mais fielmente ao anseio local pela imagem de modernidade com uma estética purista e formas arrojadas, com referências claras à moderna arquitetura brasileira. É fácil encontrar, nestes projetos, elementos formais comuns à arquitetura então praticada por, por exemplo, Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Vilanova Artigas.

Assim, também se assemelham entre si as segundas versões de projeto para ambos os clubes: são modernas, porém esteticamente menos apelativas; privilegiam a racionalidade construtiva, a exploração estética do sistema estrutural, a padronização e a repetição de elementos em série.

CONCLUSÃO

A primeira versão dos projetos elaborados pelo arquiteto paulista para ambos os clubes se revelou mais completa, mais auspiciosa e mais alinhada com o panorama da arquitetura moderna brasileira referenciada na escola carioca. Contemplava a implantação geral dos clubes e vários edifícios dotados de características formais típicas de arquitetura moderna: plantas livres, fachadas livres, modulação estrutural, pilotis, uso de concreto armado. Desta primeira versão dos projetos, foram executados apenas a implantação, a piscina e os vestiários, em ambos os clubes.

Anos mais tarde, uma segunda versão dos projetos alterou a proposta inicial para as sedes sociais de ambos os clubes. Tanto a nova sede social do *Country Club* Maringá, de 1962, quanto a nova sede social do Umuarama *Country Club*, de 1969, se mostraram mais simplificadas – em tamanho, em programa, em técnica e em estética. Elementos típicos de uma arquitetura mais racionalista, padronizada e concebida a partir da estrutura, surgiram em alternativa aos primeiros projetos: agora, a solução estrutural, racionalmente modulada, com elementos serialmente repetidos, dão forma aos edifícios, e os materiais construtivos permanecem expostos, sem acabamento e sofisticação. A concepção da arquitetura através da especulação formal deu lugar à simplificação construtiva.

Por um lado, motivações de cunho financeiro certamente determinaram esta mudança: as segundas versões são mais econômicas e, muito provavelmente, foram desenvolvidas como alternativa diante do cenário de recessão na economia cafeeira que aquelas cidades enfrentaram nos anos 1960. Mas, por outro lado, no pós-Brasília, o panorama da arquitetura moderna brasileira atravessava um ponto de inflexão e ressoava com episódios de experimentação: a referência carioca, marcada pelo apelo estético e formal, dividiu espaço com a eminente referência paulista.

De toda sorte, ao notar que a estratégia projetual do arquiteto se ajustou às circunstâncias e buscou o campo das experimentações construtivas mais recentes, e ao compreender a defasagem entre os anseios locais e suas reais possibilidades materiais, este trabalho reconheceu os mecanismos e as condições por meio dos quais as ideias de arquitetura circulam, se adaptam e se transformam.

REFERÊNCIAS:

A PIONEIRA, n.11, julho/agosto, 1952.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília**: rumos da arquitetura brasileira: discurso, prática e pensamento. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil**: arquiteturas após 1950. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CANCIAN, Nadir Aparecida. **Cafeicultura Paranaense** – 1990/1970. Curitiba: Grafipar, 1981.

FORCELLINI, C. D. S. Os ginásios de Ícaro: uma obra e as diversas possibilidades do "projetar" em arquitetura. In: III ENANPARQ – ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, 3., 2014, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2014.

GUADANHIM, Sidney Junior. **Influência da arquitetura moderna nas casas de Londrina**: 1955-1965. Tese de doutorado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2002.

LUZ, France. **O fenômeno urbano numa zona pioneira**: Maringá. Maringá: A Prefeitura, 1997.

MAYO, James M. **The American country club.** Its origins and development. New Brunswick: Rutgers University Press, 1998.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. "**Há algo de irracional...**". Notas sobre a historiografia da arquitetura brasileira. In Guerra, A. (org.). Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira. V.2. São Paulo: Romano Guerra, 2010. P.130-168.

MELLO, Icaro de Castro. **Acervo particular de Ícaro de Castro Mello**.

MELLO, Joana. **Icaro de Castro Mello**: principais projetos. São Paulo: J.J.Carol, 2005.

MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

REGO, Renato Leão. **As cidades plantadas**. Londrina: Humanidades, 2009.

REGO, Renato Leão. **Modernidade no interior**: o norte do Paraná, os engenheiros, arquitetos e urbanistas forâneos e a construção da imagem regional. In: XII SHCU – SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 12., 2012, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre, 2012a.

REGO, Renato Leão. **Cidades novas planejadas no Brasil da primeira metade do século XX**. Traço de engenheiro, urbanismo acadêmico. Arquitextos, São Paulo, ano 13, n.145.03, Vitruvius, 2012b.

SAID, Edward Wadie. **Traveling theory**, in SAID, Edward Wadie. The world, the text, and the critic. Cambridge: Harvard University Press, 1983. P.157-181.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. **Revisando Haussman**. Revista USP, Brasil, n. 26, p. 195-205, mai. 1995. ISSN 2316-9036. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28162/29973>. Acesso em: 09 de dezembro de 2017.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil**: 1900-1990. São Paulo: EDUSP, 1998.

SUZUKI, Juliana Harumi. **Idealizações de Modernidade**: Arquitetura dos edifícios verticais em Londrina 1949-1969. Londrina: KAN, 2011.

SUZUKI, Juliana Harumi. **Artigas e Cascaldi**. Arquitetura em Londrina. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor**. A americanização do Brasil na época da segunda guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TOTA, Antonio Pedro. **O amigo americano**. Nelson Rockefeller e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ. **Acervo do Museu da Bacia do Paraná**.

XAVIER, Denise. **Arquitetura Metropolitana**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.

V enanparq
Salvador - 2018

OS LIVROS DE ARQUITETURA: BRAZIL BUILDS E A CULTURA MATERIAL

THE BOOKS OF ARCHITECTURE: BRAZIL BUILDS AND THE MATERIAL CULTURE

LOS LIBROS DE LA ARQUITECTURA: BRAZIL BUILDS E LA CULTURA MATERIAL

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

COSTA, Eduardo Augusto
Pós-Doutor em História; Pesquisador Colaborador da FAU-USP
eduardocosta01@gmail.com

OS LIVROS DE ARQUITETURA: BRAZIL BUILDS E A CULTURA MATERIAL

THE BOOKS OF ARCHITECTURE: BRAZIL BUILDS AND THE MATERIAL CULTURE

LOS LIBROS DE LA ARQUITECTURA: BRAZIL BUILDS E LA CULTURA MATERIAL

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Historiadores e críticos de arte e arquitetura já muito exploraram os significados da exposição *Brazil Builds* – Organizada em 1943 pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, MoMA/NY –, debatendo, nos mais variados termos, a chave narrativa em torno da arquitetura moderna carioca e sua relação com a arquitetura colonial. O texto aqui apresentado, ao contrário, busca problematizar os sentidos do *livro,* em si, como expressão de uma cultura material intrínseca à arquitetura. Os livros devem ser tratados como peças fundamentais para a elaboração de novos sentidos historiográficos, contribuindo com a revisão que os historiadores brasileiros da arquitetura vêm realizado nas últimas décadas.
PALAVRAS-CHAVE: historiografia; cultura material; cultura visual; livros.

ABSTRACT:
Historians and critics of art and architecture have already explored the meanings of the 'Brazil Builds' exhibit – organized in 1943 by the Museum of Modern Art of New York, MoMA/NY – discussing, in the most varied terms, the narrative around the Brazilian modern architecture – the carioca school – and it relation with the colonial architecture. On the contrary, this paper aims to question the senses of the book itself as an expression of a material culture intrinsic to architecture. The books need to be taken as key elements for the elaboration of new historiographical approaches, contributing with the revision that the Brazilian historians of architecture has been doing in the last decades.
KEYWORDS: *historiography; material culture; visual culture; books.*

RESUMEN:
Los historiadores y críticos de arte y arquitectura ya explotaron los significados de la exposición Brazil Builds - Organizada en 1943 por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, MoMA / NY -, debatiendo, en los más variados términos, la clave narrativa en torno a la arquitectura moderna carioca y su relación con la arquitectura colonial. El texto aquí presentado, por el contrario, busca problematizar los sentidos del libro, en sí, como expresión de una cultura material intrínseca a la arquitectura. Los libros deben ser tratados como piezas fundamentales para la elaboración de nuevos sentidos historiográficos, contribuyendo con la revisión que los historiadores brasileños de la arquitectura vienen realizando en las últimas décadas.
PALABRAS-CLAVE*: directrices, sumisión, artículo, modelo, arquitectura.*

> *"Já escutei muito brasileiro, não apenas assombrado, mas até mesmo estomagado diante desse livro que prova possuirmos uma arquitetura moderna tão boa como os mais avançados países do mundo".* (ANDRADE, 2003, p.180)

Brazil Builds é reconhecidamente uma peça chave da construção de uma história da arquitetura moderna brasileira. Associado ao que se passou a denominar por escola carioca, firmou uma narrativa particular de um modo de pensar e projetar a arquitetura no Brasil. Numa imbricada associação entre a produção de jovens arquitetos e o que o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – o SPHAN – reconhecia como patrimônio nacional, estabeleceu um discurso operativo para a política daqueles anos. Trata-se de um elemento essencialmente ligado à patriótica e nacionalista transformação social posta em prática durante o governo de Getúlio Vargas e o ministério de Gustavo Capanema. A arquitetura moderna brasileira, reconhecidamente a carioca, ecoando um projeto de Estado, foi assim rapidamente absorvida e fomentada dentro de um programa de governo, ganhando voz eloquente e respaldo institucional através das ações orquestradas pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, MoMA, em 1943.

Zilah Qezado Deckker (2001), Carlos Martins (1987), Jorge Francisco Liernur (1999), Nelci Tinem (2006), Mônica Junqueira de Camargo (2006), José Tavares Correia de Lira (2017), Flávia Brito do Nascimento (2012) e tantos outros historiadores da arquitetura já destrincharam a importância desta obra nos seus mais variados aspectos, como: as políticas do Estado Novo; as ações culturais implementadas pelo recém criado Ministério da Educação e Saúde Pública, com especial atenção à formação de uma cultura miscigenada que abarcasse o país em sua dimensão territorial; a *Política de Boa Vizinhança* fomentada pelos Estados Unidos; aspectos tecnológicos e estilísticos da arquitetura; como também o debate da narrativa histórica associada à arquitetura colonial brasileira. Trata-se, portanto, de uma obra debatida em profundidade e reconhecidamente estrutural para a nossa historiografia, que reavaliou seus sentidos e desdobramentos no processo de revisão historiográfica levado a cabo a partir dos anos 1980.

Os avanços alçados por esta revisão, no Brasil, são amplos e vêm modificando de maneira marcada as abordagens e temas dos historiadores da arquitetura. Os dois volumes da série 'Textos fundamentais sobre a história da arquitetura moderna brasileira', organizada por Abílio Guerra, e o dois números da Revista Desígnio, organizada por José Tavares Correia de Lira, são marcos desse processo de renovação, que muito vem contribuindo com a ampliação dos debates e seus objetos de pesquisa (GUERRA, 2010; LIRA, 2011). No entanto, com raras exceções, esta revisão vem deixando de lado um aspecto fundamental que é inerente aos sentidos atribuídos e conquistados por determinados eventos, narrativas e discursos ligados à arquitetura brasileira. Esta ausência se refere ao papel desempenhado por certos objetos materiais, que contribuíram definitivamente com a consolidação de uma cultura arquitetônica.

No caso de 'Brazil Builds', ainda que tenha sido recorrentemente debatido, pouco se tratou dele como um livro, um objeto vital à cultura arquitetônica que se consolidou a partir de sua publicação. Uma evidência dessa ausência refere-se à inadvertida nomeação desta obra, por parte de muitos historiadores, como um catálogo da exposição, atribuindo-lhe um valor secundário, na sua relação com o evento efêmero, a exposição. Ao contrário, ainda que a exposição tenha indiscutível relevância na definição de significados

para a cultura arquitetônica, foi através da publicação – do livro – que a narrativa apresentada pôde se consolidar como elemento perene. Quanto a este aspecto, vale lembrar que o MoMA, desde sua criação, se valeu desse estratégia, marcando suas manifestações e agendas através de obras que imediatamente assumiram o papel de discursos canônicos não apenas no departamento de arquitetura, mas também nos de pintura e escultura, desenho, fotografia e filme. No departamento de arquitetura, os exemplos são muitos, como se pode identificar através de obras como *The International Style* (HITCHCOCK; JOHNSON, 1932) e, mais recentemente, *Latin America in Construction* (BERGDOLL; COMAS; LIERNUR, 2015), que ganharam notoriedade não apenas pela exposição em si, mas através de seus catálogos que puderam circular o mundo, pautar os debates e permanecer presente no cotidiano dos arquitetos e historiadores. *Brazil Builds* não é, portanto, apenas de um catálogo ou uma expressão daquilo que se viu no interior do museu, mas de uma obra independente, projetada para perdurar e formar uma cultura arquitetônica. (FABRIS; COSTA, 1985).

A evidência de que o centro dos esforços do MoMA estava no livro e não na exposição aparece ainda em 1942. Durante a preparação de *Brazil Builds,* o então diretor do MoMA, Alfred H. Barr Jr., deixou claro em memorando encaminhado ao curador Philip Goodwin que a exposição deveria servir "a kind of magnificent poster for the book", como já destacado por Deckker (DECKKER, 2001, p.124). Não é portanto estranho que Mário de Andrade se refira ao – livro – *Brazil Builds* e não à exposição*,* o que representa uma evidência contundente que reverbera o entendimento de que esta é a principal peça de articulação e sustentação do discurso do museu, bem como da narrativa associada à escola carioca. Foi, portanto, através do livro – um objeto impresso – que os arquitetos modernos conheceram, adquiriram, comentaram, republicaram e fizeram compartilhar os debates e narrativas ali apresentados e não através da exposição. Esta, ainda que tenha sido vista e frequentada, logo deixou de estar acessível ao público, ficando reconhecível apenas através das fotografias realizadas no interior de seu espaço expositivo e hoje arquivadas pelo MoMA.[1] E é também o livro e seus impressos derivados – expressos através dos inúmeros volumes especiais editados por revistas internacionais logo após a exposição do MoMA ou mesmo através do livro de Henrique Mindlin, publicado em 1956, que foi apresentado pelo autor como um suplemento do livro *Brazil Builds* (MINDLIN, 1956) – que permitiram aos historiadores pensar e produzir a história da arquitetura brasileira.

Esta breve apresentação não quer reabrir os debates em torno de *Brazil Builds*. Trata-se, por outro lado, de toma-lo como exemplo – já que é peça reconhecidamente inaugural de uma historiografia da arquitetura moderna brasileira – para se pensar no lugar dos livros e da cultura material na organização de uma história da arquitetura. A cultura material já foi tema de investigação de diversos historiadores preocupados com a natureza de suas fontes e com as novas formas de se fazer e pensar a história. Desde a *Escola dos Annales*, especialmente através de trabalhos de Fernand Braudel, Jacques Le Goff e Jean Baudrillard, os historiadores vêm pensando na relação entre a sociedade e os objetos (PESEZ, 1978; BAUDRILLARD, 1968). Mais recentemente no Brasil, historiadores e arqueólogos, como Marcelo Rede (REDE, 2003), Vânia Carneiro de Carvalho (CARVALHO, 2008) e Ulpiano T. Bezerra de Meneses, vêm se debruçando sobre o tema, estabelecendo novas perspectivas para o trabalho do historiador. Meneses, em texto publicado no final do século XX, destacou que "os objetos materiais têm uma trajetória, uma biografia" e ao historiador

[1] Algumas fotografias da exposição podem ser acessadas no site do MoMA: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2304 [último acesso em 21.12.2017 às 12h10].

caberia traçar e explicar os objetos "... 'em situação' nas diversas modalidades e efeitos das apropriações de que foram parte" (MENESES, 1998, p.92). Os objetos possuem, portanto, uma biografia que deve ser indagada pelos historiadores e confrontada com as condições sociais que lhes permitiram ser idealizados, produzidos, consumidos e compartilhados.

Acompanhando esta reflexão, que se desenrola particularmente a partir do final do século XX, é possível identificar a mobilização de alguns historiadores da arquitetura, que, mais recentemente, vêm se preocupando com questões relacionadas à cultura material. É expressivo o número de pesquisas que vêm se debruçando sobre coleções e arquivos fotográficos, revistas de arquitetura, mapas e desenhos, traçando assim novos sentidos para a história da arquitetura. Neste sentido, as historiadoras da arquitetura Ana Castro e Joana Mello organizaram, em 2016, uma importante publicação em torno do estatuto das fontes, onde debatem, ao lado de outros historiadores, seus sentidos dentro de uma perspectiva de renovação da história da arquitetura (CASTRO; MELLO, 2016). Manuais, cartas, jornais, projetos, mapas e fotografias alçaram novos patamares aos debates, dando novo fôlego à revisão historiográfica iniciada nos anos 1980 no Brasil e colocando em evidência não apenas o discurso inerente à materialidade dos documentos, mas também às política intrínsecas a sua produção, circulação e consumo.

Esta renovação dos modos de pensar e mobilizar documentos acompanhou a produção de importantes historiadores internacionalmente, fazendo dos livros um objeto de grande interesse. Se em Michel Foucault (1987) e Michel de Certeau (1982) o debate se encontrava ainda muito ligado ao texto, a uma escrita e a um discurso que querem impor uma lição, Robert Darton (2010) e Roger Chartier (1994) estabeleceram debates mais atentos às múltiplas dimensões do livro, abarcando os modos como estes foram produzidos, sua dimensão social, sua materialidade e outros aspectos. Um livro articula toda uma cadeia de agentes e atores sociais, que, como bem delineou Robert Darton, passam pelo autores, editores, gráficos, fornecedores, distribuidores, livreiros, leitores, assim como as influências intelectuais, a conjuntura política e econômica e as ações de promoção e censura. Sem compreender esta trama complexa e variada, o trabalho do historiador permanece na superfície e pouco avança sobre as reais tessituras inerentes aos fatos históricos e ao documento – neste caso, o livro.

Fora do Brasil, é notável o movimento dos historiadores em torno de um debate sobre os impressos de arquitetura, reconhecendo que estes foram e ainda são peças basilares dos debates e mudanças do campo. Um exemplo destacado é a pesquisa realizada por Beatriz Colomina e dedicada às revistas publicadas nas décadas de 1960 e 1970 (COLOMINA, 2010). Responsáveis por uma transformação radical e ampliação dos temas e abordagens em torno da arquitetura, a pesquisa realizada por Colomina salientou o papel imbricado que tais publicações tiveram na renovação de debates e avaliações durante aqueles anos. De maneira ampliada, a reflexão em torno dos livros de arquitetura ganhou contornos irreparáveis a partir da publicação do livro de André Tavares (TAVARES, 2016). Muito em função da abordagem histórica tomada a partir de um suporte documental até então pouco explorado, mas certamente pela sensível destreza da reflexão e amplitude que o tema evoca sobre a história da arquitetura – num arco temporal que vai do *De re aedificatoria* (1452), de Leon Battista Alberti, ao *S.M.L.XL.* (1995), de Ren Koolhaas e Bruce Mau –, *Uma Anatomia do Livro de Arquitectura* é uma significativa contribuição para os modos de se pensar e fazer história da arquitetura, tomando os livros como fontes para a reflexão.

Tanto as pesquisas de Beatriz Colomina como a de André Tavares dão o tom da importância de pensar os livros ou os impressos como objetos intrínsecos à cultura arquitetônica, especialmente no século XX quando os meios de circulação e produção se fortaleceram radicalmente. Tomando *Brazil Builds 'em* situação', como sugeriu Meneses, pode-se identificar uma série de elementos que reforçam a sua importância como peça chave da formação de um referencial narrativo para a historiografia da arquitetura. Primeiramente, é notável que a primeira edição do livro tenha se esgotado em apenas três meses, o que bem expressa o sucesso do empreendimento, fazendo com que o museu viesse a reeditá-lo outras três vezes até maio de 1946 (DECKKER, 2001, p.136). Neste sentido, é importante notar que o livro foi impresso, nas suas primeiras duas edições, em papel couche de razoável gramatura, num período de guerra, quando poucos se arriscavam a gastar, inadvertidamente, recursos materiais e financeiros. Este é um dos elementos fundamentais para se compreender o êxito internacional deste livro, mas, especialmente entre os arquitetos brasileiros. No Brasil, até os anos 1970, o papel disponível para impressão de livros era de baixíssima qualidade, fazendo com que o material utilizado não fosse apenas mais simples e de menor gramatura, mas também com sérios problemas de conservação e durabilidade. Tal característica resultava no rápido desgaste e amarelamento das páginas, fazendo das publicações brasileiras objetos pobres e de pouco valor simbólico para a representação de um discurso ou de uma narrativa. No Brasil, tal empreendimento seria financeiramente proibitivo, frente aos impostos que recaiam sobre a importação de papel. Do mesmo modo, é marcante o uso em *Brazil Builds* de uma luxuosa capa em pano preto com dois grandes 'B's, nas cores da bandeira brasileira – exaltando assim o ufanismo verde amarelo do Estado Novo –, além de uma contracapa em grosso papel couche, desenhados por E. McKnight Kauffer, ilustrador moderno que já havia realizado dezenas de cartazes e capas de livros, com o direito a uma exposição no MoMA em 1937. *Brazil Builds* é claramente um livro de arte, sedutor por suas características materiais.

A notoriedade internacional do livro foi também impulsionada pelo expressivo conjunto de fotografias apresentado pela edição. Enquanto livro de fotografias, *Brazil Builds* fez circular imagens pelas revistas internacionais, fomentado não apenas pelo interesse pela arquitetura brasileira, mas por atender à demanda internacional por fotografias daquilo que se produzia num momento de restrição à mobilidade da população, por conta da guerra. A incorporação de novas técnicas de impressão e suas facilidades de compor novas e modernas diagramações com o extenso uso de fotografias contribuiu para a divulgação das imagens trazidas por *Brazil Builds*. Ao contrário do que ocorria na Europa e Estados Unidos, processos de grande precisão gráfica – como o *offset* – foram difundidos apenas após a Segunda Guerra Mundial e consolidados anos mais tarde.[2] Não por menos, o livro editado pelo MoMA e as revistas internacionais de arquitetura viriam rapidamente a ocupar o lugar de obras referenciais para os arquitetos brasileiros, ávidos por imagens da produção internacional assim como aquela realizada em território nacional. Outro elemento importante para a notoriedade de *Brazil Builds* foi a incorporação de fotografias coloridas, produzidas em Kodachrome. Este suporte fotográfico havia sido liberado ao mercado comercial em 1935, portanto, poucos anos antes da publicação do livro, fazendo das quatro fotografias coloridas apresentadas um atrativo a parte de excepcional interesse.

[2] Um marco da consolidação da utilização do *offset* no Brasil é o livro FERREZ, Gilberto. *Thomas Ender no Brasil.* Rio de Janeiro: Fundação João Moreira Salles, 1976.

No Brasil, empreendimentos editoriais com as características de *Brazil Builds* estavam longe de ser a regra. Até o início dos anos 1950, poucos livros merecem comparação. Talvez os mais expressivos sejam os álbuns publicados por Prefeituras e Governos Estaduais ou, eventualmente, por renomadas casas tipográficas como a *Casa Duprat* e a *Casa Garraux* (LIMA; CARVALHO, 1997). As editoras dedicadas à produção de livros de arte ricamente ilustrados viriam a se firmar no Brasil apenas a partir dos anos 1970, com a difusão de processos editoriais, mudanças na taxação de materiais e processos, assim como novas fontes de fomento à produção do livro (COSTA, 2000). Ainda que muito restritivos por seus preços elevados, o interesse do mercado brasileiro por edições luxuosas fez surgir, a partir dos anos 1950, editoras importantes como a Kosmos, a Massao Ohno, a Gráficos Brunner, a Praxis, entre outras. Não per menos, *Modern Architecture in Brazil* – que também foi apresentado em formato compatível com o de um livro de arte, em capa dura e em papel couche, dando continuidade não apenas a um discurso inaugurado em *Brazil Builds* mas também a um formato de livro – precisou ser editado por intermédio de um consórcio internacional coordenado pela Editora Colibris LTDA, que reuniu a Architectural Press, Rinhold, Vicent Fréal, Callwey e Kosmos, além de ter sido impresso na Holanda, já que tal empreendimento seria de difícil realização no Brasil daqueles anos.

Por fim, vale notar um elemento pouco debatido sobre os projetos apresentados em *Brazil Builds,* o que confere atenção ao texto e às intenções do Estado brasileiro. Ao contrário das edificações antigas, agrupadas segundo seus Estados de origem e ecoando a narrativa do SPHAN, os edifícios modernos aparecem 'grouped by type' (GOODWIN, 1943, p.14). Tais edificações são organizados entre: 1 – 'Reinforced concrete construction'; 2 – 'Office Buildings, Apartments, Hotels'; 3 – 'Schools, Hospitals, Libraries'; 4 – 'Transportation Buildings'; 5 – 'Miscellaneous'; 6 – 'Private Houses'; e 7 – 'Buildings for Recreation'. Esta narrativa minimiza o papel atribuído aos arquitetos modernos – os protagonistas, como se vê na página 196 do livro –, projetando sentido para as realizações empreendidas pelo Estado Novo. Tal ordenação contribui, ainda, para a valorização de uma narrativa oficial do Estado, fazendo jus aos objetivos empreendidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – D.I.P., que buscava divulgar as realizações do governo, como bem fez através dos *cine jornais* (Fundação Cinemateca Brasileira, 1982). Tal evidência salienta a presença do Estado brasileiro como gerenciador deste objeto, onde as infraestruturas estão privilegiadas, dando um sentido ao livro enquanto veículo de propaganda, financiada pela *Política de Boa Vizinhança.* Não por menos, a comitiva do MoMA, logo que desembarcou no Brasil, foi recebida por representantes do governo, que contribuiu de maneira decisiva para a divulgação de tal narrativa.

Tais elementos qualificam algumas das características inerentes à publicação editada pelo MoMA, que fizeram de *Brazil Builds* um objeto icônico da cultura arquitetônica, especialmente para o Brasil. Suas particularidades materiais e sua dimensão cultural denotam de maneira eloquente o quão importante este objeto foi e ainda é para a conformação de um discurso, assim como para a organização de uma cultura, marcadamente associada ao que se chamou de escola carioca. Como se adiantou anteriormente, retomar esta obra a partir de tais características é uma forma de frisar a importância da cultura material e a dos livros de arquitetura, dos impressos, para a formação de um pensamento crítico e intelectual em torno da arquitetura brasileira. Deste modo, é possível revisitar passagens importantes da história da arquitetura brasileira, identificando possíveis evidências de sucesso ou fracasso de certas narrativas *menores.* A avaliação detalhada da cultura material e seus objetos impressos, na complexa rede de poder e interesses

que o enlaçam, sinaliza para uma renovação importante e decisiva ao movimento de revisão da historiografia da arquitetura.

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Mário de. Brazil Builds. XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração:** arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. **Le système des objets**. Paris : Gonthier/ Denöel, 1968.

BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco; REAL, Patricio del**. Latin America in Construction**: architecture 1955-1980. NY: MoMA, 2015.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. "Brazilian presence in the historiography of twentieth century architecture". **Docomomo**. Paris, nº34. Mar. 2006. pp.66-71.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e Artefato**: O sistema Doméstico na perspectiva da Cultura Material – São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Edusp; FAPESP, 2008.

CASTRO, Ana Claudia Veiga de; CARVALHO e SILVA, Joana Mello de. "Dossiê Fazer História: o estatuto das fontes e o lugar dos acervos nas pesquisas de história de arquitetura e da cidade no Brasil". In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. V.24. n.3. p.11-18. Set.-dez. 2016.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros:** Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: Editora UNB, 1994.

COLOMINA, Beatriz; BUCKLEY, Craig (eds.). **Clip, Stamp, Fold:** The radical architecture of Little Magazines 196X to 197X. Princeton: M+M Books, Media and Modernity Program, Princeton University, 2010.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Livros de Arte no Brasil**: Edições Patrocinadas. São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

DARTON, Robert. **A questão dos livros**: Passado, Presente e Futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DECKKER, Zilah Quezado. **Brazil Built**: the architecture of the Modern Movement in Brazil. London: Spon Press, 2001.

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira da. **Tendências do Livro de Artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

Fundação Cinemateca Brasileira. **Cine jornal brasileiro, Departamento de Imprensa e Propaganda, 1938-1946.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1982.

GOODWIN, Philip**. Brazil Builds**: architecture new and old, 1652-1942. New York: Museum of Modern Art, 1943.

GUERRA, Abilio (og.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira – parte 1.** Coleção Bolso RG, n.1 e n.2. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2010.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2012

HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. **The international Style: With a new foreword by Philip Johnson**. New York. Library of Congress Cataloging-in-Public Data. 1995. (1aed. 1932).

LIERNUR, Jorge Francisco. "The South American Way: el milagro brasilño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial". In: **Block,** n.4, dez. 1999, pp.23-41.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografia e cidade**: da razão urbana à lógica do consumo. São Paulo: Mercado das Letras, 1997.

LIRA, José Tavares Correia de. **O visível e o invisível na arquitetura brasileira**. São Paulo: DBA, 2017.

_____. **Desígnio** – Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo. n.11/12. São Paulo: Annablume, 2011.

MARTINS, Carlos A. F. **Arquitetura e Estado no Brasil**. Elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil: a obra de Lúcio Costa 1924/1952. São Paulo: FFLCH-USP, 1987.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "Memória e Cultura Material: Documentos Pessoais no Espaço Público". In: **Estudos Históricos.** Vol. 21. Rio de Janeiro, 1998.

MINDLIN, Henrique. **Modern Architecture in Brazil**. Rio de Janeiro: Colibris, 1956.

NASCIMENTO, Flávia Brito do. "Historiografia e habitação social: temas e lugares por meio dos manuais de arquitetura brasileira". **Risco**. Nº16. Vol.2. São Carlos: IAU-USP, 2012.

PESEZ, Jean-Marie. "Histoire de la culture matérielle". In: LE GOFF, J.; CHARTIER, R.; REVEL, J. (Ed.). **La nouvelle histoire.** Paris: Retz, 1978.

REDE, Marcelo. "Estudos da Cultura Material: uma vertente francesa". In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo: N. Sér. V.8/9. P.281-291. 2003.

TAVARES, André. **Uma anatomia do livro de Arquitetura**. Porto: Dafne Editora; Canadian Centre for Architecture, 2016.

TINEM, Nelci. **O alvo do olhar estrangeiro**: o Brasil na historiografia da arquitetura moderna. João Pessoa: Editora Universitária, 2006.

Salvador - 2018

OUTRAS MEMÓRIAS: ARBITRARIEDADE E DISSIMULAÇÃO SEGUNDO PETER EISENMAN

OTHER MEMORIES: ARBITRARINESS AND DISSIMULATION ACCORDING TO PETER EISENMAN

OTRAS MEMORIAS: ARBITRARIEDAD Y DISIMULACIÓN SEGÚN PETER EISENMAN

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

MANENTI, Leandro
Doutor em Arquitetura; Professor da FA UFRGS
leandro.manenti@ufrgs.br

enanparq
Salvador - 2018

OUTRAS MEMÓRIAS: ARBITRARIEDADE E DISSIMULAÇÃO SEGUNDO PETER EISENMAN

OTHER MEMORIES: ARBITRARINESS AND DISSIMULATION ACCORDING TO PETER EISENMAN

OTRAS MEMORIAS: ARBITRARIEDAD Y DISIMULACIÓN SEGÚN PETER EISENMAN

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Este trabalho se propõe a analisar obras textuais e de projeto do arquiteto americano Peter Eisenman buscando apresentar, discutir e verificar operacionalmente os conceitos de arbitrariedade e dissimulação, propostos pelo arquiteto como estratégias para se buscar uma arquitetura menos condicionada às vontades do autor, ou, como ele chama, uma arquitetura desmotivada. À estes conceitos, propõe-se aliar a noção de memória, uma vez que estes procedimentos de projeto lidam com preexistências, reais ou imaginadas, transposições de valores e formas entre projetos e reminiscências como operações de projeto.

PALAVRAS-CHAVE: memória; peter eisenman; processo de projeto.

ABSTRACT:
This paper proposes the analysis of textual and design works by the American architect Peter Eisenman in order to present, discuss and verify the operationality of the concepts of arbitrariness and dissimulation, proposed by the architect as strategies to find an architecture less conditioned to the will of the author, or as he calls it an unmotivated architecture. To these concepts, it is proposed to ally the notion of memory, since these design procedures deal with preexistences, real or imagined, transpositions of values and forms between projects and reminiscences as design operations.

KEYWORDS: memory; Peter Eisenman; design process.

RESUMEN:
Este trabajo se propone analizar obras textuales y de proyecto del arquitecto estadounidense Peter Eisenman buscando presentar, discutir y verificar operacionalmente los conceptos de arbitrariedad y disimulación, propuestos por el arquitecto como estrategias para buscar una arquitectura menos condicionada a las voluntades del autor, o, como que llama, una arquitectura desmotivada. A estos conceptos, se propone aliar la noción de memoria, ya que estos procedimientos de proyecto tratan con preexistencias, reales o imaginadas, transposiciones de valores y formas entre proyectos y reminiscencias como operaciones de proyecto.

PALABRAS-CLAVE: memoria; Peter Eisenman; proceso de proyecto.

INTRODUÇÃO

O presente estudo faz parte das investigações que vêm sendo realizadas no âmbito do projeto de pesquisa Arquiteturas Escritas: investigação acerca dos princípios e procedimentos de projeto a partir de textos de autores arquitetos, que teve seu início com Vitrúvio, a partir do qual se procurou mapear e comparar os princípios e procedimentos de projeto em diversos autores relevantes da teoria ocidental da arquitetura. Dentre os diversos autores arquitetos da atualidade, o trabalho com Peter Eisenman tem rendido diversas pesquisas paralelas já publicadas pelo projeto, havendo os membros já se dedicado em outras oportunidades ao papel do diagrama na concepção da arquitetura a partir das obras das casas I a X (MANENTI, 2012) assim como à textos específicos, como O fim do Clássico, e àquilo que Eisenman chama de desmotivação do autor (MANENTI, 2015). Neste trabalho específico, o objetivo é se debruçar sobre a temática da memória sob a ótica particular de Peter Eisenman, buscando suporte em seus textos e exemplificando a partir da análise de alguns projetos.

O texto de Eisenman que problematiza a questão da memória foi publicado na revista Perspecta em 1984 sob o título de The End of Classical: the end of the beginning, the end of the end (EISENMAN, 1984), e levanta uma série de questões a partir das quais o autor procura demonstrar que os critérios e princípios fundamentais da arquitetura ocidental não se alteraram desde o renascimento até a década de 1980. Eisenman apresenta esta continuidade, vista de antemão como algo a ser rompido por conta das grandes diferenças que a sociedade contemporânea apresenta em relação à moderna, através da manutenção ao longo destes cinco séculos daquilo que ele chama de três ficções, ou simulações, sob as quais se assenta a arquitetura produzida nos últimos cinco séculos, sendo elas as ficções da representação, da razão e da história.

Na primeira das ficções apresentadas por Peter Eisenman consiste na ficção da representação ou, também chamada por ele, a simulação de significado em arquitetura, na qual se identifica a conexão com a idéia de memória de um projeto. Segundo o autor, desde o renascimento a arquitetura tem reutilizado elementos de outros períodos como forma de transpor significados e valores de uma arquitetura do passado para uma nova. Esta postura, bastante evidente na releitura que o Renascimento fez da antiguidade clássica, também é vista pelo autor na arquitetura moderna, a qual alegadamente teria sido capaz de romper com este processo. Para Eisenman, a arquitetura moderna ao empregar a noção funcionalista acabou por recriar a mesma ficção, deixando de copiar tipologias e passando a copiar funções, situações estas que atribuem valor e sentido, segundo o autor, por meio de atributos externos ao mundo da arquitetura (EISENMAN, 1984, p. 157).

A segunda ficção apresentada por Eisenman, a qual é chamada por ele de ficção da razão, ou simulação da verdade, constitui-se, sinteticamente, na admissão de que a existência de uma explicação racional para as decisões da arquitetura levam-na a um estado de verdade. Esta visão científica, conforme Eisenman (1984, p. 159-161), se traduz tanto na busca por formas-tipo e geometrias antropomórficas dos tratados de arquitetura clássica como nas soluções racionais modernistas que alegadamente trariam uma segurança comprovada às decisões de projeto. Entretanto, para Eisenman, como se está lidando com processos de criação, mesmo que se siga uma linha racional de pensamento, ainda consistem em ações de um agente dotado de intenções.

A terceira e última das ficções elencadas por Eisenman é a ficção da história, também chamada de simulação do intemporal e vinculada novamente à noção de memória. Como o autor explica, esta ficção reside na aludida necessidade da arquitetura estar vinculada ao seu tempo e à sua própria história,

buscando com isso um sentido de relevância. A arquitetura clássica, segundo ele, ao introduzir a noção de passado, de um tempo sequencial, perdeu a noção de eterno. No século XIX, com a introdução da noção de zeitgeist o que se buscou foi a harmonia com o tempo. Já os modernos, que alegadamente teriam rejeitado a história que os precedia, buscaram a harmonia através da noção de relevância a partir do programa, que acabou por criar um outro vocabulário formal, não isento e livre, mas algo como uma "vontade da época", na qual trocava-se simetria, estabilidade e hierarquia por assimetria, dinamismo e ausência de hierarquia (EISENMAN, 1984, 163). Finalizando, o autor afirma que a expressão do tempo é algo inevitável na arquitetura, porém não deve ser tratada como sua finalidade.

Para se buscar uma arquitetura isenta de significado, em certo sentido isenta de memória no sentido convencional, Eisenman acredita que se precise estar próximo da noção de dissimulação, como uma máscara, com a qual se finge ser o que não é, ou seja, uma arquitetura dissimulada e arbitrária que estaria relacionada à vinculação da arquitetura com sua própria essência, não buscando valores externos, nem origem e nem fim. Uma arquitetura arbitrária poderia nascer a partir da introdução de uma origem artificial, uma outra memória por exemplo, um enxerto segundo o autor, pois a introdução de algo arbitrário pode desencadear um processo de criação (EISENMAN, 1984, p. 170).

Dando continuidade as proposições teóricas publicadas em 1984, e procurando verificar sua aplicação em situações de projeto tratadas pelo autor, chega-se à publicação de 1999 intitulada Diagram Diaries, na qual Eisenman complementa suas teorias através da análise e descrição dos processos de projeto aos quais esteve envolvido entre os anos de 1967 e 1999 (EISENMAN, 1999). Organizados em dois grandes grupos, os projetos apresentados em Diagram Diaries constituem-se de fato em dois momentos bem distintos da produção do arquiteto: um primeiro momento, que corresponde aos anos 60 e 70, no qual o autor desenvolve suas teorias através de uma série bastante experimental e evolutiva do seu pensamento representado pelo projeto das Casas I a X; e um segundo momento, que corresponde aos anos 80 e 90, no qual lida com projetos os quais atendem a programas e condicionantes mais complexos, nos quais as ferramentas de projeto desenvolvidas nos anos iniciais são testadas e ampliadas. No livro, as casas são apresentadas no capítulo intitulado Interioridades e os demais projetos no capítulo exterioridades.

Na primeira parte, chamada interioridades, a sequencia de projetos das casas experimentais se inicia com a Casa I, realizada logo após o termino de seu doutorado em 1963, destinada a abrigar uma coleção de brinquedos. Esta primeira experiência tem um papel fundamental naquilo que vai ser o processo de criação do arquiteto, e ao mesmo tempo consiste em uma experiência singular, pois se trata de um processo regressivo. Neste projeto, se valendo de ferramentas geométricas, Eisenman projetou inicialmente uma forma complexa a partir de malhas, planos e volumes, uma vez que, conforme suas proposições teóricas do período, calcadas em seus estudos de doutorado (EISENMAN, 1963), a arquitetura deveria se valer apenas de elementos intrínsecos à sua natureza, que é abstrata, não buscando referências em outras arquiteturas do passado. Como resultado, Eisenman desenvolve uma forma puramente geométrica, sem vinculação com o programa, apresentando um alto grau de abstração. Entretanto, a forma gerada ainda se tratava de uma representação das ações de um sujeito, algo que deveria ser minimizado, segundo ele, como forma de alcançar a arbitrariedade e independência da forma. Procurando avançar no sentido da arbitrariedade, Eisenman procede um estudo analítico regressivo, procurando estabelecer um caminho inverso que buscou mapear as operações formais que levaram ao objeto por ele criado, objetivando alcançar a forma básica originária (EISENMAN, 1999, p. 55). Desta maneira, o arquiteto conseguiu estabelecer um processo pelo qual uma forma inicial mais simples se transforma em uma forma mais complexa através de um processo de sucessivas operações. No projeto seguinte, chamado de Casa II, Eisenman aplica o método mapeado no exemplo precedente. Nele, uma forma simples e abstrata é transformada em uma forma mais complexa por

meio de operações formais. O autor, no caso deste projeto, ainda está presente, porém ele é responsável pela determinação da condição inicial, que corresponde à forma geométrica básica, e pelas operações formais que transformam a forma inicial na final. Esta, por sua vez corresponde ao produto deste processo, e não é diretamente resultante da vontade do autor, segundo ele. Este processo de determinação de uma forma originária e de um processo é experimentado também no projeto da Casa III (1969) (EISENMAN, 1999, p. 63-72).

Na sequencia, no projeto da Casa IV, Eisenman apresenta outra mudança significativa em seu processo de projeto no sentido de se buscar uma maior autonomia deste em relação ao autor. Como nos demais, a forma originária é uma cubo de geometria simples, porém o processo passa a ser pensado não mais de maneira linear, mas como um jogo, no qual a cada passo se abrem múltiplas possibilidades. A representação deste processo procura demonstrar a cada passo as diversas possibilidades de alterações formais e seus resultados na forma, não estabelecendo de antemão um fim para este processo, pois cada nova forma gerada pode ser considerada como uma possível forma final, uma vez que não há uma sequencia de operações, pois todas elas são independentes e constituem uma resposta ao movimento anterior, como em um jogo de xadrez. Neste processo, se perde a noção de narrativa, isto é, a forma originária não é mais facilmente alcançada a partir de um processo de estudo formal regressivo como o desenvolvido para a Casa I (EISENMAN, 1999, p. 73-76). Se o projeto da Casa IV correspondeu à quebra da simplicidade e linearidade do processo de transformação de uma forma simples em uma forma complexa, a casa VI corresponde à quebra da condição inicial do processo de projeto, que deixa de ter como forma originária uma figura geométrica simples e passa a contar já com figuras complexas de início. No projeto da Casa VI, uma forma inicial complexa é transformada por meio de um processo não linear, uma vez que as formas geradas não permitem mais a recomposição regressiva do processo, assim como com a ideia de fim, pois assim como na casa IV, cada forma gerada já é um projeto em potencial, e as transformações sucessivas acontecem como reação à transformação anterior em um processo de decomposição da forma originária, e sua duração depende do autor, que na verdade escolhe um dos produtos deste processo como resultado para desenvolver o projeto (EISENMAN, 1999, p. 76-82).

Avançando ainda mais nas experimentações conceituais, para o projeto da Casa X Eisenman toma uma das formas intermediárias, criadas no processo de decomposição formal desenvolvido para a Casa VI, como forma originária. Esse diagrama, cuja origem é externa ao projeto, decomposto através de outros diagramas, leva o projeto a um estado de complexidade tal que não permite mais ter sua origem rastreada por meio de um estudo regressivo, rompendo definitivamente com o ciclo estabelecido pela Casa I. Desta forma, Eisenman leva a frente neste projeto a proposta de mascarar a origem formal de um projeto, implementando no processo da Casa X a noção de dissimulação, isto é, ao se procurar a origem formal através de um processo regressivo se chega a pelo menos duas origens distintas, porém ambas incompletas. Neste exemplo, têm-se ainda o prenúncio daquilo que vai ser empregado como procedimento generativo da forma nos projetos subsequentes, qual seja, o uso de estruturas formais resultantes no processo de um projeto em outro, trazendo uma noção de memória externa ao processo, a qual se está querendo investigar neste trabalho.

A MEMÓRIA DE OUTRO PROJETO - DIAGRAMA EM SUSPENSÃO

Após o desenvolvimento da sequencia de projetos das casas de I a X, nas quais Eisenman desenvolve seu processo de projeto, chegando àquilo que ele chama de dissimulação da origem formal, conforme descrito acima, o arquiteto dá início a uma nova fase em seu processo de projeto, na qual a origem formal não é mais de base geométrica. Esta mudança que afasta os projetos de uma origem abstrata, traz novos desafios

no sentido de buscar a desmotivação do projeto, ou seja, que o autor tenha a menor intervenção possível no processo. Assim, para além da ideia de dissimulação da origem formal, Eisenman procura desenvolver a ideia de arbitrariedade no processo de projeto, lidando com o tema da memória de maneiras bastantes distintas.

Esta nova fase, chamada por ele de arqueológica, busca referências para a forma originária do processo de projeto em condicionantes locais, como traçados urbanos ou edificações existentes. Porém, diferentemente do que observa comumente em projetos de reuso de estruturas existentes, o leque de possibilidades de referencias é bastante ampliado por ele, incluindo referencias a outros projetos não edificados, por vezes desenvolvidos para outros locais, levantando o questionamentos sobre a memória, como a viabilidade de algo não construído atuar como uma lembrança.

O primeiro projeto representativo dessa nova postura do arquiteto foi o projeto residencial desenvolvido para o Cannaregio, em Veneza (EISENMAN, 1999, p. 174). Nele, a primeira ação foi a de tornar a superfície do chão uma superfície geométrica, incialmente plana, dando ao projeto urbano uma característica abstrata inicial. A partir do alinhamento de duas pontes existentes no entorno, o plano do chão sofre uma inflexão ditada pela diagonal gerada pela ligação das pontes, indicando um eixo de percurso, e torna-se assim uma superfície topológica, não euclidiana, complexificando a geometria inicial. O próximo passo se deu na adoção da malha geradora do projeto do Hospital de Veneza de Le Corbusier, que se situaria contíguo à área estudada, prolongando-a até o sítio e provocando sua interseção com a superfície topológica criada. A partir desta operação, geram-se vazios com alto grau de complexidade, pois são o resultado da interseção de a malha euclidiana do projeto de Le Corbusier com a superfície topológica criada por Eisenman, causando, assim uma dificuldade de compreensão de sua origem, um ofuscamento intencional que tem por objetivo remover as referências simbólicas que o uso de preexistências e geometrias do contexto poderiam trazer. Nestes vazios, em uma revisão posterior do projeto, foram inseridos volumes, extraídos a partir do projeto desenvolvido por Eisenman para a Casa XIa, em três escalas diferentes, abrigando programas distintos, desde espaços públicos até equipamentos. Esta inserção de volumes que foram desenvolvidos originariamente para outros projetos através do processo de decomposição foi chamado por Eisenman de diagramas em suspensão, uma vez que no desenvolvimento deste processo de decomposição uma grande quantidade de sub-projetos é criada e embora não utilizados para o desenvolvimento final do processo em um determinado projeto, permanecem em suspensão, aguardando a possibilidade de integrarem o processo de outro projeto, no qual sua utilização é tanto memória quanto arbitrariedade (figuras 1 e 2).

O próprio projeto do Cannaregio também foi utilizado como um diagrama em suspensão em outro projeto desenvolvido por Eisenman anos depois, o jardim do parque de La Villette. Sobre este projeto, desenvolvido em 1987, Eisenman afirma que se trata de uma proposta sobre o tempo, aludindo novamente à memória (DAVIDSON, 2006, p. 140). Segundo o autor, o projeto alude ao passado através da preexistência de um abatedouro e do muro da cidade, cujas referencias foram incorporadas ao projeto; ao presente, pois se trata de uma intervenção dentro do projeto de Bernard Tschumi, autor vencedor do concurso para o projeto do parque; assim como ao futuro, ao incorporar traços do projeto do Cannaregio, algo alheio e arbitrário, mas que no fundo possui uma relação formal com o parque por incorporar a preexistência de um abatedouro, também existente na área do Cannaregio, um muro e um grid (o do hospital de Le Corbusier no Cannaregio) (figura 3).

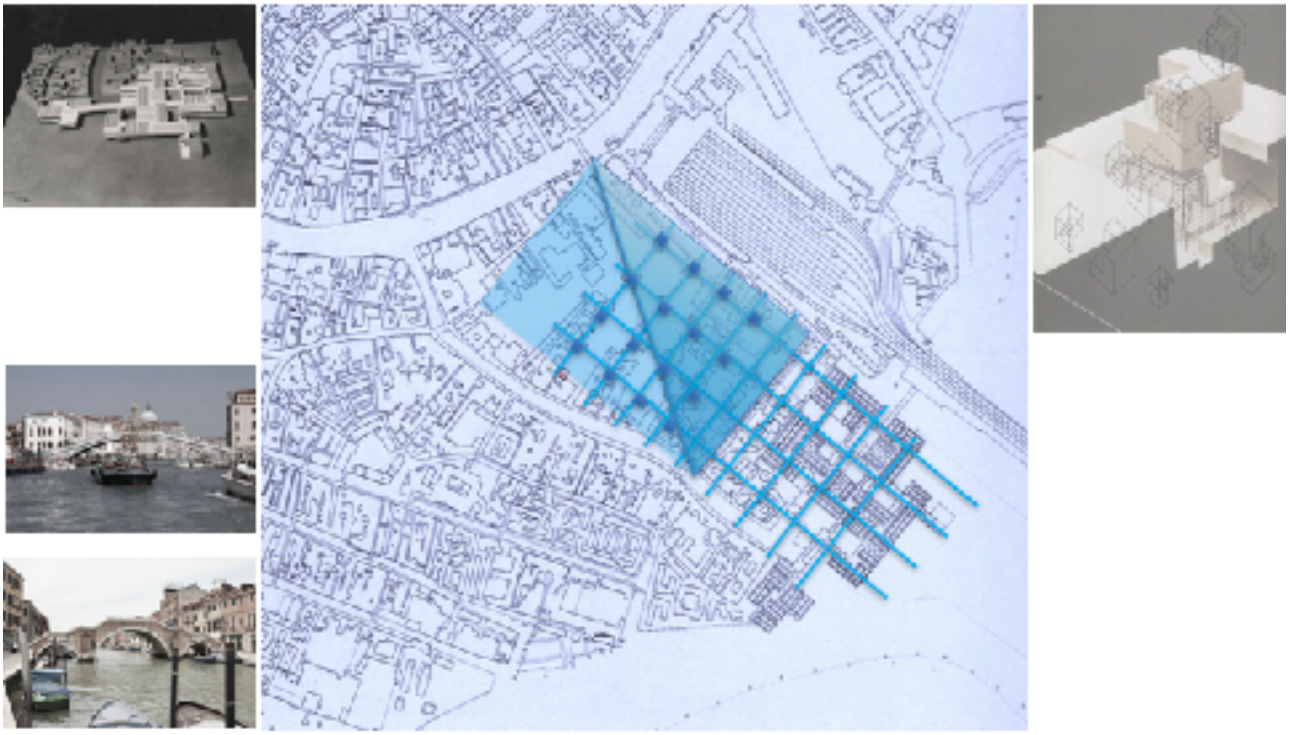


Figura 1: Ao centro, diagrama explicativo da concepção do projeto de habitação para o Cannaregio. Em sentido anti-horário: 1 - maquete hospital de Veneza de Le Corbusier, Ponte degli Scalzi, Ponte dei tre archi, maquete e diagramas da Casa 11a.
Fonte: Autor (2018); Fundacion Le Corbusier (1964), José Luis Bernardes Ribeiro (2016), Didier Descouens (2014), Eisenman (1999, p. 220)

Figura 2: Maquete do projeto de habitação para o Cannaregio
Fonte: Dick Frank Studio (2006)

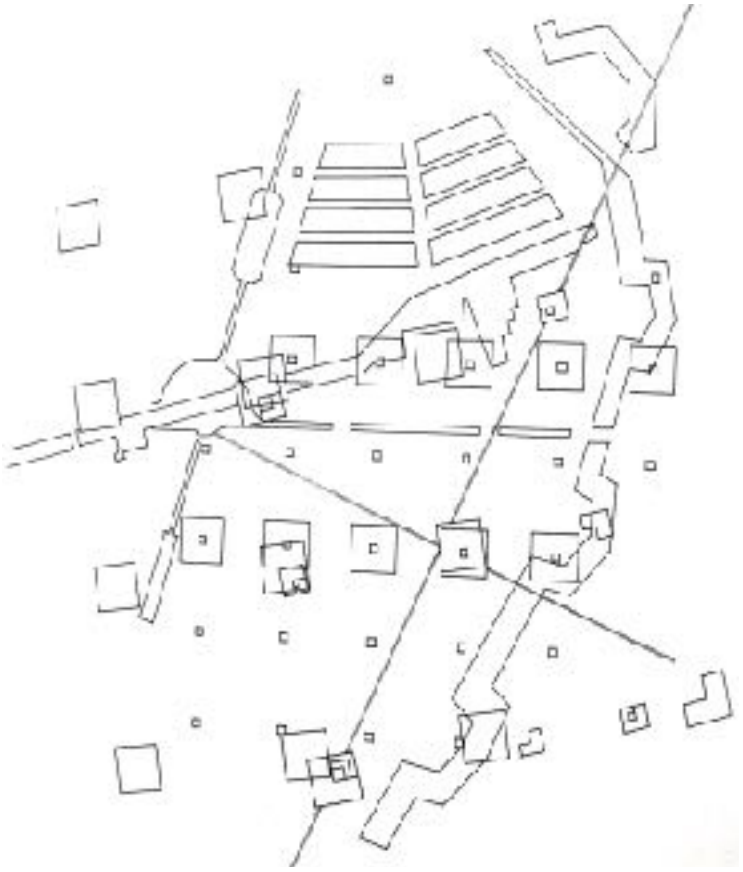


Figura 3: Diagrama compositivo do projeto para o jardim de La Villette
Fonte: Eisenman (1999, p. 170)

Outro exemplo dessa fase foi o projeto para o Wexner Center (EISENMAN, 1999, p. 179), em Columbus. Nesse projeto, os diagramas iniciais partem também de malhas sobrepostas, uma de origem local e outra regional. A primeira se origina no projeto do Campus Universitário no qual se insere o projeto, e a segunda na malha de Ohio, como é chamado o grid gerado a partir da colonização do oeste americano, e que regra o novo território. Ao diagrama inicial, foi incorporado também o descompasso gerado a partir de um erro de marcação da malha de Ohio, que por ter sido locada de norte para o sul e de sul para o norte concomitantemente, gerou um erro na altura da cidade de Columbus. Outras referências utilizadas no projeto foram o alinhamento da pista do aeroporto da cidade, que dá referência para os acessos, e a preexistência de um edifício universitário em formato de castelo, conhecido como Arsenal do Estado de Ohio, que foi demolido após um incêndio e reconstruído em parte no projeto de Eisenman (figura 4). Este conjunto de referências sobrepostas gera um diagrama de malhas complexo, sobre o qual o arquiteto trabalha como um escavador, alterando a posição e a escala destas a procura de geometrias subjacentes (figura 5).

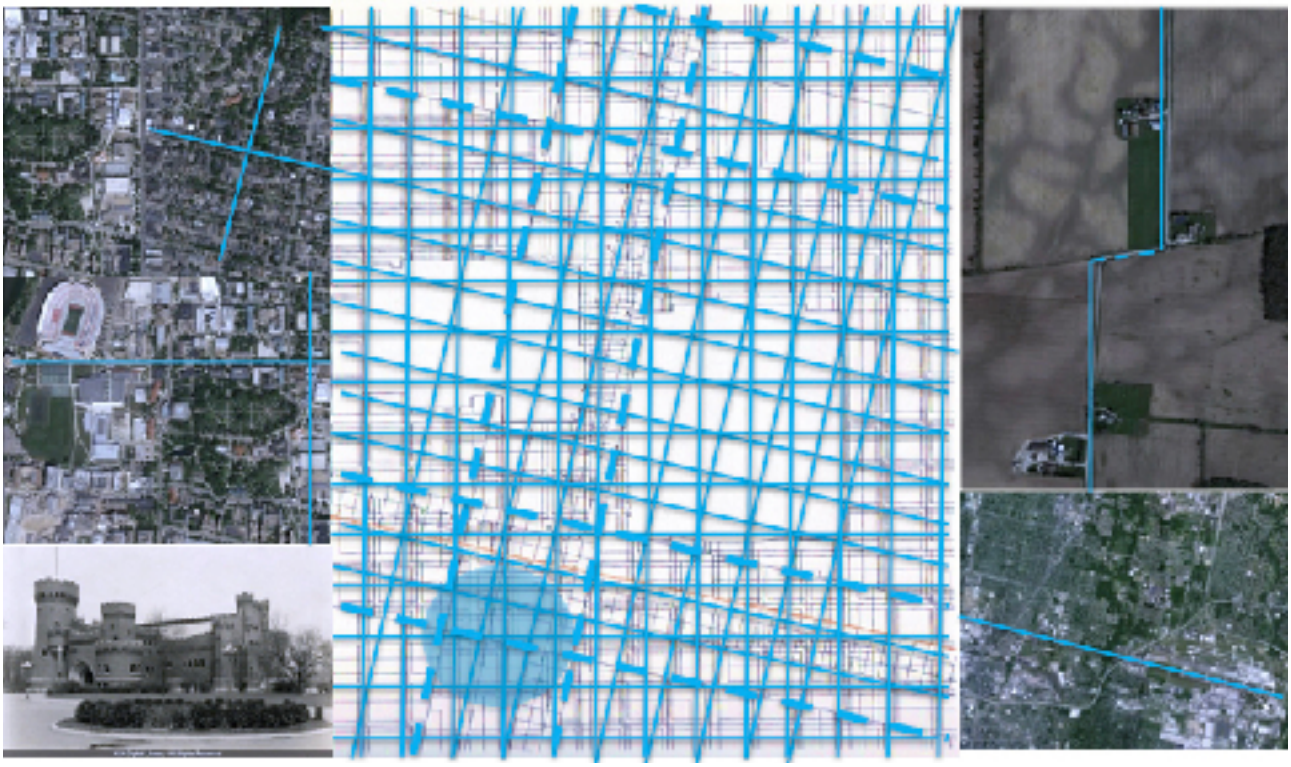


Figura 4: Ao centro, diagrama explicativo da concepção do projeto para o Wexner Center. Em sentido anti-horário: 1 - malha da cidade de Columbus, malha do Campus, Arsenal do Estado de Ohio, descompasso da malha de Ohio, Eixo gerado pela pista do aeroporto.
Fonte: Autor (2018); Google Earth e Grandview Heights/Marble Cliff Historical Society.

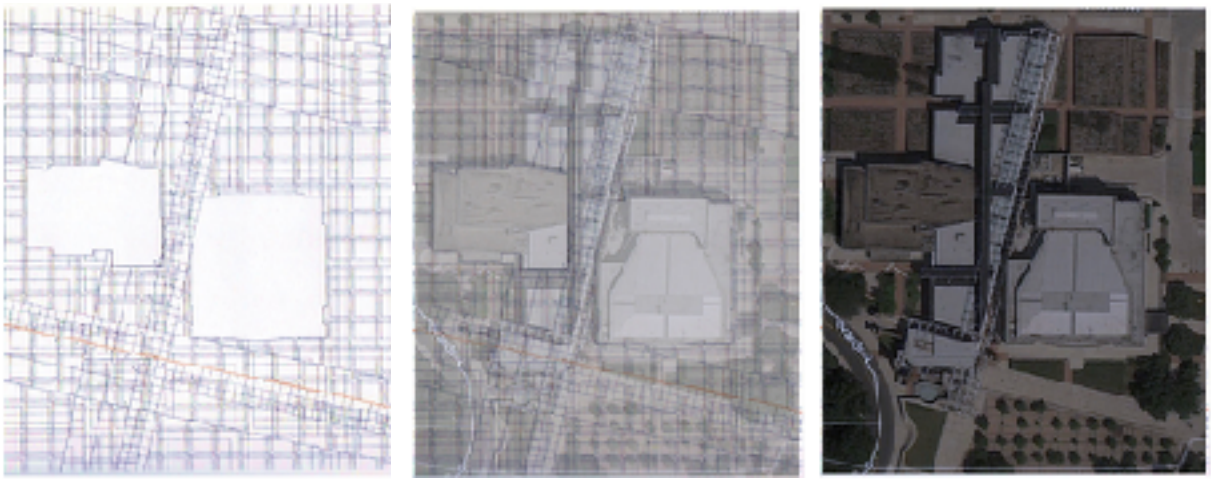


Figura 5: Sequencia ilustrativa da concepção formal do projeto para o Wexner Center, iniciando com as malhas sobrepostas, sobreposição com os volumes existentes e a concepção final executada.
Fonte: Eisenman, 1999, p. 59; Autor (2018); Google Earth.

A MEMÓRIA DE OUTRO LOCAL - ESCAVAÇÃO

Esta ideia de se buscar geometrias subjacentes desenvolvida por Eisenman no projeto do Wexner Center levou à concepção daquilo que ele chamou de escavação, na qual uma séria de referências a memórias do local, do regional ou mesmo de outras memórias externas ao projeto são sobrepostas, alteradas e confrontadas para compor a geometria inicial dos projetos. Um obra representativa dessa postura arqueológica de Eisenman foi o projeto de habitação realizado para o IBA Berlin (Internationale Bauausstellung Berlin) (EISENMAN, 1999, p. 177). Projetado na região onde havia um dos pontos de passagem do Muro de Berlin, o Check Point Charlie, o projeto se inicia com o estabelecimento de um plano paralelo ao chão, situado a três metros de altura, a mesma cota do topo do antigo muro. Esse plano tem por objetivo gerar uma abstração do chão, como foi usado no projeto do Cannaregio. Sobre esse plano, são aplicadas três malhas distintas, que se sobrepõem. Suas origens estão relacionadas a dois momentos distintos da cidade, a Berlin modernista, caracterizadas por grandes avenidas e blocos isolados, e a Berlin do século XVIII, caracterizada por ruas corredor e quadras com ocupação periférica. Além dessas, uma terceira malha, arbitrária, trouxe para o projeto o Grid Mercator (UTM), genérico e universal. O diagrama de lançamento é o resultado dessas sobreposições e interseções, sendo a composição final o resultado da extrusão desses fragmentos a partir do plano criado (figura 6).

Figura 6: Diagrama e imagem do projeto do IBA - Berlin.
Fonte: EISENMAN, 1999, p. 51 e 222.

Outro projeto gerado a partir de uma sobreposição de tramas foi o Jardim dos Passos Perdidos, projetado como uma intervenção temporária integrante da Bienal de Arquitetura dentro do complexo do Castelvecchio de Verona no ano de 2003. Nele, Eisenman toma as referências de alinhamentos do próprio castelo medieval, da intervenção de Carlo Scarpa quando da sua restauração a partir da década de 1950,

retomando os cinco painéis do piso de concreto propostos por Scarpa para as salas expositivas, assim como referências externas, como o próprio grid Mercador empregado no projeto do IBA Berlin e fragmentos de outros projetos como o Cannaregio e o Wexner Center, descritos acima. O resultado desta sobreposição de malhas e de objetos é uma obra composta a partir de fragmentos e formas resultantes da interseção, naquilo que o autor chama de vestígios. A ideia de escavação se repete como um procedimento de projeto no qual o arquiteto vasculha as geometrias sobrepostas, operando mudanças de escalas e afastamentos, na procura de geometrias escondidas, fazendo com que embora o ponto de partida inicial do projeto seja uma referência a memórias do local ou de outros projetos, o resultado seja algo novo no qual o rastreamento da origem seja muito difícil sem algum conhecimento prévio do processo de projeto. A arbitrariedade resultante destas operações é intencional, uma vez que o propósito alegado por Eisenman é o de afastar o mais possível o projeto de intenções prévias do seu autor (figura 7).

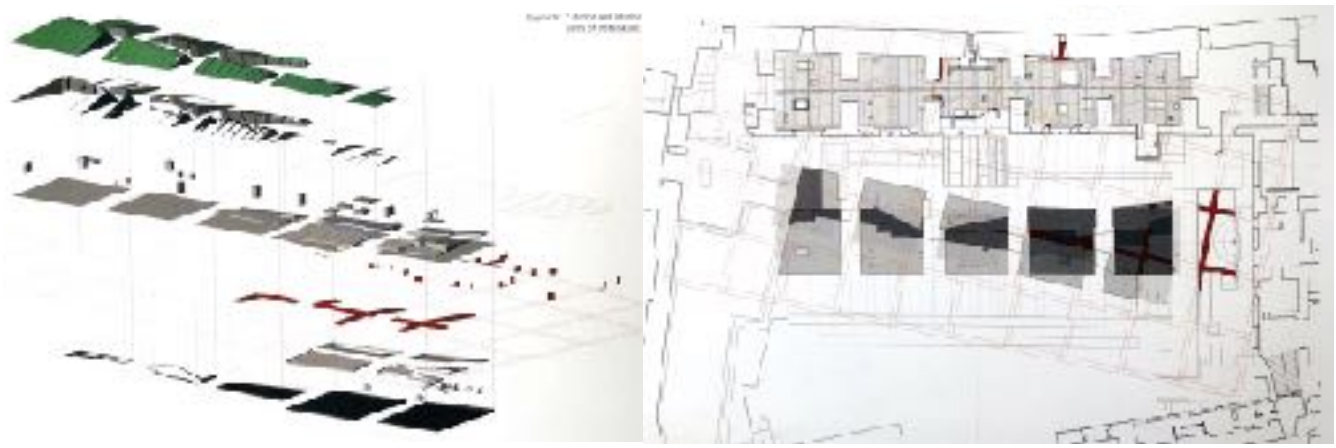


Figura 7: Diagrama compositivos para o Jardim dos Passos Perdidos.
Fonte: DAVIDSON, 2006, p. 294.

CONCLUSÕES PARCIAIS

A partir das obras analisadas, pôde-se verificar como operam os conceitos teóricos de arbitrariedade e dissimulação propostos por Peter Eisenman em seus textos. De uma maneira geral, ambos contribuem para a aludida desmotivação da forma arquitetônica, ou seja, a diminuição da sujeição do projeto às vontades prévias dos autores arquitetos. Contribuindo neste sentido, Eisenman desenvolve o princípio da arbitrariedade como uma maneira de impulsionar o processo de criação formal. O arquiteto desenvolve este princípio nestes projetos analisados através do que ele intitula de digramas em suspensão, o que, como visto acima, constitui-se na transposição de uma forma desenvolvida dentro do processo de criação de um determinado projeto para outro, sem que haja nenhuma ligação entre eles. Desta maneira, tomando formas alheias ao projeto como ponto de partida, além de reforçar o estado de dissimulação do projeto, o autor procura romper com aquilo que tradicionalmente se conhece como uma forma pertinente, ou seja, que o desenvolvimento formal de um projeto deveria manter relações com o entorno e com a sociedade. Ao desenvolver o projeto a partir de uma forma arbitrária, Eisenman acredita romper com a necessidade de justificativas, ampliando assim a autonomia da forma arquitetônica.

Aliado à arbitrariedade, Eisenman propõe também a dissimulação como estratégia de projeto para alcançar a desmotivação da forma. Através de múltiplas referências a condicionantes do local, como geometrias preexistentes, aliadas a referências externas ao projeto, trazidas de outros locais ou projetos anteriormente desenvolvidos, o arquiteto procura criar leituras dissimuladas, que em síntese objetivam a mascarar a origem formal do objeto, que pode tanto ser lido como um projeto contextualista, no sentido de que emprega memórias do local, tanto como um projeto arbitrário, que não carrega nenhuma vinculação com o sítio ou o programa que está sendo desenvolvido. Esta dissimulação de origem teve seus primeiros exemplos na obra de Eisenman nos projetos das casas I a X, conforme descrito na abertura do trabalho. Verifica-se, ainda, o papel inaugural e referencial que os projetos das fase das Casas I a X teve no desenvolvimento das teorias mais recentes de Peter Eisenman. A partir da comparação entre a teoria de projeto apresentada e os projetos aqui analisados, observa-se que a sequencia de projeto das Casas I a X constituem a experiência-base para as formulações teóricas, uma vez que os projetos procuraram avançar justamente nos aspectos desenvolvidos de maneira inicial neste período.

REFERÊNCIAS

DAVIDSON, Cynthia (ed.). Tracing Eisenman: Peter Eisenman Complete Works. London: Thames & Hudson, 2006.

EISENMAN, Peter. The Formal Basis of Modern Architecture: Dissertation 1963, Facsimile Baden: Lars Müller Publishers, 2006.

EISENMAN, Peter. The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End. In: Perspecta, Vol. 21. 1984. p. 154-173.

EISENMAN, Peter. Diagram Diaries. London: Thames & Hudson, 1999.

MANENTI, Leandro. A Nostalgia do Arquiteto: reflexões acerca do papel do diagrama na obra de Peter Eisenman. In: XXIV Congresso Pan-Americano de Arquitetos, 2012, Maceió. Anais do XXIV Congresso Pan-Americano de Arquitetos. Maceió: EDUFAL, 2012.

MANENTI, Leandro. Táticas para um projeto não clássico: teoria e prática segundo Peter Eisenman. In: VII Seminário PROJETAR, 2015, Natal. PROJETAR Anais. Natal: UFRN, 2015. p. 1-12.

Salvador - 2018

PERÍODO REPUBLICANO E A CIDADE DE SÃO LUÍS – MA: ESTRUTURAÇÃO DO ESPAÇO URBANO E AS POLÍTICAS URBANAS NO SÉCULO XX

REPUBLICAN PERIOD AND THE CITY OF SÃO LUÍS – MA: STRCTURING OF SPACE AND URBAN POLICIES IN THE 20TH CENTURY

PERÍODO REPUBLICANO Y LA CIUDAD DE SAN LUÍS – MA: ESTRCTURACIÓN DEL ESPACIO URBANO Y LAS POLÍTICAS URBANAS EM EL SIGLO XX

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

PEREIRA, Marcio
Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Professor da UNDB
marcio.pereira@undb.edu.br

PERÍODO REPUBLICANO E A CIDADE DE SÃO LUÍS – MA: ESTRUTURAÇÃO DO ESPAÇO URBANO E AS POLÍTICAS URBANAS NO SÉCULO XX

REPUBLICAN PERIOD AND THE CITY OF SÃO LUÍS – MA: STRCTURING OF SPACE AND URBAN POLICIES IN THE 20TH CENTURY

PERÍODO REPUBLICANO Y LA CIUDAD DE SAN LUÍS – MA: ESTRCTURACIÓN DEL ESPACIO URBANO Y LAS POLÍTICAS URBANAS EM EL SIGLO XX

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo discutir a estruturação do espaço urbano e as políticas urbanas do século XX da cidade de São Luís – MA. Utilizou-se uma abordagem teórica marxista, considerando uma linha de pesquisa de economia, sociedade e território, relacionando-a com categorias sociais da acumulação entravada e da sociedade de elite (DÈAK, 2001). Fez-se um breve histórico da organização social da cidade durante o período republicano, entre os anos de 1889 até 1980, com o intuito de relacionar o cenário nacional e os seus reflexos na produção do espaço urbano local. Assim, coloca-se em discussão questões do âmbito social e urbano que podem contribuir para a compreensão de como a sociedade brasileira vem se reproduzindo, tendo em vista que a natureza da política urbana é condicionada à natureza da sociedade, e tem impactos significativos na organização social do espaço urbano.
PALAVRAS-CHAVE: espaço urbano, políticas urbanas, São Luís.

ABSTRACT: *This article aims to discuss the structuring of urban space and urban policies of the twentieth century of the city of São Luís-MA. A theoretical Marxist approach was used, considering a line of research of economy, society and territory, relating it with social categories of the hampered accumulation and the elite society (Déak, 2001). A brief history of the social organization of the city during the republican period, between the years of 1889 and 1980, was made, in order to relate the national scenario and its reflexes in the production of the local urban space. Thus, questions of the social and urban scope that can contribute to the understanding of how Brazilian society has been reproducing, considering that the nature of urban politics is conditioned to the nature of society, and has impacts on the social organization of urban space.*
KEYWORDS: *urban space, urban policies, São Luís.*

RESUMEN: *El presente artículo tiene como objetivo discutir la estructuración del espacio urbano y las políticas urbanas del siglo XX de la ciudad de São Luís - MA. Se utilizó un enfoque teórico marxista, considerando una línea de investigación de economía, sociedad y territorio, relacionándola con categorías sociales de la acumulación obstinada y de la sociedad de élite (DÈAK, 2001). Se hizo un breve histórico de la organización social de la ciudad durante el período republicano, entre los años 1889 hasta 1980, con el propósito de relacionar el escenario nacional y sus reflejos en la producción del espacio urbano local. Así, se plantea en discusión cuestiones del ámbito social y urbano que pueden contribuir a la comprensión de cómo la sociedad brasileña se viene reproduciendo, teniendo en vista que la naturaleza de la política urbana está condicionada a la naturaleza de la sociedad, impactos significativos en la organización social del espacio urbano.*
PALABRAS-CLAVE*: espacio urbano, políticas urbanas, São Luís.*

INTRODUÇÃO

A abordagem teórica, utilizada nessa pesquisa, adota um viés marxista e considera que a estruturação do espaço atende as demandas da reprodução social. Desse modo, a concepção da produção espacial no sistema capitalista está como condição, meio e produto da reprodução da sociedade, que o utiliza, para atender às suas necessidades e a sua sobrevivência.

A sociedade capitalista surgiu com o enfraquecimento das relações de servidão e da renda como meio de produção predominante, características pertinentes ao feudalismo. Assim, ocorreu a substituição dos laços servis, mediante o avanço das técnicas produtivas, ocupação das terras que antes eram comuns, e a consolidação da forma-mercadoria como novo princípio de organização social. (DÉAK, 2001)

O modo de produção capitalista é constituído por dois aspectos: forças produtivas e relações de produção. O primeiro envolve o conjunto de indivíduos que impulsionam o processo produtivo, incluindo os meios de produção; enquanto o segundo está relacionado com a força física e atividades mentais, com as quais os trabalhadores, utilizando-se dos meios de produção possibilitam que o processo produtivo seja realizado.

> Por força de trabalho ou capacidade de trabalho entendemos o conjunto das faculdades física e espirituais que existem na corporalidade, na personalidade viva de um homem e que ele põe em movimento toda vez que produz valores de uso de qualquer espécie (MARX, 2011, p. 285).

Csaba Déak (2001) infere que no sistema capitalista, tem-se a generalização e a dominação da forma-mercadoria, que se utiliza da produção de valores de uso, pois o valor da produção para a subsistência dos indivíduos se transforma em salário e o excedente é apropriado na forma de lucro. O salário e o lucro são inseridos no valor das mercadorias, e a realização de trocas de produtos equivalentes cria um mercado unificado. De acordo com Marx (2011, p. 57): “A riqueza das sociedades onde rege a produção capitalista configura-se em ‘imensa acumulação de mercadorias’, e a mercadoria, isoladamente considerada, é a forma elementar dessa riqueza”.

A produção capitalista de mercadorias num mercado unificado impõe o fim da divisão entre campo e cidade, criando um espaço único; no qual mercadoria, trabalho e capital seguem um fluxo livre, permitindo um processo de acumulação autônomo. A primazia da forma-mercadoria e o processo de reificação da produção capitalista são efetuados em primeira instância pelo mercado e em segunda pela intervenção do Estado. Desta forma, a combinação específica de ambos são determinadas pelas condições de mercadorização da produção de acordo com o estágio de desenvolvimento das forças e das relações de produção.

Para que uma formação social se reproduza, é necessário que a organização social seja regulada e que exista uma mediação de seus antagonismos, sendo assim o Estado surge como um instrumento de regulação. Nas sociedades capitalistas podemos identificar dois estágios de desenvolvimento com demandas correspondentes: “predominantemente extensivo” e “predominantemente intensivo”. De acordo com Csaba Déak:

> No primeiro, a expansão da produção de mercadorias se baseia principalmente na extensão das relações de produção capitalista (isto é, do trabalho assalariado) em detrimento das relações pré-capitalistas, enquanto no último, uma vez esgotadas as

> possibilidades do primeiro, a expansão só pode se dar mediante a intensificação da produção através do progresso técnico (vale dizer, mediante o aumento da produtividade do trabalho). (DÉAK, 2001, p. 27)

O estágio extensivo é caracterizado pelas altas taxas de crescimento propiciadas pela acumulação primitiva e pelo ritmo acelerado do trabalho assalariado. Tem-se um baixo nível de reprodução da força de trabalho, resultante da grande quantidade de mão de obra que saiu do campo para a cidade. Sendo assim, o espaço passa por transformações na sua estrutura política e social, tendo em vista a institucionalização da propriedade privada, o processo de urbanização e industrialização das cidades. No estágio intensivo a extensão da forma mercadoria e o trabalho assalariado atingem seus limites, ocorrendo o aumento da produtividade do trabalho na ampliação da produção. Na fase intensiva, existe uma maior intervenção do Estado, no sentido de prover condições para o desdobramento da produtividade necessária à continuidade da acumulação.

Csaba Déak (2010) analisa que a organização espacial torna-se uma preocupação no estágio de acumulação predominantemente intensiva do capitalismo para o Estado, pois o espaço não pode ser visto apenas como uma nova dimensão da reprodução em sociedade. No caso da formação social brasileira, não se observa a homogeneização das infraestruturas que caracterizam o capitalismo desimpedido, entretanto verifica-se a heterogeneidade do nível de reprodução da força de trabalho sobre as diferentes áreas do espaço nacional brasileiro. O princípio da acumulação fica subordinado ao princípio da expatriação, resultando numa acumulação entravada, em que rege o padrão de retirada de parte do excedente, como condição da reprodução da sociedade de elite de extração colonial.

Tanto a acumulação entravada quanto a sociedade de elite tem sua origem na produção da sociedade colonial brasileira, cujas características fundamentais foram conservadas no processo de Independência do Brasil, que internalizou o aparelho estatal e arcabouço institucional, até então assegurado por Portugal, sem alteração nos princípios de organização da produção da sociedade. (DÉAK, 2001)

Esta pesquisa tem como objetivo discutir processos políticos, econômico, sociais e urbanos ocorridos no República Brasileira, entre os anos de 1889 até 1980, com o intuito de relacionar o cenário nacional e os seus reflexos na produção do espaço urbano da cidade de São Luís – MA. Sendo assim, buscou-se realizar uma periodização, considerando uma breve introdução sobre a transição do Império para a República, de 1889 a 1957, com a instituição do Estado Novo. A seguir são apresentadas as intervenções realizadas na cidade de São Luís, considerando a política nacionalista e desenvolvimentista durante a Era Vargas e os seus impactos no meio urbano. Por fim, discute-se o período que vai de 1958 a 1980, abordando o plano de expansão urbana e do plano diretor para a cidade de São Luís, contextualizando-os com a instituição dos Planos Nacionais de Desenvolvimento e o “milagre econômico”, que ocorreu no Brasil.

Por fim, coloca-se em debate questões do âmbito social, considerando que os entraves econômicos e a fragilização da estrutura produtiva resultam no baixo nível de reprodução da força de trabalho, que é percebido nas precárias condições de vida do trabalhador e diferenças sociais extremas. Assim, deve-se compreender como a sociedade brasileira vem se reproduzindo desde a época colonial, tendo em vista que a natureza da política urbana é condicionada à natureza da sociedade, e tem impactos significativos na organização social do espaço urbano.

ESTRUTURAÇÃO DO ESPAÇO URBANO NA CIDADE DE SÃO LUÍS NO SÉCULO XX

As mudanças ocorridas, influenciadas pelas atividades produtivas, ao longo do século XIX, foram de extrema importância para as futuras transformações do espaço urbano e da estruturação das políticas urbanas no Brasil. Durante o período republicano, ocorreu uma expansão das forças produtivas e do progresso material nacional, com a substituição da mão-de-obra escrava pelo trabalhador assalariado, oriundo da imigração europeia, que prejudicou o desempenho econômico das grandes propriedades localizadas nas regiões norte e nordeste do Brasil. (PRADO JR., 2006)

De acordo com Burnett (2008), a política de desenvolvimento nacional, na primeira metade do século XX, concentrada na região sudeste do país, foi um fator primordial para a formação de uma região periférica em relação aos centros de poder político e econômico no Brasil. A cidade de São Luís e outras do norte e nordeste permaneceriam num longo período de estagnação econômica, iniciada para os maranhenses em fins dos anos 20, o que resultou na decadência da produção industrial têxtil do Estado.

Essa transição leva o país a uma grande crise econômica, considerando que as falências bancárias trouxeram reformas que beneficiariam a entrada de capital financeiro estrangeiro no país. Dessa forma, temos a prosperidade das lavouras de café e a modernização das pequenas propriedades, e que mais tarde, esse capital acumulado seria revertido no capital industrial, concentrado principalmente naquela região do país. (PRADO JR., 2006)

A industrialização brasileira enfrentou dificuldades para a sua consolidação como eixo econômico, entre elas: a falta de energia, de siderurgia e ausência de mercado consumidor. Entretanto, se existiam aqueles entraves de infraestrutura, ela encontraria facilidade no que se refere à produção de matérias primas e o baixo custo da mão de obra disponível para o setor industrial. O período republicano representou mudanças de algumas estruturas coloniais, considerando que o capital industrial não possui a mesma lógica do capital comercial. Desse modo, temos a abolição do trabalho escravo e a instituição do trabalho assalariado, tendo em vista a necessidade de um mercado consumidor para o sistema econômico em questão. Essas alterações atingiram diretamente as antigas aristocracias que viram a diminuição do seu poder econômico, por isso tornaram-se opositores do novo sistema.

Assim, com o processo de urbanização acelerado na maior parte das cidades brasileiras durante o século XX, e com um maior número de habitantes vivendo no meio urbano, o Brasil passa a ser considerado um país urbano. Além disso, aliado com as perspectivas de um desenvolvimento econômico, temos a realização de planos de desenvolvimento para o país, com o intuito de integrar o território nacional e estruturar políticas urbanas para atender um novo ordenamento territorial.

O Estado Novo e as intervenções no espaço urbano da cidade de São Luís

No período compreendido entre 1894 a 1930, a República Brasileira foi composta por governadores civis ligados às oligarquias rurais de São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Os títulos de coronéis, mesmo depois de extinta a guarda nacional em 1918, continuaram a ser usados pelos grandes proprietários de terras na República Velha. Esses coronéis se alimentavam das concessões de terras devolutas, e eram senhores de créditos e dos monopólios comerciais, que, graças a suas conexões políticas, enriqueciam com empréstimos e com a compra de safras de pequenos sitiantes. (MEIRELES, 2001)

No Maranhão, a República se iniciou com a mesma instabilidade política que sempre existiu no período da Monarquia. O governo republicano, logo no início dos primeiros anos, viveu uma indecisão de direções políticas, considerando que as duas grandes agremiações partidárias do Império almejavam ajustes às novas condições, adotando um critério nada democrático, determinando a cada um de seus ministros uma atuação particular sobre Estados específicos, onde deveriam desenvolver sua ação político-administrativa.

Durante o ano de 1897, o Governador do Estado do Maranhão procurou resolver o problema da navegação a vapor nos rios maranhenses, como solução de transporte e comunicação entre a capital do estado e as cidades do interior. A abolição da escravatura abalou a economia agrária local, fazendo com que as fazendas e os engenhos fossem abandonados, resultando num fluxo contínuo da nobreza rural e latifundiária do interior do Estado do Maranhão para a capital (MEIRELES, 2001).

Nas primeiras décadas do século XX foram criadas repartições de obras públicas, viação, indústria, terras e colonização. Destaca-se, também, a criação de novos serviços ou aperfeiçoando os já existentes, entre eles: a biblioteca pública, o serviço de estatística, o registro civil, a instrução e obras públicas (Figura 01).

Figura 01: Melhorias na pavimentação e instalação de bitolas para os bondes no Largo do Carmo no Centro Histórico de São Luís.
Fonte: Cunha, 1987

Os investimentos esperados, no Estado do Maranhão, com a construção da estrada de ferro São Luís – Teresina, a construção de estrada, unindo os vales do Pindaré e Tocantins, e o incremento da navegação fluvial, nunca chegavam, deixando o Estado à margem do desenvolvimento. A situação financeira e econômica do Estado era precária, sendo que a indústria, o comércio, a navegação e a agricultura permaneciam sem avanços. A cidade de São Luís ainda possuía uma rede de serviços básicos precários: como esgoto, água, transportes e saneamento, o que colaborou para a incidência da peste e da gripe espanhola. (MEIRELES, 2001)

O crescimento urbano ficou estagnado da mesma forma que o econômico permaneceu, estando restrito ao núcleo de fundação situado entre os rios Anil e Bacanga, e não ultrapassava o Campo Dourique, por onde seguia o Caminho Grande para as áreas localizadas no interior da Ilha, conforme demonstrado na planta da cidade de 1912 (Figura 02), elaborada por Justo Jansen Ferreira. Passados 300 anos, desde a sua fundação, a expansão urbana ainda segue o traçado de Frias de Mesquita, elaborado desde o início do período colonial.

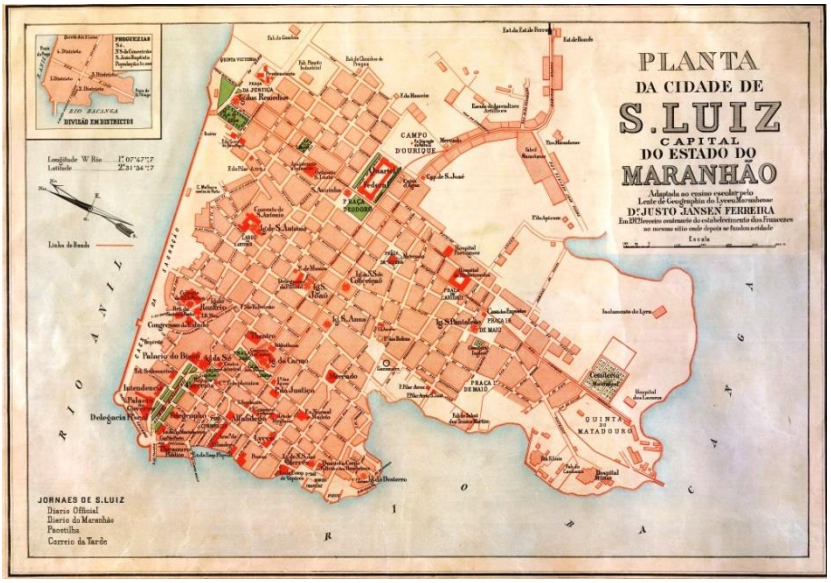


Figura 02: Planta da cidade de São Luís de 1912, autoria de Justo Jansen Ferreira.
Fonte: Biblioteca Nacional, 2016

Nas primeiras décadas do século XX, apesar de toda a dificuldade do cenário econômico brasileiro, é evidente que os governantes locais buscavam encontrar meios para sobreviver diante de toda aquela crise econômica, e que esses esforços eram geralmente refletidos nas melhorias de infraestrutura urbana nas cidades. De acordo com Meireles (2001), o babaçu surge na história econômica maranhense, durante a I Guerra Mundial, permitindo um "reequilíbrio" das finanças estaduais e ofereceu ao nosso comércio um pequeno alívio, com a exportação dessa amêndoa oleaginosa (Figura 03).

Figura 03: O transporte das sacas de babaçu por meio de trem.
Fonte: IBGE, 2016

Nesse contexto, surge a empresa americana *The Overseas Company,* que entrou no negócio e iniciou o processo de industrialização do coco em grande escala. Houve um fracasso na indústria do coco babaçu por motivos externos, relacionados com a indústria do açúcar em Cuba, resultando no abandono de toda moderna maquinaria, e que por fim seria vendida pelo governo estadual como sucata, acabando mais uma vez com a tentativa do Estado de implantar uma política voltada a produção de matéria-prima para o

mercado externo. Essa perspectiva reforça que a política de desenvolvimento econômico local ainda buscava meios de se reproduzir considerando aspectos da herança colonial. (MEIRELES, 2001)

Por outro lado, a aristocracia rural que não tinha mais uma perspectiva de lucro nas grandes propriedades rurais, procurou investir o seu capital em outras atividades econômicas, como a indústria têxtil. Ao todo, em 1921, a indústria têxtil maranhense tinha um capital investido da ordem de 8.028 contos de réis, empregando 3.537 operários, com 2.336 teares, 71.608 fusos e uma produção estimada em 11.776 contos de réis. Entre 1921 e 1945, essa produção alcançava 04 milhões e meio de metros de tecidos, ocupando 3.871 operários. A tecnologia e os equipamentos adotados eram de procedência inglesa; movidos a vapor, e foram utilizados até os anos 50 do século XX. (DOURADO, 2008)

Conforme Meireles (2001, p.294), "temos a inauguração do tráfego da estrada de Ferro São Luís a Teresina, em março de 1921, empreitada do governo da União a que emprestou o melhor de seu prestígio", também foi realizado um contrato com a Companhia Nacional de Navegação Costeira. Mesmo com várias tentativas frustradas de reerguer a economia, Meireles (2001) nos diz que Godofredo Viana, governador do estado no período de 1923 a 1926, contraiu novo empréstimo estrangeiro com a Ulen & Co., de Nova York, no total de 1,5 milhão de dólares, para o financiamento dos serviços de água, esgoto, luz e tração elétrica em São Luís, cujos serviços foram dados a Brighton & Co. Inc. na gestão seguinte.

Clarindo Santiago na sua obra "estradas Maranhenses", retrata a excursão de Magalhães de Almeida, como Governador do Estado, realizada em 1928 para a inauguração das novas rodovias sertanejas, durante um período de 05 dias (Figura 04). Os relatos descritos pelos viajantes demonstravam que as estradas eram verdadeiros canais de comunicação entre as cidades, e chamam atenção, que nos últimos anos, os municípios maranhenses recebiam colonos vindos do Maranhão e do Piauí.

Figura 04: O automóvel ao entrar na estrada Matta-Codó, estradas de rodagem em 1929 no interior do Maranhão.
Fonte: Santiago (1929, p.38)

A cidade de São Luís foi uma das primeiras, em todo o país, a servir-se de iluminação a gás e de transporte urbano à tração animal. Contudo, seria uma das últimas, dentre as nossas metrópoles estaduais e cidades maiores, a poder substituir esses serviços de utilidade pública, quando caíram em desuso, pelos de iluminação e tração elétrica, demonstrando o período crítico de estagnação econômica que viveria por muito tempo.

O Estado Novo na cidade de São Luís teve como representante o interventor federal Paulo Ramos[1], que administrou a cidade no período de 1936 a 1945. Foi apresentado a Getúlio Vargas um memorial preparado pela Associação Comercial do Maranhão, antes da revolução de 1932, quando de sua visita aos Estados do Nordeste e do Norte. Vargas esteve em São Luís em 29/09/1931, e o memorial alertava para problemas como a baixa na produção de algodão, arroz e babaçu; para a dívida externa decorrentes de empréstimos com a França, em 1912, com os EUA, em 1928, e com o Banco do Brasil.

Nos anos 30 e 40, o governo Vargas estava empenhado em redefinir as bases econômicas e políticas do país, através de um processo de integração nacional, tendo em vista a circulação de mercadorias, principalmente pelo transporte rodoviário, em todo o território nacional a partir do Rio de Janeiro e São Paulo. Nesse período a fragilidade da indústria têxtil maranhense era patente e as funções comerciais estavam sendo prejudicadas por uma nova conjuntura política e econômica nacional, resta, para São Luís, a função de sede administrativa. Não por acaso, o discurso e as iniciativas do poder público estavam orientadas para a construção da moderna sede do Estado.

Durante a administração de Paulo Ramos, foram realizadas ações com finalidade de modernizar a cidade de São Luís e tiveram como inspiração as ações de Haussman em Paris e projetos de intervenção de Pereira Ramos no Rio de Janeiro. De acordo com Meireles (2001), os nove anos de sua administração teve um perfil progressista e desenvolvimentista, resultando na reconstrução da cidade de São Luís. Nesse período houve a gestão administrativa do prefeito José Otacílio de Saboya Ribeiro[2], que junto com o interventor federal garantiu a elaboração e execução continuada de uma série de intervenções urbanísticas, organizadas em um Plano da Cidade.

O problema social da época estava relacionado à população imobiliária dos cortiços, o Poder Público sobretaxava essas edificações, tendo vista expulsar das zonas urbanas centrais. Os prédios, daquela época, não poderiam servir de padrão às futuras edificações, uma vez que as atuais arquiteturas de fachadas representavam uma herança do passado, mas não condiziam com a atualidade. Portanto, para ele era necessário reformular a cidade, com uma mudança abrangente e sistemática do espaço urbano e dos hábitos da sociedade local.

O código de postura de 1936 conseguiu estabelecer instrumentos para o planejamento do desenvolvimento da cidade, como um zoneamento e planos urbanísticos em escalas variadas – urbano e regional. Também, instituiu critérios para o alinhamento e nivelamento das vias, o embelezamento, ventilação, salubridade, higiene e transportes urbanos, para o conforto e bem estar de seus habitantes. Foi incentivada a verticalização das edificações do centro urbano, definindo o limite para altura máxima de prédios em 22 metros, substituindo a arquitetura insalubre dos cortiços, que seriam expulsos do centro,

[1] Paulo Ramos era maranhense, alto funcionário do Ministério da Fazenda, advogado e homem de confiança do presidente Vargas. (LOPES, 2013).

[2] Nascido no Ceará, José Otacílio de Saboya Ribeiro (1869-1967) forma-se engenheiro pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro em 1930, ano em que Alfred Donat Agache apresenta o seu Plano de Extensão, Remodelação e Embelezamento para a cidade do Rio de Janeiro, ou seja, em um momento em que os problemas e propostas para a cidade estão em discussão. Saboya Ribeiro assume o cargo de prefeito da cidade de São Luís no dia 15 de setembro de 1936, oriundo da Secretaria de Viação e Obras do Rio de Janeiro, onde exercia o cargo de engenheiro-chefe do 5º trecho da nova adutora do rio das Lages, e permanecerá como prefeito da capital maranhense por cerca de 10 meses, até 07 de julho de 1937. (LOPES, 2013, p. 163-164)

dos sobrados e casas com alcova que seriam reformados ou reconstruídos dentro de novos padrões de higiene. (LOPES, 2013)

Seguindo a proposição do plano elaborado por Saboya, o seu sucessor o prefeito Pedro Neiva de Santana[3], que administrou São Luís entre 1937 a 1945 deu continuidade a execução as intervenções urbanísticas iniciadas pela última gestão, promovendo obras de relevância urbana. Durante a década de 1940, São Luís começou sua expansão para além dos limites do centro antigo, que foi proporcionada com a utilização dos bondes elétricos até o bairro do Anil. Surgiram obras de alargamento de vias centrais e abertura de avenidas que, no sentido norte-sul, cortaram a cidade pelo Largo do Carmo, transformando parte da paisagem urbana, sendo necessária a demolição de parte de quarteirões seculares e possibilitando a construção de novas edificações (Figura 05).

Figura 05: Abertura da Avenida Magalhães de Almeida.
Fonte: Google Earth, 2016

As obras como calçamento da Rua Grande, do antigo Caminho Grande e a abertura da Avenida Magalhães de Almeida (Figura 06) demonstraram o corte simbólico no tecido secular da cidade, para ali inserir os princípios modernistas com suas largas avenidas e novas edificações. Estas iniciativas representavam a intervenção clássica do poder público que buscou retomar o crescimento urbano a partir da renovação dos espaços públicos com implantação de nova infraestrutura e serviços urbanos para a população.

[3] Pedro Neiva de Santana, nascido na cidade maranhense de Nova York e formado pela faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, assume a Prefeitura de São Luís em novembro de 1937. Neiva de Santana viria a promover mudanças significativas no espaço urbano de São Luís. Ao deixar a prefeitura, Neiva de Santana trabalharia como médico legista da Polícia Civil do Estado e ingressaria na carreira acadêmica como professor de Medicina Legal na faculdade de direito (1944) e de Sociologia na Faculdade de Filosofia (1952). Neste período também assumiria a Secretaria de Fazenda do governo José Sarney (1966-1970), sucedendo-o no governo do Estado (1971-1974). (LOPES, 2013, p. 204)

Figura 06: Avenida Magalhães de Almeida no Centro Histórico de São Luís.
Fonte: LOPES (2008, p.31)

O planejamento urbano dos anos 1950 e 1960, em especial no Brasil, tinham como contexto atuar em cidades com acelerado crescimento e intensos fluxos migratórios em sua grande maioria oriunda da área rural, de população de baixa renda e qualificação. O planejamento urbano necessariamente lidava com questões de expansão e ordenamento da área urbana e o foco no desenvolvimento era inevitável.

O crescimento urbano foi influenciado por ações do Governo Federal e Estadual, resultando no aumento das exportações e importações realizadas no Estado do Maranhão, principalmente pela implantação de rodovias federais, entre elas: a BR[4] 010, conhecida como Belém – Brasília; e a BR 135, que liga o Estado do Maranhão ao de Minas Gerais. Sendo assim, São Luís passou a ser um polo de convergência, canalizando os fluxos migratórios do interior do Estado e que continuariam nas décadas seguintes. (FERREIRA, 2014)

Na década de 1950, o cenário político brasileiro teve como marco de uma política desenvolvimentista a elaboração do Plano de Metas no governo de Juscelino Kubitscheck (1956 – 1960). Esse plano tinha um caráter estratégico e empregava de maneira integrada os conceitos de ponto de "estrangulamento" interno e externo, a interdependência dos diversos setores e as tendências da demanda e oferta de cada área de desenvolvimento.

O plano de metas de 1958 trouxe um conjunto dinâmico e progressivo de obras e empreendimentos realizados em diversas etapas. Como fora previsto um desembolso de moedas estrangeiras, o governo de Kubitschek tomou diversas providências, incentivando a entrada de capital estrangeiro no Brasil, para os setores básicos como o da indústria automobilística, que realizou empréstimos com o *Export Import Bank* e com o Banco Internacional. Selecionaram-se 30 setores, julgados prioritários, com objetivos a serem

[4] A nomenclatura das rodovias é definida pela sigla BR, que significa que a rodovia é federal, seguida por três algarismos. O primeiro algarismo indica a categoria da rodovia, de acordo com as definições estabelecidas no Plano Nacional de Viação. As rodovias federais podem ser radiais, longitudinais, transversais, diagonais e de ligação (DNIT, 2016).

atingidos no fim de 1960, entre eles: energia, transporte, alimentação e indústria de base.

Em relação aos transportes, o plano estabelecia como meta o reaparelhamento das ferrovias, com aquisição de 11.000 vagões, 900 carros de passageiros, 420 locomotivas modernas e 850.000 toneladas de trilhos novos. Foi prevista a construção de 2.100 km de novas ferrovias, pavimentação asfáltica de 5.000 km de rodovia, aumentando assim em 5.920 km, em 1960, a rede asfaltada federal, que era de 10.000 km em 1956. Em relação aos transportes marítimos, foram previstos inúmeros portos no território nacional, inclusive já se cogitava a construção do Porto do Itaqui no Estado do Maranhão (PLANO DE METAS, 1958).

> No seu programa de metas, o Presidente Kubitschek incluiu a implantação da indústria automobilística no país. Em 1958, já existiam em funcionamento ou em processo de instalação, 16 fábricas de automóveis e cerca de 1.200 fábricas de auto-peças. Em conjunto, essas empresas representam investimento da ordem de 20 bilhões de cruzeiros. (PLANO DE METAS, 1958, p. 87)

Mesmo com a adoção de um modelo econômico de investimento em infraestrutura rodoviária, a ocupação de novas áreas agrícolas no centro-oeste do Estado do Maranhão e o direcionamento de recursos para a atividade industrial, o quadro econômico parecia não alcançar os resultados esperados. De toda forma, a integração rodoviária no Estado aos demais estados brasileiros encerraria a fase de isolamento da cidade de São Luís, interferindo no funcionamento do porto da Praia Grande, pois era o seu grande entreposto comercial e principal meio de comunicação, e com o passar dos anos perderia a sua importância econômica.

Diante deste cenário, a tentativa de transformar São Luís em uma capital fabril, após a quebra da atividade algodoeira, mostrar-se-ia insustentável. As indústrias voltadas à atividade têxtil, apoiadas pelos excedentes do algodão, vão rapidamente tornando-se obsoletas, entrando na década de 1960 em processo de falência, não sobrevivendo até a década seguinte.

Plano de Expansão Urbana da cidade de São Luís de 1958.

Em 1958, o Engenheiro Ruy Ribeiro de Mesquita elaborou o plano de expansão da cidade de São Luís. As propostas contidas no Plano tinham muito do que foi proposto no Plano Rodoviário da Ilha de São Luís, além de ultrapassar a barreira do Rio Anil significava permitir o deslocamento das pessoas, por meio de veículos automotivos, do centro (núcleo fundacional) para a parte norte da ilha, ocupando as áreas situadas entre a orla marítima e o rio Anil. Para isso, foi proposto um traçado ortogonal de vias entre a Ponta D'areia, São Marcos e Vinhais, resultando numa nova configuração de divisão territorial, definindo uma nova morfologia urbana, para uma área que não tinha sido ocupada de forma efetiva (Figura 07).

No plano de expansão da cidade, foi proposta a construção de vias na orla marítima situada entre a região do Calhau e do Olho D'água, hoje denominada de Avenida Litorânea. Muitas das propostas do plano não foram realizadas logo de imediato, algumas daquelas proposições só seriam executadas em gestões administrativas posteriores. A proposta de construção da ponte e da barragem sobre o rio Bacanga tinha como objetivo ligar a parte central com a parte sul e sudoeste da Ilha, onde mais tarde seria implantado o porto do Itaqui e um distrito industrial.

Figura 07: Plano de expansão da cidade de São Luís de 1958.
Fonte: Mesquita (1958, p. 10)

O plano de expansão criou um desenho urbano na área compreendida entre o Rio Anil e o mar, definindo 05 zonas que eram destinadas ao uso social e administrativo, comercial e residencial, entre as residenciais, tem-se "de luxo" e de "1ª classe". Essas regiões ocupavam a parte voltada para a orla marítima, e hoje são os bairros da Ponta D'areia e de São Marcos. Também foram estabelecidas as zonas residenciais de "2ª e 3ª classe", que estão situadas na parte mais central, hoje ocupadas pelos bairros Renascença I e II.

Outro aspecto a ser considerado, é que esse instrumento urbanístico contribuiu para um novo padrão comportamental na sociedade de São Luís, em que a classe com mais alto poder aquisitivo buscou ocupar áreas que possuíam características exclusivas locacionais e até mesmo de paisagens naturais, como a praia e a vista para o mar. Isso permitiu que ocorresse a valorização do solo urbano de determinados setores em relação aos outros, iniciando o processo de especulação imobiliária.

Segundo Flávio Villaça (2001) as cidades brasileiras litorâneas têm, em grande parte, suas orlas marítimas ocupadas pelas camadas de mais alta renda. Esse processo de ocupação não ocorreu de modo simultâneo, surgindo primeiro nas cidades do Rio de Janeiro e de Santos. No final do século XIX, a elite urbana carioca morava fora da cidade, num estilo de casa e de vida muito diferente, chamadas de chácaras, comuns nas capitais brasileiras.

> Antes, a orla oceânica fora atraente apenas aos ingleses, não tanto pelo banho de mar; mais por seu clima e beleza que eles não cansavam de admirar. Agora, não. O novo hábito se instala e se difunde. Na Europa que se modernizava, as estradas de ferro tiveram um enorme impacto sobre o desenvolvimento dos balneários do Mediterrâneo e sobre a difusão do hábito do banho de mar; para eles e seus luxuosos hotéis, deslocava-se não só a aristocracia francesa, mas principalmente a austríaca, alemã e a inglesa (donde o nome "Promenade dês Anglais", à beira-mar de Cannes). (VILLAÇA, 2001, p.177)

A partir do século XX, os bairros situados na orla marítima do Rio de Janeiro reuniram um excepcional conjunto de vantagens locacionais e naturais, sendo assim esses locais passaram a ser disputados pelas elites. Desde que completou sua primeira etapa de ocupação, por volta da década de 1920, em Copacabana, a zona sul sofreu profundas e rápidas transformações de ambiente construído, uso do solo e classes sociais que se sucedem em seus bairros (VILLAÇA, 2001).

A ocupação da orla marítima pelas elites foi uma tendência que se dissipou do Rio de Janeiro para todas as outras cidades brasileiras litorâneas. Dessa forma, o Estado iniciou a elaboração de planos de expansão urbana na cidade de São Luís, por meio do Departamento de Estradas e Rodagens do Maranhão, com o intuito de implantar a infraestrutura necessária para a utilização do automóvel, que permitiu o deslocamento da população das áreas centrais para aquelas próximas ao mar.

O zoneamento proposto para a ocupação desse novo território na cidade de São Luís, apesar de não ter sido o seu objetivo principal, apresentou aspectos que podem ter contribuído para um processo de diferenciação espacial, já iniciado naquela época e que hoje é facilmente percebido na cidade de São Luís. O zoneamento é um instrumento que serve para organizar e definir funções específicas no território, com a finalidade de determinar os usos e ocupação do solo urbano. Raquel Rolnik (1997, p. 129) afirma que:

> (...) a verticalização tem sido uma estratégia para atualizar áreas altamente valorizadas da cidade e a expressão (juntamente com os loteamentos exclusivos) de um dos extremos de um mercado dual. O outro extremo, às vezes mais lucrativos que os próprios empreendimentos ricos, era a expansão não regulada na zona rural.

O plano de expansão da cidade de São Luís do ano de 1958 forneceu subsídios para o próximo Plano Rodoviário da Ilha de São Luís, que foi instituído pela Lei nº. 1332, de 27 de dezembro de 1962, e o plano diretor de 1975. Essa perspectiva de ocupação advinda da década de 1950 influenciou a elaboração de novas políticas e legislações urbanas, que se refletiam cada vez mais na paisagem urbana construída.

A primeira metade do século XX continuou com a manutenção do sistema econômico precário que se arrastava desde o período colonial e sobreviveu durante todo o Império. O período republicano apresenta uma nova tentativa de reerguer as atividades econômicas e de estruturar o espaço urbano de São Luís, com projetos e planos específicos e fragmentados, elaborados para setores específicos do meio urbano. Assim, a falta de estadistas que soubessem sobrepor, aos interesses político-partidários, os legítimos e reais interesses da coletividade, que se imponham por seu prestígio e valor no âmbito nacional, como antes os houvera no Império, de modo a nos serem dados os recursos necessários à recuperação regional que só poderia vir em benefício geral da economia de todo o país.

Planos Nacionais de Desenvolvimento e os seus reflexos na cidade de São Luís

Prado e Earp (2003) comentam que os primeiros anos da década de 1960 marcaram o fim de um período de crescimento acelerado na economia brasileira. Desde o fim da Segunda Guerra Mundial, por 15 anos, a taxa anual de crescimento do PIB do Brasil foi uma das maiores do mundo. A economia cresceu a um ritmo superior ao de qualquer outro país latino-americano, sendo superado no Ocidente apenas pela Alemanha e no oriente pelo Japão e pelas ainda pequenas economias da Coréia do Sul e de Taiwan. Entre 1963 e 1967 o crescimento econômico brasileiro caiu à metade o que gerou um acirrado debate sobre a natureza das

reformas econômicas necessárias para retomar as taxas históricas de expansão da economia.

Nos anos de 1960 o Brasil ainda não se encontrava em um estágio avançado de urbanização, já que mais da metade da sua população ainda vivia em áreas rurais. Ainda havia bolsões de produção para subsistência tanto em áreas rurais como urbanas, baixo nível tecnológico, grande massa de trabalhadores não especializados com baixos níveis de reprodução, e a habitação estaria longe de se transformar num item da cesta básica. (MAUTNER, 2010)

No dia 11 de abril de 1964, ocorreu o Golpe Militar no Brasil, quando o Congresso Nacional, sob a tutela do Ato Institucional nº 1, elegeu o chefe do Estado-Maior do Exército, general Humberto de Alencar Castelo Branco, como Presidente da República. A gestão de Newton Bello (1961 – 1966) no Maranhão seria comprometida por esse golpe, colocando fim na sua carreira política, quando teria cassado os seus direitos políticos, mesmo após ter deixado o Governo, o que fez informalmente, poucos dias antes que se completasse seu quinquênio. (MEIRELES, 2001)

A elite de São Luís perdia o interesse pelo bairro da Praia Grande, já desvalorizado pela mistura funcional e social. Mesmo com a importância do porto, que foi mantido até a década de 1960, o abandono do bairro pelas camadas de alta renda e pelo poder público teve início desde os anos 30, razão pela qual a área apresentou diferentes realidades socioeconômicas. (BURNETT, 2008)

A partir do final dos anos 1960, novas possibilidades surgiram, com o Banco Nacional do Desenvolvimento (BNDES) incluindo o setor têxtil nos grupos preferenciais para financiamento. Entretanto, os investimentos maranhenses nesse setor foram pouco representativos até 1970, devido ao alto índice de obsolescência do parque fabril, notadamente no tocante à fiação e tecelagem de algodão. Não resistindo ao confronto com as fábricas do Sul e Sudeste, a indústria têxtil maranhense caiu totalmente (MEIRELES, 2001).

Dentre as causas mais notórias, temos a falta de atualização tecnológica e o custo elevado dos encargos sociais, além de circunstâncias locais como baixo poder aquisitivo do consumidor, a escassez de mão-de-obra qualificada e a impossibilidade material para a modernização dos maquinários, fatos que já eram presentes na economia maranhense desde o período colonial. O projeto político e o modelo de desenvolvimento implantados a partir de 1964 no país pressupunham o desenvolvimento por impulso as empresas de grande porte que promoveriam a formação de uma poupança nacional. Com a criação do Sistema Financeiro de Habitação[5] (SFH), buscou-se a articulação de programas voltados para o provimento de habitação, sobretudo para a classe trabalhadora, que estaria fora do mercado formal.

> Nos anos de 1960 e 1970 o BNH e, posteriormente, o SFH assumem o importante papel de financiar a construção e prover o crédito para o consumo de habitação para a classe média recém-emergida da rodada de investimentos para a produção de bens de consumo duráveis iniciada no governo de Juscelino Kubitscheck. (MAUTNER, 2010, p. 250)

O Banco Nacional de Habitação (BNH) surgiu com a responsabilidade de gerenciar os recursos obtidos pelo SFH e as diversas Companhias de Habitação Popular (COHABs), sendo assim o BNH atuou não apenas na construção de moradias para a classe trabalhadora, mas no financiamento de habitação para as classes médias e de recursos em desenvolvimento urbano.

[5] Lei nº. 4.380 de 21 de agosto de 1964.

Mautner (2010) diz que o Estado assumiu com continuidade, por meio dos IAPS, alguma responsabilidade na provisão de habitação para a classe operária urbana. Os IAPS, desde os anos de 1940, fornecendo habitação para uma classe média crescente, especialmente no Rio de Janeiro, centro administrativo do país, onde era necessário abrigar os funcionários que trabalham na administração pública.

> Por outro lado, ao financiar a construção e a aquisição de casa própria, o Estado organiza e desenvolve a indústria da construção ao assegurar uma demanda constante para os níveis de renda – classe média e alta – que conseguem utilizar novas linhas de crédito. (MAUTNER, 2010, p. 251)

O SFH implantou, junto da enorme gama de conjuntos, uma rede de infraestrutura básica, dimensionada para uma demanda em média dez vezes maior que a do conjunto proposto, atendendo também as "áreas circunvizinhas". Estas redes de infraestrutura e equipamentos atenderam não só os conjuntos da COHAB, mas outros da iniciativa privada. Surgiram novos conjuntos como os "Planaltos" que acompanharam o mesmo nome daqueles construídos pela COHAB: Planalto Anil, Planalto Turu, Planalto Vinhais, entre outros (VASCONCELOS, 2015).

Essa política habitacional atendeu aos interesses de projetos econômicos idealizados por grupos que se alternavam no poder da ditadura militar brasileira. O governo buscou massificar investimentos em habitação social, com o objetivo de legitimar o seu poder, para demonstrar que atendia aos anseios de parte da população, que até antes o Estado não tinha medido esforços para resolver a problemática habitacional.

O Governo Federal realizou intervenções na rede rodoviária e iniciou a energização dos municípios, em face da construção da hidroelétrica de Boa Esperança. Na cidade de São Luís, houve a pavimentação de vias, a construção da ponte sobre o rio Anil (conhecida como Ponte Presidente José Sarney/Ponte do São Francisco) em 1970, permitindo o surgimento dos novos bairros[6] na parte norte da Ilha (Figura 08). (MEIRELES, 2001).

Figura 08: Ponte sobre o Rio Anil, ligando centro histórico ao bairro do São Francisco.
Fonte: Lopes (2008, p.41)

[6] Bairros propostos no plano de expansão de 1958, de autoria do engenheiro Ruy de Mesquita.

A barragem sobre o rio Bacanga possibilitou o acesso ao porto do Itaqui, cuja obra foi iniciada, conforme promessa feita pelo presidente Jânio Quadros, quando de sua visita à cidade, e até hoje é a única infraestrutura rodoviária que permite o deslocamento mais rápido do Centro Histórico para essas áreas onde seria implantado o complexo portuário maranhense (Figura 09). Dessa forma, o núcleo fundacional torna-se um eixo de conexão intermediária entre os deslocamentos de pessoas que ocupam a porção norte da Ilha, situada na região da orla marítima, e a parte oeste – sul que engloba a região do Distrito Industrial e do Maracanã.

Figura 09: Vista do aterro e da barragem do Rio Bacanga.
Fonte: Lopes (2008, p.37)

A infraestrutura viária determinou o fluxo de pessoas no território, definindo a ocupação da orla marítima por uma classe de poder aquisitivo mais elevada, enquanto isso, a Barragem do Bacanga, apesar de ter como objetivo a ligação da cidade com porto do Itaqui, vai permitir que parte da população que não tem acesso às áreas da orla marítima, ocupe as proximidades do porto do Itaqui e do distrito industrial.

Nos anos 1970, a capital maranhense vive uma nova expansão urbana, agora em direção ao norte da ilha, resultante da construção da ponte do São Francisco. Esta intervenção foi complementada pela construção da Av. Maestro João Nunes[7], que ligou os bairros do São Francisco e Ponta d'Areia, criando uma laguna, com um espelho d'água de 3,5 km² resultado do represamento das águas da maré pelo aterro sobre o Igarapé da Jansen. (MARANHÃO, 1977)

O projeto político e o modelo de desenvolvimento econômico implantado a partir de 1960 no país implicaram no desenvolvimento das empresas de grande porte que promoveriam a formação de uma economia nacional, conforme os princípios e diretrizes dos Planos Nacionais de Desenvolvimento (PND), instituídos pelo Governo Militar na década de 1970. Desse modo, Ferreira (2014) infere que a implantação de grandes projetos industriais vinculados ao setor siderúrgico, fez com que o Estado se utilizasse de estratégias para garantir tais infraestruturas, as quais se repercutiram sobre a reprodução do espaço urbano na capital maranhense.

[7] Também conhecida como Avenida Ana Jansen, que liga o bairro do São Francisco ao da Ponta D'areia.

O que era um sonho vivido, desde os tempos de governador e capital-general Gonçalo Pereira Lobato e Sousa (1753-1761), no período colonial, só se realizou a partir de 1966, com o início das obras do Porto de Itaqui (Figura 10), que seria o exportador do minério das jazidas de Carajás, no sul do Pará. Em torno dele nasceria o Distrito Industrial, que só foi inaugurado em agosto de 1980, já no governo estadual de João Castelo (MEIRELES, 2001).

Figura 10: Vista aérea do complexo portuário e distrito industrial na década de 1970.
Fonte: Porto do Itaqui, 2016.

A tentativa mais clara de formulação de uma política urbana na história do País se deu durante o regime militar, com a criação da Lei nº. 5.727/1971, que trata do Primeiro Plano Nacional de Desenvolvimento (I PND). As realizações nacionais que foram preditas para o período de 1972 a 1974, ofereceu visão global do que a Nação ditou a si própria como tarefa básica. O Governo queria se manter na lista dos dez países com maior índice de Produto Interno Bruto (PIB), passando da posição de nono para oitavo, nesta categoria (BRASIL, 1971).

O I PND (1971) previu uma política de aproveitamento de recursos humanos (que no ano de 1973 houve uma previsão que ultrapassaria os 100 milhões de habitantes), como fator de produção e de consumo. Seria realizado um programa intensivo de preparação de mão-de-obra, dentro da política de educação permanente do país, considerando que, a expansão de oportunidades de emprego seria efetivada a taxas crescentes, superiores à do crescimento da oferta de mão-de-obra, em níveis de renda e produtividade acima dos de economia de subsistência.

O plano tinha como estratégia regional, a integração do Nordeste com a Amazônia e o Planalto Central estabelecia sistemas de vias comunicantes que permitiria a reorientação dos fluxos excedentes de mão-de-obra do Nordeste, com seu encaminhamento para aquelas regiões, em programas definidos, com recursos já existentes e assegurando níveis de produtividade satisfatórios. Essa integração seria possível com a construção das rodovias Transamazônica (Figura 11), Cuiabá-Santarém e de outras rodovias de articulação com as demais regiões (BRASIL, 1971).

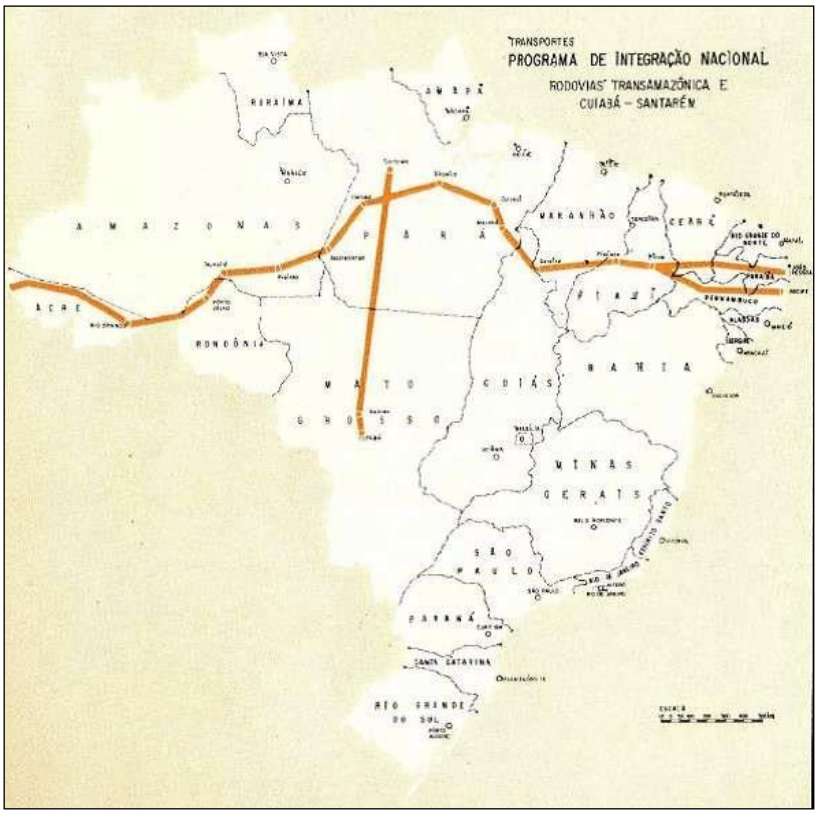


Figura 11: Programa de Integração Nacional: Rodovias Transamazônica e Cuiabá-Santarém.
Fonte: Brasil (1971, p. 32)

Procurando manter o ritmo do crescimento, o governo Geisel (1974-1979) elaborou o II Plano Nacional de Desenvolvimento (II PND), que consistiu numa tentativa de ampliar o mercado interno, desimpedir a acumulação, e desconcentrar a atividade industrial. O II PND formulou várias diretrizes para uma Política Nacional de Desenvolvimento, que ficou a cargo da Secretaria de Articulação entre Estados e Municípios, e o Serviço Federal de Habitação e Urbanismo, que administrava o Fundo de Financiamento ao Planejamento (BRASIL, 1974).

No II PND (1974), foram estabelecidos 03 polos na região norte: agropecuários, agrominerais e urbanos e dois complexos minero-metalúrgico da Amazônia Oriental. O complexo minero-metalúrgico da Amazônia Oriental compreendia o esquema integrado Carajás-Itaqui (minério de ferro e siderurgia) e Trombetas-Belém (conjunto bauxita-alumina-alumínio). Além disso, tinha outros empreendimentos associados ao aproveitamento do potencial hidroelétrico da região Araguaia-Tocantins (São Félix e Tucuruí), e os polos urbanos incluíam as cidades de Manaus, Belém e São Luís.

A política nacional de desenvolvimento urbano foi implantada durante o II PND, por meio da resolução nº. 003/1979, que a definia como elemento da política nacional de desenvolvimento que diz respeito ao processo de urbanização em suas dimensões inter e intra-urbanas (Figura 12). A cidade de São Luís foi chamada de "área de dinamização" e região de turismo. Uma das estratégias urbanas estabelecidas pelo II PND (1974, p. 89) procurava "a ordenação da ocupação da orla marítima, preservando-se o patrimônio histórico e valorizando-se a beleza paisagística, com vistas ao desenvolvimento do turismo interno e internacional".

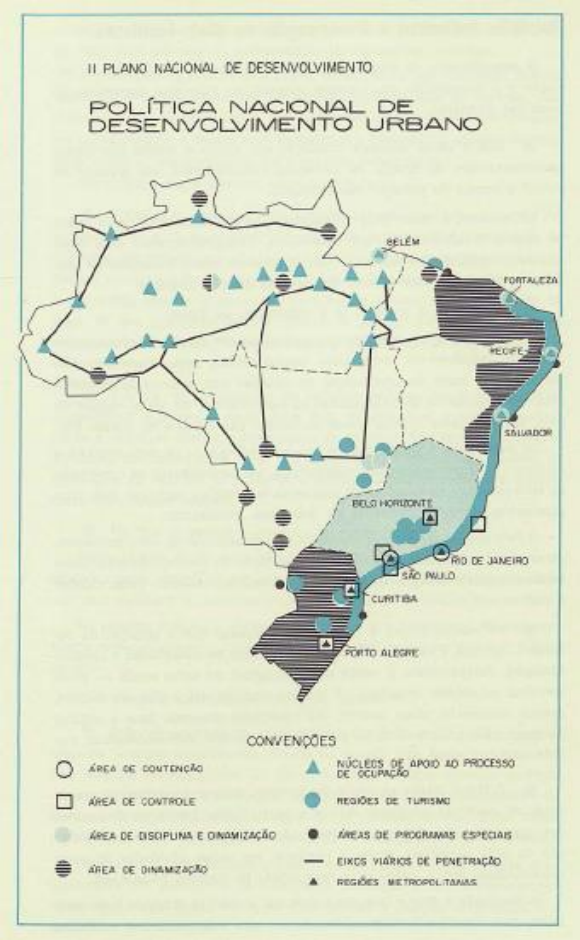


Figura 12: Mapa da Políticas Nacional de Desenvolvimento Urbano para o Brasil.
Fonte: Brasil (1974, p. 91)

Transformações profundas ocorreram na indústria maranhense, principalmente depois do declínio do óleo de babaçu. A minero-metalurgia e a siderurgia surgem como os ramos mais proeminentes no Estado do Maranhão a partir do Projeto Grande Carajás, além de outros que vão surgindo com o fortalecimento do agronegócio. Diante dessa realidade, criaram-se as expectativas de um forte crescimento industrial, o que de algum modo ocorreu, embora em ritmo menos acelerado do que o esperado.

Por ser uma política territorial integrante da Política Nacional de Desenvolvimento urbano, o Plano Nacional de Capitais e Cidades de Porte Médio (PNCCPM) tinha objetivos tanto nacionais quanto locais:

> Em nível nacional, os objetivos pretendiam criar novos pontos de desenvolvimento no território brasileiro, estimular a desconcentração das atividades econômicas e da população, criar novas oportunidades de emprego, reduzir as disparidades de renda inter-regionais e interpessoais, ou seja, visava desconcentrar e interiorizar o desenvolvimento do País; o nível local incluía melhorias em termos de infraestrutura física, dos transportes urbanos, desenvolvimento da economia em que se destaca o atendimento à população urbana pobre (que recebia até três salários mínimos), fortalecimento da administração municipal e estruturação do planejamento local. (FERREIRA, 2014, p. 60)

De acordo com Sarah Feldman (2005), nesse período de 1960 a 1970, temos a elaboração de planos diretores nas médias e grandes cidades brasileiras, financiados pelo SERFHAU, que vinculava o repasse de recursos à existência dos planos diretores. O Plano Diretor de São Luís de 1975 se constituiu um esforço no sentido de fornecer à cidade e a sua área os elementos básicos para um processo de planejamento coerente.

Esse primeiro plano diretor buscou proporcionar a São Luís condições para receber o impacto dos grandes investimentos previstos pelo Governo Federal, criando uma política de uso do solo e racionalização do desenvolvimento urbano, tendo em vista obter diferentes usos do solo, mesmo fora dos limites municipais. Entre os objetivos específicos do plano diretor tínhamos o fornecimento de diretrizes para o uso da terra e o zoneamento, incluindo aspectos de regulação ambiental, bases de um plano de transportes e a valorização do patrimônio histórico. Desse modo, o zoneamento proposto tinha uma:

> (...) estratégia de desenvolvimento urbano compatível com as tendências de crescimento demográfico e urbano em geral, e que permita orientar a organização espacial de maneira a obter a melhoria da qualidade de vida e aumento da eficiência na provisão de serviços urbanos. (MARANHÃO, 1977, p. 07)

Existia algo intrínseco no plano diretor de São Luís que estimulou a aquisição de propriedades, relacionados com a identificação de padrões de ocupação compatíveis com os níveis de renda existentes, considerando a área de construção residencial por habitante e a área do lote, resultando no parcelamento de lotes pequenos e, consequentemente, um maior adensamento de áreas centrais e periféricas, enquanto na orla marítima tinha-se a divisão em grandes lotes.

> A presença de grandes áreas urbanizáveis e de densidade bastante baixas, assim como a grande acessibilidade (fácil acesso à siderúrgica, à zona industrial e ao centro) indicam a conveniência de canalizar a maior parte do crescimento habitacional para a zona residencial ZR-5. (MARANHÃO, 1977, p. 15)

Em relação aos transportes, o plano diretor demonstrou algumas projeções básicas, que foram necessárias para a avaliação desse sistema. O número de veículos licenciados no município de São Luís em 1973 chegou a 8.965, isto sinalava como o aumento do número de automóveis particulares poderia influenciar no crescimento da frota, produzindo forte impacto no tráfego da área central e nos estacionamentos. Desde a segunda metade do século XX, o sistema de transporte de massa de São Luís passou a ser estruturado nos ônibus, deixando de se utilizar o bonde elétrico, inclusive o plano diretor da época já apresentava a possibilidade de criar terminais de transportes coletivos conjugados com estacionamentos, na periferia da cidade, distribuindo-se os passageiros de ônibus e de carros particulares por meio de micro-ônibus ou bondes modernos. (MARANHÃO, 1977)

O plano de 1975 previu que o sistema de transportes coletivos por ônibus estaria próximo ao seu limite de capacidade, e a cidade necessitaria de um novo sistema de transporte de massa, devido a alta densidade da população no eixo Centro-Anil, que poderia ser atendido por meio de:

> (...) uma linha simples de monotrilho, com ônibus alimentadores. O uso do micro-ônibus poderia ter um papel importante dentro da zona comercial, ligando os dois terminais da Avenida Gomes de Castro e do Mercado Público com o precinto de pedestres. (MARANHÃO, 1977, p. 52)

As normas propostas pelo Zoneamento de 1975 baseavam-se em dois tipos de problemas de controle: dentro das diferentes zonas e da intensidade dos diversos usos. No mecanismo de mercado, os diferentes usos localizavam-se onde ocorre o equilíbrio entre o preço da terra, o lucro e o espaço residencial desejado. A interferência do zoneamento, de caráter predominantemente restritivo, afetou este equilíbrio, resultando, para os usos banidos, os custos de localização mais altos.

Nos anos de 1980, Frederico Burnett (2008) relata que o Maranhão estava incluído nos grandes projetos econômicos nacionais, novos empreendimentos industriais e de mineração, que colocaram a cidade novamente em evidência. Nesse momento, tem-se a estruturação dos bairros do Renascença, Calhau, Ponta D'areia e São Marcos, nas proximidades da orla marítima, resultando num processo de verticalização, com a construção de prédios residenciais e comerciais, influenciados pelo plano diretor de 1975.

O mercado imobiliário se utilizaria dessa infraestrutura construída pelo Estado, o que possibilitaria à utilização de novas áreas, oferecendo uma nova proposta de ocupação do território, reforçando um modelo de desenvolvimento, que teria como eixos norteadores da nova expansão urbana, as pontes sobre o Rio Anil e a barragem do Bacanga, que determinariam as diretrizes de novas políticas urbanas que estaria por vim no século XXI.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cenário contemporâneo das cidades brasileiras demonstra uma profunda diferenciação no espaço urbano, apresentando áreas planejadas, dotadas de infraestrutura e de serviços, permitindo um padrão de vida adequado às necessidades do ser humano. Ao mesmo tempo, existem áreas precárias, desprovidas de condições para atender a essas necessidades básicas. O planejamento e a estruturação das políticas urbanas, desenvolvidas no Brasil, não conseguiu proporcionar as cidades brasileiras um espaço homogeneizado com infraestrutura urbana. Sendo assim, deve-se reconhecer que a organização social do espaço urbano é a própria natureza da reprodução da sociedade, nos permite compreender os reais motivos que levam as enormes diferenciações existentes nas cidades brasileiras.

As políticas urbanas brasileiras, desenvolvidas durante o século XX, foram estruturantes para o desenvolvimento da cidade de São Luís, permitindo a sua expansão urbana para além do núcleo histórico fundacional. Dessa forma, com a implantação de grandes infraestruturas viárias, oriundas de um urbanismo rodoviário e dos grandes Planos Nacionais de Desenvolvimento, possibilitaram a ocupação de territórios na parte norte da Ilha de São Luís, induzindo a ocupação da orla marítima e influenciando na valorização do solo urbano. Dessa forma, as políticas urbanas desenvolvidas no município de São Luís – MA atenderam aos interesses de uma elite dominante, permitindo a circulação de pessoas e mercadorias no território, e propiciando uma maior diferenciação do espaço urbano.

Portanto, deve-se interpretar a organização social da cidade de São Luís – MA, como resultado da existência de uma sociedade de elite e de acumulação entravada do capital. Esse espaço urbano é caracterizado pela grande concentração de renda e de desigualdades sociais; e principalmente pela "heterogeneização" do mesmo, ou seja, existem grandes diferenciações de infraestrutura urbana em determinadas áreas da cidade. Sendo assim, o espaço urbano continua sendo reproduzido com essas peculiaridades em todas as cidades brasileiras, organizando a infraestrutura mesmo que de forma precária – ou até mesmo na sua ausência total – e oferecendo o mínimo para o contínuo desenvolvimento da produção.

REFERÊNCIAS

BIBLIOTECA NACIONAL. Biblioteca Nacional Digital Brasil 10 anos. **Acervo Digital.** Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>. Acesso em: 03 mar. 2016.

BRASIL. **Lei nº. 5.727, de 4 de novembro de 1971.** Dispõe sobre o Primeiro Plano Nacional de Desenvolvimento (PND) para o período de 1972 a 1974. Disponível em: http://bibspi.planejamento.gov.br/handle/iditem/492. Acesso em: 4 abr. 2016.

_____. **Lei nº. 6.151, de 4 de dezembro de 1974.** Dispõe sobre o segundo Plano Nacional de Desenvolvimento (PND) para o período de 1975 a 1979. Disponível em: http://bibspi.planejamento.gov.br/handle/iditem/492. Acesso em: 4 abr. 2016.

BURNETT, Carlos Frederico Lago. **Urbanização e desenvolvimento sustentável.** A sustentabilidade dos tipos de urbanização em São Luís do Maranhão. São Luís: Editora UEMA, 2008.

CUNHA, Gaudêncio. **Maranhão 1908: álbum de fotografias.** Rio de Janeiro: Spala, 1987.

DEAK, Csaba; SCHIFFER, Sueli Ramos. **O processo de urbanização no Brasil.** São Paulo: EDUSP, 2010.

DÉAK, Csaba. **A busca das categorias da produção do espaço.** Memorial crítico apresentado como condição para Concurso de Livre Docência. Departamento de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

DOURADO, José Ribamar. A indústria do Maranhão: um novo ciclo. Brasília: IEL, 2008.

FELDMAN, Sarah**. Planejamento e zoneamento.** São Paulo: 1947-1972. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2005.

FERREIRA, Antônio José de Araújo. **A produção do espaço urbano em São Luís do Maranhão:** passado e presente; há futuro? São Luís: EDUFMA, 2014.

GOOGLEEARTH. **Imagens de satélites do município de São Luís – MA.** Disponível em: <https://www.google.com.br/maps/@-2.5438153,-44.2205177,20298m/data=!3m1!1e3>. Acesso em: 10 ago. 2016.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **São Luís infográficos: fotos.** Disponível em: <http://cidades.ibge.gov.br/painel/fotos.php?codmun=211130&lang=>. Acesso em: 10 ago. 2016.

LOPES, José Antônio Viana (org.). **São Luís Ilha do Maranhão e Alcântara:** guia de arquitetura e paisagem. Ed. Bilíngue. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 2008.

_____. **São Luís, capital moderna e cidade colonial:** Antonio Lopes da Cunha e a preservação do patrimônio cultural Ludovicense. São Luís: Fundação Municipal de Cultura, 2013.

MARANHÃO. **Plano Diretor de São Luís.** São Luís: Secretaria de Planejamento, SIOGE, 1977.

MARX, Karl. (2011). **O capital:** crítica da economia política livro I**.** Tradução de Reginaldo Sant'Anna. 29º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

MAUTNER, Yvonne. A periferia como fronteira de expansão do capital. In: DEAK, Csaba; SCHIFFER, Sueli Ramos. **O processo de urbanização no Brasil.** São Paulo: EDUSP, 2010. pp. 244-259.

MEIRELES, Mário . **História do Maranhão.** São Paulo: Siciliano, 2001.

MESQUITA, Rui. **Plano de Expansão da Cidade de São Luís.** São Luís: DER-MA, 1958.

PLANO DE METAS. **Plano de metas de Juscelino Kubitschek.** Oficinas gráficas do Departamento de Imprensa Nacional: Serviço de Documentação da Presidência da República de 05 de outubro de 1958.

PORTO DO ITAQUI. **Histórico.** Disponível em: <http://www.portodoitaqui.ma.gov.br/portodo-itaqui/historico>. Acesso em: 02 mar. 2016.

PRADO JUNIOR, Caio. **História econômica do Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 2006.

PRADO, Luiz Carlos Delorme; EARP; Fábio Sá. O "milagre" brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda 91967-1973). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O tempo da ditadura:** regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

ROLNIK, Raquel**. A cidade e a Lei.** Legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo. São Paulo: Studio Nobel: Fapesp, 1997.

SANTIAGO, Clarindo. **Estradas Maranhenses.** A excursão do presidente Magalhães de Almeida, em 1928, para a inauguração das novas rodovias sertanejas. Maranhão: Typogravura Teixeira, 1929.

VASCONCELOS, Paulo Eduardo Silva. **A Trajetória da Política Habitacional em São Luís (1964 – 1986).** In: PICCOLO, Monica, SULIDADE, Mariana da (orgs.). Maranhão republicano em foco: estado, imprensa e historiografia. São Luís: Editora Shalom/ EDUEMA, 2015. pp. 307-326.

VILLAÇA. Flávio. **Espaço intra-urbano no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel: Fapesp, Lincoln Institute, 2001.

Salvador - 2018

POR UMA CONCILIAÇÃO MORAL: GUSTAVO CAPANEMA, LUCIO COSTA E A IGREJA

FOR A MORAL CONCILIATION: GUSTAVO CAPANEMA, LUCIO COSTA AND THE CHURCH

POR UNA CONCILIACIÓN MORAL: GUSTAVO CAPANEMA, LUCIO COSTA Y A IGLESIA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

ROMERO, Gabriel
Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo
Universidade Estadual de Campinas
gabrielromero.arq@gmail.com

FRAJNDLICH, Rafael Urano
Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo
Universidade Estadual de Campinas
urano@fec.unicamp.com

POR UMA CONCILIAÇÃO MORAL: GUSTAVO CAPANEMA, LUCIO COSTA E A IGREJA

FOR A MORAL CONCILIATION: GUSTAVO CAPANEMA, LUCIO COSTA AND THE CHURCH

POR UNA CONCILIACIÓN MORAL: GUSTAVO CAPANEMA, LUCIO COSTA Y A IGLESIA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Na modernização proposta por Getúlio Vargas a partir de 1930, o cidadão brasileiro deveria carregar valores patrióticos, respeito pela hierarquia e pelos valores tradicionais. Essa moralidade encontrou na ideologia católica sua base e a Igreja vislumbrou a possibilidade de retomar a relevância política. O Ministério de Gustavo Capanema assumiu a responsabilidade na formação cultural do novo cidadão sob preceitos comprometidos com a religiosidade na qual se apoiava a moral varguista. No campo da arquitetura, Lucio Costa abrigou em seu ideário os parâmetros de uma produção artística conciliada com os interesses político-religiosos, enquanto Oscar Niemeyer enfrentou na Pampulha o desafio de projetar um templo com características modernistas, no qual a negação da sacristia explicita o descompasso entre a arquitetura de vanguarda e a ideologia que seus autores abraçaram institucionalmente.
PALAVRAS-CHAVE: Lucio Costa; Gustavo Capanema; Igreja; moralidade.

ABSTRACT:
In the modernization proposed by Getúlio Vargas from 1930, the Brazilian citizen should carry patriotic values, respect for the hierarchy and for the traditional values. This morality found its basis in Catholic ideology and the Church envisioned the possibility of retaking the political relevance. The Ministry headed by Gustavo Capanema assumed the responsibility in the cultural formation of the new citizen under precepts committed to the religiosity on which the Vargas moral was supported. In the field of architecture, Lucio Costa sheltered in his ideary the parameters of an artistic production reconciled with political-religious interests, while Oscar Niemeyer faced in Pampulha the challenge of designing a temple with modernist characteristics, in which the denial of its sacristy makes explicit the mismatch between the avant-garde architecture and the ideology that its authors embraced institutionally.
KEYWORDS: *Lucio Costa; Gustavo Capanema; Church; morality.*

RESUMEN:
En la modernización propuesta por Getúlio Vargas a partir de 1930, el ciudadano brasileño debería cargar valores patrióticos, respeto por la jerarquía y por los valores tradicionales. Esta moralidad encontró en la ideología católica su base y la Iglesia vislumbró la posibilidad de retomar la relevancia política. El Ministerio de Gustavo Capanema asumió la responsabilidad en la formación cultural del nuevo ciudadano bajo preceptos comprometidos con la religiosidad en la que se apoyaba la moral varguista. En el campo de la arquitectura, Lucio Costa abrigó en su ideario los parámetros de una producción artística conciliada com los intereses político-religiosos, mientras que Oscar Niemeyer enfrentó en la Pampulha el desafío de proyectar un templo con características modernistas, en el que la negación de la sacristía explicita el desajuste entre la arquitectura de vanguardia y la ideología que sus autores abrazaron institucionalmente.
PALABRAS-CLAVE: *Lucio Costa; Gustavo Capanema; Iglesia; moralidad.*

INTRODUÇÃO

A questão moral foi uma das marcas do Brasil pós-golpe de 1930. Num contexto de revolução política e renovação social, a Igreja aliou-se ao governo como responsável pela instituição da moralidade do Brasil moderno. Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde Pública de 1934 a 1945, figura como um dos principais personagens que, a serviço de Vargas, articulou uma política cultural comprometida com anseios das lideranças eclesiásticas. Num cenário no qual arquitetos de diversas frentes – academicistas, neocoloniais e vanguardistas – buscavam espaço para suas manifestações, a conciliação com o projeto moderno-religioso, orquestrado pelo presidente e afinado pelo ministro, revelava-se necessária.

A Igreja Católica, que em virtude do caráter laico da Constituição de 1891 perdera espaço nos primeiros anos da República, entreviu a possibilidade de maior participação institucional no país no estabelecimento do Estado varguista. O catolicismo já detinha a hegemonia do capital religioso (cf BOURDIEU, 2015, pp. 27-78), o que lhe garantia monopólio dos bens de salvação da nação, de modo que os movimentos institucionais aqui estudados objetivavam a retomada da relevância no campo político.

Luiz Alberto Gómez de Souza aponta para a "distinção, comum a sociólogos e teólogos, que trata de separar o aspecto institucional e o comunitário [da Igreja]", problematizando que "o que se pode isolar para fins analíticos, na prática está irremediavelmente unido" (2013, p. 26). No entanto, tendo em vista a explícita oposição ao catolicismo popular orquestrado pelas lideranças clericais (cf PINHEIRO FILHO, 2007) e que o intenso jogo de trocas simbólicas entre Igreja e Estado deu-se no campo das políticas públicas e na ocupação dos cargos estatais, esse artigo vai se ater à atuação institucional da religião ao longo do Ministério de Capanema.

Durante as décadas de 1920 e 1930, o campo da arquitetura brasileira ficou marcado pela disputa simbólica de legitimidade frente às mudanças institucionais em curso no país. No Rio de Janeiro, jovens arquitetos alinhados às correntes de vanguarda europeia tiveram a liderança de Lucio Costa: o carioca tomaria a frente nas batalhas disputadas com outras escolas, especialmente na formulação teórica que nortearia os profissionais daquela que ficou conhecida como escola carioca de arquitetura.

Ao longo da década de 1920, Costa estabelecera-se como um dos principais representantes da arquitetura neocolonial. O final da década marca a o princípio do seu processo de preferência pelas questões arquitetônicas levantadas pelas vanguardas europeias, simpatizando gradualmente com as propostas do franco-suíço Le Corbusier. No final do ano 1930, assume a direção da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, vislumbrando a oportunidade de organizar o ensino de arquitetura nos moldes daqueles que havia se alinhado.

A construção da sede do Ministério da Educação e Saúde Pública a partir de 1936 assinala a consagração internacional da escola (cf GOODWIN, 1943; MOCK, 1944). A despeito das experimentações de Gregori Warchavchik em São Paulo na década de 1920 e dos projetos de índole vanguardista já construídos anteriormente, como a sede do ABI de autoria de MMM Roberto em 1935, o novo prédio ministerial foi alçado à condição de marco inicial da arquitetura modernista brasileira. Não só os profissionais criativos foram condecorados: o projeto atribuía ao então ministro Gustavo Capanema o título de mecenas da celebrada arquitetura carioca.

Capanema iniciou a carreira política como vereador em Pitangui, sua cidade natal, e atuou como Secretário de Interior e Justiça do governo mineiro de Olegário Maciel antes de assumir a pasta ministerial, seu primeiro cargo de abrangência nacional. O mineiro dispunha de bom trânsito entre diferentes grupos: membro de reuniões de vanguarda na juventude, soube negociar com lideranças clericais o apoio às suas investiduras e fez desse grupo um forte aliado, como veremos adiante. A habilidade do ministro fez de sua pasta uma das mais eficientes frente aos objetivos políticos de modernização, racionalidade e nacionalismo, bandeiras do governo Vargas.

A política cultural conduzida pela pasta da Educação e Saúde Pública articulou o apoio das lideranças católicas em troca do fortalecimento ideológico do cidadão moderno brasileiro, como veremos adiante. As manifestações artísticas integraram a complexa rede que compunha o ideal estatal de uma cultura moderna e racional que, ao abrigar o ideário católico, mantinha um forte compromisso moral. Na literatura e nas artes plásticas, o essencialismo de Ismael Nery satisfez anseios e promoveu uma tripla conciliação: Estado, Igreja e vanguarda. Coube a Lucio Costa formalizar uma proposta urbanística de adequação. No campo arquitetônico, Oscar Niemeyer foi o responsável pelo projeto da Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, pioneiro na concepção de um templo sob preceitos modernistas e que provocaria reações de todas as frentes envolvidas.

O complexo urbanístico construído no início da década de 1940 na capital mineira representava o apogeu da arquitetura de vanguarda brasileira em contato com o Estado até então, tema que dispõe de vasta bibliografia. Aqui nos interessa o descompasso que a implantação do templo representou junto ao compromisso com a moral católica. O edifício não foi aceito pelas lideranças religiosas após sua conclusão, sendo condenado à falta de uso e à deterioração, assistindo à progressão das patologias estruturais inerentes ao projeto.

A adoção de um partido arquitetônico formalmente revolucionário é tomada como uma afronta à moral católica, uma vez que rompe com cânones e com o ideal de ordem que embasa o pensamento religioso, numa interpretação que aproxima ética e estética. A ousadia do arquiteto e o reacionarismo do clero só entrariam em consenso a partir de uma iniciativa política: a sacristia da Igreja da Pampulha esteve atrelada a uma troca de favores intermediada por Juscelino Kubitschek às vésperas da inauguração de Brasília.

POR UMA ARQUITETURA MORAL

A questão moral é tema de extensa discussão ao longo da história. No senso comum contemporâneo, o termo assumiu a forma de código que rege o comportamento dos cidadãos em um determinado período e está invariavelmente comprometido com alguma transcendência, seja divina ou terrena.

Incluída no aparato cultural da sociedade, a arte carrega no bojo de suas atribuições uma responsabilidade moral que lhe permite fixar bases transcendentais, superando assim a finitude da vida do artista. Podemos afirmar que a base para fixação dessa moral se reduz a própria fundamentação de qualquer manifestação artística, tendo em vista os debates éticos que agregam personagens de diferentes concepções filosóficas, sociológicas ou formais.

David Watkin analisa que a crítica de arquitetura, sobretudo ao longo do século XVIII, esteve pautada na busca de uma transcendência ética, ou seja, uma arquitetura moralmente justificada. Aponta para três diferentes vínculos assumidos pelos arquitetos: o vínculo religioso, sociológico ou político; o compromisso

com o espírito de uma época (*Zeitgeist*); e o comprometimento com a racionalidade da obra (1977, p.3). A crítica do autor subscreve Ernst Gombrich, na medida que este constata a "crença em um espírito coletivo independente supra-individual que me parece ter bloqueado a emergência da verdadeira história cultural" (1969, p. 16)[1].

A arquitetura de vanguarda brasileira não escapou à preocupação moral nos termos do crítico inglês. Frente à uma revolução política que propunha uma "modernização conservadora" (SAID, 2005, p. 70) de viés fascista, comprometida com lideranças religiosas, os profissionais de vanguarda participaram de uma política conciliatória, de modo que sua produção deveria dialogar pacificamente com o ideário religioso, ao mesmo tempo que se adequava ao quadro da modernidade arquitetônica internacional. Em suma, a arquitetura de vanguarda brasileira tinha que abrigar senão a defesa explícita, ao menos a referência à moral religiosa, ao espírito do tempo e ao respeito às necessidades, além do apelo à tradição proposta pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

A Igreja Católica encontrou na literatura essencialista de Ismael Nery e de seus seguidores Murilo Mendes e Jorge de Lima o modelo idealizado pela renovação católica em curso desde Jackson de Figueiredo e levada a cabo por Alceu Amoroso Lima. Na arquitetura o movimento foi mais difícil. Se, por um lado, o apelo a uma produção moderna de viés universalista – idealizada por algumas lideranças de vanguarda (cf CHUVA, 2003) – imputa aos seus criadores o compromisso com as transcendências materialistas nos moldes das discussões de Sigfried Giedion (WATKIN, 1977, pp. 57-59), a especificidade brasileira reside na necessidade de acordo com as transcendências religiosas católicas: se não buscavam diretamente a "verdade divina" na arquitetura, como propunha Augustus Welby Pugin (1812-1852), os arquitetos brasileiros teriam a preocupação de não se opor a ela.

CONTEXTO HISTÓRICO: A IGREJA E O ESTADO

A noção de modernidade no âmbito cultural era campo de discussões e disputas no Brasil no período varguista. Grupos conservadores digladiavam com intelectuais de vanguarda. Em tempos de revolução política e reestruturação de diversas instituições governamentais, eram muitas as doutrinas propostas para embasar as ações governamentais e muitos os cargos públicos disponíveis. A disputa, portanto, se estendia aos campos simbólico, ideológico e institucional.

A Igreja no Brasil do século XX carregava as preocupações típicas de uma instituição conservadora: a política trazia a modernização institucional bem como dos costumes do novo cidadão e o caráter racional dessa modernização propiciava o questionamento das transcendências, colocando em cheque a hegemonia do pensamento católico. Em 1944, Mesquita Pimentel, numa crítica à "incredulidade e imoralidade" da modernidade e da literatura moderna, denuncia o "*cientismo* do século XIX, que rompeu abertamente com qualquer crença no sobrenatural e que, com o positivismo, repudiou qualquer tentativa de explicação metafísica do universo", além de outros aspectos que dificultavam a aceitação das transcendências, como o *filosofismo,* o *freudismo* e o *sibaritismo* (apud AZZI, 2013, p. 52) e que deixam claro que abordagens de fundamento racional eram combatidas pelas lideranças católicas. Por outro lado, o autoritarismo do Estado

[1] "It is the belief in the existence of an independent supra-individual collective spirit which seems to me to have blocked the emergence of a true cultural history".

varguista era visto como o regime ideal para fortalecer a ordem então ameaçada em solo brasileiro[2]. O encaixe ideológico católico ao novo momento político foi inevitável e a adequação dos discursos, o caminho natural.

Enquanto a simpatia das lideranças religiosas era valiosa para Vargas, aquelas buscavam estabelecer sua influência no regime e se empenharam nas "discussões doutrinárias que buscavam situar a mensagem de fé da doutrina católica no burburinho criado pelo avanço da argumentação em favor da razão, da ciência e do 'materialismo'", propondo então uma "sociologia cristã" baseada na busca de uma "racionalidade para a fé" [3], ou seja, uma proposta de reconciliação entre religião e ciência que ficou conhecida como "renovação católica" (cf SCHWARTZMAN et al, 2000, pp. 71-79). Fernando Antonio Pinheiro Filho observa que "a tomada direta do poder interessa menos que a garantia de que a organização do Estado e da sociedade se dê em obediência aos preceitos religiosos" (2007, p. 39).

A atuação política de Capanema encontra lastro no conceito bourdiano de homologia estrutural, referente a tendência que os agentes dos campos de produção e de consumo tem de organizar-se segundo o volume de capital específico acumulado, propiciando a associação e garantindo mais legitimidade aos dominantes do campo sobre os respectivos dominados (BOURDIEU, 2007, pp. 212-239). Sob seu comando, o Ministério da Educação e Saúde Pública garantia o empenho na construção de uma política de conciliação. O ministro tinha afinidades com os grupos de vanguarda ao mesmo tempo que tinha em conta a importância da adequação do catolicismo às políticas públicas como forma de legitimação, conforme aprendera com seu mentor político Francisco Campos. A habilidade do ministro fez de sua pasta uma das mais eficientes frente aos objetivos do governo Vargas no campo cultural.

A MORAL DE CAPANEMA: IGREJA E FAMÍLIA

A neutralidade política de Belo Horizonte (BOMENY, 1994, p. 38), capital mineira inaugurada em 1887, propiciou o florescimento na cidade de grupos vanguardistas que ambicionavam a participação na construção de uma nova cultura nacional. O "Grupo do Estrela", do qual fizeram parte Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, João Alfonsus, Gustavo Capanema, Afonso Arinos de Melo Franco e outros intelectuais, geralmente herdeiros de elites oligárquicas de diversas regiões da província, foi um desses núcleos. O futuro ministro era diferente dos outros jovens do grupo. Drummond o definiu como "dos espectadores mais frios, cuidando menos de julgar o governo do que ignorá-lo, para melhor se consagrar à análise pura do fenômeno político" (1941 apud SCHWARTZMAN et al, 2000, p. 43).

Regina da Luz Moreira observa que "nas letras e nas artes plásticas, Capanema procurou colocar-se acima das disputas políticas e ideológicas que agitavam o país" (2000 apud BOMENY, 2001, p. 31). Ao integrar alguns intelectuais aos aparelhos políticos nos quais exerceu suas funções políticas, o ministro transparece que a afinidade ultrapassa o campo pessoal: ele compactuava ideologicamente com a vanguarda mineira. No entanto, aprendera com Francisco Campos que o sucesso na carreira política dependia do pragmatismo no estabelecimento de alianças consistentes, que deveriam ser firmadas com as figuras que propiciariam o

[2] A República Velha, através da Constituição de 1891, instituiu dispositivos de laicização estatal o que, evidentemente, abalou a influência católica sobre a sociedade.

[3] "Ela seria antes de tudo um método científico aplicável à sociedade, à filosofia e à religião, contribuindo para que a Igreja Católica pudesse desemprenhar bem a sua tarefa de 'reespiritualizar a cultura', acabando de uma vez por todas com a incompatibilidade entre religião e ciência" (SCHWARTZMAN et al., 2000, pp. 73-74).

seu fortalecimento frente aos cargos em disputa. Na crônica "Experiência de um intelectual no poder" de 1941 (apud SCHWARTZMAN, 2000, pp. 44-45) Drummond afirma que Capanema jamais traiu sua condição de intelectual (cf BENDA, 1975). Fidelidade não significa exclusividade: enquanto mantinha sua afinidade com a vanguarda, o ministro tornou-se um habilidoso político.

Dentre as alianças costuradas pelo pitanguense, destaca-se a relação com Alceu Amoroso Lima. Líder católico, Lima assumiu o compromisso de influenciar na ascensão de Capanema a um cargo de alta importância. Intelectual de vanguarda, o então chefe da Secretaria de Justiça abraça o projeto de aproximação com a Igreja não por convicção pessoal ou devoção religiosa, mas por entender o valor político que o apoio dessa instituição poderia oferecer.

Capanema assumiu o Ministério da Educação de Saúde Pública "graças a um acordo entre a Igreja Católica, as forças políticas e o governo central, acordo tecido e conduzido a seus termos por Francisco Campos" (BOMENY, 2001, p. 25)[4]. Habilidoso politicamente e com bom trânsito entre diferentes lideranças, o novo ministro se adequava aos objetivos conciliatórios de Vargas. Ao longo do período ministerial e durante seu subsequente mandato de deputado na Assembleia Constituinte, o pitanguense manteve-se fiel ao compromisso assumido em função do patrocínio eclesiástico simbólico que o alçou à chefia da pasta.

Uma das preocupações coincidentes entre Igreja e Estado era na composição da família brasileira (cf VILHENA, 1992). Enquanto o governo alarmava-se com o baixo crescimento demográfico e articulava políticas de incentivo à natalidade, a Igreja oferecia o aparato moral de estímulo ao aumento da prole. A proposta de um estatuto de proteção a família assinado por Capanema em 7 de setembro de 1939 sintetizou os objetivos religiosos e políticos de interferência no planejamento familiar e foi a base do decreto-lei número 3.200 de 19 de abril de 1941, assinado por Vargas, consolidando a proposta do mineiro em âmbito nacional. O decreto baseava-se em propostas patriarcais de censura moral, fortalecimento do casamento e clara divisão entre os sexos[5]. As recomendações do padre Leonel Franca dão a nota do ideário ao qual a família deveria estar comprometida:

> - Redução progressiva do trabalho feminino fora do lar (a mulher que trabalha fora, funcionária ou operária, ou não é mãe, ou não é boa mãe, ou não é boa funcionária). O salário familiar permite a volta da mulher à casa, com mentalidade renovada.
> - Luta contra o urbanismo. Os grandes centros são hostis às famílias numerosas. Rumo à terra! Rumo ao campo!
> - Proibição de instrumentos e drogas destinadas a práticas anticoncepcionais (veja anexa a lei francesa, de 31 de julho de 1920) - Proibição de livros, folhetos, cartazes, filmes, peças de teatro e de qual quer propaganda anticoncepcional.
> - Proibição legal eficiente do aborto.
> - Conservar o clima espiritual e cristão em que respiram as famílias brasileiras e lutar contra o materialismo que alimenta a concepção egoísta da vida estéril (apud SCHWARTZMAN, 2000, p. 129).

[4] A conclusão de Bomeny segue a hipótese do "acordo geral" apontado por Schwartzman, que teve como contrapartida o amparo às "emendas religiosas" da Constituição de 34 (SCHARTZMAN et al, 2000, p. 65).

[5] "O casamento incentivado, a prole numerosa premiada, a mulher presa ao lar e condicionada ao casamento, a chefia paterna reforçada, a censura moral estabelecida em todos os níveis, as letras e as artes condicionadas pela propaganda governamental: tal é o projeto que sai do Ministério da Educação e Saúde" (SCHWARTZMAN, 2000, p. 129).

A defesa de um formato tradicional de família foi um dos aspectos mais bem absorvidos pelas manifestações artísticas de que tratamos. Na obra de Ismael Nery, o ambiente familiar nos permite "entender que um *essencialista* deve analisar os fatos mais elementares do cotidiano e da vida, e, ao compreender sua utilidade e síntese chegará a sua essência" (MORAIS, 2017, p. 56). Partindo das mesmas premissas que guiarão sua obra literária, "o desenho pode dialogar com preocupações atestadas em outros trabalhos, nos quais ele questiona a Revolução Russa, e ainda com outros, nos quais faz o encontro de uma procissão revolucionária com uma marcha religiosa" (MORAIS, 2017, p. 57).

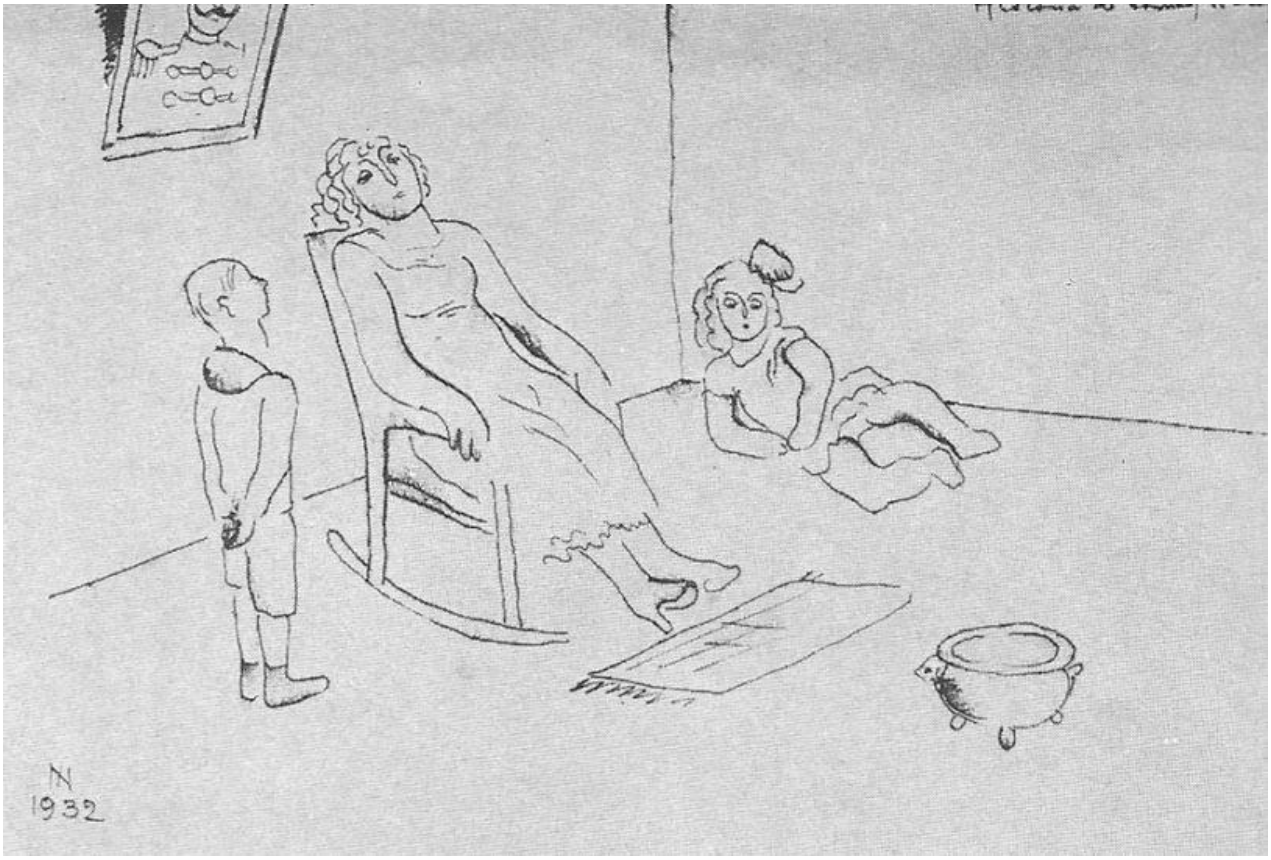


Figura 1: Ismael Nery. *História de Ismael Nery – Cena familiar*, nanquim sobre papel, 1932.
***Fonte*: Coleção Chaim José Hamer, S.P., apud MORAIS (2017, p. 56).**

O projeto urbanístico de Monlevade, concebido em 1934 por Lucio Costa, estava imbricado de uma referência de família tradicional do operariado ao qual se destinava. Os croquis do projeto nos permitem perceber a subscrição a um lugar comum alinhado às pretensões eclesiásticas: a clara divisão de atividades entre os sexos.

Figura 2: Monlevade - croqui do pilotis das casas.
Fonte: COSTA (1995, p. 90).

Na política pública educacional, o Ministério de Capanema foi responsável por levar adiante o projeto pedagógico que mantinha fortes vínculos com o modelo católico. O resultado dessa posição apareceu na aprovação de duas "emendas religiosas" pela Constituinte [6]. Luiz Antonio Cunha analisa cronologicamente as diferentes propostas apresentadas ao longo das discussões sobre o ensino, explicitando como elas se movimentavam entre dois polos: o Ensino Religioso (ER) – sob influência católica – e a Educação Moral e Cívica (EMC) – de caráter militarizado e patriótico. Observa-se que o período ministerial de Capanema coincide com o fortalecimento do ER na Constituição de 1934, na qual "a vitória alcançada pela Igreja Católica com a promulgação do Decreto n.19.941/31 veio a ser potencializada" (2007, p. 288).

> Art 153 - O ensino religioso será de freqüência facultativa e ministrado de acordo com os princípios da confissão religiosa do aluno manifestada pelos pais ou responsáveis e constituirá matéria dos horários nas escolas públicas primárias, secundárias, profissionais e normais.

Ao assegurar o espaço para disseminação da ideologia religiosa no processo de formação das crianças e adolescentes brasileiros, o Ministério propiciava a expansão da moral católica como modelo que extrapolava o campo religioso e tornava-se norma social de conduta do cidadão moderno, ou seja, do indivíduo adequado ao projeto de "modernização conservadora" que caracterizou o governo varguista e no

[6] Segundo Schwartzman, são elas: a invocação do nome de Deus no preâmbulo do anteprojeto constitucional e o restabelecimento da colaboração entre a Igreja e o Estado (SCHWARTZMAN, 2000, p. 78).

qual a pasta chefiada por Capanema teve participação importante. A Igreja atuou como instrumento de legitimação do regime, chamando para si a missão de difundir os valores morais que se adequassem à formação do cidadão ideal, especialmente no que diz respeito ao espírito patriótico. Cardeal Agnelo Rossi, eclesiástico brasileiro que mais alto chegou na hierarquia clerical, declarou em seu artigo *Religião e nacionalidade:* "A contribuição benéfica da Igreja Católica na formação de nossa nacionalidade é uma verdade histórica de valor insofismável" (1942 apud AZZI, 2013, p. 56).

O quadro de colaboradores do MESP é emblemático por simbolizar a coexistência de frentes de pensamento opostas que trabalharam em conjunto, mesmo que os respectivos personagens não tenham se dado conta dessa parceria. Embora a ocupação política do mineiro tenha sido parte de um acordo, sua habilidade de para mobilizar grupos que se digladiavam, com vistas a um projeto mais amplo para a nação, mesmo quando ele pessoalmente não subscrevia algumas dessas ideologias, demonstrou que o antigo Secretário de Interior e Justiça foi a escolha ideal para o momento político e para as pretensões varguistas.

Capanema não demonstrava traços de religiosidade que justificassem uma aproximação tão intensa com as lideranças católicas. No entanto, o reconhecimento do fortalecimento institucional resultante da adoção da moral clerical em um país onde o Catolicismo já fornecia um padrão de moralidade religiosa predominante parece ser a causa da ação que durante todo período ministerial defendeu a manutenção dos interesses eclesiásticos. Defender os interesses religiosos no estatuto da família e na disputa pela proposta pedagógica foi o preço do apoio de que o mineiro se valeu em sua ascensão política.

A MORAL DE LUCIO COSTA: URBANISMO REDENTOR

No campo literário, a "renovação católica" foi bem-sucedida em função da atuação de Alceu Amoroso Lima. O líder do Centro D. Vital desde a morte de Jackson de Figueiredo atuou como crítico literário desde 1919, sob o pseudônimo de Tristão de Athayde, e teve o modernismo literário como objeto de análise. No entanto, "discutir a partir da inovação no plano da linguagem não significou uma adesão integral ao projeto estético (e político) do grupo [modernista]": Athayde comentava a literatura de vanguarda na posição de crítico literário, enquanto permaneceu afeito "à constelação cultural representada pela retórica 'passadista'" (PINHEIRO FILHO, 2007, p. 41). Já sob a direção de Lima, a revista *A Ordem*[7] atraiu a participação de Murilo Mendes e Jorge de Lima, poetas convertidos ao catolicismo por Ismael Nery e influenciados pelo misticismo do chamado *essencialismo* [8].

Capanema enfrentou algumas dificuldades em manter o acordo com a Igreja enquanto abria espaço para personagens da vanguarda cultural. Não era rara a associação destes ao comunismo, arquitetada por

[7] Idealizada e fundada por Jackson de Figueiredo como uma das "instâncias de preparo e divulgação da prédica, de cujo núcleo emergem as ações políticas consideradas mais urgentes a cada momento para aproximar a organização real da sociedade da ordem perdida, de que só se encontra um equivalente histórico numa visão idealizada da tradição brasileira que dá toda ênfase ao papel da religião católica como constitutiva da unidade nacional" (PINHEIRO FILHO, 2007, p. 38).

[8] "O essencialismo é um conjunto de ideias filosóficas atribuídas a Ismael Nery, que de forma similar à filosofia socrática nunca foi escrito, o contato com esse sistema filosófico ocorre a partir dos textos de interlocutores do idealizador. / O eixo central pleiteia a ideia de abstração do espaço e do tempo, que deveria ser aplicada aos mais diversos âmbitos: artísticos, sexuais, morais e comportamentais, para assim atingir a essência, a universalidade e a eternidade" (MORAIS, 2017, p. 16).

frentes conservadoras de oposição[9]. O chefe da pasta "fazia malabarismos para conciliar aquele seu compromisso, aliás assumido de bom grado, com a colaboração de intelectuais tidos como 'simpatizantes do credo', modernistas malvistos pela reação" (CASTRO, 1989, p. 38). Em março de 1936, Amoroso Lima proferiu uma palestra no Ministério em sua missão de "caça ao comunismo". Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete do ministro, negou participação, chegando inclusive a encaminhar ao amigo pitanguense um pedido de demissão (CANÇADO, 1993, pp. 153-154), que fora negado. Outra ocorrência destacada é a atribuição do projeto do MESP à equipe de Lucio Costa: Moacyr Werneck de Castro aponta que "dificilmente se pode imaginar hoje o escândalo causado por essa decisão, no clima repressivo da época" (1989, p. 38).

A relação de Lucio Costa com a fé nunca foi claramente revelada. Em entrevista concedida ao jornal Folha de São Paulo em 23 de julho de 1995, Lucio Costa definiu sua crença: "Não me considero ateu, nem religioso", repetindo a declaração que encerra sua obra "Registro de uma vivência" (1995, p. 598). Helena Costa, filha do arquiteto, afirmou em entrevista o ateísmo de seu pai[10]. Essa postura sugere uma produção de viés contestatório, que transpareceria a negação de uma transcendência divina. No entanto, embora laica, a arquitetura de Costa esteve distante de ser combativa à presença da religiosidade no cotidiano do cidadão brasileiro. Em depoimento sobre o falecimento de Alceu Amoroso Lima, em 1983, o arquiteto explicita a crença nessa conciliação, afirmando que "dada a fabulosa capacidade atual de produzir e distribuir *em massa* bens de consumo [...] impõe-se que o religioso (transcendência) e o ateu (imanência) caminhem lado a lado, na mesma direção" (1995, p. 405, grifo do autor).

O projeto da vila operária de Monlevade, de 1934, incluía uma igreja como parte do complexo que procurava garantir "aquele *ar de família*" (COSTA, 1995, p. 94). O projeto do edifício religioso, influenciado pelo templo de La Raincy de Auguste Perret (cf VASCONCELLOS, 2016), marcado pela simetria acadêmica da planta que se refletia nas fachadas, pelo alto pé-direito e pela implantação em uma cota mais alta do que os outros edifícios do conjunto, garantia o aspecto transcendente e monumental à construção. A inclusão do templo num projeto urbano comprometido com a modernidade é uma estratégia que se repetiria anos mais tarde em Brasília, onde a implantação da igreja contrasta com os outros edifícios da porção final do Eixo Monumental[11].

O projeto da vila operária, nas suas decisões arquitetônicas, subverte os valores academicistas aos quais Costa se opunha desde o período na direção da Escola Nacional de Belas Artes, mantendo, entretanto, preceitos simpáticos às lideranças eclesiásticas, no que parece ser um esforço deliberado de escolha de

[9] Archimedes Memória, arquiteto de caráter academicista, vencedor do concurso do MESP não executado, é um exemplo de autor que faz essa associação, como fica claro na correspondência que enviou diretamente à Vargas: "Não ignora o Sr. Ministro da Educação as atividades do arquiteto Lucio Costa, pois, pessoalmente, já mencionamos a S. Exª entre vários filiados ostensivos à corrente modernista que tem como centro o Clube de Arte Moderna, célula comunista cujos principais objetivos são a agitação no meio artístico e a anulação de valores reais que não comunguem no seu credo" (apud ANDRADE, 1975, p. 22).

[10] Entrevista disponível em vídeo na seção de "Lembranças" do site http://www.casadeluciocosta.org/ - acesso em 06/06/2018.

[11] "Ao longo dessa esplanada – o Mall dos ingleses – extenso gramado destinado a pedestres, a paradas e a desfiles, foram dispostos os ministérios e autarquias [...] A Catedral ficou igualmente localizada nessa esplanada, mas numa praça autônoma, disposta lateralmente, não só por questão de protocolo, uma vez que a Igreja é separada do Estado, como por um questão de escala, tendo-se em vista valorizar o monumento, e ainda, principalmente, por outra razão de ordem arquitetônica: a perspectiva de conjunto da esplanada deve prosseguir desimpedida até além da plataforma onde os dois eixos urbanísticos se cruzam" (COSTA, 1995, p. 289).

adversários: não era interessante que o plano fosse contestado por instâncias religiosas, nem mesmo pelas lideranças políticas alinhadas ao ideário varguista de valorização da família tradicional.

Os projetos urbanísticos de Lucio Costa representam a busca de conciliação no campo da arquitetura. Sua atuação nos parece uma demonstração de que a vanguarda artística também estava disposta a compor harmonicamente a base política que garantia a estabilidade do Ministério. Se para Bourdieu a cidade moderna representa a crise na dominação social católica tipicamente rural (BURDIEU, 2015, pp. 34-37), que encontra seus principais exemplos no período medieval, os planos urbanos concebidos pelo carioca, ao reservar um espaço de destaque ao edifício católico, são bem recebidos pelas lideranças religiosas. Repete-se o formato de negociação que pautou a relação do Ministério com a Igreja. Não por acaso, a questão católica não figura entre as diversas críticas sobre Brasília proferidas por diferentes agentes (cf KATINSKI; XAVIER, 2012).

Conveniente à sua busca do "ar de família", era grande a preocupação do autor de Monlevade em dialogar com a tradição brasileira. O trabalho de construção da tradição destacava-se no escopo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgão oficializado pelo artigo 46 da Lei n° 378 de 13 de Janeiro de 1937, que reunia as lideranças políticas mineiras – como Gustavo Capanema, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Carlos Drummond de Andrade – e os jovens arquitetos da chamada escola carioca – como Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Carlos Leão. Nos anos seguintes, o órgão se consolidaria como uma estratégia bem-sucedida do Ministério da Educação e Saúde Pública no campo da cultura, partindo da "revalorização daquele repertório que eles mesmos mapearam e definiram como 'memória nacional'", o que significava prestigiar "a história contemporânea das elites brasileiras" (MICELI, 1987, p. 44).

O interesse pela proteção do patrimônio nacional iniciou somente no Governo Provisório, a partir de decretos com essa finalidade ao longo da década de 1930. Num primeiro momento, a Igreja, "que era proprietária de grande parte dos prédios tombados [...] rejeitava a proteção e preservação por se sentir ameaçada no direito de propriedade e de autonomia sobre seus bens, não vendo com bons olhos a possibilidade de interferência legal sobre o uso e a manutenção de suas posses" (SILVA, 2010, p. 60). A política de tombamento representou uma solução conciliatória, na medida em que "o proprietário mantém a posse do bem e o órgão de proteção exerce apenas o direito de legislar sobre as características arquitetônicas ou artísticas que levaram ao tombamento" (SILVA, 2010, p. 62). O artifício propicia à Igreja não apenas a manutenção da "propriedade e de autonomia sobre seus bens" como atribui a esses uma poderosa carga simbólica: o berço da tradição arquitetônica brasileira.

O reconhecimento da arquitetura religiosa barroca como antecedente ideal para compor com a modernidade corbusiana no Brasil foi um projeto que abrangeu toda a equipe técnica do SPHAN. Somente levando em conta o período ministerial de Capanema, a Revista de SPHAN teve 9 publicações, e a temática religiosa teve amplo espaço. A primeira edição trazia a seção "Alguns monumentos de arquitetura religiosa no Brasil", no qual estavam listados oitos exemplares. Na edição número 2, encontram-se as "Ligeiras notas obre arte religiosa no Brasil", de Augusto de Lima Junior, e "A Capela de S. José do Genipapo", de Romulo Barreto de Almeida. Na edição 3, "Notas sobre a antiga pintura religiosa em Pernambuco", de Joaquim Cardoso; "A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas", de Luiz Jardim; e "O alpendre nas capelas brasileiras", de Luiz Saia. Na edição 4, "A sacristia da catedral da Baia e a posição da igreja primitiva", de Maria de Lourdes Pontual, e "Colégio dos jesuítas em Paranaguá", de David D. da Silva Carneiro. Na edição número 5, além do artigo de Costa, há "Capelas antigas de São Paulo", de Sérgio Buarque de Holanda, e "Uma carta do padre Jesuíno do Monte Carmelo", de Mario de Andrade. Na edição

número 6, “D. Sebastião Leme”, de Manuel Bandeira; “O Colégio de S. Alexandre e a Igreja de S. Francisco Xavier, de Belém do Grão Pará”, de Serafim Leite; “A prataria seiscentista do Mosteiro de S. Bento”, de D. Clemente Maria da Silva Nigra; e “Algumas notas sobre o uso da pedra na arquitetura religiosa do Nordeste”, de Ayrton Carvalho. Na edição número 7, “Os azulejos do convento de São Francisco da Bahia”, de C. F. OTT, e “A Igreja de São Francisco de Assis de Mariana”, do Cônego Raimundo Trindade. Na edição número 8, “A casa de São Francisco de Mariana” do Cônego Raimundo Trindade. Na edição número 9, há mais um artigo do Cônego, “A casa capitular de Mariana”; “O Convento da Penha”, de Mario E. Freire; e “A Congregação do Oratório e suas igrejas em Pernambuco”, de Augusto de Lima Junior. Além desses artigos, explicitamente vinculados à produção artística clerical, a temática encontrava-se difundida em outros textos publicados pela Revista.

Figura central na atuação do Serviço, Costa idealizou e estruturou o aparato técnico que conectava a arquitetura modernista brasileira ao barroco mineiro dos séculos XVII e XVIII. Esse alicerce teórico permitiu ao órgão consagrar-se como um dos que “mais serviu aos ideais nacionalistas do regime e, justamente por legitimar-se a partir de um caráter técnico, foi a instituição que mais obteve credibilidade” (SILVA, 2010, p. 87). O artigo “*A arquitetura jesuítica no Brasil*”, publicado em 1941 na quinta edição da Revista do SPHAN, representa uma explícita conciliação do projeto costiano com a produção artística católica. Em outras palavras, o modelo de arquitetura proposto pelo carioca estava comprometido com os mesmos conceitos das igrejas barrocas.

> [...] apesar das mudanças de forma, das mudanças de material e das mudanças de técnica, a personalidade inconfundível dos padres, o “espírito” jesuítico, vem sempre à tona: - é a marca, o “cachet” que identifica todas elas e as diferencia, à primeira vista, das demais. E é precisamente essa constante, que persiste sem embargo das acomodações impostas pela experiência e pela moda [...] essa presença irredutível e acima de todas as modalidades de estilo porventura adotadas, é que constitui, no fundo, o verdadeiro “estilo” dos padres da Companhia (COSTA, 1941, pp. 9-10).

O projeto de Costa no SPHAN era laico: seria exagero concluir que o carioca estava diretamente comprometido com a ideologia católica. Porém, ao ressaltar a importância da produção arquitetônica “dos padres” na fundação da tradição brasileira, o arquiteto mais uma vez reservou à Igreja um espaço no projeto que visava à modernização cultural. É certo que as igrejas, na cidade colonial, possuem uma importância central no tecido e traçados, e são receptoras de obras e ornatos de qualidade melhor reconhecida, o que explica o órgão de patrimônio se esforçar para seu pronto inventário e conservação. Entretanto, a obsessão pelo passado barroco, não obstante outras razões ideológicas[12], era conveniente para manter o fio conjuntural que unia estado, clero e vanguardas.

Consolidar a tradição brasileira que servisse aos propósitos de seu grupo exigiu de Costa um grande esforço teórico, cujo resultado é documentado pelos memoriais de projetos e artigos que escreveu. Ao incluir a figura religiosa nos âmbitos arquitetônico, urbanístico e institucional, o arquiteto repete a habilidade de

[12] “Na medida em que preservava e defendia a existência de um patrimônio histórico, [o SPHAN] identificava-se com o discurso nacionalista do regime e contribuía para o fortalecimento do Estado Novo. Além de atender a outra demanda do ministro Capanema, que desejava promover a cultura brasileira em nível nacional através da ‘educação’ do olhar voltado à arte e história locais, concentrando-se principalmente na cultura da elite, pois acreditava ser esta a portadora dos atributos morais, éticos e estéticos necessários para a educação do povo brasileiro e, por isso, ela deveria impor-se sobre a cultura popular” (SILVA, 2010, p.79).

Capanema na negociação com diferentes frentes e abre caminho para a consagração da chamada escola carioca, abstendo-se do confronto com a Igreja. O SPHAN solidifica a tripla conciliação projetada em Monlevade: um plano urbano que dialoga com a modernidade universalista, agregado a uma tradição vinculada à cultura católica a serviço de uma política estatal.

Juan Miguel Otxotorena escreveu que o "dinamismo cultural da dialética da consciência moderna leva, com efeito, a apelar para a responsabilidade ética na justificação das prescrições metodológicas que ela impõe com base na 'necessidade' histórica que postula para os objetivos para os quais ela aponta" (1999, p. 81). Nesse sentido, a projeto laico de modernização cultural arquitetado pelo SPHAN baseava-se num aparato histórico e mantinha uma "responsabilidade ética", moral e transcendente, sem deixar de ser moderna em todas as suas contradições.

O DESCOMPASSO MORAL: A IGREJA DA PAMPULHA

A bem-sucedida conciliação entre tradição e modernidade no urbanismo que reservou lugar aos estabelecimentos religiosos e que, enquanto tradicional, homenageava a arquitetura religiosa do século XVIII, parecia estender aos arquitetos do SPHAN os benefícios da associação entre o Estado e a Igreja, promovida pelo Ministério da Educação e Saúde Pública. Lucio Costa consolidara-se como o mentor de uma geração de profissionais que, sob a égide de conceitos corbusianos, triunfaram em meio às disputas com frentes conservadoras, especialmente o neocolonial de José Marianno Filho. A sede do MESP foi o troféu que abriu caminho para o Pavilhão do Brasil em Nova Iorque, o Hotel de Ouro Preto, a Pampulha e muitos outros projetos que contribuíram para a aclamação internacional da arquitetura brasileira.

O cenário era oportuno para o florescimento da arquitetura da "individualidade excepcional" Oscar Niemeyer (LEONÍDIO, 2007, p. 218). O carioca foi responsável pelo primeiro projeto modernista para um templo católico. A experiência reacendeu fortes contradições ideológicas e representou um descompasso no projeto conciliatório de Costa: a Igreja de São Francisco de Assis – a "Igrejinha da Pampulha" (KUBITSCHEK, 2000, p.37), projetada em 1943 e concluída em 1944, não foi bem aceita pelos líderes religiosos da capital mineira e permaneceu desocupada durante muitos anos.

As dificuldades que esse projeto enfrentou poderiam ser interpretadas logo de início com base em diferenças ideológicas expressivas: a filiação de Niemeyer ao Partido Comunista gerava um desconforto apriorístico por parte da Igreja. No entanto, o desacordo estendia-se ao aspecto formal. A arquitetura das construções católicas, que na Europa encontra no gótico seu correspondente, no Brasil mostrava-se comprometida com o barroco, expresso especialmente nos templos mineiros do século XVI e XVII, configurando um cânone arquitetônico particular ligado ao uso do decoro (cf. BASTOS, 2009). Rodrigo Almeida Bastos ressalta o valor moral do decoro na arquitetura religiosa, através do qual a Igreja buscava "defender especialmente dois aspectos: 1°) a legitimidade do uso e veneração das imagens, e 2°) a magnificência e o aparato exterior dos templos" (BASTOS, 2009, p. 51). Esses compromissos simbólicos revelaram-se mais forte do que as alianças e interesses políticos: embora não estivesse na disputa uma "arquitetura católica", estava claro que a produção de marcada influencia corbusiana não faria esse papel.

Técnico do SPHAN, Niemeyer estava envolvido no projeto de ligação da arquitetura moderna ao barroco mineiro. O projeto da Igreja da Pampulha apresenta-se como tentativa de síntese entre as influências da vanguarda europeia e o barroco das igrejas mineiras. Em outras palavras, o templo foi um esforço consciente de aproximação com as construções barrocas, compondo assim o projeto de ligação com a

arquitetura modernista. A negação católica a um projeto em cuja tentativa de conciliação com a arquitetura religiosa tradicional se fazia presente demonstra que o embate sobre a modernidade na forma arquitetônica ainda não havia sido incorporado pelas negociações mantidas no campo político.

Ao basear-se numa transcendência materialista, ou seja, no respeito às características e possibilidades dos materiais – concreto armado e vidro, o templo explicita a vontade de avanço rumo a emancipação formal que os projetos de Niemeyer demandavam e que diziam mais respeito a questão técnica.

> Respeitamos a lição do passado. Mas, somente isso. As velhas formas arquitetônicas perdem o sentido diante das novas possibilidades técnicas. Não acreditamos tampouco em estilos forjados sobre desenhos ou elementos arquiteturais mais ou menos remotos (NIEMEYER, 1944, sp.)

O arcebispo de Belo Horizonte, D. Antonio Cabral, negou a sacristia da Igreja: considerou-se sua demolição (MACEDO, 2008, p. 170) e até mesmo a transformação do prédio todo em museu, implantando no local um novo templo aos moldes da Igreja São Francisco de Ouro Preto[13]. Não havia condições de conciliação do conteúdo simbólico de uma obra artística tão subversiva do ponto de vista acadêmico, como deixa claro a passagem narrada por Juscelino Kubitschek:

> Entretanto, quando ali penetramos, D. Cabral contemplou o mural de São Francisco e tornou-se, subitamente, sombrio. Ignorou o Batistério, a Via-Sacra, o bronze de Ceschiatti, para concentrar-se no exame da figura daquele suave São Francisco, que irradiava tanto misticismo. Voltando-se, então, para mim, extravasou sua indignação: "Um cachorro atrás do altar, Sr. Prefeito! E inconcebível!"
>
> Expliquei que se tratava de uma concepção revolucionária do artista: em vez do lobo, um cachorro humilde, bem brasileiro, que deixava transparecer, através de toda a sua figura, uma comovente expressão de fidelidade ao santo. D. Cabral, porém, não pôde conter sua indignação: "Um cachorro atrás do altar, Sr. Prefeito... Isto é um escárnio à Religião!" Despedindo-se de mim ali mesmo, tomou o carro, retornando a Belo Horizonte (2000, p.39).

Assim como se deu a aprovação do projeto para o Grande Hotel de Ouro Preto (cf MACEDO, 2008, pp. 125-132), o SPHAN, sob a liderança de Lucio Costa, foi responsável pela ação pela manutenção da Igreja conforme projeto de Niemeyer, através de seu tombamento em 1947. Pedido de Costa, o artifício "tinha ainda a finalidade de incentivar a manutenção do edifício, cuja deterioração era acelerada pela má execução inicial e desuso" (MACEDO, 2008, p. 171). Em meio aos problemas de conservação que incidem sobre a obra desde sua inauguração até os dias atuais, a "Igrejinha da Pampulha" foi sagrada em 1959 pelo então arcebispo D. José de Resende Costa, a partir da intervenção direta do então presidente da República, Kubitschek.

> [...] D. Resende Costa procurou-me para dizer que tudo havia sido solucionado. A igreja seria sagrada e um padre deveria ser designado para ali oficiar missa. Aventou-se, então, a ideia de uma doação do templo à Mitra Arquidiocesana. Depois desse encontro, tomei as

[13] "A Igreja da Pampulha será transformada em museu de arte moderna [...] o prefeito Gumercindo Couto e Silva edificará um novo templo idêntico ao que existe em Ouro Preto, em honra ao piedoso São Francisco". Estado de Minas, Belo Horizonte, Lux Jornal, 8 de set. 1946.

> providências necessárias para que tudo se fizesse de acordo com as sugestões do ilustre arcebispo. O Vereador Celso Melo Azevedo apresentou um projeto, na câmara Municipal de Belo Horizonte, autorizando a doação da igreja à Mitra, e a proposição não teve dificuldade de ser aprovada. Combinou-se, então, a data da sagração - 11 de abril de 1959 – e, durante a solenidade, o prefeito de Belo Horizonte, Amintas de Barros, assinaria o termo de transferência da igreja para a Mitra Arquidiocesana (KUBITSCHEK, 2000, p. 40).

O alinhamento da Igreja ao projeto ocorreu somente quando se aproximava a inauguração Brasília, ponto mais alto do envolvimento político da arquitetura com o Estado. Ainda assim, mesmo considerando que D. José de Resende Costa tenha sido "profundamente compreensivo" (KUBITSCHEK, 2000, p. 39), percebemos que a anuência do clero permaneceu atrelada a uma troca de favores: pelo reconhecido da santidade do projeto de Niemeyer, a Igreja tomou posse de um ícone da arquitetura brasileira.

O fato de Lucio Costa não ter participado diretamente das negociações para a sacristia da igreja deixa claro que, em meio a sua ação conciliatória, o arquiteto se manteve ciente sobre as disputas que poderia enfrentar sem grandes prejuízos ao projeto que empreendia, e nesse sentido um embate com o clero poderia ser bastante custoso. Isso não o impediu de lutar com a arma que tinha a disposição: o tombamento, principal ferramenta da ação do SPHAN. O tombamento de uma obra recém-inaugurada e que nunca tivera um uso é facilmente problematizável e evidencia um claro movimento ideológico. Ao inscrevê-la no registro de exemplares tombados, Costa criou um grande impasse, pois ao mesmo tempo em que obrigava a aceitação da sociedade àquela edificação, imputava ao clero uma revisão de conceitos, afinal um templo jamais poderia abrigar outra atividade que não a religiosa. O movimento do carioca criava um nó que, mais cedo ou mais tarde, seria desatado com mais uma estratégia política conciliatória, o que de fato aconteceu pelas mãos de Kubitschek e D. Resende Costa. Além de "reunir, a um só tempo, os papéis de principal mentor do modernismo em arquitetura no Brasil, de formalizador das bases conceituais que caracterizariam a profissão do arquiteto, e de formulador das posturas e concepções do SPHAN" (CHUVA, 2003, pp. 320-321), o autor de Brasília coloca-se como conciliador entre modernidade e catolicismo no campo cultural.

Envolvido nos estudos do SPHAN sobre a tradição, Niemeyer explicita a busca por nexos com o barroco através dos dogmas materialistas típicos de uma moral moderna: espírito da época (*Zeigeist*), o racionalismo e as possibilidades da técnica – concreto armado e vidro. Fugindo dos cânones das igrejas mineiras de Ouro Preto, a arquitetura do templo da Pampulha demonstrava maior liberdade formal do carioca frente à almejada tradição. A referência ao barroco católico mineiro ocorria através da escala do edifício e de sua distribuição espacial em planta. O arquiteto apoiava-se em critérios intangíveis e mais abstratos, sinais de um progressivo afastamento do ideário costiano, evidenciado nas décadas seguintes.

CONCLUSÃO

A história europeia da primeira metade do século XX tem nas duas grandes guerras suas maiores marcas. No campo da arquitetura e urbanismo, houve drástica mudança nos rumos dos estudos entre os períodos entre guerras e o pós Segunda Guerra Mundial: diante de um cenário de ruínas, cabia ao profissional buscar soluções imediatas à imensa demanda de reconstrução das cidades que se sustentava numa economia esfacelada. Ao elevar o papel social da arquitetura e do urbanismo a produção do arquiteto assume um compromisso moral.

A escola carioca, liderada por Lucio Costa e consagrada internacionalmente, não se furtou às questões morais típicas da modernidade europeia, embora sob outras bases: o cenário nacional não abrigou a tensão do entre guerras nem a destruição pós-bélica. *Zeitgeist* e racionalismo somaram-se à tradição barroca como transcendências materialistas. A particularidade da arquitetura brasileira de vanguarda reside, em parte, na sua adequação a uma transcendência imaterial: a moral católica.

Envolvidos em uma complexa trama política, os movimentos culturais modernistas não se ergueram contra a presença católica na modernidade brasileira. Apesar das diferenças ideológicas, Gustavo Capanema foi hábil ao solucionar conflitos, prevenir enfrentamentos e agregar no Ministério da Educação e Saúde Pública diferentes frentes que atuaram em conjunto na formação cultural do homem moderno. A atuação do ministro à frente de sua pasta foi bem-sucedida em seu viés conciliatório. Não por acaso, após assumir o cargo em 1934, o mineiro manteve-se no cargo até o final da primeira Era Vargas, enquanto outros Ministérios, como os da Justiça e da Guerra, assistiram a várias mudanças de chefia.

A política de conciliação praticada por Capanema é demonstrativa do abrigo dado pelo governo Vargas à Igreja, dando a essa a oportunidade de recuperar a participação política perdida na República Velha: no campo religioso, o catolicismo jamais teve sua hegemonia ameaçada. As políticas favoráveis ao grupo eclesiástico configuraram uma operação de soma: ao dominante do capital religioso nacional, acrescentou-se o poder social de definir a moral do cidadão brasileiro, como no caso do estatuto da família e das emendas religiosas no ensino público na Constituição de 1934. Como contrapartida, a Igreja subscrevia a soberania autoritária do presidente. A troca de favores, concretos ou simbólicos, garantiu a legitimidade do Estado.

Simpatizante das discussões de vanguarda, a atuação do ministro explicita o esforço de adequação ideológica ao qual esse grupo se submeteu para garantir a permanência no campo político nacional em efervescência, com cargos disputados por inúmeros pretendentes. O abrigo consentido a uma moral religiosa foi o preço pago pelos funcionários públicos modernistas, preço que por vezes pareceu demasiado elevado e culminou em conflitos internos. Dessa maneira, explica-se a ausência de um discurso subversivo mais conciso, uma vez que, ao se alinharem à política estatal de índole totalitária, os movimentos de vanguarda tornam-se fragilizados em seu papel contestador.

A postura de Lucio Costa, tanto na sua atuação como arquiteto como no funcionalismo público do SPHAN, aproxima-se da atuação do ministro mineiro, sintoma do enfrentamento de conflitos comuns a personagens com relevância institucional. A presença destacada do templo nos planos de Monlevade e Brasília assegura à Igreja uma posição central nas cidades brasileiras num movimento que seria consolidado com os tombamentos propostos pelo Serviço. Se a arquitetura proposta pela escola carioca não era uma produção diretamente religiosa, sua laicidade precisava se entender com a presença católica garantindo a suas obras lugar na construção de uma tradição formadora.

Este compromisso religioso fez de vítima a maior a "individualidade excepcional" da arquitetura brasileira. A Igreja da Pampulha, complexo que representou naquele momento o auge da aproximação entre arquitetura e Estado – e o estreitamento dos lanços entre Oscar Niemeyer e Juscelino Kubitschek, teve sua utilização impedida, no momento de confronto provocado pelo conteúdo simbólico de uma obra formalmente distante de cânones. Embora funcionário do SPHAN, Niemeyer expressava autonomia em seus projetos, assumindo uma posição independente em relação aos interesses do órgão e consequentemente menos conciliatória. Esse distanciamento ideológico notado na Pampulha pode explicar

a abstenção de Costa nas negociações de aceitação do templo: apesar do rápido tombamento arquitetado pelo Serviço, o líder carioca não tomou partido nos discussões públicas.

Revela-se um ponto cego a preocupação com as questões sociais nacionais dos modernistas das décadas de 1920 e 1930 por sua atuação do SPHAN. Ao homenagear exemplares de arquitetura religiosa, o órgão distanciou-se de suas fontes populares, fazendo da cultura nacional um campo destinado à conciliação entre elites com vistas a uma consagração mútua. Esse cenário colaborou na formação de vanguardas eventualmente desmobilizadas, expondo contradições imanentes que em parte explicam o aspecto marginal desses movimentos diante das urgências da realidade social. Ademais, destaca-se o fato que esses episódios não escaparam da premência da religião como instrumento institucional, uma associação cujos ecos são enraizados nas autoridades do país por toda a sua história – o que aponta para a incipiência de rupturas tencionadas pelas vanguardas.

BIBLIOGRAFIA

AZZI, Riolando. "A Igreja Católica no Brasil durante o Estado Novo (1937-1945)". **Síntese: Revista de Filosofia**. Belo Horizonte: departamento de Filosofia da Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE), v. 7, n. 19, 2013, pp. 49-71.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "O Ministro de desprezou a rotina". **Módulo.** Revista de Arquitetura, Urbanismo e Artes, v. 40, set. 1975, pp. 21-22.

BASTOS, Rodrigo Almeida. **A maravilhosa fábrica de virtudes:** o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822). Tese de doutorado – Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, 2009.

BENDA, Julien. **La Trahison des Clercs.** Paris: Bernard Grasset, 1975

BOMENY, Helena. **Guardiões da razão**: modernistas mineiros. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

_____ (org.). **Constelação Capanema**: intelectuais e políticas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

_____. A estratégia da conciliação: Minas Gerais e a abertura política dos anos 1930. In: [GOMES, Angela Maria de Castro]. **Regionalismo e centralização política.** Partidos e Constituinte nos Anos 30. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980, pp. 133-235.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2007.

CANÇADO, José Maria. **Os sapatos de Orfeu.** São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.

CASTRO, Moacir Werneck de. **Mario de Andrade: exílio no Rio**. Rocco, 1989, p. 38.

CHUVA, Márcia. "Fundando a nação". **TOPOI.** Revista de História. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ, v. 4, n. 7, 2003, pp. 313-333.

COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

_____. “A arquitetura jesuítica no Brasil”. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, v.5, 1941, pp. 9-104.

CUNHA, Luiz Antônio. “Sintonia oscilante: religião, moral e civismo no Brasil – 1931/1997”. **Cadernos de pesquisa**. Rio de Janeiro: Núcleo de Estudos de Políticas Públicas em Direitos Humanos da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 37, n. 131, mai/ago 2007, pp. 285-302.

GONÇAVES, Marcos. “Caridade, abre as asas sobre nós. Política de subvenções do governo Vargas entre 1931 e 1937”. **Varia História**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, v. 27, n. 45, jan/jun 2011, pp. 317-336.

KATINSKY, Julio; XAVIER, Alberto. **Brasília: antologia crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KUBITSCHEK, Juscelino. **Por que construí Brasília**. Brasília: Senado Federal, 2000.

LEONÍDIO, Otávio. **Carradas de razões**: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924 – 1951). São Paulo: Loyola, 2007.

MICELI, Sérgio. “SPHAN: Refrigério da cultura oficial”. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, v. 22, 1987, pp. 44-47.

MORAIS, Rosana de. **O essencialismo na história de Ismael Nery**. Dissertação de mestrado - Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. São Paulo, 2017.

MOREIRA, Regina da Luz (org.). **Arquivo Capanema. Inventário analítico.** São Paulo: FGV, 2000.

NIEMEYER, Oscar. **Pampulha**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.

OTXOTORENA, Juan Miguel. “Arquitectura y moralidade. Moralidad frente a moralismo: historicismo y modernidade”. **RA – revista de arquitectura**. Navarra: Escuela de Arquitectura Universidad de Navarra, n. 3, 1999, pp. 75-82.

PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. “A invenção da ordem. Intelectuais e católicos no Brasil”. **Tempo Social:** revista de Sociologia da USP. São Paulo: Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo, v. 19, n. 1, pp. 33.49.

SAID, Roberto. **A angústia da ação**: poesia e política em Drummond. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SOUZA, Luiz Alberto Gómez de. “Igreja e sociedade: elementos para um marco teórico”. **Síntese: Revista de Filosofia**. Belo Horizonte: Departamento de Filosofia da Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE), v. 5, n. 13, 2013, pp. 15-29.

VASCONCELLOS, Juliano Caldas de. **O racionalismo estrutural de Auguste Perret na arquitetura moderna brasileira**. Porto Alegre: IV ENANPARQ, 2016.

VILHENA, Cynthia Pereira de Sousa. “A Família da Doutrina Social da Igreja e na Política Social do Estado Novo”. **Psicologia – USP.** São Paulo, 3 (1/2), 1992, pp. 45-57.

WATKIN, David. **Morality and architecture**. Londres: Clarendon Press, Oxford, 1977.

V enanparq
Salvador - 2018

POR UMA SALVADOR MODERNA: A CUSTA DE QUEM E DE QUE? 1935-1945

TOWARDS A MODERN SALVADOR: AT THE EXPENSE OF WHO AND WHAT? 1935-1945

HACIA UNA SALVADOR MODERNA: ¿A COSTA DE QUIÉN Y DE QUÉ? 1935-1945

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

HUAPAYA ESPINOZA, José Carlos
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da FAUFBA e do PPGAU/UFBA
joseespinoza@ufba.br

PESSOA, Thiscianne Moraes
Mestranda em Arquitetura e Urbanismo do PPGAU/UFBA
thisciannempessoa@gmail.com

CASTRO, Lucas Bispo dos Santos
Graduando em Arquitetura e Urbanismo da FAUFBA
castroblucas@gmail.com

Venanparq
Salvador - 2018

POR UMA SALVADOR MODERNA: A CUSTA DE QUEM E DE QUE? 1935-1945

TOWARDS A MODERN SALVADOR: AT THE EXPENSE OF WHO AND WHAT? 1935-1945

HACIA UNA SALVADOR MODERNA: ¿A COSTA DE QUIÉN Y DE QUÉ? 1935-1945

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:

A historiografia referencial sobre o urbanismo moderno na Bahia assinala a "Semana de Urbanismo", realizada em 1935, como um ponto de inflexão e reflexão sobre a modernização da capital baiana a partir da aplicação da então recém divulgada, no meio baiano, disciplina de "Urbanismo". Nessas mesmas referências o que se percebe é a importância que se dá a esse evento, a partir dos temas abordados, por visualizar e buscar a modernização de Salvador. A pesar disso, o viés técnico e pragmático das conferências apresentadas contrasta com outra fonte que nos mostra o dia-a-dia da problemática real da cidade: os jornais locais e as revistas especializadas. Neste artigo propomos explorar as eventuais repercussões desse evento no meio local e analisar a pertinência das propostas discutidas nele, confrontando-as com as notícias publicadas, de um lado, nos jornais "A Tarde" e "Diário de Notícias", publicadas entre 1935 e 1945 e; do outro, na revista "Técnica", revista especializada criada em 1940 pelo Sindicato de Engenheiros da Bahia. Os resultados nos mostram uma defasagem entre teoria e prática que nos ajudam a refletir sobre como essas visões/propostas privilegiavam determinadas áreas da cidade e ignoravam outras.

PALAVRAS-CHAVE: Movimento Moderno; Salvador; Jornais; Semana de Urbanismo; revista Técnica.

ABSTRACT:

The referential historiography about modern urbanism in Bahia marks a "Semana de Urbanismo", realized in 1935, as a point of inflection and reflection about the modernization of the capital of Bahia from the application of the then newly disclosed, in the Bahia context, discipline of " Urbanism ". In these same references, what is perceived is the importance that was given to this event, based on the themes addressed, to visualize and seek the modernization of Salvador. In spite of this, the technical and pragmatic bias of the conferences presented contrasts with another source that shows us the daily life of the real problems of the city: the local newspapers and the specialized journals. In this article we propose to explore the possible repercussions of this event in the local environment and to analyze the pertinence of the proposals discussed in this event, comparing them with the published news, on one hand, in the newspapers "A Tarde" and "Diário de Notícias", published between 1935 and 1945; on the other hand, in the magazine "Técnica", specialized magazine created in 1940 by the "Sindicato de Engenheiros da Bahia". The results are in a lag between theory and praxis that relate to these visions / provide for privileges of areas of the city and ignore others.

KEYWORDS: *Modern Movement; Salvador; Newspapers; Semana de Urbanismo; Tecnica journal.*

RESUMEN:

La historiografía referencial sobre el urbanismo moderno en Bahía señala la "Semana de Urbanismo", realizada en 1935, como un punto de inflexión y reflexión sobre la modernización de la capital bahiana a partir de la aplicación de la entonces recién divulgada, en el medio bahiano, disciplina de "Urbanismo". En esas mismas referencias se percibe la importancia que se da a ese evento, a partir de los temas discutidos, por visualizar y buscar la modernización de Salvador. A pesar de eso, el eje técnico y pragmático de las conferencias presentadas contrasta con otra fuente que nos muestra el día a día de la problemática real de la ciudad: los periódicos locales y las revistas especializadas. En este artículo proponemos explorar las eventuales repercusiones de ese evento en el medio local y analizar la pertinencia de las propuestas discutidas en el mismo, confrontándolas con las noticias publicadas, de un lado, en los periódicos "A Tarde" y "Diário de Notícias", publicadas entre 1935 y 1945 y; de otro, en la revista "Técnica", revista especializada creada en 1940 por el Sindicato de Engenheiros da Bahia. Los resultados nos muestran un desfasaje entre teoría y práctica que nos ayudan a reflexionar sobre como esas visiones/propuestas privilegiaban determinadas áreas de la ciudad e ignoraban otras.

***PALABRAS-CLAVE**: Movimiento Moderno, Salvador, Periódicos, Semana de Urbanismo, revista Técnica.*

INTRODUÇÃO

A historiografia referencial sobre o urbanismo moderno na Bahia assinala a "Semana de Urbanismo", realizada em 1935, como um ponto de inflexão e reflexão sobre a modernização da capital baiana a partir da aplicação da então recém divulgada, no meio baiano, disciplina de "Urbanismo". Nessas mesmas referências o que se percebe é a importância que se dá a esse evento, a partir dos temas abordados, por visualizar e buscar a modernização de Salvador. A pesar disso, o viés técnico e pragmático das conferências apresentadas contrasta com outras fontes que nos mostram o dia-a-dia da problemática real da cidade: os jornais locais e as revistas especializadas.

Segundo Fernandes (2016, p. 25), a "Semana de Urbanismo", realizada entre o dia 20 a 27 de outubro, "expressa um conjunto de necessidades e circunstâncias que colocam a cidade na pauta das discussões públicas da sociedade, caracterizando uma conjuntura de forte dominância urbana já naquele momento". Além disso, como afirma Sampaio (2015, p. 175), esse evento "é parte essencial da inflexão no modo de pensar a cidade, dando início à compreensão mais abrangente do urbano e do urbanismo moderno, mais contemporâneo". De fato, o que se percebe através das conferencias apresentadas é o destaque que se dá à necessidade e "urgência" da implantação do Plano para a capital baiana, a preocupação pelas mudanças que ela vinha enfrentando e as profundas repercussões enfrentadas a partir da implantação de novos meios de transportes.

Outra observação relevante e pertinente em relação às discussões é que elas vão se centrar na problemática da área central da cidade (que era, basicamente, a área consolidada). Nesse sentido, áreas periféricas, em especial, localizadas no atual subúrbio e miolo da cidade foram pouco discutidas e problematizadas. Por outro lado, é clara a tendência por ocupar, organizar e planejar áreas mais nobres, em especial, o eixo Barra-Itapuã. Quando se fala da população em situação mais vulnerável, sempre é colocada como sendo um empecilho à "modernização" e aos "melhoramentos" da cidade e é apontada como aquilo que tem que ser combatido[1]. Ainda, apesar de que as conferências foram realizadas em vários pontos da cidade (o que indica uma tentativa, no mínimo, por democratizar as discussões), nota-se que as abordagens, análises e propostas foram pensadas no âmbito profissional/técnico/acadêmico sem nenhuma participação da população. Apesar de que esse aspecto não foi diferente em outras cidades do mundo[2], chama a atenção de que hoje os mecanismos existentes continuem não permitindo a atuação e ação mais efetiva e decisória da população.

Esse cenário apresentado nas discussões da "Semana de Urbanismo" se aproxima, mas, também contrasta com as notas e notícias publicadas e divulgadas nos jornais locais. Neste artigo propomos explorar as eventuais repercussões desse evento no meio local e analisar a pertinência das propostas discutidas nele,

[1] Ao respeito ver: Abreu (1937) e Costa (1937). A existência dessa população é entendida a partir da presença dos cortiços ou "habitação insalubre".
[2] Aqui nos referimos à importância que o "urbanista" e o "urbanismo" vão assumir como o profissional e disciplina adequados para enfrentar e dar solução aos problemas das cidades.

confrontando-as com as notícias publicadas, de um lado, nos jornais "A Tarde"[3] e "Diário de Notícias"[4], publicadas entre 1935 e 1945 e; do outro, na revista "Técnica"[5], revista especializada criada em 1940 pelo Sindicato de Engenheiros da Bahia.

A grande influência e abrangência dos jornais Diário de Notícias e A Tarde na Bahia foi um dos fatores determinantes para a escolha destes como objeto de pesquisa, uma vez que estes eram grandes veículos de comunicação social e formal até meados do século XX[6]. Tanto o Jornal Diário de Notícias quanto o A Tarde faziam parte do grupo de jornais mais influentes, consumidos e informativos que circulavam na capital baiana na primeira metade do século XX. Ainda, em relação à escolha do recorte temporal (1935-1945), este foi resultado de dois eventos importantes: um local, a "Semana de Urbanismo" e um internacional, a Segunda Guerra Mundial. Em relação a este último evento, percebeu-se que a partir do final da década de 1930 as notícias sobre o mesmo vão ganhar mais destaque diminuindo expressivamente, as notícias sobre a temática aqui proposta como veremos mais adiante.

Apesar disso, no imaginário da pesquisa se especulava que grande seria a quantidade de notícias que seriam encontradas correlacionadas com a disciplina do Urbanismo, principalmente a partir do final do ano de 1935 em diante, impulsionadas pela realização da "Semana de Urbanismo"; e que grande seriam também a quantidade de divulgações de obras de intervenções de escala urbanística na cidade. Destarte, se verificou a correspondência dos jornais de grande circulação e importância na cidade com o tema

[3] De acordo a FGV (2018), o Jornal A Tarde, fundado por Ernesto Simões Filho, é considerado o mais importante do estado da Bahia. Em 1949, o jornalista Jorge Calmon assumiu a função de redator-chefe, submetendo o jornal a profundas transformações na linha editorial. No plano internacional, o jornal colocou-se a favor das nações aliadas, ao se iniciar a Segunda Guerra Mundial (FGV, 2018). O jornal não possui um acervo de suas obras, reservando o acervo de periódicos na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, localizado no bairro dos Barris, e no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, na Piedade, em Salvador. No entanto, algumas das edições impressas do período da pesquisa estão sem condições para consulta, na Biblioteca Central.

[4] O Jornal Diário de Notícias foi fundado por Manuel Silva Lopes de Cardoso em 13 de março de 1875, saiu de circulação em fins de 1979. A primeira fase entendida como o período do fim do império ao fim da Primeira República (1875 a 1930) é marcada por uma distinção entre o Diário de Notícias e os demais jornais da época – que eram provenientes de uma campanha partidária bem delimitada – enquanto o Diário de Notícias era basicamente uma mídia rigorosamente noticiosa e, supostamente, desassociada de qualquer conexão política partidária capaz de manipular suas publicações, podendo ser entendido durante este período como um empreendimento estritamente comercial (FGV, 2018). o Jornal é vendido em 1902 para Vicente Ferreira Lins do Amaral e volta a circular em 1903, assumindo uma postura político-combativa e de promoção do interesse público – como os constantes protestos contra a Campanha Circular e os moldes dos transportes urbanos de Salvador entre 1903 e 1919, com manchetes e títulos bem expressivos desta postura. Outras posturas também se destacaram neste período de nova direção como o apoio a Alemanha, na Primeira Guerra Mundial, que deixou clara a "dependência da elite comercial baiana (da qual o jornal era porta-voz) em relação a firmas e capitais alemães" (FGV, 2018). O Diário de Notícias troca de proprietários mais duas vezes até 1945, sendo a Antônio Balbino de Carvalho Filho e a Rafael Spínola os novos donos do empreendimento midiático de 1939 – quando Altamirano Requião decide vendê-lo – até 1943, quando é vendido novamente por dificuldades econômicas, sociais e políticas – uma vez que se opunham ao governo do Interventor Federal Landulfo Alves (1938-1942) – de se empreender um jornal naquele contexto da sociedade baiana. Entretanto, o caráter do jornal mantém-se contínuo – Segundo Consuelo Novais em colaboração em artigo para a Fundação Getúlio Vargas (2018) – mesmo com as diversas trocas de proprietários e, congênere à sua tradição conservadora e de manutenção e apoio das elites no poder.

[5] A revista circulou entre 1940 e 1959 e não foi publicada regularmente. Por exemplo, em 1940 apareceram dois números, em 1941 4 números, em 1942 3 números, em 1944 3 números, em 1945 1 número, em 1946 2 números, em 1947 4 números, em 1948 2 números e, em 1949 1 número. Nesta pesquisa não foi possível ter acesso aos números 28, 29, 30, 32, 33 e 35.

[6] As pesquisas e análises parciais do jornal A Tarde, foram realizadas pelo aluno de graduação Marcelo Ricardo dos Santos.

principal da pesquisa e possibilidade de coleta de um olhar pouco explorado sobre a produção de cidades brasileiras no século XX: entender o processo de formação de bairros periféricos nos grandes centros e os olhares que os cercam; quais foram os aspectos morfológicos e processuais que os conformaram e caracterizaram?; observar os reflexos e refrações da "Semana de Urbanismo" de 1935, em seus primeiros dez anos; fazer-se notar os lapsos e equívocos acometidos por esta nova conformação conceitual e disciplinar no campo do urbanismo quando executados; e o que podemos observar hoje, a longo prazo, que decorre diretamente deste processo?

A metodologia de pesquisa foi a busca e leitura de todos os exemplares originais disponíveis dos Jornais de estudo que circularam durante o período de recorte da pesquisa, acessados em instituições públicas como a Biblioteca Central e o Instituto Geográfico e Histórico – ambas entidades estatais do Estado da Bahia –, extraindo todas as informações que se correlacionavam – diretamente ou indiretamente – com o tema da pesquisa ou que possibilitavam alguma interpretação. A partir deste trabalho de pesquisa foram geradas algumas planilhas de sistematização de dados com as informações das notícias recolhidas, para posterior análise e espacialização. As notícias foram agrupadas de acordo com a característica de sua finalidade e conteúdo: **Reclames** – que eram as publicações do jornal que davam espaço para reclamações populares ou não dos mais diversos tipos, onde predominava constantes reclamações sobre infraestrutura urbana; **Acontecimentos Urbanos** – onde se agrupavam principalmente notícias sobre acidentes relacionados com o processo de modernização da cidade; **Contexto** urbano, histórico e social – onde se agrupavam as notas sobre os modos de vida, as concepções e o imaginário da época e as notícias que abrigavam uma potência no que diz respeito a interpretações antropológicas; e **Intervenções Urbanas** – grupo de classificação onde cabiam as notícias diretamente ligadas a obras de transformação e remodelação urbana e arquitetônica na cidade.

A pesquisa buscou, também, as visões dos profissionais que trabalhavam com as questões urbanas em Salvador. As revistas especializadas foram o meio escolhido para realização do resgate desse olhar. As mesmas possuem um papel importante para historiografia da arquitetura e do urbanismo, por meio delas se torna possível compreensão das visões que os profissionais responsáveis pela elaboração de artigos e pela editoração das revistas tinham do contexto e das problemáticas vividas naquele momento. Tinem (2002) corrobora e ressalta que, esses documentos apresentam observações sem julgamentos prévios. Outro fator que torna importante o estudo dessas revistas é o fato delas tornarem mais fácil o acesso as discussões teóricas e práticas que envolviam as suas profissões, tal fato se deve ao valor das revistas, mais acessíveis que livros e a forma como as mesmas eram escritas de forma mais objetivas, facilitando, portanto, a promoção das informações.

A busca pelas revistas especializadas foi realizada no Acervo de Obras Raras da Biblioteca da Escola Politécnica e na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia. Nesses acervos localizaram-se uma série de revistas nacionais publicadas no recorte temporal da pesquisa, mas dentre essas somente a revista Técnica foi publicada e editada em Salvador com artigos escritos em sua grande maioria por profissionais baianos, por conta disso, ela foi escolhida como objeto de análise.

SALVADOR MODERNA: VISÕES JORNALÍSTICAS

Já é sabido que a década de 1930 é um período da história do Brasil em que se cruzam as repercussões de diversos acontecimentos históricos significativos para a transformação do contexto sociopolítico e econômico do país: a abolição da escravatura e a chegada massiva de ex escravos às cidades; o processo de industrialização; o consequente fluxo migratório para os grandes centros urbanos e importação de mão de obra estrangeira; a crise cafeeira e a perda de poder das oligarquias políticas; e o Golpe da Aliança Liberal e ascensão de Getúlio Vargas ao poder. Estas são algumas das principais referências que configuram a conjuntura em que se encontravam as grandes capitais do país no início do século XX.

Neste contexto, mesmo após o processo de Independência, o Brasil preservou suas características tipicamente agrárias até meados do século XIX, passando por um processo de industrialização lenta e tardia que se evidencia no início do século XX, impulsionado por influência e vínculos econômicos com outros países (BOLSON NOAL; JANCZURA, 2011). A força desta influência se solidifica na análise das notícias identificadas nos jornais, nos quais é perceptível a quantidade considerável de notícias publicadas correlacionadas a acontecimentos externos ao Brasil, principalmente de países europeus, onde é possível constatar que – para além da Inglaterra – a Alemanha inferia grande influência no cenário político, econômico e cultural brasileiro (Tabela 1).

Na década de 1930, o Brasil vivia em um cenário característico de um país em processo de desenvolvimento industrial: classe operária crescente e estopins de greves e reivindicações trabalhistas; lutas de classes; obras de remodelação da cidade – chamadas operações urbanas; fortalecimento das correntes higienistas e modernas; e inchamento populacional nos grandes centros. O impacto deste processo de transformação abrupta nas cidades já podia ser observado em tempo real pelas próprias reações sociais relacionadas com os antigos e novos hábitos da comuna. Por meio da pesquisa podemos retirar alguns indicadores a partir das notícias que relatam a eminência cultural da época, entendendo quais são os aspectos que sugerem uma ruptura cultural repentina, num estudo de caso de Salvador.

Numa sociedade em que as principais metodologias de transporte individual eram a charrete e muares, o advento do automóvel se configura como uma grande transformação urbana e cultural. Na medida em que era implementada uma política de inserção dos veículos automotivos na cidade como metodologia de transporte principal – individual e coletivo –, se percebia a resistência cultural e inconsciente de uma sociedade acostumada a andar em bondes ou animais. O modelo rodoviarista importado da América do Norte para a capital baiana gerou um grande impacto com consequências vitais, até então desconhecidas: o grande número de atropelamentos e acidentes. Neste momento se faz importante lembrar que a grande maioria das ruas de Salvador à época não eram formadas pela configuração contemporânea de calçadas para pedestres e rua para passagem de veículos, tão pouco tinham dimensões próprias para o recebimento de fluxo automotivo.

ANO	MÊS	DIA	MANCHETE	DESCRIÇÃO
1935	JAN	9	Aldoph Hitler, A Impressionante Figura Da Alemanha Moderna	Nota de enaltecimento a Hitler.
1935	JAN	10	Deutsches Konsulat	Nota veiculada integralmente na língua alemã.
1935	JAN	11	Núcleos Raciaes	Jornal emite opinião de preocupação sobre grupos imigrantes residentes no Brasil que se aglutinam em núcleos, preservando seus costumes e língua originários.
1935	JAN	26	Nova Sede do Consulado Alemão na Bahia	Transferência da sede do Consulado Alemão na Bahia para a Rua Westphalen Bach & Kronh, na Avenida Allemanha.
1935	FEV	13	Façamos Justiça aos Allemaes	Nota que mostra a influência alemã no Brasil.
1935	FEV	25	Club Allemão	Propaganda de baile carnavalesco que remete a influência alemã no cenário cultural baiano.
1935	MAR	1	A Situação dos Judeus na Alemanha	Comunicado do consulado sobre a posição dos judeus na economia em que já se pode ver as teorias nazistas se formando.
1935	JUL	22	Correntes Imigratórias	Nota que coloca como grande problema da sociedade brasileira os fluxos imigratórios.

Tabela 1: Alguns exemplos de notícias veiculadas no jornal "Diário de Notícias" que remontam a influência Alemã no estado e na capital. Fonte: Elaboração dos autores, 2018.

A rua ainda guardava resquícios coloniais: as pessoas andavam nas ruas dividindo espaço com as charretes, muares e bondes – o único meio de transporte não-automotivo mais próximo dos avanços tecnológicos da época em questão; os batentes existentes protuberantes às casas eram referentes às fundações ou elevações das próprias casas e não para passagem de pessoas, pois estes não detinham largura suficiente para tal (FILHO, 2004). Certamente, na virada do século XIX para o século XX, como as formas de se conceber a cidade foram mudando conceitualmente a partir da modernidade, algumas obras de remodelação começaram a ser empreendidas, e, dessa forma, passeios com o intuito de passagem de pedestres começaram a ser construídos. No entanto, no geral, a cidade ainda comportava em sua morfologia urbana os mesmos aspectos desde quando da sua fundação em tempos coloniais. E obviamente que um corpo social acostumado com a tranquilidade de andar sem preocupações no decorrer de suas vielas sofreria os impactos quando da inserção deste novo método de transporte que reivindicara a rua com expresso egoísmo.

Este processo de transferência de posse e uso da rua para o carro fica tragicamente e historicamente claro com a quantidade de notícias de atropelamento veiculadas no jornal Diário de Notícias, totalizando 23 notícias especificamente sobre atropelamentos e acidentes com automóveis durante o recorte temporal entre 1935 e 1945. Este número pode parecer pequeno, mas algumas considerações devem ser elucidadas: a demografia da cidade de Salvador no ano de 1938 girava em torno de 383.000 (trezentos e oitenta e três mil) habitantes, segundo notícia veiculada no jornal Diário de Notícias sobre dados da Diretoria de Estatística do Ministério da Justiça da época (QUANTOS SOMOS?, 1938) – ou seja o impacto quantitativo para aquela sociedade era completamente diferente para nossa percepção atual numa cidade com estimativa de 2.953.986 (dois milhões, novecentos e cinquenta e três mil e novecentos e oitenta e seis) de habitantes (IBGE, 2018); o fato de existirem 23 notícias veiculadas não corresponde imediatamente a um dado concreto, possivelmente muitos outros ocorreram, porém, não foram no jornais relatados – fato constatado quando observa-se a publicação de notas expressando a preocupação com a quantidade expressiva de atropelamentos ocorridos na cidade (Figura 01).

Por último, na análise dos jornais Diário de Notícias foi perceptível a diminuição gradativa de veiculação de notícias vinculadas ao contexto urbano da cidade, passando a ser mais divulgadas notícias relacionadas a contextos políticos externos ao Brasil por quanto mais se aproximava o período da Segunda Guerra mundial, sendo divulgadas 11 (onze) das 23 (vinte três) notícias de atropelamentos e acidentes com carros apenas no ano de 1935 e as outras 12 (doze) distribuídas entre os outros anos (Gráfico 1).

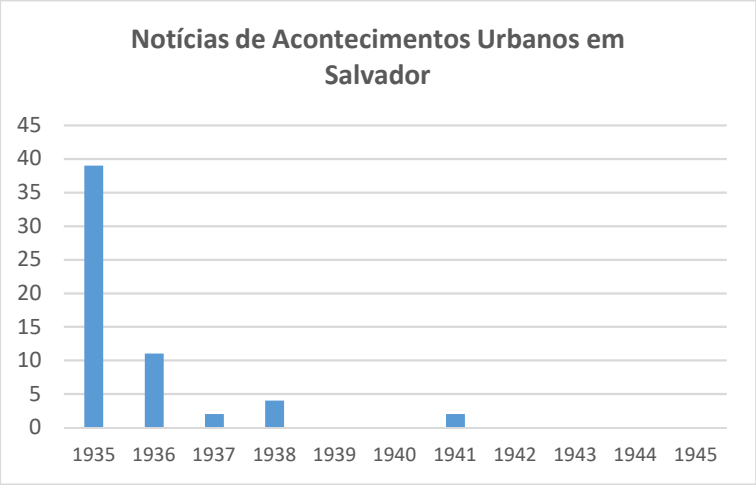


Gráfico 1: Notícias sobre a temática da pesquisa no jornal "Diário de Notícias". Elaboração dos autores, 2018.

Entretanto, a incompatibilidade entre a morfologia urbana da cidade e a política de mobilidade não se atinha apenas ao automóvel. Os bondes também foram grandes geradores de acidentes nas partes da cidade onde a topografia era mais acentuada: o centro. Com toda certeza, a grande maioria das notícias envolvendo desastres com bondes está atrelada à política de importação de tecnologia desenvolvida em países onde o tecido urbano se estabeleceu em terrenos planos, desta forma, se fazendo necessário um processo de compatibilização tecnológica. Os constantes descarrilamentos e acidentes envolvendo bondes

no centro da cidade talvez tenha sido um dos motivos impulsionadores para sua obsolescência e desuso, em conjunto com a importação agora da nova política automobilística e rodoviarista de mobilidade urbana. Entretanto, o mesmo desgaste de incompatibilidade é percebido em relação a inserção dos automóveis, mas até hoje vivemos sobre esta perspectiva de mobilidade. Com toda certeza a influência direta dos Estados Unidos da América como grande potência mundial foi crucial para importação deste novo modelo de mobilidade e obsolescência de outros.

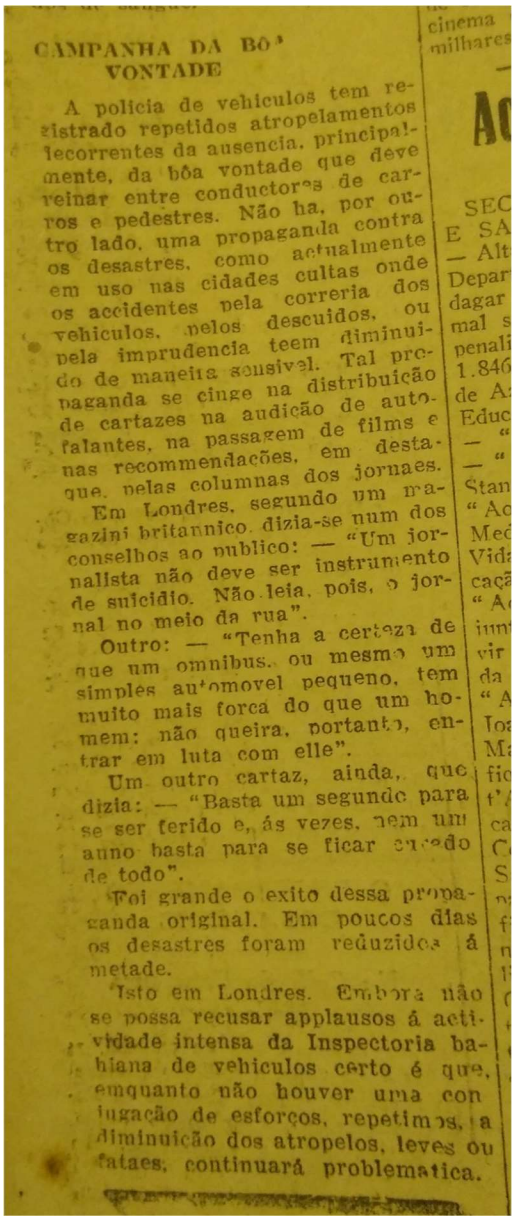
Porém, as transformações trazidas pela modernidade abruptamente absorvida não se deram apenas no campo da mobilidade urbana, mas em toda concepção da sociedade, gerando impactos de ordens mais diversas. O ruído ocasionado pelo inchamento dos centros urbanos, anteriormente tranquilas – mas que neste momento caminhavam na direção de se tornarem metrópoles –, foi um dos grandes debates em todo o mundo moderno, evidenciando problemas de poluição sonora nas cidades e um incomodo por parte de alguns dos integrantes da comuna (Tabela 2).

O desemprego ou a perda de uma determinada perspectiva de renda por determinadas classes também foram consequências marcadas pelo processo tecnológico da modernização, entre elas: a requerida substituição dos cobradores de ônibus por caixas automáticas; o declínio da profissão de pescador na Bahia, decorrente da concorrência com as embarcações mais tecnológicas e o consequente sistema abusivo de aluguel de embarcações modernas; o processo de implementação de tecnologia urbana em saneamento básico e o gradativo fim de profissões como as lavadeiras e aguadeiras – que movimentavam parte da economia local. Para além destes exemplos, diversas outras implementações tecnológicas e autonomizações de trabalho foram inseridas no contexto brasileiro de forma brusca, causando um marco de ruptura entre a sociedade anterior e a sociedade posterior ao processo de modernização, com grandes impactos e desdobramentos no desenvolvimento das cidades e principais centros urbanos (Tabela 2).

Neste contexto, é possível perceber que o início do século XX foi um período de grandes transformações e de anseio social pelas mesmas. No campo do urbano isto reverberou com força, refletindo os pensamentos modernos importados da Europa e América do Norte – já efetivamente aplicados em algumas outras cidades do Brasil –, a cidade foi toda remodelada nos preceitos das operações urbanas, numa política de abandono de seu caráter colonial para assumir um caráter de metrópole moderna – com diretrizes apresentadas e explicitadas na “Semana de Urbanismo” de 1935. Observando a veiculação da realização de obras na cidade é possível notar alguns padrões de atuação enquanto remodelação de cidade e determinadas localidades alvas dessa ação, concentrando em si uma atenção que se fazia necessária também para outras localidades da cidade de Salvador, mas como não estavam na rota do turismo nem na rota de circulação das elites ou principais bens e serviços – apenas conglomerados habitacionais de populações de baixa renda –, recebiam olhares e propostas diferentes – quando vistos.

Levando em consideração o mapa da Directoria de Engenharia Municipal (Figura 02) se torna perceptível que a administração da cidade se dedica – desde antes de 1935 – a algumas localidades da capital com mais vigor do que outras, numa escala de critérios que entende que quão mais distante do Centro Antigo ou do eixo de ligação com o Aeroporto dos Tanheiros na Ribeira, menos importância. A grande concentração de obras no centro da cidade é uma realidade que foi enxergada também por mapas e gráficos gerados pela espacialização das notícias relacionadas a intervenções urbanas durante todo o período de pesquisa – 1935

a 1945 –, sendo as áreas da extensão do subúrbio ferroviário, Liberdade, Itapuã, Boca do Rio e demais localidades já existentes e de características periféricas – tanto no sentido de serem locais distantes do centro como no sentido contemporâneo popular que vincula a nomenclatura "periferia" a populações de baixa renda – carentes de ações de urbanização.



CAMPANHA DA BÔA VONTADE

A policia de vehiculos tem registrado repetidos atropelamentos decorrentes da ausencia, principalmente, da bôa vontade que deve reinar entre conductores de carros e pedestres. Não ha, por outro lado, uma propaganda contra os desastres, como actualmente em uso nas cidades cultas onde os accidentes pela correria dos vehiculos, pelos descuidos, ou pela imprudencia teem diminuido de maneira sensivel. Tal propaganda se cinge na distribuição de cartazes na audição de autofalantes, na passagem de films e nas recommendações, em destaque, pelas columnas dos jornaes.

Em Londres, segundo um magazini britannico, dizia-se num dos conselhos ao publico: — "Um jornalista não deve ser instrumento de suicidio. Não leia, pois, o jornal no meio da rua".

Outro: — "Tenha a certeza de que um omnibus, ou mesmo um simples automovel pequeno, tem muito mais força do que um homem: não queira, portanto, entrar em luta com elle".

Um outro cartaz, ainda, que dizia: — "Basta um segundo para se ser ferido e, ás vezes, nem um anno basta para se ficar curado de todo".

Foi grande o exito dessa propaganda original. Em poucos dias os desastres foram reduzidos á metade.

Isto em Londres. Embora não se possa recusar applausos á actividade intensa da Inspectoria bahiana de vehiculos certo é que, emquanto não houver uma conjugação de esforços, repetimos, a diminuição dos atropelos, leves ou fataes, continuará problematica.

Figura 01: Notícias de preocupação com o quantitativo de atropelamento na capital baiana. Fonte: CAMPANHA DA BOA, 1935.

ANO	MÊS	DIA	MANCHETE	DESCRIÇÃO
1935	JAN	15	Campanha Contra o Ruído	Notícia sobre medidas tomadas nas grandes cidades (Londres, Berlim, Nova Iorque e Rio de Janeiro) contra o ruído noturno, ao mesmo tempo emitindo a opinião do jornal ponderando a situação.
1935	FEV	21	A Melhor Maneira de Andar Nas Ruas	Nota sobre os modos de se andar na rua que dificultam o tráfego de pedestres e automóveis e comparação com população londrina.
1935	FEV	26	O Barulho e a Policia	Nota sobre a metodologia contra o barulho adotada pela Itália.
1935	ABR	10	A Pesca na Bahia	Nota histórica sobre as causas do declínio da profissão de pescador na Bahia.
1935	SET	4	Velocidade Excessiva	Nota sobre o contínuo abuso de velocidade e consequentes acidentes.
1935	NOV	15	Campanha da Boa Vontade	Nota sobre o grande registro de atropelamentos na cidade.
1936	JAN	2	Guerra ao Ruído	Notícia relatando sobre o problema das grandes cidades do mundo e o ruído, contextualizando com a Europa.
1936	JAN	16	Por Que Não Se Adopta a Caixa Automática?	Nota sobre a possível substituição dos cobradores de ônibus por caixas automáticas.
1936	MAR	2	Nossa Urbs e os Veículos	Nota sobre o comportamento imprudente dos motoristas, agravado pela topografia da cidade, como causa da onda de acidentes com veículos.

Tabela 2: Notícias do jornal "Diário de Notícias" que remetem ao impacto social e cultural da modernização. Fonte: Elaboração dos autores, 2018.

Nos anos que seguiram após 1935, o jornal Diário de Notícias se tornou um grande palco de reclamações da população geral sobre a infraestrutura da cidade, sobretudo de seus bairros, chegando essas notícias a majorarem significativamente o quantitativo de notícias avaliadas no período de pesquisa (Gráfico 2), ao contrário do jornal A Tarde – que tem uma quantidade muito maior de notícias de intervenções urbanas (Gráfico 3). Este entendimento sugere também que, para além de uma população ansiosa por mudanças da modernização existia concomitantemente uma população questionadora e ativa, clamando por melhorias nos espaços onde se alocavam suas humildes residências, em que, ao observar os contrastes de qualidade de vida e infraestrutura perceptível entre bairros – às vezes até mesmo entre ruas próximas –, assumiam uma postura de cobrança materializada na veiculação dos reclames nos jornais, demandando uma postura da administração em relação a essa questões; isto nos revelam indicadores interessantes acerca das

políticas adotadas pelas gestões municipais, uma vez que este mapa se torna espacialmente reverso ao mapa anterior das intervenções urbanas. Ou seja, a população que mais precisa e mais reclama é a mais carente de políticas, enquanto outras populações possuidoras de infraestrutura adequada concentram toda a atenção do município. Essa percepção constata uma égide elitista de pensamento político hegemônico que vem sendo aplicado na construção das cidades de modo geral.

As grandes obras de remodelamento (Tabela 3) – como o alargamento da Av. Sete, o alargamento da Av. Joana Angélica, a derrubada da Sé para se tornar terminal de bondes, o fornecimento de água encanada e reforma do sistema de saneamento no Centro e proximidades, a quantidade de linhas de bondes, as pequenas ruelas transversais alargadas, a reforma da Av. Jequitaia inteira e todo o eixo que liga ao Aeroporto dos Tanheiros – indicam: o empenho e a quantidade de dinheiro público gasto em obras de modernização de parte da cidade, que não necessariamente precisavam ou precisariam destas obras de remodelamento se não fossem pelas próprias políticas de modernização abrupta já inseridas – como o automóvel e os constantes engarrafamentos; o total esquecimento de zonas carentes de infraestrutura e urbanização, mesmo que com densidades demográficas significativamente altas. Esses bairros esquecidos coincidentemente eram bairros formados, em sua grande maioria, por população negra, distanciados do centro, de perfil financeiro baixo e de desenvolvimento autônomo e informal. Reunindo estas características, pode-se afirmar historicamente o caráter elitista das administrações públicas da cidade de salvador e identificar razões para as atuais problemáticas envolvendo estes bairros e os demais que cresceram nesta mesma perspectiva (Figura 02).

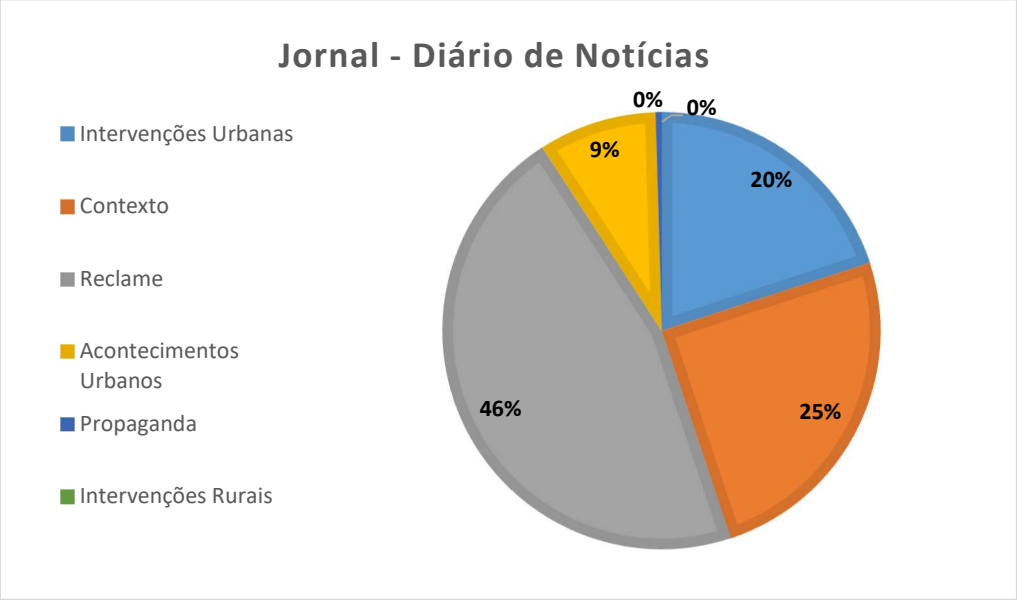


Gráfico 2: Percentual da temática das notícias identificadas pela pesquisa no jornal "Diário de Notícias", no período de 1935-1945. Fonte: Elaboração dos autores, 2018.

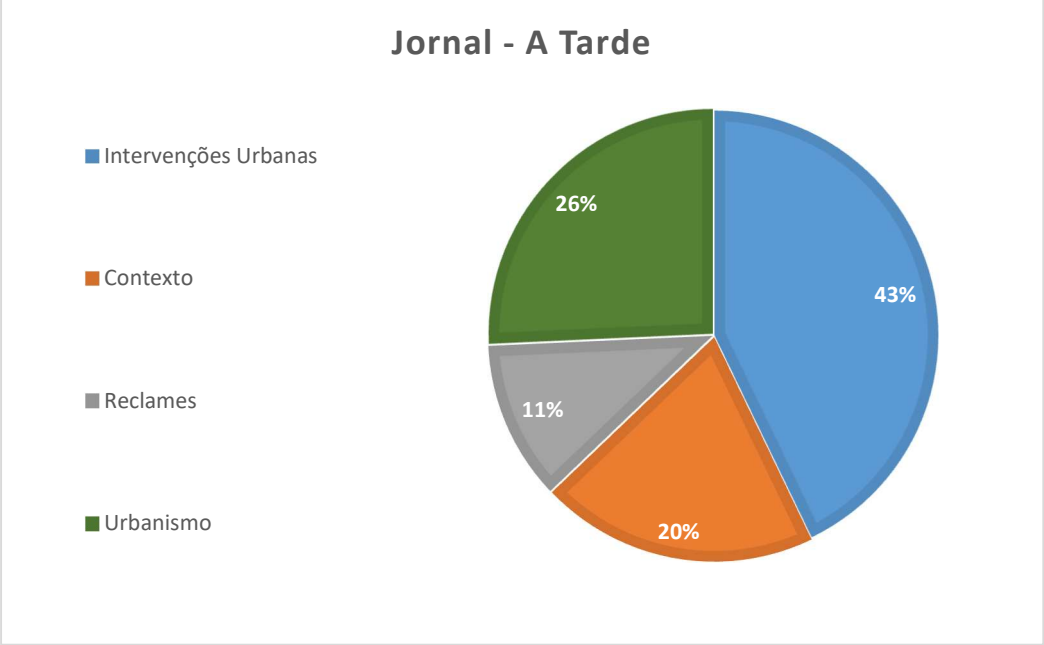


Gráfico 3: Percentual da temática das notícias identificadas pela pesquisa no jornal "A Tarde", no período de 1935-1945. Fonte: Elaboração dos autores, 2018.

Figura 02: Mapa georreferenciando por pontos obras de remodelação da cidade de Salvador na gestão de Americano Costa. Fonte: A ADMINISTRAÇÃO AMERICANO COSTA, 1935.

ANO	MÊS	DIA	MATÉRIA	DESCRIÇÃO
1935	FEV	6	Quando Nasceu nosso Urbanismo?	A obra da ladeira da montanha e a sugestão sobre seu alargamento.
1935	MAR	14	Melhoramentos Urbanos um plano de remodelação da Ladeira da Misericórdia	Plano de melhoramento da Ladeira da Misericórdia.
1935	ABR	2	As casas onde mora a pobreza	Autorização para a Sociedade Anônima realizar obras na cidade.
1936	JAN	20	O inquietante problema com as habitações	As construções e reconstruções em 1935.
1938	OUT	28	O velho bairro moderniza-se	A prefeitura está pondo a baixo todo um quarteirão da rua Thomé de Souza.
1939	JUN	6	A cidade muda de aspecto	Prosseguem os trabalhos de alargamento de uma das artérias centrais.
1939	JUN	27	Melhoramentos Urbanos	Uma amputação de quase dois metros na Rua Álvaro Tibério.
1940	OUT	19	Uma Velha Cidade que se moderniza	Obras de aformoseamento planejadas para 1941 – relatório da administração do prefeito Neves da Rocha.
1941	MAIO	8	A Prefeitura e Serviço de Patrimônio chegaram a um acordo quanto as futuras obras	Desapropriação total de novos quarteirões na Sé e alargamento da Rua do Saldanha.
1941	JUN	19	Projetos Grandiosos para o campo oficial de esportes da Bahia	O Governo vai abrir concorrência e prazo para a construção do Dique.
1943	MAR	16	Desaparece iluminação central da Avenida Sete	Os postes estão sendo retirados para a extremidade dos passeios.
1944	MAIO	12	Obras que a Prefeitura da capital executa	A Bahia terá sua Avenida Contorno.

Tabela 3: Algumas notícias retiradas do jornal "A Tarde" correlacionados a Intervenções na capital baiana. Fonte: Elaboração dos autores

ANO	MÊS	DIA	MANCHETE	DESCRIÇÃO
1936	OUT	17	A cidade Encantadora	Nota sobre a potencialidade do turismo na capital.
1937	MAR	16	Turismo	Nota sobre o êxito da atuação do Touring Club da Bahia nessa questão e o apelo para que se molde um interesse exterior na cidade e no estado.
1941	JUN	10	Vende-se Turismo	Artigo sobre importância do turismo.
1945	AGO	3	Turismo	Nota sobre falta de infraestrutura de hotéis para receber estrangeiros.

Tabela 4: Algumas notícias vinculadas à temática de Turismo divulgadas no jornal "Diário de Notícias". Fonte: Elaboração dos autores, 2018.

DESAPARECE A ILUMINAÇÃO CENTRAL DA AVENIDA SETE

OS POSTES ESTÃO SENDO RETIRADOS PARA A EXTREMIDADE DOS PASSEIOS

A cidade, na sua artéria central, está mudando de fisionomia.

Hoje, de manhã cêdo, postes de iluminação publica foram colocados na parte extrema dos passeios, obedecendo a distancia determinadas para tal fim.

Colhendo informações no gabinete do prefeito, soubemos que a nova posteação substituirá a central, hoje em dia condenada nas cidades modernas, com o agravante de servir de transtorno ao livre trafego de veiculos e transito de pedestres.

Todos os postes da iluminação do centro da Avenida Sete serão retirados, procedendo-se, como já está acontecendo, primeiramente com a rua Chile.

Os novos postes em frente á Secretaria de Agricultura e a "A TARDE"

Figura 03: Notícia menciona como postes são trocados para atender aos requisitos da modernidade. Fonte: DESAPARECE A ILUMINAÇÃO, 1943.

Para além de entender a produção da cidade como da elite para a elite desde o início do século XX, outro indicador surge, também, como relevante: o turismo (Tabela 4).

Durante o período analisado nos jornais, a variável turismo surgiu por diversas vezes, quando não sozinha, implícita em outros artigos como “estética da cidade”, “visões internacionais da capital”, “impressões de um repórter a andar pelas ruas de Salvador” etc. A presença deste indicador sugere uma resposta às inquietações de entender por que mesmo ruas do centro da cidade eram abandonadas enquanto outras passavam constantemente por processos de remodelação: a rota do turismo e a imagem que se projetava da cidade para o exterior.

As reformas e o processo de remodelação da cidade, antes de tudo, era um anseio imagético e de assimilação referencial dos países europeus. Desta forma, o Brasil progressista, não mais – apenas – ruralista, agora tinha que mostrar-se como país desenvolvido para as potências mundiais (Figura 04). Assim sendo, no início do século XX a imagem se torna um coeficiente que agrega valor e credibilidade ou não a um país, estado ou cidade – daí a categorização de países de acordo com sua capacidade de proporcionar infraestrutura para seus habitantes. Nesta mesma época se inicia também um processo de construção de uma identidade nacional, acentuando o debate da imagem já acirrado pelas relações internacionais.

Desta forma, entendem-se muitos motivos: o motivo de reformar uma rua que acabara de passar por remodelações; o motivo de reformar o sistema de abastecimento de água de uma localidade enquanto em outras a população tem que percorrer longas distâncias por um balde de água; o motivo de tanto dinheiro gasto para alargamentos de ruas enquanto para outras localidades nem existe pavimentação; e diversos outros. Do alinhamento desses diversos entendimentos – e muitos outros que escaparam aos olhares atentos desta pesquisa – que deriva o processo de formação de Salvador enquanto cidade moderna e remodelada no século XX, baseadas na construção de uma projeção internacional aliada ao processo nacional de construção identitária, às imposições político-econômicas, às antigas formas segregacionista da elite de conceber o espaço social e ao racismo já institucionalizado numa sociedade pós escravista.

SALVADOR MODERNA: VISÕES TÉCNICAS

O Sindicato de Engenheiros da Bahia, fundado, em 1937, pelo engenheiro civil Alfredo Nogueira Passos, foi criado no ano em que o então presidente Getúlio Vargas assinou o decreto que regulamentava o exercício profissional da engenharia e da arquitetura (SENGEBA, 2018). A revista Técnica, criada pelo Sindicato de Engenheiros da Bahia, teve seu primeiro número publicado em agosto de 1940. No texto de abertura desse primeiro número o sindicato explica que a publicação possuirá um cunho essencialmente baiano tratando de problemáticas referentes ao Estado e que de alguma forma pesem sobre a responsabilidade técnica do profissional de engenharia. Outro ponto importante abordado nesse texto de abertura é quanto à finalidade da revista, que seria responsável por apresentar ao público a contribuição dos engenheiros para o benefício da comunidade, mas os mesmos destacam a dificuldade que existiria nesse processo de aproximação com a sociedade por meio de uma revista especializada.

No acervo da Biblioteca da Escola Politécnica foram localizados 38 números da revista, entre os anos de 1940 a 1959. Todos os números localizados foram investigados buscando localizar informações sobre o processo de modernização da cidade, sobre o urbanismo enquanto ciência, e sobre intervenções na infraestrutura urbana. Dessa forma destacaram-se onze artigos inseridos nas temáticas acima citadas. Se faz importante evidenciar que, mesmo a investigação das revistas possuindo um recorte temporal maior que o objeto de estudo desse artigo, dos onze artigos selecionados somente um encontra-se fora do recorte temporal do presente artigo, publicado em 1949.

O primeiro artigo analisado foi publicado no primeiro número da revista, em agosto de 1940, intitulado "Un urbaniste doit – it étre: un architecte, un inénieur, un géométre" (Deveria um urbanista ser: um arquiteto, um engenheiro, um geômetra). O artigo escrito por Jayme Cunha de Gama e Abreu, professor da Escola Politécnica da Bahia, foi publicado inicialmente na revista francesa "Urbanisme", em junho de 1938, influenciado por questões que surgiram no Congresso de Urbanismo, em Marselha, em 1937. Nesse artigo Abreu (1940) buscou determinar quem deveria ser o profissional de urbanismo, por meio do conceito de urbanismo enquanto ciência.

Abreu (1940) toma como ponto de partida o conceito de urbanismo defendido por Godoy que diz o "urbanismo, afinal, nada mais é de que ordem e harmonia entre os elementos estáticos e dynamicos de uma cidade" (GODOY, 1938 *apud* ABREU, 1940, s.p.). Diante desse conceito o autor definiu um processo para o exercício do urbanismo, enquanto ciência, que se iniciaria com o estudo dos hábitos dos cidadãos pois a partir desse conhecimento se faria possível realizar a criação de zonas, com a determinação do lote padrão e imutável de cada uma delas, para ele esse exercício de criação de zonas e definição de lotes poderia ser considerado uma das leis fundamentais do urbanismo.

Após a definição da dimensão do lote, seriam definidas as características do que seria construído no lote como gabarito e grau de permanência de pessoas. Com essas características definidas Abreu (1940) defende que seria possível calcular a quantidade de pessoas por zona e então definir as redes de água e esgoto. Quanto ao traçado das ruas o autor explica que será baseado tanto no fluxo de pessoas entre as zonas, quanto na insolação e na estética. Mediante a apresentação do que seriam as etapas para elaboração de um plano urbano e assim o exercício pratico do urbanismo, o autor defende que, somente o engenheiro está habilitado a exercer o urbanismo enquanto ciência, por conta das disciplinas ministradas para sua formação. Tal posicionamento fica claro no seguinte trecho:

> Para todos aqueles que têm o Urbanismo como SCIENCIA, o urbanista tem de ser ENGENHEIRO, para os que consideram como ARTE, cujos problemas essenciais são problemas de composição e não de coordenação, o urbanista será um ARCHITECTO. Mas para os que acham que é um "PUZZLE", um "quebra-cabeças", o GEOMETRA pode encarregar-se de seus estudos. (ABREU, 1940, s. p.).

O segundo artigo analisado foi publicado, também, no primeiro número da revista. Intitulado "Espaços Livres e Áreas Verdes em Urbanismo", foi escrito pelo engenheiro civil Walter Gordilho e foi fruto de uma palestra realizada pelo mesmo para o curso de Urbanismo da Escola de Belas Artes da Bahia. Gordilho

(1940) inicia o artigo apresentando um posicionamento semelhante ao de Abreu ao tratar o urbanismo enquanto ciência e acrescenta que o mesmo é a ciência da previsão, que "corrige o erro do passado, não se ilude com o presente, e tem o pensamento fixo no bem-estar do futuro" (GORDILHO, 1940, s. p.).

Diante desse posicionamento sobre o urbanismo como viabilizador do bem-estar no futuro, Gordilho (1940) destaca a importância dos espaços livres e das áreas verdes na cidade. O autor toma como exemplo as cidades americanas onde pesquisas comprovaram que a presença dos parques ajudou na redução da criminalidade, valorizaram os terrenos que circundam parques em 606,3 por cento e os locais que apresentaram um aumento das áreas verdes tiveram uma redução da mortalidade. Gordilho (1940) evidencia a realidade de Salvador, que possui um baixo coeficiente de áreas verdes na zona urbana e fala que a prefeitura deveria realizar ações para resolver essa questão o quanto antes, sugerindo a desapropriação de terrenos vazios dentro da zona urbana. O autor explica que a ausência de áreas verdes em Salvador se deve à prática de um "urbanismo de emergência" com ações sempre restritas e pontuais.

O terceiro artigo analisado foi publicado no segundo número da revista, em outubro de 1940, intitulado "Urbanismo", escrito por João Salles Britto Machado, engenheiro chefe interino da Divisão de Obras Públicas. Esse artigo diferente dos outros dois já apresentados não tem como objetivo realizar discussões teóricas sobre questões que permeiam o urbanismo, mas sim evidenciar os melhoramentos urbanos que foram feitos ou iriam ser feitos pela prefeitura na gestão do Dr. Neves da Rocha, buscando destacar um processo de renovação que estava sendo vivenciado na capital baiana. Os primeiros melhoramentos apresentados são as remodelações das praças Pedro II, General Osório e Colomba. De acordo com Machado (1940), essas remodelações trouxeram condições harmoniosas ao local e valorizaram a área em que estão inseridas.

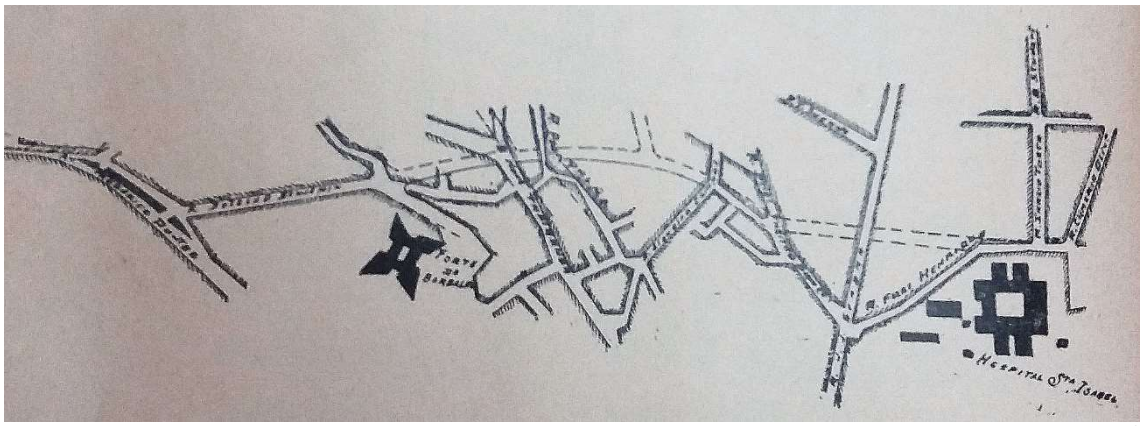


Figura 04: Cópia parcial da planta da cidade de Salvador compreendendo os distritos de Santo Antônio e Nazareth. Fonte: MACHADO (1940).

Machado (1940) apresenta algumas avenidas que estavam sendo executadas naquele período como a Av. Jequitaia, que liga o bairro do Comércio e a península de Itapagipe. O autor destaca as obras de alargamento e prolongamento da Rua Carlos Gomes e a remodelação da Praça da Sé, obras que ainda não tinham sido executadas, mas que para ele possuíam um caráter de urgência, pois evitariam a circulação

congestionada no centro da cidade. Dentre as obras que estavam em execução nesse momento, Machado destaca a obra de alargamento e prolongamento da rua Botelho Benjamim como umas das mais relevantes por promover a ligação entre o bairro Santo Antônio e o bairro Nazaré, possibilitando um desvio de tráfego do centro urbano da cidade (Figura 04).

Machado (1940) deixa claro, no final do artigo, o seu posicionamento enquanto chefe da Divisão de Obras Públicas da Prefeitura Municipal de como a mesma deve intervir na cidade. O autor compreende que a Prefeitura é responsável por conduzir a cidade para o progresso, mas deve fazer isso "sem desprezar o seu patrimônio histórico, aproveitando as maravilhas dos efeitos cênicos, generosamente oferecidos pela natureza" (MACHADO, 1940, s. p.), ressaltando que a mesma deve agir respaldada nas lições da técnica e da experiência.

O quarto artigo analisado foi publicado no terceiro número da revista, em janeiro de 1941, intitulado "Devaneios Urbanísticos", elaborado pelo engenheiro civil Oscar Caetano da Silva, inicialmente apresentado em uma palestra no Sindicato de Engenheiros da Bahia. O posicionamento de Silva (1941) diverge da opinião de Abreu (1940) quanto ao conceito de urbanismo e quem pode exercê-lo enquanto prática. O autor inicia o artigo apresentando a fala de Anhaia Melo que diz: "muitos pensam que urbanismo é apenas um problema para o engenheiro, e confundem uma ciência tão bela e vasta, com a simples técnica de engenharia -municipal".

Dessa forma, Silva (1941, s. p.) defende que a questão urbana é um problema tanto do engenheiro quanto do sociólogo, do legislador, do jurista, do economista e de todos os cidadãos, pois para ele assim como explicita Unwin o urbanismo é "a ciência de estabelecer ligação entre as coisas". Silva (1941) argumenta que, Salvador precisa de um plano, não apenas um plano de urbanismo, mas um plano de conjunto, que vá além da delimitação de zonas, criação de novos arruamentos, que seja possível construir um urbanismo de ligação de coisas, sendo o urbanismo moderno norte americano a referência para a implementação desse tipo de ação.

Quanto à elaboração de um plano para a cidade de Salvador, Silva (1941) destaca que essa não é uma ideia nova, na verdade, surgiu em 1934 e culminou, em 1935, com a "Semana de Urbanismo", que de acordo com ele obteve êxito em seu primeiro momento, pois foi criada após a Semana a Comissão do Plano. Essa comissão se apresenta como um elemento fundamental no processo de contiguidade da execução das metas estabelecidas pelo Plano da Cidade. Mas, em 1939, a comissão foi extinta, fato que, de acordo com Silva (1941), aconteceu por uma falta de prestígio político e pela incompreensão da administração pública de sua função. Silva (1941) conclui o artigo evidenciando o seu desejo que o mesmo interesse em elaborar um plano para Salvador em 1935 seja retomado em algum momento.

O quinto artigo analisado foi publicado no sétimo número da revista, em janeiro de 1942, intitulado "Considerações em torno do plano de remodelação da Cidade de Salvador e da necessidade da iniciativa particular no problema de embelezamento urbano", escrito pelo engenheiro civil Accioly Vieira de Andrade, técnico da prefeitura municipal. Andrade (1942a) inicia o artigo destacando as ações da administração pública na busca pela elaboração de um plano diretor para Salvador. A primeira ação destacada pelo autor

é a Diretoria de Urbanismo e Cadastro, que realizava levantamentos de zonas e elaborava projetos em plantas parciais, ações voltadas para o plano geral que já estava esboçado.

De acordo com Andrade (1942a), o principal problema vivenciado pela cidade de Salvador, em 1942, era o congestionamento da circulação, por conta disso a prefeitura realizou melhoramentos voltados para ampliação e criação de vias, destacando que todos os melhoramentos estariam em consonância com o futuro plano diretor da cidade. Como exemplos dessas ações o autor apresenta as intervenções que foram realizadas nas seguintes vias: Rua Carlos Gomes, Rua Botelho Benjamim, Rua Visconde do Rio Branco e Rua Visconde de Mauá. A Praça da Sé também é evidenciada pelo autor por ter proporcionado um elevado rendimento quanto à questão do trânsito.

Outro ponto abordado por Andrade (1942a), é a dupla finalidade dos melhoramentos realizados pela prefeitura, que de acordo com o mesmo os serviços executados organizam tanto a propriedade pública quanto produzem benefícios para propriedade privada. Dessa forma, o autor defende que seja fomentada a iniciativa privada, para que a mesma possa trabalhar paralelamente aos melhoramentos públicos, estabelecendo um acordo mutuo para o desenvolvimento da cidade. Como exemplo de intervenção pública, que beneficiou a iniciativa privada inserida em seu entorno ele apresenta a Praça Dr. Adriano Gordilho, na zona da Penha.

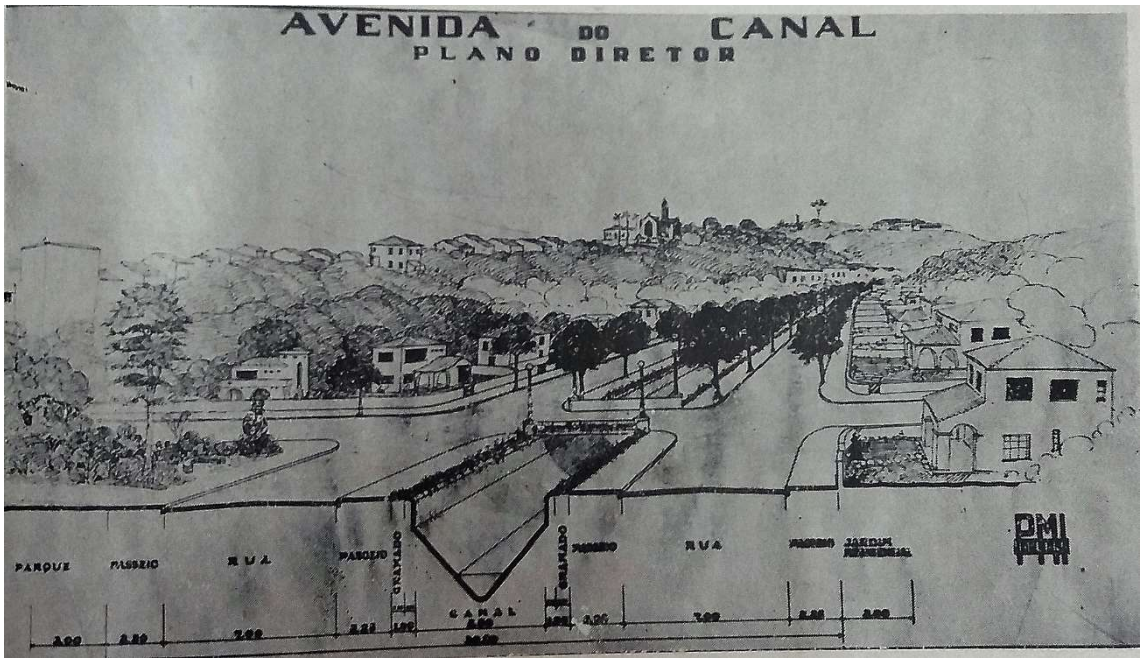


Figura 05: Detalhe da Avenida do Canal, Itabuna-BA. Fonte: CIDADE DE ITABUNA, 1942.

O sexto artigo analisado foi publicado no sétimo número da revista, em janeiro de 1942, intitulado “Cidade de Itabuna”, sem autor identificado. O artigo aborda as mudanças que estavam sendo realizadas na cidade de Itabuna, por conta de implementação do seu plano diretor de urbanização. A primeira ação apresentada

é a Avenida do Canal (Figura 05), que foi criada junto ao Ribeirão Lava Pés. De acordo com o artigo o ribeirão representava uma limitação ao desenvolvimento da cidade, por conta das cheias e das áreas pantanosas. Dessa forma, a canalização a céu aberto do mesmo e a construção de uma via de circulação junto a ele, segundo a revista são elementos do urbanismo moderno que viabilizarão o desenvolvimento em Itabuna.

O segundo ponto abordado no artigo é quanto ao traçado sanitário, a revista destaca o fato de toda a rede sanitária ter sido projetada aproveitando o talvegue natural da bacia hidrográfica em que a cidade está inserida, de forma que toda a zona urbana foi saneada e diversas áreas pantanosas foram transformadas em locais adequados para construção de residências (CIDADE DE ITABUNA, 1942). O terceiro ponto evidenciado é o traçado viário (Figura 06), o artigo explica que naquele momento Itabuna era o mais importante centro rodoviário do sul do estado da Bahia. Com isso, o Plano Diretor da cidade, propôs tanto a adequação de vias antigas como a criação de novas ruas; como exemplo das novas vias criadas tem-se a Avenida do Canal.

Figura 06: Vista aérea da adaptação do traçado viário na cidade de Itabuna. Fonte: CIDADE DE ITABUNA (1942).

O sétimo artigo analisado foi publicado no oitavo número da revista, em março de 1942, intitulado "Lembrando a previsão contra as inundações de alguns pontos da cidade", escrito pelo engenheiro Accioly Vieira de Andrade, técnico da prefeitura municipal. Andrade (1942b) explica que a conformação natural da topografia de Salvador viabiliza o perfeito escoamento natural das águas pluviais. Mas com o crescimento da cidade, os caminhos naturais das águas foram canalizados sem observar os princípios básicos da hidráulica, portanto, criando canais insuficientes para o volume das águas pluviais no período das chuvas torrenciais (ANDRADE, 1942b). Como exemplo dessa realidade, o artigo apresenta o caso do Rio das Tripas, que foi canalizado e possui no entorno do seu leito inúmeros pontos de ocorrência de inundações e enxurradas. O autor destaca que, se faz necessária uma mudança de atitude quanto ao tratamento das

águas pluviais, com a realização de maiores estudos prévios antes da execução de obras de canalização de caminhos naturais das águas.

O oitavo artigo analisado foi publicado no nono número da revista, em maio de 1942, intitulado "Melhorando o aspecto urbano", escrito pelo engenheiro Accioly Vieira de Andrade, técnico da prefeitura. Andrade (1942c) apresenta o projeto que está sendo realizado da Rua Plínio de Lima, na colina de "Mont Serrat". O autor destaca o potencial existente no projeto dessa via, primeiro por questões de tráfego, segundo por estar inserida em um local com rica beleza cênica, atrativo, portanto, para os visitantes. O projeto também é evidenciado pela inovação tecnológica empregada na sua execução, devido à inclinação acentuada do terreno onde a rua está inserida fez-se necessário a construção de um muro de contenção. Mas ao invés do muro de alvenaria, que era habitualmente utilizado, foi executado um muro de concreto armado, que possuía maior eficiência estrutural e menor custo (ANDRADE 1942c).

O nono artigo analisado foi publicado no nono número da revista, em maio de 1942, intitulado "Novos métodos de trabalho da Prefeitura de Salvador", sem autor identificado. O artigo se apresenta como um relatório das ações da administração pública de Salvador. O primeiro ponto retrata a capacidade econômica da prefeitura que aumentou sua arrecadação de impostos e com isso conseguiu diminuir sensivelmente as dívidas externas; além da melhoria econômica vivenciada pela cidade como um todo com o incentivo da atividade industrial (NOVOS MÉTODOS DE, 1942).

O segundo ponto evidencia a ação da prefeitura na construção de mercados públicos, que tem como objetivo instrumentalizar a cidade para realização de feiras livres com frigoríficos apropriados. O terceiro ponto destaca alguns dos melhoramentos que estavam sendo executados pela prefeitura naquele momento, como a Praça da Sé, a Rua Carlos Gomes e a Rua Botelho Benjamin, por trazerem grandes benefícios para o tráfego e promoverem o embelezamento. Se faz importante ressaltar que dentre as ações de melhoramentos, o artigo afirma que a prefeitura teria realizado intervenções nas principais zonas suburbanas dentro dos recursos financeiros disponíveis (NOVOS MÉTODOS DE, 1942).

O décimo artigo analisado foi publicado no décimo sexto número da revista, em dezembro de 1944, intitulado "Moderniza-se a cidade de Salvador", sem autor identificado. O artigo apresenta melhoramentos urbanos realizados na cidade durante a gestão do prefeito Elísio de Carvalho Lisboa. As intervenções citadas no artigo foram inauguradas no dia 10 de novembro de 1944, na data comemorativa da criação do Estado Novo, sendo eles o plano superior, a rua Newton Prado e o Belvedere do Passeio Público. Quanto ao Belvedere do Passeio Público, o mesmo é destacado como uma obra que reflete o grau elevado de civilização do povo soteropolitano (MODERNIZA-SE A CIDADE, 1944).

Finalmente, o décimo primeiro artigo analisado foi publicado no trigésimo primeiro número da revista, em dezembro de 1949, intitulado "O abastecimento d'água da cidade do Salvador", sem autor identificado. O artigo evidencia o fato que Salvador, ao contrário de inúmeras outras cidades, não tem sofrido com a crise de abastecimento de água. De acordo com a revista, tal fato se deve à ação da Secretaria de Viação e Obras Públicas na implementação do reservatório e da estação elevatória do Queimado, que era responsável pelo abastecimento das "zonas de S. Antônio, inclusive toda a Liberdade, Passo, Se, Sant'Ana e pequena parte da zona de Nazaré" (O ABASTECIMENTO D'AGUA, 1949).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises realizadas nessa pesquisa deixam evidente que, a década estudada (1935-1945) foi um período de grandes mudanças na cidade de Salvador, motivada pela busca da modernização. Isto posto, destacamos dois pontos: a defasagem entre a teoria do urbanismo, sua compreensão enquanto disciplina, e a prática, a forma como se intervia na cidade; e o modo como ocorreu processo de modernização de Salvador.

Quanto à defasagem entre teoria e prática, tanto na análise dos textos publicados nas palestras da "Semana de Urbanismo" de 1935, quanto nos artigos de revista Técnica, meios que nos possibilitaram apreender a percepção dos profissionais, fica notório que a delimitação clara da definição de urbanismo ainda estava sendo feita pelos mesmos. O conceito de urbanismo, enquanto ciência, apreendido pelos profissionais nesse período é exportado de outros países sem uma adaptação a realidade local e sem uma consonância entre a interpretação feita pelos diversos profissionais, gerando assim divergências, por exemplo, entre quem deveria de fato exercer a prática do urbanismo. Essa inconsistência teórica vivenciada se materializava na prática, nas discussões da "Semana de Urbanismo" e em diversos artigos da revista se fala sobre a importância de elaboração de um plano geral para Salvador, mas, na prática, o que se visualiza nas intervenções apresentadas, tanto nos jornais quanto na revista, são ações pontuais ou específicas na cidade.

Dessa forma, destacamos o outro ponto importante, se as intervenções que visavam a modernização de Salvador ocorriam de forma pontual na cidade elas possibilitavam de fato uma Salvador moderna? Toda a população tinha acesso a esse conjunto de intervenções pontuais? A resposta que encontramos na pesquisa, é que as diversas obras de remodelação urbanas executadas na cidade, entre 1935 e 1945, foram realizadas em algumas vias na área central e na zona portuária, privilegiando apenas uma parcela da população soteropolitana. Esse processo de modernização restritivo fica evidente também no campo teórico, nas discussões realizadas na Semana de 1935 se deixa claro que parte da população seria incapaz de lidar com esse processo de modernização, por não saber como se portar na rua dessa cidade moderna que estava sendo pensada e criada.

O processo de construção dessa Salvador moderna, infelizmente, não foi vivenciado pela população como um todo. O novo e o moderno pertenciam a uma pequena parcela da população, sistema que em nada mudou na atualidade, apenas se consolidou, edificando a cada dia a exclusão social no tecido urbano da capital baiana.

REFERÊNCIAS

A ADMINISTRAÇÃO AMERICANO Costa, através de um rápido esboço de suas iniciativas. **Diário de Notícias**, Salvador, 25 abr. 1935, s.p.

ABREU, Jaime Cunha Gama e. Tráfego urbano. In: SEMANA DE URBANISMO. **Conferências.** Editora e Graphica da Bahia, 1937, p. 75-90.

ABREU, Jaime Cunha Gama e. Un urbaniste doit – it étre: un architecte, un inénieur, un géométre. **Técnica. Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, n.1, ago./set. 1940, s.p.

ANDRADE, A. V. Considerações em torno do plano de remodelação da Cidade de Salvador e da necessidade da iniciativa particular no problema de embelezamento urbano. **Técnica. Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, n.7, jan./fev. 1942a, s.p.

ANDRADE, A. V. Lembrando a previsão contra as inundações de alguns pontos da cidade. **Técnica. Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, n.8, mar. 1942b, s.p.

ANDRADE, A. V. Melhorando o aspecto urbano. **Técnica. Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, n.9, maio. 1942c, s.p.

BOLSON NOAL, Ednilson; JANCZURA, Rosane. A política nacional de habitação e a oferta de moradias. **Textos & Contextos,** Porto Alegre. 10, n. 1, p. 157 - 169, jan./jul. 2011.

CAMPANHA DA BOA vontade. **Diário de Notícias**, Salvador, 15 nov. 1935, s.p.

CIDADE DE ITABUNA. **Técnica. Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, n.7, jan. 1942, s.p.

COLEÇÃO revista Técnica (1940-1959).

COSTA, José Lourenço de A. A cidade errada e a cidade certa. In: SEMANA DE URBANISMO. **Conferências.** Editora e Graphica da bahia, 1937, p. 57-64.

DESAPARECE A ILUMINAÇÃO Central da Avenida Sete**. A Tarde**, Salvador, 6 mar. 1943, s.p.

FERNANDES, Ana. A Semana de 1935 e o Urbanismo na Bahia: antecedentes, necessidade, circunstância. In: FERNANDES, Ana; FIGUEIREDO, Gloria Cecilia dos Santos; REBOUÇAS, Thais. (Orgs.). **Semana de Urbanismo de 1935**. Reflexões contemporâneas. Salvador: Assembleia Legislativa, 2016, p. 25-68.

FILHO, Nestor Goulart Reis. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. V.10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FGV - Fundação Getúlio Vargas. Diário de Notícias (salvador). Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-de-noticias-salvador>. Acesso em: 01 jun. 2018.

GORDILHO, W. Espaços Livres e Áreas Verdes em Urbanismo. **Técnica. Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, n.1, ago./set. 1940, s.p.

IBGE. Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/salvador/panorama>. Acesso em: 01 jun. 2018.

JORNAL A TARDE, edições janeiro de 1935 a dezembro de 1945.

JORNAL DIÁRIO DE NOTÍCIAS, edições janeiro de 1935 a dezembro de 1945.

MACHADO, J. S. B. Urbanismo. **Técnica. Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, n.2, out. 1940, s.p.

MODERNIZA-SE A CIDADE de Salvador. **Técnica. Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, n.10, dez. 1944, s.p.

NOVOS MÉTODOS DE trabalho da Prefeitura de Salvador. **Técnica. Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, n.9, maio. 1942, s.p.

O ABASTECIMENTO D'ÁGUA da cidade do Salvador. **Técnica. Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, n.31, dez. 1949, s.p.

SAMPAIO, Antonio Heliodorio Lima. **Formas urbanas**. Cidade real e cidade ideal. Contribuição ao estudo urbanístico de Salvador. Salvador: Quarteto Editora 2015.

SENGEBA. **Nossa história**. Disponível em: <http://sengeba.org.br/sindicato/nossa-historia/>. Acesso em: 10 maio 2018.

SILVA, O. C. S. Devaneios Urbanísticos. **Técnica. Revista de Engenharia e Arquitetura**, Salvador, n.3, jan./fev. 1941, s.p.

TINEM, N. **O alvo do olhar estrangeiro**: o Brasil na historiografia da arquitetura moderna. João Pessoa: Manufatura, 2002.

V enanparq
Salvador - 2018

RECUPERAÇÃO DA MEMÓRIA ARQUITETÔNICA DO THEATRO DA PAZ DE LIMEIRA - SP

RECOVERY OF THE ARCHITECTURAL MEMORY OF THE PEACE THEATER IN LIMEIRA - SP

RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA ARQUITECTÓNICA DEL THEATRO DE LA PAZ EN LIMEIRA - SP

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO.

CACHIONI, Marcelo
Doutor em Arquitetura e Urbanismo FAU USP; Professor da FIEL Limeira e do PPGAU UNP
mcachioni@gmail.com

SILVA, Mayara Begname de Castro Duarte
Estudante de Arquitetura e Urbanismo da FIEL Limeira
mayarabegname@gmail.com

DIAS, Danilo Rafael
Estudante de Arquitetura e Urbanismo da FIEL Limeira
danilordiazi@gmail.com

RECUPERAÇÃO DA MEMÓRIA ARQUITETÔNICA DO THEATRO DA PAZ EM LIMEIRA - SP

RECOVERY OF THE ARCHITECTURAL MEMORY OF THE PEACE THEATER IN LIMEIRA - SP

RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA ARQUITECTÓNICA DEL THEATRO DE LA PAZ EN LIMEIRA - SP

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO.

RESUMO:
O presente trabalho teve por objetivo principal recuperar a memória arquitetônica do antigo Teatro da Paz em Limeira - SP, identificando o contexto histórico em que se inseriu e os detalhes técnicos e arquitetônicos de sua construção, já demolida. Para seu desenvolvimento, de abordagem qualitativa, foram desenvolvidas pesquisa e análise documental de livros, artigos, documentos públicos, relatos e fotos, além de observações sobre a ocupação do objeto de estudo, na cidade de Limeira - SP. Com base na iconografia pesquisada, foi realizada a reconstituição das plantas e das fachadas do antigo Theatro da Paz, como também uma maquete virtual em 3D. Recuperar esta memória e perceber a importância que este edifício representou em sua breve existência, torna o ato de conservar uma atitude a ser defendida, pois existem outras dezenas de edifícios ricos em história e memórias, em risco de desaparecimento.
PALAVRAS-CHAVE: Theatro da Paz; Limeira; memória arquitetônica; preservação; maquete virtual.

ABSTRACT:
The main objective of this work was to recover the architectural memory of the former Peace Theater in Limeira - SP, identifying the historical context in which it was inserted and the technical and architectural details of its already demolished construction. For its development, a qualitative approach, research and documentary analysis of books, articles, public documents, reports and photos were developed, as well as observations on the occupation of the study object, in Limeira - SP city. Based on the researched iconography, the plants and facades of the former Peace Theater were reconstituted, as well as a 3D virtual model. Recovering this memory and realizing the importance that this building represented in its brief existence, makes the act of preserving an attitude to be defended, as there are other dozens of buildings rich in history and memories, in danger of disappearing.
KEYWORDS: Theatro da Paz; Limeira; *architectural memory; preservation; virtual model.*

RESUMEN:
El presente trabajo tuvo por objetivo principal recuperar la memoria arquitectónica del antiguo Teatro de la Paz en Limeira - SP, identificando el contexto histórico en que se insertó y los detalles técnicos y arquitectónicos de su construcción, ya demolida. Para su desarrollo, de abordaje cualitativo, se desarrollaron investigación y análisis documental de libros, artículos, documentos públicos, relatos y fotos, además de observaciones sobre la ocupación del objeto de estudio, en la ciudad de Limeira - SP. Con base en la iconografía investigada, se realizó la reconstitución de las plantas y de las fachadas del antiguo Theatro de la Paz, como también una maqueta virtual en 3D. Recuperar esta memoria y percibir la importancia que este edificio representó en su breve existencia, hace el acto de conservar una actitud a ser defendida, pues existen otras decenas de edificios ricos en historia y memorias, en riesgo de desaparición.
PALABRAS-CLAVE*:* Theatro da Paz; Limeira; *memoria arquitectónica; conservación; maqueta virtual.*

INTRODUÇÃO

O presente trabalho teve por objetivo principal recuperar a memória arquitetônica do antigo Teatro da Paz em Limeira - SP, identificando o contexto histórico em que se inseriu e os detalhes técnicos e arquitetônicos de sua construção, já demolida.

O antigo edifício do Theatro da Paz é uma das construções icônicas da cidade de Limeira tendo sido responsável por sediar diversos eventos de cultura e lazer, além de ter sido o símbolo do fim da Guerra do Paraguai e do retorno de alguns combatentes para a cidade. A preservação dessas características e memórias é fundamental, pois reforça a ligação entre a arquitetura e as pessoas.

A formação da cidade é algo importante, pois influencia no seu desenvolvimento e das pessoas que ali habitam, sua paisagem é um reflexo da evolução por qual ela passa e os traços construídos ao longo do tempo registram épocas importantes da memória local que fortalecem a identidade e a cultura da região. Neste sentido, a recuperação da memória arquitetônica do edifício desaparecido há várias décadas, pretende restituir sua importância cultural.

Para o desenvolvimento do trabalho, de abordagem qualitativa, foram desenvolvidas pesquisa e análise documental de livros, artigos, documentos públicos, relatos, publicações, fotos, além de observações referentes à ocupação do objeto foco do trabalho, na cidade de Limeira - SP.

O THEATRO DA PAZ

A formação da cidade de Limeira

O território de Limeira se desenvolveu em uma área despovoada até final do século XVIII, conhecida como sertões do Tatuhiby (que significa, em tupi-guarani, tatu-pequeno), por onde passavam as primitivas vias dos Bandeirantes que tinham como destino as regiões de Mato Grosso e Goiás. Como de costume, os bandeirantes descansavam num pouso situado a 27 léguas de São Paulo, às margens do ribeirão Tatuhiby, denominado Rancho do Morro Azul, chamado assim, devido a este estar próximo a uma elevação que, à distância, demonstrava matizes azuladas (GAZETA DE LIMEIRA, 1980).

A respeito dos primeiros desbravadores dessa região, na feitura das antigas estradas, Heflinger Júnior (2016. p.44) relata: “As picadas abertas pelas bandeiras que por aqui passaram, mais precisamente, as chefiadas por Bartolomeu Bueno da Silva (Anhanguera), em 1682, e por seu filho, datada de 1722, foram desbravadas com o auxílio de africanos”.

Ao Rancho do Morro Azul, está associado um fato lendário e consagrado, ocorrido no fim do século XVIII, que deu origem ao nome ‘Limeira’ (GAZETA DE LIMEIRA, 1980). Busch (2007) narra este fato acerca do ‘Rancho do Morro Azul’ no ‘Sertão de Tatuiby’, em 1781, uma caravana paulista, na qual fazia parte do grupo, o frei João das Mercês, que, na caminhada, até chegar no Pouso do Morro Azul, chupava limas que carregava consigo. Ocorreu que o frei ao chegar no pouso, prostrou-se com uma forte febre, que em delírio berrava que o fruto que comera estava envenenado. Tal febre o levou à morte em poucas horas. Resolveram enterrar o religioso perto dali e, como ninguém quis herdar as limas, enterraram os frutos

'envenenados' junto do corpo do frade. Passado um tempo, ao lado da cruz de madeira que indica o lugar onde fora enterrado o frade, nasceu um arbusto, que ao crescer, deu flores e frutos. Era uma limeira. A partir daí, já no final do século XVIII, o rancho passou a ser chamado de 'Rancho da Limeira'.

Territorialmente, a formação de Limeira se deu nos séculos XVIII e XIX, a partir das doações das Sesmarias, que compõem as atuais áreas dos municípios de Limeira e região: Araras, Artur Nogueira, Cordeirópolis, Engenheiro Coelho, Iracemápolis, Mogi-Mirim, Rio Claro e Santa Gertrudes (MANFREDINI, 2010).

Sobre as sesmarias que originaram o município de Limeira, Busch (2007) afirma que "A sesmaria do 'Morro Azul' (envolvendo o Ibicaba) foi sem dúvida a mais importante em área, qualidade das terras, produtividade e desenvolvimento populacional do nosso município" (BUSCH, 2007, p.24).

Assim, já no início do século XIX a cultura da cana-de-açúcar se estabeleceu na região de Limeira, prevalecendo até 1840, quando, gradualmente, transferiu-se para o plantio de café, cultivo que prevaleceu por volta de sete a oito décadas. Sobre o aspecto produtivo da cana-de-açúcar, entre o final do século XVIII e início do XIX, Mandredini (2010) ainda afirma que essa importante fonte de renda se baseava no potencial produtivo do solo, na força do capital e da influência política de grandes investidores, bem como na presença da mão-de-obra de escravos e de homens livres "[...] compondo assim um conjunto interligado de interesses também nos campos econômico e social" (MANFREDINI, 2010, p.25).

É nesse contexto de desenvolvimento, na região da Sesmaria do Morro Azul, que em 1823 foi iniciada a primeira estrada que interligava Morro Azul a Campinas, sendo entregue para trânsito em 1826, com a finalidade de escoar a produção de açúcar para a capital, visto ser um produto que possuía grande potencial para exportação (GAZETA DE LIMEIRA, 1980).

A existência da estrada Morro Azul a Campinas, foi de fundamental relevância para o estabelecimento do povoado de Limeira, pois foi à beira desta que construíram as primeiras casas, onde também se localizava o Rancho de Limeira. Assim, em 1926 foi fundado o povoado de Limeira, tendo como fundador o Capitão Luiz Manoel da Cunha Bastos, que era o proprietário destas terras e de outras nesta região (GAZETA DE LIMEIRA, 1980).

Cunha Bastos não se opôs à construção das casas construídas na estrada que passava por sua propriedade, e formalizou esse consentimento lavrando uma escritura pública de doação em 26 de fevereiro de 1832, sob a iniciativa do com. Nicolau Pereira de Campos Vergueiro, que havia fundado a Sociedade do Bem Comum de Limeira (GAZETA DE LIMEIRA, 1980). Sobre a capela construída no novo povoado, Busch (2007, p.69) realizou pesquisa no Livro de Registro das Capelas, no Arquivo da Cúria Metropolitana, onde consta: "[...]Limeira. Teve início esta povoação no anno de 1826, edificando-se logo uma Capella que teve o título de Nossa Senhora das Dôres de Tatuiby. Foi a Curato a 3 de fevereiro de 1831, sendo expedida na mesma data a provisão da benção da respectiva Capella".

Assim, em 9 de março de 1830, pelos esforços do futuro Senador Vergueiro, foi criado o Distrito de Tatuhiby. No mesmo ano, foi elevado à Freguesia de Nossa Senhora das Dores de Tatuhiby, por meio do Decreto de 9 de dezembro de 1830 (ver anexo 1). Sua capela foi elevada a Curato em 3 de fevereiro de 1831, que neste mesmo dia realizou o primeiro batizado, celebrado pelo primeiro vigário, padre Martinho Antonio Barreto (GAZETA DE LIMEIRA, 1980).

Sendo que, por iniciativa do Senador Vergueiro, foi instituída a Sociedade de Bem Comum de Limeira (por volta de 1931 e 1932), a publicação da Gazeta de Limeira (1980) enfatiza sua responsabilidade para com a sociedade (da qual era Mordomo), bem com seu interesse e dedicação, indicando que este foi o responsável pelos aspectos urbanísticos da nova freguesia: "[...] a posição da cidade, a simetria e a largura das ruas, o tamanho das quadras, as praças reservadas e tudo mais, foi planejado sob a orientação do benemérito Mordomo" (GAZETA DE LIMEIRA, 1980, p. 13).

Na figura 1 é possível observar o desenvolvimento de Limeira em 1839: "Em sua segunda passagem por Limeira, viajando para o Ibicaba, Hércules Florence retratou a lápis o crescente povoado. Distinguem-se bem a primitiva Matriz, o pateo fronteiro, as ruas da Limeira, da Santa Cruz e das Flores" (BUSCH, 2007, p. 118).

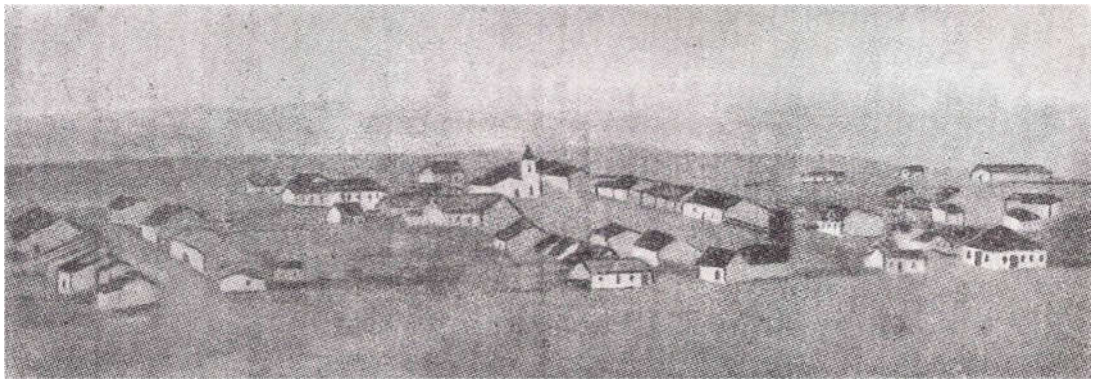


Figura 1: Retrato do povoado, por Hércules Florence.
Fonte: BUSH, 1967.

As relações de comércio e trabalho foram definindo o traçado inicial da cidade, o que fez com que alguns eixos ganhassem destaque na dinâmica da cidade, como a Rua do Comércio, Senador Vergueiro e Rua da Quitanda, que abrigaram importantes pontos comerciais além de serem vias de acesso ao Largo da Vitória, espaço de lazer que abrigou o Teatro da Paz.

A construção do Theatro da Paz

A história da construção deste teatro está ligada diretamente à Guerra do Paraguai, pois esta contou com diversos soldados brasileiros, inclusive da cidade de Limeira. Com o fim da Guerra e o retorno de alguns combatentes, foi criada uma associação civil para a construção do Teatro da Paz, iniciada alguns anos após a Guerra do Paraguai, seria o símbolo do fim dos conflitos e o início da paz perene aos limeirenses.

Segundo Busch (2007), em Limeira, personalidades importantes como a do comendador Nicolau José de Campos Vergueiro foram determinantes neste contexto, criando fundos de assistência aos combatentes que se alistavam para atuar na guerra. Além disso, a Fazenda Ibicaba, importante núcleo do café na região, abrigou treinamentos militares, como também foi sede da produção de alguns armamentos bélicos.

Com o fim da Guerra e o retorno de alguns combatentes, foi criada uma associação civil para a construção do Teatro da Paz, iniciada alguns anos após a Guerra do Paraguai. Seria o símbolo do fim dos conflitos e o início da paz perene aos limeirenses (GAZETA DE LIMEIRA, 1980).

Como dependia de arrecadações para financiar a obra, sua construção foi lenta e passou por diversas fases, sendo inaugurada pelo último presidente desta associação civil, o Cel. Antônio Mariano da Silva Gordinho, mesmo inacabada, pois faltavam partes do acabamento externo, algo que só foi executado ao longo dos anos seguintes.

Figura 2: Theatro da Paz inserido na praça de Limeira.
Fonte: Museu Municipal de Limeira.

Nas primeiras sessões que aconteceram ali, as cadeiras usadas para assistir os espetáculos, eram trazidas pelos próprios espectadores. “Por meio de subscrições populares, benefícios concedidos por companhias dramáticas e de aluguéis para espetáculos e reuniões, ficou concluído em 1885” (GAZETA DE LIMEIRA, 1980).

Entretanto, conforme consta na publicação de 11 de janeiro de 1895 do jornal ‘Correio Paulistano’, a estreia do teatro ocorreu no dia 15 de janeiro de 1895, o que indica ter sido essa a real época de conclusão das obras externas no teatro, celebrada com uma reinauguração. “Está marcada para 15 do corrente a inauguração do theatro da Paz, constando na cidade que a companhia Moreira de Vasconcellos será escolhida para abrilhantar essa cerimônia” (CORREIO PAULISTANO, 1895).

O Teatro da Paz era considerado, na época, um dos melhores teatros do interior de São Paulo, tendo sido doado à Santa Casa de Misericórdia para esta obter renda por meio dos aluguéis da casa de espetáculos (BUSCH, 2007). Aconteciam ali diversos tipos de espetáculos, e a partir da década de 1920 passou a sediar o cinema mudo acompanhado por sessões de piano e orquestra, além das exibições de faroeste mudo e jogos de futebol. Segundo depoimento na Revista Povo (2014):

> Como era bom passear nos corredores do Teatro da Paz e ouvir as apresentações da saudosa orquestra. Ela tinha como flautista, Tonico Esteves, José de Campos Camargo, professor do Cel. Flamínio no violoncelo, Almerinda Botelho a pianista, o professor Otávio

> Nunes no violino e José Zaccarias, nos instrumentos de sopro. As pessoas idosas frequentavam o espaço, mais pelas Maviosas (Valsas), executadas nos eventos cinematográficos (REVISTA POVO, 2014).

Figura 3: Evento em frente ao Theatro da Paz.
Fonte: Museu Municipal de Limeira.

Por volta de 1938, foi realizada uma campanha pela mesa administrativa da Santa Casa da Misericórdia, para demolir o Theatro da Paz e construir um novo em seu local, estando à frente deste movimento os Drs. Waldemar Marcadante, clínico, e Wladimir do Amaral, cirurgião.

> NOVO THEATRO - Ao que estamos informados, muito em breve Limeira possuirá um novo e grandioso theatro em substituição ao antigo Theatro da Paz, localizado na praça Toledo Barros.
> A Santa Casa da Misericórdia terá entrado em acordo com a firma Esteves Junior e Cia, arrendatários do theatro actual que será completamente demolido, para dar lugar a uma obra de arte compatível com o progresso da nossa terra.
> Desaparecerá, pois, uma casa de diversões que, ao tempo de sua construção teria sido um grande cometimento para os limeirenses de então.
> A guísa de curiosidade, transcrevemos, de um almanaque provincial, as seguintes referências sobre o actual theatro: "Levantado no Largo da Victória, para comemorar o triunfo das armas brasileiras e a terminação da guerra do Paraguay em 1870, não se acha ainda concluído na parte interna. O cidadão Antonio Mariano da Silva Gordinho, por meio de subscrições, aluguéis para espetáculos e benefícios concedidos por companhias dramáticas, vae a pouco e pouco fazendo o que mais necessário é" (CORREIO PAULISTANO, 1938).

Pouco tempo depois, em 6 de agosto de 1939, foi publicada no jornal 'Correio Paulistano' a confirmação do início da demolição do prédio do Theatro da Paz para a construção de um novo, sob a direção dos

engenheiros 'Linderberg Alves & Assumpção', escritório conhecido no movimento Art-Déco predominante da época.

Figura 4: Fase de demolição do Theatro da Paz.
Fonte: Museu Municipal de Limeira.

Antes da nova construção, foi à concorrência pública a construção do que na época chamaram de "luxuoso theatro" em substituição do antigo. E no período de um ano finalizou-se a construção do novo prédio em seu lugar, chamado Theatro Victória e uma nova paisagem passou a configurar aquele local.

> Inaugura-se, em 26 ou 31 do corrente, o Theatro Victoria, de propriedade da Santa Casa e cuja construcção confiada à firma Lindemberg Alves & Assumpção, já se acha em phase final. É um edifício grandioso, satisfazendo aos requisitos imprescindíveis da ciência e da arte, do bello e do confortável, e realçando, em férrico ambiente um maravilhoso conjunto de factores de admiração. Seu nome suggestivo, escolhido em concurso popular divulgado pela imprensa e pelo radio, com prêmios valioso distribuídos mediante sorteio publicado, acha-se artisticamente estampado à frente do pomposo prédio, em substituição ao antigo nome do tradicional Theatro da Paz. Não se acha organizado o programa; sabemos, todavia, que vários oradores se farão ouvir e que, para maior brilho das festividades, limeirenses ilustres, domiciliados em S.Paulo e em varias cidades do Estado, virão assistir a inauguração do Theatro Victoria (CORREIO PAULISTANO, 1940).

Com a construção do novo teatro, o patrimônio e a renda obtida pela Santa Casa da Misericórdia, proprietária do imóvel, foi aumentada consideravelmente.

Análise arquitetônica do edifício

De estilo neoclassicista, os elementos que compunham a fachada do teatro permitem analisá-lo em três grandes faixas horizontais: a do térreo, onde se localizavam as quatros entradas, contendo a porta central

com adornos em motivos fitomórficos, que por sua posição e detalhamento a caracteriza como a entrada principal. Já, no canto externo direito deste mesmo piso, ficava a bilheteria; logo acima, no pavimento superior, as cinco janelas também adornadas com motivos fitomórficos, continham nas três centrais guarda-corpos feitos de ferro retorcido, sendo que as pilastras sob pedestais, dividiam a fachada em cinco eixos verticais, com capitéis que se assemelham ao de ordem jônica em uma interpretação mais moderna da usual clássica; a terceira faixa seria o que se compreende pelo entablamento e frontão da construção, que possui de forma ascendente: arquitrave em dois níveis; friso corrido com a inscrição 'Theatro da Paz' no centro; frontão contornado por filetes e gotas e no tímpano gravuras que se sobressaem em forma de mensagem. Os anjos segurando a coroa de flores ao redor da estrela, muito se assemelham ao antigo Brasão da República do Brasil, símbolo usado nas moedas do início do século XX e, logo abaixo, aos pés dos anjos uma série de instrumentos musicais seriam uma alegoria à arte divina da música, a partitura do 'Guarany', de Carlos Gomes, importante compositor da ópera brasileira. Acima do telhado saltam-se colunas que sustentam, em três pontos equidistantes do frontão, liras, instrumento clássico de cordas muito utilizado na antiguidade (BERTO, 2012).

Figura 5: Fachada principal do Theatro da Paz.
Fonte: Museu Municipal de Limeira.

Internamente, o teatro se compunha com plateia em 'ferradura', e camarotes de primeira e segunda e galeria, escalonados em três andares, além do palco e camarins (BUSCH, 2007, p. 277). Seu interior muito

se assemelhava com outros teatros já desaparecidos na região de Limeira, como o Santo Estevam em Piracicaba e o Variedades, em Rio Claro, principalmente na disposição da plateia em 'ferradura' e o uso de balaustradas e colunas delgadas na estrutura dos camarotes.

Figura 6: Disposição interna do Theatro da Paz.
Fonte: Museu Municipal de Limeira.

METODOLOGIA

O trabalho foi desenvolvido em três partes: pesquisa, identificação e resultado. Na pesquisa, foram identificadas as fontes primárias e secundárias (livros, artigos, documentos públicos, relatos e publicações diversas) sobre o histórico do edifício e do próprio teatro, desde sua construção até sua demolição, além de fontes iconográficas que permitiram o aprofundamento sobre seu reconhecimento. Após a reunião dos dados, ainda que escassos, a fase de identificação permitiu a compreensão sobre as fachadas e plantas, com a análise arquitetônica que possibilitou o resultado final: a reconstituição virtual do edifício com a realização de maquete virtual em 3D, por meio de softwares especializados.

RESULTADO

Com base na iconografia pesquisada, foi possível realizar a reconstituição das plantas e das fachadas do antigo Theatro da Paz, como também a produção de maquete virtual em 3D. No interior, principalmente em decorrência da escassez de fontes iconográficas, a reconstituição da área da boca de cena do palco é hipotética.

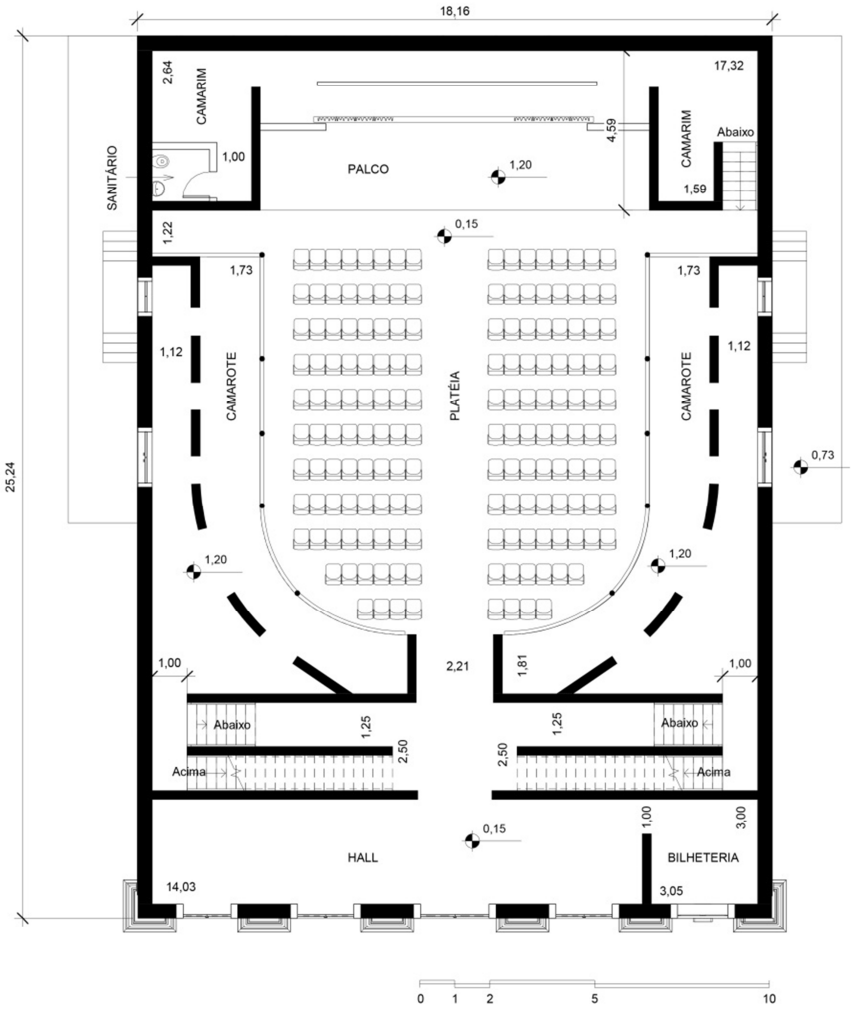


Figura 7: Reconstituição da planta do pavimento térreo do Theatro da Paz.
Fonte: Beatriz Giovanetti e Danilo Rafael Dias. Orientação: Marcelo Cachioni.

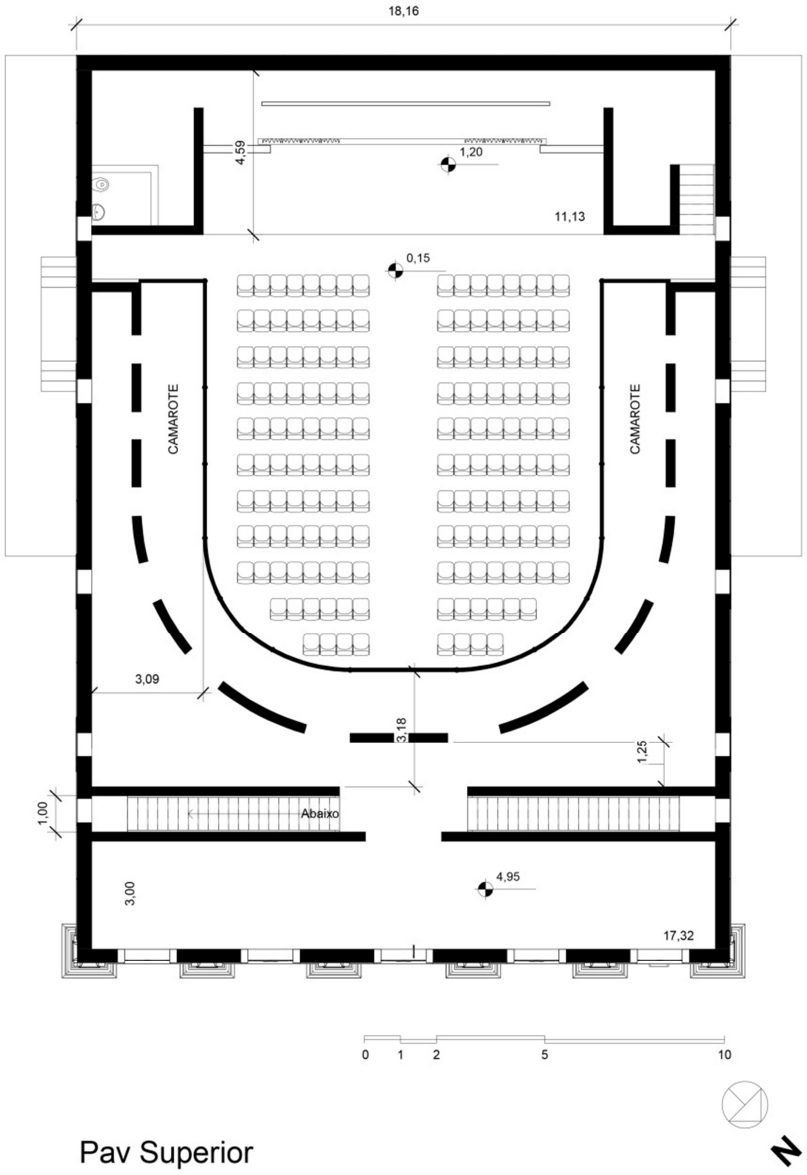


Figura 8: Reconstituição da planta do pavimento superior do Theatro da Paz.
Fonte: Beatriz Giovanetti e Danilo Rafael Dias. Orientação: Marcelo Cachioni.

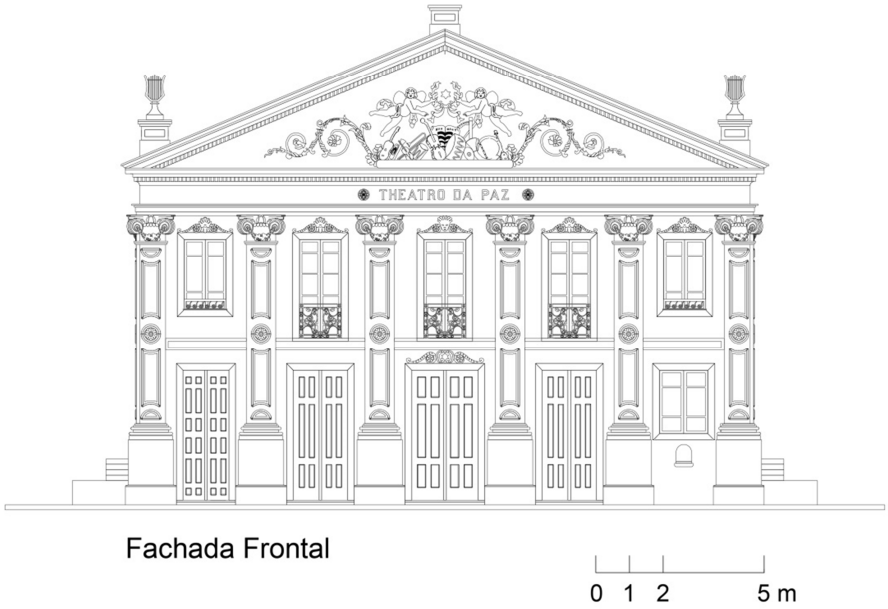


Figura 8: Reconstituição da fachada principal do Theatro da Paz.
Fonte: Beatriz Giovanetti e Danilo Rafael Dias. Orientação: Marcelo Cachioni.

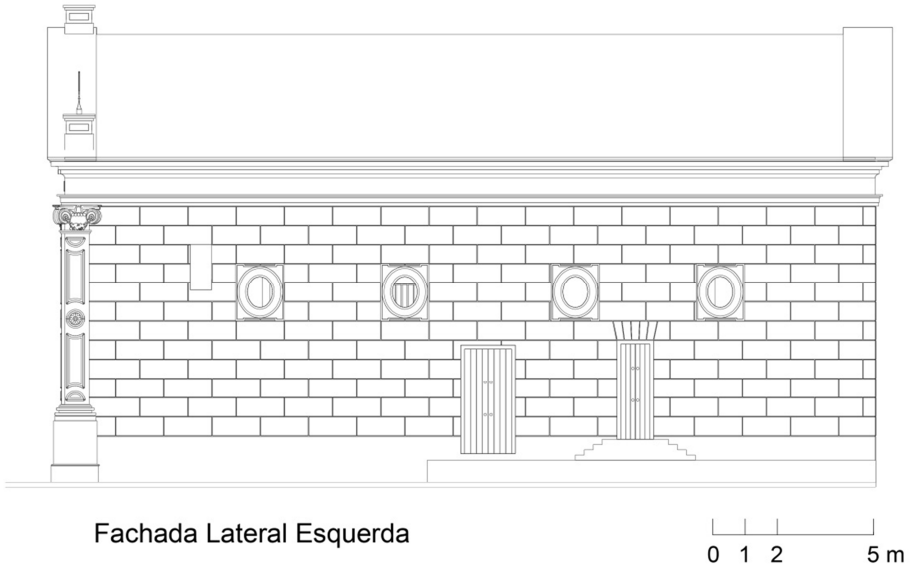


Figura 9: Reconstituição da fachada lateral do Theatro da Paz.
Fonte: Beatriz Giovanetti e Danilo Rafael Dias. Orientação: Marcelo Cachioni.

Figura 10: Reconstituição da fachada principal em relevo do Theatro da Paz.
Fonte: Danilo Rafael Dias. Orientação: Marcelo Cachioni.

Figura 11: Reconstituição volumétrica do Theatro da Paz.
Fonte: Danilo Rafael Dias. Orientação: Marcelo Cachioni.

Figura 12: Reconstituição do interior do Theatro da Paz.
Fonte: Danilo Rafael Dias. Orientação: Marcelo Cachioni.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A recuperação da memória arquitetônica do antigo Theatro da Paz, que um dia compôs a paisagem construída da cidade de Limeira - SP se constituiu em um importante exercício de reconhecimento da relevância de ações preservacionistas ao patrimônio cultural.

Com o passar do tempo e a evolução dos processos, dos materiais e das ideias, cria-se o hábito de sempre buscar uma construção nova e moderna para se adequar a sociedade e ser compatível ao contexto em que se insere, mas deve-se lembrar que restaurar e preservar pode manter um prédio vivo e atual, contemporâneo e compatível, independente de há quantos anos ele esteja construído.

Assim, o trabalho realizado permite restituir características culturais importantes, evidenciando que muitas das atividades e práticas culturais desenvolvidas na época, foram mantidas na vida cotidiana dos cidadãos e apesar de adequadas ao contexto atual, se mantém como fundamentais na estruturação da identidade do povo que ali habita.

Recuperar esta memória e perceber a importância que este edifício representou à época de sua breve existência torna o ato de conservar uma atitude a ser defendida, pois existem dezenas de edifício como este, ricos em história e memórias, em risco de desaparecimento em Limeira e em outras cidades paulistas.

REFERÊNCIAS:

BERTO, João Paulo. **Theatro da Paz.** Disponível em: < https://memoriasdelimeira.wordpress.com/author/memoriasdelimeira/page/2/> Acesso em: março de 2017.

BUSCH, Reynaldo Kuntz. **História de Limeira.** 3ª edição. Limeira: Sociedade Pró-Memória de Limeira, 2007.

CORREIO PAULISTANO. **São Paulo, 1895/1938/1939/1940.** Disponível em: <memoria.bn.br.> Acesso em: maio de 2017.

GAZETA DE LIMEIRA. **Suplemento Histórico: 1826-1980**. Limeira: Limeira Artes Gráficas, 1980. 48p.

HEFLINGER JÚNIOR, José Eduardo. **Um pouco da História de Limeira**. Limeira: Unigráfica, 2016.

MANFREDINI, Eduardo Alberto. **História material e formação urbana: a dinâmica sócio espacial de Limeira (SP) no século XIX**. Tese (Doutorado em Engenharia Urbana) - Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2010.

_____. A cidade em movimento: dinâmica sócio-espacial em Limeira, SP. **Revista Brasileira de Gestão Urbana**. Curitiba: V. 1, N. 2, pp. 163-178, jul./dez. 2009.

V enanparq
Salvador - 2018

REVISANDO AS (CON)TRADIÇÕES NA OBRA DE MARIO DI LASCIO (JOAO PESSOA, 1957 – 1980)

REVIEWING THE CONTRADICTIONS IN THE WORK OF MARIO DI LASCIO (JOAO PESSOA, 1957–1980)

REVISANDO LAS CONTRADICCIONES EN LA OBRA DE MARIO DI LASCIO (JOAO PESSOA, 1957–1980)

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO.

AFONSO, Filipe Valentim
Mestrando em Arquitetura e Urbanismo no PPGAU UFPB.
valentim.filipe@gmail.com

MOURA FILHA, Maria Berthilde
Doutora em História da Arte na Universidade do Porto; Professora da UFPB e do PPGAU UFPB.
berthilde_ufpb@yahoo.com.br

REVISANDO AS (CON)TRADIÇÕES NA OBRA DE MARIO DI LASCIO (JOAO PESSOA, 1957 – 1980)

REVIEWING THE CONTRADICTIONS IN THE WORK OF MARIO DI LASCIO (JOAO PESSOA, 1957–1980)

REVISANDO LAS CONTRADICCIONES EN LA OBRA DE MARIO DI LASCIO (JOAO PESSOA, 1957 –1980)

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO.

***RESUMO*:**
As reflexões apresentados neste artigo representam parte de uma pesquisa de mestrado vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFPB. A partir de uma revisão bibliográfica sobre a produção de arquitetura moderna na cidade João Pessoa percebemos que as discussões que abrangem as obras conhecidas do arquiteto paraibano Mário Glauco di Lascio frequentemente recaem numa abordagem panorâmica, em que alguns de seus projetos são apontados como "contraditórios". Diante do que foi percebido na literatura, este artigo pretende trazer à tona algumas lacunas referentes à sua obra residencial, a qual se configura como objeto empírico de uma pesquisa de mestrado em fase inicial. Buscamos traçar um percurso teórico-metodológico que nos ajude a formular os questionamentos do estudo em andamento e a indicar pistas para respondê-los. Ao passo que (re) discutimos a historiografia local, ressaltando alguns vazios e "não-ditos", acreditamos que começamos a construir um entendimento mais consistente sobre a produção deste arquiteto.
PALAVRAS-CHAVE: Historiografia; arquitetura moderna; arquitetura residencial; João Pessoa; Mario di Lascio.

ABSTRACT:
The reflections presented in this article represent part of a master's research linked to the Postgraduate Program in Architecture and Urbanism of the UFPB. From a literature review on the production of modern architecture in the city Joao Pessoa we can realize that the discussions which comprehends the work of the architect Mario de Lascio are often led by a panoramic approach, in which some of his projects are pointed out as "contradictory" . In the light of what has been seen in the literature, this article presents some gaps related to its residential work, which is the empirical object of the master's research. We seek to draw a theoretical-methodological path that will help us formulate the ongoing study questions and the clues to answer them. While (re) discussing local historiography, highlighting some "unsaid" themes, we believe we can initiate a more reasoned understanding about the production of this architect.
KEYWORDS: *Historiography; modern architecture; residential architecture; Joao Pessoa; Mario di Lascio.*

RESUMEN:
Las reflexiones presentadas en este artículo son parte de una investigación de maestría vinculada al Programa de Postgrado en Arquitectura y Urbanismo de la UFPB. A partir de una revisión bibliográfica acerca de la producción de arquitectura moderna en la ciudad João Pessoa percibimos que las discusiones que abarcan las obras conocidas del arquitecto Mario di Lascio caen en un abordaje panorámico, siendo por veces apuntadas como "contradictorias". En relación a lo percibido en la literatura, este artículo pretende traer a la superficie algunos puntos vacíos referentes a su producción residencial, objeto empírico de la disertación en desarrollo. Buscamos trazar un recorrido teórico-metodológico que nos ayude a formular los cuestionamientos del estudio en marcha e indicar pistas para responderlos. Mientras que (re) discutimos la historiografía local, resaltando algunos vacíos y "no-dichos", creemos que empezamos a construir un entendimiento más consistente sobre la producción de este arquitecto.
PALABRAS-CLAVE: *Historiografía; arquitectura moderna; arquitectura residencial; Joao Pessoa; Mario di Lascio.*

INTRODUÇÃO

As reflexões e dados apresentados neste artigo representam parte de uma pesquisa de mestrado em fase inicial, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFPB. A dissertação em questão analisa a produção arquitetônica residencial do arquiteto Mário di Lascio na cidade de João Pessoa (PB), tendo como recorte temporal o período compreendido entre os anos de 1957 e 1980, buscando, a partir desta obra, compreender um momento entendido como de transformações das expressões formais, formas de construir e modos de morar da arquitetura local.

A trajetória profissional do arquiteto paraibano Mário Glauco di Lascio (1929-) pode ser considerada multifacetada e profícua, visto que além da produção de obras públicas e privadas na cidade de João Pessoa, incluindo moradias, edifícios institucionais, comerciais e recreativos, atuou numa série de intervenções urbanas de grande porte – além disso, participou da fundação do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPB em 1974, onde lecionou por vários anos.

Mesmo com essas contribuições, a obra de Lascio é pouco discutida de modo mais sistemático em pesquisas acadêmicas locais que tem como tema a produção de arquitetura moderna. Em síntese, o que vemos mais repetidamente, em meio às particularidades e diferenças entre cada um destes títulos, é o fato de apontarem a relevância do arquiteto para a consolidação da arquitetura moderna na cidade de João Pessoa a partir do fim da década de 1950.

Com base na literatura percebemos que geralmente as discussões que abrangem as moradias até então conhecidas de Lascio frequentemente recaem numa abordagem superficial, elucidada por uma reduzida amostragem de projetos, mas vislumbrando um entendimento panorâmico, e também simplificado, sobre sua produção. Entendendo que vislumbrar significa "enxergar indistintamente, conhecer imperfeitamente; começar a aparecer, entrever-se; apontar" (VISLUMBRAR, 2009), propomos então trazer um olhar efetivo e com foco sobre sua produção.

Como primeiro passo, passamos a revisar os títulos que referenciam o arquiteto em estudo buscando apreender o que esses "vislumbres" apregoam, e o que eles deixam de compreender. A tarefa de encontrar as lacunas e os "não-ditos" (DE CERTEAU, 1982) na historiografia referente à arquitetura moderna local é basilar numa pesquisa deste cunho, pois é a partir destes vazios que extraímos os nossos caminhos investigativos. Nesse sentido, o objetivo deste artigo é re(discutir) e analisar algumas publicações que fazem parte do estado da arte da dissertação em andamento, e a partir das novas interpretações conferidas, indicar alguns percursos teórico-metodológicos a seguir.

Para tanto, também trazemos os resultados parciais do levantamento documental realizado acerca da produção arquitetônica de Lascio. Baseamo-nos em duas fontes principais: a) o arquivo "morto", referente aos projetos encontrados nos processos de construção localizados no Acervo Central da Prefeitura Municipal de João Pessoa; b) o arquivo "vivo", que compreende as casas cuja estrutura física encontra-se bem preservada. Cada uma dessas fontes complementa o estudo de maneiras diferentes, mas, frente aos objetivos desta comunicação, nos interessou realizar um mapeamento das obras e relacioná-lo com as informações contidas nos textos analisados: acreditamos que nesse cruzamento encontramos algumas pistas.

VISLUMBRES SOBRE A OBRA DE MÁRIO DI LASCIO

Mário di Lascio na literatura: alguns pontos cegos

Em geral, a obra de Lascio é pouco abordada em textos de uma maneira aprofundada, embora seja apontada como importante para a difusão e consolidação da arquitetura moderna local, especialmente nas décadas de 1960 e 1970. Tal relevância é atestada em pesquisas de mestrado desenvolvidas recentemente destinadas a estudar a produção da arquitetura moderna na capital paraibana, tais como as dissertações de Pereira (2008), Araújo (2010), Costa (2011) e Galvão (2012). Além disso, o arquiteto reaparece em outros dois artigos publicados no DOCOMOMO Norte e Nordeste (PEREIRA, 2010; TINEM, COTRIM e VIDAL, 2012), os quais se configuram como as únicas publicações destinadas a estudá-lo especificamente.

Nesse sentido, é importante ressaltar que as pesquisas de mestrado citadas possuem um caráter panorâmico, como por exemplo, a dissertação de mestrado de Pereira (2008), que estuda a difusão da arquitetura moderna em João Pessoa, incluindo projetos arquitetônicos residenciais ou não, edificados entre 1956 e 1974. A este título, podem-se somar os estudos de Galvão (2012), mostrando a disseminação do modernismo em solo paraibano através da arquitetura residencial produzida durante as décadas de 1950 e 1960. Araújo (2010), por sua vez, abarcou a produção habitacional moderna dos anos 1970; e Costa (2011), as casas construídas na orla marítima de João Pessoa, de 1960 a 1974.

Tendo em vista que Mário di Lascio nunca foi o foco dos trabalhos acima, nos foi importante destacar o tratamento e abordagem dado à sua obra, identificando as críticas, os elogios, as ideias mais reafirmadas e, principalmente, as lacunas. Assim, percebemos, em linhas gerais, que sua trajetória é considerada como diversificada, não linear e contraditória pelos autores citados, visto que em alguns pontos parece seguir cânones modernos e em outros pontos aproxima-se de uma arquitetura mais tradicional e modesta, a qual reproduz esquemas construtivos desvencilhados de princípios e inovações que marcavam o modernismo.

Segundo os autores, essa aparente contradição se expressa de várias formas, podendo ser verificadas na hibridez dos sistemas construtivos empregados na construção; em outros momentos na organização espacial, como por exemplo, na frequente presença de uma edícula com o setor de serviço aos fundos do lote; e, principalmente, numa ordem formal/plástica, que seguia referências por vezes conflitantes. Nesse sentido, Galvão afirma que em alguns projetos (figura 1), a clara hierarquia das fachadas, valorizando aquela com maior visibilidade a partir da rua, "demonstra a intenção de parecer moderno, mesmo que para isso o projeto não integre todos os elementos dessa linguagem [...], mesmo que isso implicasse em alguns mascaramentos" (2012, p. 168).

Apesar destas críticas sobre uma característica de sua produção, é bastante recorrente a menção e análise de alguns de seus projetos residenciais (figura 2), como por exemplo, os das residências Lourenço Miranda Freire[1] (1958) – geralmente apresentada como seu primeiro projeto residencial executado – e João Cavalcante (1960), ambos considerados emblemáticos para arquitetura moderna paraibana, por demonstrarem as formas como ela se difunde e é recepcionada pela sociedade, além de assinalar "como se

[1] A residência Lourenço Miranda Freira, junto com a Residência Adrião e Creusa Pires (1963), já constavam no primeiro levantamento acadêmico de arquitetura moderna na cidade de João Pessoa, em 1987, num acervo que continha apenas 28 obras, fato que atesta a relevância destes projetos no contexto local. (ROCHA, 1987.)

manifesta a ideia de uma arquitetura moderna brasileira dentro de uma produção erudita e seu papel no discurso de construção de uma cidade moderna" (GALVÃO, 2012, p. 147).

Figura 1. Casa na Avenida Epitácio Pessoa (1963): fachadas de maior visibilidade ricamente trabalhadas, e as voltadas para os fundos do lote, praticamente esquecidas. Fonte: Acervo pessoal, 2016.

Figura 2. Casas Lourenço Miranda Freire (esquerda) e João Cavalcante (direita): exemplares emblemáticos de sua produção. Fonte: PEREIRA, 2008.

O artigo de Tinem, Cotrim e Vidal (2012) possivelmente é o trabalho que faz a análise mais sistemática sobre os projetos residenciais de Lascio, pois ao trazer o olhar para algumas de suas casas construídas nos anos 1970, percebem a frequente adoção de uma tipologia de distribuição espacial baseada no emprego de rampas, meio níveis e divisão em dois núcleos, a qual alinha a obra de Mário diante de uma produção arquitetônica nacional. Porém, embora os autores não se detenham a discussões de caráter construtivo e formal, se apoiam nas mesmas ideias apresentadas anteriormente, mostrando um tema – a "contradição" – que merece ser mais aprofundado e discutido:

> O que de fato parece ficar claro é que, por trás da experimentação constante de um tipo de planta (no caso a “H” em meios - níveis articulados por rampas), há uma enorme facilidade em manipular referências diversas em um mesmo projeto. Marcel Breuer, Oswaldo Bratke, Vilanova Artigas, Oscar Niemeyer, Acácio Gil Borsoi, entre outros, ecoam constantemente nesses projetos. **Manipulação de citações diversas e contraditórias** que

> define uma atitude antecipatória da década de 1980. (TINEM, COTRIM e VIDAL, 2012, p. 136, grifo nosso).

Identificamos que as soluções encontradas são recorrentemente associadas à intenção do arquiteto, nem sempre as entrelaçando com outras possíveis condicionantes para suas decisões projetuais, um tema que é pincelado pelos autores. Pereira (2008; 2012) é quem mais avança nesse sentido, pois sugere alguns caminhos: a formação prática de Lascio, cujo pai, o arquiteto eclético Hermenegildo Di Lascio, pode ter influenciado a uma ampla liberdade de concepção plástica, como uma "colagem" de elementos diversos; e a influência do proprietário, que diante da extensão de sua obra, compreendeu muitos estratos sociais, gostos e formas de habitar, nem sempre condizentes com os princípios modernos que eram introduzidos naquela época.

Galvão (2012) também levanta uma justificativa plausível: o forte desejo de se garantir uma imagem moderna à cidade como uma das principais razões para a aparente ambiguidade apontada na obra de Lascio. Essa ideia pode ser reiterada se considerarmos a forma como as obras do arquiteto, até então conhecidas e citadas em trabalhos científicos, se distribuem na cidade geralmente em áreas com status nobre, em processo de valorização mercadológica e de visibilidade, fato que demonstraremos no mapeamento de seus projetos. Nesse sentido, acrescentamos que uma possibilidade para os "mascaramentos" e "contradições" pode ser o descompasso entre o desejo por uma casa que aparentasse moderna e a real "disponibilidade de técnicas construtivas segundo os recursos locais" (tanto humanos, como materiais), o atendimento "do programa de necessidades de acordo com usos e costumes populares", e "as condições financeiras do empreendedor dentro do quadro econômico da sociedade" (LEMOS, 1994, p. 41).

Mário di Lascio em obras: ampliando o olhar

Nessa seção discutiremos a seleção das obras de Mário di Lascio em trabalhos acadêmicos, buscando situar a recorrência de alguns projetos, a omissão de outros, o mapeamento deles na cidade e o que essa distribuição nos pode induzir a entender sobre sua produção residencial. A fim de ampliar o acervo conhecido do arquiteto, nos baseamos em duas fontes documentais: o arquivo "morto" e o arquivo "vivo". Quanto ao primeiro, trata-se dos processos de construção de residências unifamiliares encontrados no Acervo Central da Prefeitura Municipal de João Pessoa. O segundo refere-se às edificações que se encontram íntegras na cidade, as quais podem ser fotografadas e visitadas. Como alguns projetos já foram objetos de análises prévias, também encontramos informações oriundas de outros estudos.

Numa investigação preliminar encontramos a menção a 19 projetos residenciais da autoria de Mario di Lascio, dispersos nas páginas de uma série de trabalhos acadêmicos, especialmente dissertações de mestrado. As pesquisas de Araújo (2008) e Galvão (2012) são as que mais contribuem nesse sentido, porém nota-se uma maior concentração de projetos nos anos 1960, o que se justifica pelos recortes temporais e temáticos adotados pelos pesquisadores, os quais acabam abrangendo uma fase inicial da obra de Lascio. Tais resultados podem ser averiguados na tabela 01, em que também está apontado o tipo de abordagem que esses projetos receberam nas pesquisas: a) citações, os projetos de Lascio que são referenciados, sem desenvolvimento sobre a obra em si; b) descrição, os projetos são registrados textualmente ou visualmente, com destaque a algumas características mais significativas; c) análise, os projetos nos quais os autores se dedicam a discutir e contextualizar.

	Residência	Ano	Bairro	Autores: Rocha (1987)	Pereira (2008)	Galvão (2012)	Araújo (2010)	Costa (2011)	Cotrim, Vidal e Tinem (2012)	Afonso (2016)
1	Res. Ivan Cavalcanti	1957	CEN			▭				
2	Res. Clodoaldo S. de Oliveira	1958	?			▭				
3	Res. Lourenço Miranda Freire	1958	CEN	▭	●	●			○	
4	Res. José Pinheiro	1960	CBR					▭		
5	Res. Mario Grissi Faraco	1960	MAN		▭	▭		●		
6	Res. João Cavalcante	1960?	CEN		●	●				
7	Res. Roberto Granvile	1960	CBR		▭	▭				
8	Res. Maurílio A. de Almeida	1961	CBR					▭		
9	Res. Everaldo V. dos Santos	1969	TOR		●				○	
10	Res. José Farias Neves	1973	AEP		●					
11	Res. Adrião Pires Bezerra	1963	AEP	▭	▭					▭
12	Res. José Bronzeado Sobrinho	1963	AEP			●				○
13	Res. Diocélio Nascimento	1963	AEP							○
14	Res. Adjanites M. de Melo	1963	AEP							▭
15	Res. José Soares de Carvalho	1965	AEP							○
16	Res. Gilson Espínola Guedes	1974	CBR					●	●	
17	Res. Francisco Xavier Sobrinho	1975	TAM				○		●	
18	Res. Laureano Casado da S.	1977	ARC				○			
19	Res. Mucio Antônio Souto	1978	CBR				○			

Legenda: CEN (Centro); CBR (Cabo Branco); MAN (Manaíra); TOR (Torre); AEP (Av. Epitácio Pessoa); TAM (Tambaú); ARC (Av. Ruy Carneiro).

● Análise.
○ Descrição.
▭ Citação.

Tabela 01. Relação das casas identificadas em trabalhos acadêmicos.
Fonte: Elaborado pelo autor.

Em comparação ao início desta pesquisa, já podemos constatar uma expressiva ampliação do acervo projetado/construído conhecido do arquiteto Mário di Lascio. No estágio atual, em que estivemos focados no levantamento de processos de construção localizados no Acervo Central da Prefeitura Municipal de João Pessoa, identificamos 27 novos projetos residenciais construídos até o ano de 1980, totalizando 46 obras de sua autoria.

Quanto às obras remanescentes, dos 46 projetos catalogados até o momento apenas 18 foram identificados como preservados na cidade de João Pessoa. Entretanto, outros 05 projetos ainda não foram localizados, em sua maioria devido ao mau estado de conservação de seus processos de construção, impossibilitando sua efetiva leitura. Esses dados assinalam o intenso processo de transformação da paisagem urbana, resultado da valorização imobiliária e, consequente mudança do uso de solo em diversas partes da capital paraibana, concorrendo para a demolição e alteração de residências, o que nos alerta para a importância de sua documentação.

Quando comparamos os dados da tabela 1 com o gráfico 1 (ilustrado abaixo), que mostra a distribuição dos 46 projetos encontrados ao longo dos anos, percebemos que apesar dos projetos da década de 1960 serem mais estudados, a década seguinte se revela quantitativamente mais produtiva, indicando um campo que ainda não foi devidamente explorado. Tais números, entretanto, podem ser relativizados, pelo fato de que uma das principais fontes de pesquisa para esse levantamento, o Acervo Central da Prefeitura Municipal de João Pessoa sofreu muitas perdas em um processo de mudança de sede de algumas secretarias do órgão municipal, preservando, principalmente, os processos de construção datados a partir dos primeiros anos da década de 1970.

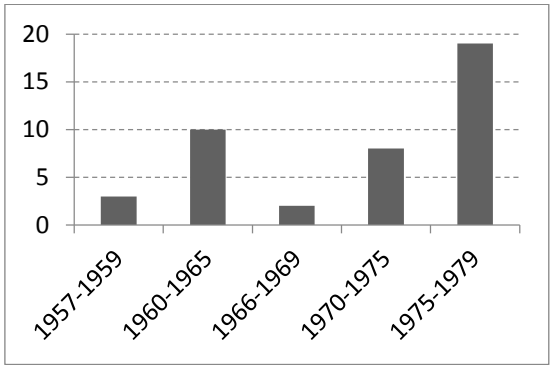


Gráfico 1. Produção residencial de Mário di Lascio ao longo dos anos.
Fonte: elaborado pelo autor.

Para além das lacunas identificadas enquanto recorte temporal, o levantamento dessas obras também possibilita enxergar outra, relativa ao recorte espacial. Como pode ser identificado na tabela 2, houve uma ampliação dos bairros contemplados com projetos de Lascio (destacados em vermelho). Além disso, o Bairro dos Estados se destaca pela numerosa produção de moradias (em negrito). Outra informação presente nas entrelinhas dessa tabela é que na distribuição preliminar dos 19 projetos, as obras encontradas nos bairros Miramar (3), Torre (3) e Estados (1) na realidade localizam-se ao longo da Avenida Epitácio Pessoa, via que margeia estes bairros, considerada como uma espécie de "vitrine" e morada da elite na capital paraibana, no período entre 1940 a 1980 (AFONSO e COSTA, 2016).

Levantamento preliminar		Levantamento atual	
Bairros	Qtd.	Bairros	Qtd.
Centro	3	Centro	3
Manaíra	1	Manaíra	3
Miramar	3	Miramar	6
Torre	3	Torre	5
Bairro dos Estados	**1**	**Bairro dos Estados**	**10**
Cabo Branco	3	Tambauzinho	5
Não localizado	5	Tambaú	1
	19	Cabo Branco	6
		Bessa	1
		Jardim Luna	1
		Não localizado	5
			46

Tabela 2. Distribuição urbana da produção residencial de Mário di Lascio.
Fonte: elaborado pelo autor.

Assim, sintetizando o levantamento preliminar e os dados apresentados nas tabelas e gráficos anteriores temos o seguinte cenário relativo à aparição de obras do arquiteto em pesquisas recentes: (1) as residências localizadas no atual bairro Centro, edificadas entre os anos 1957 e 1960, foram concebidas em trechos de expansão do tecido central em uma fase em que este ainda encontrava-se valorizado; (2) as residências localizadas nos bairros Manaíra e Cabo Branco foram construídas quando os setores litorâneos de João Pessoa passaram a ser apropriados pela elite, processo intensificado a partir dos anos de 1970; (3) as residências dos bairros Miramar, Torre e Bairro dos Estados, na verdade referem-se à Avenida Epitácio Pessoa, via dotada de *status* residencial nobre no período entre as décadas de 1940 e 1980.

Cruzando essas informações com as reflexões de Galvão (2012) sobre o desejo de conferir uma imagem moderna à cidade, mesmo que através de mascaramentos, podemos inferir que alguns projetos de Lascio eram dotados de grande significado, pois se distribuíam de forma estratégica na cidade, localizando-se em áreas de expansão e de visibilidade. Assim, considerando que o setor habitacional era determinante na transformação da paisagem urbana, tanto em aspectos quantitativos quanto qualitativos, e então, "a modernização da arquitetura era diretamente remetida às novas residências que então surgiam" (PEREIRA, 2008, p. 83), pode-se começar a entender uma possível justificativa para essas ambiguidades.

Também percebemos, deste modo, que as casas de Mário di Lascio selecionadas para compor as pesquisas acadêmicas discutidas tendem a uma mesma compreensão, na qual prevalece a preocupação em garantir, ao menos, uma (más)cara moderna aos projetos, atendendo, assim, os anseios pela modernidade. Isso fica evidenciado, por exemplo, na residência Mucio Antônio Souto, localizada a beira-mar do bairro Cabo Branco, construída em 1978/79, em que um bloco voltado para a orla apresenta uma linguagem moderna em concreto aparente, e esconde outro, de aspecto tradicional, na porção posterior do lote (figura 3).

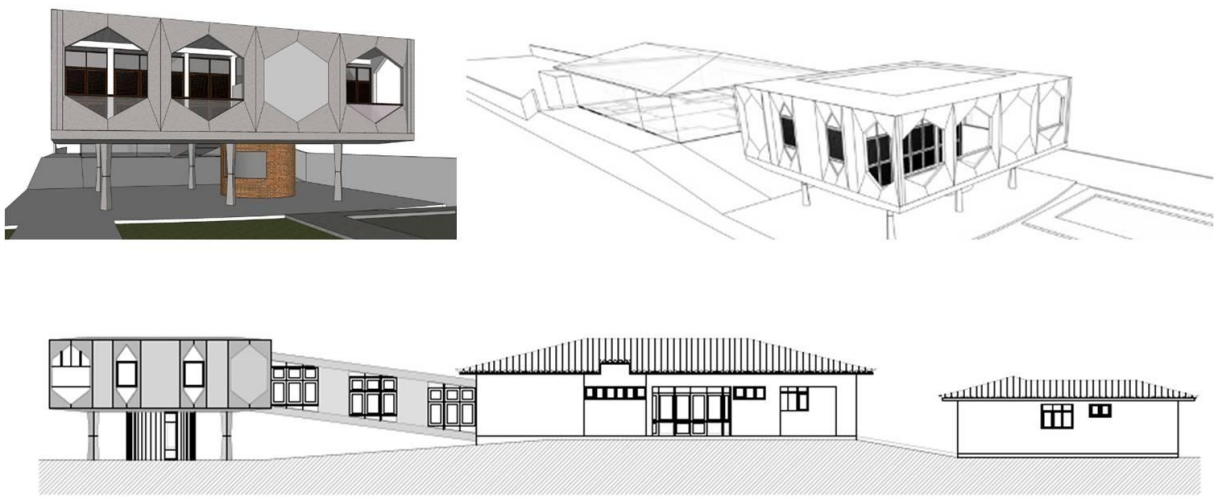


Figura 3. Residência Múcio Souto, à beira-mar do bairro 'Cabo Branco' (1979): Imagens da maquete digital e elevação lateral.
Fonte: Acervo LPPM, 2012.

Assim – tendo em vista os projetos encontrados recentemente em nosso levantamento documental – será que se escolhermos analisar os projetos de Mário di Lascio localizados em áreas de menor impacto na paisagem urbana, encontraremos casas com as mesmas feições modernas identificadas nas localidades de maior evidência?

O levantamento atual e ampliado de obras do arquiteto tem demonstrado que em ruas no interior de bairros residenciais, isto é, em áreas de menor visibilidade, prevalecem moradias cuja imagem remete a uma concepção mais tradicional de lar (figura 4). É possível interpretar essa constatação como sendo um reflexo do perfil socioeconômico de alguns de seus clientes, os quais se inseriam numa sociedade ainda conservadora quanto aos modos de morar e limitada quanto às referências de arquitetura moderna e aos recursos financeiros destinados a construção. Essa hipótese traz à tona um cenário de produção arquitetônica com tendências tradicionais, bastante numeroso, e contrastante com projetos modernos comumente apresentados no mesmo recorte temporal em trabalhos acadêmicos.

Diante dessas conjecturas, evidencia-se o quanto a seleção de obras em estudos de história da arquitetura pode alterar o conhecimento da realidade, construindo narrativas que contam apenas uma versão dos fatos, o que mostra a necessidade de constantes revisões guiadas por outros olhares. Também fica claro como as obras desconhecidas de Mário di Lascio, as justificativas para suas decisões projetuais e os argumentos que explicam as "contradições" em seus projetos se conformam como um campo de estudo ainda a ser explorado, podendo contribuir para o melhor entendimento de um momento de transição e transformação na produção de arquitetura na cidade de João Pessoa.

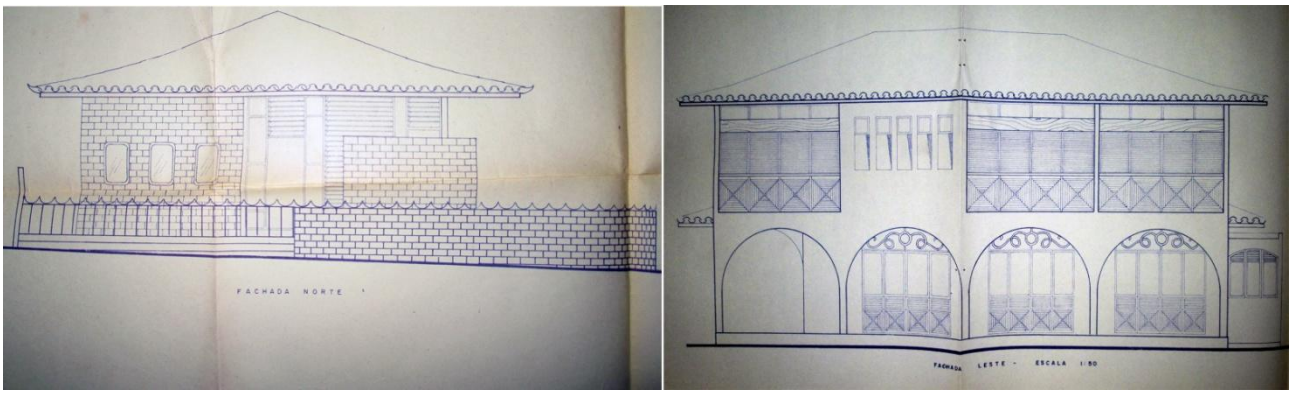


Figura 4. Residências localizadas no Bairro dos Estados (datas de construção: 1972, à esquerda; 1980, à direita).
Fonte: Acervo Central da Prefeitura Municipal de João Pessoa, 2017.

A partir destas ideias, propomos efetuar um estudo sistemático da obra residencial de Mário di Lascio, nos guiando por questões de pesquisa relacionadas com as lacunas identificadas: verificar em que medida a obra residencial projetada por Mário di Lascio realmente expressa tanto soluções e elementos tradicionais, quanto aspectos característicos de um morar moderno; e, além disso, entender os possíveis porquês por trás dessa ambiguidade. Estes questionamentos nos levam a traçar um caminho metodológico que coloca o projeto em foco, o que tratamos adiante.

Um caminho metodológico: a casa como documento

Tendo como guia as percepções e os questionamentos levantados, vemos que as possíveis ambiguidades entre tradicional e moderno – e a correlação delas a um contexto socioambiental – podem ser apreendidas a partir da análise sistemática e ampla dos projetos de arquitetura. Assim, os estudos realizados apontam uma decisão metodológica basilar nesta pesquisa: de utilizar a casa como meio para narrar e entender um momento da história.

De um ponto de vista, a localização da residência, a configuração do lote e sua implantação já podem servir de relato ao indicarem os caminhos por onde a malha urbana crescia, as formas como a arquitetura se relacionava com a cidade e se portava diante das normas vigentes. Mas, ao se aproximar das casas em si, colocam-se em perspectiva aspectos culturais e técnicos: os costumes, os gostos, os modos de vida e a evolução tecnológica de um determinado período, marcados na organização e arranjo dos espaços, na linguagem arquitetônica das fachadas, nos detalhes e nas soluções construtivas. Além dessas dimensões, o entendimento da arquitetura, em particular da residência, como testemunho de uma determinada cultura e época, pode se dar pela atribuição de valores, assinalados por Barros e Couto (2013, p. 3):

> A casa em nada se parece com um lugar qualquer, pois possui uma importância bem particular na vida humana, serve a uma gama de propósitos, aos quais podem ser atribuídos valores, tanto tangíveis e quantificáveis, tais como: valor econômico, de troca, de uso; como outros que não são quantificáveis de forma direta; como o valor sentimental, valor estético e o valor simbólico.

A casa carrega consigo, logo, características do tempo e do lugar onde foi construída, individualidades de quem a habitou e a edificou (como habitava e como construía) sendo assim, para além da função de abrigo e morada, um documento histórico, ao "ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades histórias (é um legado à memória coletiva)" como assinala Le Goff (1996, p. 536).

Diante dessas considerações, evidencia-se o caráter dinâmico da arquitetura residencial, que se molda e refaz-se de acordo com características distintas de cada tempo, uma qualidade que a faz parecer pouco relevante para olhares desatentos, mas que, na realidade, demonstra como é um objeto de estudo complexo e reforça seu papel como documento:

> O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. (LE GOFF, 1996, p. 548).

O que se pretende com essa discussão, além de confirmar a importância da arquitetura residencial e seu efetivo registro, é introduzir como os projetos serviram à pesquisa. As casas encontradas no acervo da prefeitura, ou as visitadas *in loco*, são como páginas escritas, as quais, nas entrelinhas, apresentam "indícios" para responder para as questões mais amplas lançadas (GINZBURG, 1989). Em substituição a uma visão epidérmica dos outros estudos, buscamos adentrar nas residências, ver seus pormenores e as entender no contexto em se inserem, e enquanto arquitetura, em sua integralidade construtiva, formal e espacial. Desse modo, definimos três categorias analíticas: os aspectos configuracionais, verificando a relação entre organização espacial e ocupação; os aspectos técnico-construtivos, avaliando a estrutura, materiais e acabamentos; e os aspectos plástico/formais, como massas e elementos físicos da arquitetura são arranjados.

Na organização espacial podemos identificar a permanência de alguns costumes nos modos de habitar. Uma solução recorrente nos projetos de Lascio é a separação do setor do serviço do restante da edificação, formando uma edícula, localizada nos fundos dos lotes, sem apresentar conexões com o corpo principal, como pode ser visto na planta baixa da residência Lourenço Miranda Freire (figura 5). Embora apresente

este resquício tradicional em sua planta, quanto aos sistemas construtivos empregados e à linguagem formal adotada, o projeto toma como referência elementos marcantes da arquitetura moderna: pilotis, brises, panos de esquadrias e volumes trapezoidais (ver figura 2).

Figura 5. Planta baixa da residência Lourenço Miranda Freire (bairro Centro, 1958).
Fonte: PEREIRA, 2008.

Na residência Wilson Marinho (1978), por sua vez, os aspectos técnico-construtivos e plástico/formais constituem uma imagem que faz uma alusão à arquitetura colonial (figura 6), expressa: nas esquadrias de venezianas em madeira e de pequena dimensão, cujas folhas se abrem para o exterior, emolduradas por cercaduras amarelas; e na cobertura em telhas capa/canal aparentes, com beirais sustentados por mãos-francesas de madeira. Entretanto, ao analisar sua configuração em planta identificamos um esquema de distribuição espacial moderno: uma clara setorização funcional dos ambientes, organizada através de rampa, meio-nível e pátio.

Figura 6. Residência Wilson Marinho (bairro Manaíra, 1978).
Fonte: Acervo pessoal, 2017; redesenho pelo autor.

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Imagem moderna, planta tradicional; ou imagem tradicional, planta moderna: sejam quais forem as contradições presentes na produção arquitetônica de Mário di Lascio, é evidente a importância de seu legado para a história da arquitetura local.

O desafio da presente pesquisa consiste em mapear estas ambivalências e a partir da análise delas, situar a obra residencial de Mário di Lascio, não em rótulos preestabelecidos, mas em um momento de transformação na produção de arquitetura na cidade de João Pessoa em que coexiste uma diversidade de situações projetuais e perfis de clientes – e, neste contexto, entender como seus projetos podem acabar por transitar por entre o tradicional e o moderno.

Percebemos que focar em apenas uma parcela de seus projetos pode trazer um entendimento restrito, pois sua trajetória parece não seguir uma linha contínua. Pelo contrário, suas residências moldam-se de acordo com as demandas, restrições financeiras e horizontes de expectativas de seus clientes e são adaptados às limitações técnico-construtivas do mercado de construção civil local, conformando, desse modo, uma obra múltipla e fruto do contexto em que foi concebida.

Vemos, portanto, a importância de revisar as (con)tradições inicialmente identificadas em sua produção arquitetônica, de ampliar o objeto de análise, mudar o foco do olhar, entender os adjetivos utilizados para descrever sua obra. Percebemos que há contradições, sim, mas elas eram motivadas pelo quê? E afinal, o que era contraditório, a arquitetura ou o meio em que ela estava sendo produzida?

REFERÊNCIAS

AFONSO, Filipe Valentim. **Um olhar sobre a vitrine: os materiais e as técnicas construtivas das casas edificadas na Avenida Epitácio Pessoa, 1942 - 1976**. 2016. Trabalho final de Graduação. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

AFONSO, Filipe Valentim; COSTA, Surama V.; As novas (e não tão novas) moradias para uma cidade em expansão: a Avenida Epitácio Pessoa. In: MOURA FILHA, Maria Berthilde; COTRIM, Márcio; CAVALCANTI FILHO, Ivan. **Entre o rio e o mar:** arquitetura residencial na cidade de João Pessoa. João Pessoa: Editora da UFPB, 2016, P.232-255.

ARAÚJO, Ricardo Ferreira de. **Arquitetura residencial em João Pessoa - PB – A experiência moderna nos anos 1970.** 2010. 137 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal: 2010.

BARROS, Alice de A.; COUTO, Maria Emília de G.; **Sobre os hábitos de morar e a estética da casa: alguns estudos de caso em Macéio, AL.** In: Anais do 6º Projetar - o projeto como instrumento para a materialização da arquitetura: ensino, pesquisa e prática. Salvador, 2013.

COSTA, Roberta Xavier da. **Casas modernas na orla marítima de João Pessoa – 1960 a 1974.** Natal: UFRN, 2011. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo.

COTRIM, Marcio; TINEM, Nelci; VIDAL, Wylnna. **Casas de Mario Di Lascio nos anos 1970: rampas, meio níveis e divisão em dois núcleos.** In: Anais do 4º Docomomo Norte Nordeste. Natal/RN: UFRN, 2012. v. único.

DE CERTEAU, Michel. A operação historiográfica. **A Escrita da história**. Rio de Janeiro, Forense, 1982 [1975].

GALVÃO, Carolina Marques Chaves. **Casa (moderna) brasileira: difusão da arquitetura moderna em João Pessoa 1950-60's**. Dissertação (mestrado). São Carlos, 2012.

GINZBURG, Carlo. Sinais. Raízes de um Paradigma Indiciário. **Mitos, Emblemas e sinais (morfologia e historia)**. SP, Cia das Letras, 1989.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **História e Memória**. Tradução: Bernardo Leitão, et al. Campina: Editora da UNICAMP, 1996, p. 535-553.

LEMOS, Carlos A. C. **O que é arquitetura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MOURA FILHA, Maria Berthilde; COTRIM, Márcio; CAVALCANTI FILHO, Ivan. **Entre o rio e o mar: arquitetura residencial na cidade de João Pessoa.** João Pessoa: Editora da UFPB, 2016.

PEREIRA, Fúlvio Teixeira de Barros. **Difusão da arquitetura moderna na cidade de João Pessoa (1956-1974)**. São Carlos: EESC / USP, 2008. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo.

PEREIRA, Fúlvio Teixeira de Barros. As modernas contribuições do arquiteto paraibano Mario Glauco Di Lascio. In: TINEM, Nelci; AMORIM, Luiz. **Morte e Vida severinas: das ressurreições e conservações (im)possíveis do patrimônio moderno no Norte e Nordeste do Brasil.** João Pessoa: Editora Universitária PPGAU/UFPB, 2012.

ROCHA, Mércia Parente. **Manifestações da arquitetura moderna em João Pessoa**. 1987. Trabalho final de graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 1987.

Vislumbrar. In: DICIO, Dicionário online de Português. 2009. Disponível em: < https://www.dicio.com.br >. Acesso em: 06/06/2018.

Salvador - 2018

Revista Arquitetura & Construção: especulações sobre contemporaneidade, difusão e questões de arquitetura e o morar brasileiro

ARCHITECTURE & CONSTRUCTION MAGAZINE: SPECULATIONS ABOUT CONTEMPORARY, DIFFUSION AND ARCHITECTURAL ISSUES AND THE BRAZILIAN DWELLING

REVISTA ARQUITECTURA & CONSTRUCCIÓN: ESPECULACIONES SOBRE CONTEMPORANEIDAD, DIFUSIÓN Y CUESTIONES DE ARQUITECTURA Y EL VIVIR BRASILEÑO

EIXO TEMÁTICO: História e Teoria da Arquitetura, do Urbanismo e da Cidade

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da FAU UnB e do PPGAU UnB
eduardo_rossetti@hotmail.com

Revista Arquitetura & Construção: especulações sobre contemporaneidade, difusão e questões de arquitetura e o morar brasileiro

ARCHITECTURE & CONSTRUCTION MAGAZINE: SPECULATIONS ABOUT CONTEMPORARY, DIFFUSION AND ARCHITECTURAL ISSUES AND THE BRAZILIAN DWELLING

REVISTA ARQUITECTURA & CONSTRUCCIÓN: ESPECULACIONES SOBRE CONTEMPORANEIDAD, DIFUSIÓN Y CUESTIONES DE ARQUITECTURA Y EL VIVIR BRASILEÑO

EIXO TEMÁTICO: História e Teoria da Arquitetura, do Urbanismo e da Cidade

RESUMO:
Revistas são documentos oportunos para construir camadas e/ou rever narrativas da história da arquitetura. Este artigo explora a difusão e a divulgação da arquitetura contemporânea por meio das revistas de grande alcance para um público não especializado. O acompanhamento das edições da revista *Arquitetura & Construção* ao longo de um ano se mostrou revelador, uma vez que por meio das revistas, é possível penar que há um campo de tensões entre a produção e a divulgação de arquitetura e de espaços destinados ao morar e ao ambiente de nosso domínio doméstico que mormente escapa ao radar acadêmico que pode detectar objetos de interesse como potenciais assuntos para especular e refletor, como lhe deve ser próprio.
PALAVRAS-CHAVE: revista; Arquitetura & Construção; difusão; arquitetura; contemporânea.

ABSTRACT:
Magazines are timely documents to build layers and / or review narratives of the history of architecture. This article explores the diffusion and dissemination of contemporary architecture through wide-ranging magazines for a non-specialist audience. The follow-up of the editions of Architecture & Construction magazine over the course of a year was revealing, since through the magazines it is possible to point out that there is a field of tensions between the production and the dissemination of architecture and spaces destined to live and to the ambience of our domestic domain that is most often beyond the academic radar that can detect objects of interest as potential subjects to speculate and reflect, as it should be.
KEYWORDS: *magazine; diffusion; architecture; Brazilian; domestic domain.*

RESUMEN:
Las revistas son documentos oportunos para construir capas y / o revisar narrativas de la historia de la arquitectura. Este artículo explora la difusión y difusión de la arquitectura contemporánea a través de revistas de gran alcance para un público no especializado. El seguimiento de las ediciones de la revista Architecture & Construction en el transcurso de un año fue revelador, ya que a través de las revistas es posible señalar que existe un campo de tensiones entre la producción y la difusión de la arquitectura y los espacios destinados a en vivo y al ambiente de nuestro dominio doméstico que con frecuencia está más allá del radar académico que puede detectar objetos de interés como sujetos potenciales para especular y reflexionar, como debería ser.
PALABRAS-CLAVE*: revista; difusión; arquitectura; Brasileño; dominio domestico.*

INTRODUÇÃO

Uma das estratégias historiográficas já consolidadas no âmbito brasileiro de produção de conhecimento sobre arquitetura é o uso das revistas como fonte para embasar narrativas históricas. Trata-se de uma constante explorada por obras consagradas como o incontornável livro de Yves Bruand, ou por teses de doutorado, como as preciosas contribuições de Nelci Tinem e Beatriz Capello. *Acrópole* e *Módulo* são revistas que já renderam a ainda rendem teses, dissertações e artigos, além das já clássicas edições de *Architectural Forum* e *L´architecture d´hou jourd´hui* que destacaram a arquitetura moderna brasileira. Leonardo Benevolo há muito já apontava a importância das publicações como parte importante no conjunto de estratégias de difusão e fortalecimento do Movimento Moderno, que também incluíam: concursos, exposições e a sua institucionalização por meio dos CIAM´s. Ou seja, revistas são documentos oportunos para construir camadas e/ou rever narrativas da história da arquitetura.

Desde os anos 1980 houve um crescimento expressivo na produção de pesquisas em arquitetura e urbanismo, em decorrência da ampliação dos Programas de Pós-Graduação, mas também em razão dos seminários, congressos, exposições, grupos de pesquisas e das publicações acadêmicas. Todo este processo culminou na transformação dos temas, dos objetos e dos enfoques que as pesquisas constroem para contribuir com novas abordagens, sendo possível rever e/ou relativizar arquitetos e obras que já estão consagrados, bem como elaborar novos nexos para a trama historiográfica já consolidada. Se é detectável uma crescente distância entre a História e o Projeto no processo de ensino de arquitetura e urbanismo, é imprescindível refazer tais correlações, em que pesem os riscos operativos já recobrados por Tafuri.

Um dos impasses atuais que concorrem para esta distância entre a História e o Projeto no processo de ensino de arquitetura e urbanismo talvez seja o incalculável manancial informacional que é preciso encarar nas circunstancias contemporâneas em meio às *fakenews* de toda sorte. Kenneth Frampton entende ser algo positivo o fato de haver uma "explosão informativa" e um processo de expansão das publicações correlacionadas a arquitetura e urbanismo. Para ele, este aumento de informação circulante por meio de publicações pode incrementar o nível da cultura arquitetônica. De fato, são muitas as publicações que tem em arquitetura e urbanismo seu campo de interesse. Seja em formato impresso, em meio digital ou operando com ambas as plataformas, são também muitas as revistas que estão nas bancas de jornais, ao lado do caixa do supermercado entre chocolates e barbeadores, ou nas sessões de revistas das grandes livrarias que promovem a maior divulgação da produção de residências, apartamentos e demais ambientes construídos, voltadas para um público variadíssimo e muito mais amplo que o universo de potenciais interessados restritos à produção acadêmica.

Portanto, por meio das revistas, é possível penar que há um campo de tensões interessantíssimo entre a produção e a divulgação de arquitetura e de espaços destinados ao morar e ao ambiente de nosso domínio doméstico que mormente escapa ao radar acadêmico que pode detectar objetos de interesse como potenciais assuntos para especular e refletor, como lhe deve ser próprio. Ou seja, o que está nas páginas das revistas agora, neste momento presente? Se Benevolo, Giedion, Tafuri, Frampton ou Cohen pudessem ver esta produção arquitetônica diriam o quê? ...pensariam o quê? Eis as especulações que interessam construir acerca de nossa condição contemporânea.

Arquitetura & Construção

O mercado editorial nacional possui diversos títulos dedicados ao universo da construção, reforma e melhoramentos da casa. Sem pretender um levantamento exaustivo, uma passada de olho nas bancas de

revistas recobra a permanência de publicações tais como *Casa e Jardim*, *Casa VOGUE*, *Casa Cláudia* e *Arquitetura & Construção*. Outras publicações poderiam completar este rol, incluindo títulos como *Kaza*, *Casa & Decoração*, *Minha casa*, *Decorar mais por menos*, dentre muitos outros, cujas vigências ou especificidades regionais é impossível aferir. Soma-se a este enorme conjunto os demais títulos que anunciam interesses ou temas específicos sobre piscina, salas, quartos, quartos de bebê ou jardinagem, numa fronteira variada de ofertas de soluções, serviços e produtos, inclusive com a bricolagem.

Desnecessário lembrar a proliferação de títulos importados, ou ainda as plataformas digitais, como por exemplo a *Revista Westing*, que ampliam o rol de difusão da produção de construções, do mobiliário e de uma infinidade de produtos que podem/devem equipar/rechear tais moradas. A casa, o apartamento, a casa de campo, a casa de praia, etc, parecem um assunto sem fim para tratar de reformas, melhorias, transformações de uso dos espaços, considerando problemas construtivos, as questões técnicas, os novos produtos que a indústria da construção civil desenvolve. Trata-se de um campo de trabalho com a participação de múltiplos profissionais, com formação diversas e trajetórias muito variadas que participam de um âmbito de atuação profissional do arquiteto, cuja exclusividade e domínio são tensionadas constantemente.

Ao longo dos últimos três anos foram acompanhadas duas destas revistas —***Arquitetura & Construção*** e ***Casa e Jardim***— especialmente para observar o funcionamento, os assuntos, a editoria e suas características. De fato, o interesse em analisar mais detidamente revistas de ampla difusão já se manifestava de modo latente desde o artigo: "*Morar brasileiro: impressões e nexos atuais da casa e do espaço doméstico*", publicado em 2013. Ou seja, trata-se de um tema que pode render muitas reflexões e outras venturosas análises, comparando estratégias editoriais, terminologias, furos de reportagem, estilos de vida, produtos e serviços oferecidos, etc.

Aqui, para efeitos de enfrentamento mais preciso será considerada apenas a revista ***Arquitetura & Construção*** ao longo de um ano, ou seja, as 12 edições impressas entre julho/2017 e junho/2018. Este período considera as edições referentes aos números: 364 ao 375. Ao longo destas edições a revista permanece sob comando da Editora-chefe Joana L. Baracuhy, com exemplares com cerca de 100 páginas. Segundo seu próprio Expediente, a revista é uma publicação mensal da **Editora Abril**, com distribuição nacional, *"lançada em 1984"*. De acordo com a estrutura apontada em seu *Sumário*, a revista *Arquitetura & Construção*, doravante **A&C**, está estruturada em três seções: ***"Radar"***, ***"Viver"*** e ***"Sua obra"***. O Sumário é sucedido pela ***"Carta ao leitor"*** e os conteúdos *on line* estão inseridos logo antes do início das reportagens. É importante destacar a coexistência destes conteúdos digitais com as reportagens, uma vez que muitas revistas estão migrando apenas para o suporte digital.

A ***"Carta ao leitor"*** é assinada pela Editora-chefe Joana L. Baracuhy e funciona como uma abertura e apresenta da edição. Esta carta dá o tom e abre questões sobre os conteúdos, ora apontando o próprio processo de produção da revista, ora especulando sobre edições futuras ou anteriores. Assim, parece que esta seção almeja construir uma aproximação simpática com os leitores habituais, bem como ser gentil com leitores eventuais que casualmente olham a revista. A seção ***"Radar"*** dá um giro, traz notícias e notas sobre assuntos variados. Assim, é possível encontrar uma matéria sobre o crescimento no uso de cortiça, usos de tijolos, a valorização da cor preta ou do azul por meio de objetos, móveis ou obras construídas; ser alertado para a cor definida pelo *Pantone Color Institute* para 2018: *"ultra violet"*, ou ainda ser informado de uma

exposição sobre Paulo Mendes da Rocha na Suíça! É comum ver notas sobre a Bienal de Veneza, sobre o vencedor do Prêmio Pritzker ou acerca de quem projetará o novo pavilhão Serpentine em Londres.

Já a seção ***"Viver"*** contém as reportagens principais da revista, cujos assuntos são anunciados na capa. Trata-se da parte principal da revista que deverá gerar repercussão e interesse do público geral, elencando obras novas ou reformas, seja em apartamentos ou residências, sejam obras em São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Belo Horizonte, Juiz de Fora ou Oslo, Joanesburgo, Buenos Aires e Tóquio. Embora seja patente vocação de abrangência, detecta-se que a produção em São Paulo (cidade & Estado) é marcantemente maior. Os projetos explorados em cada edição da revista são tratados a fim de informar onde está a obra, em que contexto de paisagem ou situação urbana o leitor se situa, bem como reportar aspectos construtivos, singularidades espaciais e curiosidades sobre a história da obra. De mofo geral, o texto é bastante descritivo, fato que deve ser valorizado, já que o público-alvo é heterogêneo. Contudo, informações importantes são colocadas também nas legendas das imagens e fotografia, construindo um quadro de legibilidade para edifícios, espaços e ambientes.

A seção ***"Sua obra"*** é a parte de encerramento da revista e apresenta matérias bastante visuais, tratando de aspectos técnicos e sobre materiais. Assim, é possível encontrar matérias sobre lareiras, modelos de fechaduras, banheiras, cobogós, pisos monolíticos, azulejos artesanais, pedras, piscinas, divisórias metálicas, vidros etc, com destaque para a reportagem intitulada: *"Como contratar um arquiteto"* (A&C-julho/2017). Seguindo-se a habitual seção de endereços, que soa um pouco anacrônica diante dos meios digitais de divulgação e localização de serviços, está o **Portfólio**. Trata-se de uma subseção que apresenta um profissional ou escritório, acompanhado de algumas fotografias de suas obras. Destaca-se que ao longo deste período de interesse esta seção teve seu número de páginas ampliado, passando de uma página para três! Desta maneira, a revista constrói e legitima um rol de profissionais e escritórios de gerações e procedências diversificadas para formar um conjunto que inclui: *Nitsche Arquitetos*, *Bloco arquitetos*, *Gui Mattos Arquitetura*, *FGMF*, *Martinez Arquitetura*, David Bastos, *ARKTITTO*, Leo Romano, André Becket Pennewaert, *CR2 Arquitetura*, *Arquitetos Associados* e *Catê Poli Paisagismo*.

Mas antes de tudo isso está a capa da revista! A capa da revista é o chamariz para o leitor, para o leigo e para o distraído. Se o assinante recebe o exemplar, já esperando algum grau de novidade, o leitor comum tem que ser atraído pelo dispositivo da capa que embala o conteúdo da revista. Para tanto, vale dar uma olhada geral no conjunto das capas das edições o longo do período de interesse, junho/2017-junho/2018. Numa passada de olhos, constata-se que:

1) as cores predominantes são: branco, azul e verde;
2) os materiais predominantes são: concreto aparente, vidro e madeira;
3) todas as 12 capas correspondem ao projeto de casas;
4) dos 12 exemplares, 5 mencionam matérias sobre apartamentos na capa;
5) dos 12 exemplares, 6 possuem piscina na capa;
6) dos 12 exemplares, 6 possuem deck na capa;
7) dos 12 exemplares, 6 possuem pessoas na capa em pose descontraída;
8) dos 12 exemplares, 10 possuem capa com fotos externas das casas;
9) dos 12 exemplares, 7 possuem destaque para grandes esquadrias;
10) dos 12 exemplares, 8 possuem varanda.

Entretanto, ao deter-se com maior atenção é possível extrair outras questões, e assim, constata-se que:

1) não houve alteração no projeto gráfico da revista: logomarca, formato, etc. a única variação que chama a atenção na estrutura gráfica é a posição do código de barras que informa o ISSN, o preço e o mês/ano da edição, ou o deslocamento da marca *"30 anos"*;
2) desde a edição out/2017 a capa vem carimbada com a marca *"30 anos"*, o que curiosamente nos reporta à 1987, embora o expediente desta edição informa que A&C foi lançada em 1984;
3) cada edição tem uma espécie de mote próprio, um chamariz que se sobrepõe ou reitera a foto da capa, tais como: *"Para curtir a vida"*, *"Verão de sonho"*, *"No ritmo do verão"*, *"Casas espetaculares"*, *"Apartamentos pequenos"* e *"Beleza à prova do tempo"*;
4) a sobreposição de destes textos à imagem/capa cria diferentes camadas de assuntos para a revista, de tal modo que o olhar seja instado a percorrer a imagem;
5) dos 12 exemplares, 2 tratam dos custos de obra;
6) dos 12 exemplares, 1 trata do prazo de execução de obra;
7) dos 12 exemplares, 2 apontam conter preços de materiais;
8) dos 12 exemplares, somente 4 teriam sido adquiridos devido ao projeto da capa;
9) as edições de dezembro e janeiro possuem um apelo evidente para praia e para o tema do verão;
10) somente na edição abril/2018 o arquiteto aparece na capa.

ABRINDO AS REVISTAS

Ao abrir as revistas, inicia-se outra experiência de interação com seus conteúdos. A publicidade dispersa ao longo das páginas, os produtos incríveis que são exibidos prometem alternativas sofisticadas para a reposição de nossos próprios ambientes, seja o piso, a torneira, o vaso sanitário, tudo parece poder ser melhor, mais elegante e eficiente do que já vimos ou do que já possuímos. Em meio aos anúncios publicitários são tratados os diversos assuntos de cada edição da revista, conformando uma sucessão que escalas, lugares e problemas espaciais e plásticos bastante instigantes ao leitor. Se a *"Carta ao leitor"* lança um possível *"fio de Ariadne"*, caberá a cada leitor navegar ao acaso, seguindo um rumo mais o menos organizado em meio ao conteúdo colorido e vibrante que a simples folheada de páginas proporciona.

Reconhece-se que os assuntos tratados em uma edição são preparados com antecedência, amparados por pesquisas correlatas, articulações entre agentes, agendas e pautas que são definidas por um conjunto de forças complexas que devem transcender em muito as vontades diretas da simples escolha da Editora-chefe. Mesmo assim, não deixa de ser meritório ao conjunto de 12 exemplares que foram explorados consiga manter a animação e a curiosidade do leitor entre um mês e outro, sem predeterminar um enredo fechado ou mesmo um conjunto reconhecido de questões que pautam o que é a produção brasileira contemporânea de arquitetura e de espaços domésticos construídos nas reformas de casas e apartamentos.

Diante da leitura conjunta dos 12 exemplares ao longo do período é possível destacar alguns assuntos que forma tratados com maior frequência, bem como apontar supressas e novidades que foram aventadas nas páginas da revista *Arquitetura & Construção*. De modo geral, a revista traz casos interessantes sobre espaços domésticos, sejam casas ou apartamentos, sejam ambientes de uso rotineiro ou de uso sazonal. Ouso especular que a longevidade deste tipo de revista reside na vontade constante de pensar os próprios espaços que habitamos. Diferentemente de revistas acadêmicas ou de revistas que tratam de temáticas mais amplas de arquitetura e urbanismo, nas páginas de *Arquitetura & Construção* não aparecerão as mazelas urbanas, nem tampouco novos projetos de escolas, praças, conjuntos habitacionais ou renovações urbanas. Mesmo que se trate de uma reforma em edifício pré-existente com valor patrimonial, a ênfase recai nos novos ambientes, sem ampliar e problematizar o tema, conforme cabem aos artigos acadêmicos, teses, etc.

Residem nas páginas da revista um certo sentido de foco que surpreende quem se detém sobre sua produção e sobre sua contribuição á difusão de valores sobre o morar e sobre as qualidades dos ambientes domésticos.

Para relativizar os assuntos correlatos ao tema do morar que são parte do conteúdo principal da revista, ela insere em seu conjunto de reportagens notas, matérias ou artigos variados sobre arquitetos estrangeiros, destaca designers, feiras e eventos, bem como traz móveis ou peças para o ambiente doméstico, sejam torneiras, luminárias, persianas, tapetes, vasos ou plantas. Com amplos recursos visuais de fotografias é possível fazer uma reportagem sobre novas cozinhas sem precisar polemizar sobre o lugar da mulher ou sobre a contribuição de faxineiras e empregados no ambiente doméstico, por exemplo. Entre fotografias bem compostas, espaços instigantes, texturas, luminosidades e situações paisagísticas enriquecidas pela flora brasileira, a revista promove uma leitura do quadro atual da arquitetura sem pretender o papel de baluarte, ou mesmo sem pretender instaurar uma agenda estética própria. Talvez, considerando uma série histórica mais longa de 5 ou 10 anos seja possível depreender outros entendimentos e traçar um conjunto de valores estéticos à guisa de tendência e pensar, por assim dizer, em termos de *"longa duração"*, revistas que têm como lógica a premência de seu momento original, sem maiores pretensões. Eis a chave que interessará explorar futuramente, retomando um conjunto maior de exemplares de revistas como fonte historiográfica sobre a produção do espaço doméstico e sobre o morar brasileiro nos últimos 5, 10, 15 e 20 anos.

ARQUITETURAS EM REVISTA

Neste sentido, vale explorar **quatro casas** que são objeto da capa das revistas. Por meio destas quatros situações de construção, reforma ou atualização do ambiente doméstico é possível elencar questões sobre a produção corrente, bem como sobre a maneira com que ela é tratada, informada, descrita e divulgada na revista. Para tanto, foram selecionadas obras nas seguintes edições:

A&C-364 _ casa na Serra da Mantiqueira
A&C-368 _ casa reformada em São Paulo
A&C-373 _ casa reformada em Brasília
A&C-375 _ casa em São Paulo

A&C-364 (julho/2017) p.40-49_ casa na Serra da Mantiqueira (autoria: R.A.P. Arquitetura e interiores**)**
A capa desta edição traz uma casa com destacado telhado de telhas coloniais e um deck, que se contrapõem com o fundo verde do contexto serrano onde a casa está implantada. A própria chama da capa anuncia um certo *"jeito de fazenda"*, incluindo tijolo e madeira de demolição em sua construção como fatores que inscrevem o estilo ou o tipo de casa de que se trata. A reportagem abre informando que o *"sonhos dos proprietários sempre foi ter uma casa de campo..."*, articulando aspectos da biografia do casal com o encontro do território onde a casa foi construída. Destaca-se que a casa foi implantada aproveitando a topografia: *"Tudo em prol do panorama"*, ou seja, da paisagem. O texto destaca ainda o uso de telhado com amplos beirais cuja função é *"proteger as esquadrias das intempéries"*. O texto informa as áreas construídas e ressalta o uso intenso de deck, como prolongamento do piso dos espaços internos, mas também *"para o convívio e a contemplação"*.

A casa está organizada em uma planta em esquema pavilhonar, com alinhamento de salas, cozinha e quartos, aberturas para o exterior de ambos os lados. A paisagem verdejante ao redor é emoldurada pelas amplas esquadrias, que tem puxadores *"com visual antigo"*. A casa possui duas salas que são integradas à cozinha e à varanda, além de três suítes e um escritório. Na parte inferior estão a lavanderia e o depósito. As estruturas

não são legíveis no desenho que acompanha a reportagem, mas por meio das fotos e do texto nota-se uso de estrutura metálica combinada com estrutura em madeira. Aliás, a madeira é o elemento construtivo e definidor da plasticidade da casa: forros, telhado, pisos, deck, esquadrias, além dos móveis! Os móveis em madeira predominam nos ambientes da casa, acentuando o caráter rural de sua estética despojada. Nos ambientes predominam os tons neutros, terrosos e marrons em contraste com azul dos armários da cozinha.

Trata-se de uma casa que poderia ser facilmente adjetivada de despojada, simples, despretensiosa, pacata, tradicional, elegante... uma vez que todos os esforços construtivos e plásticos almejam reiterar o tal *"jeito de fazenda"* que se manifesta em diferentes escalas, espaços e detalhes do projeto. E mesmo que tais aspectos não sejam descritos, as fotografias, acompanhadas por legendas numeradas e explicações, abrem o olhar do leitor para os espaços generosos da casa e para sua preciosa relação com a paisagem da Serra da Mantiqueira.

A&C-368 (nov/2017) p.42-51 _ casa reformada em São Paulo (autoria: 23 Sul Arquitetura**)**
Nesta casa, a revista adotou uma estratégia bastante didática, ou ao menos com uma vontade explicita de fazer o leitor ver as questões que estão sendo indicadas e qualificadas. A reportagem intitulada *"17 ideias mudaram tudo"* já abre enumerando e indicando aspectos construtivos, programáticos ou sensíveis que nortearam a consecução desta reforma a fim de dotar a casa de espaços para trabalhar e morar. Ou seja, quase como uma chave de leitura que conduz o leitor antes ou apesar o texto que acompanha a matéria.

As 17 ideias podem apontar para o uso da porta-camarão, para a adoção de uma ilha na organização da cozinha, o uso de cobogó na lavanderia para fechar o ambiente, ocultar a roupa, mas permitir ventilação; ou ainda para o uso de vidros e grelhas metálicas que promovem fechamentos, mas mantém a luminosidade. De todos os pontos, o mais complexo é o que demonstra uma estante deslizante e que gira, alterando o fechamento da saleta entre os quartos. A estratégia do projeto é revelada pela reportagem, com a informação da decisão de instalar um muro blocos cimentícios entre os limites do lote para estruturar os novos espaços e organizar os ambientes: "O muro virou uma régua a partir da qual definimos tudo: marcenaria embutida, juntas de piso, caixilhos etc.", incluindo nichos para armários, definindo o eixo espacial da casa.

A casa pré-existente recebeu uma estrutura que se justapõe á volumetria pré-existente e possibilita maiores aberturas para luz, bem como a definição de maiores e novos espaços. O jovem casal de proprietários já conhecia o trabalho dos responsáveis e encontraram correspondência às suas expectativas de que esta morada tivesse um *"pegada industrial"*, ou seja, revestimentos aparentes, chapas e telas metálicas, algumas instalações elétricas aparentes e um piso continuo em *granilite* branco. Todo este conjunto de cinzas e brancos tem contraste com madeira clara no tom amarelado do paricá. Os espaços fluidos no térreo, sem marcações de funções por paredes são definidos pelos limites do lote, sendo um cômodo restrito apenas um estudo de gravação e o lavabo. O segundo pavimento distribui os quartos a partir da escada, com destaque da abertura dos quartos para as varandas que resultam da nova estrutura justaposta à casa.

Retomando as 17 "ideias" que embasam a reportagem sobre a casa, é possível apontar que se trata de uma casa simples, mas contemporânea, sem fazer uso abusivo de efeitos estruturais, valorizando um espaço contínuo e intimista, sem precisar usar como adjetivo o termo *"minimalista"*. Trata-se de uma casa que não se destacará da vizinhança e que somente revelará seus amplos espaços quem deles experimentar.

A&C-373 (abril/2018) p.42-49_ casa reformada em Brasília (autoria: Bloco Arquitetos Associados**)**
Desde a capa da revista, como o anúncio da *"beleza à prova do tempo"*, a reportagem recobra que se trata de uma reforma em uma casa do *"renomado arquiteto"* Milton Ramos em Brasília. Neste caso, a revista traz uma casa que foi objeto de um conjunto de intervenções a fim de fazer a casa funcionar *"outra vez"*, mas com atualizações em suas instalações e usos e espaços.

Como é apontado pela reportagem, a obra de Milton Ramos prima pela qualidade construtiva, bem como por sua execução, com evidente filiação estética por meio do uso intenso de concreto aparente. Mais do que mero material construtivo, o concreto é material plástico e tal fato foi incontornável para os arquitetos responsáveis pela obra. Não apenas por seu conhecimento e pelo reconhecimento do trabalho de Milton Ramos, tratava-se também de uma demanda dos novos moradores que são muito conscientes da casa que haviam adquirido dos proprietários originais, que habitaram aqueles espaços por décadas!

Longe de ser tecnicamente exaustiva sobre as minúcias da obra, a reportagem informa algumas intervenções e deixa o leitor antever ou pensar em outras possibilidades. Destaca-se que houve recuperação de texturas do concreto nas paredes, abertura de uma porta entre cozinha e sala, ampliação do lavabo, substituição dos revestimentos e troca dos armários da cozinha. Na ala dos quartos houve alteração nos banheiros para fazer todos os quartos serem suítes. Destaca-se a recuperação do espelho d´água no acesso à residência que havia sido incorporado ao jardim. Houve ainda alteração dos pisos das áreas externas junto à piscina.

No fundo a reportagem destaca o arquiteto do projeto original e os autores da intervenção atual. Indiretamente, sem entrar no mérito de valores patrimoniais ou da valorização da arquitetura do século XX, a reportagem enaltece as possibilidades contemporâneas de habitar uma casa com valor histórico, mesmo que seja uma casa que bem poderia figurar nos livros na seção de arquitetura brutalista dos anos 1970.

A&C-375 (julho/2018) p.32-43 _ casa em São Paulo (autoria: Prado Zogbi Tobar Arquitetura e interiores**)**
A chamada da capa parece não corresponder à forma do edifício que abre a reportagem, pois "Galpão chic" faz pensar mais em alguma obra remanescente do processo de transformação urbana do que me uma obra nova. É a linguagem francamente industrial com as estruturas metálicas e instalações completamente à vista, piso de cimento queimado, bancadas em concreto aparente, paredes de tijolos descascados, etc que evocam os ares de galpão, mesmo quando a forma construída não o faz. De fato, menos interessante que a forma da caixa metálica construída para o cliente, interessam os espaços e as demandas de uma família de moradores que conhecem arquitetura.

Diferentemente de outras reportagens, neste caso, a revista informa quem é o cliente e o proprietário da casa que está sendo objeto de divulgação. Aqui, trata-se de um renomado fotógrafo de arquitetura, Rômulo Fialdini e sua família. A informação sobre os clientes é filtrada por diversas razões, mas neste caso é uma informação importante, uma vez que o cliente entende do assunto, ou ao menos tem um repertório de espaços, casas, ambientes e materiais, móveis, etc respeitável, a tal ponto de os responsáveis pelo projeto afirmarem: *"Tudo ficou com a cara deles"*! A casa se organiza em dois pavimentos, além de um solarium na cobertura. O térreo é organizado por meio de um espaço contínuo em que os usos de cozinha, estar e ambientes de refeição se fundem sem paredes, que resguardam apenas o lavabo e a lavanderia. No andar de cima, cada um dos dois generosos quartos está voltado para uma face do volume, sendo separados apenas por uma sala entre eles.

O ambiente da casa é pleno de surpresas, embora haja grandes eixos visuais. Os ambientes de convívio são elaborados alternando peças de design moderno, com peças novas de mobiliário. O despojamento estrutural e plástico se contrasta com o excesso de objetos que compõe e preenchem os espaços, que mais do que meros objetos de decoração, recriam fatos de memória dos moradores. O próprio Rômulo Fialdini recobrando o conceito de eficiência da *"máquina de morar"* de Le Corbusier para justificar o caráter essencial dos espaços e da materialidade de uma casa que não tem churrasqueira, nem piscina, nem canil, nem adega para prover espaços para o morar contemporâneo.

Além das muitas casas, apartamentos e ambientes para morar que a revista reporta, outros assuntos também são destaques em suas páginas. Diante da variedade de temas, vale recuperar a matéria sobre ícones urbanos de São Paulo, trazendo dois casos de reformas em apartamentos no edifício COPAN e o edifício Bretagne de Artacho Jurado (A&C-julho/2017). A edição de agosto do ano passado trouxe uma reportagem sobre um tema que é recorrente, com interesse crescente: *"apartamentos pequenos"*. A premiada escola-moradia da Fundação BRADESCO em Tocantins foi destacada na edição de outubro/2017. Em dezembro de 2017 a edição de A&C trouxe uma entrevista e uma reportagem sobre o arquiteto japonês Sou Fujimoto, além de um artigo sobre o Teatro Oficina e a situação premente que a companhia teatral de Zé Celso enfrentavam. Em janeiro/2018 a revista trazia uma nota bem ilustrada para informar sobre as transformações dos espaços públicos adjacentes à Torre Eiffel, com novos sistemas de segurança e proteção. Outro arquiteto japonês, desta vez Toyo Ito foi assunto de entrevista na edição de abril/2018. Diante dos desafios e das transformações do morar contemporâneo a edição de abril/2018 apresentou um conjunto de espaços domésticos que se constituem como *"As novas cozinhas"*, enquanto que a edição de junho/2018 traz um artigo sobre *"Como responder ao dilema da habitação"*.

ARQUITETURA BRASILEIRA É...

Em outra oportunidade foi possível afirmar que "*Diante desta patente alteração de normalidade nas referências arquitetônicas que circulam em larga escala através das mídias, o mínimo a ser feito é indagar se estamos diante de mera reposição sazonal de valores estéticos, ou não.*", indagado ainda se estamos em meio a um processo de efetivas transformações em nossos paradigmas sobre o morar e sobre os desafios de projetar a morada.

De acordo com Lipovetisky, na dinâmica cultural contemporânea os fenômenos de construção e reposição de valores já superaram as categorias que embasaram o debate que há duas décadas ainda estavam pautados na tensão entre modernidade e pós-modernidade. Seu argumento é que *"estamos no momento em que os sistemas de produção, distribuição e de consumo estão impregnados (...) por operações de natureza fundamentalmente estética."* E segue afirmando que *"O estilo, a beleza, a mobilização dos gostos e das sensibilidades se impõem cada dia mais como imperativos estratégicos..."*, uma vez que estamos situados no *"capitalismo do hiperconsumo"*, num processo de total estetização do cotidiano.

Diante da vigência deste paradigma cultural, vale retomar os conteúdos das revistas *Arquitetura & Construção* para avaliar as casas e os espaços domésticos que são publicados e divulgados, propagando modelos, referências e experiencias estéticas e sensíveis sobre o morar e sobre os desafios de projetar a morada. Especular a partir destas situações do espaço doméstico podem ser válidas para aferir até que ponto são meramente divulgados novos produtos ou novos parâmetros estéticos, ou se, por outro lado, estas casas, apartamentos e espaços residenciais contidos nas páginas das revistas manifestam algum indício de

alternativa que escape ao consumo e promova, ou mantenha, algum sentido de brasileiro nos nossos lares e em nossas casas?

Em razão do percurso e da exploração das milhares de páginas dos 12 exemplares da revista *Arquitetura & Construção* é possível fazer algumas considerações sobre a arquitetura produzida no Brasil hoje. Menos do que um quadro fechado, reitera-se as condicionantes dadas pela revista, mas que possibilitam abrir questões e lançar os apontamentos abaixo. Após este percurso pelas revistas é possível assinalar que:

1) é patente na linha editorial a vontade de expor uma produção variada de espaços, ambientes e linguagens arquitetônicas, ampliando o rol de colaborações com casos fora do Brasil;
2) os esquemas gráficos c/ o "antes e depois", ou "demolido/construído" são cuidadosos e importantes para fornecer informações sobre as obras para o leitor;
3) há tendência em valorizar o reaproveitamento de produtos, mas também há interesse por novos temas, desde reciclagem de água, uso de luz natural e qualidade de ventilação que as esquadrias podem proporcionar;
4) Luz demais!! O excesso de grandes esquadrias se contrapõe às varandas e recuos sombreados, lembrando que num país de dimensões continentais e climas muito diversos, a chave de sucesso para aclimatar uma obra ao lugar demanda atenções muito específicas;
5) longe da ideia de estilo, é notável a presença de telhados convivendo com coberturas planas, formando um conjunto de referências ambivalentes;
6) seja com telhado ou não, não se encontram mais quaisquer vestígios do que um dia foi denominado de pós-moderno: cornijas, volutas, frontões, etc, sumiram cedendo espaço para um conjunto de obras e espaços que primam pelo despojamento e pela eliminação de ornamentação, com algumas exceções de praxe;
7) ainda são muito fortes no conjunto de obras publicadas casas e/ou espaços que remontem aos valores de rusticidade à guisa de autenticidade construtiva e simplicidade plástica. Em contraponto mais *urbano/cosmopolita* abundam situações em que o concreto aparente, estruturas metálicas, vidros e transparências de toda sorte definem o caráter do morar;
8) a integração espacial é um aspecto recorrente nas reformas e a otimização da cozinha, bem como das dependências de serviço, com extinção daqueles espaços que outrora foram denominados como: área de serviço, quarto e banheiro de empregada;
9) piscina e churrasqueira parecem ser elementos atávicos à casa brasileira, que passaram a conviver com adegas, ofurôs, cozinhas/espaços gourmet, em meio a importação marqueteira de termos como *home office* e do *home theater*, que bem poderiam manter a terminologia de escritório e sala de TV;
10) a ideia de *"sonho"* ainda é recorrente! Mesmo quando a reportagem aponta as mazelas comuns à complexa empreitada que é construir e/ou reformar.

É conhecida a reflexão de Manfredo Tafuri de que a história da arquitetura pode preparar as bases para novas *"aventuras"* de projeto, pela capacidade que a história detém de redimensionar os dados que constituem um problema de projeto. Considerando estas edições das revistas *Arquitetura & Construção* podemos recolocar a questão: que bases estas revistas preparam? Ou seja, indagar: que conjunto de atributos, quais valores, que informações, quais referências, quais terminologias, que qualidades estéticas, que obras, que casas, que apartamentos estão a embasar o leitor destas revistas para as novas *"aventuras"* de projeto?

Dentre outros, a revista *Arquitetura & Construção* tem o mérito de deter uma ampla capacidade de difusão em escala nacional. Portanto, sua capacidade de participar do processo de preparação de bases par anoivas aventuras de projeto é inquestionável. Por esta razão, esta revista, bem como muitas outras revistas do gênero merecem a atenção como parte constituinte dos fatores que participam da construção do campo da arquitetura. Estas revistas de ampla tiragem e grande capacidade comercial se somam a revistas mais seletas, ou com preços e tiragens menos abrangentes, para consolidar uma instância de divulgação da produção da arquitetura residencial que ainda não foi substituída pelas plataformas digitais que se constituem como marco cronológico da produção atual.

Daqui a 5, 10, 15, 20 anos poderemos retomar estas revistas e recolocar todas as questões acima formuladas para averiguar, para rever ou para ratificar os valores e as contribuições de obras que foram nelas divulgadas; para refletir em que medida parte desta produção foi consumida e passivamente reposta por novos valores. Neste sentido, estas especulações garantem um tempo seguro de mais alguns anos de observação para que seja possível aferir o que a premência de nossa condição contemporânea realmente é diante das páginas da revista *Arquitetura & Construção*.

REFERÊNCIAS:

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981

BENEVOLO, Leonardo. *Storia dell'architettura moderna*. 1960.

COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene M. *Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Projeto, 1982

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GIEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004..

GOODWIN, Philip. *Brazil Builds: architecture new and old. 1652-1942*. New York: MoMA, 1943.

GUERRA, Abilio (Org.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Romano Guerra, 2010. Volume 1 e 2

JENCKS, Charles. *Arquitectura internacional – últimas tendências*. Barcelona: GG, 1988

LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean. O mundo da estetização. Viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

TINEM, Nelci. **O alvo do olhar estrangeiro. O Brasil na historiografia da arquitetura moderna**. João Pessoa: Manufatura, 2002.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Morar brasileiro. Impressões e nexos atuais da casa e do espaço doméstico**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 15, n. 169.01, Vitruvius, jun. 2014 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.169/5220>.

TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografía de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Reverté, 2014

TAFURI, Manfredo. *Teorias e história da arquitectura*. Lisboa : Presença, 1988

TINEM, Nelci. *O alvo do olhar estrangeiro. O Brasil na historiografia da arquitetura moderna*. João Pessoa : Manufatura, 2002

WAISMAN, Marina. *O interior da história: historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

Revista *Westing*
https://www.westwing.com.br/magazin/

Revista *Casa e Jardim*
https://revistacasaejardim.globo.com/

Revista *Casa VOGUE*
https://casavogue.globo.com/

Revista *Casa Cláudia*
https://casaclaudia.abril.com.br/

Revista *Arquitetura & Construção*
https://arquiteturaeconstrucao.abril.com.br/

Revista *Kaza*
https://www.kaza.net.br/

Revista *Casa & Decoração*
http://revistacasaeconstrucao.com.br/

Revista *Minha casa*
https://minhacasa.abril.com.br/

Revista *Decorar mais por menos*
http://revistadecorarmaispormenos.com.br/

V enanparq
Salvador - 2018

RIO-ZOO, 1978: SERGIO BERNARDES NOS JARDINS DA FICÇÃO

RIO-ZOO, 1978: SERGIO BERNARDES IN THE GARDENS OF FICTION

RIO-ZOO, 1978: SERGIO BERNARDES EN LOS JARDINES DE LA FICCIÓN

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

FELICETTI, Marcelo
Doutorando em Arquitetura e Urbanismo – PROARQ-UFRJ; Professor do DAUAP UFSJ
arqcetti@gmail.com

Venanparq
Salvador - 2018

RIO-ZOO, 1978: SERGIO BERNARDES NOS JARDINS DA FICÇÃO

RIO-ZOO, 1978: SERGIO BERNARDES IN THE GARDENS OF FICTION

RIO-ZOO, 1978: SERGIO BERNARDES EN LOS JARDINES DE LA FICCIÓN

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
A complexidade e a diversidade da obra arquitetônica de Sergio Bernardes são fato real. Dono de um acervo volumoso em inventário/catalogação pelo NPD-UFRJ desde 2012, ausente da historiografia arquitetônica brasileira, classificado como visionário utópico, autointitulado maldito e esquecido nas discussões de projeto em sala de aula, Bernardes dialogou com múltiplas matrizes teórico-projetuais, atento ao debate internacional da arquitetura (moderna) nos anos 1960/70, mesmo com o país fechado culturalmente sob a ditadura militar. RIO-ZOO, 1978, é um das centenas de projetos que revelam parte da complexidade diversa do pensamento, obra e discurso deste arquiteto-autor. Para Umberto Eco (1994), a complexidade dos mundos ficcionais seria tão real quanto a realidade do mundo, o que permitiria compreendê-los (ou projetá-los) confortavelmente como obra, texto, bosque (lugar) de ficção. Para Foucault, além das utopias – posicionamentos sem lugar real, aperfeiçoados e idealizados, há as heterotopias – [outros] lugares reais de contraposicionamento, sendo "o jardim, desde a mais longínqua Antiguidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante." (FOUCAULT, 1984, pp. 415-418). Neste contexto, para além da abordagem historicista estilística – modernista – com que frequentemente se reduz a complexidade plural da modernidade arquitetônica, o objetivo deste artigo é construir um percurso pelo bosque-jardim (texto-lugar) da ficção RIO-ZOO, propondo uma *outra* leitura (contemporânea) – produção de significado – da poética de Sergio Bernardes.
PALAVRAS-CHAVE: RIO-ZOO, Sergio Bernardes, ficção, heterotopia, arquitetura.

ABSTRACT
The complexity and diversity of the architectonical work of Sergio Bernardes are actually real. The owner of a great collection which is registered by NPD-UFRJ since 2012, not mentioned by Brazilian architectonical historiography, classified as an utopist visionary, self entitled "the damned and forgotten" under discussions on projects at classes, Bernardes is linked to multiple theoretical project sources, he was aware of the international debate on modern architecture in 60´s and 70's, even with the cultural blocking of the country by the Military Dictatorship. RIO-ZOO, 1978, is one of the hundreds of projects that reveals part of the diverse complexity of the thinking, work and discourse of this architect / author. According to Umberto Eco (1994), the complexity of the fictional world would be as real as the reality of the world, which allows us to understand them (or project them), comfortably, as a work, text, fiction place (grove). To Foucault, it goes beyond utopias, positions with no real place, perfected and idealized, there is heterotopias - [other] real places with inverted positions, "being the garden, the furthest antiquity, some kind of happy and universalizing heterotopia." (FOUCAULT, 1984, pp 415-418) In this context, going beyond the stylistic historian approach – modernist – with which frequently plural complexity of architectonical modernity is always reduced, the aim of this paper is to build a path through the grove-garden of RIO-ZOO fiction (text-place), by proposing another current reading – production of meaning – of Sergio Bernardes' poetic.
KEYWORDS: *RIO-ZOO, Sergio Bernardes, fiction, heterotopia, architecture.*

RESUMEN:
La complejidad y la diversidad de la obra arquitectónica de Sergio Bernardes son un hecho real. Dueño de un acervo de gran volumen actualmente en inventario/catalogación por el NPD-UFRJ desde 2012, ausente de la historiografía arquitectónica brasileña, clasificado como visionario utópico, autotitulado maldito y olvidado en las discusiones de proyecto en sala de aula, Bernardes dialogó con múltiples matrices teórico-proyectuales. Estuvo atento al debate internacional de la arquitectura moderna en los años 1960/70, a pesar de que el país estaba aislado culturalmente en la dictadura militar. RIO-ZOO 1978 es un proyecto, entre las centenas que revelan parte de la diversa complejidad del pensamiento, obra y discurso de este arquitecto-autor. Para Umberto Eco (1994), la complejidad de los mundos ficcionales sería tan real como la realidad del mundo, lo que permitiría comprenderlos (o proyectarlos) confortablemente como obra, texto, bosque (lugar) de ficción. Para Foucault, más allá de las utopías – posicionamientos sin lugar real, perfeccionados e idealizados, están las heterotopías – [otros] lugares reales en contraposición, siendo "el jardín, desde la más longincua Antigüedad, una especie de heterotopía feliz y de carácter universal."(FOUCAULT, 1984, pp. 415-418). En este contexto, más allá del abordaje historicista – estilística – modernista – con que frecuentemente se reduce la complejidad plural de la modernidad arquitectónica, el objetivo de este artículo es construir un trayecto por el bosque-jardín (texto-lugar) de la ficción RIO-ZOO, proponiendo una lectura contemporánea diferente (producción de significado) de la poética de Sergio Bernardes.
***PALABRAS-CLAVE**: RIO-ZOO, Sergio Bernardes, ficción, heterotopía, arquitectura.*

ADENTRANDO O RIO-ZOO

> Se os mundos ficcionais são tão confortáveis, por que não tentar ler o mundo real como se fosse uma obra de ficção? Ou, se os mundos ficcionais são tão pequenos e ilusoriamente confortáveis, por que não tentar criar mundos ficcionais tão complexos, contraditórios e provocantes quanto o mundo real? (ECO, 2002, p.123)

Em 1978, o número 48 da revista Módulo publicou seis páginas com um estranho objeto arquitetônico – o projeto RIO-ZOO – do arquiteto carioca Sergio Bernardes (1909-2002). Embora não configure exatamente um edifício, uma grande pirâmide decagonal com superfícies escalonadas em aço e vidro, encimada por outro prisma menor – uma espécie de panóptico – também com dez lados todavia coplanares, chama atenção na paisagem imaginariamente virgem do lugar. Na elevação de página dupla que abre a matéria (figura 1), apenas as linhas conformadoras do maciço da Pedra da Panela, hoje território do Gardênia Azul / Anil (figuras 3 e 4), parecem simular a irrealidade de uma natureza a ser transformada pela imagem-ação cultural da arquitetura (figuras 5 e 6). Não se trata de uma nave espacial tripulada por alienígenas em busca de territórios mais exóticos do que o exotismo verossímil desta ilustração, ávidos por experiências marinhas em lagoas paradisíacas com fauna e flora exuberantes, talvez inexistentes em seus fabulosos sítios de origem. Muito menos de uma gigantesca tenda de circo dos horrores, insólita, com atrações grotescas e maravilhosas – homem de duas cabeças, mulher barbada, anões albinos, gêmeas siamesas, figuras anômalas, feras bestiais – ou figurações mitológicas e alegorias do gênero. Ou seria quase? Trata-se, na verdade, do projeto de uma espécie de *outro lugar* – um imenso "jardim-zoológico-hotel-museu". Um outro lugar de "lazer e turismo", como argumenta o arquiteto, para o espaço-cidade do Rio de Janeiro, na baixada de Jacarepaguá, às vésperas dos anos 1980. Território ainda naturalmente preservado cuja urbanização[1] fora planejada pelo próprio Sergio Bernardes quase duas décadas antes, em 1962, durante o governo de Carlos Lacerda.

O memorial do projeto na revista traz o seguinte texto (grifos do autor):

> A natureza tem seus espaços. Os homens, arquitetos e urbanistas podem harmonizá-los de maneira a tirar deles, ordenando e dirigindo suas potencialidades, um máximo de proveito para o bem comum. É uma interferência que pode traduzir-se em complementação de recursos naturais pelo uso de tecnologias que valorizam a destinação desses espaços. Daí se origina uma integração verificada entre o homem e a natureza que se produzirá, exatamente, pela harmonia alcançada em sua convivência. Essa é a concepção para o RIO-ZOO.
>
> Imaginemos uma área de 400 mil metros quadrados, na Barra da Tijuca, RJ, para qual ele foi projetado. Visualizemos essa área, em polígono, envolvida por um cinturão verde de 50 metros de largura, proporcionando estacionamento sombreado para cinco mil carros e proteção natural contra poluição atual ou futura. Entremos nela para descobrir o que abriga, o que oferece em matéria de atração visuais, possibilidades de lazer, exercício intelectual, aprendizado. [figura 7]

[1] O Plano de Urbanização da Baixada de Jacarepaguá (1962), de autoria de Sergio Bernardes (não realizado), foi desdobrado no projeto Rio do Futuro / Rio Admirável Mundo Novo (1965), publicado em número especial Revista Manchete (abril, 1965). Cf: BERNARDES, K.; CAVALCANTI, L. (org.) **Sergio Bernardes**, Rio de Janeiro, Artviva, 2010, pp. 178-201. O plano foi entregue a Lucio Costa no final da década de 1960. Cf: NOBRE, A. L. "Sergio Bernardes: o mundo como projeto." In: _____. **Fios Cortantes: arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70)**. Tese de Doutorado em História Social da Cultura – PUC-RIO, 2008, p.114.

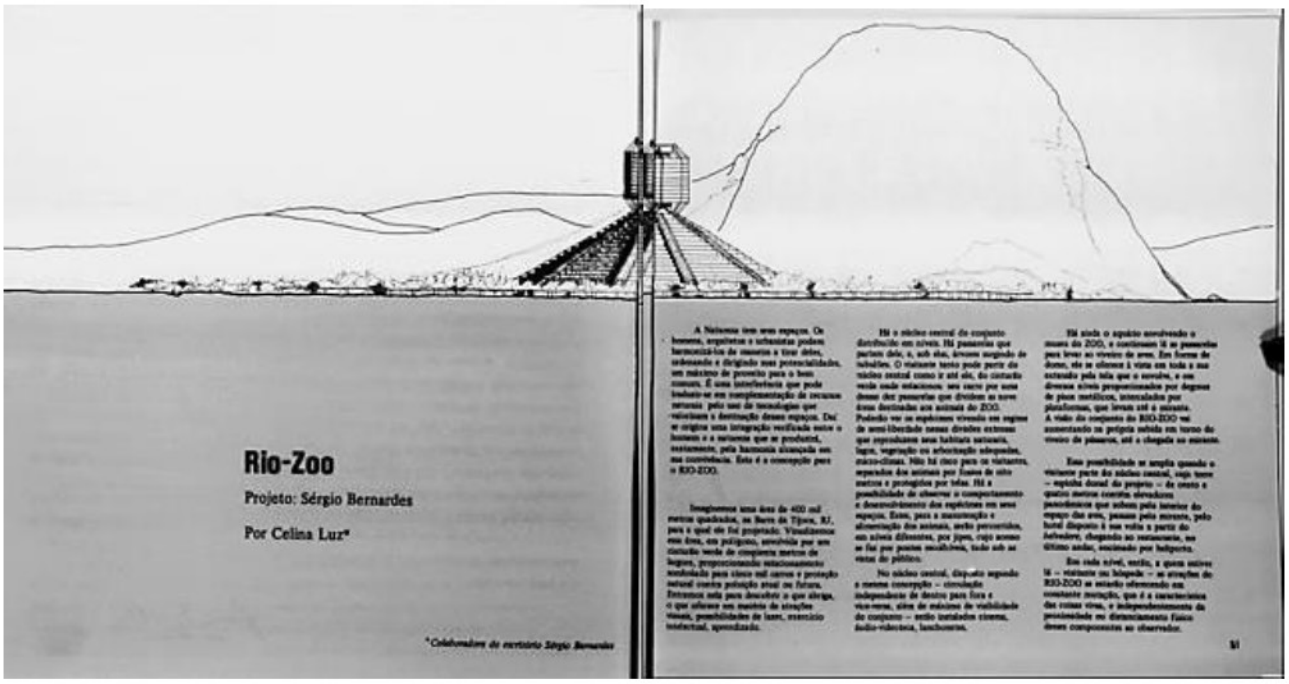


Figura 1: RIO-ZOO, Jacarepaguá/RJ, 1978.
Fonte: Revista Módulo n°48 (abril/maio 1978)

Figura 2: Elevação RIO-ZOO, Jacarepaguá/RJ, 1978
Fonte: Acervo Sergio Bernardes, NPD-UFRJ (novembro 2017)

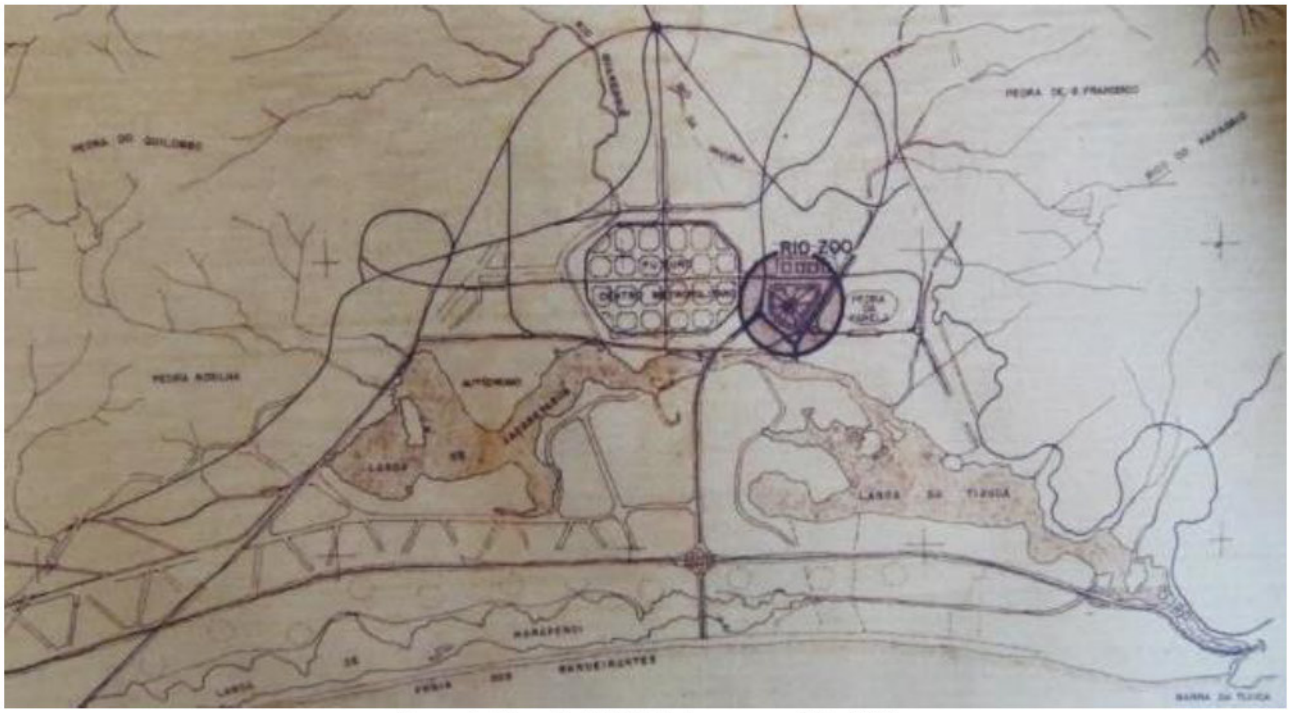


Figura 3: Situação RIO-ZOO, Jacarepaguá/RJ, 1978
Fonte: Acervo Sergio Bernardes, NPD-UFRJ (novembro 2017)

Figura 4: Locação prevista RIO-ZOO, Aerofotogrametria Jacarepaguá/RJ, 2018
Fonte: Google Earth (2018)

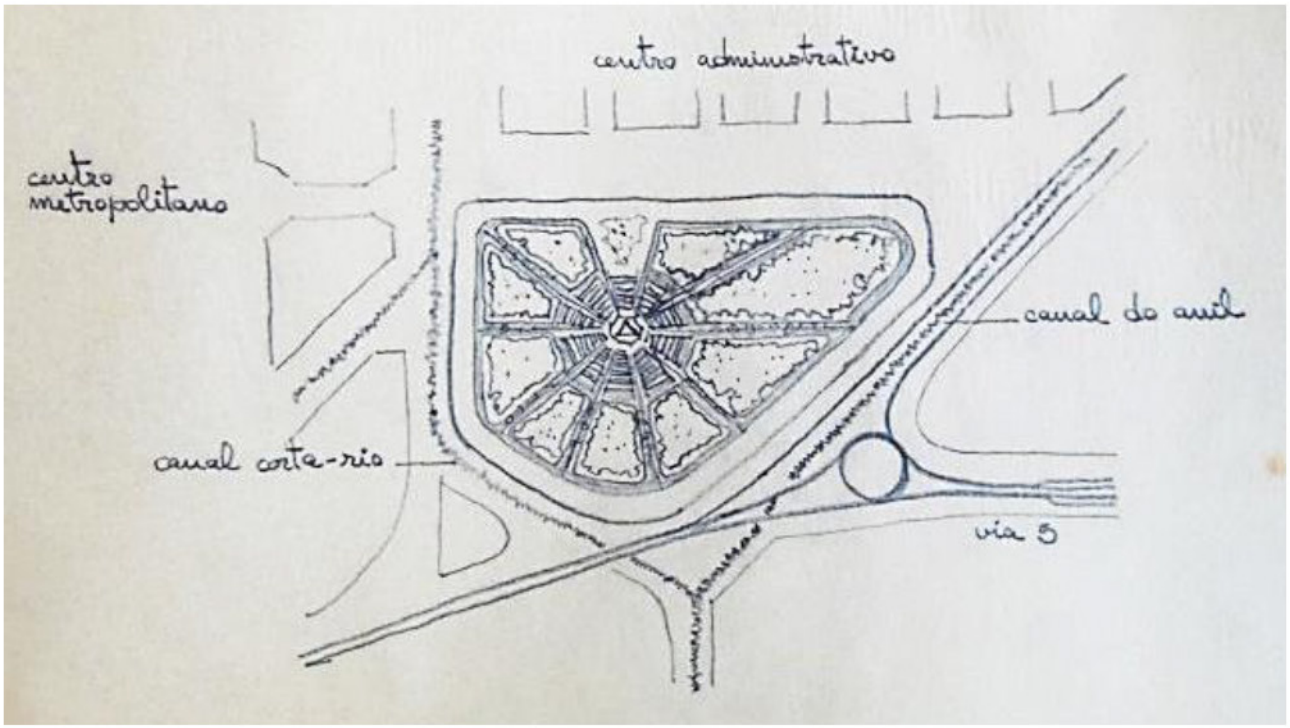


Figura 5: Croquis Situação RIO-ZOO, Jacarepaguá/RJ, Sergio Bernardes (1978)
Fonte: Acervo Sergio Bernardes, NPD-UFRJ (novembro 2017)

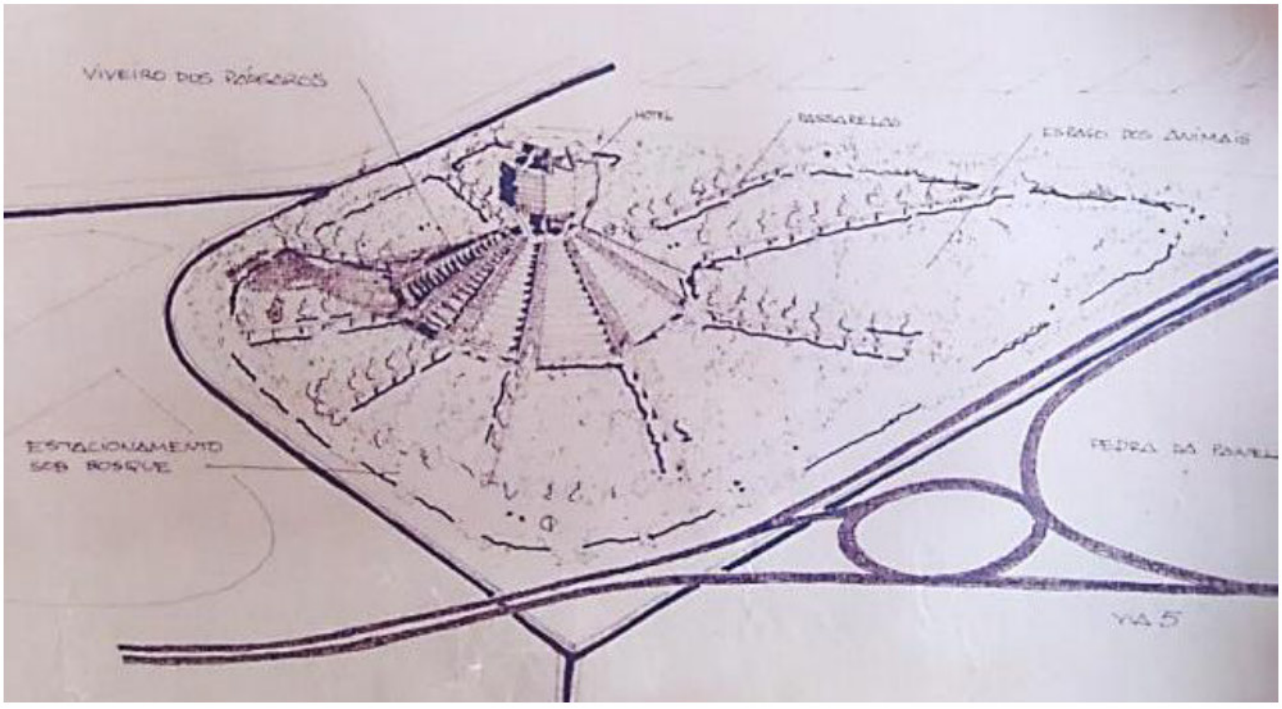


Figura 6: Perspectiva Conjunto RIO-ZOO, Jacarepaguá/RJ, Sergio Bernardes (1978)
Fonte: Acervo Sergio Bernardes, NPD-UFRJ (novembro 2017)

Há o núcleo central do conjunto distribuído em níveis. Há passarelas que partem dele, e sob elas, árvores surgindo de tubulões. O visitante tanto pode partir do núcleo central como ir até ele, do cinturão verde onde estacionou seu carro, por uma dessas dez passarelas que dividem as nove áreas destinadas aos animais do ZOO. Poderão ver os espécimes vivendo em regime de semiliberdade nessas divisões extensas que reproduzem seus habitats naturais, lagos, vegetação, ou arborização adequadas, microclimas. Não há risco para os visitantes, separados dos animais por fossos de oito metros e protegidos por telas. Há uma possibilidade de observar o comportamento e o desenvolvimento dos espécimes em seus espaços. Estes, para a manutenção e alimentação dos animais, serão percorridos em níveis diferentes, por jipes, cujo acesso se faz por pontes recolhíveis, tudo sob as vistas do público. [figuras 7 e 8]

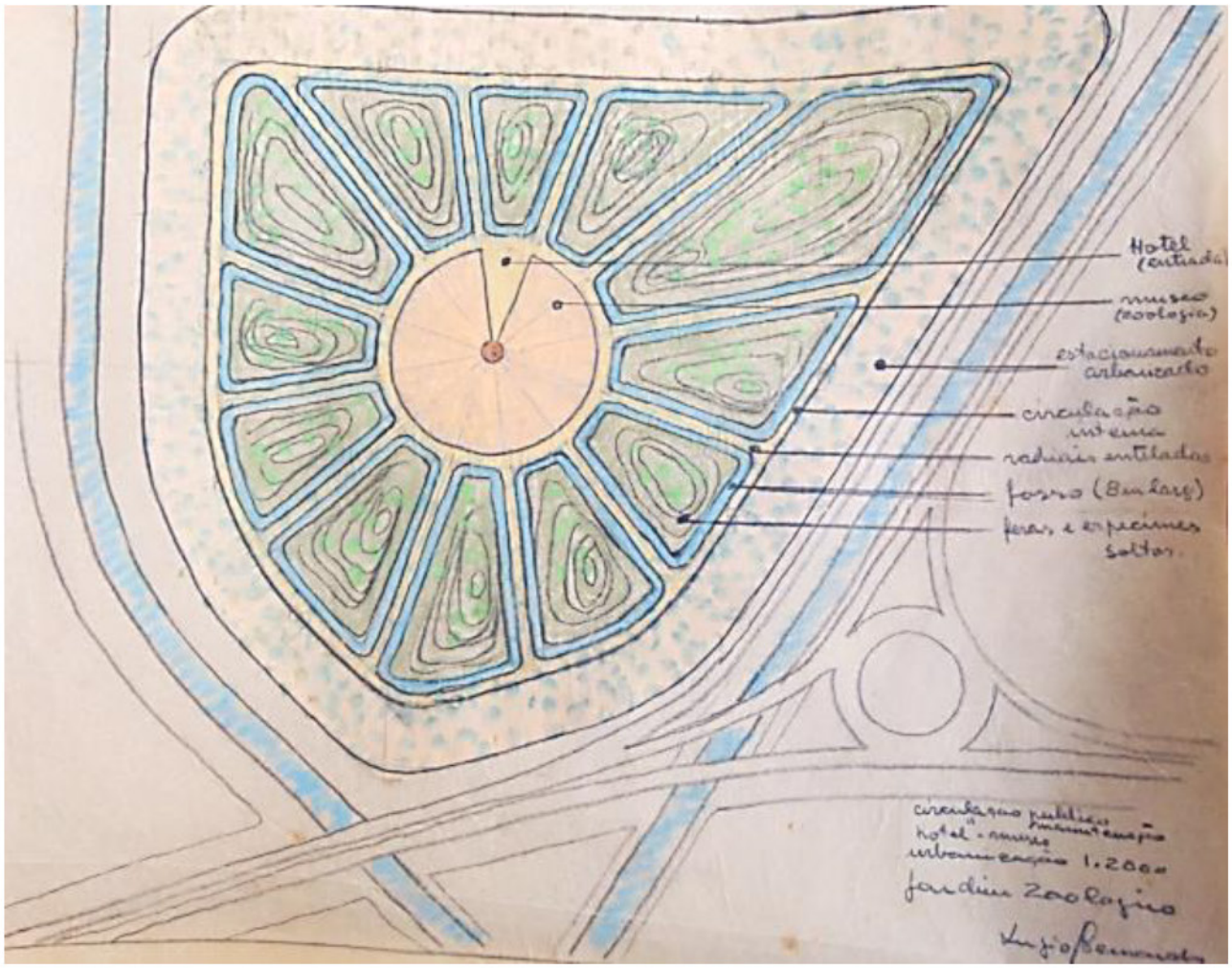


Figura 7: Diagrama circulações/usos, RIO-ZOO, Jacarepaguá/RJ, Sergio Bernardes (1978)
Fonte: Acervo Sergio Bernardes, NPD-UFRJ (novembro 2017)

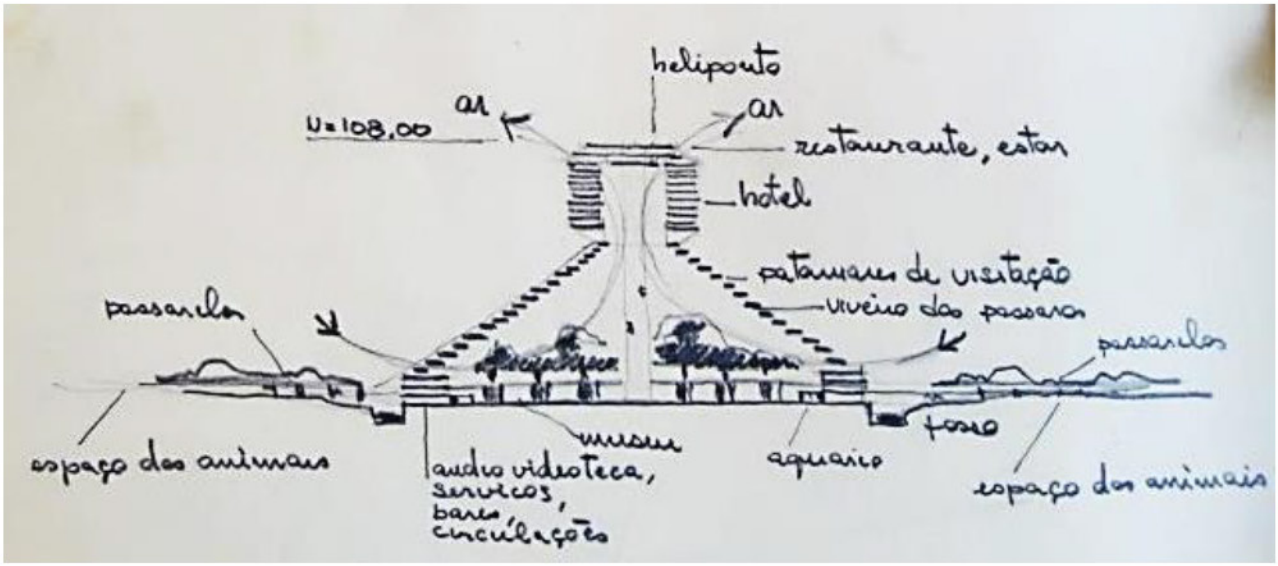


Figura 8: Croquis corte esquemático, RIO-ZOO, Jacarepaguá/RJ, Sergio Bernardes (1978)
Fonte: Acervo Sergio Bernardes, NPD-UFRJ (novembro 2017)

No núcleo central, disposto segundo a mesma concepção – circulação independente de dentro pra fora e vice versa, além de máximo de visibilidade do conjunto – estão instalados cinema, áudio-videoteca, lanchonetes. [figura 8]

Há ainda o aquário envolvendo o museu do ZOO, e continuam lá as passarelas para levar ao viveiro de aves. Em forma de domo, ele se oferece à vista em toda a sua extensão pela tela que o envolve, e em diversos níveis proporcionados por degraus de piso metálicos, intercalados por plataformas, que levam até o mirante. A visão do conjunto do RIO-ZOO vai aumentando na sua própria subida em torno do viveiro de pássaros, até a chegada ao mirante. [figuras 8 e 9]

Essa possibilidade se amplia quando o visitante parte do núcleo central, cuja torre – espinha dorsal do projeto – de centro e quatro metros contém elevadores panorâmicos que sobem pelo interior do espaço das aves, passam pelo mirante, pelo hotel disposto à sua volta a partir do belvedere, chegando ao restaurante no último andar, encimado por um heliponto. [figura 10]

Em cada nível, então, a quem estiver lá – visitante ou hóspede – as atrações do RIO-ZOO se estarão oferecendo em constante mutação, que é a característica das coisas vivas, e independentemente da proximidade ou distanciamento físico desses componentes ao observador. (LUZ, 1978, p.51)

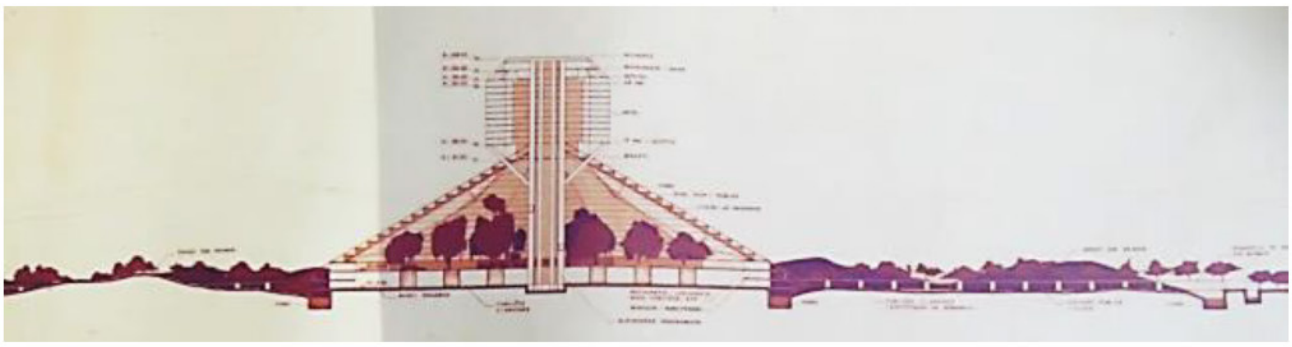


Figura 9: Corte, RIO-ZOO, Jacarepaguá/RJ, Sergio Bernardes (1978)
Fonte: Acervo Sergio Bernardes, NPD-UFRJ (novembro 2017)

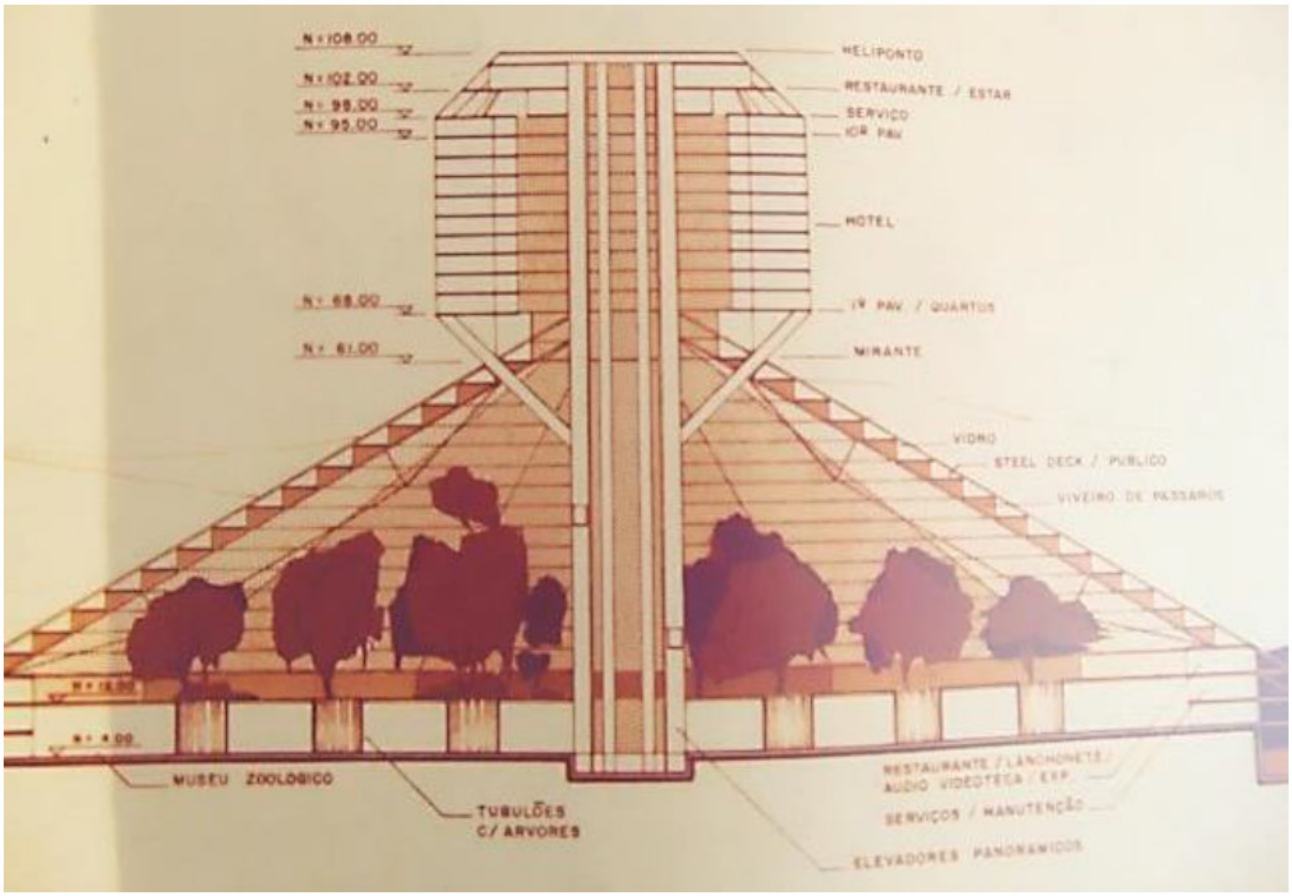


Figura 10: Corte (aproximado), RIO-ZOO, Jacarepaguá/RJ, Sergio Bernardes (1978)
Fonte: Acervo Sergio Bernardes, NPD-UFRJ (novembro 2017)

Embora o texto tenha sido transcrito da publicação e atribuído à colaboradora do escritório de Sergio Bernardes, pela eloquência determinista da narrativa, a autoria é certamente do arquiteto. Fato evidenciado nos documentos originais (cópias do projeto) nos quais partes idênticas são encontradas (figura 11). Vale complementar algumas "falas" suprimidas (grifos do autor):

O futuro com sua grandeza desejada, esperada, perseguida, obriga pretensão e reponsabilidade maior por parte maior de quem o conforma em planos e projetos.

A começar pelo conceito [do RIO-ZOO], invertemos-lhe a ordem admitindo-o como núcleo de educação, pesquisa, preservação, mas primordialmente lazer e turismo.

Lazer e turismo permitirão tratamento empresarial, dificultarão gerência paternalizada, mobilizarão interesses, facilitarão a difusão de informações culturais e científicas, atrairão pessoas de todos os níveis sociais, econômicos e culturais, transformando o ZOO em ponto dinâmico e indutor. Em decorrência há que se lhe retirar a característica de lugar estagnado, depósito de viventes tolhidos e presos. Deixará de ser opção somente quando não há mais nada a fazer. Evitar-se-á aos frequentadores aquele sentimento de testemunha dos últimos entristecidos dias de seres normalmente cheios de vida.

As áreas destinadas aos animais serão tratadas em função do habitat das espécies que as habitarão. A reprodução de paisagens diferentes apresentará beleza compatível com a dos animais selecionados para ali viverem. Cerrados, campos, e outros tipos de vegetação proporcionarão contrastes próprios da coexistência de desiguais. O reencontro com sentido de liberdade proporcionado pelas áreas-alojamento permitirá aos animais expressão de vida, melhorando-lhes as condições de reprodução. (BERNARDES, 1978)

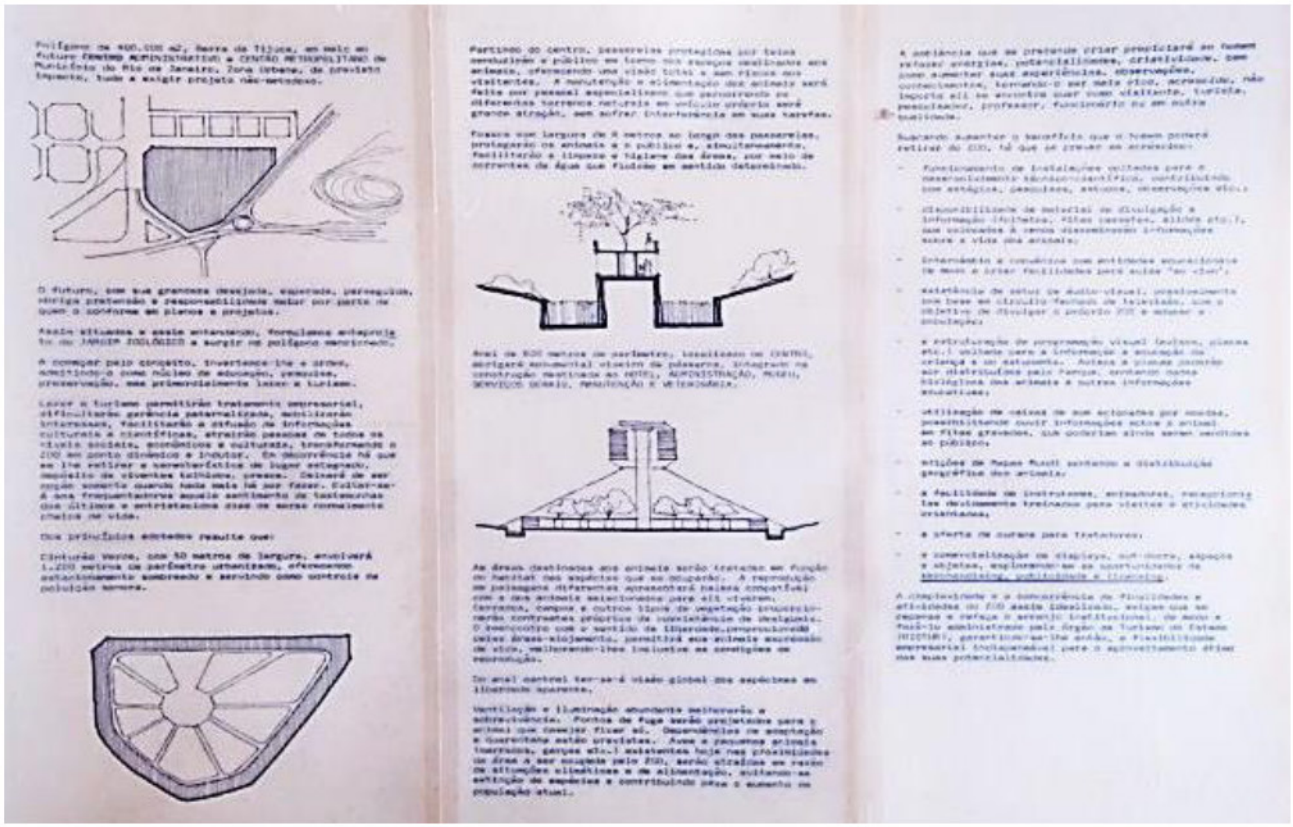


Figura 11: Memorial RIO-ZOO, Jacarepaguá/RJ, 1978 – Sergio Bernardes (1978)
Fonte: Acervo Sergio Bernardes, NPD-UFRJ (novembro 2017)

FICCIONANDO O JARDIM: RIO-ZOO, UM *OUTRO LUGAR*

Iniciarei minha tentativa de problematização – uma espécie de outra leitura, enviesada, distorcida – e pretensamente mais complexa do objeto arquitetônico, procurando investigá-lo para além das classificações fechadas; fugindo ao emblema estilístico de mais um projeto da modernidade (tardia) brasileira. A convite de Eco, embrenhemo-nos pelos "bosques da ficção". Imerjamos nas muitas possíveis metáforas desse estranho (texto) jardim; construindo, desconstruindo, nos perdendo; redirecionando-nos para fora das certezas narrativas, permeabilizando o terreno das interpretações.

Para tanto, evoquemos de início alguns conceitos e reflexões sobre os próprios limites da condição moderna; sobre as múltiplas possibilidades de produção de significado das relações sujeito/objeto dentro da experiência contemporânea – entre arte, arquitetura, discurso e paisagem. Voltaremos aos grifos do memorial RIO-ZOO logo adiante. Eles destacam os pontos prescritivos e ordenadores da "síntese" modernista que intenciono desconstruir. Antes, portanto, comecemos pelo fim. O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim. (EISENMAN, 1984)

> Desde o século XV até o presente, a arquitetura se manteve sob a influência de três 'ficções.' A despeito da aparente sucessão dos estilos arquitetônicos, cada um com a sua designação própria – classicismo, neoclassicismo, romantismo, modernismo, pós-modernismo e assim por diante – essas três ficções persistiram de uma forma ou de outra durante cinco séculos. São elas: a representação, a razão e a história[2]. Cada uma destas ficções era dotada de um propósito subjacente: a representação devia materializar a ideia de significado, a razão devia codificar a ideia de verdade, a história devia resgatar a ideia de eternidade a partir da ideia de mudança. A persistência dessas categorias no tempo obriga a considerar esse longo período como a manifestação de uma continuidade do pensamento arquitetônico. Refiro-me a essa forma persistente de pensamento como 'o clássico' [the classical]. Somente agora que chegamos ao fim do século XX podemos apreender o clássico como sistema abstrato de relações. A razão desse reconhecimento recente é que a arquitetura do início do século XX passou a ser vista como parte da história. Por isso, hoje [1984] é possível perceber que a arquitetura 'moderna', apesar de estilisticamente diferente das arquiteturas anteriores, ostenta um sistema de relações semelhante ao clássico.[3] Até então, ou se entendia o 'clássico' [classical] como sinônimo da 'arquitetura' nos termos de uma longa tradição que provinha da Antiguidade, ou, a partir de meados do século XIX, como um estilo historicizado. Hoje podemos considerar o período de tempo denominado pelo clássico como uma 'episteme', para usar o conceito de Foucault – um período ininterrupto na história do conhecimento que inclui o início do século XX.[4] Apesar da proclamada ruptura, na ideologia e no estilo, associada ao movimento moderno, as três ficções jamais foram questionadas e, desse modo permaneceram intactas. Isso quer dizer que, desde meados do século XV, a arquitetura pretendeu ser um paradigma do *clássico*, ou seja, daquilo que é *intemporal, significativo e verdadeiro*. (EISENMAN [1984] 2014, p.233) (grifos do autor)

[2] BAUDRILLARD, 1983, p.83, apud EISENMAN, 2013, p.247.

[3] FOUCAULT, 1973, apud EISENMAN, 2013, p.248.

[4] Ibid, p.248.

Certamente entre as contribuições do pensamento de Eisenman, e da experimentação prática desconstrutivista da arquitetura, estão a indagação e o tensionamento teóricos sob a ótica de um "outro fazer", pretensamente liberto da ideia de representação/composição. Parto, pois, de sua reflexão crítica (que se vale da episteme foucaultiniana das categorias clássico/moderno) sobre a (não) ruptura conceitual a que se pretendeu a arquitetura moderna do século XX, e que teria se dado no campo das artes plásticas nos anos 1960/70. Ruptura esta de maior complexidade reflexiva e operativa no campo da arquitetura, ainda mais no caso brasileiro[5]. Diante do memorial introdutório, o RIO-ZOO pode ser facilmente – "representado, racionalizado, historicizado" – como mais uma produção "clássica" da arquitetura moderna brasileira, ou nas palavras de Eisenman – mais uma ficção da modernidade. Mas para além de uma interpretação universal historicista do objeto em estudo, e da própria complexidade do recorte espaço-temporal no qual nos aventuramos imergir, ao invés de moderna (ou "clássica"), haveria outras possibilidades de leitura não tão fechadas, classificatórias? Poderíamos pensar a partir do processo de produção da forma propondo novos significados, flexibilizando e (re) ficcionando o discurso do autor, construindo outro texto em meio ao "bosque-jardim" da realidade? Há relações possíveis, por exemplo, entre forma/sítio/paisagem, extrínsecas à mera ideia (clássica) de composição moderna abstrata?

Para tentar validar tais especulações, evoco inicialmente Ignasi Solà Morales e seu texto *Arquitectura débil* (1995). Nele, Morales questiona o sentido da produção da obra de arte-arquitetônica na cultura contemporânea, interpretando o que se chamou na filosofia de *pensamento débil* [pensamento fraco – Gianni Vattimo, 1985] e rememora a conclusão de Mafredo Tafuri (apresentada num ensaio de data próxima) sobre "o tema do realismo da arquitetura moderna". Naquela, Tafuri sublinha a impossibilidade de uma leitura linear acerca do tema, quer seja sobre o entendimento da experiência contemporânea de toda a arquitetura do século XX. Ao contrário, o pluralismo desta experiência demanda diversas direções interpretativas, secções transversais, leituras diagonais, oblíquas, de trás para frente, de baixo para cima, rupturas cronológicas, abrindo caminho para a emergência da complexidade inerente à própria experiência moderna. (TAFURI, apud, MORALES, 1995, p.67) E, nesta chave, Morales propõe o termo *arquitetura débil*

> como um corte diagonal, oblíquo, como um corte não exatamente cronológico, nem estritamente geracional, mas pelo contrário, como a intenção de detectar em situações aparentemente muito diversas, uma constante que ilustra muito particularmente a situação atual [contemporânea – 1995]. (MORALES, 1995, p.66)

Sem dissecar totalmente o texto, entendamos entre as reflexões propostas, o questionamento do autor de que "o tempo moderno se apresenta como uma explosão em que não há um tempo único como material de construção da experiência, mas sim tempos diversos com os quais se produz a experiência da realidade." (MORALES, 1995, p.76) Para Morales, toda a luta da arte do século XX foi uma confrontação com e uma intenção de entender o problema da diversificação temporal – tempo diversificado e justaposto – condição básica da modernidade que, todavia, não foi bem compreendida pelos mestres da arquitetura

[5] Pondera-se que o país viveu vinte anos sob ditadura militar (1964-1984), com rigoroso fechamento cultural e que o campo das artes plásticas, por exemplo, desempenhou maiores possibilidades de autoquestionamento/revisão teórica que o da arquitetura. Seja através da abertura conceitual, por exemplo, da *Nova Objetividade Brasileira* (Oiticica, 1967); seja através das influências da *Pop* aqui em parte interpretadas pela chamada "arte de guerrilha" – Antonio Manuel, Cildo Meireles, Artur Barrio – entre outros. Paralelamente, a arquitetura brasileira se orgulhava da construção de Brasília (ainda em construção) enquanto o debate internacional discutia o fracasso/fim do projeto moderno. Nesse sentido, entende-se que as leituras, a revisão crítico- teórico-conceitual da disciplina e da produção moderna/contemporânea brasileira estão, hoje, em campo/momento rico, por reconstruir-se rumo a outras aberturas interpretativas.

moderna. Estes, em muitos casos, o interpretaram a partir da ideia da perspectiva central, procurando a linearidade de um tempo organizado, encadeado (controlado) como as sequências cinematográficas. E é essa diversidade dos tempos cada vez mais evidente na cultura metropolitana contemporânea que nomeia *arquitetura débil* – diversidade que converte a experiência estética da obra de arte e da arquitetura em "acontecimento":

> a temporalidade não se apresenta como um sistema, mas como um instante, que guiado sobretudo pela casualidade, se procede em um lugar e um momento imprevisível. (...) O temporal se conecta com a aceitação da debilidade da experiência artística, não reforçando suas posições dominantes, mas aceitando a verdade da sua frágil presença. (MORALES, 1995, p.77-78)

Retomemos nosso objeto de estudo. Estaria Sergio Bernardes – e seu RIO-ZOO – no rol dos mestres da arquitetura moderna que não compreenderam a condição temporal (complexa) da modernidade?

Responder a esta e às demais perguntas/especulações levantadas diante da narrativa inicialmente transcrita no memorial do projeto parece tarefa fácil. Mas não é. Possivelmente elas permaneçam apenas como perguntas/problematizações abertas de nossa leitura. Voltemos ao memorial.

Logo na primeira fala de Bernardes – *a natureza tem seus espaços (...) os homens, arquitetos e urbanistas podem harmonizá-los (...) ordenando e dirigindo suas potencialidades (...) para o bem comum (...) uso de tecnologias que valorizam a destinação desses espaços (...) integração (...) entre o homem e a natureza (...) pela harmonia alcançada em sua convivência* – fica clara a determinação racionalista do sujeito-criador moderno, crédulo no poder da técnica/tecnologia como ferramentas da criação/construção/controle do espaço e da ordem ideal para determinadas *destinações*, em favor do *bem social*. Em seguida, o arquiteto quantifica a grandeza do sítio – 400.000m2 – e o descreve como *polígono envolvido (...) por cinturão verde que o protege da poluição atual ou futura*. Ou seja, definindo-o como uma figura geométrica fechada, cujas condições *naturais* são controláveis no tempo *presente e futuro* – uma *ordenação das potencialidades* pelas mãos do autor-arquiteto.

O texto continua convidando o leitor (visitante) ao percurso de descoberta – ao passeio pelos "bosques da ficção" (ECO, 2002) – das *atrações visuais, possibilidades de lazer, exercício intelectual, aprendizado* do lugar. Do *núcleo central em níveis*, dez *passarelas* tanto conduzem o *visitante* do centro *até o cinturão verde* – quanto o inverso – percorrendo um caminho por onde ele pode ver – em *nove áreas* (divididas pelas passarelas) – *animais vivendo em regime de semiliberdade em divisões extensas que reproduzem seus habitats naturais, lagos, vegetação ou arborização adequadas, microclimas*. Tendo ainda a *possibilidade de observar o comportamento e o desenvolvimento dos espécimes em seus espaços sem qualquer risco, já que homem e feras são separados por fossos de oito metros e protegidos por telas*, e sendo também possível assistir à *manutenção e alimentação dos animais*, que se dá *em níveis diferentes, por jipes através de pontes recolhíveis*.

Diante do percurso/narrativa absolutamente conduzida e temporalmente linear, não nos resta outra opção a não ser concordar com a argumentação de Morales. Afinal, no percurso/narrativa definido por Bernardes para o RIO-ZOO, tudo parece impossibilitar a ideia do "acontecimento". Mas até que ponto esta arquitetura limita, de fato, outras experiências ou percursos, e mesmo outra narrativa, construção poética ficcional?

Arriscarei aqui uma interlocução com Michel Foucault, me aproveitando da "Ordem do discurso" (1970) e propondo "Outros Espaços" (1967/1984) como fragmentos conceituais, possibilidades teóricas para uma interpretação diversa desse estranho objeto – arquitetural, bosque, jardim, texto, discurso.

> Suponho que em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (...) Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar. (FOUCAULT,2013, pp. 8-9)

Se a ordem do discurso é mutável conforme os interesses do sujeito falante, do poder que comanda, nos apoderemos da fala propondo ao invés da utopia modernista – lugar irreal para o qual muitas vezes os projetos de Sergio Bernardes foram (e são) conduzidos – e tentemos construir um *lugar complexo*, um "outro lugar" para o RIO-ZOO, quem sabe, saída diversa, enviesada – "um corte diagonal, oblíquo, não cronológico" – para citar novamente Solá Morales.

Entre a conjuntura ficcional do lugar, do não lugar, ou de um *outro lugar* (espaço) à ideias instituídas, por exemplo, pela condição (negativa) da arte minimalista; da "escultura em campo ampliado" (KRAUSS, 1979), do conceito de *site specific* e suas derivações para além da própria condição de "campo ampliado da arquitetura" (VIDLER, 2005); da proposição heterotópica de Foucault até as entidades arquitetônicas encaradas sob "uma teoria sobre o estranhamente familiar" (VIDLER, 1990), aposto num outro estranho lugar para o RIO–ZOO: um jardim ficcional. Lugar resultante talvez do esforço em produzir complexidade de significados entre arte, arquitetura, discurso e paisagem na condição contemporânea; entendido como uma de muitas e simultâneas possibilidades de construções, sobreposições, cruzamentos e poéticas que desestabilizam/deslocam a fixidez do sujeito racionalista (moderno). Que desconstrói certezas universais, relações binárias de causa e efeito, relações gestálticas simples entre sujeito/objeto, tão facilmente refletidas na leitura (e no discurso autoral) dessa insólita forma piramidal-decagonal que abriga coleções zoológicas. "Coleções universais" dentro das quais se insere o próprio Homem. No centro do espaço projetado, o hotel mirante – núcleo central torre/panóptico – o colocam na condição simultaneamente de sujeito observador racional e animal primitivo, tão irracionalmente observado quanto às feras que aprisiona, reiterando sua condição "superior" de besta-fera. Ainda sim, seria possível salvar este objeto arquitetônico do determinismo funcionalista?

Segundo Foucault,

> o espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo. Dito de outra forma, não vivemos em uma espécie de vazio, no interior do qual se poderiam situar os indivíduos e as coisas. (...) Vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos. (...) Entre todos esses posicionamentos, alguns dentre eles (...) têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas. (FOUCAULT, 1984, p. 414)

De acordo com o filósofo, entre todos esses posicionamentos que se relacionam de certa maneira, alguns são capazes de "suspender, neutralizar, inverter" o conjunto de relações por eles "designadas, refletidas ou pensadas" (FOUCAULT, 1984, p. 414) – as utopias e as heterotopias. Enquanto as utopias são os posicionamentos sem lugar real, idealizando espaços irreais que aperfeiçoam ou invertem o espaço real da sociedade, as heterotopias são lugares reais, mas de contraposicionamento. "Espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais (...) estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos." Ou seja, "lugares fora de todos os lugares, embora efetivamente localizáveis – uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos." (FOUCAULT, 1984, 415- 416).

> A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis. É assim que o teatro fez alternar no retângulo da cena uma série de lugares que são estranhos uns aos outros; é assim que o cinema é uma sala retangular muito curiosa, no fundo da qual, sobre uma tela em duas dimensões, vê-se projetar um espaço em três dimensões; mas talvez o exemplo mais antigo dessas heterotopias, na forma de posicionamentos contraditórios, o exemplo mais antigo, talvez seja o jardim. Não se pode esquecer que o jardim, espantosa criação atualmente milenar, tinha no Oriente significações muito profundas e como que sobrepostas. O jardim tradicional dos persas era um espaço sagrado que deveria reunir dentro do seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo, com um espaço mais sagrado ainda que os outros, que era como o umbigo, o centro do mundo em seu meio (é ali que estavam a taça e o jato d'água); e toda a vegetação do jardim devia se repartir nesse espaço, nessa espécie de microcosmo. Quanto aos tapetes, eles eram, no início, reproduções de jardins. O jardim é um tapete onde o mundo inteiro vem realizar sua perfeição simbólica, e o tapete é uma espécie de jardim móvel através do espaço. O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. O jardim é, desde a mais longínqua Antiguidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante (daí nossos jardins zoológicos). (FOUCAULT, 1984, p.418) (grifos do autor)

Retornando à fala de Bernardes, o jardim RIO-ZOO nos parece muito mais próximo dos lugares da ordem formal, do poder condutor do discurso, associado aos mecanismos de controle, às relações de "norma e desvio" da filosofia de Foucault, e formalmente, até mesmo à materialização do panóptico de Jeremy Bentham, desvelado pelo *dispositivo de lazer turístico* da unidade torre-hotel-mirante, de onde, *no núcleo central tem-se o máximo de visibilidade do conjunto e ainda cinema, audi-videoteca, lanchonetes*. Mas não constituiria também esse estranho jardim zoológico-hotel uma heterotopia construível, uma espécie de inversão do discurso ordenador do arquiteto, interpretada como uma poética ficcional da paisagem contemporânea?

Um aquário envolve o museu do ZOO; um imenso aviário envolve o aquário e cobre todo o conjunto numa forma de domo telado, oferecendo *à vista em toda sua extensão [e] em diversos níveis (...) degraus de pisos metálicos intercalados por plataformas (...) levam até o mirante*. Tudo isso pode ser visto ao mesmo tempo, elegendo-se o percurso de cento e quatro metros de altura dos elevadores panorâmicos, outra experimentação desse espaço-paisagem seminatural-semiartificial, experimentando-o, quem sabe, como as feras em semiliberdade lá em baixo, vivendo em *verdadeiros habitats das espécies, onde a reprodução de paisagens diferentes (...) cerrados, campos, [microclimas, simulações, ficções] proporcionarão contrastes próprios da coexistência de desiguais. Um sentido de liberdade (...) nas áreas-alojamento [permitindo] aos animais [homem] expressão de vida, melhorando-se as condições de reprodução*.

Voando nas cápsulas de vidro dentro do viveiro, por entre as aves, como aves capturadas pela heterotopia das cidades de veraneio, rumo ao topo do hotel-panóptico, em busca do desejável terraço-restaurante panorâmico, lugar de onde se pode contemplar talvez a única realidade dada – o relevo maciço da Pedra da Panela. Ou se pode também lançar-se num voo de helicóptero, seja partindo ou chegando, mas certamente excluindo os que não podem pagar pelas asas mecânicas do desejo.

Ainda possivelmente uma hetorotopia, o RIO-ZOO não nega certa ingenuidade utópica (moderna) dos homens de vanguarda e de ambição como o era Sergio Bernardes. Para ele, *lazer e turismo permitirão tratamento empresarial (...) informações culturais e científicas* [à] *pessoas de todos os níveis sociais, econômicos e culturais, transformando o ZOO em ponto dinâmico e indutor*. Talvez também por isso o ZOO nunca tenha sido construído, já que um dos "princípios das heterotopias [supõe] sempre um sistema de abertura e fechamento que, simultaneamente, as isola e as torna penetráveis." (FOUCAULT, 1984, p. 420)

Neste mesmo ano de 1978, Bernardes fundava o Laboratório de Investigações Conceituais – LIC – um centro experimental de pesquisa multidisciplinar reunindo profissionais diversos com o objetivo de analisar efeitos do crescimento e do caos urbano, investigando/propondo sistemáticas para sua condução. O jardim ficção RIO-ZOO não parece tão ficcional quanto à ideia de um *futuro com sua grandeza desejada, esperada, perseguida*, [obrigando] *pretensão e reponsabilidade maior por parte de quem o conforma em planos e projetos*. Bosque adentro, terra à vista, texto afora o arquiteto-autor Sergio Bernardes mimetiza-se em inventor social comandante do LIC. Este, verdadeiro navio heterotópico que o levou a todos e a mais nenhum lugar possível.

REFERÊNCIAS:

BERNARDES, Kykah.; CAVALCANTI, Lauro (org). **Sergio Bernardes**. Rio de Janeiro: Artviva, 2010.

EISENMAN, Peter. O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim. In: [NEBISTT, Kate (org)]. **Uma nova agenda para Arquitetura: antologia teórica 1965 – 1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 232-252.

ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: **Ditos e Escritos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. pp. 411-422.

LUZ, Celina. "Rio-Zoo". **Módulo Brasil Arquitetura**. Rio de Janeiro: [S.N.], N. 48, pp. 50-55.

NOBRE, Ana Luiza. **Fios Cortantes**: arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950 - 70). Tese de Doutorado em História Social da Cultura – PUC-RIO. Rio de Janeiro, 2008.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. Arquitectura débil. In: **Diferencias – topografia de la arquitectura contemporânea**. Barcelona: GG, 2003. pp. 65-82.

ZONNO, Fabiola. **Lugares Complexos, poéticas da complexidade: entre arte, arquitetura e paisagem**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

V enanparq
Salvador - 2018

RUA XAVIER DE TOLEDO, 11. AS TRANSFORMAÇÕES E OS USOS DE UM IMÓVEL

XAVIER DE TOLEDO STREET, 11. THE TRANSFORMATIONS AND USAGES OF A BUILDING

CALLE XAVIER DE TOLEDO, 11. TRANSFORMACIÓNES Y USOS DE UN PREDIO

EIXO-TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

ROSIN, Maíra

Doutoranda na área de História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo na FAU-USP. Apoio processo nº 2016/25441-8, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

mrosin@usp.br

RESUMO

O presente artigo pretende narrar a história da permanência do imóvel situado à Rua Xavier de Toledo, nº 11, na cidade de São Paulo em meio às transformações urbanísticas à sua volta e ao uso do espaço que nele se estabelecia, fazendo para tanto uso de fontes iconográficas, cartográficas e textuais que registrem a resistência do imóvel e as constantes transformações de seu uso e do espaço de seu entorno desde sua construção em 1911 até o presente momento.

PALAVRAS-CHAVE: História Urbana; História da cidade de São Paulo; História da urbanização

ABSTRACT

The follow article intends to narrate the history of the building located at Xavier de Toledo Street, 11, at downtown São Paulo, in the context of its surrounding urban transformations and the space usage that was taking place at the time. To achieve this purpose, this study will use iconographic, and textual sources that register this building resistance to the frequent transformations of its usage and of its surroundings since its construction in 1911 until the present moment.

KEYWORDS: *Urban History, History of São Paulo City, Urbanization History*

RESUMEN

El presente artículo tiene pretenciones de narrar la historia de la permanencia de la casa ubicada en la calle Xavier de Toledo 11, en la ciudad de São Paulo, en medio a los cambios urbanos en su alrededor y del uso del espacio que en él se establecía desde fuentes iconográficas, cartográficas y textuales que registren la resistencia del edificio y las constantes transformaciones de su uso y del espacio alrededor a partir del año 1911 hasta el presente momento.

PALABRAS CLAVES*: Historia Urbana, Historia de la ciudad de São Paulo; Historia de urbanidad*

Rua Xavier de Toledo, 11. Na esquina o recém inaugurado Theatro Municipal de São Paulo, demonstrava toda opulência e riqueza da cidade em franco desenvolvimento. A poucos metros, ao lado do reconstruído Teatro São José, erguia-se um amplo sobrado cuja história atravessaria o tempo e as expectativas daquela cidade burguesa.
O alvará de construção do sobrado de três andares foi expedido em 1911, mesmo ano em que o escritório de Ramos de Azevedo, arquiteto oficial do então prefeito da cidade, Antonio Prado, inaugurava o Teatro Municipal e colocava em prática seu projeto de trazer luz e cultura à nova elite paulistana, enriquecida pelos rumos tomados pela produção de café no estado.
Requerida pelo Dr. Trajano da Fonseca, o pedido se dá para o devido alinhamento da rua, já disposto pelo Código de Posturas Municipais de 1886. O diretor do Departamento de Obras do Município autoriza, em 3 de janeiro de 1911, a construção do sobrado fazendo as seguintes observações:

> As partes (ilegível) da parte baixa devem ser feitas com a espessura de 0.30m – alinhará pelas casas existentes.
> Frente 10.10m
> Area 253m^2
> Sobrado
>
> Fazer as mudanças pedidas
> Recebemos as plantas sem mudanças[1]

O sobrado conta com um armazém no andar térreo, cujo quintal possui duas câmaras identificadas como "escritório" e uma como quarto. O primeiro andar já tem a configuração de um apartamento, com algumas salas, um quarto, cozinha, sala de jantar, banheiro e um hall. O segundo andar é composto por duas salas e quatro dormitórios, além de um banheiro, como podemos verificar na planta entregue à prefeitura para a concessão do alvará:

[1] Arquivo Municipal de São Paulo – série Obras Particulares – OP 1910.002.936

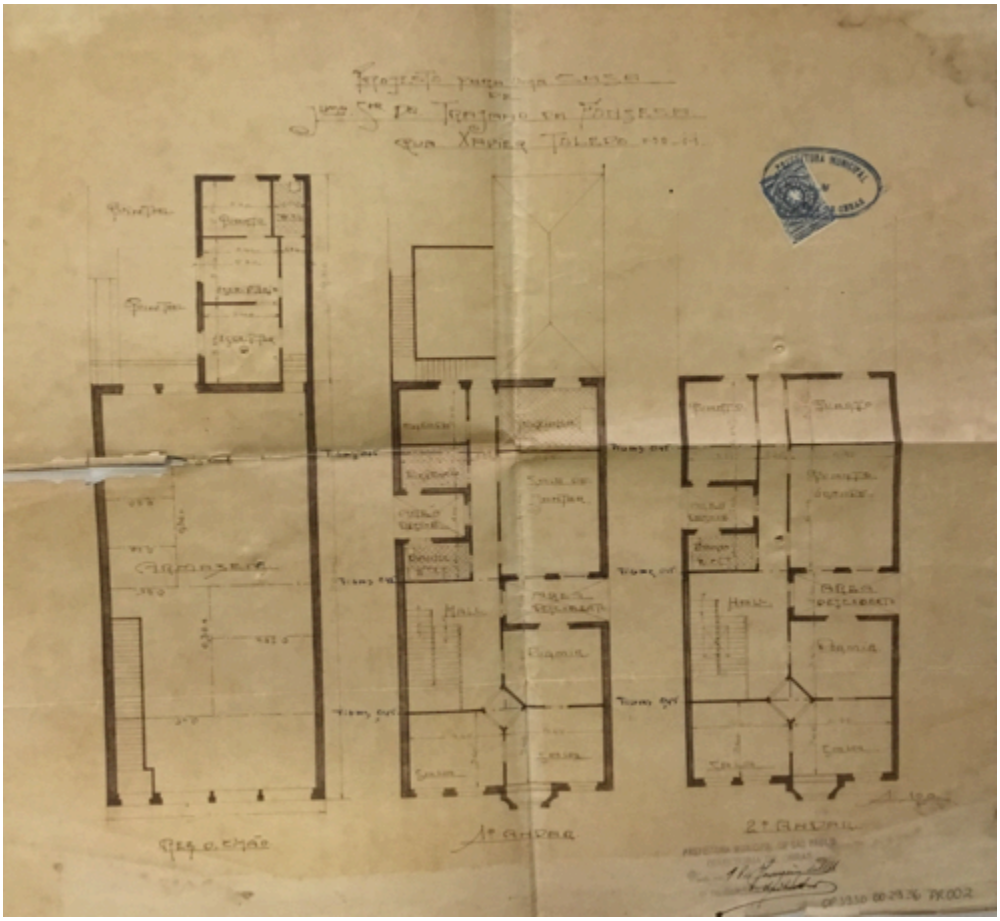


Figura 1: Planta do sobrado situado à Rua Xavier de Toledo, 11
Fonte: Arquivo Municipal de São Paulo – série Obras Particulares – OP 1910.002.936

A construção do prédio se inicia em 1911 e divide sua lateral direita com o Theatro São José, reconstruído naquele endereço após o incêndio que destruiu o prédio antigo e reinaugurado no ano de 1909.

Figura 2: Theatro São José, localizado na esquina do Viaduto do Chá e da Rua Xavier de Toledo
Fonte: Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo – tombo DIM/0017433/NCRV. Autor desconhecido (1900-1940). [2]

Figura 3: Theatro São José visto a partir do Vale do Anhangabaú. À direita da imagem, no alinhamento da rua, temos o Theatro Municipal
Fonte: Theatro São José – Coleção IMS – Guilherme Gaensly, c. 1908. Disponível em http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4257 Acesso em 09/06/2018

[2] É importante ressaltar que embora a data não seja precisa o teatro foi demolido na década de 1920, dando lugar à nova sede da The São Paulo Tramway Light and Power Co. A ausência do sobrado tema desse artigo ao lado do prédio também indica que a imagem provavelmente data entre 1909 (data da inauguração do Theatro) e 1911, quando se dá o início da construção do sobrado.

É justamente na fotografia que encontramos suporte para entendermos o funcionamento das ruas e a dinâmica da cidade de São Paulo, que naquele momento passava por uma constante transformação e remodelação urbanística, provocada, entre outras razões pelo Plano Bouvard[3], que nortearia obras de reconfiguração do Vale do Anhangabaú.

> O Plano Bouvard propunha, pela primeira vez na capital paulista, mais do que um sistema de áreas verdes para a cidade, a ideia de seu crescimento ordenado, a partir da organização do sistema viário e, principalmente, da ordenação da paisagem urbana, a partir da noção de embelezamento urbano praticado em Paris, a partir da segunda metade do século XIX. Além disso, ainda continha, de forma prevalente, em virtude da força simbólica da cultura francesa e, portanto, das operações engendradas pelo Barão Haussmann em Paris, a ideia de aformoseamento ou embelezamento urbano como diretriz principal para alcançar-se níveis satisfatórios de qualidade de vida no ambiente urbano. O plano contemplava principalmente as áreas do Anhangabaú e da Várzea do Carmo, o atual Parque D. Pedro II, além de áreas consideradas periféricas àquela altura, como a região da Chácara da Floresta, junto ao rio Tietê e os arrabaldes da Água Branca e Santana. (D'ELBOUX, 2015, p. 434)

Fraya Frehse nos aponta como a fotografia pode nos auxiliar no modo de compreender a dinâmica das ruas e da cidade ao estudarmos o período em questão, evidenciando a rua através dos detalhes das técnicas corporais tanto do fotógrafo quanto dos fotografados (FREHSE, 2011, p. 420).

Figura 4: Projeto da fachada do sobrado situado à Rua Xavier de Toledo, 11. Aqui se pode ver claramente a porta do salão do andar térreo e os dois andares superiores que o compunham.
Fonte: Arquivo Municipal de São Paulo – série Obras Particulares – OP 1910.002.936

[3] Lei n. 1457 de 9 de setembro de 1911

O sobrado em estilo eclético eclético acompanhava as tendências arquitetônicas do período e sobreviveria à remodelação da parte nova do centro da cidade, uma proposta de melhoramentos ao que era o Triângulo Histórico no momento, sobrevivendo à demolição do Theatro São José e à construção da nova sede da The São Paulo Tramway Light and Power Co. – o Edifício Alexander Mackenzie – que passaria então a dividir sua lateral esquerda a partir de 1929 e também obra do escritório técnico Ramos de Azevedo, Severo & Villares[4].

> A arquitetura eclética envolvia novos procedimentos e mão de obra especializada e, nesse aspecto, a vinculação dos protagonistas com a Poli e o Liceu foi essencial para a formação de quadros técnicos capazes de dar cabo à nova estética. Pelo Escritório passaram os melhores profissionais, polarizando inclusive artesãos imigrantes recém-chegados e relacionados aos mais diversos ofícios. (BUENO, 2015, p. 199)

Em 1916 o imóvel tema desse estudo aparece em uma curiosa notícia do jornal *O Estado de São Paulo* e já nos dá indícios do uso que o tomou pela maior parte de seu tempo, um *rendez vous*, ou seja, uma casa de tolerância que se estabelecia diante dos edifícios mais glamorosos da cidade, os teatros São José e Municipal.

> **PROFUNDA FACADA**
>
> **O caso da rapariga mortalmente ferida numa pensão da rua Xavier de Toledo**
>
> No domingo passado, à noite, conforme já noticiamos, na casa de tolerância da rua Xavier de Toledo, 11, pertencente a Annita Montenegro, houve uma desastrada brincadeira, sendo mortalmente ferida a golpe de faca uma rapariga.
>
> Idalina Motta como esta se chama, fora convidada por seu companheiro de pensão João Maciel de Almeida, agente de negócios, a ir jantar fora de casa. Aceitou e, à noite, em companhia dele, foi para a pensão de Annita Montenegro, onde, ao cabo de muito abusar do álcool, de seu o facto delituoso de que resultou ser Idalina recolhida em estado melindroso à Santa Casa de Misericórdia.
>
> O crime não está ainda esclarecido, achando-se para tal fim iniciado o inquérito no posto policial da Consolação, a cargo do dr. João Batista de Souza.
>
> A autoridade ouviu hontem o agente de negócios João Maciel, cujas declarações foram tomadas por termo. A testemunha contou a história do convite que fez a Idalina Motta, indo jantar com ella ao restaurante Padula. Depois deram vários passeios indo à pensão da rua Xavier de Toledo em visita a uma amiga. Lá encontraram-se com Estanislau de Moraes Salles, o "Lauzinho", amigo de Maciel, e com uma outra rapariga estranha à casa, Ermelinda Xavier.
>
> Os quatro beberam cerveja, vinho e "champagne". Depois, pouco antes das 23 horas, conforme narra João Maciel, "Lauzinho", meio embriagado, começou a atirar cerveja e "champagne" ao rosto dos companheiros.
>
> A testemunha advertiu-o, o que deu logar a discussãoo, e, o que depois se passou, conta-o Antonio de Souza Ferreira, morador à rua Amaral Gurgel, 8 que assistia a scena, e que hontem foi também ouvido pela autoridade que esta presidindo ao inquérito.
>
> "Lausinho", melindrando-se com a advertência feita por Maciel disse: "Atire, se fôr homem".
>
> Acto continuo, Antonio de Souza Ferreira ouviu exclamar a Idalina Motta" "ó "Lauzinho", eu estou morta".

[4] É importante colocar que o escritório Ramos de Azevedo tem uma longevidade ímpar e, na ocasião da construção do Edifício Alexander Mackenzie, Ramos de Azevedo já havia morrido. O Escritório foi liderado durante 42 anos por Ramos de Azevedo (1886-1928), 12 anos por Ricardo Severo (1928-1940), 25 anos por Arnaldo Dumont Villares (1940-1965) e os últimos 15 anos pelos politécnicos Dr. Roberto Pereira de Almeida e Afonso Iervolino. (BUENO, 2015, p. 199)

> Notando-se então que aquella rapariga estava ferida no ventre, houve natural confusão, fugindo logo os que entenderam dever fazel-o, até que Idalina foi transportada em automóvel particular para a Policia Central, onde as autoridades souberam do que se havia passado.
> As diligências prosseguem ainda, devendo ser hoje ouvidas novas teStemunas.
> Idalina Motta continua em tratamento na Santa Casa, não sendo animador seu estado.
>
> (Fonte: O Estado de São Paulo, 23 de fevereiro de 1916)

É possível verificar através dessa notícia de que o imóvel sempre teve um uso escuso, ainda que figurasse diante de um dos endereços mais badalados e mais bem frequentados da cidade, afinal, o público que circulava pelas escadarias do Theatro Municipal convivia lado a lado com o maior cenário da imoralidade e do controle social: o bordel.
Apesar de mudar de mãos, vemos a casa em franco funcionamento novamente em 1927, quando é solicitado o alvará para que a casa funcione até as 23h[5]:

> POLICIA DO ESTADO
> da sra. Adelita Posse, proprietária do Cabaret Maximo, licença para que o mesmo possa funcionar até às 23h – Indeferido à vista da informação.
> (Fonte: O Estado de São Paulo, 20 de outubro de 1927)

No ano de 1928 que voltamos a ter notícias do sobrado de número 11 da rua Xavier de Toledo quando uma senhora de nome Clara Revello solicita um alvará de licença para que no sobrado passe a funcionar um estabelecimento chamado *Tabaris Dancing*.

> PREFEITURA MUNICIPAL DE S. PAULO
> PROTOCOLLO GERAL
>
> PROCESSO Nº. 60252/60256
>
> INTERESSADO: Clara Revello
> ASSUMPTO: Lanç. P. O negocio que abriu com o nome de –TABARIS DANCING –
> LOCAL: Rua Xavier de Toledo, 11
> ANO: 1928
>
> PEDIDO DE LANÇAMENTO
> O abaixo assignado comunica que abriu o negocio denominado "Tabaris Dancing" à rua Xavier de Toledo nº 11 (baixos) e pede o respectivo lançamento.
> São Paulo, 9 de outubro de 1928
>
> Residencia: Xavier de Toledo, 11
> Telefone: 40749 [6]

Através do mesmo processo somos informados de que naquele mesmo local funcionava antes o *Cabaret Maximo*, outra casa dos então denominados "Divertimentos Públicos" e que, embora atendessem por diversos nomes nada mais eram que casas de prostituição, reguladas pela Delegacia de Costumes e Jogos

[5] O Código de Posturas Municipais de 1886 regulava o funcionamento de estabelecimentos comerciais, que deveriam encerrar suas atividades às 21h, com exceção de restaurantes situados próximos a teatros.
[6] Arquivo Histórico Municipal – série Divertimentos Públicos – Caixas 1 a 4.

do Gabinete Geral, fundada formalmente no final do ano de 1924 a pedido das autoridades policiais que (FONSECA, 1982, p. 162). É importante colocar que, embora as autoridades clamem pela regulação desses estabelecimentos, a prostituição não é crime de acordo com o Código Penal de 1890, vigente à época, apenas a prática do lenocínio, ou seja, a cafetinagem, atividade a qual não temos condições de afirmar ser praticada por Clara Revello.

> CAPITULO III
>
> DO LENOCINIO
>
> Art. 277. Excitar, favorecer, ou facilitar a prostituição de alguem para satisfazer desejos deshonestos ou paixões lascivas de outrem:
>
> Pena - de prisão cellular por um a dous annos.
>
> Paragrapho unico. Si este crime for commettido por ascendente em relação á descendente, por tutor, curador ou pessoa encarregada da educação ou guarda de algum menor com relação a este; pelo marido com relação á sua propria mulher:
>
> Pena - de prisão cellular por dous a quatro annos.
>
> Além desta pena, e da de interdicção em que incorrerão, se imporá mais:
>
> Ao pae e mãe a perda de todos os direitos que a lei lhe concede sobre a pessoa e bens do descendente prostituido;
>
> Ao tutor ou curador, a immediata destituição desse munus;
>
> A' pessoa encarregada da educação do menor, a privação do direito de ensinar, dirigir ou ter parte em qualquer estabelecimento de instrucção e educação;
>
> Ao marido, a perda do poder marital, tendo logar a acção criminal, que prescreverá em tres mezes, por queixa contra elle dada sómente pela mulher.
>
> Art. 278. Induzir mulheres, quer abusando de sua fraqueza ou miseria, quer constragendo-as por intimidações ou ameaças, a empregarem-se no tratico da prostituição; prestar-lhes, por conta propria ou de outrem, sob sua ou alheia responsabilidade, assistencia, habitação e auxilios para auferir, directa ou indirectamente, lucros desta especulação:
>
> Penas - de prisão cellular por um a dous annos e multa de 500$ a 1:000$000.[7]

Seja ou não por ironia do destino, o filho do Dr. Xavier de Toledo, que dá nome à rua onde está estabelecido o imóvel, foi um dos chefes da Delegacia de Costumes que investigavam tais casas e impediam cenas de imoralidade (RAGO, 2008, p. 139).

A licença de Clara Revello para o funcionamento da casa, ora referida como *Dancing*, ora como *Cabaret*, é concedida pela prefeitura em 9 de outubro de 1929, mas pouco tempo depois as autoridades policiais são alertadas de que trata-se do mesmo cabaret ali existente reaberto com novo nome e sob nova propriedade, como podemos verificar na correspondência de um dos fiscais ao diretor, pedindo que a licença seja conferida apenas após checagem por parte da Polícia:

[7] Código Penal de 1890. Disponível em http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html Acesso em 09/06/2018.

Sr. Director

Trata-se do Cabaret Maximo, que reabriu com o título de Tabaris Dancing e em nome de outra proprietária. Como a licença do Cabaret Maximo, foi cassada em virtude de um officio da Polícia, que consta no processo n.º 37724, consulto-vos se não seria caso de ouvir-se a Polícia, antes de informar-se sobre o presente pedido de licença.

22-10-928

Theodoro Lopes[8]

Um ano depois, a mesma diretoria de polícia informa novamente que está funcionando de forma clandestina naquele endereço um *cabaret*[9]. Podemos notar a quantidade de nomes pelos quais o estabelecimento é referido por parte das autoridades e pela imprensa. Há um certo melindre para que se recorra ao que realmente se dava naquele local: um bordel de grandes dimensões que ali estava há anos e passava seu controle entre diversas mulheres que o comandavam.

Com o passar dos anos também notamos o adensamento de construções do entorno, sempre observando o requinte e o luxo envolvidos nos estabelecimentos que ali se consolidaram, como o Hotel Esplanada, inaugurado em 1922 atrás do Theatro Municipal. Tratava-se de um hotel de alto luxo, onde se hospedaram diversos artistas que se apresentaram nas óperas do teatro e outras personalidades, como a bailarina Isadora Duncan.

Figura 5: Hotel Esplanada
Fonte: Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo. Tombo DC/0019857/P. Autor desconhecido

[8] Arquivo Histórico Municipal – série Divertimentos Públicos – Caixas 1 a 4.
[9] Idem.

O *rendez* vous permanece ali mesmo com o avançar da cidade e o enriquecimento cada vez mais evidente de seu entorno. Passado de mão em mão, ele vai se mantendo na mesma estrutura, possivelmente também como um lugar que atendia a mesma elite que o circundava. Encontram-se nos processos recibos de pagamento referentes aos alvarás solicitados ano a ano, a maioria aponta a quantia de 2 mil réis. Porém, assim como a liberação da casa são recorrentes as mudanças de propriedade, ou talvez de gestão do estabelecimento, sendo Clara Revello, de quem nada se encontra mesmo buscando seu nome em periódicos, ou mesmo do *Tabaris Dancing*, a administradora do espaço e requerente nos processos encontrados na série "Divertimentos Públicos" do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Talão 168 R. T. R. 98 Nº 83666
Prefeitura do Municipio de São Paulo
1928
TAXA DE EXPEDIENTE
DIRECTORIA DA RECEITA
Original
O Snr. ..... pagou
a quantia de **Dois mil réis** de Taxa de Expediente, em ..... PETIÇÃO OU ANNEXO
Para uso da Portaria
Requerimento n. .....
..... 1928
S. Paulo, ... de ..... de 1928.
ESCRIPTURARIO
Talão 168 R. T. R. 98 Nº 83667
Prefeitura do Municipio de São Paulo
1928
TAXA DE EXPEDIENTE
DIRECTORIA DA RECEITA
Original
O Snr. ..... pagou
a quantia de **Dois mil réis** de Taxa de Expediente, em ..... PETIÇÃO OU ANNEXO
Para uso da Portaria
Requerimento n. .....
..... 1928
S. Paulo, ... de ..... de 1928.
ESCRIPTURARIO

Figura 6: Recibo de pagamento de taxa do alvará de funcionamento do *Tabaris Dancing* em 1928
Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo – Série Divertimentos Públicos – Caixas 1 a 4

A última referência ao prédio como *cabaret* acontece após nova denúncia de irregularidade por parte da Prefeitura Municipal de São Paulo:

PREFEITURA DO MUNICIPIO DE SÃO PAULO

DIRECTORIA DO PROTOCOLLO E ARCHIVO

PROCESSO N.º. 49930

INTERESSADO: DF. 109 da directoria da receita
ASSUMPTO: Pede fechamento de Dancing
LOCAL: Rua Xavier de Toledo 11
ANO: 1932

São Paulo, 30 de dezembro de 1932

Solicito vossas providencias junto à Chefia de Policia, no sentido de ser fechado o dancing existente à rua Xavier de Toledo nº 11, visto até a presente data não haver pago as respectivas licenças, a despeito de innumeras advertências desta Directoria, feitas ao proprietário do mesmo.

Outrosim, pelos mesmos motivos, solicito a mesma providencia, em relação aos "tiro a alvo", instalados à rua General Couto Magalhães, 62, José Paulino, 168 e Voluntários da Patria, 400.

Saudações,
Director.

Sr. Director
A única casa que continua funcionando é a da rua General Couto de Magalhães, 62, as demais estão atualmente fechadas.
30/01/1933

Após esse pedido não temos mais nenhuma referência ao *Tabaris Dancing* ou mesmo a Clara Revello, no entanto, através das imagens da fachada consultadas no Acervo do Museu de Energia e Saneamento, vemos a mesma construção, agora figurando com o endereço de rua Xavier de Toledo, 5 e 7[10] onde se abriga o Bar e Restaurante Pan Americano, aqui registrado em imagens de 1934:

Figura 7: Fachada do Bar e Restaurante Pan Americano, situado à rua Xavier de Toledo, 5 (01/01/1934)
Fonte: Fundação Energia e Saneamento. Notação ELE.CEI.SSP.1969. Autor Desconhecido

[10] A mudança de numeração ocorre com o passar dos anos e de acordo com novas ordens municipais que regem o tema.

Figura 8: Interior do Bar e Restaurante Pan Americano, situado à rua Xavier de Toledo, 5 (01/01/1934)
Fonte: Fundação Energia e Saneamento. Notação ELE.CEI.SSP.1971. Autor Desconhecido

É impossível afirmar se a existência dos dois estabelecimentos, o bordel e o restaurante, se sucederam ou se existiram ao mesmo tempo, uma vez que a dimensão do imóvel permitia tal situação e ainda tirava de certa forma a atenção do poder público a ele, uma vez que bares e restaurantes tinham não só licença mas também a possibilidade de se manterem abertos por mais horas durante a noite, camuflando assim o *cabaret* se ali tivesse permanecido.

A história do prédio se encerra em 1934. Não há registros sobre a atividade do restaurante, tampouco outras informações sobre o destino de Clara e seu *dancing*. O que sabemos é que a fachada do prédio se mantém até hoje, e, embora esteja transformada, ainda se pode ver com clareza as linhas que figuravam no pedido de licença de construção, figurando o ano de 1911 bastante claro. O edifício foi incorporado ao seu vizinho, o Edifício Alexander Mackenzie, e ali funciona desde 1999 o *Shopping Light*, cujo nome se dá em homenagem à companhia que o prédio abrigava.

Figura 9: à direita podemos ver o andar térreo remanescente do imóvel aqui estudado. Na esquina, com as janelas vermelhas o Edifício Alexander Mackenzie, transformado no shopping Light. Ao fundo o Hotel Esplanada e também no fundo à esquerda o Teatro Municipal. Autor: Rafaela Netto[11]

Podemos observar que, ainda que descaracterizada, a fachada do imóvel aqui estudado permanece resistindo às transformações urbanas que ali ocorreram, bem como outros edifícios que ainda que tenham tido suas funções ressignificadas – com exceção ao Teatro Municipal que mantém suas atividades da mesma forma da inauguração: uma casa de espetáculos – se mantém na paisagem urbana moderna.

[11] Todas as imagens que seguem são de autoria de Rafaela Netto para o presente artigo.

Figura 10: Vista do imóvel da rua Xavier de Toledo. Nota-se a manutenção da fachada, ainda que envelopada, e a parte interna agora tomada pelo Shopping Light.
Autor: Rafaela Netto

Figura 11: Frontão do imóvel, onde se pode ler 1911, data de sua construção.
Autor: Rafaela Netto

Curiosamente, embora nada do que restou do prédio sequer traga lembranças do espaço de prostituição que ocupou o imóvel no passado, a atividade continua em plena ocorrência dentro do ambiente do shopping, como nos mostra a reportagem da Folha de São Paulo de 29 de agosto de 2007:

> Em São Paulo, alguns shoppings, academias, parques, hipermercados, terminais rodoviários e de metrô entram no mapa do banheirão[12]. Os administradores desses lugares tentam inibir a paquera. No Shopping Frei Caneca, foram colocadas placas lembrando o risco de detenção de três meses a um ano para a "prática de ato obsceno". No Shopping Light, uma medida foi cobrar taxa na entrada dos banheiros. Há lugares que erguem "muralhas da China" entre os mictórios ou orientam seguranças para rondas constantes. (Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/folha/colunas/destaquesgls/ult10009u324196.shtml Aesso em 09/06/2018)

Ou seja, mesmo que sem conhecimento do passado daquilo que abrigou o imóvel vemos que as permanências do uso do espaço de alguma forma se mantiveram naquele endereço, talvez trazendo à tona a "vocação do espaço", ainda que descaracterizado.

Embora tímida, se olharmos com atenção percebemos a fachada daquele que provavelmente foi um dos mais luxuosos *cabarets* da cidade, e, seja ou não por ironia, continua existindo como um espaço de consumo e luxúria[13].

[12] Por "banheirão" entende-se a prática sexual, a pagamento ou não, entre homens dentro de banheiros em diversos espaços da cidade.

[13] Esse artigo contou com a colaboração de Aline Nobrega, André Bandim, Caroline Freitas, Fernando Atique, Rafaela Netto e Sheila Schneck. A todos o meu muito obrigada!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBUY, Heloisa. **A cidade exposição**: Comércio e Cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914. São Paulo: Edusp, 2006.
BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. "Escritório técnico Ramos de Azevedo, Severo & Villares: Longevidade, modernidade e pluralidade (1886-1980)". **Revista CPC**. São Paulo, vol. 19, 2015. pp. 194-204.
CAMPOS, Candido Malta. **Os rumos da cidade**: Urbanismo e Modernização em São Paulo. São Paulo: Editora Senac, 2000.
CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano** – vol. 1: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2014.
CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim**. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
D'ELBOUX, Roseli Maria Martins. **Joseph-Antoine Bouvard no Brasil**. Os Melhoramentos de São Paulo e a criação da Companhia City: ações interligadas. Tese de doutorado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2015.
FLOREAL, Silvio. **Ronda da Meia-Noite**: Vícios, Mistérios e Esplendores da Cidade de São Paulo. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
FONSECA, Guido. **História da Prostituição em São Paulo**. São Paulo: Editora Resenha Universitária, 1982.
FREHSE, Fraya. **Ô da rua!** O Transeunte e o Advento da Modernidade em São Paulo. São Paulo: Edusp, 2011.
OLIVEIRA, Milena Fernandes de. **O mercado do prestígio**: Consumo, capitalismo e modernidade na São Paulo da "Belle Époque" (1890-1914). São Paulo: Alameda, 2014.
PORTA, Paula (Org.). **História da cidade de São Paulo v.3**: A cidade na primeira metade do século XX (1890-1954). São Paulo: Paz e Terra, 2004.
RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite**: Prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930). São Paulo: Paz e Terra, 2008.
SCHETTINI, Cristiana. **Que tenhas teu corpo**: Uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.
SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da Vida Privada no Brasil** – República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
_____. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
TOLEDO, Benedito Lima. **São Paulo**: Três cidades em um século. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 1983.

V enanparq
Salvador - 2018

RURAL E URBANO NO INTERIOR PAULISTA E SUAS RELAÇÕES COM A ECONOMIA GLOBAL DO CAFÉ

RURAL AND URBAN IN SÃO PAULO HINTERLAND AND ITS RELATIONS WITH THE GLOBAL COFFEE ECONOMY

RURAL Y URBANO EN EL INTERIOR PAULISTA Y SU RELACIÓN CON LA ECONOMÍA GLOBAL DEL CAFÉ

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

COSTA, Frederico Vergueiro
Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Professor da UNIFEOB
frederico1988@gmail.com

RIBEIRO, Júlia Farah
Mestre em Arquitetura, Tecnologia e Cidade pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP
julia.farah@gmail.com

RURAL E URBANO NO INTERIOR PAULISTA E SUAS RELAÇÕES COM A ECONOMIA GLOBAL DO CAFÉ[1]

RURAL AND URBAN IN SÃO PAULO HINTERLAND AND ITS RELATIONS WITH THE GLOBAL COFFEE ECONOMY

RURAL Y URBANO EN EL INTERIOR PAULISTA Y SU RELACIÓN CON LA ECONOMÍA GLOBAL DEL CAFÉ

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
As dicotomias entre cidade e campo, interior e capital, urbano e rural, entre o periférico e o centro, assumem uma aparência consolidada na experiência presente. Tais diferenças, supostamente bem definidas, parecem se constituir ora com arbitrariedade, ora como determinação lógica de uma concepção histórica linear. Independente de quais sejam as impressões, elas não contribuem para esclarecer os motivos históricos que levaram a atual condição material e social das redes de cidades pelo mundo. Da mesma forma, também não revelam a natureza dinâmica e relativa das dicotomias anteriormente consideradas.
Para debater tais aspectos contraditórios, será apresentado o estudo de caso da pequena cidade brasileira de Espírito Santo do Pinhal. Importante centro produtor de café desde o século XX, Pinhal tem como peculiaridade, o fato de sediar um dos maiores polos industriais fabricantes de máquinas para processamento de café do mundo, cuja produção é comercializada por todo Brasil e exportada para mais cem países.
Para compreender sua situação atual de integração na cadeia industrial internacional, o artigo propõe um retorno aos processos históricos que consolidaram tanto a continuidade deste território urbano como hinterland, com características predominantemente rurais, quanto a atualização de suas relações na dinâmica produtiva contemporânea que o integram ao mercado internacional. A análise do desenvolvimento agrícola e industrial observado em Pinhal revela contradições relevantes às discussões contemporâneas, pois coloca em jogo a hierarquia comumente aceita da cidade sobre o campo.
Nesse caso específico, o campo estabelece vínculos mais significativos com territórios e instituições mais distantes do que com as áreas urbanas adjacentes. Com isso, o campo assume certo protagonismo e a cidade desempenha funções relativamente acessórias. Além disso, essa indústria ocupa uma posição intermediária, que depende da cidade, mas que atende ao seu campo e a outros campos mundiais. Nesse sentido, a passagem de uma etapa centrada nas matérias primas para uma etapa que inclui a fabricação de bens de produção leva a própria atividade cafeeira a adquirir autonomia em relação a cidade, suas infraestruturas e serviços.
Ainda, é o fruto da relação local inevitável entre cidade e campo que assegura o diferencial estratégico dessa atividade industrial na cadeia produtiva, em grande medida graças ao acúmulo de conhecimento prático tradicional do campo e da adaptação às novas exigências contemporâneas de mercado.
Por fim, a globalização rearranja, a ponto até de inverter, relações históricas entre campo e cidade de acordo com a posição relativa que ocupam dentro de um sistema que extrapola fronteiras políticas, municipais ou federais. Ainda que mantenham suas características físicas e simbólicas, o campo não é exclusivamente precário e atrasado e a cidade não ocupa necessariamente uma posição de vanguarda na dinâmica política econômica local.

[1] Uma versão deste artigo foi selecionada e será apresentada na Conferência da European Association for Urban History (EAUH) em Agosto de 2018.

PALAVRAS-CHAVE: interior brasileiro; história urbana; agronegócio; economia cafeeira.

ABSTRACT:
The dichotomy between city and countryside, urban and rural, take on a well-established appearance regarding the present experience. Such differences, supposedly well-established, seem to build themselves with randomness, and in other situations with a logical determination of a linear historical notion. However, they don't contribute to enlighten the historical reasons that led the actual social and material condition of the cities web around the world to where they are.
To discuss such conflicting aspects, it will be introduced the case of a Brazilian town called Espirito Santo do Pinhal. Relevant coffee production center since the XX century, Pinhal has as a uniqueness the fact of being home to one of the biggest industrial centers that produce coffee processing machines in the world, witch is marketed all over Brazil and exported to more than one hundred countries.
To better understand its actual situation of communication inside the international industrial range, this article suggests a comeback to the historical processes that strengthened both the continuity of this urban territory as a hinterland and the update of its connections in the contemporary dynamic production that incorporates it to the global industry.
In this case, the countryside sets more significant bonds with further territories and institutions than with surrounding urban areas. Hence, the countryside takes part in a prominence and the city plays a sort of secondary role. Besides, this industry occupies an intermediate position that depends on the city but assists to its own countryside and other global countrysides.
In addition, it's the result of the city-countryside inevitable local relation that assures the strategic increment of this industrial activity in the production chain, and this happens thanks to the traditional hands-on knowledge backlog regarding the countryside and the adjustment to the contemporary market demands.
In conclusion, the globalization rearranges the historical relations between city and countryside according to the relative position they take inside a system that go over any geographic borders. Even if the countryside keeps its physical and symbolic characteristics, it's not exclusively rough and late, and the city does not occupy a leading position in local economic political dynamics.
KEYWORDS: *brasilian histerlands; urban history; agribusiness; coffee economy.*

RESUMEN:
Las dicotomías entre ciudad y campo, interior y capital, urbano y rural, entre el periférico y el centro, asumen una apariencia consolidada en la experiencia presente. Tales diferencias, supuestamente bien definidas, parecen constituirse ya con arbitrariedad, ya como determinación lógica de una concepción histórica lineal. Independiente de cuáles son las impresiones, no contribuyen a esclarecer los motivos históricos que llevaron a la actual condición material y social de las redes de ciudades por el mundo. De la misma forma, tampoco revelan la naturaleza dinámica y relativa de las dicotomías anteriormente consideradas.
Para debatir tales aspectos contradictorios, se presentará el estudio de caso de la pequeña ciudad brasileña de Espírito Santo do Pinhal. Importante centro productor de café desde el siglo XX, Pinhal tiene como peculiaridad, el hecho de albergar uno de los mayores polos industriales fabricantes de máquinas para procesamiento de café del mundo, cuya producción es comercializada por todo Brasil y exportada a más de cien países.

Para comprender su situación actual de integración en la cadena industrial internacional, el artículo propone un retorno a los procesos históricos que consolidaron tanto la continuidad de este territorio urbano como "interior", con características predominantemente rurales, como la actualización de sus relaciones en la dinámica productiva contemporánea que lo integran mercado internacional. El análisis del desarrollo agrícola e industrial observado en Pinhal revela contradicciones relevantes a las discusiones contemporáneas, pues pone en juego la jerarquía comúnmente aceptada de la ciudad sobre el campo.

En este caso específico, el campo establece vínculos más significativos con territorios e instituciones más distantes que con las áreas urbanas adyacentes. Con ello, el campo asume cierto protagonismo y la ciudad desempeña funciones relativamente accesorias. Además, esta industria ocupa una posición intermedia, que depende de la ciudad, pero que atiende a su campo ya otros campos mundiales. En este sentido, el paso de una etapa centrada en las materias primas para una etapa que incluye la fabricación de bienes de producción lleva a la propia actividad cafetera a adquirir autonomía en relación a la ciudad, sus infraestructuras y servicios.

Es el fruto de la relación local inevitable entre ciudad y campo que asegura el diferencial estratégico de esa actividad industrial en la cadena productiva, en gran medida gracias al acúmulo del conocimiento práctico tradicional del campo y de la adaptación a las nuevas exigencias contemporáneas de mercado.

Por último, la globalización reajusta, hasta el punto de invertir, relaciones históricas entre campo y ciudad de acuerdo con la posición relativa que ocupan dentro de un sistema que extrapola fronteras políticas, municipales o federales. A pesar de que mantienen sus características físicas y simbólicas, el campo no es exclusivamente precario y atrasado y la ciudad no ocupa necesariamente una posición de vanguardia en la dinámica política económica local

***PALABRAS-CLAVE**: interior brasileño; historia urbana; agroindustria; economía cafetera.*

INTRODUÇÃO

As dicotomias entre cidade e campo, entre interior e capital, entre o urbano e o rural, entre o periférico e o centro assumem uma aparência consolidada na experiência presente. Por um lado, essas diferenças supostamente bem definidas parecem se constituir ora com arbitrariedade, ora como determinação lógica de uma concepção histórica linear. Por um lado, supõe-se que a pequena cidade é pequena pois o conjunto de vontades e ações de seu povo não foi capaz de torná-la maior, bem como também não virá a torná-la uma grande cidade. Por outro, também é possível supor que uma cidade está predeterminada a ser pequena pela mesma razão demiúrgica que uma grande capital foi escolhida para ser uma metrópole.

Nenhum destes dois extremos contribui para esclarecer os motivos históricos que levaram a atual condição material e social das redes de cidades pelo mundo, da mesma forma que não revela a natureza dinâmica e relativa das dicotomias consideradas. Sobre a construção de uma imagem fixa de campo e de cidade, Raymond Williams (2011) afirma que tal ideia pode proporcionar no senso comum uma satisfação emocional ou intelectual, contudo, encarar a cidade e campo desta forma leva apenas a uma análise parcial, incompleta, visto que "em todas as grandes interpretações é a coexistência de persistência com transformação que é realmente impressionante e interessante, é preciso explicar sem que uma seja reduzida à outra" (WILLIAMS, 2011, p.472). Sendo assim, não devemos nos limitar a contrasta-las, mas também examinar as suas inter-relações.

Se pensarmos no Brasil pré-moderno, ainda colonial e prestes a se tornar Imperial, e o Brasil pós-moderno e contemporâneo, com economia de exportação ainda consideravelmente extrativista e agrária, poderíamos pensá-lo ainda como hinterland de uma geografia política global. Como alerta WILLIAMS (2011), a impressão de que o campo na Inglaterra tenderia a desaparecer frente ao avanço da Indústria e às Cidades, oculta um processo de deslocamento das atividades que constituem esse cenário agrário para outras partes do mundo no contexto imperialista.

Trataremos, portanto, do estudo de caso da pequena cidade de Espírito Santo do Pinhal e sua rede de relações nacionais e internacionais, no passado e no presente, como uma amostra do desenvolvimento da polarização entre interiores e capitais, entre rural e urbano e entre processos de dispersão e centralização no Brasil. Em primeiro lugar, apresentaremos o estabelecimento do município, semelhante a uma série de outros no interior do Estado de São Paulo em meados do século XIX, após a independência do país e durante o período imperial. Em seguida, faremos algumas considerações sobre o período entre a ascensão da economia do café até sua reorganização na direção da modernização e industrialização. Por fim, chegaremos até a condição contemporânea, em que a cidade se estabeleceu como polo produtor industrial e de serviços vinculados à exportação e a produção industrial de máquinas de processamento do café. Com isso, podemos levantar algumas hipóteses sobre certos efeitos de integração da globalização que teriam reforçado características agrárias deste interior em vez de intensificar dinâmicas urbanas. Ao longo

do texto serão apresentados, sobretudo, alguns exemplares arquitetônicos que se destacam no estoque edificado pinhalense e ilustram as transformações históricas discutidas.

A independência do Brasil continha a promessa de subversão da condição colonial, e previu o estabelecendo um eixo centralizador local, ao redor do qual se desenvolveria uma economia política e uma sociedade soberana. Ironia, portanto, constatar que nesse exato momento se estabelece a economia cafeeira de maneira sistemática no país, atualizando, nesse caso, a condição agrária desempenhada globalmente no período colonial. Apesar de introduzido no Brasil pela primeira vez no final do século XVIII, o café chegou ao Vale do Paraíba em 1925, ou seja, poucos anos após a proclamação da Independência em 1922. “No decênio 1831-40, o café, no valor da exportação, sobrepuja o açúcar (43,8% sobre 24%), para não mais perder a liderança, até que, em 1881, a relação atinja 61,5% sobre 9,9%.” (FAORO, 2012, p.467). O Estado de São Paulo teve papel significativo no estabelecimento da economia cafeeira e reivindicou, pelo menos até o início do século XX, um protagonismo simbólico em relação à Independência Nacional. O episódio da proclamação foi miticamente representado no contexto paulista, a partir da construção da imagem de um grito de independência proferido por D. Pedro I nas margens do pequeno ribeirão do Ipiranga, localizado nas redondezas do núcleo urbano histórico de São Paulo, no caminho que liga a cidade ao litoral e ao que viria a ser seu principal porto de exportação, até hoje.

Nota-se, portanto, que a Independência dá início a um processo de reorientação das dicotomias espaciais, campo e cidade, centro e margens, produzidas por novas mediações que se sobrepõe. Podemos considerar, desse modo, que uma centralidade dominante da vida social brasileira imperial e republicana esteve, de certa forma, entre as fazendas agroexportadoras paulistas e a corte em seu contexto urbano de capital nacional no Rio de Janeiro. No período que compreende os meados e o fim do século XIX, São Paulo não passou de uma pequena cidade em relação ao Rio de Janeiro e não teve o protagonismo econômico e político tão diferente de outras cidades e capitais estaduais do país. A partir da economia do café, a cidade passou a ocupar um papel de intermediário entre os dois mundos, o rural e cosmopolita. Será justamente essa condição intermediária que levará a cidade ao seu impressionante desenvolvimento metropolitano no século XX, que até então não estava garantido.

Nesse quadro, o interior rural não era o espaço que provia subordinadamente os recursos naturais e as matérias-primas para a cidade e o mercado interno, mas uma rede de pequenos núcleos urbanos que se dispunha a oferecer a senhores do campo o aparato técnico e administrativo necessário para a realização da atividade econômica agrária de exportação, como no caso dos bancos, bolsa de valores, transporte ferroviário e portuário.

O caso da pequena cidade de Espírito Santo do Pinhal poderá esclarecer alguns aspectos dessa dinâmica que acabou por consolidar uma relação entre cidade e campo no contexto Brasileiro e Paulista. Destaca-se nesse caso o fato da cidade ter se tornado atualmente um polo global de produção de maquinário agrícola especializado no cultivo de café e, ao mesmo tempo, ter preservado os aspectos que lhe garante a condição de um interior, predominantemente agrário.

O que pretendemos enfatizar é a sobreposição entre dimensões que se reforçam, como no caso das relações globais e locais, de cidade e de campo, de Interior e de Metrópole, realidade nacional e sistema econômico global, e os elementos contraditórios destas relações, como no caso da alta racionalização do campo atrelada a aspectos rurais precários, da integração global de pequenas cidades e regiões rurais combinadas com conjuntos urbanos estagnados e provincianos.

BREVE HISTÓRICO DO CAFÉ: DA PLANTA EXÓTICA AO PRODUTO INTERNACIONAL

O *coffea arabica* (nome científico da fruta) tem sua origem geográfica no continente africano. Coube aos árabes o domínio inicial de sua técnica de plantio e produção, por volta do ano de 575. Mas, os primeiros registros do hábito, de fato, estabelecido de se tomar o café apareceram quase um século depois, em meados de 1450.

Na Europa, os primeiros grãos entraram, em 1615, pelo porto de Veneza, centro mercantil de especiarias e artigos de luxo a serem distribuídos para as cortes européias. Logo, o café conquistou todo o continente, visto como uma bebida exótica, uma especiaria, cobiçada e apreciada. No dizer da historiadora Ana Luiza Martins (2012, p.33):

> (...) Os Cafés representam autêntica expressão cultural, dominadores de um euro-sentimento comum. Costumes e sociabilidades afloram nas mesas informais desses estabelecimentos recendendo aroma de café. É o refúgio preferencial do homem contemporâneo, afago e conchego para o cotidiano acelerado e hostil do mundo capitalista e globalizado". (MARTINS, 2012, p.33)

Logo, o Café (casa de café ou cafeteria) se firmou como ponto de encontro e lugar de convívio social. Tal fato evidencia não só a ampla disseminação da bebida, mas também as atribuições ao mesmo tempo celebrativas e funcionais advinda de seu teor estimulante. Isso porque a experiência de tomar café reúne, como mencionado pela historiadora, "o afago", mas também o reavivamento indispensáveis para se encarar o "cotidiano acelerado e hostil". Portanto, o café e a experiência de tomar café incorporam uma dimensão existencial da modernidade, um dilema entre um mundo acelerado e os limites de um corpo humano cansado.

Nesse sentido, por um lado, o café é uma bebida tipicamente quente e de sabor marcante, que proporciona aconchego e satisfação. Por outro, é um bio propulsor capaz de dissimular o cansaço físico e proporcionar uma disposição excedente para o trabalho. Não seria exagero considerar, portanto, que ele tenha adquirido um caráter funcional nas sociedades modernas.

Em relação ao cultivo, setor no qual o Brasil se destaca até hoje, os holandeses foram os primeiros a plantar mudas de café em suas colônias. Em seguida vieram os franceses, que indiretamente foram os responsáveis por possibilitar a chegada desse fruto no Brasil.

A partir da Guiana Francesa foram importadas as primeiras mudas para o estado do Pará, em 1727, e depois para o Maranhão. Assim, em seus primeiros anos, a produção de café brasileiro se restringiu às regiões Norte e Nordeste. As características dos solos e condições climáticas, entretanto, não eram as mais favoráveis para o crescimento da planta, impulsionando novas tentativas de plantio em outras regiões do país.

Cumpre destacar que a transferência da Corte portuguesa para o Brasil, em 1808, foi decisiva para a propagação da nova cultura. Fincava-se em solo brasileiro, naquele momento, a nova sede do Império lusitano e, no plano econômico, abriam-se os portos para o comércio internacional e liberavam-se as atividades industriais. Pode-se dizer que o café foi responsável por apresentar o Brasil ao mundo. Nesse cenário, a cidade portuária do Rio de Janeiro, então sede do governo, firmava-se com principal ponto de encontro e distribuição de mercadorias do país.

As lavouras na cidade do Rio de Janeiro merecem especial atenção pois as primeira chácaras ocupavam a atual área central da cidade, ou seja, pode-se dizer que inicialmente o café carioca foi plantado em área urbana e não rural, como é o senso comum. Contudo, naquele momento os conceitos de rural e urbano ainda não se encontravam inteiramente concretizados, dado que, de acordo com MARTINS (2012), ainda que o Rio fosse a sede do Vice-Reino e tivesse um porto movimentado, (...) “a vida rural prevalecia em meio às funções administrativas desempenhadas no Paço” (MARTINS, 2012, p.46).

A partir desses primeiros núcleos produtores, as lavouras de café rumaram para o Sul, na direção do Vale do Paraíba fluminense e, posteriormente, atingiu as porções paulista (região que por volta de 1790 detinha dois terços da produção de café na Província de São Paulo - atual Estado de São Paulo).

A valorização desse produto no mercado internacional aos poucos estimulou a expansão do plantio em terras paulistas e por volta de 1812 registra-se a presença de grandes lavouras na região da Serra da Mantiqueira, onde encontra-se localizada a cidade de Espírito Santo do Pinhal.

O CAFÉ EM PINHAL: DAS LAVOURAS À PRODUÇÃO DE MÁQUINAS AGRÍCOLAS

A cidade de Espírito Santo do Pinhal está localizada na região nordeste do Estado de São Paulo, próxima à divisa entre os Estados de São Paulo e o sul de Minas Gerais, aos pés da Serra da Mantiqueira. Foi fundada em 27 (vinte e sete) de dezembro de 1849.

A história da fundação da cidade, sobretudo a versão mais conhecida localmente, tende a mitificar o ato fundador ao enfatizar a devoção católica como principal motivação da iniciativa. As narrativas do período teriam sido inspiradas por tendências neotomistas[2] e uma série de atualizações destes relatos foi sendo reproduzida e garantiu a manutenção e a legitimidade dessa narrativa histórica até a atualidade (TORRES, 2016).

[2] Doutrina filosófica inspirada pela Encíclica Aeterni Patris do papa Leão XII, de 1879.

Conta a tradição local que Romualdo de Sousa Brito, proprietário de 66.5 alqueires da Fazenda do Pinhal - propriedade rural cujas terras hoje são ocupadas pela cidade -, deu início à derrubada do mato que cobria a área do atual Largo da Matriz com o intuito de abrir suas roças, fato que não foi bem aceito pelos demais proprietários da fazenda. A fim de tentar resolver as disputas, segundo a historiografia pinhalense, Romualdo e sua mulher, Tereza Maria de Jesus, doaram 40 (quarenta) alqueires de suas terras para a construção da Capela ao Divino Espírito Santo, em 27 de dezembro de 1849. A doação das terras é considerada até hoje o marco inicial do nascimento da cidade de Espírito Santo do Pinhal.

O aspecto mítico da devoção tende a dissimular o sentido prático e as determinantes político-econômicas em jogo. Isso porque a instituição religiosa aparece como um agente passivo que acolhe o anseio devoto, quando na realidade desempenhou uma função determinante no registro de posses de terras do Império Brasileiro. A política que recebeu o nome de Padroado se refere à atribuição de funções de Estado ao Clero, por parte do Império Brasileiro. No que se refere à propriedade de terras, em 1922 o Brasil extinguiu o modelo de Sesmarias, que normatizava a apropriação temporária das terras condicionada à produção. A posse passa a garantir o domínio da terra, mediante pagamento de foro, até que em 1850, a Lei de Terras passa a estabelecer a compra como a única forma de aquisição de terras. A instituição responsável pelo registro e controle destes procedimentos durante o Império foi a Igreja Católica e as paróquias locais passaram a funcionar como cartório de registro de imóveis e os padres os juízes de bem que atestam a veracidade das informações.

Além do aspecto administrativo, as mudanças no mercado de escravos (denominados “elemento servil” segundo documentação oficial estatal do período) foram significativas para uma mudança do regime de terras. A proibição do tráfego ultramarino de escravos pela Lei Eusébio de Queirós, aprovada em 4 de setembro de 1850, resultou em um aumento significativo do preço para aquisição de mão de obra escrava. O aumento destes custos nos anos que se seguiram resultou em endividamento para os produtores. O estabelecimento do registro de hipotecas em 1843 e sua regulamentação definitiva em 1864 levaram a reorganização econômica da atividade, agora com grande dependência de crédito e da propriedade da terra como garantia.

É possível notar, portanto, que existe uma relação muito estreita entre mudanças na lei, a criação do núcleo urbano com outros núcleos ao longo das antigas rotas de penetração do território e a presença da Igreja como agente operacional neste processo. Essa simultaneidade e a abrangência global da Igreja, mais abrangente e capilarizada do que a própria organização estatal naquele momento, demonstram o caráter orquestrado da ocupação territorial, que culminará no suntuoso maquinário agro-exportador do país.

> A Lei de 1850 não lograra, [...], compensar, [...], o rumo expansionista do latifúndio. [...]. Frustra a repartição da propriedade, limitada ao cultivo e à morada do lavrador, o estatuto corresponde à tendência político-econômica dos meados do século XIX, desenfeudando a propriedade, ao mercantiliza-la, com a redução a valor monetário, transmissível e avaliável. No seu seio pulsa o nervo anti

> latifundiário, no estilo da grande propriedade incólume à economia urbana, dirigida pelos potentados e caudilhos alheios às interferências do poder público. Há estreita conexão da tarefa legislativa com a centralização política, efetiva sobre a base de um núcleo de direção urbana do dinheiro, o dinheiro que alimenta as plantações, fornece escravo e exporta a produção. A grande propriedade não é hostilizada como grande propriedade, mas como o latifúndio sobranceiro ao Estado, que regula o crédito e pede garantias para este. O proprietário senhor de rendas cede lugar ao empresário, com a conta corrente de crédito e débito amarrada à cidade, cidade situada no centro do Império." (FAORO, 2012, p. 468)

Se estabelece dessa forma um vínculo imperativo entre as propriedades rurais e os núcleos urbanos, que passa a concentrar um aparato comum e essencial para um grupos de produtores. O registro de imóveis, os bancos e as linhas férreas estabelecem uma rede de interdependências que envolve o empresário na moderna burocracia estatal em formação em um sistema de créditos dominado, sobretudo, pelo capital inglês.

Para além do mito fundador da cidade, dois personagens traduzem, simultaneamente, os impasses deste período, entre a antiga posição de proprietário e a novo tarefa do empresário no período de nascimento e crescimento de Espírito Santo do Pinhal. O primeiro foi o Barão de Motta Paes e o segundo o Comendador Monte Negro.

José Ribeiro da Motta Paes, o Barão de Motta Paes, era o maior proprietário de terras em Pinhal, tendo acumulado ao longo do século XIX a posse de cerca de 20 (vinte) fazendas, e importante figura política local.

Consta na primeira ata da Câmara Municipal que José Ribeiro da Motta Paes instalou em 1879 a Câmara Municipal de Espírito Santo do Pinhal e foi o seu primeiro presidente. Na reunião inaugural da Câmara, foi o Barão quem definiu os limites geográficos do Município. Nesse caso, percebe-se que os proprietários de terras rurais foram responsáveis pela criação da área urbana, seguindo o perímetro de suas fazendas.

A delimitação do perímetro urbano, a criação das primeiras normativas legais (a partir da instalação da Câmara Municipal) e o estabelecimento do café como base econômica são os principais marcos que possibilitaram o movimento de desenvolvimento e crescimento de Pinhal no século XIX. É nesse cenário que o Comendador Monte Negro surge como outra figura essencial na história pinhalense.

João Elisário de Carvalho Monte Negro, o Comendador Monte Negro, era natural da cidade de Louzã, em Portugal e em 1867 comprou uma fazenda localizada entre os municípios de Mogi Guaçu e Espírito Santo do Pinhal, onde criou a Colônia de Nova Louzã.

Ao contrário do Barão de Mota Paes, que tinha na base de suas lavouras o trabalho escravo, o Comendador Monte Negro pregava o trabalho livre e assalariado, tendo proporcionar uma melhor

qualidade de vida aos seus empregados. Apesar de suas políticas inovadoras à época em 1888 o Comendador vendeu Nova Louzã, a fim de saldar dívidas que ele havia acumulado.

Entretanto, a decadência da fazendo acabou por se tornar fator indispensável para o desenvolvimento da área urbano de Pinhal.

Após a venda de Nova Louzã o Comendador comprou terras mais próximas à área urbanizada, onde passou a residir, junto com outros imigrantes portugueses e italianos. Nessas terras também foram construídas a Estação Ferroviária de Pinhal, armazéns de café e residências de imigrantes, dando origem ao bairro da Vila Monte Negro, que pode ser considerado a primeira expansão da malha urbana de Espírito Santo do Pinhal.

Em uma caracterização breve, o assentamento proposto pelo Comendador para o bairro foi concebido com um traçado racional, contendo uma via principal que (...) "separava as áreas das residências das zonas fabris e produtivas, onde se instalaram armazéns, oficinas e comércios às margens da linha férrea" (CONDEPHAAT, 74.226/2015), tendo como limite o "Chalé" que ele construiu para ser a sua residência em 1894.

A construção do ramal férreo de Pinhal figura-se como o grande propulsor do desenvolvimento, crescimento e modernização da cidade no final do século XIX.

O café, a imigração, a ferrovia e o sistema bancário, determinaram a ocupação de toda essa região do Estado de São Paulo, alicerçando definitivamente uma rede econômica e infraestrutural tão dependente do campo quanto dos núcleos urbanos.

Assim como a Lei de Terras consolidou um regime de posses tradicional, tornando as propriedades garantias financeiros de investimento, as linhas férreas reforçaram os antigos caminhos que estruturavam o território interior colonial. Desse modo, a rede ferroviária reforçou uma hierarquia espacial tradicional e se estabeleceu como uma estrutura arborescente, concentrada na extremidade do porto e da capital do Estado e ramificada no interior.

Desse modo, o traçado da malha ferroviária paulista tendia a privilegiar os interesses políticos e econômicos dos produtores, contrariando inclusive algumas condições geográficas. A disseminação desses ramais não visou à construção de uma malha homogênea que privilegiaria a integração do território nacional, mas atendeu, sobretudo, a interesses particulares e as demandas da exportação, não respeitando sequer a padrões técnicos gerais no assentamento dos trilhos. O Ramal de Pinhal não foge a esta regra.

Este ramal, que pertencia a Companhia Mogiana de Linhas Férreas e ligava a cidade de Mogi Mirim à Pinhal, foi inaugurado em 1889 e era composto por 4 (quatro) estações, a saber: Conselheiro Laurindo, Motta Paes, Nova Louzã e Pinhal.

Além da estação de Pinhal, que foi construída próxima ao núcleo urbano em terras do Comendador Monte Negro, as estações de Motta Paes e Nova Louzã estavam localizadas nas fazendas do Barão de Motta Paes e do Comendador, respectivamente. Interessados em facilitar o escoamento de da produção, esses dois imigrantes pinhalenses foram os principais responsáveis por conseguir trazer os trilhos da Mogiana até Pinhal.

Nesse sentido, é curioso perceber que dois fazendeiros que seguiam filosofias e estratégias completamente distintas (sendo o Barão um monarquista escravocrata e o Comendador republicano e abolicionista) se uniram devido a um mesmo objetivo econômico (o café).

Ainda, nesse cenário produzido pela instalação das linhas do trem, muitas funções que antes eram instaladas nas propriedades rurais foram sendo transferidas para os sítios urbanos, sobretudo com a chegada dos imigrantes. A elite cafeeira vai se tornando cada vez mais urbana, do que exclusivamente rural. Consequentemente, “foi por iniciativa estrita dos fazendeiros que a cidade se proveu dos mais importantes equipamentos urbanos” (TRUZZI, 2007, p. 114).

O final do século XIX e o início do século XX é um período que se destaca pelas transformações na política e na economia nacional, com reflexos significativos na dinâmica social local e territorial. A proclamação da república em 1889 e a abolição do trabalho escravo em 1888, entre tantas outras transformações, consolidam uma mudança no paradigma territorial.

Apesar da capital no Rio de Janeiro ser o centro político imperial, as funções intermediárias de produção e exportação do café desempenhadas pela rede urbana e rural do Estado de São Paulo, sobretudo no que se refere a sua capital, São Paulo, e o seu porto em Santos, consolidaram um mudança de referencial entre interior e capital. Se antes podemos considerar a cidade do Rio de Janeiro como centro do poder político monárquico e o Estado de São Paulo como um interior subalterno do Império, a partir daquele momento o crescimento urbano, ou seja, a concentração de funções intermediárias, administrativas, logísticas e financeiras, desloca o campo de poder nacional e inaugura o período que ficou conhecido como Primeira República ou República Oligárquica, entre 1889 e 1930.

Em Pinhal, este período foi marcado pela instalação das primeiras melhorias de infraestrutura urbana, financiadas principalmente pelos produtores de café, a saber: a inauguração da luz elétrica na cidade, o abastecimento de água encanada, a captação de água potável, serviços de esgoto, entre outros serviços.

Em termos quantitativos, o município passou por um vertiginoso crescimento populacional. Em 1885 contava com 9.000 habitantes. Oito anos depois, em 1893, o número aumentou para 16.000 habitantes, chegando a 25.000 pessoas em 1908. Nesse momento surgiam as demandas por reformas nos espaços públicos, visando atender aos novos desejos da população por cultura e convívio social.

Teve grande destaque nesse momento a atuação de José de Almeida Vergueiro, importante médico, produtor de café e político local filiado ao Partido Republicano Paulista (PRP). Segundo registros locais, é atribuído a ele o discurso, proferido na Câmara, que deliberou a libertação dos escravos no município (libertação esta que foi oficializada em 16 de abril de 1888, no mês anterior à libertação federal, conhecida como Lei Áurea). Foram então libertos 1035 escravos em Pinhal, dos quais 88 trabalhavam em suas fazendas.

Com a proclamação da República, candidatou-se e foi eleito como parte do Congresso Legislativo do Estado de São Paulo. Sua influência política resultou na construção da primeira escola pública de ensino básico da cidade, a terceira construída por uma política republicana estadual que promoveu a construção de escolas na Capital e no Interior. Apesar da centralidade da política de educação e da intensidade simbólica desta e de outras escolas em outras cidades do Estado, o alto custo destes equipamentos restringiu a amplitude da política educacional a uma parcela bastante restrita da população.

Além da atuação junto ao poder público, fundou em 1896 a Companhia Luz Elétrica e Telefônica Pinhalense, que gerava energia a partir da Usina Hidrelétrica do Salto, construída em sua fazenda. O maquinário foi importado da Alemanha e um engenheiro elétrico italiano foi contratado para colocar a usina em funcionamento. Em 1898 o serviço de iluminação pública foi inaugurado. Em 1920 a Companhia foi comprada por uma empresa estadunidense que passou a operar usinas em várias cidades do interior. A Usina do Salto está em operação até hoje no Rio Mogi Guaçu junto com outras duas usinas. Dentre elas, a Usina Eloy Chaves leva o nome do também empresário e político (pelo PRP) da cidade de Jundiaí, Eloy de Miranda Chaves, um dos principais operadores no comércio internacional de café no início do século XX.

Os anos entre o início da década de 1870 e o final da década de 1920 representam o período em que a cafeicultura ganhou maior expressão em Pinhal, resultando em expressivo desenvolvimento econômico e crescimento urbano. No cenário nacional, o crescimento exponencial do café levou a um pico de produção, sabe-se que nas primeiras décadas do século XX o Brasil detinha 80% da produção mundial. Todo esse crescimento baseava-se, entretanto, em uma economia oligárquica e em políticas nacionais de imigração, fatores que, respectivamente, restringiam o poder econômico e social a um grupo restrito e barravam o desenvolvimento industrial (já que as lavouras estavam diretamente ligadas ao excedente de mão de obra).

Sendo assim, com o pico da produção cafeeira, a economia oligárquica começou a se mostrar insuficiente ao crescimento nacional. Era necessário naquele momento rever as estruturas políticas e sociais do Brasil.

A década de 1920 foi o ápice da economia cafeeira e o final do período de hegemonia paulista na política nacional. A revolução (ou golpe) de 1930 levou Getúlio Vargas ao poder e culminou no período ditatorial conhecido como Estado Novo, de 1937 a 1946.

A crise financeira internacional de 1929 causou grande impacto na economia cafeeira, com prejuízo para a oligarquia paulista. O novo governo federal por sua vez, intensificou as políticas de industrialização e modernização como alternativa à economia agrícola e, mais tarde, as importações prejudicadas pela Segunda Guerra Mundial.

Grande parte do interior do Estado de São Paulo dependia dos rendimentos da lavoura do café. No caso de Espírito Santo do Pinhal este período exigiu adaptações ao novo contexto político econômico. A diminuição na demanda de produção do café abalou fortemente o progresso das elites agrícolas, que subsidiaram as melhorias urbanas implantadas nas cidades até então.

A primeira metade da década de 1930, em especial, foi a que mais sofreu a crise cafeeira. Apesar das políticas nacionais de valorização do café, que tentavam impedir a total falência dessa economia agrícola, os anos que seguiram se caracterizam pela estagnação no setor econômico.

Por meio do Ministério da Agricultura, Pinhal conseguiu auxílio para aprimorar sua condição de produtora de café, uma vez que essa não deixou de ser sua principal atividade econômica. Entre as diversas iniciativas de Fernando Costa na Interventoria do Estado de São Paulo se destacam as Escolas Práticas de Agricultura (EPAs).

O plano traçado pelo Interventor propunha sistema de escolas profissionalizantes voltadas ao ensino especializado das atividades agropecuárias, tendo suas unidades fixadas dentro dos principais centros produtivos do Estado. Buscava-se melhor preparar o trabalhado através do ensino prático institucionalizado, em uma perspectiva de modernização dos processos agrícolas.

A cidade já possuía uma escola agrícola, criada originalmente em 1935, durante o mandato do prefeito Francisco Alvares Florence. Na gestão de Fernando Costa em 1944, foi vinculada à Secretaria de Agricultura do Estado e integrada ao grupo de Escolas Práticas de Agricultura.

Essas políticas nacionais direcionadas à industrialização e modernização da economia possibilitaram o aprimoramento das técnicas de plantio e colheita do café e deram condições para que a cidade se especializasse na produção industrial de máquinas de beneficiamento de café. Já na segunda metade da década de 1940 sabe-se que a cidade contava com algumas indústrias agrícolas, tais como a Irmãos Federighi, além das preexistentes máquinas de beneficiar café movidas à vapor que foram instaladas na Vila Monte Negro no final do século XIX.

Todo esse reaquecimento econômico e modernização da produção cafeeira vão promover efetivas melhorias urbanas a partir do início da década de 1950, quando a cidade já dispunha de uma série de edifícios de grande porte construídos com incentivos federais (tais como o Estádio Municipal Fernando Costa e a Escola Estadual Cardeal Leme, construídos no final da década de 1940 também com o auxílio do Interventor Estadual, Fernando Costa). O início de um êxodo rural e o desenvolvimento industrial

impulsionou um movimento de crescimento populacional e, para tanto, foram criados diversos novos bairros no começo dos anos 50.

Dentre esses novos bairros, todos foram destinados à população da classe média-baixa, com exceção da Vila Norma, destinada à população de classe média em ascensão.

A Vila Norma foi construída entre os anos de 1950 e 1953 sobre parte de antiga chácara do Sr. Antônio Costa, ex-prefeito de Pinhal e dono da Construtora Antônio Costa S. A.. O bairro foi projetado por seu irmão, José Costa, arquiteto autodidata local. O traçado proposto foi composto por ruas curvilíneas, crescendo a partir de um lote central circular, destinado à construção da Igreja de Santo Antônio.

Além de se caracterizar como exceção no contexto da década de 50, a Vila Norma se destaca em Espírito Santo do Pinhal, pois é um conjunto que ilustra e concretiza a assimilação dos princípios estéticos e teóricos criados pela arquitetura moderna brasileira, estilo arquitetônico ainda em ascensão no país. Apesar de não ter formação acadêmica, José Costa tinha acesso a periódicos especializados em arquitetura, a exemplo da Revista Acrópole, onde podia se inspirar nas obras dos grandes arquitetos brasileiros. Assim, em Pinhal, Costinha, como era conhecido, projetou no bairro um conjunto de residências baseadas nas formas e revestimentos usados pelos modernistas brasileiros.

O fato de António Costa ser proprietário de uma construtora e seu irmão um profissional da construção civil já conhecido na cidade influenciaram positivamente na execução dessa empreitada urbanística e a aceitação da arquitetura moderna por parte da população.

Nota-se, portanto, um significativo desenvolvimento urbano acompanhado dos elementos materiais e simbólicos condizentes com um novo grupo social dominante. Este, por sua vez, se fortalece, sobretudo, com os vínculos que estabelece entre política e urbanização, sobretudo no caso da Família Costa. A arquitetura moderna é um dos emblemas que sintetiza a ascensão desse grupo no campo de poder, sem, contudo, romper definitivamente com valores tradicionais e conservadores.

Desse modo, podem ser encontrados nas arquiteturas da Vila Norma volumetrias puras e suspensas sobre exuberantes pilotis que se contrastam com interiores bastante convencionais e espaços típicos da sociabilidade doméstica tradicional. E ainda, o conjunto de casas de aspecto arrojado, que se contrasta com a Igreja com cores e elementos de inspiração Barroco Colonial.[3]

A modernização, a nova dinâmica urbana e o crescimento populacional criaram condições favoráveis ao incipiente desenvolvimento industrial local. Nesse cenário, outra família de imigrantes italianos conseguiu estabelecer na cidade uma indústria de móveis. O papel significativo da continuidade

[3] Este estilo arquitetônico que era considerado pelos arquitetos modernistas como o primeiro e verdadeiro estilo brasileiro e que viria a formar o patrimônio nacional. Ou seja, neste bairro de Pinhal pode-se observar uma proposta que cria uma interação simultânea entre a nova arquitetura e a velha tradição brasileira, interação esta que é a base teórica que fundamentava o movimento moderno no Brasil.

do protagonismo do café na economia local possibilitou que essa indústria se transformasse em uma fabricante de máquinas de beneficiamento de café, A Pinhalense, que veio a ser tornar uma das maiores empresas do segmento no comércio internacional na atualidade.

AS MÁQUINAS AGRÍCOLAS, O COMÉRCIO INTERNACIONAL E O DESENVOLVIMENTO LOCAL

Entre a colheita e a moagem do café, o beneficiamento é uma etapa da cadeia produtiva essencial para a comercialização. Nesta etapa, o café é limpo, seco, descascado e separado em condições muito controladas, para se garantir as qualidades do produto. Após o beneficiamento, o café em grão (ou "em coco", ainda com a palha) pode ser armazenado por mais tempo e comercializado, para depois ser torrado, moído e consumido.

Na origem do cultivo no Brasil, ainda no século XIX, o beneficiamento era feito quase que exclusivamente de maneira manual, nos terreiros de café, onde os grãos são secos, com a ajuda de instrumentos como o pilão para descascar e com peneiras para separar os grãos da palha. Durante quase todo o século XIX, todo esse trabalho era realizado por negros escravos. Os primeiros indícios de mecanização e aprimoramento dessas técnicas passam a utilizar a tração animal, moinhos d'água e monjolos, mas somente no final do século XIX que começou a aparecer as máquinas de descarga contínua, ou seja, que realizavam todas as etapas em um processo integrado.

O primeiro fabricante e importador destas máquinas mais complexas no Brasil foi o norte americano William Van Vleck Lidgerwood, que estabeleceu uma oficina na cidade de Campinas, a 100 km de Espírito Santo do Pinhal, por volta de 1859. Entre 1860 e 1880, muitas destas máquinas passaram a ser fabricadas em diferentes regiões do país (LEME, 1953; VANNUCCI, 2016).

Em Pinhal, fotografias do início do século já mostravam anúncios de armazéns que ofereciam o serviço de beneficiamento com máquinas movidas à vapor. Nas décadas seguintes, a empresa que se estabeleceu na cidade como principal fabricante foi a Irmãos Federigh. Suas máquinas são as únicas que aparecem em anúncios publicitários do final da década de 1949, no Almanaque de comemoração dos 1oo anos do município. A ilustração da máquina revela os detalhes do equipamento e o anúncio explica características do processo. É possível notar pela imagem que a maior parte dos componentes ainda era feita em madeira, além de outros metálicos, como as peneiras. Um exemplar de máquina deste fabricante encontra-se em exposição e faz parte do acervo do Museu do Imigrante, em São Paulo.

No mesmo almanaque, é possível encontrar um anúncio da fábrica de móveis Del Guerra. Ela foi a primeira atividade industrial desta família de imigrantes italianos e mais tarde veio a se tornar a Pinhalense, a nova indústria de máquinas de beneficiamento do café da cidade.

A Pinhalense foi fundada em setembro de 1950, a partir da união da família Del Guerra com mais duas famílias de origem italiana (Piagentini e Cipolli) e uma família de origem portuguesa (Teixeira).

Além de os Del Guerra já possuírem meios de manipulação da matéria prima para as máquinas de café - feitas, naquela época em madeira - as demais famílias italianas eram formadas por mecânicos e usineiros, e a família portuguesa era especializada em carpintaria.

Deste modo, a indústria desenvolveu nas décadas seguintes os métodos necessários para eliminar a madeira do processo produtivo e substituí-la por estruturas de aço carbono e componentes plásticos, adequando assim os equipamentos aos padrões modernos de produção nacional e internacional.

O período de fundação e estabelecimento da empresa coincidiu com um período de reestruturação da cadeia produtiva do café em escala nacional. Em 1952 foi criado o Instituto Brasileiro do Café (IBC), responsável por promover inovações no setor. No panorama internacional, a Organização Internacional do Café (OIC) foi criada no ano seguinte, em 1953.

A partir de 1962, o Governo Federal Brasileiro cria através do IBC o Grupo Executivo de Racionalização da Cafeicultura (Gerca), responsável por conter os graves e recorrentes efeitos negativos da superprodução. Por se tratar de um produto privilegiado na dinâmica econômica nacional, o café estabeleceu um padrão de rentabilidade difícil de ser superado por outros produtos agrícolas. A alta rentabilidade e capacidade de produção do café no Brasil acabaram gerando uma tendência de produção excessiva em relação à demanda global, com grande risco de desvalorização do produto.

Como resposta a essa distorção foi instituída pelo GERCA a Política de Erradicação de Cafezais entre os anos de 1962 e 1967. A medida eliminou, mediante indenização, cerca de 10% a 20% dos cafezais e das áreas destinadas ao cultivo do café nos quatro principais estados produtores, Espírito Santo, Minas Gerais, Paraná e São Paulo (KOHLHEPP, 2014). Os critérios para erradicação foram baseados na eficiência de produção em relação à área cultivada. A política tinha como objetivo tanto o aprimoramento produtivo das áreas remanescentes quanto à diversificação produtiva das áreas erradicadas. A meta do plano era eliminar 2 bilhões de pés de cafés e estima-se que 70% dela tenha se efetivado.

Além dos objetivos esperados, outros efeitos da política tiveram forte impacto na dinâmica territorial e na relação entre campo e cidade. A grande demanda por mão-de-obra na produção de café acabou criando um volume significativo de trabalhadores desempregados nas regiões erradicadas. Boa parte dessa população foi absorvida bruscamente pelas cidades e passou a atender a necessidade de mão-de-obra industrial.

No caso de Pinhal, é possível constatar uma continuidade da atividade produtiva de café até a atualidade. A presença da empresa Pinhalense indica uma capacidade pioneira de racionalização da produção, fator favorável para a manutenção local da atividade segundo os novos parâmetros de produtividade. Além da indústria de equipamentos para benefício, outro fator favorável foi a criação da Cooperativa de Cafeicultores da Região de Pinhal (COOPINHAL), criada em 1959 e em atividade até hoje. As cooperativas neste caso favorecem um conjunto de pequenos produtores ao coletivizar equipamentos e oportunidades que não estariam ao alcance de pequenos produtores caso tivessem que ser adquiridos ou reivindicados de modo individual. Essa sinergia em âmbito local, ou seja, o aperfeiçoamento das técnicas em contato com uma variedade de produtores integrados de diferentes escalas favoreceu a continuidade da atividade e o seu desenvolvimento até o advento de novas exigências do mercado global no final do século XX.

A partir dos anos de 1980, inicia-se a atividade de exportação das máquinas de beneficiamento da Pinhalense para outros países produtores, localizado, sobretudo, na América Latina, África e, posteriormente, Sudeste Asiático. Na década de 1970 a empresa realizou seu primeiro grande projeto internacional em Angola, com a instalação dos equipamentos da maior usina de rebenefício de café do continente africano. Em 1984, a empresa já exportava para 12 dos 94 países que exporta atualmente (FONTE). Em âmbito global, o Brasil passou a sofrer efeitos mais intensos da competitividade internacional. Países como a Colômbia, por exemplo, desenvolveram estratégias de valorização do café baseados na elevação dos padrões de qualidade, criando categorias especiais do produto. Ainda assim, o Brasil se manteve na liderança em volume de exportação, mantendo os padrões ordinários de qualidade que caracterizam o papel global do país nesse setor.

A década de 1990 marcou o início de um novo período de transformações no setor denominado Cafeicultura Científica Globalizada (FREDERICO, 2013). O aumento das dinâmicas internacionais de produção, consumo e competição, a diversificação do produto, o desenvolvimento técnico e científico e a financeirização da economia levaram a um período de desregulamentação da atividade no país. Com o fim dos Acordos Internacionais do Café, em 1989, e a extinção do IBC, em 1990, encerrou-se o um período fortemente marcado pela regulação através de políticas dos estados e do controle por estoques. O novo paradigma técnico e político tornou a produção mais vulnerável às flutuações dos preços internacionais e levaram a novos arranjos na escala global de produção.

Em Pinhal, a cadeia produtiva acompanhou estas modificações, consolidou o protagonismo global no setor de mecanização das etapas de beneficiamento e atualizou os canais de conexão ligados à exportação, com aperfeiçoamento do marketing e de ações empresariais estratégicas.

A Palini & Alves, outra empresa fabricante de máquinas criada ainda na década de 1980, se desenvolveu a partir da cadeia de pequenas e médias oficinas metalúrgicas integradas a esse setor produtivo e passou a competir com a Pinhalense a partir do final da década de 1990.

Em relação aos vínculos com o mercado global, o grupo consolidado que mais se destaca nesse sentido foi a P&A Marketing que congrega empresas de publicidade (GSB2), exportação, aprimoramento e controle de qualidade (Qualicafex) e também torrefação (Exotic). O grupo trabalha em parceira com a Pinhalense e oferece uma variedade de serviços de consultoria estratégica com abrangência global para produtores e empresas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de todo o dinamismo da cadeia produtiva e suas conexões globais, a presença destas empresas no espaço urbano e suburbano do município é relativamente discreta, apesar de evidente. O protagonismo econômico do setor prescinde, no contexto atual, de um protagonismo político oficial nas esferas de governo local. O desenvolvimento urbano e o crescimento populacional permaneceram estagnados mesmo nos períodos de crescimento destes grupos, com aumento na oferta de emprego. Se por um lado as atividades industriais causam poucos impactos negativos e se adaptam bem inclusive em

regiões intra-urbanas, por outro a especialização funcional da economia não gera por conta própria uma diversificação das atividades urbanas.

Desse modo, o desenrolar das políticas neoliberais contemporâneas têm evidenciado certa manutenção da posição de "Interior Global" do Brasil em relação ao mundo, bem como de sua liderança em alguns setores em relação a outros "Interiores Globais", através das indústrias atreladas ao agronegócio.

Um exemplo evidente dessa relação é a assimetria do preço médio de café importado e exportado pelo Brasil. Segundo a Associação Brasileira da Indústria de Café (ABIC), a relação do preço médio do café exportado foi 77 vezes menor do que o preço médio do café importado pelo Brasil. (FONTE) Países como a Suíça, Alemanha e Estados Unidos dominam as importações e estabelecem novos padrões de consumo que atribuem valor ao produto através de fatores técnicos, como as cápsulas, ou publicitários, como no caso das redes de cafeterias cujo exemplo pioneiro é o Starbucks. Apesar de ser um grande mercado consumidor, o Brasil e mesmo os demais países produtores têm dificuldades para estabelecerem padrões de consumo globais, inclusive devido a políticas protecionistas que impedem a circulação das variedades de cafés verdes (não torrados) entre esses países, limitando a elaboração de blends especiais valorizados pelos padrões de consumo atuais.

Em âmbito local, as relações de interdependência entre cidade e campo se intensificaram, ao invés de serem superadas, como se imaginava no século XX. No caso das cidades do interior paulista, elas não só não conseguiram submeter definitivamente o campo, como parecem ter se mantido como um acessório para as atividades agroindustriais, e não o contrário.

Verifica-se, portanto, certa autonomia da atividade econômica em relação às dinâmicas propriamente urbanas. Apesar das atividades estarem localizadas no perímetro urbano, bem como a maioria da população, as atividades ligadas ao agronegócio determinam e são determinadas por dinâmicas rurais locais e internacionais. Quaisquer tentativas de esquematização só contribuem para demonstrar a complexidade das relações de interdependência entre territórios urbanos e rurais. Por exemplo, podemos considerar que o urbano local atua sobre regiões rurais globais, bem como que o rural local atende as demandas por matéria prima de centros urbanos globais. Tais condições observadas remetem a afirmação de Henri Lefebvre (1968) sobre a fusão da sociedade urbana e o campo: "A oposição "urbanidade-ruralidade" se acentua em lugar de desaparecer, enquanto a oposição cidade-campo se atenua. Há um deslocamento da oposição e do conflito". O Interior Brasileiro aparece em uma posição intermediária particularmente aguda dessa oposição.

Por fim, destaca-se o papel da história para o esclarecimento das relações entre cidade e campo e, consequentemente, para o aperfeiçoamento do campo específico da história urbana. Ainda em relação às considerações de Lefebvre (1968), o autor atenta para o uso, abuso e extrapolação do tema "natureza e cultura" derivada da relação da cidade com o campo e seus desvios. Para ele, as "relações dialéticas são dissimuladas sob as oposições termo a termo", sendo os termos, segundo o autor, a ruralidade, o tecido urbano e a centralidade. Desse modo, pretendeu-se evitar no artigo uma abordagem do "Interior Brasileiro", ou mesmo do Brasil, a partir de definições categoricamente urbanas ou rurais. Ainda assim,

sendo a cidade um locus privilegiado do próprio conhecimento histórico e, sobretudo, da escrita da história, foi necessário considerar os efeitos dos ponto de vista que partem do urbano e que tendem a pressupor o campo como um território naturalizado e, portanto, ahistórico. Ao historicizar o campo e sua relação com a cidade, é possível, portanto, esclarecer os sentidos históricos da própria realidade urbana.

Vale destacar o potencial dos objetos arquitetônicos na construção da narrativa histórica, visto que eles encarnam aspectos ideológicos amplos e ao mesmo tempo explicitam condicionantes locais muito particulares.

Desse modo, foi possível empreender e entrecruzar leituras horizontais, referentes às dinâmicas socioeconômicas e culturais locais, com análises verticais, referentes à relação do espaço local com outras escalas espaciais nacionais e globais, relacionado-as com transformações no tempo.

O caso de Espírito Santo do Pinhal, portanto, procurou exemplificar a posição aguda do Interior Brasileiro na dinâmica econômica global, apesar de uma dinâmica urbana pouco expressiva. Nesse sentido, essas regiões carecem de possibilidades autônomas (municipais e regionais) de diversificação e desenvolvimento, visto que são muito sensíveis a condicionantes agrícolas (federais e globais). Os grupos econômicos, por sua vez, apesar de sua autêntica presença local e das vantagens de posição, têm papel limitado na dinâmica mais abrangente do desenvolvimento (FAVARETO, 2006) e desempenham um papel ordinário na oferta de empregos e na tributação urbana, sobretudo limitados aos objetivos do crescimento econômico.

REFERÊNCIAS:

AQUINO, Adriana D. B.; SANTOS, Jôse A. B.; OLIVEIRA, Laura A. G. A Lei de Terras e os Registros Eclesiásticos de Imóveis na História e Historiografia: legitimações de posses, economia, poder e mercantilização da terra em Minas Gerais no século XIX**. Anais do 8º FEPEG** - Unimontes. Montes Claros, 2014

EMBRAPA CAFÉ, Café importado: preço médio foi 77 vezes superior ao do exportado. **Jornal do Café**. São Paulo: ABIC, N.200, 2017, pp. 36.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder.** a formação do patronato político brasileiro. São Paulo: Globo, 2012.

FAVARETO, Arilson S. **Paradigmas do Desenvolvimento Rural em questão: Do agrário ao territorial**. Tese de Doutorado em Ciência Ambiental - USP. São Paulo, 2006.

FREDERICO, Samuel. Circuito Espacial Produtivo Do Café e o Jogo de Escalas. **Mercator,** Fortaleza, Vol.13, N.1, Abr. 2014, pp.37-48.

_____. Global Scientific coffee growing and the Montanhas Capixabas: the production of Arabic coffee growing in Caparaó and Serrana regions of the Espírito Santo state (Brazil). **Sociedade & Natureza**. Uberlândia: Vol.1, N.25, Abr. 2013, p. 7-20. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-45132013000100002. Acesso em Junho de 2018.

KOHLHEPP, Gerd. **Colonização agrária no Norte do Paraná: processos geoeconômicos e sociogeográficos de desenvolvimento de uma zona tropical periférica do Brasil sob a influência da plantação de café.** Maringá: EDUEM, 2014

LEME, Hugo de Almeida. **A evolução das máquinas de beneficiar café no Brasil**. An. Esc. Super. Agric. Luiz de Queiroz - ESALQ. Piracicaba , Vol. 10, 1953, pp. 3-30.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade.** São Paulo: Centauro, 2001

MARTINS, Ana Luiza. **A história do café.** 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

SÃO PAULO (SP). Secretaria da Cultura. CONDEPHAAT. . São Paulo, 2015. **Processo nº 74.226/2015. Revisão do tombamento do Núcleo Histórico Urbano de Espírito Santo do Pinhal**

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura.** Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TORRES, Valéria A. R.. **Preservar e Permanecer: o ethos religioso e a memória histórica católica de Espírito Santo do Pinhal (SP).** Anais do VI Encontro do Grupo de Trabalho Nacional de História das Religiões e das Religiosidades - ANPUH. Rio de Janeiro: Nov. 2016.

TRUZZI, Oswaldo Mário Serra. **Café e indústria: São Carlos: 1850 – 1950**. São Carlos: Editora da Universidade Federal de São Carlos, 2007.

TRUZZI, Oswaldo; SCOTT, Ana Silvia Volpi. **Pioneirismo, disciplina e paternalismo nas relações de trabalho entre proprietário e imigrantes portugueses no século XIX: o caso da colônia de Nova Lousã**. Anais VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Coimbra, 2004.

VANNUCCI, João C. P. **As invenções técnicas brasileiras no segundo reinado. Estudo das Comissões Técnicas da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional nas concessões de privilégios de patentes entre 1833 a 1862.** Tese de Doutorado em História da Ciência. São Paulo: PUC, 2016. Disponível em: **https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/19257/2/Jo%C3%A3o%20Carlos%20Piedade%20Vannucci.pdf. Acesso em Junho de 2018.**

Salvador - 2018

SERGIO BERNARDES E O PAVILHÃO BRASILEIRO NA EXPOSIÇÃO UNIVERSAL E INTERNACIONAL DE BRUXELAS, 1958: INDUSTRIALIZAÇÃO, INVENTIVIDADE E EXPERIMENTAÇÃO

SERGIO BERNARDES AND THE BRAZILIAN PAVILION AT BRUSSELS WORLD´S FAIR, 1958: INDUSTRIALIZATION, INVENTIVITY AND EXPERIMENTATION

SERGIO BERNARDES Y EL PABELLÓN BRASILEÑO EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL E INTERNACIONAL DE BRUSELAS, 1958: INDUSTRIALIZACIÓN, INVENCTIVIDAD E EXPERIMENTACIÓN

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

SOMBRA, Fausto
Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Doutorando da Universidade Presbiteriana Mackenzie
sombra_arquitetura@hotmail.com.br

SERGIO BERNARDES E O PAVILHÃO BRASILEIRO NA EXPOSIÇÃO UNIVERSAL E INTERNACIONAL DE BRUXELAS, 1958: INDUSTRIALIZAÇÃO, INVENTIVIDADE E EXPERIMENTAÇÃO

SERGIO BERNARDES AND THE BRAZILIAN PAVILION AT BRUSSELS WORLD´S FAIR, 1958: INDUSTRIALIZATION, INVENTIVITY AND EXPERIMENTATION

SERGIO BERNARDES Y EL PABELLÓN BRASILEÑO EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL E INTERNACIONAL DE BRUSELAS, 1958: INDUSTRIALIZACIÓN, INVENCTIVIDAD E EXPERIMENTACIÓN

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Há precisamente 60 anos na Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, erguia-se em terreno irregular e em acentuado declive o efêmero e premiado Pavilhão do Brasil, um dos mais surpreendentes edifícios, elaborado em concreto e aço, integrante à extensa e rica relação de obras de autoria do arquiteto carioca Sergio Wladimir Bernardes. As linhas a seguir, elaboradas através do contato com vasta documentação primária, jornais e periódicos da época, e juntamente com a elaboração de modelos digitais, uma minuciosa descrição do edifício e a análise de fotos até então inéditas nas publicações acerca do tema, buscam, além de aprofundar os conhecimentos sobre o processo de constituição do pavilhão, ilustrar e enfatizar os conceitos relacionados à industrialização, inventividade e a experimentação arquitetônica presentes nesse singular exemplar moderno, constituído e edificado sob o espírito positivista e científico que caracterizou esse grande certame.
PALAVRAS-CHAVE: Sergio Bernardes, Pavilhão do Brasil, Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, 1958.

ABSTRACT:
It was precisely 60 years ago at Brussels World´s Fair that the ephemeral and award-winning Pavilion of Brazil, one of the most surprising buildings, built in concrete and steel, was part of the extensive and rich list of works authored by Sergio Wladimir Bernardes. The following lines, elaborated through contact with a large amount of primary documentation, newspapers and periodicals of the time, and together with the elaboration of digital models, a detailed description of the building and the analysis of photos previously unpublished in the publications on the subject, in addition to deepening the knowledge about the process of constitution of the pavilion, illustrate and emphasize the concepts related to industrialization, inventiveness and architectural experimentation present in this singular modern example, constituted and built under the positivist and scientific spirit that characterized this great contest.
KEYWORDS: *Sergio Bernardes, Brazil´s Pavilion, Brussels World´s Fair, 1958.*

RESUMEN:
Hace precisamente 60 años en la Exposición Universal e Internacional de Bruselas, se erguía en terreno irregular y en acentuado declive el efímero y premiado Pabellón de Brasil, uno de los más sorprendentes edificios, elaborados en concreto y acero, integrante de la extensa y rica relación de obras de autoría del arquitecto carioca Sergio Wladimir Bernardes. Las líneas siguientes, elaboradas a través del contacto con vasta documentación primaria, revistas y

periódicos de la época, y junto con la elaboración de modelos digitales, una minuciosa descripción del edificio y el análisis de imágenes hasta entonces inéditas en las publicaciones sobre el tema, buscan, además de profundizar los conocimientos sobre el proceso de constitución del pabellón, ilustrar y enfatizar los conceptos relacionados a la industrialización, inventividade y la experimentación arquitectónica presentes en ese singular ejemplar moderno, constituido y edificado bajo el espíritu positivista y científico que caracterizó ese gran certamen.
***PALABRAS-CLAVE**: Sergio Bernardes, Pabellón de Brasil, Exposición Universal e Internacional de Bruselas, 1958.*

Figura 1: Foto Pavilhão do Brasil (s/data). Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, 1958.
Fonte: <http://www.bernardesarq.com.br/memoria/de-bruxelas/#group-1>

INTRODUÇÃO

Localizado em Heysel, na região norte da capital belga, há precisamente 60 anos, na afamada Exposição Universal e Internacional de Bruxelas – a primeira grande exposição realizada após a Segunda Guerra Mundial e em plena Guerra Fria –, erguia-se em concreto e aço um dos mais surpreendentes projetos pertencentes à extensa e rica relação de obras de autoria do arquiteto carioca Sergio Wladimir Bernardes (1919-2002), profissional carismático e intrigante, formado em 1948, na então Faculdade de Arquitetura da Universidade Nacional do Brasil, e pertencente à segunda geração de arquitetos modernos brasileiros. Referimo-nos ao premiado e efêmero Pavilhão do Brasil (Figura 1), edifício implantado em terreno irregular e com declive acentuado, na porção sul do *Parc de Laeken*, em lote atualmente gramado entre as atuais *Avenue des Seringas* e *Trembles Abele*, junto à pequena e graciosa capela de *Sainte-Anne* e sua fonte.

Objeto, segundo as nossas pesquisas, de uma ligeira e única publicação dedicada exclusivamente ao edifício – *Expo 58: the Brasil Pavilion of Sergio Bernardes* – de autoria de Paul Meurs, Mil De Kooning e Ronny de Meyer, por meio do Departamento de Arquitetura e Planejamento Urbano da Universidade de Ghent, na Bélgica – material produzido para marcar a participação da instituição na 4ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, entre os meses de novembro de 1999 e janeiro de 2000 – além de outros importantes e ainda escassos estudos realizados através de cursos de pós-graduação, como o artigo "A Feira Mundial de Bruxelas de 1958: o Pavilhão Brasileiro", da pesquisadora carioca Ana Luiza Nobre, texto desenvolvido com base em sua tese de doutorado *Fios cortantes. Projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70)*, defendida em 2008 pelo Departamento de História da PUC-Rio, e mais recentemente, entre outros trabalhos,[1] a oportuna tese realizada por Alexandre Bahia Vanderlei, defendida em 2016 na Universidade Politécnica da Catalunha e intitulada *Sergio Bernardes: el desafio de la técnica*, na qual o pesquisador pernambucano utilizará o referido edifício com um dos três estudos de caso para comprovação de sua hipótese, é sobre esse ainda incipiente panorama crítico, dedicado a esse icônico edifício de autoria do arquiteto Sergio Bernardes e seus colaboradores, que buscaremos nos aprofundar e contribuir pontualmente com novas análises e interpretações.

Para isso, recorremos como base documental aos arquivos originais relacionados ao referido projeto, dentre eles: ofícios, correspondências, croquis, plantas etc., preciosa documentação preservada no Núcleo de Pesquisa e Documentação, NPD, da FAU-UFRJ, no Rio de Janeiro, instituição atualmente responsável pela preservação e catalogação do acervo profissional do arquiteto, trabalho conduzido pela tutela da Sra. Kykah Bernardes, viúva e responsável pelo espólio do arquiteto e que com grande atenção nos tem atendido. Recorreremos também às publicações dos jornais e periódicos da época, além da elaboração de modelos digitais e maquete física do edifício, exercício em curso que, em conjunto com a análise da iconografia disponível – em parte inédita nas publicações acerca do tema –, permite nos aproximar do projeto e confrontar as soluções adotadas pelo arquiteto nesse paradigmático e ainda pouco (re)conhecido edifício por parte da historiografia brasileira e internacional.

Os resultados obtidos por meio dessas análises nos possibilitarão enfatizar, dentre outros pontos, que determinados elementos de relevância presentes nesse efêmero exemplar, como o próprio balão vermelho pairando sobre a sua leve cobertura (Figura 2) – um artifício criativo, de baixo custo e de grande impacto visual, recurso por muitas vezes desvinculado propriamente da ideia do projeto arquitetônico – seria incorporado no decorrer ou mesmo próximo da conclusão da obra. Essa hipótese parece, no nosso entendimento, demonstrar e reforçar, além logicamente da inventividade, certo grau de desprendimento do arquiteto, pois, ainda que Sergio Bernardes se propusesse a desenvolver uma arquitetura de soluções com certo nível de industrialização para a então realidade brasileira, inclusive, em muitos casos, com preocupações orçamentárias, o arquiteto também mesclava, não raramente e em muitos casos com felizes

[1] Aqui cabe mencionarmos os únicos dois livros publicados exclusivamente acerca da obra de Sergio Bernardes e que dão destaque, ainda que de forma sucinta, ao pavilhão: CAVALCANTI, Lauro. *Sergio Bernardes: herói de uma tragédia*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Rio/Relume Dumará, 2004; BERNARDES, Kykah; CAVALCANTI, Lauro (org.). *Sergio Bernardes*. Rio de Janeiro, Artviva, 2010.
Ver também: BACKHEUSER, João Pedro. *A obra de Sergio Bernardes*. Dissertação. Recife, Departamento de Arquitetura da Universidade Federal de Pernambuco, 1997; e as revistas *L´Architecture d´Aujourd´hui*, n.78, 1958; *Módulo*, n.9, fev.1958; *Habitat*, n.46, jan.1958; *Arquitetura e Engenharia*, n.48, 1958. Também vale incluirmos nessa relação a exposição realizada no Atomium, em Bruxelas, através da Internacional Arts Festival. Intitulada *Europalia Bresil. Sergio Bernardes. Expo´58 – Brazil Pavilion,* e realizada entre outubro de 2011 e a primavera de 2013, a mostra oferecia a oportunidade de se (re)descobrir o pavilhão, "uma maravilha técnica e arquitetônica." <http://atomium.be/europalia11.aspx>

resultados, elementos e soluções de caráter puramente experimentais, aproximando-o nesse sentido ao labor artesanal e único que caracteriza, em larga escala, a sua vasta e variada produção arquitetônica e intelectual.

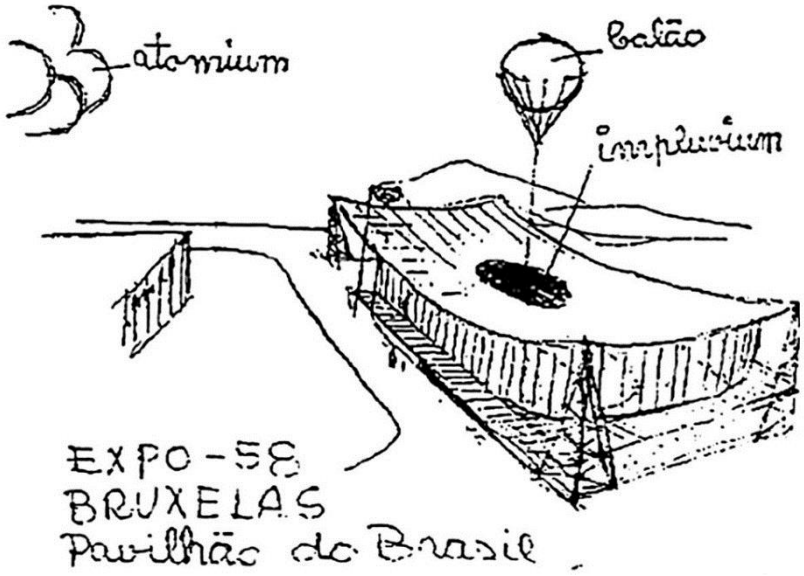


Figura 2: Croqui Pavilhão do Brasil (s/data). Sergio Bernardes. Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, 1958. Fonte: BERNARDES, Kykah; CAVALCANTI, Lauro (org.). Sergio Bernardes. Rio de Janeiro, Artviva, 2010, p. 55 .

A EXPOSIÇÃO, AS NAÇÕES ESTRANGEIRAS E O BRASIL:

Contando com um público expressivo de aproximadamente 41 milhões de visitantes ao longo dos seis meses de realização do evento,[2] desde a abertura de seus "portões monumentais", no dia 17 de abril de 1958 – em solenidade instalada pelo então rei da Bélgica, sua Majestade Baudouin (LAMBERT, 1958) –, até o dia 19 de outubro daquele mesmo ano, a Exposição Universal e Internacional de Bruxelas se deu através de um longo processo que foi iniciado uma década antes, mais precisamente no dia 7 de maio de 1948, quando, por meio da proposta do Burgo-Mestre da cidade de Bruxelas, designou-se a capital belga como sede da próxima Exposição Universal. Passados mais de quatro anos e já após a nomeação do Comissário Geral do Governo – o Barão de Moens de Fernig, "responsável por assegurar em nome e sob a autoridade do Ministro dos Negócios Econômicos, a concepção, realização, organização e administração da Exposição" –, no dia 20 de novembro de 1952 seria determinado o período de realização do grande certame, 1958: simbólico ano que marcaria o quinquagésimo aniversário da reanexação do Congo a Bélgica. Daí em diante, e após a criação da "Sociedade da Exposição", instituição criada no dia 4 de março de 1954, presidida pelo Barão Van de Menlebrock, e juntamente com a criação dos diversos Comitês que seriam responsáveis por organizar temas diversos, desde estadia, transporte, mídia, turismo etc.,[3] foram estruturadas as bases para

[2] Apenas como parâmetro de comparação, a grandiosa Exposição de Xangai, realizada entre 1 de maio e 31 de outubro de 2010 na China, meio século depois, contabilizou um público total de 73 milhões de visitantes.

[3] São criados os seguintes Comitês Especiais: Propaganda e Publicidade; Circulação de Estradas e Caminhos e Estacionamentos; e Superior de Turismo. Esse sub dividido em Comitê de Alojamentos; Comitê de Transportes; e Comitê de Recepção e Documentação. (VALLE, 1957, p. 6-7).

concretização, quatro anos depois, da maior das Exposições Universais até então realizada. (VALLE, 1957, p. 5-8)

Tendo como sítio de implantação uma vasta área de 175 hectares,[4] definida próxima e no entorno dos palácios de Heysel, local afastado 7 quilômetros do centro da cidade de Bruxelas, "magnificamente arborizado", compreendendo além do *Planteau du Heysel*, e das construções que ali já se encontravam, o Parque Florestal, o Jardim Público de Lacken e o Domínio do Belvédere, seus organizadores adotaram como temário oficial e mote da Exposição de 1958 "alentar os homens de qualquer país, raça ou religião, a que pertençam, quanto a determinadas exigências humanistas mais imperiosas do que nunca" (VALLE, 1957, p. 8). Essa preocupação com o bem estar alheio, fruto, dentre outros fatores, das recorrentes guerras transcorridas nas cinco décadas anteriores – desde a Primeira Guerra Mundial, conflito que envolveu pela primeira vez um expressivo número de nações com grande impacto na distribuição geopolítica de importantes regiões no mapa mundial – buscava aproximar os povos entorno do desejo da paz e da solidariedade, por meio de uma mudança de escala e de visões, amparada sob o progresso da ciência e das técnicas aplicadas a serviço do homem:

> "A alteração dos progressos técnicos conduz o mundo irresistivelmente para sua unidade. Faz-se mister desde já, adotar um ótica mundial para todos os problemas. É sob este signo de futuro que a Exposição de 1958 entende desde logo inscreve-se.
> A marcha para a unidade mundial apela evidentemente para um humanismo mais autêntico e mais universal, o que implica de início no máximo de contatos e de compreensão entre os indivíduos e os povos. Convém desde já que os indivíduos e os povos se capacitem da solidariedade de seu destino. A colaboração mundial torna-se uma obrigação. Não é mais possível pensar-se futuramente na escala local e nacional. A compreensão e tolerância recíprocas entre todos os povos é indispensável à Paz.
> Cumpre-nos confrontar as realizações dos últimos decênios, os projetos mais característicos do tempo, com a necessidade de um regresso em profundidade ao homem, pela cultura e a promoção dos valores especificamente humanos. A Exposição de Bruxelas de 1958 deve, pois acentuar a necessidade de uma atividade humana exaustiva, quanto ao plano da compreensão mútua, do desenvolvimento do sentido social e da personalidade autêntica. Se este alvo for atingido, a Exposição marcará data na história. Terá concorrido para criar uma cadeia de fé do homem em seu destino, um clima de amizade entre os indivíduos e os povos.
> Talvez possa ela também incentivar o início de uma nova etapa em que o progresso das ciências e das técnicas sejam resolutamente colocados a serviço do homem na concepção mais completa e nobre do termo." (VALLE, 1957, p. 8-9)

Dentro dessa generosa perspectiva prol à celebração da diversidade e respeitando "escrupulosamente" as plantações e as massas arbóreas existentes foi desenvolvido um extenso programa de atrações e edificações a serem implantadas nos acessos e vias principais da exposição, dentre eles o Palácio da Cooperação Internacional, o Palácio da Ciência, o Palácio das Artes – idealizados no sentido de reforçar a pluralidade das nações, povos e culturas –, bem como os edifícios correspondentes à seção belga, incluindo Congo e Luanda-Urandi, ambos até então colônias da anfitriã do evento. Como área principal de suas exposições e mostras, a Bélgica se instalou nos grandes palácios de Heysel. Já a seção congolesa – a qual a exposição emprestava grande destaque através da divulgação do empenho pioneiro belga realizado no

[4] Alguns documentos analisados divergem dessa metragem e apontam como área total da feira 200 hectares.

centro da África, no "curso do equipamento industrial de um vasto território", no "sentido de constante melhoria das condições de vida das populações indígenas, na sua instrução e de seu desenvolvimento social e cultural" –, essa seria implantada em uma generosa área na região oeste da exposição, concentrando-se próximo ao *Porte Mundiale* e junto ao Atomium, figura circular vermelha, símbolo da exposição, posicionada no centro do plano abaixo (Figura 3).

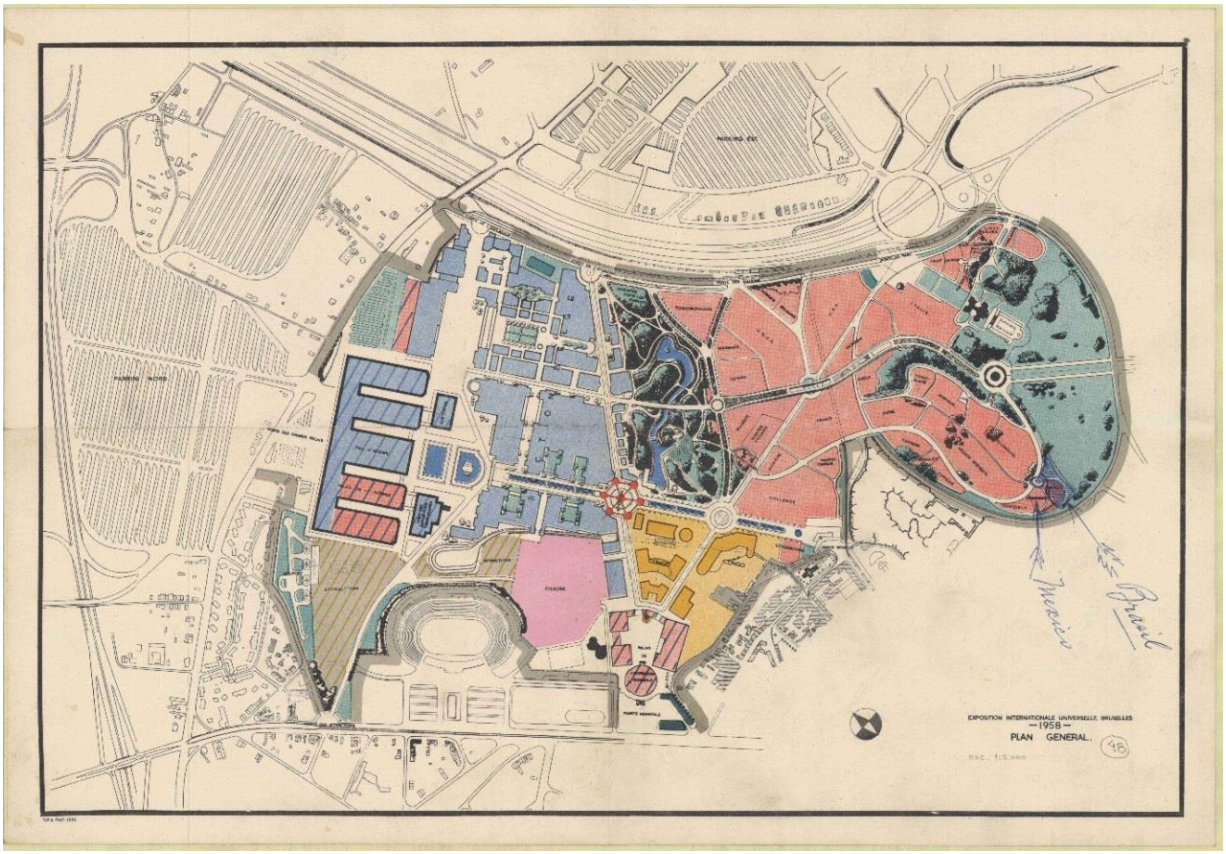


Figura 3: Plano Geral com marcação dos terrenos do Brasil e México, a caneta, sobre os lotes do Peru e Uruguai e Colômbia. Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, 1958.
Fonte: Acervo Sergio Bernardes, Núcleo de Pesquisa e Documentação, NPD, FAU-UFRJ.

Para além destes edifícios estruturais, área de estacionamento para 30.000 veículos (VALLE, 1957, p. 6) e outras tantas mais atrações, como os belos jardins e um parque de diversões, aproximadamente 200.000 metros quadrados do território da exposição fora dedicado aos países estrangeiros (VALLE, 1957, p. 8). Posicionados a partir da Estrada Monumental, passando entre o Parque Florestal e o Jardim de Lacken, terminando nos limites da Chausére de Meyesse, em ordenação, ao menos no discurso, segundo a distribuição geográfica, é visível no Plano Geral da Exposição, grandes áreas concedidas a países como a Holanda, Grã-Bretanha, Itália, França e, principalmente, aos Estados Unidos e a extinta União Soviética, nações que – mergulhadas em suas disputas ideológicas, militares, econômicas, bem como inseridas na corrida aeroespacial que caracterizou parte do prolongado conflito entre ambos os países – na Exposição de Bruxelas foram colocadas lado a lado "numa viva comunidade" (LATTEUR, 1958, p. 2-3). Essa distribuição, ou seja, os termos gerais que definiram os locais de implantação das nações estrangeiras, seriam definidos conforme relatório distribuído pelo Comissário Geral do Governo do Reino da Bélgica,

material que conservado no acervo do arquiteto Sergio Bernardes e traduzido por Luiz Galvão do Valle, nos esclarece:

> "No decurso de mês de maio de 1954, foram, por via diplomática, dirigidos convites a todos os países com os quais mantem a Bélgica relações diplomáticas.
> Cada país participante deverá, em sua apresentação, obedecer ao temário da Exposição, exibindo tudo o que sua atividade comporta de verdadeiramente humano na ordem econômica social, cultura e espiritual.
> [...] O caráter particular da Exposição implica em uma série de contatos prévios à colaboração das seções estrangeiras em seu lugar. Por isso, certamente recomendável é que cada país examine, no mais curto prazo, o princípio de sua participação e designe o Comissário Geral encarregado de representá-lo junto ao Comissário Geral do Governo Belga.
> A escolha das localizações reservadas aos países estrangeiros far-se-á por ordem das aceitações recebidas pelo Comissário Geral.
> Tendo sido adquiridas desde logo várias participações importantes é do máximo interesse que cada país interessado tome sem demora sua posição." (VALLE, 1958, p. 12-13)

Contribuindo ainda sobre esse entendimento, Francine Latteur, em cópia traduzida do seu artigo publicado na revista belga *Presence*, de 1958, também preservado no acervo do arquiteto, afirmava sobre a então distribuição das nações no certame, esclarecendo sobre a posição longínqua dos países – Venezuela, Colômbia, Uruguai e Peru – que então representavam a América Latina:

> "O visitante reconhecerá os Países Baixos, próximos de seu porto e diques, a Áustria pelo seu pavilhão em forma de ponte, a França pela elegância de sua arquitetura futurista, o Canadá pela transparência de seus palácios, a Rússia e os países da Europa Central pelos seus aceres e tundra, os Estados Unidos pela sua eloquência monumental.
> Ao longe, a Santa Sé parecerá uma cidade fortificada, com seus muros de contorno de sino. A Suíça esconderá seus chalets na verdura, ao abrigo de enormes blocos de granito, à beira de uma pequeno lago. A Espanha, Portugal, Mônaco, Itália, Grécia, Iugoslávia terão uma doçura mediterrânea; colunatas, jardins suspensos, mármores, mosaicos darão ao berço da Civilização europeia sua poderosa sedução. A Grã Bretanha, graças a seu enorme teto de vidro, refletirá o menor raio de sol. Tão distante quanto a vista possa alcançar, o visitante perceberá um canto do mundo; na extremidade, a América Latina, o Médio Oriente e os países do Levante." (LATTEUR, 1958, p. 3).

Sem mencionar especificamente nenhum país membro da América Latina, o texto de Latteur apenas nos elucida sobre a participação secundária desse grupo na referida exposição. Entretanto, a marcação a caneta com o nome do Brasil sobre os lotes destinados inicialmente ao Uruguai e ao Peru, assim como observamos no trecho direito inferior do Plano Geral da Exposição, anteriormente ilustrado (Figura 3), como também a planta com a confirmação da geometria final do lote brasileiro, segundo o seu levantamento planialtimétrico (Figura 4), nos aproximam – ainda que sem esclarecer sobre a desistência da participação uruguaia e peruana com pavilhões próprios – do motivo pelo qual o pavilhão do Brasil seria definido como o mais afastado de todos na exposição.

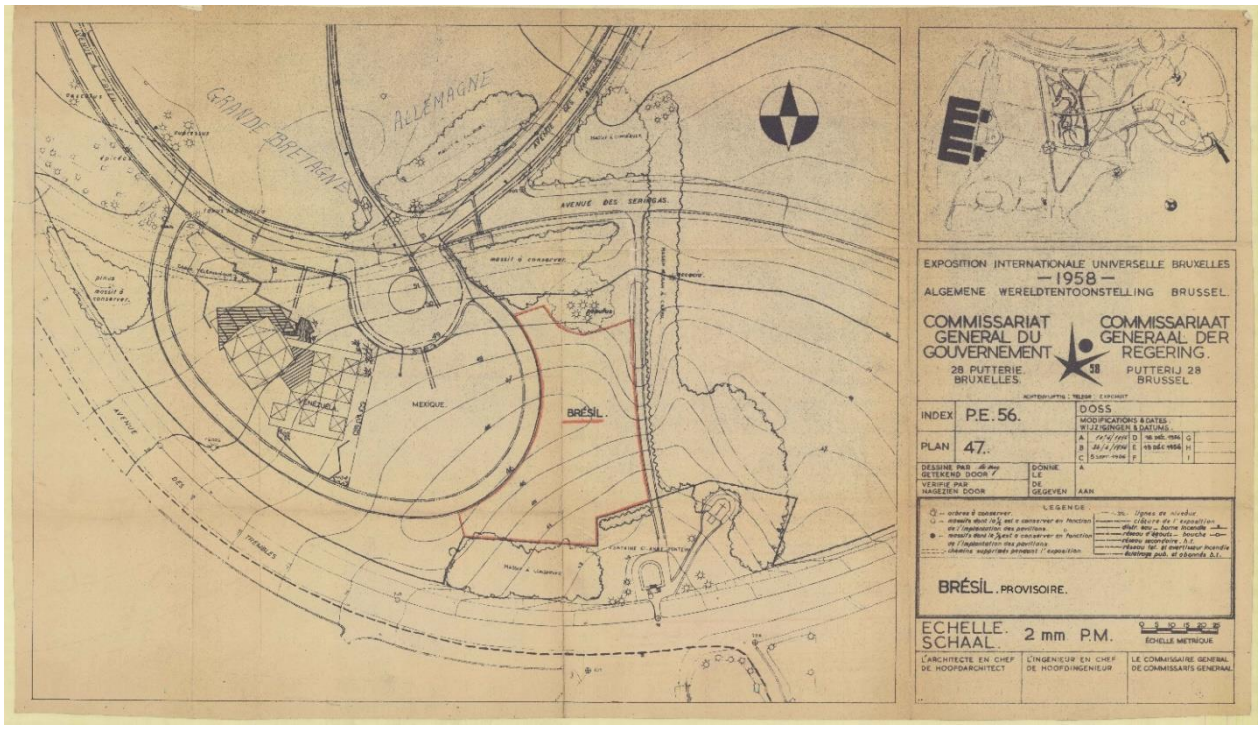


Figura 4: Planialtimétrico e geometria do lote brasileiro, 19 dez. 1956. Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, 1958.
Fonte: Acervo Sergio Bernardes, Núcleo de Pesquisa e Documentação, NPD, FAU-UFRJ.

Segundo ainda pudemos constatar por meio da leitura dos demais documentos e ofícios preservados no acervo do NPD, a efetiva confirmação da participação brasileira junto ao Comissário-Geral da Exposição, bem como os estudos do pavilhão tardariam a serem iniciados. A correspondência trocada entre o então embaixador do Brasil na Bélgica, o Sr. Hugo Gouthier de Oliveira Gondim e o Dr. Olavo Falcão, então diretor do Departamento Nacional da Indústria e Comércio do Ministério do Trabalho, datada de 31 de janeiro de 1957, expressam as preocupações do embaixador acerca do atraso da delegação brasileira perante os demais países:

> "Prezado amigo Dr. Olavo,
> [...] Como deve ter visto pelas outras informações que enviei quase todos os países já tem os seus projetos prontos e alguns já começaram a construção. Desejo ressalvar a minha responsabilidade a respeito de qualquer demora que impeça uma participação eficiente e a tempo do Brasil. A parte de arquitetura e qualquer atraso na vinda sua e do arquiteto poderão redundar em prejuízos incalculáveis para o Brasil.
> Cordialmente." (GOUTHIER, 1957)

Já em correspondência encaminhada uma semana depois, no dia 7 de fevereiro de 1957 e endereçada à Secretaria de Estado das Relações Exteriores, mais uma vez o Sr. Gounthier expressará a importância da participação do Brasil na aludida exposição, alertando que o então vizinho México já havia iniciado a construção do seu pavilhão e que o seu arquiteto já se encontrava em Bruxelas. Nesse ofício de três páginas, o Sr. Gounthier, dentre outros pontos, ratificava também que a União Soviética despenderia um total de 50 milhões de dólares com a sua participação e que os Estados Unidos gastariam, apenas com a construção de seu pavilhão, cinco milhões de dólares.

Números expressivos para a época e em direção oposta a grande parte das nações mais poderosas econômica e politicamente, o Pavilhão do Brasil, por problemas de disponibilidade de verbas – recordemos que as obras de Brasília já haviam sido iniciadas[5] – adotaria como preceito um projeto muito mais econômico, brilhantemente idealizado por Sergio Bernardes e seus colaboradores,[6] fato que levaria o edifício brasileiro a arrebatar "todos os 12 prêmios oferecidos, entre os quais os de estética, funcionalidade, materiais usados e melhores condições ambientais" (CASÉ, 1987, p. 127). Tal desempenho seria sintetizado no artigo "Pavilhão do Brasil na Feira internacional de Bruxelas", que publicado por meio da revista *Arquitetura e Engenharia*, n.48, de janeiro/fevereiro de 1958, também daria ênfase às dificuldades financeiras enfrentadas:

> "Escolhido o arquiteto Sergio Bernardes para executar o projeto, mal o mesmo começava a ser criado nasciam as dificuldades de sempre.
> Um primeiro obstáculo foi logo vencido sobretudo pela pertinácia e pela coragem do próprio Sergio Bernardes: no momento em que especialistas trabalhavam nos cálculos da construção, o Ministério do Trabalho anunciou que não havia verbas. Sergio assumiu a responsabilidade pelos gastos do cálculo, enquanto o embaixador do Brasil na Bélgica, Hugo Gouthier, o secretário, Vladimir Murtinho, da Divisão Cultural do Itamarati, Alonso Brandão, do Ministério do Trabalho e Francisco Figueira Melo, da Federação das Indústrias, tudo faziam para sanar essa dificuldade o mais cedo possível e para impedir o aparecimento de novos empecilhos. Logo depois, entretanto, não havendo jeito de achar novas verbas e aproximando-se a data limite para o início da construção em Bruxelas (o Brasil ficaria bem mal aos olhos do mundo se desse essa demonstração pública de falência: abandonar a exposição por falta de dinheiro para levantar o pavilhão), foi necessário que o próprio Sergio partisse para Bruxelas, onde passou um mês e meio tudo fazendo para que a construção fosse logo iniciada. Foi o que aconteceu: arranjos, compromissos e eis, agora, uma firma belga trabalhando a todo o transe para construir o pavilhão em 100 dias úteis preestabelecidos. O entusiasmo individual venceu em Bruxelas, a lerdeza e o descaso governamentais. O embaixador Hugo Gouthier, o comissário-geral residente ministro de assuntos econômicos Caio Lima Cavalcanti, o chefe do escritório comercial no Beneluz, Jorge Carvalho de Brito e Michael Joseph Corbert como representante do Itamarati e Otto Lara Rezende integraram como Sergio Bernardes essa equipe. E o pavilhão está sendo construído e estará pronto na data necessária."
> (PAVILHÃO, 1958, p. 22)

[5] Republicado na revista digital *Arquitextos*, o texto correspondente às pesquisas de Paul Meurs, Mil de Kooning, Ronny de Meyer sobre o pavilhão brasileiro, sintetizam o momento de construção. "Encontrava-se em 1958 numa fase fervilhante da sua história, a 'Era JK', sob a presidência de Juscelino Kubitschek. JK prometera 50 anos de desenvolvimento em apenas cinco. O país entrou em ritmo de trabalho acelerado: desbravaram-se acessos ao interior, criou-se um moderno parque industrial da noite para o dia e reforçou-se a auto-estima. A indústria automobilística estabeleceu-se em São Paulo e os primeiros fuscas saíram da linha de montagem. O Rio de Janeiro foi o palco de uma excitante renovação cultural, liderada por cineastas (Cinema Novo), músicos (Bossa Nova) e arquitetos. A seleção brasileira, com um Pelé ainda garoto, tornou-se campeã mundial pela primeira vez na Suécia. E no Planalto Central Oscar Niemeyer e Lúcio Costa riscaram os esboços da nova capital Brasília, símbolo de um futuro glorioso que o país tinha pela frente. Esse Brasil grande e ambicioso se apresentou em Bruxelas num pavilhão de aço e concreto, projetado por Sergio Bernardes." (MEURS, 2000)

[6] As pranchas do projeto executivo do pavilhão brasileiro aponta como responsáveis os seguintes profissionais: Sergio Bernardes como arquiteto; Nicolaï Fikoff como arquiteto colaborador; Kylzo Caravalho e Murilo C. Boabaid como desenhistas; Paulo Fragoso e Emmanoel Magalhães como engenheiros projetistas estruturais; e Roberto Burle Marx como arquiteto paisagista.

Além disso, por meio dos demais documentos manuseados, pudemos aferir que o nome de Sergio Bernardes aparecerá pela primeira vez como arquiteto do pavilhão apenas em correspondência datada de 17 de fevereiro de 1957, na qual os senhores Van Achte e Vende Walle encaminharam informações correspondentes às instalações elétricas do futuro pavilhão. Esse documento, aliado a publicação do jornal o *Estado de S. Paulo*, de 7 de março de 1957, com artigo "Participará o Brasil da Feira de Bruxelas", conforme transcrição abaixo, nos permite afirmar que Sergio Bernardes, ao contrário de grande parte dos demais arquitetos e das delegações do certame, dispôs de um intervalo de tempo consideravelmente curto para elaboração do estudo, aprovação e desenvolvimento dos projetos: (Figuras 5 e 6)

> "O Brasil participará da Exposição Internacional de Bruxelas com um pavilhão próprio, que representará os diversos setores da atividade nacional nos últimos vinte anos. A Embaixada brasileira na capital belga comunicou ao Comissariado geral de Exposições e Feiras que o nosso País já dispõe de local para erguer seu pavilhão, reservado pelos organizadores do certame internacional.
> No Departamento de Indústria e Comércio, o Comissariado geral de Exposições e Feiras reuniu a Comissão de Planejamento, que iniciará os trabalhos relativos à organização de mostruários, gráficos etc., de órgãos públicos ou entidades privadas. O projeto o pavilhão brasileiro será apresentado brevemente pelo arquiteto Sergio Bernardes, autor do projeto nacional de Indústria e Comércio, a realizar-se no decorrer deste ano." (PARTICIPARÁ, 1957, p. 26)

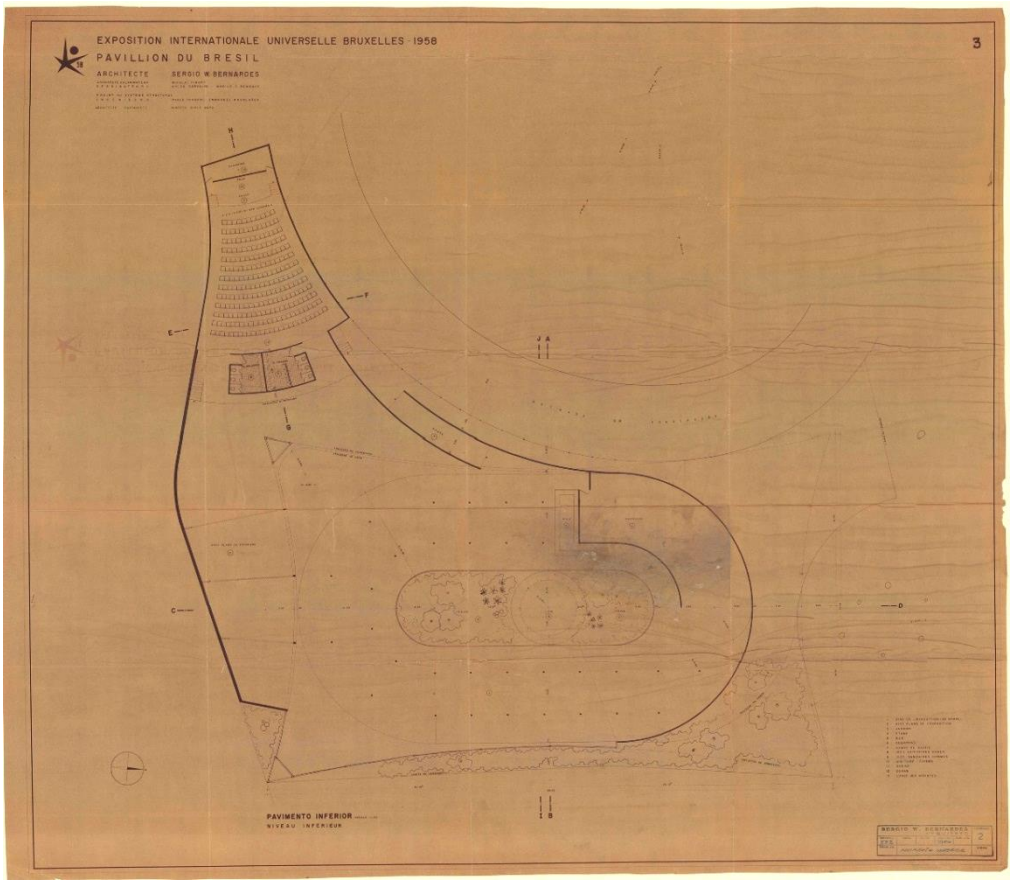


Figura 5: Pavimento inferior do Pavilhão do Brasil (s/ data). Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, 1958.
Fonte: Acervo Sergio Bernardes, Núcleo de Pesquisa e Documentação, NPD, FAU-UFRJ.

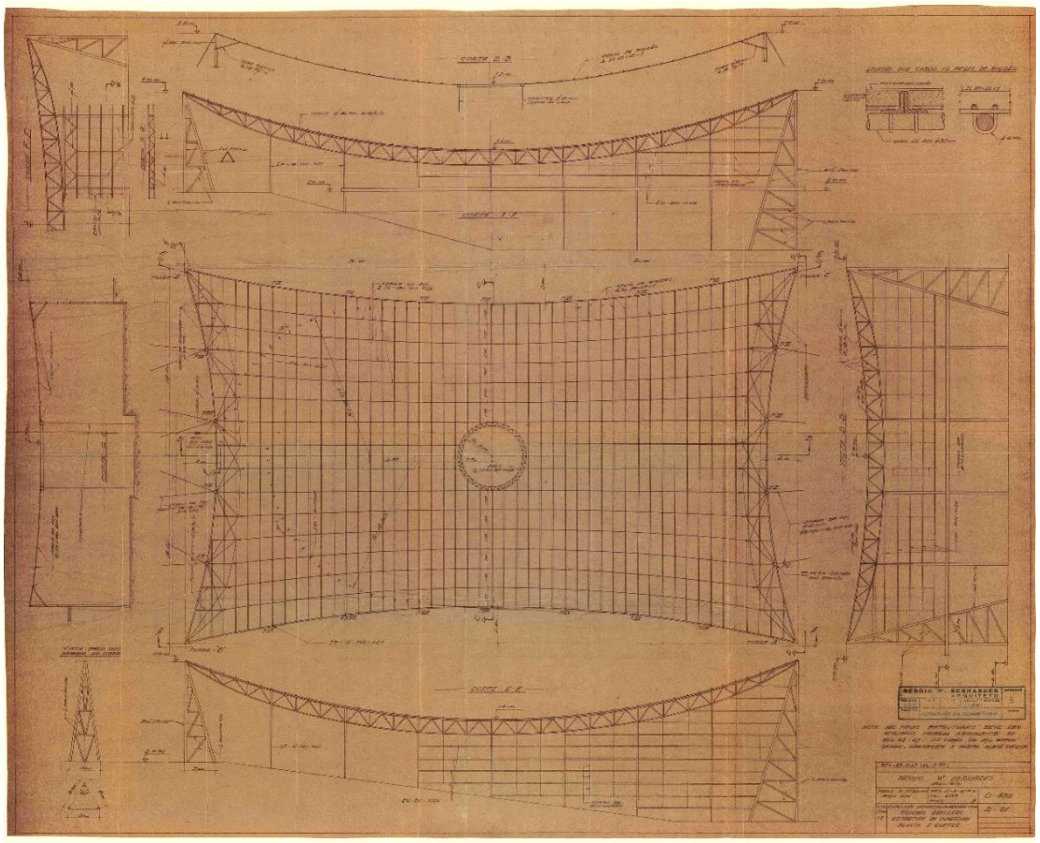


Figura 6: Detalhamento da cobertura Pavilhão do Brasil, 29 mai.1957, Eng. Paulo Fragoso. Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, 1958. Fonte: Acervo Sergio Bernardes, Núcleo de Pesquisa e Documentação, NPD, FAU-UFRJ.

Pertencente a um rico e extenso contexto por nós aqui apenas sucintamente revisitado, a constituição do pavilhão brasileiro por Sergio Bernardes e o reconhecimento a ele concedido pelos diversos prêmios atribuídos pelos organizadores da Exposição de Bruxelas, levaria a sua majestade, o Rei Baudouin, no dia 22 de setembro de 1958, a agraciar Sergio Bernardes, tal como documento gentilmente apresentado a nós pela Sra. Kykah, *Chevalier de la Couronne Belge*.

Dentre tantos arrojados pavilhões erguidos na Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, a elevados custos e muitas vezes de soluções estruturais complexas[7] – como o difundido pavilhão da empresa Philips, projeto de Le Corbusier (1887-1965) –, o pavilhão brasileiro "se destacou por se adequar perfeitamente ao conceito da mostra e ao espaço em que foi implantado" (BACKHEUSER, 1997). Essa sensibilidade de Sergio Bernardes, ainda que sobre condições adversas de trabalho, tal como por nós apontado, será traduzida nas soluções e arranjo do programa arquitetônico adotado no pavilhão brasileiro, conforme abordaremos brevemente a seguir.

[7] A revista *L´Architecture d´Aujourd´hui*, n.78, de 1958, apresenta uma síntese dos pavilhões de maior destaque erguidos na exposição. Ver também: DEVOS, Rika; KOONING, Mil de. *L´Architecture Moderne à L´Expo 58: pour un moude plus humain*. Brussels, Fonds Mercator et Dexia Banque, 2006.

Figura 7: Foto Pavilhão do Brasil (s/data). Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, 1958.
Fonte: <http://www.bernardesarq.com.br/memoria/de-bruxelas/#group-1>

O PAVILHÃO BRASILEIRO: UMA SÍNTESE DESCRITIVA

Idealizado para acolher áreas expositivas, espaço de convivência com café, sanitários, área administrativa e auditório para projeções, totalizando uma área de implantação de aproximadamente 2.645 metros quadrados (Figura 7), o pavilhão era composto basicamente por um grande embasamento de elevação irregular – com 6 metros de altura em sua porção mais elevada –, constituído em concreto e alvenaria, e encravado parcialmente no solo em formato de "L" – tal como a geometria de seu lote –, com seus segmentos adoçados curvilíneos e a sua cobertura principal retangular leve e independente estacionada logo acima, livre estruturalmente dos fechamentos perimetrais translúcidos que compunham parcialmente as fachadas, bem como, e essencialmente, livre de apoios internos, com suas quatro faces côncavas e suas pontas tensionadas e elevadas em relação à porção central, tal como um lençol de dimensões generosas de 37x60 metros, elemento de apurada solução técnica constituído basicamente por uma fina camada de concreto[8] estruturada por um conjunto de 43 pares de pequenos perfis dispostos transversalmente, sobrepostos a 14 cabos de aço dispostos no sentido longitudinal, ambos transmitindo os seus esforços para as quatro grandes vigas treliçadas de seções variáveis e curvadas sentido interior, chegando a atingir em seu maior trecho 1,5 metros de altura. Essas, por usa vez, interligavam-se e estruturavam-se às quatro grandes torres treliçadas, de base triangular e de elevação piramidal (Figura 8), com aproximadamente 16

[8] A cobertura seria elaborada por painéis Eucatex com 5 milímetros de espessura dispostos no sentido longitudinal do edifício. Esses recebiam os painéis de concreto com 3 centímetros de espessura recobertos externamente por um composto vinílico flexível conhecido como Cocoon – material desenvolvido pelas forças militares americanas após a Segunda Guerra para recobrimento e proteção de componentes navais expostos ao tempo. DOMIM, Christopher; KING, Joseph. *Paul Rudolph: the Florida houses*. New York, Princeton Architectural Press, 2005, p. 97.

metros de altura,[9] postadas elegantemente nos quatro vértices, além dos 22 demais apoios intermediários de caráter visualmente secundário – mas, essenciais para estruturação do conjunto –, todos posicionados na periferia dessa grande cobertura e distribuídos de forma simétrica em duas linhas de sete e quatro pilares cada, correspondendo às laterais leste/oeste, e norte/sul respectivamente. Nessas últimas duas fachadas, ainda atirantavam-se oito pares de cabos de aço que se estendiam de um lado – norte – até encontrar o solo, e do outro – sul – até transpassarem o topo da laje de concreto que conformava a cobertura do auditório, elemento que se prolongava pela lateral sul e oeste do edifício, abraçando-o. Nesse ponto a laje encontrava a estreita rua externa de formato circular e os 21 mastros com as bandeiras representando os Estados que então compunha a Federação,[10] além da bandeira do Brasil, essa posicionada em um mastro mais elevado e de dimensões bem mais generosas, tremulando junto ao edifício e marcando – juntamente com o nome Brasil, grafado em português e fixado delicadamente na fachada –, precisamente a entrada do pavilhão.

Figura 8: Foto Pavilhão do México e ao fundo uma das quatro torres do Pavilhão do Brasil durante a montagem de sua cobertura, 01 mar, 1958 Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, 1958.
Fonte: Michael Rougier <https://www.gettyimages.at/license/50403144>

Ocupando a sua região central, ainda na cobertura principal, encontrávamos um grande anel metálico de 6 metros de diâmetro, que desprovido dos cabos, dos perfis e da fina capa de concreto supracitados permitia

[9] Apenas as duas torres da fachada sul possuíam 15,80 metros. As duas torres treliçadas da fachada norte, em razão da elevação do terreno, possuíam aproximadamente 10,80 e 11,80 metros.

[10] Em 1958 eram 21 os Estados brasileiros, sendo: Alagoas, Amazonas, Bahia, Ceará, Espírito Santo, Goiás, Guanabara (extinto em 1975), Maranhão, Mato Grosso, Minas Gerais, Pará, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Santa Catarina, São Paulo e Sergipe. <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Elei%C3%A7%C3%B5es_gerais_no_Brasil_em_1958>

eficientemente a entrada de luz e a renovação de ar no interior do prédio, além de captar e conduzir, em forma de cascata, a água das chuvas proveniente da cobertura, o chamado impluvium. Abaixo dele, já no interior do edifício e no pavimento inferior, localizava-se o exótico jardim tropical (Figura 9), de autoria do artista plástico e paisagista paulista Roberto Burle Marx (1909-1994), estruturado em um canteiro linear de 8x27 metros conformado pelo seu espelho d´água central e pequenos platôs escalonados, definidos por delgadas muretas de delicada composição geométrica, idealizadas para acolher espécies vegetais regionais e algumas adaptadas – como papiros, ninféias, ficus religiosa, bromélias, dracenas, mosteras deliciosas, asplênios, chifre de veado, agave, antúrios nativos, cryptanthus entre outras,[11] conjunto que juntamente com a generosa rampa em concreto armado, que se desenvolvia por uma volta e meia ao seu redor e em forma de semi espiral, conformavam, no nosso entendimento, os elementos principais do projeto.

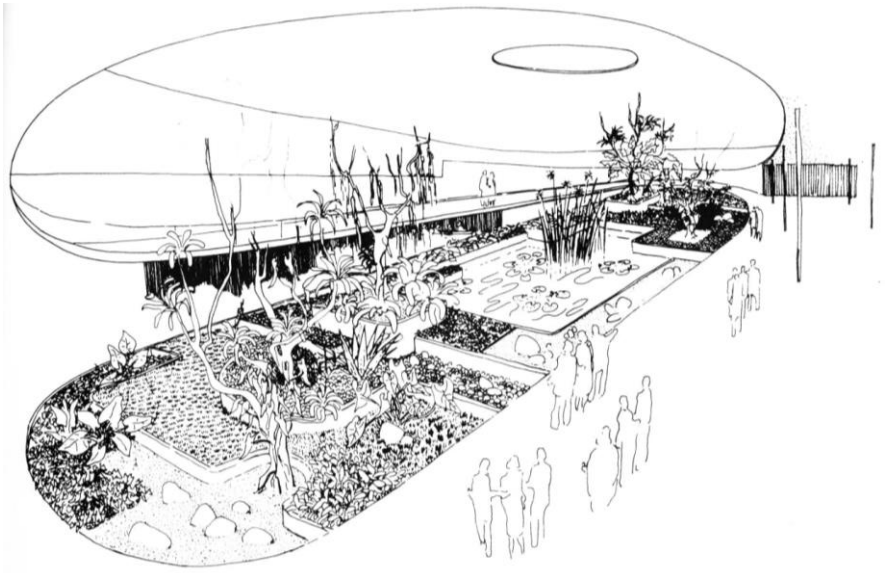


Figura 9: Croqui jardim interno Pavilhão do Brasil (s/data). Roberto Burle Marx. Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, 1958. Fonte: <https://parasitevisions.files.wordpress.com/2011/03/burle-marx002.jpg>

Estruturada por 31 pilares e guarnecida por guarda-corpos de elementar e inteligente desenho, desprovido de quaisquer adornos, essa rampa, de suave declividade e que se iniciava metros depois da linha de três portas que davam acesso ao prédio, na porção norte, posicionadas logo após, ainda no exterior, a uma réplica da estátua do Profeta Habacuque – do escultor mineiro Aleijadinho (1730-1814) –, permitia aos visitantes disfrutarem de um ponto favorável de contemplação do interior do edifício, marcando também o início da caminhada sentido pavimento inferior e da exposição em si, em um percurso de aproximadamente 115 metros de extensão. Já no nível do jardim, local que também contava com área expositiva, encontrávamos os concorridos balcões do café e do mate – ambos posicionados sob um trecho mais baixo da rampa –, os sanitários, a área administrativa – essa posicionada inteligentemente no mezanino e com acesso através de duas escadas lineares –, o auditório para 229 lugares, áreas de depósito, e ainda a saída do prédio, estreito corredor de 2,5 metros de largura contido entre duas empenas cegas paralelas e concorrentes, em pequeno trajeto de suave aclive curvado sentido exterior, desembocando em

[11] As espécies mencionadas correspondem respectivamente a *Nymphaea ssp, Asplenniun nidus, Ciperus papirus, Bromeliaceae ssp, Dracaena marginata, Monstera deliciosa, Platycerium bifurcatum, Agave attenuata, Anthuriun ssp, Cryptanthus ssp*. Conforme identificação das espécies realizada com auxílio da arquiteta Karla Lopez Alvares.

um recesso sombreado presente na fachada principal. Esse programa e a sua distribuição triangular proporcionavam o espaço de concentração dos visitantes, em uma analogia aos descontraídos bares e cafés da época, reforçando a receptividade e o caráter amigavelmente brasileiro, na "sua cordial naturalidade" (TEXEIRA, 1958, p. 7). Durante grande parte desse trajeto, inclusive fora do edifício – através de duas grandes fotos de paisagens naturais fixadas entre os quatro pilares da fachada norte –, os visitantes tinham acesso à expografia do pavilhão, essa conformada por painéis de propagandas diversas e elementos em exposição acerca da biodiversidade brasileira, de seu povo, sua rica cultura e folclore, educação, economia, agricultura, indústria, siderurgia, transporte, avanços tecnológicos, além do destaque dado ao vertiginoso crescimento de suas cidades, tema esse ilustrado por fotos de edifícios modernos brasileiros e principalmente por meio da maquete da futura capital federal em construção, Brasília. Era a exposição intitulada "O Brasil constrói uma civilização ocidental nos trópicos." (MEURS, 2000)

Já no exterior do edifício, posicionado acima do anel metálico e se elevando a mais de 25 metros de altura do solo (Figura 10), conectado ao pavilhão por meio de um conjunto de quatro cabos principais radiais, um grande balão vermelho, com 7 metros de diâmetro e repleto de ar hélio, buscava heroicamente acenar de longe para grande público visitante, em um esforço de se criar um diálogo formal e lúdico com o principal símbolo da exposição, o Atomium.

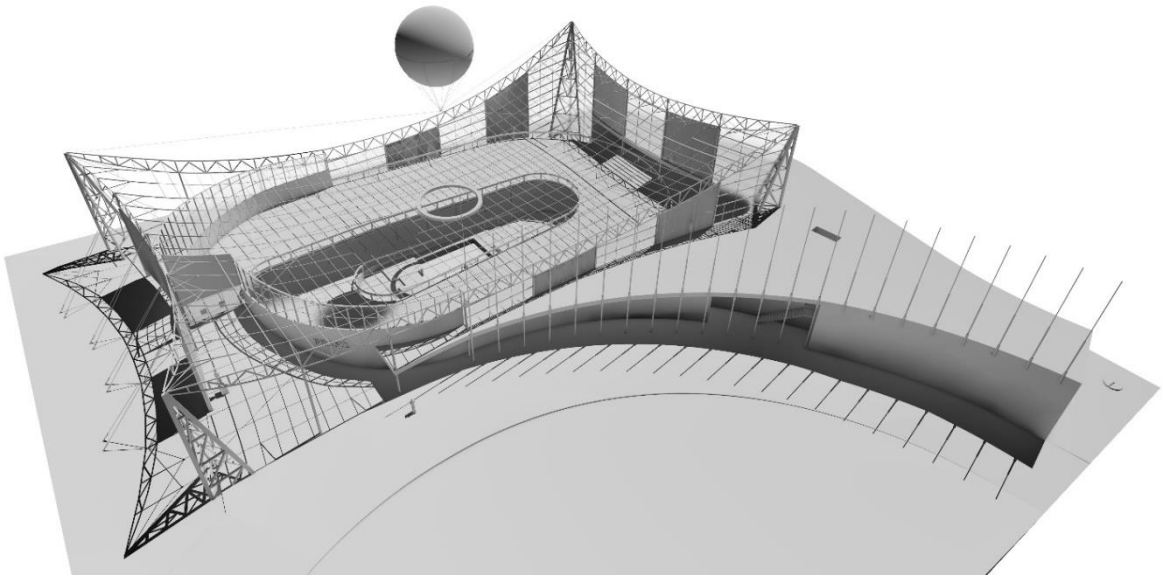


Figura 10: Modelo digital Pavilhão do Brasil. Vista superior a partir da fachada Oeste. Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, 1958. Fonte: Desenho do autor, 2018.

Testemunho material da exposição ali realizada e que representava e representa o espírito positivista e científico que caracterizou esse grande certame, esse edifício, afastado aproximadamente 900 metros do pavilhão brasileiro (Figura 11), idealizado pelo engenheiro belga André Waterkeyn (1917-2005), foi erguido próximo às duas principais entradas da feira, na convergência de suas duas principais avenidas. Elevando-se a 102 metros de altura através de suas nove esferas de alumínio de 18 metros de diâmetro cada – simulando uma célula de cristal de ferro ampliado 165 milhões de vezes, com uma infinidade de pontos luminosos girando ao seu redor à noite, tal como o movimento dos elétrons em torno do núcleo do átomo

– esse grandioso monumento expressava a "força prodigiosa da energia atômica", entendida como a "última conquista do homem sobre a matéria." (LATTEUR, 1958, p. 2)

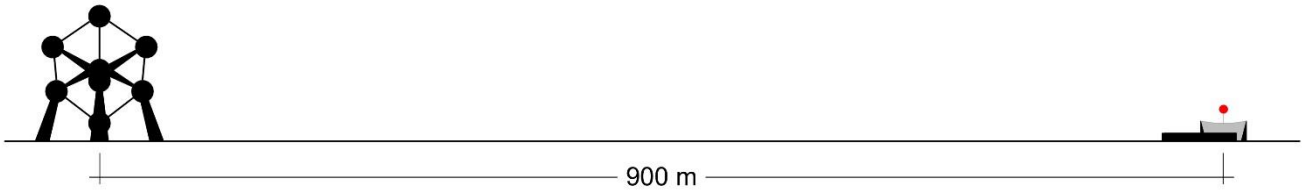


Figura 11: Distância e escala do Atomium frente ao Pavilhão Brasileiro, à direita.
Fonte: Desenho do autor, 2018.

O PAVILHÃO BRASILEIRO: INDUSTRIALIZAÇÃO, INVENTIVIDADE E EXPERIMENTAÇÃO

Aberto oficialmente ao público num sábado, no dia 3 de maio de 1958, às 11hs, tal como podemos encontrar noticiado no artigo "Inaugurado o pavilhão do Brasil em Bruxelas" (LAPOUGE, 1958), publicado no jornal *O Estado de S. Paulo,* a arquitetura que caracterizou esse efêmero edifício seria reconhecida mundialmente pela simplicidade e eficiência com que a mesma se a acomodou em um lote longínquo, de grande declividade (Figura 12), de perímetro irregular e com escassos recursos financeiros.[12] Surpreendentemente, assim como já houvera feito em projetos anteriores, como no Pavilhão de Volta Redonda – edifício também de caráter efêmero e erguido em 1955 no Parque Ibirapuera –, Sergio Bernardes buscou aliar a sua aguçada criatividade a certas soluções de industrialização arquitetônica, seguidas ainda de experimentações sensoriais e visuais, fazendo do Pavilhão do Brasil na Exposição de Bruxelas de 1958, tal como as palavras do pesquisador Lauro Cavalcanti, "um dos mais belos exemplares da arquitetura moderna brasileira." (CAVALCANTI, 2004, p. 38)

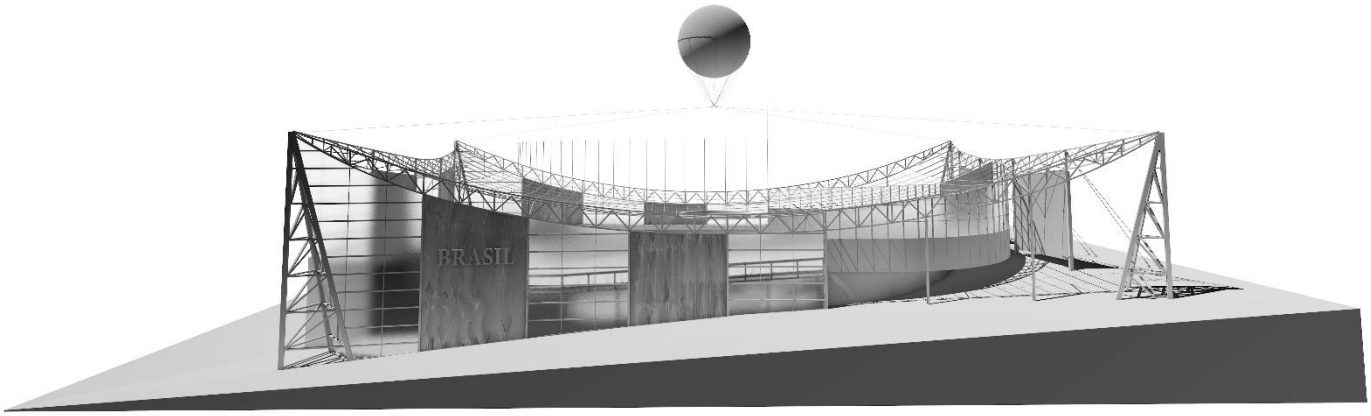


Figura 12: Modelo digital do Pavilhão do Brasil. Vista fachada Leste. Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, 1958.
Fonte: Desenho do autor, 2018.

[12] Segundo artigo publicado na revista *Arquitetura e Engenharia,* n. 48, o pavilhão brasileiro teria custo/m² equivalente a apenas 5% do pavilhão norte-americano. Enquanto que a média dos pavilhões era construída por 10 mil francos/m², o pavilhão idealizado por Bernardes estava orçado em 2.900 francos. A grande diferença estava no peso da cobertura, pois, enquanto a média dos pavilhões utilizava cerca de 200 kg/m² de aço em suas coberturas, no pavilhão brasileiro esse número correspondia a 25 kg/m². "Pavilhão do Brasil na Feira internacional de Bruxelas". Belo Horizonte*, Arquitetura e Engenharia*, n. 48, 1958, p. 22-23.

O próprio arquiteto Sergio Bernardes, no ano de 1970, em artigo publicado na revista *Cultura,* n.1, conforme trecho abaixo extraído da dissertação do pesquisador João Pedro Backheuser, o definiria assim:

> "O Pavilhão do Brasil na Expo-58, em Bruxelas, teve sua ideia a partir do lado analítico e da lógica. Numa exposição de distâncias enormes o homem é totalmente desprezado na sua capacidade e nas suas limitações de caminhar, e quando chegasse ao local do Pavilhão brasileiro estaria cansadíssimo. Nada mais natural do que fazer ele entrar no ponto alto de chegada e sair pelo ponto baixo, razão pela qual havia a rampa cuja forma elíptica tinha conotações simbólicas com os ciclos econômicos e culturais do Brasil. Ao percorrer esta rampa atingia o chão outra vez, praticamente arrastando o pé, conduzido pela lei da gravidade sem fazer o menor esforço, ao mesmo tempo que descia em torno do trópico, que eram os jardins." (BERNARDES, 1970, p. 30-31. Apud, BACKHEUSER, 1997)

Figura 13: Foto do interior Pavilhão do Brasil com o balão fechando o impluvium (s data). Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, 1958. Fonte: Reginald Hugo de Burgh Galwey <https://www.architecture.com/image-library/ribapix.html?PageIndex=5&keywords=pavilion>

Mais pragmática, porém essencial para o entendimento do partido adotado no pavilhão brasileiro, essa breve síntese, segundo o nosso entendimento, acaba por não mencionar três elementos de relevância do projeto. Primeiramente a sua engenhosa cobertura, similar a utilizada no Pavilhão de Volta Redonda, com o uso de cabos de aço em forma de catenária, produzida externamente e montada no local, elemento que praticamente confere ao pavilhão a sua imagem. Em segundo lugar a assimilação da água como elemento central do projeto, presente tanto no espelho d´água do jardim central de Burle Marx como através do

impluvium em dias de chuva.[13] E em terceiro e último lugar, o grande balão, que pairando sobre a delicada cobertura, em dias de chuva ou frio era baixado através de um cabo central fechando parcialmente o impluvium, mecanismo que proporcionava maior proteção ao interior do edifício e aos usuários (Figura 13).

Entretanto, o momento de adoção do referido balão no projeto, elemento tão oportunamente incorporado ao edifício, para nós merece aqui uma breve reflexão. Segundo proposto por Alexandre Bahia Vanderlei em seu artigo acerca do citado Pavilhão de Volta Redonda, intitulado "Pavilhão da CSN 1954: recorrência técnica e manifesto da modernidade"[14] – análise em conformidade com o nosso entendimento –, o pesquisador sugere que esse edifício[15] (Figura 14) teria sido inicialmente projetado para ser erguido em solo firme e não sobre o córrego do sapateiro. Esse questionamento é devidamente colocado depois da análise dos estudos inicias do aludido pavilhão, pois além dos referidos esboços não ilustrarem o córrego sob as duas pontes, esses ainda ilustravam os quatro mastros – que estruturavam as duas marquises transversais centrais – partindo do solo, ou seja, auxiliando na estruturação de todo o conjunto, em um partido estrutural diverso do projeto final desenvolvido e do próprio edifício construído.

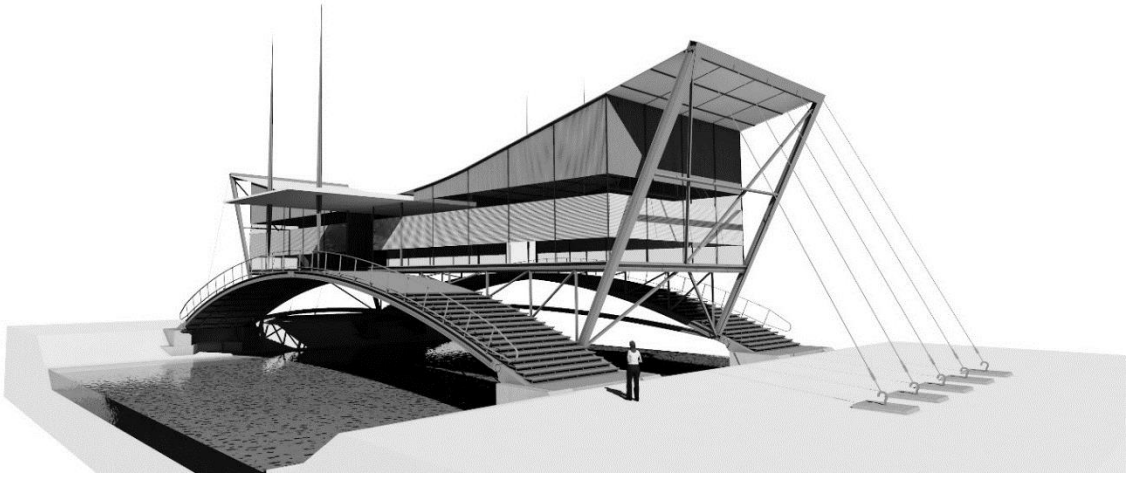


Figura 14: Modelo digital do Pavilhão de Volta Redonda. Arquiteto Sergio Bernardes. 1ª Feira Internacional de São Paulo, 1955. Fonte: Desenho do autor, 2017.

Guardadas as devidas proporções, transplantando esse ocorrido para o edifício aqui em voga, após analisarmos uma gama considerável de desenhos e documentos sobre o pavilhão brasileiro, não encontramos – com exceção do croqui inicialmente ilustrado (Figura 2, não datada) – outro desenho ou texto que mencione o balão no projeto. Inclusive os desenhos executivos e maquetes ilustradas nas diversas publicações da época de construção do edifício não sugerem esse relevante elemento. Apenas através da publicação do artigo "Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Bruxelas", na revista *Módulo,* n. 9, de fevereiro de 1958, faltando apenas dois meses para a abertura do pavilhão, é que o balão será brevemente mencionado. Ainda sim, em texto acompanhado de desenhos sem o balão. Na verdade, o

[13] Esse partido também seria transportado parcialmente das experiências do Pavilhão de Volta Redonda, pois lá, inteligentemente, Sergio utilizou um sistema de bombas para lançar a água do lago, abaixo dele, para a sua cobertura, auxiliando assim no controle da temperatura interna.

[14] VANDERLEI, Alexandre Bahia. "Pavilhão da CSN 1954: recorrência técnica e manifesto da Modernidade." Recife, 11° Seminário Docomomo Brasil, 17 a 22 abr. 2016.

[15] Edifício que era composto por uma área expositiva coberta central de 10x30 metros, estrutura por duas pontes metálicas paralelas, erguidas sobre o córrego do sapateiro em 1955, no Parque Ibirapuera, em São Paulo.

corte longitudinal (Figura 15) que acompanha a referida menção nos sugere que o anel circular que definia o impluvium contava com um conjunto de oito tubos ou correntes distribuídos de forma radial, responsáveis, em uma primeira e ligeira análise, por conduzir adequadamente a água das chuvas provenientes da cobertura até o espelho d´água logo abaixo, solução similar a adota por Sergio Bernardes, anos depois, nas descidas de águas pluviais presentes no Espaço Cultural José Linz do Regô, em João Pessoa, Paraíba, em 1980 (Figura 16).

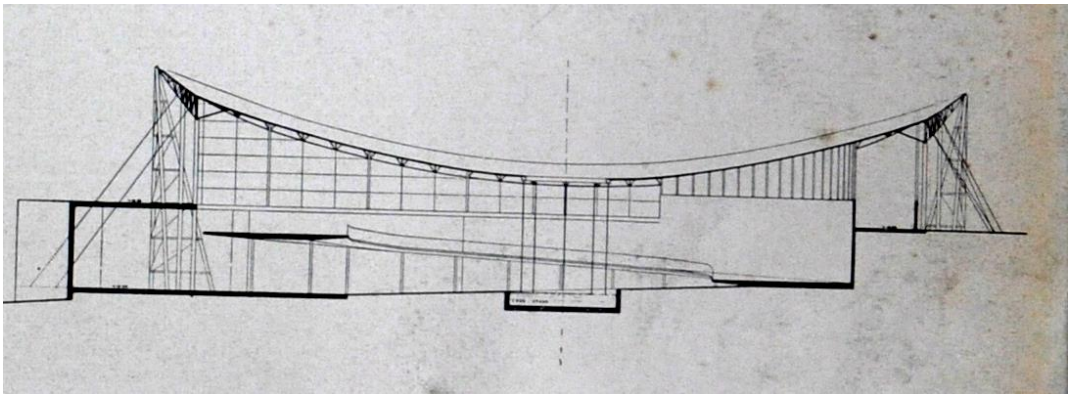


Figura 15: Corte longitudinal do Pavilhão do Brasil. Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, 1958.
Fonte: Revista *Módulo*, n.9, fev. 1958.

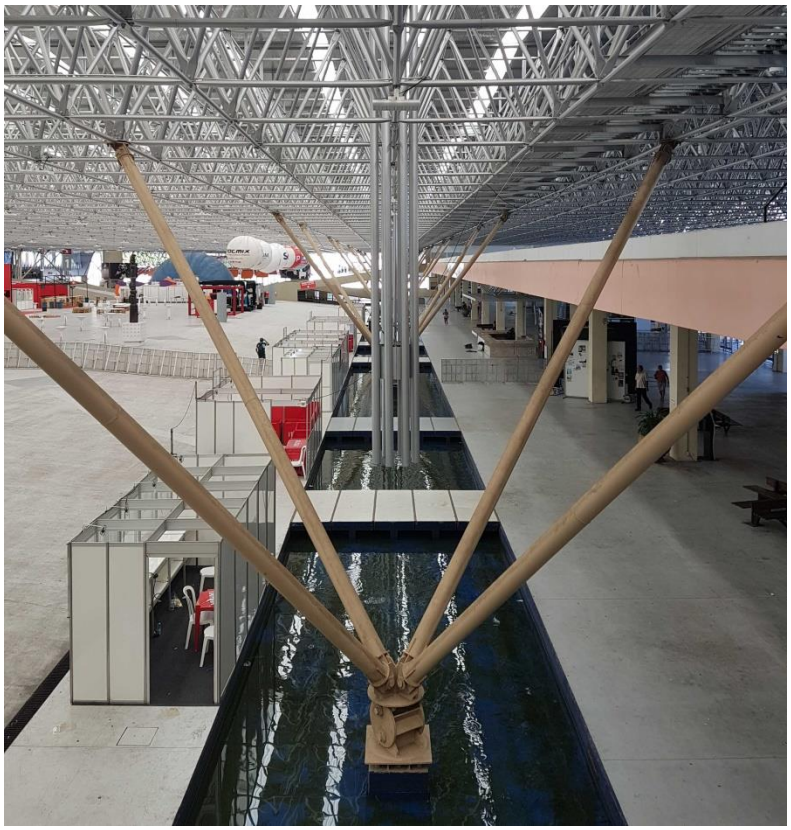


Figura 16: Foto conjunto de tubos suspensos que conduzem a água da cobertura para os espelhos d´água no solo. Sergio Bernardes. Espaço Cultural José Linz do Regô, 1980.
Fonte: Foto do autor, 2018.

Todavia, um olhar mais atento à prancha referente ao detalhamento da cobertura (Figura 6), desenho assinado pelo Eng. Paulo Fragoso, nos confirma que as linhas ilustradas se tratavam de tirantes de aço com 10 milímetros de diâmetro e que, ainda que não incorporados ao projeto construído, tal como nos atestam as fotos que nos chegam do interior do prédio, esses elementos provavelmente tinham como função original estabilizar a cobertura, pois, em dias de ventos intensos, essa poderia sofrer com esforços verticais ascendentes, comuns em elementos arquitetônicos com tais características.[16]

A essas informações, e já concluindo as questões relacionadas à adoção do bolão, devemos incorporar o depoimento do Sr. Murilo Boabaid – colaborador no escritório de Sergio Bernardes durante anos e integrante da equipe responsável pelos desenhos do pavilhão brasileiro em 1958 – no qual afirma em texto publicado em 2010 que a ideia desse efêmero e lúdico elemento seria inspirada no filme *Le balon rouge*, de 1956, destacando ainda, sem citar datas, ser sua a sugestão de incorporá-lo ao projeto (BERNARDES, 2010, p. 60). Essa proposta, segundo ainda o Sr. Murilo Boabaid, seria logo aceita por Bernardes, relato que em linhas gerais corrobora com as proposições aqui colocadas.

Figura 17: Foto do Pavilhão do Brasil (s/ data). Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, 1958.
Fonte: Acervo Sergio Bernardes, Núcleo de Pesquisa e Documentação, NPD, FAU-UFRJ.

[16] É possível aventarmos que a não adoção dos tirantes está relacionado à presença do próprio impluvium, que permitindo a passagem de ar na região central da cobertura, aliado ao próprio lastro proveniente da fina camada de concreto que conformaria a mesma e o peso dos perfis que a estruturavam - totalizando 85.000 quilos, conforme números do próprio engenheiro Paulo Fragoso - permitiria a diminuição da pressão dos ventos e a consolidação do conjunto. A eliminação desses tirantes possibilitaria também a mudança na geometria do espelho d´água central, que constantemente ilustrado com desenho circular nas diversas plantas do projeto – acompanhando a distribuição circular e radial dos tirantes –, por fim seria erguido com linhas mais ortogonais, conforme croqui de Burle Marx anteriormente apresentado (Figura 9).

Independentemente do preciso momento no qual Sergio Bernardes e equipe definitivamente adotariam o balão como parte integrante da arquitetura do pavilhão brasileiro, e finalizando aqui as nossas considerações, não temos dúvidas de que esse emblemático edifício (Figura 17) – de concepção e caráter excepcionais – é de elementar importância para historiografia arquitetônica brasileira e internacional. As vésperas do centenário de nascimento de seu idealizador e completando 60 anos de sua construção, buscar compreendê-lo em maior profundidade, nos parece, assim, o começo de um bom caminho.

REFERÊNCIAS:

BACKHEUSER, João Pedro. **A obra de Sergio Bernardes**. Dissertação. Recife: Departamento de Arquitetura da Universidade Federal de Pernambuco, 1997.

BERNARDES, Kykah; CAVALCANTI, Lauro (org.). **Sergio Bernardes**. Rio de Janeiro: Artviva, 2010.

CASÉ, Geraldo. "Sergio Bernardes". **Ventura.** Rio de Janeiro: Spala Editora, n.1, set./nov. 1987.

CAVALCANTI, Lauro. **Sergio Bernardes: herói de uma tragédia**. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio/Relume Dumará, 2004.

DOMIM, Christopher; KING, Joseph. **Paul Rudolph: the Florida houses**. New York: Princeton Architectural Press, 2005.

GOUTHIER, Hugo. "Prezado amigo doutor Olavo Falcão" (correspondência). Bruxelas: 31 jan. 1957.

LAMBERT, Pierre. "Bruxelas, capital do mundo por seis meses." **O Estado de S. Paulo.** São Paulo: 20 abr. 1958.

LAPOUGE, Gilles "Inaugurado o pavilhão do Brasil em Bruxelas." **O Estado de S. Paulo.** São Paulo: 4 mai. 1958, capa.

LATTEUR, Francine. "Comissariado Permanente de Exposições e Feiras no Exterior. Exposição Universal e Internacional de Bruxelas – abril a setembro de 1958." (tradutor não identificado). **Presence.** n. 21, 1958.

MEURS, Paul; KOONING, Mil; MEYER, Ronny. **Expo 58: the Brasil Pavilion of Sergio Bernardes**. Ghent: University of Ghent's, Department of Architecture and Urban Planning / 4ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, 19 nov. 1999 a 25 jan. 2000.

"PARTICIPARÁ o Brasil na Feira internacional de Bruxelas". **O Estado de S. Paulo.** São Paulo: 7 mar. 1957, p. 26.

"PAVILHÃO do Brasil na Feira internacional de Bruxelas". **Arquitetura e Engenharia**. Belo Horizonte: n. 48, 1958, pp. 22-23.

TEIXEIRA, Novaes. "O Pavilhão do Brasil". **O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 28 jun. 1958, p.7.

VALLE, Luiz Galvão (trad.). "Comissariado Permanente de Exposições e Feiras no Exterior. Exposição Universal e Internacional de Bruxelas – Documento n.1, para estudos. Aspectos da Exposição." 24 abr. 1957.

VANDERLEI, Alexandre Bahia. **Bernardes: el desafio de la técnica**. Tese de doutorado. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2016.

V enanparq
Salvador - 2018

SUBÚRBIO E ARQUITETURA MODERNA: ARQUITETURAS-PAISAGEM DE OSWALDO BRATKE E LINA BO BARDI

SUBURBIA AND MODERN ARCHITECTURE: OSWALDO BRATKE'S AND LINA BO BARDI'S LANDSCAPE-ARCHITECTURES

SUBURBIO Y ARQUITECTURA MODERNA: ARQUITECTURAS-PAISAJE DE OSWALDO BRATKE Y LINA BO BARDI

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

COSTA CABRAL, Cláudia
Doutora em Arquitetura; Professora da Faculdade de Arquitetura da UFRGS
claudiacostacabral@gmail.com

DALL'ALBA, Anderson
Mestre em Arquitetura; Doutorando no PROPAR UFRGS
dallalba.anderson@gmail.com

SUBÚRBIO E ARQUITETURA MODERNA: ARQUITETURAS-PAISAGEM DE OSWALDO BRATKE E LINA BO BARDI

SUBURBIA AND MODERN ARCHITECTURE: OSWALDO BRATKE'S AND LINA BO BARDI'S LANDSCAPE-ARCHITECTURES

SUBURBIO Y ARQUITECTURA MODERNA: ARQUITECTURAS-PAISAJE DE OSWALDO BRATKE Y LINA BO BARDI

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Na historiografia da arquitetura moderna, os subúrbios projetados por arquitetos com produções reconhecidas têm sido menos examinados do que as casas por eles construídas em tais parcelas. Oswaldo Bratke (1907-1997) e Lina Bo Bardi (1914-1992), arquitetos modernos atuantes em São Paulo, exemplificam bem essa questão. Pouco se sabe que o bairro Paineiras do Morumbi (1949), um dos subúrbios que Bratke projetou para o distrito do Morumbi, foi o local onde ele construiu sua residência própria (1951) e a casa de Oscar Americano (1952), entre outras obras destacadas de sua produção. Do mesmo modo, o Conjunto Itamambuca (1965), uma proposta de subúrbio pensada por Bo Bardi para a cidade de Ubatuba, não figura entre os seus projetos mais conhecidos, como é o caso da sua magistral Casa de Vidro (1949) e da Casa Valeria Cirell (1958), ambas também construídas no Morumbi, em outros bairros suburbanos implantados nas vizinhanças daquele planejado por Bratke. Postos lado a lado, os projetos do Paineiras do Morumbi e do Conjunto Itamambuca, embora separados no tempo por mais de quinze anos, levantam questões comuns, e ainda relevantes, para a apreciação teórica da arquitetura e do urbanismo modernos. O trabalho procura iluminar a relação entre a arquitetura moderna e o subúrbio, através das figuras de Bratke e Lina, examinando não apenas a arquitetura da casa, mas o que se poderia chamar de arquitetura de um território, ou para usar o termo da revista *Habitat* dos Bardi, "arquiteturas-paisagem".
PALAVRAS-CHAVE: subúrbio; arquitetura moderna; Paineiras do Morumbi; Conjunto Itamambuca.

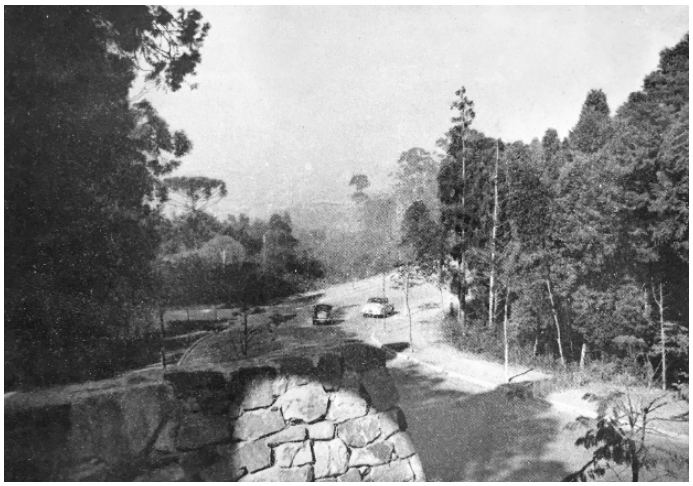
ABSTRACT:
In the history of modern architecture, the surburbias designed by reknowned architects have been less examined than the houses they constructed in such places. The modern architects Oswaldo Bratke (1907-1997) and Lina Bo Bardi (1914-1992), who worked in São Paulo, exemplify this subject well. It is little known that the Paineiras do Morumbi (1949) neighborhood, one of the suburbias that Bratke designed for the district of Morumbi, was the site where he built his own residence (1951) and also the house of Oscar Americano (1952), among others highlighted works of his career. Likewise, the Itamambuca Complex (1965), a suburban proposal which Bo Bardi planned for the city of Ubatuba, does not figure among her best-known works, as is the case of her masterful Casa de Vidro (1949) and Valeria Cirell house (1958), which were both also built in Morumbi, in other suburban neighborhoods implemented in the same zone of the one that Bratke planned. When set side by side, the designs of Paineiras do Morumbi and Itamambuca Complex, although separated in time by more than fifteen years, still raise common and relevant questions to the theoretical field of modern architecture and urbanism. This article wishes to shed light on the relationship between suburbia and modern architecture, through the figures of Bratke and Lina, examining not only the architecture of the house, but also what we could call an architecture of a territory, or using the term which the Bardi's Habitat magazine adopted, "landscape-architectures".
KEYWORDS: *suburbia; modern architecture; Paineiras do Morumbi; Itamambuca Complex.*

RESUMEN:
En la historiografía de la arquitectura moderna, los suburbios proyectados por arquitectos con producciones reconocidas han sido menos examinados que las casas por ellos construidas en tales parcelas. Oswaldo Bratke (1907-1997) y Lina Bo Bardi (1914-1992), arquitectos modernos actuantes en São Paulo, ejemplifican bien esta cuestión. Poco se sabe que el barrio Paineiras do Morumbi (1949), uno de los suburbios que Bratke diseñó para el distrito de Morumbi, fue el lugar donde él construyó su residencia propia (1951) y la casa de Oscar Americano (1952), entre otras obras destacadas de su producción. De igual modo, el Conjunto Itamambuca (1965), una propuesta de suburbio pensada por Bo Bardi para la ciudad de Ubatuba, no figura entre sus proyectos más conocidos, como es el caso de su magistral Casa de Vidrio (1949) y de la Casa Valeria Cirell (1958), ambas también construidas en el Morumbi, en otros barrios suburbanos implantados en las vecindades de aquel planeado por Bratke. Los proyectos del Paineiras del Morumbi y del Conjunto Itamambuca, aunque separados en el tiempo por más de quince años, plantean cuestiones comunes, y aún relevantes, para la apreciación teórica de la arquitectura y del urbanismo modernos. El trabajo busca iluminar la relación entre la arquitectura moderna y el suburbio, a través de las figuras de Bratke y Lina, examinando no sólo la arquitectura de la casa, sino lo que se podría llamar la arquitectura de un territorio, o para usar el término de la revista Habitat de los Bardi, "arquitecturas-paisaje".
PALABRAS-CLAVE*: suburbio, arquitectura moderna, Paineiras do Morumbi, Conjunto Itamambuca.*

INTRODUÇÃO

Um corpus crescente de investigação sobre o subúrbio tem se concentrado largamente em apontar os efeitos adversos da suburbanização. Entretanto, o subúrbio foi um campo de experimentação frutífero para a arquitetura moderna. Oswaldo Bratke (1907-1997) construiu sua residência própria (1951) e a casa de Oscar Americano (1952), entre outras obras reconhecidas de sua produção, no bairro Paineiras do Morumbi, um dos subúrbios que ele projetou em 1949 no distrito do Morumbi[1], em São Paulo. Lina Bo Bardi (1914-1992), quase ao mesmo tempo, ergueu sua magistral Casa de Vidro (1949) e a Casa Valeria Cirell (1958) também no Morumbi, em outros bairros suburbanos implantados nas vizinhanças daquele planejado por Bratke. Anos depois, Bo Bardi teve igualmente a oportunidade de projetar ela mesma um subúrbio. Em 1965, ela desenvolveu uma proposta para o Conjunto Itamambuca, uma nova urbanização pensada para Ubatuba, cidade turística localizada no litoral norte do estado de São Paulo.

No início dos anos 1950, nas páginas da revista *Habitat*, que era então dirigida pelo casal Bardi (STUCHI, 2007, p. 3), o Morumbi foi divulgado em duas matérias entusiasmadas com a natureza da região e com a paisagem que se prometia (Figuras 1 e 2). Em 1951 (n. 5, p. 66), a revista elogiava o "verde belíssimo" que despontava das vistas do "mais bonito bairro de São Paulo [referia-se, na verdade, ao atual distrito]". Na mesma matéria, os Bardi reivindicavam a intervenção de Bratke junto às companhias imobiliárias para que se tentasse estabelecer o que chamavam de "convenção" para a arquitetura, de modo a evitar que as novas casas recaíssem no mau gosto reinante do Jardim América e Jardim Europa, em que, segundo eles, brincadeiras "mal foram escondidas por uma natureza exuberante". Para os Bardi, no Morumbi a arquitetura deveria seguir "moldes rigorosamente contemporâneos".



Figuras 1 e 2 – O Morumbi nos anos 1950. Foto a partir da Capela do Morumbi, nas vizinhanças do empreendimento de Bratke e Americano. Fonte: *Habitat*, n. 10, 1953, p. 27-28.

Já em 1953, na matéria "O Jardim Morumbi: Arquitetura-Natureza" (n. 10, p. 26-30), a *Habitat* dedicava cinco páginas para promover as virtudes do bairro e do distrito. Ao longo do texto, ao mesmo tempo em que definiam "a arquitetura e a paisagem" como os dois fatores que formam a "cidade harmônica", os

[1] Popularmente, o Morumbi também é tratado como bairro. No entanto, para evitar ambiguidades na interpretação, este trabalho adota a definição atual da Prefeitura de São Paulo, que trata o Morumbi como um distrito composto por dezessete bairros, entre eles o Paineiras do Morumbi. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/regionais/upload/bairros.pdf>. Acesso em: 12 de abr. 2018.

Bardi lamentavam a falta de preocupação com o "fator paisagem" em loteamentos apressados feitos por algumas companhias imobiliárias, em que a natureza "havia sido completamente varrida". Segundo os Bardi, o Jardim Morumbi seria o "melhor exemplo deste amor do paulista pela natureza", que nos bairros residenciais seria "o repouso dos olhos, do espírito". Por fim, concluíam que "no Morumbi o progresso é palpável", uma região que estava destinada a ser "o prolongamento natural de São Paulo residencial". Eufóricos, elogiavam o respeito à natureza e acreditavam que em breve surgiria a "arquitetura, ou melhor, a arquitetura-paisagem". Na sequência da matéria, aparece a Casa de Vidro, projetada por Lina, seguida pela Residência Morumbi, concebida por Bratke. Ainda que tacitamente, a revista insinuava a arquitetura moderna como o "modelo" considerado ideal para os novos bairros. Pouco mais de uma década depois da publicação da matéria, Lina teve a oportunidade de promover sua primeira incursão no campo do desenho de um subúrbio, com o Conjunto Itamambuca.

Colocados lado a lado, os projetos de Bratke para o Paineiras do Morumbi (1949) e de Bo Bardi para Itamambuca (1965), embora separados no tempo por mais de quinze anos, levantam questões comuns, e ainda relevantes, para a apreciação teórica e historiográfica da arquitetura e do urbanismo modernos. Ambos encerram os símbolos emblemáticos da vida suburbana (e também os mais criticados), tais como as séries de casas isoladas rodeadas de grama, uma certa homogeneidade formal, funcional e social, a dependência implícita de mobilidade por automóvel.

As casas construídas por arquitetos modernos em bairros suburbanos tem sido relativamente mais examinadas que os próprios subúrbios que eles eventualmente projetaram ou realizaram. O trabalho procura iluminar a relação entre a arquitetura moderna e o subúrbio, através das figuras de Bratke e Lina, examinando não apenas a arquitetura da casa, mas o que se poderia chamar de arquitetura de um território, ou para usar o termo da *Habitat* dos Bardi, "arquiteturas-paisagem".

O BAIRRO PAINEIRAS DO MORUMBI E O TRAÇADO PITORESCO DE OSWALDO BRATKE (1949)

O processo de (sub)urbanização mais expressivo dos bairros que hoje constituem o distrito do Morumbi ocorreu a partir do final dos anos 1940, quando a expansão horizontal acelerada de São Paulo pressionou a ocupação das regiões periféricas situadas às margens dos rios Tietê e Pinheiros (CAMPOS, 2002, p. 294). Diferentemente da suburbanização orientada pela ferrovia e associada às classes de renda mais baixa, a formação dos bairros do Morumbi relaciona-se diretamente à expansão da malha rodoviária do município e à disseminação do uso do automóvel entre os grupos de maior poder aquisitivo. A partir dos anos 1930, a execução de uma série de obras de infraestrutura viária por parte do poder público, tais como a execução parcial do Plano de Avenidas de Prestes Maia e a retificação do canal do Rio Pinheiros, não apenas facilitou a mobilidade entre o centro da cidade e o Morumbi, como também abriu caminho para o desenvolvimento urbano da região, viabilizando, assim, diversos projetos de urbanização, entre eles os que foram idealizados por Bratke.

Segundo Camargo (2000, p. 126), a relação de Bratke com o Morumbi remonta à década de 1930, quando o atual distrito ainda era uma zona rural, ocupada por chácaras com cultivo de chá. Nesse período, o arquiteto adquiriu uma ampla propriedade na área que hoje corresponde ao bairro Paineiras do Morumbi, passando a incentivar amigos e empresários a investir na região (CAMARGO, 2000, p. 121). Além de atrair figuras da elite como os Matarazzo e o prefeito Fábio Prado, Bratke também teria convencido o engenheiro Oscar Americano a comprar a Chácara Clarice, contígua à sua propriedade, ao final dos anos 1940. Conforme Mariano (2005, p. 138), essa chácara era uma extensa gleba com cerca de 110.000 m², que foi

adquirida por Americano já com a intenção de subdividi-la para promover a ocupação do local. Juntos, Bratke e Americano idealizaram um empreendimento imobiliário e de urbanização para constituir um novo bairro, que foi por eles nomeado "Paineiras do Morumbi". A responsabilidade pela concepção do projeto, no entanto, ficou a cargo de Bratke, que ao atuar como arquiteto-empresário na operação, desenvolveu a primeira versão em 1949[2], coincidindo com a implantação de uma série de outros bairros na região sob a responsabilidade de algumas companhias imobiliárias (Figura 3).

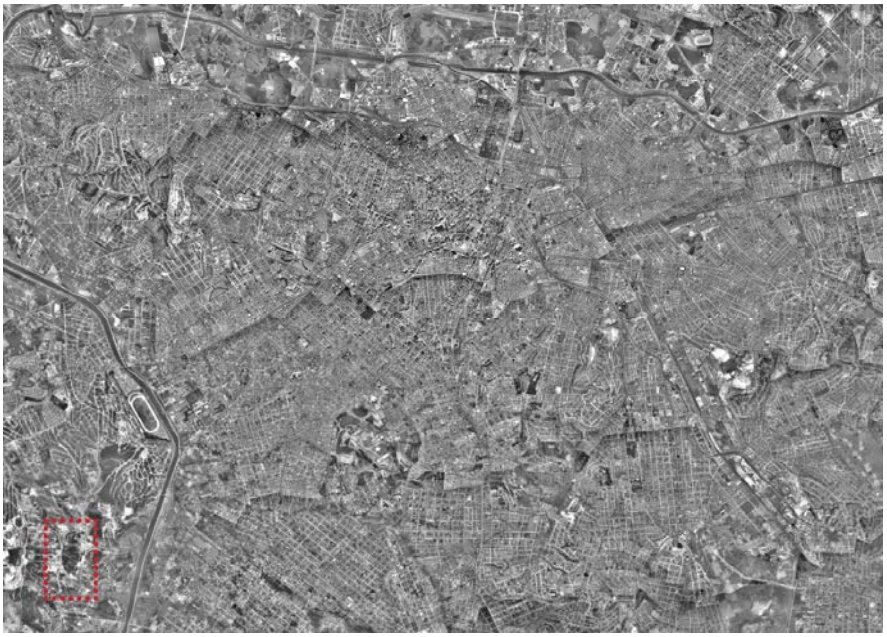


Figura 3 – Fotografia aérea da cidade de São Paulo em 1958. Região que corresponde aos atuais bairros Paineiras do Morumbi, Jardim Leonor, Real Parque e Jardim Morumbi destacada em vermelho na lateral esquerda da imagem.
Fonte: Geoportal Memória Paulista. Disponível em: <http://www.geoportal.com.br/memoriapaulista>. Acesso em: 09 de abr. 2018.

A área delineada por Bratke no Paineiras do Morumbi compreendeu a sua propriedade, a de Americano e as de alguns quarteirões contíguos, que resultaram da subdivisão das duas chácaras (Figura 4). A leste, foi limitada pela Avenida Morumbi, na divisa com o bairro Jardim Leonor, que também foi projetado por Bratke algum tempo depois. A oeste, grosso modo, o limite foi a Rua Marquês de Taubaté (atual Rua Adalívia de Toledo), nas vizinhanças do Real Parque, já parcialmente ocupado. O cruzamento entre a Rua "G" (atual Rua Srg. Gilberto Marcondes Machado) e a Marquês de Taubaté definiu o limite norte, próximo ao edifício que seria a Universidade Matarazzo, em construção na década de 1940, e hoje ocupado pelo Palácio do Governo (SEGAWA; DOURADO, 2012 2. ed., p. 49)[3]. O limite sul ficou um pouco acima da Capela do Morumbi, na divisa com o bairro Jardim Morumbi, que também se encontrava em início de ocupação. Mais ou menos ao centro da área delineada, no maior quarteirão definido pelo projeto, concentraram-se as propriedades remanescentes de Bratke e Americano, onde os dois logo construíram suas residências. Americano constituiu um extenso parque de mata nativa, cujo traçado de percursos definia uma espécie de quarteirão privado com lógica própria de utilização. Bratke, provavelmente, esperava uma valorização imobiliária da região antes de subdividir sua gleba, hipótese que se reforça pela própria implantação que deu à sua casa.

[2] De acordo com o processo 142855/49, acessado no Arquivo Municipal de Processos (CGDP-2) da Prefeitura de São Paulo.

[3] Originalmente publicado em 1997.

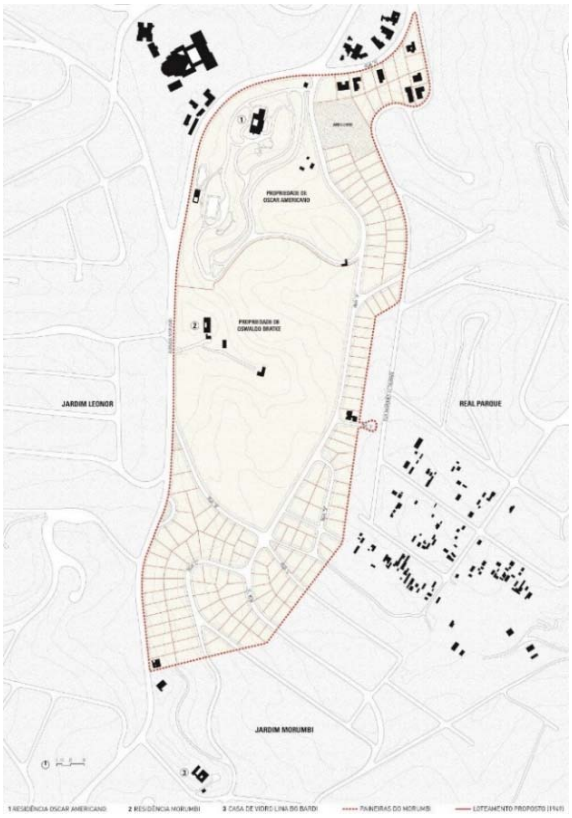


Figura 4 – Projeto do bairro Paineiras do Morumbi situado sobre suas imediações no ano de 1954.
Fonte: Dall'Alba (2017, p. 86). Curvas de nível em intervalos de 10 m. Escala gráfica indicada na lateral esquerda da imagem.

Além do traçado viário e do parcelamento do solo, o projeto de urbanização previa, pelo menos inicialmente, certas normas urbanísticas para a ocupação dos terrenos. Bratke, que na época já tinha algumas experiências com desenho urbano[4], idealizou a formação de um bairro similar ao padrão dos bairros-jardins introduzidos em São Paulo pela Companhia City, cujo primeiro empreendimento foi o Jardim América, delineado na década de 1910 (CAMARGO, 2000, p. 126). Para Segawa e Dourado (2012, p. 50), também é possível estabelecer uma referência com os novos subúrbios ajardinados norte-americanos visitados por Bratke ao final dos anos 1940, quando o arquiteto viajou para a costa oeste dos Estados Unidos.

Wolff (2001, p. 31) explica que a busca de uma relação consonante entre arquitetura e natureza e a ênfase na "arquitetura vista como parte da paisagem e do ambiente natural [...]" era o fundamento urbanístico principal do modelo de subúrbio (ou bairro) ajardinado, cuja origem articula-se na tradição romântica do paisagismo inglês do século XIX. Em sua concepção de paisagem, que era inspirada, como é bem conhecido, no padrão efetivamente concretizado da cidade jardim teorizada por Howard (1903)[5], a natureza é tomada

[4] No início da década de 1940, também em gleba própria, o arquiteto havia planejado o loteamento do bairro Jardim do Embaixador, em Campos do Jordão. No mesmo período, Bratke ainda participou da urbanização da Ilha Porchat, localizada na cidade de Santos, no litoral paulista (SEGAWA; DOURADO, 2012, p. 49).

[5] HOWARD, Ebenezer. **Tomorrow, a Peaceful Path to Real Reform**. London: Swan Sonnenschein, 1898; HOWARD, Ebenezer. **Garden Cities of Tomorrow**. London: Swan Sonnenschein, 1902. O modelo de cidade-jardim de Howard foi concretizado pelos arquitetos ingleses Barry Parker e Raymond Unwin na cidade de Letchworth (1903), que ficou reconhecida como a primeira

como elemento de composição, sobre a qual a intervenção deve ser controlada, de forma a tirar partido do seu potencial visual para criar cenas variadas e, assim, destacar aspectos pitorescos. Em termos de configuração urbana, tais princípios normalmente foram traduzidos no desenho de ruas sinuosas e arborizadas – traçadas em concordância com a topografia do terreno – na integração entre edificações e áreas ajardinadas por meio de amplos recuos, nas baixas densidades e no predomínio de áreas verdes sobre a área construída.

Com referências nesse modelo, já implementado pela Companhia City em São Paulo[6], Bratke recusa o traçado hipodâmico e segue princípios de concepção e ordenação característicos dos bairros ajardinados paulistas. No desenho das ruas, o projeto do Paineiras do Morumbi cria percursos com efeitos notadamente pitorescos, que acompanham as menores inclinações entre as curvas de nível e evitam grandes movimentos no relevo natural. Tal procedimento origina quarteirões com formas irregulares e tamanhos variados, que resultam mais bem acomodados ao terreno do que seria uma grelha ortogonal. De modo similar ao Jardim América da City[7], os quarteirões foram parcelados em lotes grandes, com cerca de 20 m de testada e áreas variando entre pelo menos 510 m^2 chegando a 1000 m^2, que por suas orientações e topografias variadas possibilitavam implantações diversas em meio a generosos espaços livres[8]. Através de regulamentações contratuais, o uso do solo foi restrito à construção exclusiva de residências, prevendo limites quanto à taxa de ocupação dos lotes e recuos significativos em todos os alinhamentos – o frontal de pelo menos 5 m e o de fundos com no mínimo 8 m.

Em termos de operação urbana e imobiliária, à parte a diferença de escala, a tarefa de Bratke no Paineiras do Morumbi é parecida com encargo assumido por Luis Barragán na urbanização dos *Jardines del Pedregal de San Angel*, situados em meio à natureza agreste de uma parcela suburbana da Cidade do México. Entre 1945 e 1953, Barragán utilizou uma grande gleba por ele adquirida para planejar todo o empreendimento que deu origem ao bairro (EGGENER, 2001, p. 19). Através de um traçado urbano de viés também pitoresco, o projeto tirou partido da topografia natural e do cenário rochoso peculiar da região para oferecer terrenos amplos destinados apenas à construção de residências (Figura 5). Em seus planos, Barragán previu manter a natureza original mas também intervir sobre ela com projetos de paisagismo específicos para jardins, praças e espaços públicos[9] (Figura 6). Além da dimensão urbana, o projeto também respondia à escala arquitetônica, de modo a tentar promover certa unidade na linguagem de concepção das casas, para as quais previa normas que determinavam a arquitetura moderna como padrão compositivo. Nesse sentido, em comparação, Bratke não planejou para o Paineiras do Morumbi enriquecer a vegetação original com estratégias sofisticadas de paisagismo, ou mesmo planejar antecipadamente

experiência de cidade-jardim inglesa. Para entender melhor as diferenças entre os conceitos de cidade e subúrbio-jardim, ver: WOLFF, 2001, p. 53.

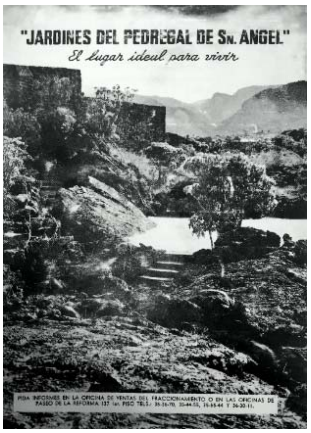
[6] Para um estudo detalhado do bairro Jardim América, primeiro empreendimento da City em São Paulo, consultar: WOLFF, Silvia Ferreira Santos. **Jardim América: o primeiro bairro-jardim de São Paulo e sua arquitetura**. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

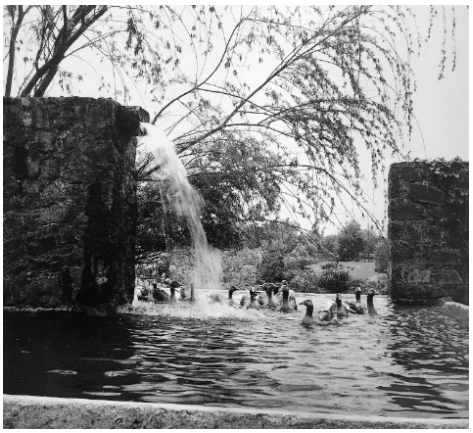
[7] A título de comparação, os terrenos mais frequentes do Jardim América possuíam em torno de 900 m^2 (WOLFF, 2001, p. 140). Tratam-se de áreas bastante similares às viabilizadas nos lotes do Paineiras do Morumbi.

[8] Números com base nos processos 3704/52 e 288/55 do Arquivo Municipal de Processos (CGDP-2) da Prefeitura de São Paulo.

[9] Quando planejou os Jardines del Pedregal, Barragán já havia ensaiado estratégias de paisagismo em diversos jardins privados, como os Ortega Gardens, por ele executados entre 1941 e 1943 (EGGENER, 2001, p. 12-13).

praças de uso comunitário[10], a exemplo da grande área livre situada a norte da área por ele tratada, que apesar de ter preservado a densa arborização existente, não teve um desenho paisagístico elaborado que domesticasse suas condições naturais para viabilizar seu uso.





Figuras 5 e 6 – Peça publicitária dos *Jardines del Pedregal de San Angel* e fotografia de jardins públicos projetados por Barragán no bairro. Fonte: Eggener (2001, p. 6; 38).

Além de projetar sua casa e a de Americano no bairro (Figuras 7 e 8), Bratke estudou outros exemplares de residências para o Morumbi. Em termos historiográficos, esses trabalhos são conhecidos como os primeiros de sua carreira a empregar uma linguagem moderna (CAMARGO, 2000, p. 106; SEGAWA; DOURADO, 2012, p. 110)[11]. Os estudos, provavelmente não construídos[12], são perspectivas que revelam o padrão urbano por ele imaginado ao pensar o Paineiras do Morumbi: casas isoladas em meio a uma área verde generosa, com a natureza compondo as vistas em relação direta com a arquitetura (Figuras 9 e 10) [13]. Um amplo recuo frontal e a supressão de muros altos permitiriam visuais abertas desde o passeio e estabeleceriam uma continuidade entre a rua, o jardim frontal e a casa. Contudo, ainda que esses projetos demonstrem

[10] Efetivamente, o que Bratke pensou para o Morumbi e não apenas para a parcela que empreendeu, foi implantar três grandes praças distribuídas nas proximidades do Paineiras do Morumbi, do Jardim Leonor e de outros bairros que delineou mais tarde na região (CAMARGO, 2000, p. 126). Contíguos a essas praças seriam instalados equipamentos comerciais, de lazer e de serviços, inspirados no modelo de *shopping center* norte-americano. À exceção de um croqui de estudo, porém, não há maior documentação sobre esses projetos, que não se concretizaram como nada além de idealizações iniciais do arquiteto (SEGAWA; DOURADO, 2012, p. 50). Cabe mencionar, no entanto, que a provável intenção de Bratke seria configurar a região em unidades de vizinhança, em que praças e equipamentos atuariam como núcleos provedores das áreas residenciais periféricas, à maneira como ele concebeu as *company towns* de Vila Serra do Navio e Vila Amazonas em 1955, que foram estruturadas no entorno de dois grandes *cuores* comerciais e de serviços. Para mais detalhes sobre os núcleos operários de Vila Serra do Navio e Vila Amazonas, consultar: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. **Oswaldo Arthur Bratke**. 2. ed. São Paulo: PW Editores, p. 235-295.

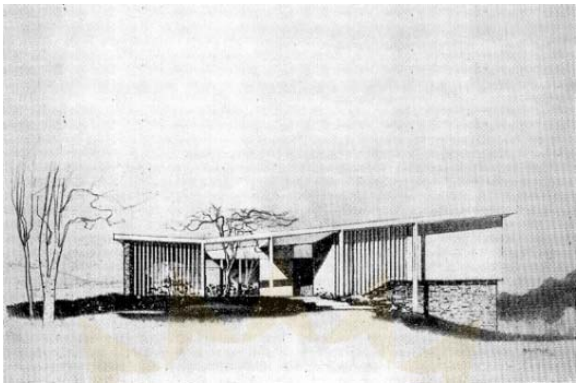
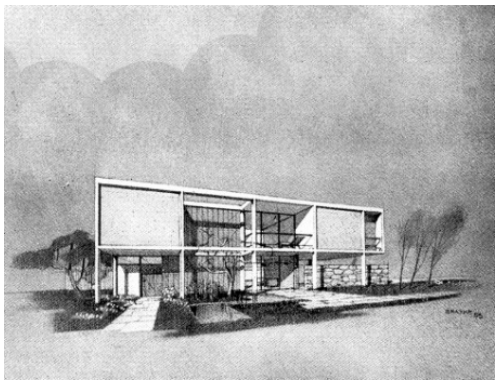
[11] Conforme observa Camargo (2000, p. 105), Bratke já possuía uma vasta produção de obras ecléticas antes dos projetos do Morumbi.

[12] Bratke não guardou registros organizados de sua produção (SEGAWA; DOURADO, 2012, p. 12), o que dificulta recuperar o grau de desenvolvimento ou mesmo a autoria de muitos de seus projetos.

[13] Na prática, o projeto de urbanização de Bratke para o Paineiras do Morumbi foi parcialmente implantado. Camargo (2000, p. 127) aponta que os loteamentos de Bratke ocorreram de forma isolada, sem o necessário engajamento com o poder público. Argumenta ainda que a gestão do prefeito Prestes Maia, nos anos 1940, executou apenas em parte as obras de infraestrutura viária previstas no Plano de Avenidas que seriam importantes para o sucesso do projeto. Logo no início da execução das obras de urbanização, alguns dos empreendedores mais comprometidos com a ocupação do local não respeitaram as diretrizes urbanísticas preestabelecidas, o que comprometeu a unidade do conjunto. Como não houve um controle rigoroso sobre as normativas urbanísticas previstas no projeto, o plano inicial acabou se diluindo entre os vários participantes.

coerência de linguagem pela repetição de elementos e estratégias compositivas[14], Bratke não parece ter se preocupado com a arquitetura das demais casas que viriam a integrar o bairro, uma vez que não deixou registros no projeto de urbanização nem se manifestou sobre esse aspecto. O que se pode inferir, com base nas residências por ele concebidas, é que o arquiteto estava interessado em explorar uma oposição evidente entre a linearidade das geometrias regulares que adotou em suas arquiteturas e o desenho sinuoso de efeito pitoresco que utilizou no traçado do bairro.

Figuras 7 e 8 – À esquerda, Residência Morumbi (1951), de propriedade de Bratke. À direita, Residência Oscar Americano (1952).
Fonte: *WERK Architektur Kunst Kunstlerisches Gewerbe*, Brasilien, iss 8, 1953, p. 255; Segawa e Dourado (2012, p. 120-121).

Figuras 9 e 10 – Estudos de Bratke para residências no Morumbi, início dos anos 1950.
Fonte: *Acrópole*, n. 171, 1952, p. 109 (esquerda); *Acrópole*, n. 184, 1953, p. 184 (direita).

O CONJUNTO ITAMAMBUCA E OS LOTES CIRCULARES DE LINA BO BARDI (1965)

Não foram muitos os projetos urbanos elaborados por Lina Bo Bardi. Além do projeto para o Conjunto Itamambuca (1965), que nunca chegou a ser executado, ela participou dos concursos para a renovação da área central de Santiago do Chile (1972) e para a remodelação do Vale do Anhangabaú em São Paulo (1981); planejou a comunidade cooperativa de Camurupim em Sergipe (1975), tampouco realizada; e desenvolveu o plano de reabilitação do distrito histórico de Salvador (1986). Assim como o plano para Salvador, os estudos para Santiago e São Paulo consistiam em propostas de intervenção em áreas centrais de grandes capitais. Já Itamambuca e Camurupim foram propostas para parcelas suburbanas e rurais[15].

[14] Para um estudo detalhado dos procedimentos compositivos adotados por Bratke nas casas do Morumbi, ver: DALL'ALBA, Anderson. **Formas modernas em jardins pitorescos. As casas e os planos de Oswaldo Bratke para o Morumbi dos anos 1950**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/164814>. Acesso em: 12 de abr. 2018.

[15] Sobre Camurupim, consultar: BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. Os rastros da ausência: o projeto de Lina Bo Bardi para a

O Conjunto Itamambuca seria uma nova urbanização em Ubatuba, uma cidade turística localizada no litoral norte do estado de São Paulo, e atravessada pelo Trópico de Capricórnio. Espraiada entre montanhas e o mar, Ubatuba é flanqueada pela Serra do Mar, cadeia de montanhas coberta pela Mata Atlântica brasileira, e um dos ecossistemas mais ameaçados do país. Como uma antiga cidade portuária de considerável importância, Ubatuba enfrentou a decadência econômica e o isolamento antes da entrada do século XX. Nos anos 30, a construção de uma rodovia ligando a cidade e o Vale do Paraíba fortaleceu sua vocação turística e recolocou a região na direção da recuperação econômica.

Não há muitos registros sobre o projeto de Bo Bardi para o Conjunto Itamambuca. Aparentemente, Lina não escreveu nenhum texto explicativo sobre ele. As fontes disponíveis consistem em uma sequência de desenhos independentes, que mostram em paralelo o progresso de suas ideias sobre a subdivisão do terreno e sobre a construção das unidades habitacionais, constituindo, estas, as duas dimensões interligadas do problema. Apenas alguns desses desenhos são acompanhados por notas dispersas[16]. No entanto, a observação do conjunto desses documentos sugere que Lina dedicou tanto tempo ao problema da subdivisão quanto ao desenho das casas a serem construídas.

O local proposto para o conjunto é uma faixa de terra estendida ao longo da margem direita do Rio Itamambuca, um dos muitos riachos que descem das montanhas e chegam à região da cidade. Através de um esboço panorâmico, colorido, Bo Bardi apresenta o local como um pedaço de natureza virgem, onde a superfície do solo aparece inteiramente coberta por plantas verdes, delimitada pela faixa azul do rio. Ao lado deste desenho ela escreveu: “Preservação da configuração 'natural' do lugar” (Figura 11). No entanto, a palavra natural, não por acaso colocada entre aspas, tem um significado particular para ela. Refere-se menos a uma condição existente, intocada, do que a uma qualidade perseguida, a ser alcançada através do projeto.

Figura 11 – Lina Bo Bardi, Conjunto Itamambuca, 1965. Esboço (067ARQd0045).
Fonte: Coleção do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.
Disponível em: <http://www.institutobardi.com.br/ficha_desenho.asp?Desenho_Codigo=4606>. Acesso em: 12 de abr. 2018.

Na parte inferior direita da página, sob o título “subdivisão”, há dois pequenos diagramas, que representam duas estratégias opostas para abordar a questão do loteamento para a construção de casas individuais. Um

Cooperativa de Camurupim. **Arquitextos**, São Paulo, ano 09, n. 101.02, Vitruvius, out. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.101/101>. Acesso em: 25 de mai. 2018.

[16] Lina Bo Bardi, Conjunto Itamambuca, 1965. Coleção do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi (http://www.institutobardi.com.br).

diagrama, cruzado com uma marca vermelha em forma de X, mostrava o que não se devia fazer: o uso de uma grade retangular, identificada como a forma "geométrica tradicional". O outro diagrama oferecia a amostra de um novo tecido suburbano, a formar-se a partir de uma série de lotes circulares, ligados entre si por caminhos sinuosos. A palavra "natural", associada a este diagrama, pretende descrever não a ausência de um plano, mas sim um plano alternativo, contrastado à grade retangular.

A estrutura morfológica desse tecido alternativo parece ter evoluído em paralelo com a forma das casas. Quando examinados juntos, ao invés de separadamente, os desenhos de Lina para Itamambuca revelam que os lotes de forma circular foram considerados desde o início, embora as formas de combiná-los pudessem contudo variar. Um esboço inicial mostra um grupo de lotes circulares de diâmetros diferentes (suas notas referem-se a 18, 22 e 25 metros), dispostos de forma esparsa ao longo de caminhos sinuosos e com casas quadradas posicionadas no centro de cada um deles[17]. O esboço seguinte também mostra um conjunto de lotes circulares de vários tamanhos, onde os lotes maiores são combinados aleatoriamente com os pequenos[18].

Os primeiros esboços de Lina para Itamambuca se assemelham claramente aos layouts das comunidades usonianas originais de Frank Lloyd Wright (1947). O plano de Wright para *Parkwyn Village*, em Kalamazoo, Michigan, introduzia quarenta terrenos circulares ou semicirculares, dispostos em torno de um lago e conectados por estradas sinuosas. A posse individual dos lotes seria acompanhada pela propriedade coletiva dos espaços comuns entre os círculos, onde a vegetação natural seria preservada. O layout de Wright para *Pleasantville*, ao lado de Nova York, também apresentava estradas sinuosas e cinquenta lotes de circulares, com os espaços intersticiais entre os círculos compartilhados coletivamente, e mantidos como áreas verdes. Wright trabalhou com lotes de maiores dimensões do que aqueles buscados por Bo Bardi, com diâmetros variando de cerca de 60 metros em *Pleasantville* a 70 metros em *Parkwyn Village*[19]. Apesar da homogeneidade na figura do lote, ambos os layouts de Wright formam organizações relaxadas, onde os círculos parecem deslizar livremente, uns com relação aos outros. Mesmo a posição das casas nos lotes é indeterminada, podendo escorregar do centro para as bordas dos círculos.

Bo Bardi parece afastar-se, gradualmente, das propostas de Wright, abrindo mão da configuração em princípio despreocupada de seus primeiros rascunhos, e avançando em direção a um padrão de organização mais estruturado. Os lotes de forma circular foram finalmente reduzidos a apenas dois tamanhos (com diâmetros de cerca de 12 e 23 metros), e disciplinados por linhas reguladoras, uma característica ausente nos planos livremente arranjados de Wright. Os esboços seguintes mostram como a posição dos lotes circulares é, efetivamente, controlada por uma grade regular (Figura 12). Cada grupo de quatro lotes circulares de maior tamanho é virtualmente inscrito em um quadrado com comprimento lateral não superior a cinquenta metros, mais ou menos equivalente em tamanho a um dos lotes de Wright. Lotes circulares menores ocupam o espaço deixado entre eles. Essa lógica é reproduzida em todo o

[17] Lina Bo Bardi, Conjunto Itamambuca, 1965. Esboços (067ARQd0023). Fonte: Coleção do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Disponível em: <http://www.institutobardi.com.br/ficha_desenho.asp?Desenho_Codigo=4584>. Acesso em: 12 de abr. 2018.

[18] Lina Bo Bardi, Conjunto Itamambuca, 1965. Esboços (067ARQd0029). Fonte: Coleção do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Disponível em: <http://www.institutobardi.com.br/ficha_desenho.asp?Desenho_Codigo=4590>. Acesso em: 12 de abr. 2018.

[19] Os planos de Wright foram eventualmente revisados devido a dificuldades em obter licença para as edificações que acompanhariam os lotes circulares. Ver: HENKEN, Priscilla. **"A 'Broad-Acre' Project". Realizations of Usonia: Frank Lloyd Wright in Westchester**. New York: The Hudson River Museum, 1985, p. 6-13; TWOMBLY, Robert. **Frank Lloyd Wright. His life and his architecture**. New York: Wiley, 1987, p. 265-268.

terreno, dando forma a uma malha de círculos maiores e menores, cruzados diagonalmente por caminhos sinuosos contínuos, que percorrem a circunferência dos lotes e seguem a direção do rio.

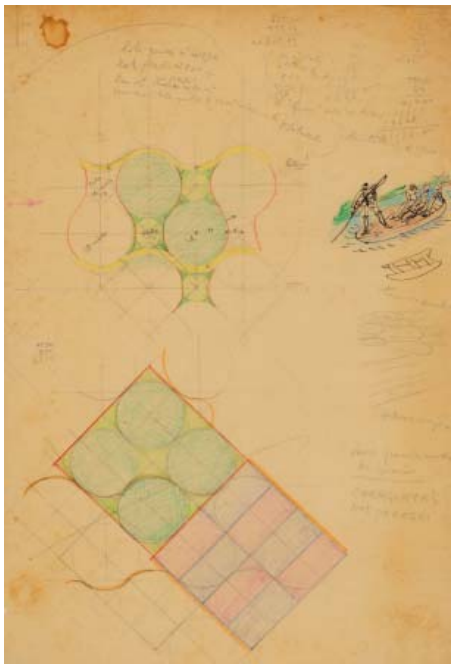


Figura 12 – Lina Bo Bardi, Conjunto Itamambuca, 1965. Planta parcial dos lotes e esboço (067ARQd0044).
Fonte: Coleção do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.
Disponível em: <http://www.institutobardi.com.br/ficha_desenho.asp?Desenho_Codigo=4605>. Acesso em: 12 de abr. 2018.

Tal movimento na direção de um padrão estruturado, desenvolvido a partir da associação regrada de lotes circulares, aproxima o trabalho de Bo Bardi a certas investigações contemporâneas do *Team 10* sobre grupos visuais e princípios estruturadores, talvez mais até do que das experiências usonianas de Wright. Como lembrou Tom Avermaete (2005, p. 309), no contexto de uma discussão sobre a reinvenção do tecido urbano do *Team 10*, Alison Smithson considerou que "a aparente mesmice" poderia ser "a ordem estruturadora". Podemos encontrar no Itamambuca de Lina essa busca por uma ordem oculta, capaz de estruturar visualmente a arquitetura e o território, a natureza e a cidade.

Segundo os comentários de Priscilla Henken sobre o plano de Wright, em *Pleasantville* todas as casas deveriam ser diferentes. "Tal princípio decorre naturalmente dos fundamentos de arquitetura orgânica de Wright, que exigem que cada casa seja adequada às necessidades e personalidades dos proprietários", explica ela, sendo cada uma "única em seu tipo, uma obra de arte com a assinatura do artista"[20].

Bo Bardi pensou exatamente o oposto. Como tantos outros subúrbios, Itamambuca seria povoada pela replicação de casas quase idênticas, sempre colocadas numa mesma posição fixa dentro dos lotes: o centro. Nenhuma das casas de Lina seria única, em seu tipo, embora todas elas pudessem ser obra de uma artista. Como Zeuler Lima (2013, p. 119) destacou, o Complexo Itamambuca "confirmou a paleta formal que Bo Bardi começou a desenvolver no final dos anos 1950". De fato, as casas são retratadas como volumes cúbicos com coberturas verdes, varandas com telhados de sapé, e paredes externas colmadas de

[20] Priscilla foi casada com David Henken, um aprendiz Taliesin de Wright que formou a cooperativa para a construção de *Pleasantville* (HENKEN, 1985, p. 8).

pequenas plantas, sugerindo uma espécie de figuração primitiva que lembrava a Casa Valeria Cirell de 1958 (Figura 13), também construída em um subúrbio ajardinado do Morumbi, nas vizinhanças de sua Casa de Vidro (1951) e das casas projetadas por Bratke (1951-1952).

Figura 13 – Lina Bo Bardi, Casa Valeria Cirell, 1958, Morumbi, São Paulo. Foto: Autores, 2017.

Apesar da forma arredondada dos lotes, Bo Bardi não usou nenhuma das Casas Circulares que havia desenvolvido em 1962, como se poderia esperar, já que estas também eram casas suburbanas, com varandas, pátios e telhados verdes. Em vez disso, ela projetou casas de planta quadrada, propondo duas tipologias, uma para os lotes maiores e outra para os lotes menores. De acordo com os documentos do projeto, o estudo das casas compreendia planos, seções e fachadas, apresentados como desenhos coloridos, feitos à mão, e algumas perspectivas externas e internas.

Ambos os tipos de casas são baseados em planos simétricos, geometricamente construídos pela rotação de um quadrado menor dentro de um quadrado maior, tendo como ponto de partida uma escada centralizada. A planta da casa maior se encaixa em uma estrutura quadrada com comprimento lateral de mais ou menos 9 metros. O quadrado interno circunscreve um espaço de pé-direito duplo ao redor da escada circular de madeira, introduzindo uma configuração centrípeta. Além da cozinha no andar térreo, os quatro pequenos quartos e banheiros do segundo andar são empurrados para os cantos do quadrado maior[21]. Um alpendre periférico, sustentado por pilares rústicos de madeira e coberto por um telhado de sapê, amplia a área de estar do pavimento térreo com um deck de madeira exterior. A seção vertical revela a estrutura do mezanino de madeira e uma cobertura de telhas cerâmicas escondida atrás das paredes de alvenaria[22].

O tipo menor de casa pode ser virtualmente inscrito dentro do maior. A planta baixa, com comprimentos laterais de cerca de 6 metros, coincide com o quadrado interno da casa maior, e também é organizada em torno de uma escada centralizada. No entanto, esta casa não tem nenhum quadrado interno girado, mas se inscreve num quadrado exterior, que forma quatro alpendres exteriores em seus cantos, com pilares de madeira e telhados de sapé (Figura 14)[23]. Se os planos parecem hiper-regulados por uma ordem geométrica

[21] Lina Bo Bardi, Conjunto Itamambuca, 1965. Plantas (; 067ARQd0052). Fonte: Coleção do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Disponível em: <http://www.institutobardi.com.br/ficha_desenho.asp?Desenho_Codigo=4606>. Acesso em: 12 de abr. 2018.

[22] Lina Bo Bardi, Conjunto Itamambuca, 1965. Seção (067ARQd0055). Fonte: Coleção do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Disponível em: <http://www.institutobardi.com.br/ficha_desenho.asp?Desenho_Codigo=4606>. Acesso em: 12 de abr. 2018.

[23] Lina Bo Bardi, Conjunto Itamambuca, 1965. Plantas (067ARQd0049; 067ARQd0050). Fonte: Coleção do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Disponível em: <http://www.institutobardi.com.br/ficha_desenho.asp?Desenho_Codigo=4606>. Acesso em: 12 de abr. 2018.

superior, portanto intelectual e artificial, a aparência externa das casas, por outro lado, parece derivar de uma atitude primitivista, até certo ponto antitética. Desenhos infantis retratam fachadas despretensiosas, quase tímidas, que evocam um sentido de inocência, com suas janelas incertas, portas em muxarabis e plantinhas não cultivadas, brotando aleatoriamente das paredes[24].

Figura 14 – Lina Bo Bardi, Conjunto Itamambuca, 1965. Modelo da casa menor.
Fonte: Coleção do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Foto: Autores, 2013.

ALTERNATIVAS PARA O SUBÚRBIO: INTERLOCUÇÕES ENTRE O PITORESCO, O SERIAL E O PRIMITIVO

Distanciados por quase duas décadas, os projetos de urbanização de Bratke para o Paineiras do Morumbi (1949) e de Lina para o Conjunto Itamambuca (1965) dão respostas bastante distintas a problemas que, exceto pela condição do lugar – Bratke intervém no anel periférico imediato da cidade, Lina em uma parcela mais próxima ao campo – em muito se parecem. Contudo, se os dois projetos se distanciam em suas soluções de concepção, ao mesmo tempo eles se aproximam ao explorar, cada qual à sua maneira, as relações entre arquitetura, desenho urbano e natureza.

Bratke, que no traçado do sistema viário e dos quarteirões propõe percursos curvilíneos que apelam ao pitoresco, nas casas que projetou para o bairro, por outro lado, emprega geometrias ortogonais bem definidas, regulares e precisas, segundo características formais visualmente reconhecidas como modernas. Quanto aos procedimentos de desenho curvilíneo adaptado à topografia que Bratke emprega, observa-se que eles já eram utilizados em empreendimentos de habitação unifamiliar desde a difusão dos primeiros bairros ajardinados da Companhia City em São Paulo. Essas estratégias, inclusive, já haviam sido por ele empregadas na urbanização do bairro Jardim do Embaixador, em Campos do Jordão (1940)[25]. Nesse sentido, ainda que o projeto do Paineiras do Morumbi previsse, através dos instrumentos de desenho utilizados, uma preservação controlada da paisagem natural e o apelo a efeitos pitorescos, Bratke não incluiu intervenções territoriais mais elaboradas que inovassem ao adotar estratégias sofisticadas de desenho para jardins e espaços de uso público, com vistas a enriquecer o bairro com um paisagismo específico ou exclusivo, como é o caso da operação mexicana promovida por Barragán.

[24] Lina Bo Bardi, Conjunto Itamambuca, 1965. Fachadas (067ARQd0048; 067ARQd0056). Fonte: Coleção do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Disponível em: <http://www.institutobardi.com.br/ficha_desenho.asp?Desenho_Codigo=4606>. Acesso em: 12 de abr. 2018.

[25] Para conhecer melhor o plano de urbanização de Bratke para o Jardim do Embaixador, ver: SERAPIÃO, Fernando. Outra montanha mágica. **Projeto Design**, São Paulo, n. 340, p. 60-65, junho 2008.

Ao que parece, Bratke entendeu a urbanização do Morumbi como oportunidade também econômica de aproveitar um cenário natural privilegiado para reproduzir o então bem-sucedido modelo de subúrbio ajardinado implementado pela City, oferecendo terrenos amplos que, quando ocupados, poderiam ser paisagisticamente e arquitetonicamente tratados conforme o desejo de cada proprietário. Assim, se analisada em relação ao projeto do bairro e das casas, a compreensão de paisagem por ele demonstrada se limitou, neste caso, a um vínculo imediato entre objeto arquitetônico e imediações ajardinadas circundantes.

A relação entre arquitetura e natureza, uma problemática intrínseca à noção de subúrbio, foi, no campo prático e também no teórico, assunto recorrente na obra de Lina Bo Bardi. Em 1943, Lina Bo (apud RUBINO; GINOVER, 2009, p. 47) declarou na *Domus* que o mundo moderno "trouxe à arquitetura o relacionamento com o solo, o clima, o ambiente, a vida, uma relação que, com um maravilhoso primitivismo, vemos transparecer na mais espontânea entre as formas arquitetônicas: a arquitetura rural".

A atenção de Bo Bardi às questões ecológicas ressurgiu mais tarde em *Contribuição propedêutica ao ensino da arquitetura*, escrito em 1957, onde ela expressou uma consciência bem informada da vulnerabilidade do meio ambiente, baseada em opiniões de biólogos e conservacionistas[26]. No entanto, Lina condenou "desvios do tipo arquitetura orgânica" e o que ela chamou de atitude "romântica" antes de planejar (BO BARDI, 2002, p. 46). Em vez disso, Bo Bardi (2002, p. 16) defendeu uma "reconsideração iluminista" e racional do binômio arquitetura-natureza. Além disso, como sugere o parágrafo seguinte, ela estava especialmente preocupada com a relação entre a cidade e o campo:

> "O homem, de acordo com o conceito bem conhecido de Le Corbusier, come, bebe, dorme, trabalha e vive de maneira diferente de ontem, desde que o fenômeno da velocidade, como que precipitando o bem-estar material, recompõe a vida das cidades, enquanto a do campo está se constituindo de acordo com o primeiro." (BO BARDI, 2002, p. 18)

O enfraquecimento da distinção entre a cidade e o campo tem sido observado como uma das consequências ambientais negativas da suburbanização. Nesse aspecto, tanto o projeto do Paineiras do Morumbi quanto do Conjunto Itamambuca enfrentam tal problema. A perspectiva de Lina sobre os subúrbios, no entanto, inova ao repensar um padrão de traçado estabelecido desde a virada do século, mostrando-se, inclusive, menos árcade e conservadora do que pode parecer. Não é uma reação contra o planejamento, mas a construção consciente de uma nova paisagem por meio de uma visão associada entre desenho urbano e arquitetura. Em vez de reivindicar uma liberdade orgânica descontrolada, Bo Bardi propõe um padrão geométrico, baseado em curvas suaves mas recorrentes, que poderiam ser repetidas mecanicamente.

Nesse sentido, se é através da possibilidade de replicação que Lina invoca a ordem racional, Bratke pretere o traçado geométrico repetitivo em favor de uma atitude pragmática e de economia de meios na operação urbana como todo, que, como se sabe, foi viabilizada por investimentos privados. A solução por ele proposta, de traçado informal concordante à topografia, com lotes e quarteirões de tamanhos variáveis, ainda que resulte em um conjunto homogêneo em aspectos de forma, recorre a certa diversidade entre as

[26] Bo Bardi (2002, p. 15) faz referência ao Encontro da União Internacional para a Conservação da Natureza e Recursos Naturais em Caracas, 1952; ao Congresso da *Pacific Science Association*, em Manila, em 1953, e aos biólogos Julian Huxley e Harold Coolidge.

casas e seus modos de implantação, que responderiam a variações topográficas e dimensionais específicas de cada terreno. Por outro lado, a alternativa de Lina, embora adote lotes circulares inusitados com percursos sinuosos entre eles e, naquele esquema, negue à ideia de quarteirão, cria um padrão mais estruturado e homogêneo, passível de ser reproduzido com certa flexibilidade.

Em suas alternativas, tanto Bratke quanto Lina expõem ambiguidades na manipulação do binômio arquitetura-paisagem. Se a interferência mínima sobre a natureza pode sugerir, *a priori*, uma atitude mais preocupada com o lugar, a comparação entre esses dois projetos levanta questionamentos a tal preconcepção. Enquanto, para o Paineiras do Morumbi, Bratke opõe um desenho urbano de viés pitoresco a arquiteturas de exemplo definidas por geometrias precisas tratadas com superfícies limpas e caiadas, Lina inverte essa relação. Seu projeto para o Conjunto Itamambuca é conscientemente paradoxal, expondo uma polarização não disfarçada entre características genéricas de repetição e serialidade (que o subúrbio tradicional tanto incorpora) e uma figuratividade específica, que surge de lotes circulares e casas de aparência primitivista em meio a um cenário verde.

REFERÊNCIAS

AVERMAETE, Tom. “Mat-building. Team 10’s reinvention of the critical capacity of the urban tissue”. In: RISSELADA, Max; VAN DEN HEUVEL, Dirk. (Ed.). **Team 10, 1953-81, in search of a Utopia of the present**. Rotterdam: NAi Publishers, 2005, p. 307-312.

BO BARDI, Lina. “Arquitetura e natureza: a casa na paisagem”. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina Grinover. (Ed.). **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 47-55.

BO BARDI, Lina. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2002.

CAMARGO, Mônica Junqueira. **Princípios de Arquitetura Moderna na obra de Oswaldo Arthur Bratke**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

CAMPOS, Candido Malta. **Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo**. São Paulo: Senac, 2002.

DALL’ALBA, Anderson. **Formas modernas em jardins pitorescos. As casas e os planos de Oswaldo Bratke para o Morumbi dos anos 1950**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/164814>. Acesso em: 12 de abr. 2018.

EIGENHEIM DES ARCHITEKTEN: Oswaldo A. Bratke, Architekt, São Paulo. **WERK Architektur Kunst Kunstlerisches Gewerbe**, Brasilien, iss 8, 1953, p. 254-255.

EGGENER, Keith. **Luis Barragan’s gardens of El Pedregal**. New York: Princeton Architectural Press, 2001.

FERRAZ, Marcelo. (Org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Empresa das Artes, 1993.

HENKEN, Priscilla. **“A ‘Broad-Acre’ Project”. Realizations of Usonia: Frank Lloyd Wright in Westchester**. New York: The Hudson River Museum, 1985.

LIMA, Zeuler. **Lina Bo Bardi**. New Haven and London: Yale University Press, 2013.

MARIANO, Cássia. **Preservação e paisagismo em São Paulo: Otavio Augusto Teixeira Mendes**. São Paulo: Annablume, Fapesp, Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, 2005.

O JARDIM MORUMBI: Arquitetura-Natureza. **Habitat**, São Paulo, n. 10, p. 26-44, 1953.

O MORUMBI. **Habitat**, São Paulo, n. 5, p. 66-67, 1951.

OSWALDO ARTHUR BRATKE: Arquiteto. **Acrópole**, São Paulo, n. 184, p. 184, ago. 1953.

RESIDÊNCIA F. C. **Acrópole**, São Paulo, n. 171, p. 109, jul. 1952.

SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. **Oswaldo Arthur Bratke**. 2. ed. São Paulo: PW Editores, 2012.

STUCHI, Fernanda Terenzi. **Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-14052010-102629>. Acesso em: 12 de abr. 2018.

TWOMBLY, Robert**. Frank Lloyd Wright. His life and his architecture**. New York: Wiley, 1987.

WOLFF, Silvia Ferreira Santos. **Jardim América: o primeiro bairro-jardim de São Paulo e sua arquitetura**. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

Venanparq
Salvador - 2018

SUBÚRBIOS SOTEROPOLITANOS, INGLESES E NORTE-AMERICANOS NO SÉCULO XIX: À EXPANSÃO PARA A COMPOSIÇÃO DE CIDADES

SOTEROPOLITAN, BRITISH AND NORTH AMERICAN SUBURBS IN THE 19TH CENTURY: TO THE EXPANSION FOR THE COMPOSITION OF CITIES

SUBÚRBIOS SOTEROPOLITANOS, INGLESES Y NORTE AMERICANOS EN EL SIGLO XIX: A LA EXPANSIÓN PARA LA COMPOSICIÓN DE CIUDAD

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

LEITE, Gisele Paiva
Especialista em Assistência Técnica, Habitação e Direito à Cidade
giselepaiva.arq@gmail.com

SUBÚRBIOS SOTEROPOLITANOS, INGLESES E NORTE AMERICANOS NO SÉCULO XIX: À EXPANSÃO PARA A COMPOSIÇÃO DE CIDADES

SOTEROPOLITAN, BRITISH AND NORTH AMERICAN SUBURBS IN THE 19TH CENTURY: TO THE EXPANSION FOR THE COMPOSITION OF CITIES

SUBÚRBIOS SOTEROPOLITANOS, INGLESES Y NORTE AMERICANOS EN EL SIGLO XIX: A LA EXPANSIÓN PARA LA COMPOSICIÓN DE CIUDAD

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O artigo analisa a conformação dos subúrbios do norte e do sul de Salvador no século XIX e início do século XX – a Península de Itapagipe, ao norte, e o Corredor da Vitória, ao sul – mostrando suas disparidades e processos que desencadearam a expansão à estas áreas, fazendo um paralelo com os subúrbios na Inglaterra, onde se originaram os subúrbios modernos, e nos Estados Unidos, onde sobretudo residir nestas áreas se tornou um modo de vida.
PALAVRAS-CHAVE: subúrbio; expansão urbana; século XIX.

ABSTRACT:
The article analyzes the conformation of the northern and southern suburbs of Salvador in the 19th and early 20th centuries – the Itapagipe Peninsula in the north and the Vitória Corridor in the south – showing their disparities and processes that triggered the expansion to these areas, making a parallel with the suburbs in England, where the modern suburbs originated, and in the United States, where residing in these areas became a way of life.
KEYWORDS: *suburb; urban expansion; 19th century.*

RESUMEN:
El artículo analiza la conformación de los suburbios del norte y del sur de Salvador en el siglo XIX y principios del siglo XX – la Península de Itapagipe, al norte, y el Corredor de la Victoria, al sur – mostrando sus disparidades y procesos que desencadenaron la expansión a la expansión estas áreas, haciendo un paralelo con los suburbios en Inglaterra, donde se originaron los suburbios modernos, y en los Estados Unidos, donde sobre todo residir en estas áreas se convirtió en un modo de vida.
PALABRAS-CLAVE*: suburbios; expansión urbana; siglo XIX.*

INTRODUÇÃO

O presente trabalho trata-se de uma análise comparativa dos subúrbios imediatos da cidade do Salvador do século XIX ao início do século XX – a Península de Itapagipe, ao norte, e a área correspondente ao Corredor da Vitória, Canela e Graça, ao sul – com os subúrbios norte americanos e ingleses, investigando os processos que resultaram na expansão para as áreas suburbanas em questão, e suas características.

O estudo partiu da curiosidade acerca dos processos que resultaram no adensamento dos principais núcleos urbanos, iniciado na Inglaterra com a Revolução Industrial, e na expansão das cidades para as áreas suburbanas, seguindo alguns padrões de ocupação, e levando ao distanciamento do trabalhador do seu local de trabalho pela primeira vez.

A comparação dá-se da capital da província baiana com a Inglaterra, devido ao desenvolvimento dos primeiros subúrbios em território inglês, e com os Estados Unidos, por, assim como Salvador, se localizarem além do Atlântico, em território americano. Para a realização deste trabalho foi feita leitura à bibliografia relacionada e analisadas fotografias, plantas e mapas da época.

CARACTERÍSTICAS E DEFINIÇÕES

A origem da palavra “subúrbio” está no termo latino “suburbium”, que significa “sob, próximo, na direção da cidade”. Os primeiros subúrbios eram aquelas áreas fora dos limites físicos da cidade, reservadas às atividades consideradas perigosas e desagradáveis, onde concentravam-se as subclasses e exilados que não podiam se dispor dos privilégios e segurança de viver dentro dos muros da urbes (ETHINGTON; MCMANUS, 2007, p. 320).

De acordo com Harris e Larkham (1999, p. 8), os subúrbios se caracterizam principalmente por cinco dimensões, que variam em diferentes estágios a depender do país. Estas cinco dimensões são: a característica principal das áreas suburbanas, que é a localização periférica em relação ao centro urbano; um caráter parcial ou totalmente residencial; baixa densidade, geralmente associada com padrões de assentamento descentralizado; uma cultura própria, ou modo de vida; identidades comunitárias separadas, geralmente incorporada nos governos locais.

A partir destas dimensões, Ethington e McManus (2007, p. 321) chegam a variáveis de definições chaves: Localização periférica – ao menos inicialmente, o subúrbio localiza-se às bordas do centro urbano; Relacionamento com o núcleo urbano – dependência funcional, as vezes com independência política, mais característica dos subúrbios norte-americanos[1]; Relacionamento com o campo[2]; Densidade – em relação ao núcleo urbano; Tipo de habitação – mais comumente, casas residenciais com jardim; Social (classe, raça, etnia – segregação); Meio de transporte – migração pendular com o núcleo urbano; Formação cultural – ideal utópico de viver em meio à paisagem.

Além dessas definições, percebe-se outra definição chave na formação de áreas suburbanas – Localização da atividade de trabalho. Como exemplo, tem-se a constituição de subúrbios para classes trabalhadoras

[1] No século XIX, mesmo que muitos dos subúrbios dos Estados Unidos não começassem com uma forma de governo próprio, logo o estabeleciam. (HARRIS; LARKHAM, 1999, p. 11-12)

[2] Especialmente no século XIX, a ocupação dos subúrbios estava ligada ao movimento Romântico e aspirações à moradia no campo.

próximos de centros industriais implantados fora dos núcleos urbanos no século XIX, como em Chicago e Los Angeles, ou mesmo na Península de Itapagipe, em Salvador. Muitas destas áreas, posteriormente, foram engolidas pela densa expansão residencial da cidade, e posteriormente vieram a parecer parte da área central urbana (ETHINGTON; MCMANUS, 2007, p. 325).

É importante ressaltar que estas dimensões e definições se diferem em muitos países e até mesmo dentro de um mesmo país, a depender das características próprias do desenvolvimento de cada área e seus traços culturais. Como um exemplo, tem-se os subúrbios dos Estados Unidos, que são mais dispersos e menos densos, devido ao amplo uso do automóvel, no início do século XX, e a planos de controle mais fracos. Na Inglaterra, subúrbio pode se referir a uma parte antiga da cidade, densamente desenvolvida (HARRIS; LARKHAM, 1999, p. 12), semelhante ao caso do presente estudo, em Salvador, com as áreas do Corredor da Vitória, Canela, Graça, e Península de Itapagipe.

ORIGEM DAS CONCEPÇÕES MODERNAS

No contexto da Revolução Industrial, a partir de meados do século XVIII na Inglaterra, várias são as mudanças não só na forma de produção, como também na forma de vida e no espaço construído dos núcleos urbanos. Além disso, com a diminuição da mortalidade, também há o aumento da população no país, bem como de sua expectativa de vida[3].

Com a implantação de fábricas ao redor dos núcleos urbanos[4], as cidades tendem crescer mais rápido e a atrair o fluxo migratório de camponeses em busca de novas oportunidades e melhores condições de vida (BENÉVOLO, 2011, p. 551). Em meados do século XIX, os centros das grandes cidades já estão extremamente adensados, incapazes de conter o aumento da população. As ruas são estreitas e sujas, por onde em muitas corre esgoto a céu aberto, as moradias, coladas umas às outras, são tão imundas quanto as vias, todo o ambiente sendo propício a perpetuar epidemias entre aqueles que ali moravam e circulavam (Figura 1).

Com os centros urbanos cada vez mais adensados e insalubres, as classes mais abastadas vão abandonando estas áreas gradualmente e se estabelecendo na periferia – as velhas casas vão se tornando casebres, se subdividindo em cortiços, onde vão se amontoando os pobres e os recém imigrados. As famílias tendem a viver cada vez mais isoladas e afastadas dos centros poluídos, em casas de luxo com jardins, e a cidade também passa perder sua homogeneidade social, passando a refletir uma segregação por classes. As residências com jardins, que antes eram reservadas aos nobres, agora também são acessíveis aos ricos e médios burgueses (BENÉVOLO, 2011, p. 565).

[3] A população da Inglaterra cresce de 7 milhões de habitantes, em 1760, para 14 milhões, em 1830, e a expectativa de vida avança de cerca de 35 anos para 50 anos ou mais. (BENÉVOLO, 2011, p. 551)

[4] Estabelecimentos fabris tendem a se instalar nas periferias dos núcleos urbanos não só devido à presença de cursos d'água e mão-de-obra abundante mais próxima, mas também devido aos preços mais baixos dos lotes. (ETHINGTON; MCMANUS, 2007, p. 320)

Figura 1: Vista de Manchester a partir de Kersal Moor, pintura em aquarela por William Wyld, 1852.
Fonte: Royal Collection Trust[5].

Em Manchester, em meados do século XIX, Engels narra a pouca quantidade de residências em seu centro, e a facilidade que as famílias que moravam em seus subúrbios encontravam por possuir transporte frequente para o bairro comercial (Figura 2).

> Manchester tem, em seu centro, um bairro comercial bastante grande, com cerca de uma milha e meia de comprimento e outro tanto de largura, composto quase exclusivamente por escritórios e armazéns (warehouses). Nele praticamente não existem moradias e, por isso, à noite, fica vazio e deserto. [...] A alta burguesia habita vivendas de luxo, ajardinadas, mais longe, em Chorlton e Ardwick ou então nas colinas de Cheetham Hill, Broughton e Pendleton, por onde corre o sadio ar do campo, em grandes e confortáveis casas, servidas, a cada quinze ou trinta minutos, por diligências que se dirigem ao centro da cidade. (ENGELS, 2010, p. 89)

Figura 2: Chorlton, Subúrbio de Manchester, século XIX.
Fonte: Chorlton History[6].

O desenvolvimento dos sistemas de transportes foi um dos fatores substanciais para expansão das áreas suburbanas. Os subúrbios se tornaram maiores e mais comuns como um resultado do crescimento da rede de ferrovia suburbana e uma redução nos custos de realizar migração casa-trabalho. Muitos subúrbios da

[5] Disponível em: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/920223/manchester-from-kersal-moor>. Acesso em: 22 set. 2016.

[6] Disponível em: <https://chorltonhistory.blogspot.com.br/2015/01/exercising-rigorous-protest-against.html>. Acesso em: 22 set. 2016.

primeira metade do século XX se desenvolveram próximos a redes ferroviárias (HISTORIC ENGLAND, 2007, p. 5).

A difusão do modelo suburbano na Inglaterra com moradias de baixa densidade, com jardim, em meio à paisagem campestre tem origem pela ideia cultural dos subúrbios. Ao longo do século XIX, a realidade do meio urbano tornou-se sinônimo de um cotidiano em meio à poluição e à má qualidade de vida. A mudança para o campo nas periferias das grandes cidades mostra o desejo por uma grande "integração com a natureza", uma expressão do movimento Romântico na sociedade ocidental. A partir daí, surge a visão ideal de que seria moralmente adequado que um homem bem-educado de classe média ou alta com recursos cuidasse de sua família num ambiente natural, que seria mais bonito e mais saudável para a alma e para a mente (FELKNER; VON HOFFMAN, 2002, p. 5). Esta visão perdurou na Inglaterra por praticamente um século, até meados do século XX (HISTORIC ENGLAND, 2007, p. 2).

Além disso, tem-se as características do sistema imobiliário inglês que permitiram o desenvolvimento das áreas suburbanas. Dentre elas, os *estates*, propriedades imobiliárias individuais, que são feitas sem um plano único, seguindo lógicas próprias, compreendidas por vias sinuosas de terra batida[7]. Regent's Park, ao norte de Londres, é considerado o primeiro *estate*, de responsabilidade do Príncipe Regente, que começou a ser construído em 1818, e viria a possuir o palácio e vilas para seus amigos.

Na Inglaterra, existia também o regime de *leasehold*, ou seja, contrato de aluguel, que garantia o caráter inalienável da posse da propriedade. Ao garantir a inalienação do solo, os preços da propriedade diminuíam, o que diminuía o peso do faturamento fundiário, e ajudava a reduzir a densidade média das áreas suburbanas (ZUCCONI, 2009, p. 140). Além disso, as próprias áreas periféricas possuíam o preço do solo inferior que nos centros urbanos.

Ao longo do século XIX, popularizou-se nas áreas suburbanas as vilas, habitações unifamiliares em um modelo neopaladiano que antes era reservado apenas aos aristocratas, porém agora também era acessível às classes emergentes (ZUCCONI, 2009, p. 147). Moradias inspiradas nos *cottages*, antigas habitações camponesas de tradição pré-industrial, também se popularizaram e se associavam cada vez mais à ideia de subúrbio (ZUCCONI, 2009, p. 149) (Figura 3).

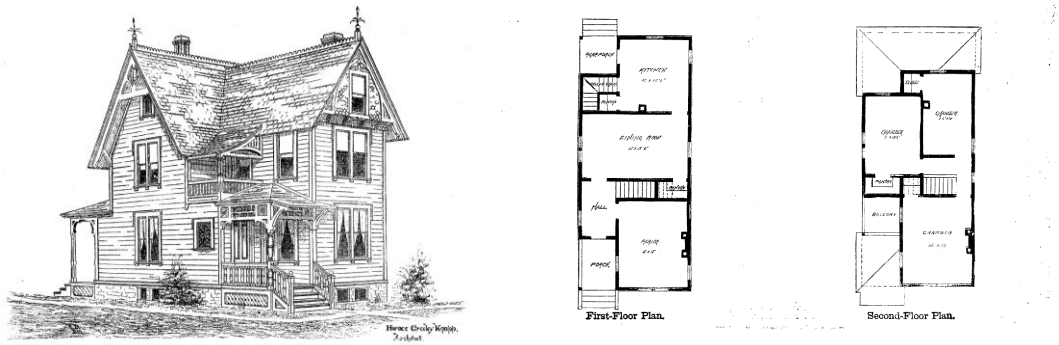


Figura 3: Projeto para um Cottage, 1881.
Fonte: The Manufacturer and Builder, p. 189[8].

[7] Tal forma de expansão deu a algumas áreas periféricas britânicas a aparência de uma "colcha de retalhos". (ZUCCONI, 2009, p. 139-140)

[8] Disponível em: <http://ebooks.library.cornell.edu/>. Acesso em: 22 set. 2016.

Apesar de estar muito associado à imagem das classes mais altas e à aristocracia na sua concepção moderna, na Inglaterra também foram construídos subúrbios para a classe média e a classe trabalhadora ainda no século XIX, próximos aos locais de trabalho (Figura 4). Estas moradias unifamiliares costumavam ser construídas alinhadas, de forma continuada, dispostas em dois andares (*semi detached house*) (ZUCCONI, 2009, 147). Em quase todos os casos existia uma tentativa de dar jardins funcionais e pequenas varandas e um local de plantio ao longo da fachada (HISTORIC ENGLAND, 2007, p. 3).

Figura 4: Chorlton, subúrbio de Manchester, fim do século XIX.
Fonte: Chorlton History[9].

Após a Primeira Guerra, a construção de habitação pública (*council estate*) por parte das autoridades locais teve como intuito a remoção de bairros pobres, promovendo por vezes a aquisição da casa própria para a classe trabalhadora (Figura 5). Estas moradias se diferenciavam das casas características dos subúrbios, se formando, por vezes, grandes conjuntos habitacionais. Apesar de estarem em áreas suburbanas, os moradores de seus homólogos privados não desejavam que utilizassem o termo "subúrbio" para defini-los (ETHINGTON; MCMANUS, 2007, p. 324).

Figura 5: Construção de um *council estate*, início do século XX.
Fonte: BBC News[10].

[9] O Crescimento de casas do tipo *semi detached* é destacado no jornal Manchester Guardian, em 24 de maio de 1892. *"Being so near town, there is a demand for houses and they rise like mushrooms. Rows, avenues, and semi detached in abundance, each with a small garden, where flowers can be grown if the smoke from the chimneys will allow; but very few have a grass plot large enough for the children to play on"*. Disponível em: <https://chorltonhistory.blogspot.com.br/2016/05/a-new-park-for-chorlton.html>. Acesso em: 18 Set. 2016.

[10] Disponível em: <http://www.bbc.com/news/uk-14380936>. Acesso em: 22 set. 2016.

A concepção moderna do subúrbio vem da Inglaterra e suas características irão influenciar as áreas suburbanas, principalmente em países de língua inglesa, e outras áreas no continente americano onde muitos comerciantes ingleses se estabeleceram. Porém, apesar de tal influência, existem diferenças marcantes devido à cultura e ao desenvolvimento urbano de cada área.

PARA ALÉM DO ATLÂNTICO

Os Estados Unidos, em 1800, possuíam um caráter eminentemente agrário, e os maiores aglomerados urbanos estavam localizados na costa leste, como Nova York, Filadélfia, Baltimore, Boston e Charleston[11], que eram eixos de troca internacional entre o interior do país para além do Oceano Atlântico (FELKNER; VON HOFFMAN, 2002, p. 3). Estas cidades portuárias do início do século XIX já eram bastante adensadas, e além delas, existiam outros centros urbanos menores e de pouca influência. Com o passar dos anos, os núcleos urbanos foram se expandindo e se multiplicando, principalmente com a aplicação de novas tecnologias e infraestruturas que vinham abastecendo a Revolução Industrial Norte-Americana.

A tecnologia do barco a vapor abriu os rios Mississipi e Ohio para trocas comerciais de longa distância e lideraram o rápido crescimento de cidades com portos fluviais, como Cincinnati, St. Louis e Louisville. Além disso, a construção do canal Erie, em 1825, que veio a criar uma rota navegável entre o Oceano Atlântico e os Grandes Lagos, encorajando o crescimento de Nova York e abrindo uma vasta área de troca a oeste do interior do país (BOUSTAN et al., 2013, p. 5).

A instalação de empreendimentos fabris nas periferias dos núcleos urbanos, atraía seus trabalhadores a residir nas proximidades, em habitações baratas com péssimas condições sanitárias. As cidades atraíam migrantes de dentro e de fora do país, resultando em núcleos urbanos extremamente adensados, principalmente aqueles situados na costa leste.

O crescimento populacional[12], resultado da imigração, além da poluição, resultou em ambientes insalubres nos centros urbanos, e epidemias se espalharam pelas maiores cidades ao longo do século XIX. Desta forma, as classes média e alta passaram a buscar áreas mais espaçosas e bem localizadas, a pouca distância do local de trabalho para residir. Em Nova York, após o estabelecimento do serviço de ferry regular, na década de 1830, as pessoas de maior poder aquisitivo preferiram sair da adensada região de Manhattan e residir no Brooklyn, que é considerado o primeiro 'subúrbio de migração pendular' dos Estados Unidos (LANG et al., 2006, p. 67) (Figuras 6 e 7).

[11] No ano de 1800, Nova York possuía uma população de 60.515 hab., sendo a cidade mais populosa dos EUA; Filadélfia possuía uma população de 41.220 hab.; Baltimore, com 26.514 hab.; e Boston, com 24. 937 hab. (GIBSON, 1998)

[12] De 1800 a 1850 a população de Nova York cresceu de 60.515 hab. para 515.547 hab., e em 1900, essa população chegou a 3.437.202 hab.; 28 milhões de imigrantes chegaram aos Estados Unidos entre 1860 e 1920. Até 1910, 40% dos residentes de Nova York eram estrangeiros (quase 2 milhões de imigrantes). (GIBSON, 1998; O'MARA, 2012, p. 7)

Figuras 6 e 7: Montague Street, 1870, e Flatbush Avenue[13], 1890, Brooklyn, Nova York.
Fonte: The New York Public Library[14].

A introdução de novos meios de transporte puxados a cavalo deu a oportunidade de viajar maiores distâncias em menores períodos, encorajando a expansão para áreas menos densas, processo intensificado com a implantação de ferrovias. Posteriormente, ao fim do século XIX, os bondes elétricos substituíram os carros puxados por animais, dinamizando as viagens no interior do espaço urbano.

Com o desenvolvimento das áreas suburbanas, é estabelecida a primeira comunidade planejada em 1857, Llewellyn Park, nos subúrbios de Nova Jersey, com ruas curvilíneas e extensas áreas verdes, voltada para a elite (Figura 8). Posteriormente, as áreas de subúrbio como Bronxville, em Nova York, Riverside, em Illinois, e Brookline, em Massachusetts, foram construídas com projetos semelhantes (O'MARA, 2012, p. 6).

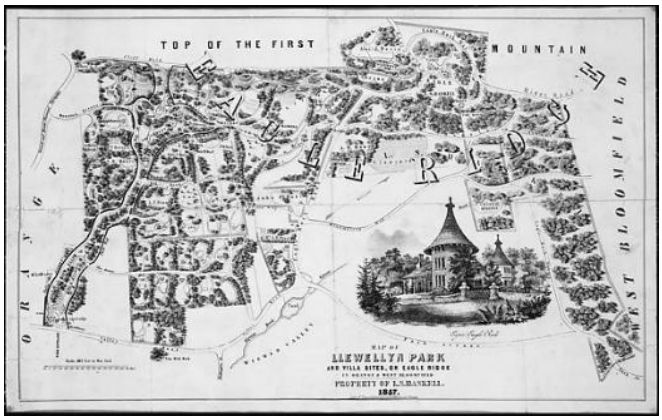


Figura 8: Planta de Llewellyn Park, 1857.
Fonte: Metropolitan Museum of Art[15].

Estes subúrbios caracterizavam-se pela residência unifamiliar de baixa densidade em áreas mais próximas ao campo, mais salubres, longe da poluição dos centros urbanos, influenciados, principalmente, pelos subúrbios ingleses. Culturalmente, já a partir de 1830, havia a propagação da imagem ideal da vida em família, em uma residência unifamiliar nos subúrbios ou no campo como a chave da moral cristã em livros, panfletos e artigos

[13] As famílias mais ricas residiam nas vias mais distantes de Brooklyn Heights, como a Flatbush Avenue.

[14] Disponível em: <http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47dc-da22-a3d9-e040-e00a18064a99>. Acesso em: 24 set. 2016.

[15] Disponível em: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/393721>. Acesso em: 23 set. 2016.

(FELKNER; VON HOFFMAN, 2002, p. 5). Tal propaganda influenciou mesmo a classe trabalhadora que sonhava em adquirir uma casa independente, separada do local de trabalho.

Além dos subúrbios planejados e construídos voltados para a elite, nos Estados Unidos também se construíram habitações do tipo *semi detached* para a classe média e as classes trabalhadoras, próximas aos seus locais de trabalho, também conhecidas no país como *row houses*[16] (Figura 9). A construção destas residências permitiu aos trabalhadores que moravam em meio insalubre nas grandes cidades, nas chamadas *slums*, pudessem morar em melhores condições (FELKNER; VON HOFFMAN, 2002, p. 7).

Figura 9: *Row houses* em Manton Street, Filadélfia, 1916.
Fonte: Philly History[17].

Uma característica marcante dos subúrbios nos Estados Unidos é a noção de comunidade, levando ao exercício da democracia a partir de governos locais[18], e no século XX, os subúrbios adquirem uma concepção de autonomia política, mostrando como o ideal democrático já era fundamental para a identidade norte-americana. Da mesma forma, é notável nos planos para as áreas suburbanas, no final do século XIX e início do século XX, mais autonomia em relação aos núcleos urbanos que os originaram[19].

O uso mais cedo e em maior escala do automóvel[20], assim como investimentos para a construção de estradas, concedeu uma maior liberdade de mobilidade aos norte-americanos ainda no início do século XX, afetando diretamente a descentralização metropolitana[21]. A expansão dos subúrbios se viu livre dos vetores característicos do século XIX, como as ferrovias e linhas de bonde, e se propagaram com mais rapidez pelo território.

[16] Estas casas possuíam, geralmente, dois pavimentos e eram ligadas uma a outra por uma parede em comum.

[17] Disponível em: <http://www.phillyhistory.org/> Acesso em: 27 set. 2016.

[18] Cf. nota 1 deste artigo.

[19] Nos planos para os subúrbios dos EUA, a previsão de áreas para a construção de escolas, centros comerciais, escritórios e estabelecimentos de varejo já era comum na década de 1920. (ETHINGTON; MCMANUS, 2007, p. 322)

[20] Ao contrário da produção de automóveis da Europa, que se concentrou na produção de bens caros para os mais ricos, os norte-americanos produziam veículos econômicos voltados para a produção em massa. (FELKNER; VON HOFFMAN, 2002, p. 18)

[21] Em 1900, existiam cerca de 8 mil automóveis nas vias norte-americanas. Até 1920, este número cresceu para 8 milhões, e em 1929, foi para 23 milhões. (U.S. Census, disponível em: <http://www.allcountries.org/uscensus/1027_motor_vehicle_registrations.html>. Acesso em: 25 set. 2016.)

De um país de caráter eminentemente agrário no início do século XIX até a década de 1920, metade da população do país vivia em áreas urbanas (O'MARA, 2012, p. 9). Nos Estados Unidos, o subúrbio absorve características dos ideais do povo norte-americano, e já no século XIX percebe-se sinais do que mais tarde caracterizará o que foi chamado posteriormente de "Sonho Americano" – termo que reflete a convicção no trabalho como meio de ascensão social, riqueza e prosperidade, sendo a casa unifamiliar no subúrbio um modelo desta ascensão. Ademais, residir nos subúrbios veio a se tornar um modo de vida, possuindo um substantivo próprio no inglês – "*suburbia*".

OS SUBÚRBIOS SOTEROPOLITANOS

O século XIX é uma época de significativas mudanças para a cidade do Salvador, tanto socialmente e economicamente, quanto em seu espaço urbano. Neste intervalo de tempo, Salvador passa de uma cidade colonial de base escravista para o emprego de um sistema capitalista de produção e modo de vida (PINHEIRO, 2011, p. 181).

Possuindo a cidade um dos portos mais importantes do país àquela época, a atividade econômica mais significativa é a agro exportação, principalmente de produtos como açúcar, algodão e tabaco, sendo o comércio a principal atividade desenvolvida (PINHEIRO, 2011, p. 189). A cidade articula-se entre Cidade Alta e Baixa, onde os estabelecimentos de comércio, mercados e armazéns localizam-se na Cidade Baixa, e na Cidade Alta é onde reside a maioria da população.

Até meados do século XIX, pessoas de classes sociais diferentes encontravam-se mescladas no espaço urbano (LUTHER, 2012, p. 50), com as diferenças perceptíveis principalmente pelas tipologias residenciais – como entre as casas térreas, mais modestas, e os sobrados. Alguns comerciantes também residiam na Cidade Baixa, no local de seu estabelecimento comercial, como na freguesia de Conceição da Praia. A sociedade tinha o escravo como força motriz, da qual dependia para a distribuição de água, transporte, correio e todo o funcionamento doméstico (PINHEIRO, 2011, p. 187).

Ao longo dos anos, o crescimento da população tornou a cidade mais adensada, e seu desenvolvimento desde sua fundação, em ruas estreitas, com casas geminadas onde havia pouca entrada de luz natural e ventilação, e tinham os detritos jogados diretamente na rua, gerou um ambiente insalubre, levando à manifestação das epidemias de febre amarela (1849/50) e cólera (1855/56)[22]. Lavradores saídos do sertão em virtude da seca intensificaram o crescimento populacional da cidade (MOTA, 2005, p. 40). Desta forma, parte da população começa a deixar as áreas mais antigas da urbe, consolidando os vetores de expansão da cidade ao norte, à Península de Itapagipe, e ao sul, na direção do Corredor da Vitória, Graça e Canela (CARDOSO, 2004, p. 24) (Figura 10).

[22] Estas epidemias tiveram por consequência a desorganização da economia da cidade, gerando até uma crise no abastecimento alimentar. (FERNANDES; GOMES, 1992, p. 56-57)

Figura 10: Mapa topográfico de Salvador e seus subúrbios, 1851, por Carlos Augusto Weyll.
Fonte: Biblioteca Digital Luso-Brasileira[23].

A população de alta renda e comerciantes estrangeiros vieram a se estabelecer nos arrabaldes do centro urbano, na área da Estrada da Vitória, Canela e Graça[24], que além de estar próxima do núcleo urbano, possuía paisagem cercada de árvores frutíferas, onde haveria a possibilidade de construir moradias mais adequadas e viver em ambiente mais aprazível. Diferentemente dos sobrados e casas térreas característicos da cidade antiga, na Vitória encontrava-se elegantes solares arejados, com jardins, bem iluminados, isolados no lote, com mais ornamentos, aberturas e galerias (PINHEIRO, 2011, p. 187) (Figura 11).

Figura 11: Campo Grande, 1890.
Fonte: FERREZ, 1989, p. 161.

[23] Disponível em: <http://bdlb.bn.br/acervo/handle/123456789/37130>. Acesso em: 17 set. 2016.

[24] Nas áreas mais antigas da cidade, os sobrados vazios passam a ser subdivididos e utilizados como habitação por uma população mais pobre, como recém migrados e segmentos egressos da escravidão, propiciando a proliferação de cortiços. (FERNANDES; GOMES, 1992, p. 65)

Muitos comerciantes britânicos buscaram estabelecer suas residências na freguesia da Vitória ao longo do século XIX e início do século XX[25]. Suas mansões eram constantemente descritas pelos visitantes como grandes, elegantes, espaçosas, bem construídas e decoradas com bom gosto[26]. Além da paisagem bucólica, estas mansões possuíam uma vista deslumbrante para o mar.

> A área da Vitória era comumente mencionada por possuir a melhor vista, a melhor qualidade de ar, e o mais profundo sentido de paz a ser encontrado na Bahia. Suas casas britânicas possuíam terrenos extensos, cultivados em jardins cuja vegetação tropical exuberante contribuía para a atmosfera geral de frescor, cor e fragrância que satisfazia aqueles que ali visitavam. (GUENTHER, 2004, p. 14, tradução nossa)

Estas residências possuíam inspirações da arquitetura europeia, com traços do Neoclassicismo e do Romantismo, e além da mudança na estética externa, a disposição dos espaços internos mostrava uma mudança nos costumes. Agora, o térreo era comumente uma área social e os dormitórios localizavam-se no pavimento superior (MOTA, 2008, p.41-42).

Em Itapagipe, a expansão se deu por outros propósitos. Até o século XIX, a população da Península era majoritariamente composta por pessoas de origem humilde que trabalhavam na região. Por seu caráter tranquilo, a área também era tida como local de veraneio e para a recuperação de doentes (LUTHER, 2012, p. 50-51). Porém, a partir de 1850, diversos fatores encorajaram o desenvolvimento da industrialização na Península[27].

Na segunda metade do século, com o processo de abolição da escravatura, tem-se a desagregação da sociedade baseada no trabalho escravo e fez-se a necessidade de buscar a mão-de-obra assalariada como meio das novas formas de acumulação (FERNANDES; GOMES, 1992, p. 57). A implantação dos estabelecimentos industriais em Itapagipe trouxe também a população operária e a necessidade de habitação. Trazidos pelas crescentes ofertas de emprego, os operários ocupavam as áreas próximas das indústrias onde trabalhavam e construíam suas próprias moradias, quando não, os donos dos empreendimentos assim o faziam para aluguel. Assim, intensificou-se o processo de adensamento da Península, caracterizado por uma população proletária (LUTHER, 2012, p. 85). A população mais rica que residia na região era geralmente composta pelos donos das empresas ali localizadas (Figura 12).

[25] A demora na comunicação entre Brasil e Grã-Bretanha fez com que os membros da comunidade britânica dependessem dos próprios recursos para manter um senso de identidade e coesão. Construir ou comprar residências na freguesia da Vitória foi uma forma de estabelecer presença física e social legítima. (GUENTHER, 2004, p. 7)

[26] O médico de longa data da comunidade britânica, Robert Dundas, declara sobre a Vitória: “Nada mais belo que este subúrbio pode ser imaginado”. (Ibid., p. 13-14)

[27] Destes fatores, cita-se: o decréscimo na produção de açúcar na província, com a extinção do tráfico internacional de escravos, que intensificou a crise de mão-de-obra; a proximidade com o porto de Salvador e, posteriormente, com a Estrada de Ferro Bahia and San Francisco Railway; aos investimentos que, antes voltados à compra de mão-de-obra escrava, agora podiam ser empregados no capital industrial (CARDOSO, 2004, p. 59; LUTHER, 2012, p. 63-64).

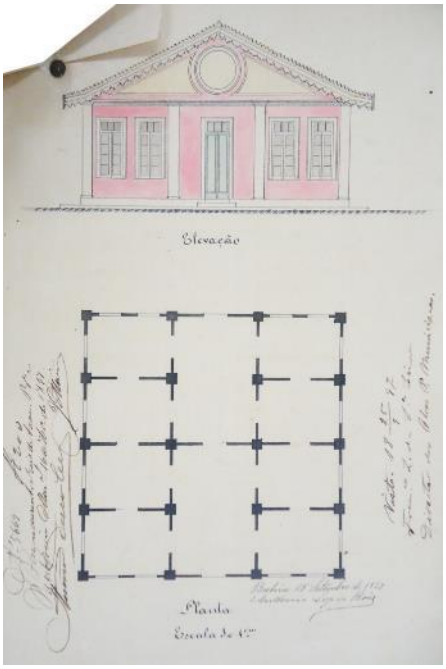


Figura 12: Projeto de 1897 da casa do industrial Luiz Tarquínio, localizada na região da Boa Viagem.
Fonte: AHMS/FGM.

A habitação proletária tornou-se também fonte de lucro para empreendedores imobiliários. Estas moradias eram geralmente construídas alinhadas, com plantas em repetição, compartilhando uma parede. Com estruturas mais complexas, as vilas operárias eram iniciativas dos empreendimentos fabris, e proviam mais que habitação para seus trabalhadores – em suas imediações era possível encontrar escolas, açougues, armazéns, creches, postos de saúde, e todos os moradores deveriam seguir deveriam seguir um padrão de comportamento por meio de regulamentos severos. Em Itapagipe, foram construídas duas vilas operárias: a Vila Operária da Boa Viagem inaugurada em 1892, da Companhia Empório Industrial do Norte, composta por um total de 258 casas desenvolvidas em 21.476 m² (Figura 13); e a Vila Progresso, da Companhia Progresso Industrial, composta por 48 residências (CARDOSO, 2004, p. 128).

Figura 13: Fachada das residências da Vila Operária da Boa Viagem.
Fonte: CARDOSO, 2004, p. 130.

Com a expansão da cidade para as áreas ao norte e ao sul, o desenvolvimento do sistema de transporte tornou-se fundamental. Em 28 de maio 1869, foi inaugurada a primeira linha de bondes puxados por tração de animal partindo dos Coqueiros de Água de Meninos até o Bonfim (SAMPAIO, 2005, p. 166). A primeira linha na Cidade Alta começou a circular meses depois, em 18 de dezembro, entre a Piedade e a Vitória (MOTA, 2008, p. 44). A eletrificação dos bondes acontece nos últimos anos do século XIX e até 1920, todas as linhas já estão eletrificadas e interligando a cidade até Ribeira, Rio vermelho, Amaralina, Soledade, Liberdade e Retiro (PINHEIRO, 2011, p. 199).

Ao fim do século XIX, o espaço urbano tornou-se mais segregado, onde a população que residia no centro era cada vez mais pobre, na Vitória residia a elite, e em Itapagipe, residia majoritariamente a população operária. Várias áreas da cidade passavam por reestruturação, tais melhorias demonstrando uma diferenciação entre os distritos da urbe – nas freguesias da Sé, Conceição da Praia e São Pedro, as intervenções são voltadas ao crescimento do comércio, e na Vitória, os melhoramentos eram realizados com frequência, por se tratar de uma área nobre (PINHEIRO, 2011, p. 209). Posteriormente, as reformas de J. J. Seabra irão, sobretudo, se ater nesta região.

CONCLUSÃO

Observa-se neste trabalho que são semelhantes os processos sofridos pelas grandes cidades no século XIX. O desenvolvimento das tecnologias e dos sistemas de transportes ajudaram, no primeiro momento, principalmente, aqueles com maior poder aquisitivo a sair do ambiente insalubre dos grandes núcleos urbanos, pois além de serem capazes de custear uma nova moradia, poderiam arcar com os custos da locomoção diária de casa para o trabalho. Ainda assim, as primeiras áreas suburbanas eram aquelas mais próximas possíveis dos centros urbanos. É nítido também nos três casos a valorização dos espaços verdes, da baixa densidade na implantação das residências nestes novos locais que deveriam remeter ao campo, em contraste com as áreas urbanas que se encontravam tão adensadas e insalubres.

Entre as distinções, tem-se principalmente o caráter de independência política dos subúrbios norte-americanos, próprios desta população, que levaram muitas áreas suburbanas a terem representações de governos próprios, ainda no início do século XX.

Em Salvador, as duas áreas suburbanas são totalmente distintas. A área do Corredor da Vitória, Canela e Graça, ambiente da elite, assemelha-se com os subúrbios das classes mais ricas da Inglaterra e Estados Unidos. No Brooklyn, primeira área de expansão de Nova York, a Flatbush Avenue, possui conformação muito semelhante a esta área, com residências unifamiliares cercadas de verde, diferente das casas na área de Brooklyn Heights, área já relativamente adensada.

O desenvolvimento de Itapagipe assemelha-se com os subúrbios industriais dos Estados Unidos e Inglaterra, com a construção de habitação proletária nas proximidades de estabelecimentos industriais. Estas habitações possuíam características semelhantes, como a repetição da planta, o compartilhamento de uma parede, e o alinhamento ao longo da via. Porém, em Salvador e nos Estados Unidos, a ideia de habitação para a classe trabalhadora estava distante da relação com o jardim, como em seus homólogos ingleses.

Este processo, no geral, resultou em centros urbanos mais vazios em residências, e em cidades com ambientes mais segregados por classes sociais. Posteriormente, os primeiros subúrbios que se

desenvolveram nos arrabaldes das cidades, como o Brooklyn, Vitória e Itapagipe foram engolidos pela expansão residencial, vindo logo a parecer parte do núcleo urbano (ETHINGTON; MCMANUS, 2007, p. 325).

REFERÊNCIAS

BENEVOLO, Leonardo. O Ambiente da Revolução Industrial. In: **História da Cidade**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2011. Cap. 12, p. 551-572.

BOUSTAN, Leah Platt; BUNTEN, Devin; HEAREY, Owen. **Urbanization in the United States, 1800-2000**. Cambridge, United States: National Bureau of Economic Research, University of California, 2013.

CARDOSO, Ceila Rosana Carneiro; RIZEK, Cibele Saliba. **Arquitetura e indústria:** a Península de Itapagipe como sítio industrial da Salvador moderna 1891-1947. 2004. 164 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, Escola de Engenharia de São Carlos, 2004.

CARDOSO, Luiz Antonio Fernandes. **Entre vilas e avenidas:** habitação proletária em Salvador na primeira República. 1991. 206 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, 1991.

ENGELS, Friedrich. As Grandes Cidades. In: **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo, SP: Boitempo Editorial, 2010. p. 67-116.

ETHINGTON, Philip J.; MCMANUS, Ruth. Suburbs in transition: new approaches to suburban history. **Journal of Urban History**, Cambridge, v. 32, n. 2, p. 317-337, ago. 2007.

GIBSON, Campbell. **Population of the 100 Largest Cities and Other Urban Places in the United States: 1790 to 1990.** Washington, D.C., U.S. Bureau of the Census, Population Division Working Paper 27, jun. 1998.

FELKNER, John.; VON HOFFMAN, Alexander. **The Historical Origins and Causes of Urban Decentralization in the United States.** Cambridge, U.S.: Joint Center for Housing Studies, Harvard University, 2002.

FERNANDES, Ana; GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras. Indealizações urbanas e a construção de Salvador moderna: 1850-1920. In: **Cidade & História:** modernização das cidades brasileiras no Século XIX e XX. SEMINÁRIO DE HISTÓRIA URBANA. Salvador, BA: Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, 1992. p. 69-76.

FERREZ, Gilberto. **Bahia velhas fotografias: 1858-1900**. Rio de Janeiro/Salvador: Kosmos Ed./Banco da Bahia Investimentos S.A, 1989.

GUENTHER, Louise H. **British Merchants in Nineteenth-Century Brazil**: Business, Culture and Identity in Bahia, 1808-1850. Oxford, England: Centre for Brazilian Studies, University of Oxford, 2004.

HARRIS, Richard; LARKHAM, Peter J. **Changing Suburbs**: Foundation, Form and Function. New York: Routledge, 1999. 296 p.

HISTORIC ENGLAND. **The Heritage of Historic Suburbs**. London, 2007. Disponível em: < https://www.historicengland.org.uk/images-books/publications/heritage-historic-suburbs/>. Acesso em: 19 set. 2016.

LANG, Robert; LEFURGY, Jennifer; NELSON, Arthur, C. **The Six Suburban Eras of the United States**. California, United States: Opolis – An International Journal of Suburban and Metropolitan Studies, University of California, v. 2, n. 1, p. 65-72, 2006.

LUTHER, Aline de Carvalho. **Patrimônio arquitetônico industrial na Península de Itapagipe:** um estudo para a preservação. 2012. 315f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, 2012.

MOTA, Luciana Guerra Santos. **Corredor da Vitória**: uma discussão em torno dos valores contemporâneos. 2008. 181 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, 2008.

O'MARA, Margaret. Cities and Suburbs. In: **The Oxford Encyclopedia of American Social History**. New York: Oxford University Press, 2012.

PINHEIRO, Eloísa Petti. **Europa, França e Bahia**: difusão e adaptação de modelos urbanos (Paris, Rio e Salvador). 2. ed. Salvador, BA: EDUFBA, 2011. 342 p.

SAMPAIO, Consuelo Novais. **50 Anos de Urbanização: Salvador da Bahia no Século XIX**. Rio de Janeiro: Versal, 2005.

ZUCCONI, Guido. Os Lugares do Habitar e os Lugares do Trabalho. In: **A cidade do século XIX**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2009. Cap. 5, p. 139-166.

Venanparq
Salvador - 2018

TEMAS DO *SONHO AMERICANO* DE LUIZ DE ANHAIA MELLO PARA SAO PAULO: OS NOVOS PARQUES E A "ARVORE DO URBANISMO"

ISSUES OF THE AMERICAN DREAM OF LUIZ DE ANHAIA MELLO FOR SAO PAULO: THE NEW PARCS AND THE TREE OF URBANISM

QUESTIONES DEL SUENO AMERICANO DE LUIZ DE ANHAIA MELLO PARA SAO PAULO: NUEVOS PARQUES E EL ARBOL DEL URBANISMO

HISTORIA E TEORIA DA CIDADE, DA ARQUITETURA E DO URBANISMO

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana
Doutora em História Urbana pela EHESS (Paris), Pesquisadora do PPGAU-Universidade Presbiteriana Mackenzie
angotti@usp.br

TEMAS DO *SONHO AMERICANO* DE LUIZ DE ANHAIA MELLO PARA SÃO PAULO: OS NOVOS PARQUES E A "ÁRVORE DO URBANISMO"

RESUMO:

Os temas dessa comunicação se inscrevem nos avanços da historiografia dos pioneiros do urbanismo no Brasil. Trabalhos que fazem parte da historiografia paulista já trataram de aspectos do « recreio ativo e organizado das cidades modernas», uma das questões da obra do engenheiro-arquiteto Luiz de Anhaia Mello, *Problemas de urbanismo* (1929). Mas, como a escrita da história continua, nas minhas pesquisas sobre ele desde 2014, tenho buscado aprofundar a relação entre seus textos e obras de referência que cita, analisando as marcas que deixou nos livros de sua biblioteca, bem como as representações iconográficas neles presente: procedimento inédito nos estudos precedentes. Assim, retomo temas do "sonho americano" do discurso urbanístico nutrido por ele nos primeiros decênios do século XX, quando autores difundem internacionalmente novos princípios de remodelação da cidade, que se afigura como um « prolongamento dos novos parques » voltados para a « recreação pública », e ajustados a um « sistema geral de ruas », que Raymond Unwin compara à estrutura de uma árvore, ou que Harland Bartholomew considera em seu *comprehensive plan*.
Ao assinalar que os primeiros *city planners* americanos eram todos paisagistas, ao procurar formar uma « opinião pública » em São Paulo por meio de associações e comissões cívicas, ele explicita suas referências aos ideais democráticos do urbanismo nos Estados Unidos, entre os quais a vida comunitária defendida pela sociologia urbana e a evolução do conceito de parque, sob o « sistema de recreio », em contraponto às concepções paisagísticas que ainda pautavam os parques de São Paulo. Entre as apropriações de textos e figuras, presentes nos escritos de Anhaia Mello a conhecida representação da *árvore do urbanismo* que o engenheiro retoma da bibliografia norte-americana e a modifica em parte, afigura-se nesta bibliografiacomo um exemplo das novas relações entre a natureza e o espaço urbano, e no seu caso, personifica ideários de participação e humanização das cidades.

PALAVRAS-CHAVE: parques; jardins; ideário; historiografia; urbanismo

ISSUES OF THE AMERICAN DREAM OF LUIZ DE ANHAIA MELLO FOR SAO PAULO: THE NEW PARCS AND THE "TREE OF URBANISM"

ABSTRACT:

Topics of this paper are part of a recent development of the Brazilian historiography about pioneers of the urbanism. Authors of urban studies in Sao Paulo already wrote about aspects of the "recreation active and organized in modern cities", one of the issues studied by the engineer and architect Luiz de Anhaia Mello in his book *Problemas de urbanismo* (1929). But as everyone knows writing history is a continuous process - an so, in my studies about him since 2014, I am searching to go deeper on the relation between his own texts and the references he quoted from books of his personal library, analyzing traces of reading he left on his books, and also iconographic representations presented on them:

previous studies never done this. In this case, I am studying some themes of the "American dream" on urbanistic discourses that nourished Anhaia Mello in the first decades of 20th century, when international authors disseminate new principles of city planning. A time when cities and parks were connected, the latter planned for the public recreation or related to a general *system of streets* compared to a structure of a tree by Raymond Unwin and considered as a part of a *comprehensive plan* by Harland Bartholomew.

When Anhaia Mello wrote that the first city planners in USA were all landscape architects, when he tried to educate the public opinion in Sao Paulo in order to create leagues or civic associations, he is aware to democratic ideals of city planning coming from the United States - among them, community life defended by urban sociology and the concept of parks as a *system of recreation,* different from the fundamentally aesthetic spirit of Sao Paulo's parks. Among appropriations of texts and images presented in Anhaia's articles, I shall also reconsider the representation of the "tree of urbanism", borrowed from North-American bibliography, and changes introduced by him on it, asserting that if the model shows new relations between nature and urban space, in his case, the tree shows ideals of participation and humanization of cities.

KEY-WORDS: parks; gardens; ideals; historiography; city-planning

QUESTIONES DEL SUENO AMERICANO DE LUIZ DE ANHAIA MELLO PARA SAO PAULO: NUEVOS PARQUES E EL ARBOL DEL URBANISMO

RESUMEN:

Los temas de esta comunicación se inscriben en los avanzes de la historiografia de los pioneros del urbanismo en Brasil. Trabajos que hacen parte de la historiografia paulista ya abordaran aspectos del « recreo activo y organizado de las ciudades modernas», una de las cuestiones de la obra del Ingeniero-Arquitecto Luiz de Anhaia Mello, *Problemas de Urbanismo* (1929). Pero, como la escritura de la historia continúa, em mis investigaciones acerca de el desde 2014, he buscado profundizar la relación entre sus textos y obras de referéncia que cita, analisando las marcas que dejó en los libros de su biblioteca, así como las representaciones iconográficas presentes en ellos: procedimiento inédito en los estudos precedentes. Así, retomo temas del "sueño americano" del discurso urbanístico nutrido por el en los primeros decénios del siglo XX, cuando autores difunden internacionalmente nuevos princípios de remodelación de la ciudad, que se afigura como una « prolongación de los nuevos parques » orientados a la « recreación pública », y ajustados a un « sistema general de calles », que Raymond Unwin compara a la estructura de un árbol, o que Harland Bartholomew considera en su "comprehensive plan".

Al señalar que los primeros "city planners" americanos eran todos paisajistas, al procurar formar una « opinión pública » en São Paulo por medio de asociaciones y comisiones cívicas, el explicita sus referéncias a los ideales democráticos del urbanismo en los Estados Unidos, entre los cuales la vida comunitária defendida por la Sociologia Urbana y la evolución del concepto de parque, sob el « sistema de recreo », en contrapunto a las concepciones paisagísticas que mientras pautavan los parques de São Paulo. Entre las apropiaciones de textos y figuras, presentes en los escritos de Anhaia Mello la conocida representación del árbol del urbanismo que el Ingeniero retoma de la bibliografia norte-americana y la cambia en parte, afigura-se en esta como un ejemplo de las nuevas relaciones entre la naturaleza y el espacio urbano, y en su caso, personifica ideários de participación y humanización de las ciudades.

***PALABRAS-CLAVE**: parques; jardines; historiografía; urbanismo*.

INTRODUÇÃO

Nós historiadores sabemos que ninguém possui o monopólio da escrita da história, que o passado pertence a todos, e que o pluralismo das apropriações e das interpretações de qualquer tema dependem da formação e das escolhas de cada um; quando Anhaia Mello, assinala e retoma uma passagem do livro *L'Avenir de Paris*, observa que *o urbanismo é história viva*, *história que se faz e que nós fazemo*s – ele se refere a essa permeabilidade de interpretações de uma disciplina em movimento, em construção, no seu tempo[1].

Quando me foi sugerido estudar Anhaia Mello em 2014, integrando um grupo de pesquisas sobre *Pioneiros do urbanismo no Brasil*, liderado pelo colega José Geraldo Simões junto ao PPGAU-FAU da Universidade Presbiteriana Mackenzie, fiz um levantamento historiográfico inicial e vi que diversos autores já haviam escrito sobre ele, citando seus artigos e livros. Anhaia Mello, justamente, assinalou no livro de Gaston Bardet, *Pierre sur Pierre*. *Le Nouvel Urbanisme*, a epigrafe de Goethe "*Tout ce qui est sage a été déjà pensé, il faut seulement essayer de le penser encore une fois*". Assim, ao procurar não pensar o *já havia sido pensado*, mas pensar em outros registros, passei a estudar o Anhaia *leitor* - entrando em seus próprios livros busquei construir uma abordagem que pudesse trazer algo novo: daí o estudo de sua biblioteca já que as menções ao conteúdo de seus livros, ou melhor o cotejamento deles com seus textos ainda não havia se constituído em um objeto específico de análise aprofundada.

Histórias cruzadas das relações de Anhaia Mello com as ideias dos autores que convoca, iluminam a compreensão das temáticas sobre as quais ele escreve, permitindo o aprofundamento das relações referenciais, das modalidades da recepção de livros estrangeiros no país, franceses e anglo-saxões especialmente, bem como um melhor conhecimento das bases de seu ideário urbanístico e das representações iconográficas do seu tempo presentes nos livros de sua biblioteca.

Antes de fazer essa relação entre os autores lidos e as marcas de leitura, marginalias e passagens sublinhadas quanto ao tema especifico do "recreio ativo e organizado", ou dos novos parques que ele pensou para São Paulo (temas sobre os quais também há títulos na historiografia em diferentes níveis, TFGs, Mestrados, artigos[2]), introduzo alguns dados sobre o personagem para os que não são familiares com sua trajetória. Luiz Ignacio Romeiro de Anhaia Mello era membro da elite intelectual de Itu, herdeiro de um capital social e institucional representativo, pois seu pai além de industrial da tecelagem (foi um pioneiro na importação de modernas máquinas fabris), também era engenheiro civil (estudou nos EUA), sendo um dos fundadores da Escola Politécnica de São Paulo em 1893, onde o filho estudou, tornando-se um dos professores mais influentes a partir de 1926 (quando cria a disciplina Urbanismo) até o inicio dos anos 1960. Luiz de Anhaia Mello além de acumular posições acadêmicas e de direção de indústria e da grande construtora de Ramos de Azevedo, manifestava frequentemente suas opiniões, polemizando nos meios políticos e associações locais, muitas fundadas por ele, chegando mesmo a ocupar cargos como o de prefeito de São Paulo ainda que por brevíssimo tempo (de novembro de 1930 a junho de 1931). Indispunha-se não raro com colegas e membros da burguesia local, embora fosse parte dela, e intolerante frente ao jogo político, denunciava os interesses imobiliários em detrimento dos valores humanistas e de solidariedade social, do bem coletivo na gestão da cidade – e, graças

[1] Albert Guérard, *L'Avenir de Paris,* Paris, Payot, 1929, citado em "A verdadeira finalidade do urbanismo", *Boletim do Instituto de Engenharia*, v. XI, n. 51, agosto de 1929. O autor era francês, professor na Stanford University de Los Angeles; a introdução tem por sugestivo titulo "urbanismo francês e americano".

[2] Entre os trabalhos sobre o tema, ver Jhoyce Póvoa Timóteo, A Cidade de São Paulo em "escala humana": Luiz de Anhaia Mello e sua proposta de recreio ativo e organizado. Dissertação de Mestrado em História, UNICAMP, janeiro 2008.

à sua erudição internacional e consciência profissional, antevia e alertava para os futuros problemas da metrópole.

Assim, reafirmava a missão do engenheiro como administrador técnico-científico, com autoridade reguladora para ordenar o crescimento da cidade. Procurou sempre assumir esse dever social a serviço do bem comum, assinalando-o em seus inúmeros textos - por exemplo, em trecho de um de seus artigos que vamos analisar[3], ele considera o *sistema de recreio ativo e organizado* com o mesmo peso da formação escolar, como fator de desenvolvimento social e moral. Deixou inúmeras conferências publicadas nos periódicos da área, projetos de leis e planos diretores, participando até o final dos anos 1950 dos círculos profissionais e da gestão urbana de São Paulo. Aspectos da história política e fatos de sua participação em vários campos dessa gestão, também já foram, e ainda estão sendo estudados.

Mas meu interesse é outro. Os livros de sua biblioteca informam sobre a personalidade do estudioso e erudito pesquisador que foi Anhaia Mello, já que, lamentavelmente, ele não deixou arquivo pessoal. Fazer uma história intelectual do urbanismo significa, para mim, entender os mecanismos da apropriação de textos, suas associações e nuanças possíveis de inteligibilidade em latitude diversa daquelas em que foram escritos, entender as eventuais barreiras conceituais entre autores, as aproximações, genealogias e distanciamentos. Articular essa linha de história cultural da leitura em urbanismo ao tema dos novos parques, ou do "recreio ativo organizado", significa associar textos e imagens que nos permitem entender aspectos do ideário de Anhaia Mello - assim, o enfoque desta comunicação é apenas um exemplo das orientações metodológicas que escolhi dar à minha pesquisa cuja finalidade é escrever sua biografia intelectual. Uma outra faceta do meu estudo refere-se à importância da figuração em urbanismo, pois retomo a iconografia dos livros e periódicos consultados por Anhaia Mello como um fio condutor do contexto referencial ou seja de temáticas que aparecem em seus textos - como ele mesmo escreveu em 1929, citando a divisa do *Daily Miror* sobre o predomínio da fotografia: "Seeing is easier than thinking...(Ver é mais fácil que pensar)... E tem a vantagem de interessar também aos analfabetos" (Anhaia Mello, 1929, p.235).

NOVOS PARQUES

Na historiografia, muitos que escreveram sobre Anhaia Mello citaram trechos da sua palestra no Rotary Club de São Paulo em setembro de 1928, cujo subtítulo é "A evolução do conceito de parque", publicada como primeiro capitulo de seu livro *Problemas de urbanismo*; as conhecidas frases abaixo sintetizam a maioria das questões de que vou tratar, sendo ainda um retrato da cidade de São Paulo naquele momento[4]. Delas vou reter o principal para nosso tema: a observação dos *bairros industriais* (...) *tentaculares*, a imagem das *chaminés por entre o casario denso* (...) a *edificação justaposta e compacta*, a *população* igualmente *densa* (beirava um milhão de habitantes), *nenhum espaço aberto aproveitável*: o *playground é a rua* (queixa certamente retomada das revistas americanas que consultava no Instituto de Engenharia) – seguindo-se a crítica ao Parque da Várzea do Carmo: *gramados imensos* senão *inúteis*, *inutilizados,* e sua sugestão para transformar os canteiros em playgrounds, em lugar de *recreio organizado* com modernos equipamentos.

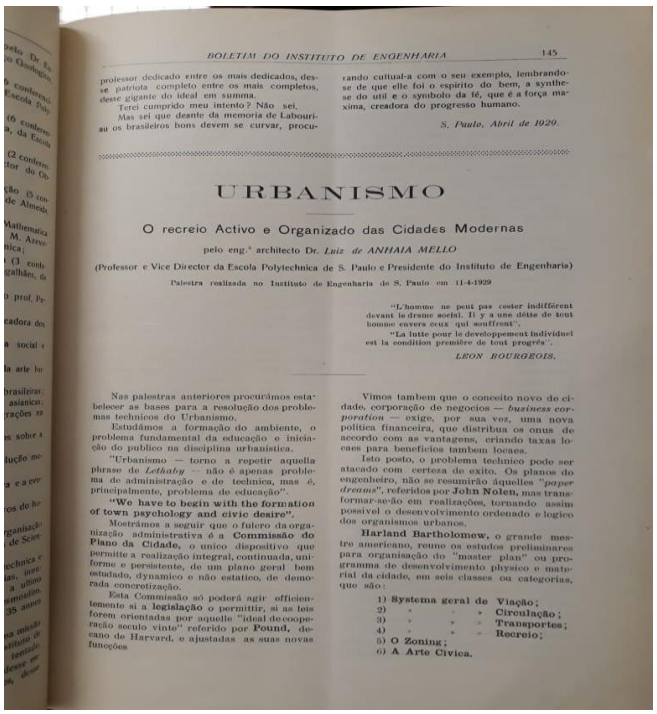
Do trecho, destaco a evocação de uma de suas leituras mais citadas: *Les Villes tentaculaires,* poema do belga Emile Verhaeren, publicado em 1895 e reeditado ao longo dos primeiros decênios do século XX. Constatei ser

[3] Luiz de Anhaia Mello, Urbanismo: o recreio ativo e organizado das cidades modernas, *Boletim do Instituto de Engenharia*, São Paulo, n. 47, p. 145-161, abril de 1929.

[4] Ver os parágrafos que começam com a frase « Todos os dias contemplo, pelas janelas do meu escritório… », no item A evolução do conceito de parque, in Luiz de Anhaia Mello, *Problemas de Urbanismo*. Bases para a resolução do problema técnico, Sao Paulo, Escolas Profissionais Salesianas, 1929, p . 24 a 26.

obra presente nas bibliotecas de paulistas eruditos (estudei edições da biblioteca de Mario de Andrade no IEB, pois o exemplar de Anhaia certamente se extraviou, não o tendo encontrado em sua biblioteca), sendo uma das edições ilustrada – entre as imagens, algumas evocam fábricas, outras multidões nas ruas: sabe-se que São Paulo se industrializava e que seus índices populacionais ultrapassavam qualquer previsão.

Passemos ao artigo, que foi palestra de abril de 1929, em que Anhaia desenvolve o novo conceito de parque, "O recreio ativo e organizado das cidades modernas", publicado no BIE (Figura 1); há também texto sob o mesmo subtítulo em um dos seus *Problemas de urbanismo*. (Trata-se de uma trilogia que reúne conferências que ele fez no Rotary Club; o primeiro volume, em que já apresenta o tema do recreio ativo e organizado, é dedicado *à criança sem playground*, subentende-se que seja ao filho morto por atropelamento - daí uma de suas obsessões de seus textos a *separação de pedestres da circulação de automóveis*, questão que não deixa de estar ligada à proposta de cidades celulares com superquadras, unidades de vizinhança (artigo de 1933), e ao interesse pelas cidades-jardim (artigo de 1945), e aos estudos internacionais sobre novos agenciamentos de lotes e espaços livres, citados por ele a partir de livros de sua biblioteca.



BOLETIM DO INSTITUTO DE ENGENHARIA 145

professor dedicado entre os mais dedicados, desse patriota completo entre os mais completos, desse gigante do ideal em summa.

Terei cumprido meu intento? Não sei.

Mas sei que deante da memoria de Labouriau os brasileiros bons devem se curvar, procurando cultual-a com o seu exemplo, lembrando-se de que elle foi o espirito do bem, a synthese do util e o symbolo da fé, que é a força maxima, creadora do progresso humano.

S. Paulo, Abril de 1929.

URBANISMO

O recreio Activo e Organizado das Cidades Modernas

pelo eng.º architecto Dr. *Luiz de ANHAIA MELLO*

(Professor e Vice Director da Escola Polytechnica de S. Paulo e Presidente do Instituto de Engenharia)

Palestra realizada no Instituto de Engenharia de S. Paulo em 11-4-1929

"L'homme ne peut pas rester indifferent devant le drame social. Il y a une dette de tout homme envers ceux qui souffrent".

"La lutte pour le developpement individuel est la condition première de tout progrès".

LEON BOURGEOIS.

Nas palestras anteriores procurâmos estabelecer as bases para a resolução dos problemas technicos do Urbanismo.

Estudâmos a formação do ambiente, o problema fundamental da educação e iniciação do publico na disciplina urbanistica.

"Urbanismo — torno a repetir aquella phrase de *Lethaby* — não é apenas problema de administração e de technica, mas é, principalmente, problema de educação".

"We have to begin with the formation of town psychology and civic desire".

Mostrâmos a seguir que o fulcro da organização administrativa é a **Commissão do Plano da Cidade**, o unico dispositivo que permitte a realização integral, continuada, uniforme e persistente, de um plano geral bem estudado, dynamico e não estatico, de demorada concretização.

Esta Commissão só poderá agir efficientemente si a **legislação** o permittir, si as leis forem orientadas por aquelle "ideal de cooperação seculo vinte" referido por **Pound**, decano de Harvard, e ajustadas as suas novas funcções

Vimos tambem que o conceito novo de cidade, corporação de negocios — *business corporation* — exige, por sua vez, uma nova politica financeira, que distribua os onus de accordo com as vantagens, criando taxas locaes para beneficios tambem locaes.

Isto posto, o problema technico pode ser atacado com certeza de exito. Os planos do engenheiro, não se resumirão áquelles "*paper dreams*", referidos por **John Nolen**, mas transformar-se-ão em realizações, tornando assim possivel o desenvolvimento ordenado e logico dos organismos urbanos.

Harland Bartholomew, o grande mestre americano, reune os estudos preliminares para organisação do "master plan" ou programma de desenvolvimento physico e material da cidade, em seis classes ou categorias, que são:

1) **Systema geral de Viação;**
2) » » » **Circulação;**
3) » » » **Transportes;**
4) » » » **Recreio;**
5) **O Zoning;**
6) **A Arte Civica.**

Figura 1: Página com o artigo-conferência de Luiz de Anhaia Mello: O Recreio ativo e organizado das Cidades Modernas.

Fonte: *Boletim do Instituto de Engenharia* (1929).

A epígrafe do artigo em questão é de Leon Bourgeois, que recebeu prêmio Nobel da paz em 1920 - um republicano da esquerda radical francesa, criador do *solidarismo*, doutrina que reafirmava o comprometimento do homem diante do sofrimento do semelhante, principio do catolicismo social, ao qual aderia Anhaia Mello. A imagem que resumiria o tema é a da "Public recreation" (Figura 2), de livro de sua biblioteca, cujo autor, Harland Bartholomew é um engenheiro americano, autor de inúmeros planos de cidades, citado em muitos de seus textos, principal referência do artigo.

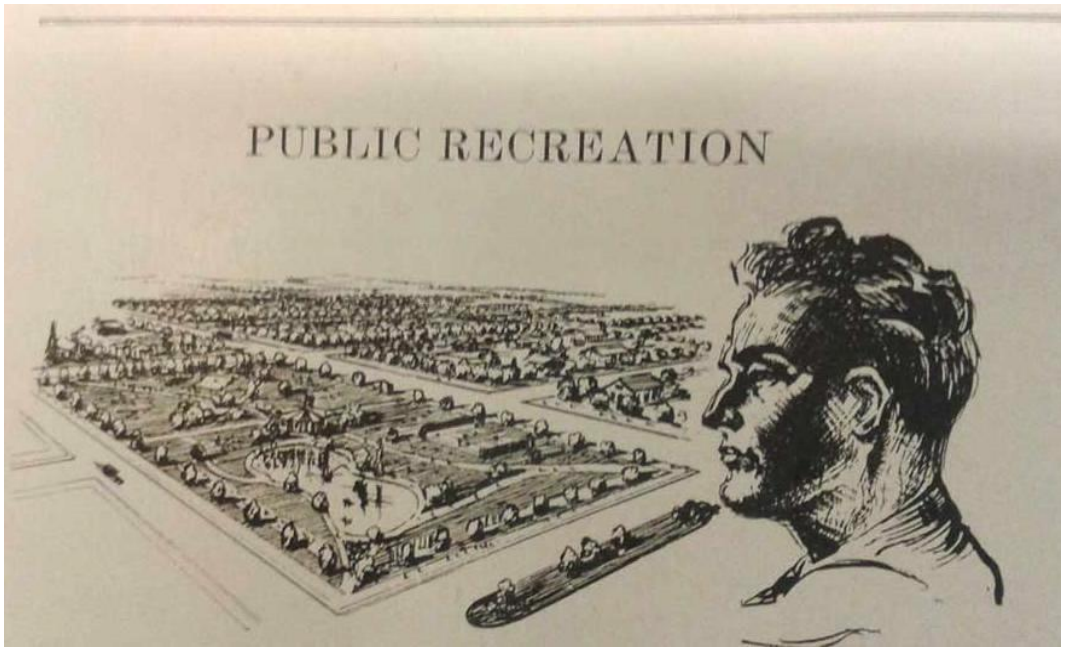


Figura 2: Croquis, *Public Recreation.*

Fonte: Harland Bartholomew, *A Comprehensive Plan of Memphis, Tennessee* (1924).

Um dos seus mais conhecidos livros, *A Comprehensive City Plan of Memphis,* abre-se sobre os princípios do *city planning* - sabe-se que um *comprehensive plan* significa o entendimento da totalidade dos componentes das cidades a serem sistematizados no *master plan*; aliás, "the principles of city planning", titulo da introdução de Bartholomew, são também incluídos como itens dos cursos de Anhaia Mello na Politécnica. Reconheci sua relação com esse autor em muitos de seus textos, e a tenho analisado em minhas comunicações desde a que foi apresentada no Enanparq em 2014, onde divulguei as vinhetas representando os temas: *ruas, recreação pública, zoning, arte cívica, transporte.*

Anhaia observa em sua primeira fala de 1920 como vereador, que a *cidade é o prolongamento de um parque*, e pede a *harmonia das partes constitutivas do todo* para que se ajustem e se completem: *bairros, vias e tráfego, edifícios públicos e privados, espaços livres e jardins* – sob essa visão, lendo Unwin, Agache, Bartholomew, entre outros, ele busca construir sistematicamente um plano geral.

Voltando a seu artigo de 1929, vê-se que inclui um diagrama do *sistema de recreio*, que é parte dos componentes da cidade segundo Bartholomew, com a classificação das populações e os equipamentos de recreação (*facilities*) para cada faixa etária. Ha também uma representação que combina o *playfield, playground* e parque urbano, semelhante à da imagem da vinheta *public recreation,* na qual se vêm espaços comunitários no interior das quadras, os *neighborhood parks*, quadras alongadas e a arborização regular – havia sempre um capitulo nos planos de Bartholomew sobre *trees (árvores),* voltarei a elas – vê-se também nos bairros a insistência na separação dos pedestres e tráfego, com os jardins abertos de ligação entre as casas (que certamente acabariam em matagais abandonados, como observa Anhaia), e em torno das quadras (os *parkways* ou *pleasure-drives*). Nas imagens das revistas e livros norte-americanos em torno do *city planning*,

a arborização urbana nesta época já merecia um cuidado visível, sendo um componente imprescindível da cidade *bela e útil*.

Notar no artigo de Anhaia Mello, a inclusão de rara imagem do Parque Warinanco em cores, única no BIE, que mostra a inserção de atividades esportivas num parque, proposta diversa da realidade dos espaços abertos de São Paulo (parque Anhangabaú e Viaduto do Chá), que Anhaia criticava (incluindo na sua crítica, os parques D. Pedro e o da Luz, e as praças da República e Buenos Aires), pois destinados ao "recreio passivo, contemplativo da população", formado por *gramados inúteis* em que as crianças não podiam brincar; ou, como sublinha no livro de Bartholomew, parques que tinham "o interesse fundamentalmente estético, que só contavam pelo efeito na aparência da cidade, [alguns] atendendo inclusive ao prazer de se passear de automóvel dentro deles" (Bartholomew, 1924, p.93).

Continuando a lançar mão do referencial norte-americano em seu artigo, Anhaia fornece e discute a porcentagem da área de parques em relação à área urbana de mais de vinte cidades americanas, destacando a importância de equacionar a população e a área dos parques, o número de playgrounds por cidades e a acessibilidade dos bairros a eles. Além dos exemplos norte-americanos, ao citar as vantagens da distribuição de espaços abertos, de uma rede de parques na cidade, recorre aos esquemas de Hénard e de Forestier. Lembremo-nos de Victor da Silva Freire que defendia essa distribuição de áreas verdes de pequeno e médio porte no tecido urbano paulistano, e comparando com índices de áreas verdes em várias cidades do mundo, mostrava como São Paulo estava em desvantagem; na verdade trata-se não de parques, mas de uma articulação do sistema viário a uma rede de espaços ajardinados.

Ainda do artigo de Anhaia, citando os exemplos americanos, diagramas e estatísticas, ele apresenta o número de piscinas municipais por cidades, e os *wading-pool*, ou "tanque raso para a criançada patinhar" (p. 49), ao lado dos playgrounds bem equipados por variadíssimo arsenal de brinquedos (refere-se mesmo a catálogos de firmas especializadas, tão comuns em anúncios nos periódicos americanos, como *The American City*, ao qual fazia constantes referências), sem deixar de ressaltar o papel dos *playgrounds leaders* (diretores de lazer) que seguiam uma formação especifica (cita o curso em Chicago), para aprender a organizar as brincadeiras e supervisioná-las.

Se o "restabelecimento do contato do homem com a natureza" que era parte do urbanismo moderno desde os ingleses, aperfeiçoando-se nos planos dos norte-americanos, apresentava duas soluções, a *Urbs in rure* (levar a cidade para o campo), e a *Rus in urbe*, (trazer o campo para a cidade), esta última foi considerada por Anhaia como solução *provisória*, mas viável a curto prazo, organizando-se um sistema de recreio ativo para todas as classes e idades da população, e cuidando-se da arborização na cidade. A *Urbs in rure*, representada pela descentralização das cidades satélites ou cidades regionais, seria então muito difícil de se implantar, segundo ele, dados os "enormes interesses concentrados nas cidades industriais", e num país sem transportes eficazes interligados e com poucas estradas. Mas Anhaia Mello acreditava que "*num futuro não remoto* as referidas cidades jardins *substituiriam as supercidades metropolitanas"* do seu tempo, e insistia em exemplos como Radburn, exemplo de segurança, onde "o pedestre tem sua via" separada da do veículo, além de "grande parque no centro de cada superquadra, a escola nelas (...) – afinal, uma quase-solução antes da célula residencial completa...[5]

Anhaia escreve um artigo em 1933 sobre a cidade celular (*produto inevitável da era do automóve*l, mas sob nova concepção de agenciamento das células residenciais), e em 1947 volta a tratar da cidade jardim,

[5] Luiz de Anhaia Mello, A Cidade Celular, *BIE*, v. 18, set. 1933, p. 139.

mencionada em textos dos anos 1920-30; assinala ideias nas reedições de autores clássicos, como Ebenezer Howard no seu exemplar de *Garden Cities of Tomorow,* com ensaio introdutório de Lewis Mumford, adquirido em 1946. Além desse, cita Patrick Abercrombie e o *Greater Plan of London*, que ele colore em seus livros o entorno da cidade, denominado por ele *muralha verde*. Raymond Unwin também era leitura a que se referia constantemente, desde os anos 20 (o original inglês é de 1909, mas o exemplar da biblioteca de Anhaia é a tradução francesa de 1922 – a aquisição é datada por ele em 1926).

As marcas em seus livros vão de passagens sublinhadas, observações em páginas brancas e nas margens, marcas com lápis, caneta, e mesmo lápis azul e vermelho; no caso da planta de Letchworth Garden City - pensada por Howard em 1903, sob projetos de R. Unwin e Barry Parker, que sabemos, esteve em São Paulo e revolucionou a concepção de loteamentos atuando na Cia. City - Anhaia também colore de verde o cinturão que circunda a aglomeração, em uma das obras da sua biblioteca, a de C. Stewart, *A Prospect of Cities*, de 1952. (Sabemos que a experiência da cidade-jardim se repete em Welwyn Garden City, depois da primeira guerra, também assinalada em seus livros).

É preciso lembrar que a ideia de cidade jardim sob um processo complexo de difusão permitiu a cada país de apropriar-se dela modificando-a; Anhaia conhece e cita os seguidores dos ingleses na França, Georges Benoît-Lévy e Henri Sellier, e nos EUA Nelson Lewis, John Nolen, Clarence Stein, Lewis Munford, entre outros. A perspectiva anti-urbana está cada vez mais forte em seu pensamento no pós-guerra, defendendo-a como uma solução para o *equilíbrio e harmonia* das quatro funções urbanas: morar, trabalhar, recrear-se, comunicar-se. Naquele momento o modelo e os princípios originais da cidade jardim não são mais os mesmos; sabe-se que o urbanismo ou o planejamento nascem das cinzas da utopia de Howard, como observou Christian Topalov e Suzana Magri, em artigo que marcou época, seguido de tantos outros[6]. Embora ciente da transformação da cidade em metrópole, e dos limites da evolução de nosso urbanismo para implantar núcleos periféricos de densidade controlada, Anhaia insiste no planejamento da aglomeração, e afirma em 1954 que "é preciso uma revisão geral e radical da velha relação entre casa, rua, parque, quadra, bairro"[7].

A cidade-jardim de Hampstead também é citada e assinalada nos livros em contraponto das grandes metrópoles, representações que visam destacar os contrastes dos modos de habitar. E livros de áreas conexas ao urbanismo, como os de sociologia urbana completam a denúncia dos problemas da vida metropolitana, como *The City*. *Human Communi*ties de Robert E. Park, da Escola de Chicago, referência muito citada por Anhaia Mello, especialmente em relação à importância das noções de comunidade e vizinhança, garantia das relações sociais que desaparecem com a cidade grande, ou mesmo que pouco faziam partes dos hábitos paulistanos, tão diversos dos associações e comunidades norte-americanas estudadas por Anhaia Mello (voltaremos à essa questão). Lembre-se a frase deste livro da Escola de Chicago, retomada tantas vezes por Anhaia em seus artigos sobre a falta de sociabilidade e a segregação e solidão dos homens na metrópole, um "mosaico de pequenos mundos que se tocam, mas não se interpenetram." Em relação a esse ponto, ele acreditava que um sistema de recreio ativo e organizado estimularia a vida comunitária.

[6] Entre eles, os do *Journal of the American Planning Association* e de *Planning Perspectives* – desse, ver Stephen V. Ward, The garden city tradition re-examined, vol. 5, issue 3, 1990.

[7] Luiz de Anhaia Mello, Conferência O Plano Regional de SP. Uma contribuição da Universidade para o estudo do código de ocupação licita do solo, 8/11/1954, p. 42.

É preciso ter em mente que há uma visão global das questões urbanas desde o começo do século, que não se separam no *comprehensive plan*, na cabeça dos urbanistas estudiosos nos anos 1920 e 1930 – a longa citação de Anhaia que destaquei no inicio dessa comunicação faz referência à edificação densa e justaposta, à população pobre empilhada nos cortiços, e à falta de playgrounds. Assim, se parques e jardins são parte da cidade que cresce e deve se remodelar e ajustar seus equipamentos, os objetivos do recreio visavam também a formação de hábitos e a prevenção da criminalidade – fazia-se uma estreita correlação entre os problemas sociais, a falta de áreas de lazer e a habitação precária. Nos livros da biblioteca de Anhaia, vemos imagens que denunciam as *cidades tentaculares*, resultantes do crescimento urbano *sem planos e sem leis*, com seus subúrbios miseráveis ocupados pelos operários da indústria, onde a *criminal culture* se desenvolvia. Nesse sentido Anhaia se refere ainda às posições do National Catholic Welfare Council: *o bom recreio é o preventivo do mau cidadão.*

As condições da habitação e seu papel na moralidade e educação das pessoas, afirmados desde Patrick Geddes, e outros como Henri Sellier, além dos sociólogos americanos, eram também motivo de *croquis*, como o do livro citado do francês Gaston Bardet: *Regarde! le soleil* , retomado aos americanos, para referir-se à falta de sol nas habitações operárias (Figura 3).

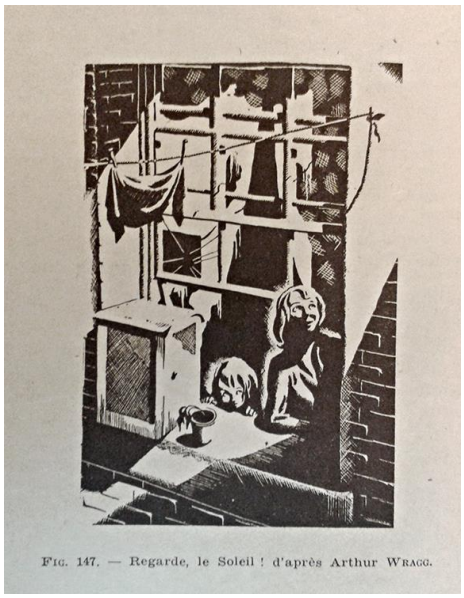
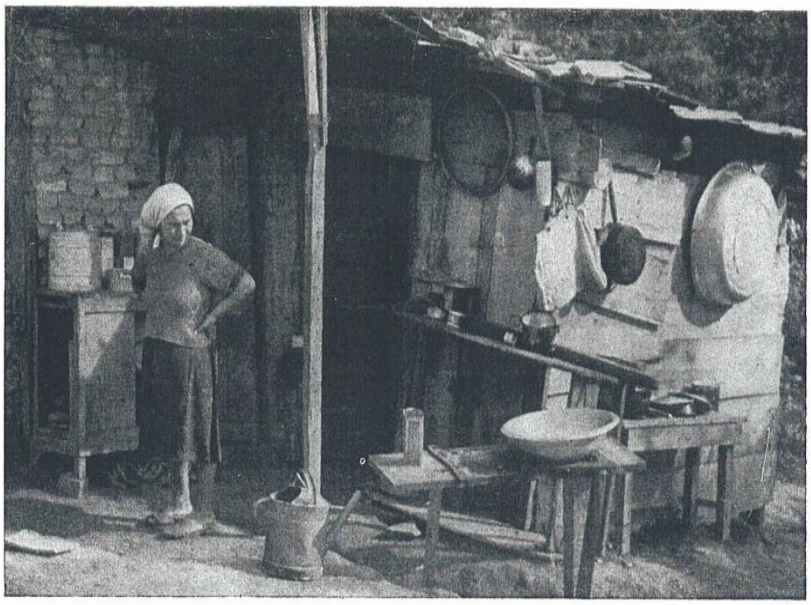


Figura 3: *Cartoon* retomado aos americanos por Gaston Bardet, em livro da biblioteca de Anhaia Mello.

Fonte: Gaston Bardet, *Pierre sur Pierre. Construction du Nouvel Urbanisme* (1946).



plexo carvão-ferro; a neotécnica o complexo eletricidade, motor de explosão-metais, e a biotécnica, que se anuncia, a energia atômica e suas consequências imprevisíveis. *A nossa mentalidade atual em matéria de urbanismo, é, infelizmente, ainda a da época paleotécnica:* do capitalismo carbonífero do

Isso tudo em São Paulo é liderado pela metrópole paulistana, a cidade que mais cresce no mundo, de três milhões de habitantes, e que dentro de alguns anos deverá atingir a cifra aterradora de oito ou dez milhões de habitantes. *"Quod Deus avertat".*

Época da destruição dos ambientes da vida e da própria vida; da exploração imobiliária; do cortiço e da favela; da exploração do braço humano; da ideologia da fôrça! (Favela paulistana).

Figura 4: Página de artigo de Luiz de Anhaia Mello.

Fonte: *Habitat*, n. 38, janeiro 1957.

Anhaia Mello denuncia a "favela paulistana", os cortiços, em um artigo de 1957[8] (Figura 4), como reflexo da exploração imobiliária e explosão demográfica descontrolada – a habitação é outro tema sobre o qual ele escrevia há muito tempo (lembremo-nos que comandou o primeiro congresso sobre a questão em 1931, e publicou artigos em 1936, na *Revista Polytecnica*). Das suas citações, destaco autores norte-americanos como Clearence Perry sobre as unidades de vizinhança como alternativa para a reconstrução das áreas deterioradas das grandes cidades, tema igualmente reiterado em suas considerações.

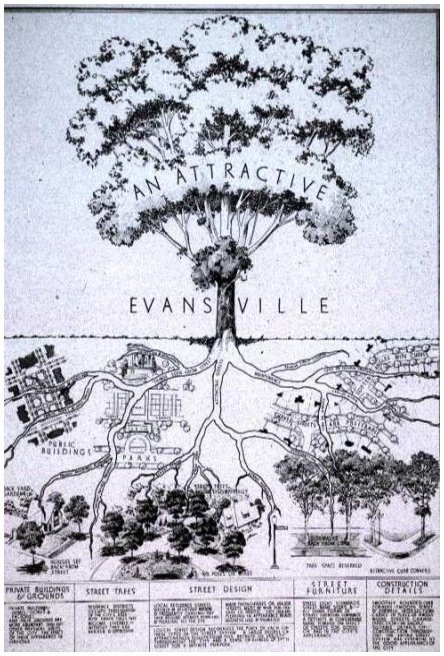
A evolução do conceito de parque, ou o recreio ativo e organizado visaria (já observei), segundo Anhaia Mello e a bibliografia norte-americana, sanear o crescimento descontrolado da cidade e seus malefícios físicos (os acidentes da rua) e os malefícios morais (a delinquência), questão associada também em algumas representações e diagramas com símbolos, presentes em livros e periódicos americanos, e re-apropriados por urbanistas também de outros países (como a da revista *Economie e Humanisme*, em 1945, transcrita no livro de Bardet, que destaca a diminuição dos acidentes de crianças e da criminalidade juvenil, em cidades onde há jardins e parques, estes representados pelas arvorezinhas).

No final do artigo que destaquei nessa comunicação, Anhaia apresenta um "Programa para o futuro", encarando o recreio como um problema nacional e não apenas municipal – demonstra inclusive uma precoce sensibilidade ambiental alertando que se inicie a "política dos parques e reservas estaduais enquanto é tempo,

[8] L.uiz de Anhaia Mello, Planejamento, arquitetura e engenharia. Contrastes e confrontos, in *Habita*t, n. 38, p. 2-8, janeiro 1957.

enquanto não se valorizam as terras ou não se destroem as belezas naturais", (p. 52), e sugere a criação de um Departamento de Recreio municipal, pois as gerações futuras da grande São Paulo metropolitana de amanhã, necessitarão de *espaços abertos*, *de organização da produção e consumo do lazer*, como parte integrante do plano geral da cidade (p. 56).

A "árvore do urbanismo": transferência e transformação de um modelo



Figuras 5 e 6: Diagrama de "An Attractive Evansville", e a chamada "Árvore do urbanismo" retomada no primeiro livro de Luiz de Anhaia Mello.
Fonte: H. Bartholomew, Evansville, Indiana, Comprehensive Plan, 1927 (Lovelace 1992)
e Anhaia Mello (*Problemas de Urbanismo*, 1929).

A figuração da árvore do urbanismo é nosso último ponto. O que ela significou para Anhaia Mello, em que difere do seu evidente modelo americano, tratando-se de uma apropriação parcial, e que representação a árvore teria no planejamento da cidade, no pensamento de Anhaia e no de Bartholomew? (Figuras 5 e 6)

Primeiramente, destaco que sob esse título "A Árvore do urbanismo de Luiz de Anhaia Mello", há uma dissertação de Mestrado em História, na USP, de Claudio Hiro Ararawa, de 1999. Quando Claudio Hiro escreveu sua pesquisa, obra de referência fundadora, o modelo de Bartholomew não foi localizado (as buscas de referências na Internet mal começavam além do fato que a fonte é rara, ou inexistente nas bibliotecas do pais).

Nas duas representações dessa árvore, vê-se que as raízes são a parte mais importante, e é nelas que a apropriação se particulariza. Justamente, na árvore de Anhaia Mello a *opinião pública* ocupa todo o enraizamento, pois a educação ou a *elevação da temperatura moral do ambiente* são posturas fundamentais da missão do urbanista, segundo a experiência norte-americana; daí tantas conferências que faziam seus pares norte-americanos em associações diversas, e que ele procurava imitar o procedimento a fim de despertar a consciência cívica da população e sensibilizá-la por meio de intensiva propaganda, para que ela se dedicasse ao bem comum e participasse da resolução dos problemas da cidade (vimos como encarava o apostolado da profissão de engenheiro, seu compromisso cívico e ação pedagógica de formador de opinião). Anhaia queria que fossem criadas, como nos Estados Unidos, inúmeras comissões e associações do *plano da cidade* – estas formam o *tronco* da árvore, comissões que seriam independentes da ingerência política; e que civis e técnicos criariam a *legislação* adequada em termos globais ou *compreensivos* para organizar a cidade – assim as leis são a *copa* da árvore, capaz de trazer o *progresso urbano* (representado imaterialmente na sua *sombra*) para todos os cidadãos. Ora, Anhaia pouco conseguiu nesse sentido, apesar das inúmeras iniciativas, como a Sociedade dos Amigos da Cidade, concepção tão próxima das *Civic Associations, Citizens Commitees on City Plan, Civic Affairs Comitees, Civic Improvements Leagues,* citadas e descritas por ele em suas palestras. Entre os *city planners* americanos, observa ele, de Burham a Bartholomew, é "opinião unânime que o resultado foi obtido pela educação das massas, esforço individual de cidadãos esclarecidos e animados pelo espirito cívico e trabalho desinteressado de associações"[9]. Assim, criticava sempre seus pares pela falta de cooperação para praticar o bem público, critica explícita em *cartoon* retomado do jornal americano *The American City*, e traduzido no *Boletim do Instituto de Engenharia* em 1935, representando a ausência de cidadania, a falta do *esprit d'urbanisme* (a expressão é de Pierre Lavedan, autor muitas vezes evocado por Anhaia). A imagem denuncia a indiferença e a falta de sacrifício pessoal dos políticos pela comunidade, a distância entre o urbanismo em teoria e na prática.

No diagrama de Harland Bartholomew para o plano compreensivo de Evansville, a cidade é comparada a uma bela árvore, e os pequenos textos e desenhos que se distribuem nas raízes querem dizer que a beleza de uma árvore como a de uma cidade, dependem do desenho das ruas, da sua arborização, dos edifícios públicos e parques com árvores, igualmente presentes nos quintais das casas. Como se a árvore atuasse em toda a organização urbana, estando representada em todos os itens destacados no enraizamento que ocupa a maior parte da imagem, além de funcionar como um símbolo que sustenta a tão falada *beleza urbana*, ou seja, a *atraente Evansville* (no titulo da imagem). Lembremo-nos que Anhaia Mello citou Raymond Unwin que comparava o desenvolvimento de um sistema geral de ruas à estrutura de uma árvore (Anhaia Mello, 1920, p. 326). Como na vinheta de Bartholomew, a árvore é parte do *street design*[10], da *street furniture*, dos loteamentos distantes da cidade industrial e dos edifícios verticais que formavam a *downtown*. Afinal, Anhaia citava os paisagistas como os melhores colaboradores dos urbanistas – Olmsted, Elliot, Robinson, Burham e Brunner, ciosos da beleza urbana e do controle estético da arquitetura privada, questão sobre a qual ele quis criar leis a respeito.

[9] Luiz de Anhaia Mello, Urbanismo. *BIE*, n. 92, v. 9, nov. 1928 (retomado no Cap. 2 do livro *Problemas de Urbanismo*, cit.).
[10] Lê-se no artigo de Luiz Anhaia Mello, Aerovias e Aeroportos, *Revista Politécn*ica, n. 100, ago-set 1930: "As diferentes vias de acesso aos núcleos urbanos, e as de circulação interior, são como as raízes e os capilares da árvore urbana, pois que absorvem a seiva necessária ao progresso da comunidade", p. 195.

Entre textos e figuras, se a representação da *árvore* na bibliografia norte-americana significa que os componentes do espaço urbano incorporam a natureza, para Anhaia Mello, a árvore do urbanismo personifica, no meio do nada (o fundo é um campo árido) ideários que queria enfatizar de participação pública, organização e legislação das cidades. O ciclo completo e ordenado do desenvolvimento urbanístico estaria na representação dessa árvore, como o próprio Anhaia Mello indicava: a propaganda (formação da opinião pública) e a comissão do plano da cidade para chegar à perfeição do plano geral com a legislação adequada.

Preocupado com a evolução de São Paulo, e ciente da internacionalização dos problemas do urbanismo, vimos que Anhaia lia tanto os "clássicos", quanto novos autores, destacando que as referências sobre as cidades norte-americanas, por estarem também em crescimento rápido, lhe interessavam muito mais do que textos sobre as "cidades europeias cristalizadas". E escreveu, retomando Jacob Crane: "o urbanista profissional está muito intoxicado de imagens e formas das velhas cidades, da Paris de Haussmann, da paisagem romântica inglesa, de Le Nôtre e [Humphry] Repton. Tradição e educação fizeram do urbanista um anacronismo na vida moderna. É preciso abandonar as pesquisas ociosas de beleza e dignidade das cidades pré-maquinistas, e procurar, resolutamente, a expressão lógica e direta da vida americana que ora surge"[11].

Dizem que ele nunca viajou ao exterior, mas lendo-o percebe-se que descrevia perfeitamente locais, e analisava leis, associações, estatísticas, diagramas, propostas, cálculos, - das pequenas cidades americanas às grandes metrópoles -, como se tivesse participado de sua elaboração, traduzindo-os para o leitor brasileiro. Sabemos da importância do americanismo na cultura dos anos 1920-1930 para sua geração - a América representava um ideal urbanístico, um *sonho* alternativo de modos de habitar, viver e conviver no cotidiano, trabalhar e recrear-se, usufruindo a natureza e conquistas da democracia[12]. Mas Anhaia relativizava sempre a apropriação dos projetos externos, que para ele eram um "roteiro seguro de experiências testadas, modelos a serem adaptados e não copiados, pois as soluções não seriam as mesmas para todos, devendo ser apropriadas às condições especificas de tempo e lugar". Daí se entende a alteração no desenho apropriado a Bartholomew, adaptando-o às carências de nosso urbanismo.

Ele, que, em 1929, acreditava que com seus discursos conseguiria enraizar a educação na opinião pública, em 1951, explicita sua desilusão e desencanto diante do caos anunciado de São Paulo, e do urbanismo que continuava a ser *esse desconhecido* - título da palestra publicada na *Acrópole* naquele ano, em que reafirma autores como Lewis Mumford para sustentar sua posição pelo *decrescimento*, na contramão de seus pares. Conclui o texto reiterando ideais humanistas por uma cidade orgânica em que se harmonizam ruas, edifícios, parques e jardins recreativos, perguntando com Gaston Bardet, Churchill, Walt Witman e José Luiz Sert: *Can our cities survive?*

[11] Idem, p. 216.

[12] São muitas as referências obre o significado da expressão "sonho americano" que usei no titulo desta comunicação - ver, por exemplo: Jim Cullen, *The American Dream: a short story of an idea that shaped a Nation*. Oxford University Press, 2003; e Lawrence R. Samuel, *The American Dream: a cultural history*, Syracuse University Press, 2012.

REFERÊNCIAS:

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. "Pensamento e leituras de Luiz de Anhaia Mello – das propostas de arte urbana ao planejamento de um urbanismo humanista", *in Anais do III En*anparq – *arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva*, São Paulo, 2014. http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-3/iniciar.htm.

----------e SIMÕES JR, José Geraldo, "Luiz de Anhaia Mello – em busca de um urbanismo humanizado: ideário e autores de referência". *Anais do XIV SHCU. Cidade, arquitetura e urbanismo. Visões e revisões do século XX.* São Carlos, setembro 2016.

ANHAIA MELLO, Luiz. "Aerovias e Aeroportos", *Revista Politécn*ica, n. 100, p. 191-217, ago-set 1930.

----------, *Problemas de Urbanismo. Bases para a resolução do problema técnico.* São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, 1929.

----------, Urbanismo - O Recreio ativo e organizado das cidades modernas. *BIE*, n.47, p.145-161, abril 1929.

----------, *A Cidade Celular, quadras, superquadras e células residenciais*, *BIE*, v. 18, n. 94, p.131-142, set. 1933.

----------, A Cidade jardim, *Digesto Econômico*, n. 36, p. 27-30, nov. 1947.

----------, Planejamento, arquitetura e engenharia. Contrastes e confrontos, in *Habita*t, n. 38, p. 2-8, janeiro 1957.

----------, O Plano Regional de SP. Uma contribuição da Universidade para o estudo de 'um código de ocupação licita do solo', Conferência. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, 8/11/1954.

ARASAWA, Claudio Hiro. A Árvore do urbanismo de Luiz de Anhaia Mello. Dissertação de Mestrado em História, FFCL-USP, 1999.

BARTHOLOMEW, Harland. *The City Plan of Memphis, Tennessee. A Comprehensive City Plan,* 1924.

CULLEN, Jim, *The American Dream: a short story of an idea that shaped a Nation*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

GUERARD, Albert. *L'Avenir de Paris,* Paris: Payot, 1929.

LOVELACE, Eldridge. *Harland Bartholomew. His Contributions to American Urban Planning.* Urbana: University of Illinois, 1992.

SAMUEL, Lawrence R., *The American Dream: a cultural history*. Syracuse: Syracuse University Press, 2012.

The American City, 1928-1929.

The Playground, 1928.

TIMOTEO, Jhoyce Póvoa, A Cidade de São Paulo em "escala humana": Luiz de Anhaia Mello e sua proposta de recreio ativo e organizado. Dissertação de Mestrado em História, UNICAMP, janeiro 2008.

TOPALOV, Christian & MAGRI, Susanna. De la cité-jardin à la ville rationalisée. Un tournant du projet réformateur (1905-1925) dans quatre pays. In: *Revue française de sociologie*, 1987, 26-3, pp 417-451.

WARD, Stephen V. The Garden City Tradition Re-examined, *Planning Perspectives,* vol. 5, issue 3, 1990.

V enanparq
Salvador - 2018

TEMAS RECORRENTES NA HISTORIOGRAFIA DA ARQUITETURA BRASILEIRA: CONTEXTUALIZAÇÃO EM VITÓRIA (ES)

RECURRING THEMES IN THE HISTORIOGRAPHY OF BRAZILIAN ARCHITECTURE: CONTEXTUALIZATION IN VITORIA (ES)

TEMAS RECORRENTES EN LA HISTORIOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA BRASILEÑA: CONTEXTUALIZACIÓN EN VITÓRIA (ES)

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

MAZZINI, Maisa
Arquiteta e Urbanista pela UFES, Aluno Especial do PPGAU UFES
maisa_mazzini@hotmail.com

ALMEIDA, Renata Hermanny de.
Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela UFBA, Professora do DAU UFES e PPGAU UFES
renatahermanny@gmail.com

TEMAS RECORRENTES NA HISTORIOGRAFIA DA ARQUITETURA BRASILEIRA: CONTEXTUALIZAÇÃO EM VITÓRIA (ES)

RECURRING THEMES IN THE HISTORIOGRAPHY OF BRAZILIAN ARCHITECTURE: CONTEXTUALIZATION IN VITORIA (ES)

TEMAS RECORRENTES EN LA HISTORIOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA BRASILEÑA: CONTEXTUALIZACIÓN EN VITÓRIA (ES)

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
No intuito de contribuir para o preenchimento de lacuna existente na historiografia da arquitetura de Vitória (ES), discutir e auxiliar ações de preservação arquitetônica quanto à sua extensão tipológica, cronológica e geográfica, propõe-se uma investigação, elaborada no contexto de trabalho de conclusão de curso, acerca da arquitetura (projeto e obra) após 1950, na forma de fichamento e mapeamento. Por meio de levantamento de campo e registro fotográfico, realiza-se um "inventário para a cidade de Vitória/ES", contemplando 75 (setenta e cinco) obras, entre a década de 1950 e o ano de 2015. Da análise quantitativa das obras selecionadas, observa-se, em maior relevância, a atuação de dois profissionais, Carlos Alberto Vivacqua Campos e Augusto Alvarenga, e um escritório, Escritório Marroquim Ltda. O período compreendido pelas décadas 1970 a 2000 é, então, adotado como referência para análise das narrativas, vertentes e forças na atuação dos profissionais, em uma abordagem de integração da disciplina (adquirida em formação acadêmica), do campo do pensamento e da *práxis* projetual. Para isso, recorre-se a critérios de seleção para o reconhecimento de valores estéticos, técnicos e sociais em arquiteturas recentes de Vitória. Por fim, faz-se uma leitura da trajetória das tendências arquitetônicas nacionais após 1950, correlacionando com o quadro municipal, por meio de uma periodização dos temas recorrentes.
PALAVRAS-CHAVE: arquitetura; historiografia; narrativas arquitetônicas; Vitória (ES).

ABSTRACT:
In order to contribute to fill the existing gap in the architecture historiography of Vitoria (ES), to discuss and assist architectural preservation actions regarding their typological, chronological and geographical extension, an investigation is proposed, elaborated as final project towards graduation, about the architecture (design and work) after 1950, in the form of documenting and mapping. Through a field survey and photographic record, an "inventory for the city of Vitoria / ES" is developed, contemplating 75 (seventy-five) works, between the decade of 1950 and the year 2015. From the quantitative analysis of the works selected, the performances of two professionals, Carlos Alberto Vivacqua Campos and Augusto Alvarenga, and an office, Marroquim Office Ltda, are observed. The period from the 1970s to the 2000s is then adopted as a reference for the analysis of the narratives, trends and forces in the work of the professionals, in an approach of integrating the discipline (acquired in academic formation), the field of thought and the praxis. To that end, it is applied selection criteria for the recognition of aesthetic, technical and social values in recent architectures of Vitoria. Finally, the trajectory of the national architectural tendencies after 1950 is read, correlating with the municipal framework, through a periodization of recurrent themes.
KEYWORDS: *architecture; historiography; architectural narratives; Vitoria (ES).*

RESUMEN:

Con el fin de contribuir al llenado de laguna existente en la historiografía de la arquitectura de Vitória (ES) y discutir y auxiliar acciones de preservación arquitectónica en cuanto a su extensión tipológica, cronológica y geográfica, se propone una investigación, elaborada en el contexto de trabajo de conclusión de curso, acerca de la arquitectura (proyecto y obra) después de 1950, en forma de fichamiento y mapeo. Por medio de levantamiento de campo y registro fotográfico, se realiza un "inventario para la ciudad de Vitória / ES", contemplando 75 (setenta y cinco) obras, entre la década de 1950 y el año 2015. Del análisis cuantitativo de las obras, se observa, en mayor relevancia, la actuación de dos profesionales, Carlos Alberto Vivacqua Campos y Augusto Alvarenga, e una oficina, Oficina Marroquim Ltda. El período comprendido por las décadas 1970 a 2000 se adoptó como referencia para el análisis de las narrativas, vertientes y fuerzas en la actuación de los profesionales, en un abordaje de integración de la disciplina (adquirida en formación académica), del campo del pensamiento y de la praxis proyectual. Para ello, se recurre a criterios de selección para el reconocimiento de valores estéticos, técnicos y sociales en arquitecturas recientes de Vitória. Por último, se hace una lectura de la trayectoria de las tendencias arquitectónicas nacionales después de 1950, correlacionando con el cuadro municipal, por medio de una periodización de los temas recurrentes.
***PALABRAS-CLAVE**: arquitectura; la historiografía; narrativas arquitectónicas; Vitória (ES).*

INTRODUÇÃO

A revisão historiográfica da arquitetura brasileira, especialmente das últimas décadas, vem se ampliando consideravelmente (CAMARGO, 2012). A história que sustenta o fim do Movimento Moderno e a "perda de rumos" com a inauguração de Brasília, transmitida como "oficial" até o final da década de 1980, é insuficiente e ineficiente para clarificar o cenário urbano atual. "Há um esforço coletivo de pensar, falar e escrever sobre nossa arquitetura mais além dos limites da mera e repetida consagração dos feitos da geração heroica" (ZEIN, 1987, p. 88). A exemplo, encontra-se o trabalho de Bruand (1999), dedicado ao desenvolvimento de um importante conjunto documental, retratando o estado-da-arte da arquitetura no Brasil do século XX, até o final da década de 1960. Todavia, o autor subtrai-se da diversidade da produção arquitetônica brasileira ao focar seus estudos nas regiões do Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Bahia.

Estudiosos como Segawa (2010), Bastos (2003, 2010) e Zein (2010), por sua vez, preocupam-se em reconhecer os processos na gênese da produção da arquitetura brasileira do século XX e seus múltiplos percursos, ampliando o conjunto de obras analisadas, por meio de uma visão abrangente do contexto territorial nacional. Ainda assim, a dispersão e complexidade do panorama brasileiro dificultam o desenvolvimento cartográfico das realizações e manifestações arquitetônicas (SEGAWA, 2010). Neste cenário, consequentemente, há restrita bibliografia tratando da trajetória da arquitetura em Vitória, capital do Espírito Santo, sobretudo abrangendo o projeto e obra posterior à década de 1950, principalmente a mais contemporânea.

Vale lembrar, entende-se por "historiografia", tal como defendido por Cordeiro (2015), "[...] a construção narrativa dos resultados da pesquisa histórica, realizada a partir do controle metódico de investigação empírica e de crítica documental" (CORDEIRO, 2015).

Sabe-se, que a partir dos anos 1950- 1960, o Movimento Moderno, aliado à um avanço tecnológico e econômico, percorre o território nacional, testando seus princípios em realidades distintas. Dentre os fatores que possibilitam a disseminação dos valores modernistas no país, Segawa (2010) destaca: a criação de Escolas de Arquitetura em outras regiões brasileiras e o intercâmbio interestadual de profissionais, motivados pelo ensino e perspectiva de trabalho, formados especialmente no Rio de Janeiro. A rota de imigração dos profissionais passa pela capital do Espírito Santo, incentivada pelo governo de Jones dos Santos Neves. Arquitetos como Élio de Almeida Vianna e Francisco Bolonha chegam à Vitória, na década de 1950, projetando as primeiras obras modernistas na cidade. No final da década de 1970, novos profissionais se inserem no cenário de produção arquitetônica apostando na monumentalidade em seus projetos. Ainda assim, no que tange a cidade de Vitória (ES), mesmo em âmbito acadêmico local, nota-se significativo conjunto de estudos referentes à arquitetura tradicional e, inversamente, poucas pesquisas abrangendo a arquitetura moderna, e mais raramente, tratando a pós-moderna e contemporânea.

Entre os trabalhos acerca da condição moderna de Vitória, tem-se: sobre Arquitetura Moderna Capixaba (MURTA, 2000) e sobre Élio Viana e Maria do Carmo Schwab (SILVA; MATTOS, 1987). Há também sub-projeto de pesquisa sobre Arquitetura Moderna em Vitória (ROCHA, 1995), orientado pela Profª. Drª. Renata Hermanny de Almeida. Sobre a condição pós-moderna, são encontrados: trabalhos sobre Carlos Alberto Vivacqua (BETTARELLO, 2003); e sobre Ione e Fernando Marroquim (SOUZA, 2000; ARRUDA; ALMEIDA, 2012). Ainda, uma monografia de conclusão de curso "A força do lugar na arquitetura brasileira: ensaio a partir da revista Projeto" (LUBIANA, 2015). Sobre o período denominado Tardomoderno, encontra-se projeto de pesquisa coordenado pela Profª. Drª. Clara Luiza Miranda, datado entre 2008-2009.

No intuito de contribuir para o preenchimento de lacuna existente na historiografia da arquitetura na capital do Espírito Santo, discutir e auxiliar ações de preservação arquitetônica quanto à sua extensão tipológica, cronológica e geográfica (CHOAY, 1999), propõe-se uma investigação, elaborada no contexto de trabalho de conclusão de curso[1], acerca da arquitetura (projeto e obra) após 1950, na forma de fichamento e mapeamento, numa híbrida abordagem entre Arquitetura e Patrimônio. Assim, por meio de levantamento de campo e registro fotográfico, realiza um "inventário para a cidade de Vitória/ES", contemplando 75 (setenta e cinco) obras entre a década de 1990 até o ano de 2015. A seleção baseia-se em metodologia e critérios desenvolvidos através em pesquisa qualitativa, histórica e teórica, relativa à arquitetura brasileira posterior à década de 1950, incluindo estudiosos, entre os quais Ruth Verde Zein, Maria Alice Junqueira Bastos e Josep Maria Montaner.

Uma análise quantitativa das obras inventariadas, permite verificar a relevância, em sua atuação, de dois profissionais, Carlos Alberto Vivacqua Campos, arquiteto capixaba conhecido como Bebeto Vivacqua, e Augusto Alvarenga, arquiteto capixaba emergente; e um escritório - Escritório Marroquim Ltda., formado por Ione e Fernando Marroquim. Embora sem coincidência quanto à formação acadêmica, a atuação dos profissionais constitui experiências partilháveis aos princípios modernos, ora revisando-os, através de experimentações quanto ao uso de materiais e formas geométricas, ora renovando paradigmas, por meio da preocupação de diálogo com o entorno, até propondo sua ruptura e aproximação com conceitos internacionais da arquitetura *high- tech.*

Intenta-se, neste artigo, desvendar os rumos, repercussões e contribuições do Movimento Moderno e subsequentes estilos na construção do cenário arquitetônico capixaba. O período compreendido pelas décadas 1970 a 2000 é adotado como referência para análise das narrativas, vertentes e forças na atuação de Bebeto Vivacqua, Augusto Alvarenga e do Escritório Marroquim Ltda., em uma abordagem de integração da disciplina (adquirida em formação acadêmica), do campo do pensamento e da *práxis* projetual dos profissionais. Para isso, recorre-se aos critérios de seleção propostos por Mazzini (2016) para reconhecimento de valores estéticos, técnicos e sociais em arquiteturas recentes de Vitória. Em seguida, faz-se uma leitura da trajetória das tendências arquitetônicas nacionais após 1950, correlacionando com o quadro local, através de uma periodização dos temas recorrentes. Este artigo conta, portanto, com um levamento histórico-teórico, tendo como principal referência a literatura de Ruth Verde Zein e Maria Alice Junqueira Bastos, dando apoio conceitual e documental, e os estudos ministrados e desenvolvidos pela Profa. Dra. Clara Luiza Miranda, que dedica-se à revisão historiográfica, no que tange à arquitetura capixaba, incluindo análise de aspectos políticos, econômicos e sociais.

CRITÉRIOS DE SELEÇÃO

Para a elaboração do Inventário, desenvolve-se critérios de seleção que norteiam a escolha das 75 obras da cidade de Vitória, usando como base a metodologia estabelecida pelas instituições/organizações internacionais e nacionais, em especial o *Docomomo* Internacional (MAZZINI, 2016, p.75). O *Docomomo* empenha-se em discutir a ampliação cronológica da herança patrimonial e na identificação de valores universais e excepcionais das obras do Movimento Moderno. Vale ressaltar que, para Jokilehto (2006), “valores universais” implicam em características autênticas e globalmente desejáveis de uma edificação

[1] Este artigo é um desdobramento de Projeto de Graduação (PG), para título de Arquiteto e Urbanista, apresentado ao Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Espírito Santo.

particular, enquanto o conceito de "excepcional" é definida pelo melhor ou melhores exemplares representativos de uma categoria patrimonial (JOKILEHTO, 2006).

Criada em 1988 pelos arquitetos HubertJanHenket e Wessel de Jonge, na Holanda, a organização sem fins lucrativos denominada *Docomomo* ("*DOcumentation and COnservation of buildings, sites and neighbourhoods of the MOdern Movement*") tem como uma das principais metas documentar exemplares do Movimento Moderno, sejam eles arquitetura, paisagens, meios urbanos ou elementos técnicos, e, assim, criar um registro coletivo, alcançando profissionais em todos os países onde o movimento moderno tenha ocorrido.

Para assegurar uniformidade na organização de um inventário e para auxiliar as demais instituições e/ou profissionais no desenvolvimento de documentação, o Comitê Especial Internacional do *Docomomo* desenvolve um guia, contendo diretrizes e critérios de avaliação de exemplares significativos de arquitetura moderna, estabelecidos em um encontro sitiado em Paris, datado de 1993. O guia desenvolve-se estabelecendo conteúdos para fichamento, podendo este ser "mínimo"ou "completo", iniciado por registro fotográgico que melhor caracterize a edificação e seguido por breves descrições dos elementos arquitetônicos. As demais informações a serem inseridas nas fichas técnicas são: identificação do contexto geográfico (item 1), histórico (item 2) e descrição das condições físicas originárias e atuais (item 3). No quarto item, denominado "Testes de avaliação do *Docomomo* pela procura de modenismo para estabelecer a inovação técnica, social e estética" (*Guideline*, DOCOMOMO, acesso em 19 de out. 2015), encontram-se os critérios de avaliação, que percorrem desde os valores intrínsecos do objeto (avaliação técnica, estética e social), até sua significância comparativa (quanto ao seu status canônico e valor referencial).

Para a aplicação destes critérios na seleção de obras inseridas na realidade de cidades como a de Vitória e no recorte histórico que ultrapassa aquele reconhecido pela organização, propõe-se uma revisão, apresentada no quadro (Quadro 1) a seguir:

Critérios de Análise e Seleção de Arquitetura em Vitória 1950- 2015
Valores Intrínsecos ao objeto

Valor Técnico	Experimentação de novas técnicas e materiais construtivos com, ou não, a associação de práticas vernaculares; Exploração da solução estrutural e dos materiais construtivos como elementos técnicos e estéticos na composição arquitetônica; Exploração do tratamento de fachada, lançando mão de recurspos de sombreamento adequados com a incidência solar, expressando o conhecimento e preocupação climática do(a) arquiteto(a), no âmbito do conforto ambiental.
Valor Estético	Todos os elementos de composição que definem as qualidades arquitetônicas e expressão do processo criativo e artístico do profissional em questão. Podem ser eles: • Entendimentos matemáticos e geométricos, identificando um traçado regulador na composição arquitetônica; • Exploração do material empregado, em sua expressividade formal e sensorial; • Referências a elementos considerados tradicionais; • Preocupação com percursos externos; • Cor;
Valor Urbano	Relações edifício x sítio que expressam o “espírito do lugar”, sendo esse uma combinação de condições geográficas como o clima, geografia, etc, e condições culturais, como valores, crenças e costumes da população.
Valores Extrínsicos ao objeto	
Valor Disciplinar	Reconhecimento do edifício na produção arquitetônica regional, nacional ou mundial, tratando-se de um modelo a ser seguido ou de um exemplar relacionado a demais edifícios locais ou até de outros países. Tal reconhecimento está condicionado à qualidade da intenção do(a) arquiteto(a), ligado à sua consciência produtiva, e não à um exercício de repetição.

Valor Social e Histórico	Enquandram-se os edifícios construídos entre o recorte históricode 1950 a 2015, reconhecidos como exemplares da arquitetura moderna e/ou de linhagens posteriores, que revisam e/ou inovam princípios. Também deve ser analisado se o objeto de estudo é desenvolvido para suprir uma nova demanda, ou se o cliente em questão é um incentivador de uma reforma arquitetônica.

Quadro 1: Critérios de Seleção de Arquitetura em Vitória, de meados do século XX até início século XXI
Fonte: Mazzini, 2016

CONTEXTO HISTÓRICO: TEMAS RECORRENTES

Até o início da década de 1970, é inexistente, nas instituições de ensino superior no Espírito Santo, a formação em Arquitetura e Urbanismo, o que dificulta a produção e discussão de ideias. Essas se vinculam, então, à produção arquitetônica resultante da atuação de arquitetos com formação modernistas em outras capitais nacionais (MIRANDA, 2010). Além disso, até então, as novas manifestações culturais no Espírito Santo dependem do interesse individual de investidores apoiadores de experimentações inovadoras.
Porém, não há um número tão significativo de tais incentivadores em épocas remotas. No cenário internacional, a arquitetura moderna "tinha sido denunciada como portadora de um mau espírito, responsável por parte do desassossego; [h]avia traído a tradição, aberto horizontes nefastos" (LE CORBUSIER, 1957). Nesse cenário, o que esperar de uma sociedade marcada pelo apego aos valores historicistas e conservadores, ligados às técnicas tradicionais de moradia, e cuja economia se baseia em atividades rurais, especialmente na produção e cultivo do café?

Vale, ainda, lembrar o quadro econômico e cultural do Espírito Santo, em comparação aos demais membros da região Sudeste, beneficiados com boa percentagem dos investimentos da República e preconizantes do nascimento de manifestações culturais. Enquanto isso, aquele vê-se dependente do café, sendo que boa parte da produção era escoada para a então capital, a cidade do Rio de Janeiro (GONÇALVES, 2000). Isso enquanto nas demais cidades brasileiras já são assimiladas tendências modernizantes na segunda metade da década de 1930, praticadas por arquitetos engajados antagonicamente aos valores tradicionalistas (SEGAWA, 2010). A construção do Ministério da Educação e Saúde (1936-1942) é marco da categorização de Zein (1987) denominada "Entre Modernos e Modernos", inserida dentro do quadro geral "A Arquitetutra Moderna dentro da Cidade Figurativa". Ou seja, entende-se haver uma ruptura formal e conceitual, quanto ao objeto arquitetônico, porém, dentro de um cenário urbano de traçado colonial (ZEIN, 1987, p.92). É a partir dessa data que, efetivamente, a Arquitetura Moderna no Brasil é instaurada.

No segundo pós guerra, o país passa por uma fase de prosperidade econômica, intenso progresso e desenvolvimento, que se espalha também na arquitetura, com a afirmação da Arquitetura Moderna Brasileira. Até a década de 1950, ainda que comecem a nascer revisões, paradigmas e críticas ao Movimento Moderno, pode-se dizer que há a aceitação da liderança da "Escola Carioca" no cenário de produção arquitetônica, sendo, portanto, o Rio de Janeiro o centro das manifestações culturais modernistas (ZEIN, 2010). Como "Escola Carioca", entende-se o conjunto de obras produzido por uma primeira e segunda

geração de arquitetos formados no Rio de Janeiro, atuantes na década de 1930 e 1940, que, com a liderança intelectual de Lúcio Costa e formal de Oscar Niemeyer, desenvolvem um "estilo nacional" de arquitetura, seguindo os princípios de Le Corbusier. Assim, Zein e Bastos (2010), definem, portanto, a periodização denominada "Continuidade".

Contudo, desde o final do século XIX, por toda a Grande Vitória, região que engloba municípios do entorno da capital do Espírito Santo "[...] impera a ânsia de ser incluído na modernidade " e "prevalece o desejo de ruptura com um passado modesto" (MIRANDA, 2011). O Movimento Moderno no Espírito Santo, em especial na capital Vitória, é impulsionado pelo então Governador Jones dos Santos Neves (de 1951 a 1955), que identifica na arquitetura moderna um cúmplice para sua gestão desenvolvimentista (GONÇALVES, 2010). Impulsionado pelas mudanças estruturais no estado e na economia, alinha-se ao princípio de racionalização e de industrialização da arquitetura moderna. Além dos já mencionados Élio de Almeida Vianna e Francisco Bolonha, outros profissionais exercem seu papel na disseminação de obras modernas em Vitória até meados da década de 1980, sendo eles Décio Thevernard, Marcello Vivácqua, Dirceu Carneiro, dentre outros. Destaca-se a importante atuação de Maria do Carmo Schwab, arquiteta capixaba formada pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil no Rio de Janeiro, que preocupa-se em desenvolver arquitetura em sua qualidade. Todos tinham em comum o posicionamento e o repertório advindo da chamada Escola Carioca, "[e]mbora se possam observar, num e noutra, algumas referências de projetações distintas" (MIRANDA, 2010).

O período da "Continuidade" se estende até o ano de 1955, definido pela movimentação de transição da sensibilidade plástica e formal, que se aproxima do brutalismo internacional. A indústria da construção civil e o desejo pela cidade moderna traçam metas que informam parte importante da produção arquitetônica. A racionalidade construtiva passa a ser ainda mais valorizada, ou seja, observa-se uma menor preocupação com ornamentos decorativos, enquanto inversamente proporcional, busca-se a funcionalidade (ZEIN; BASTOS, 2010).

O anseio pela cidade moderna é observado nos projetos participantes do concurso para o Plano Piloto de Brasília, divulgado em 1957. Todas as propostas apresentadas convergem na aceitação da incapacidade do traçado urbano tradicional de responder a certas questões da atualidade e de solucionar o "caos". O concurso possibilita aos arquitetos participantes a livre experimentação do exercício profissional, segundo suas próprias aspirações, uma vez que a área prevista para implantar a nova capital brasileira é desprovida de quaisquer impedimentos, no que se refere às suas condições geográficas e, principalmente, históricas. Observa-se então a "utopia desnudando-se", assim como sugere o título da periodização por Zein (1987) em seu artigo "O futuro do passado, ou as novas tendências atuais".

Há também um relativo afastamento da obra de Le Corbusier e aproximação com o universo formal e construtivo compartilhado com o brutalismo, uma vez que os paradigmas nascidos até a década de 1950 estão melhor estabelecidos e ampliam-se, desdobrando novos horizontes. A arquitetura brasileira não é mais homogênea; o termo "Brasilidades" é melhor apropriado para definir o período denominado "Diálogos"(ZEIN; BASTOS, 2010). De um lado, há os profissionais que buscam retomar a "verdadeira arquitetura moderna", seguindo os ensinamentos de Le Corbusier e Lúcio Costa; de outro, arquitetos que acreditam que a arquitetura moderna está esgotada e ultrapassada. Porém, essa revisão instaura-se num âmbito formal, mantendo o diálogo na esfera conceitual com o Movimento Moderno, como observado na arquitetura de Lina Bo Bardi e Afonso Reidy (ZEIN; BASTOS, 2010).

O Brutalismo é, portanto, um movimento simultâneo e não posterior a Brasília, diretamente ligado ao incentivo governamental de desenvolvimento de uma expressão paulista (BASTOS, 2003). Ainda que proponha uma revisão formal, o plasticismo brutalista deve muito a Le Corbusier: uso do concreto bruto na composição arquitetônica e a ruptura com a tradição da leveza brasileira pela impressão de peso. Tem como principal legado as obras de Vilanova Artigas.

O intervalo denominado "Diálogos" se estende até 1965, um ano depois do golpe militar e o fechamento político, que contribuem para confundir, durante muito tempo, a luta contra a ditadura com a defesa de uma "Arquitetura Brasileira" (ZEIN, 1990, p. 228). É instaurado o período "Pós Brasília", marcado também pelas questões do Planejamento Urbano, com a definição dos Planos Diretores e da Habitação Social (ZEIN; BASTOS, 2010). A partir de então, observa-se o início de uma diversidade ainda maior de tendências, de acordo com aspectos regionais de cada cidade. Nesse contexto, tem-se as obras do arquiteto mineiro Severiano Porto, formado em 1954 na Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, atuante nas regiões Norte e Nordeste, a partir da década de 1960, especialmente preocupado com as questões climáticas, com a tecnologia e com as tradições vernaculares (ZEIN, 1990).

A ditadura militar atinge também a capital do Espírito Santo. A instabilidade política enfraquece os investimentos à cultura e à transformação social, causando uma lacuna na produção dos arquitetos, no período compreendido entre 1964 a 1967, e posterior descompasso nas vertentes de atuação. "Alguns mantiveram o rigor compositivo moderno evoluindo dentro de seus programas ideológico, como Maria do Carmo Schwab e Élio Vianna; outros voltaram ao ecletismo da velha prática da opção de estilo e em resposta à demanda do cliente" (MIRANDA, 2008, p. 59).

Em artigo publicado na revista Projeto, Zein (1987) destaca o ano de 1972 como o momento no qual é possível identificar diferentes linhas arquitetônicas: o plasticismo de Oscar Niemeyer e suas vertentes; a geração de discípulos de Artigas, em São Paulo, formados entre 1955 e 1975; os "representantes do International Style" e a influência da arquitetura paulista em outros Estados (ZEIN, 1987, p. 96). O ano de 1975 dá início à periodização denominada "Crise e Renovação" (ZEIN; BASTOS, 2010). As arquiteturas a partir dessa data, até 1985, estão mais preocupadas com os debates e crises abertos pela condição pós-moderna. Dividem-se em três caminhos: a continuidade de uma tradição moderna brasileira; a revisão dessa tradição com a realidade amplo senso; e a eventual superação moderna, aberta às discussões internacionais (ZEIN; BASTOS, 2010).

No Espírito Santo, a década de 1970 é marcada por uma mudança da estrutura econômica: a dependência do café diminui com a introdução de outros cultivos agrícolas. No setor industrial, há grandes investimentos de empresas nacionais, que se instalam no estado. A nova base econômica potencializa o processo de urbanização e favorece a construção civil na capital. Assim, vários arquitetos formados em diferentes universidades pelo Brasil, migram para Vitória na perspectiva de trabalho. Profissionais como Bebeto Vivacqua, Carlos Fayet, Ione e Fernando Marroquim, José Galbinski e Paulo Casé, introduzem novas ideias e mudanças em processo no campo da arquitetura (MIRANDA, 2008).

Na perspectiva da continuidade de uma tradição moderna brasileira, encontra-se o arquiteto carioca Marcello Vivacqua em Vitória. Traz consigo a estética modernista da "Escola Carioca" difundida pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, onde forma-se em 1951. Vem para Vitória incentivado por Élio Vianna para trabalhar na Secretaria de Viação e Obras Públicas (SVOPES) junto com Maria do Carmo Schwab. Durante o final da década de 1960 e durante a década de 1970, os investimentos

patrocinados pelo “milagre econômico” em vários setores nas universidades em todo o país permitem que os arquitetos desenvolvam experiências em planejamento de instalações universitárias (SEGAWA, 2010). Projetando obras significativas na cidade de Vitória, desde 1955, o arquiteto mantém suas referências modernas na obra da Célula Modular Universitária da Universidade Federal do Espírito Santo, em 1968. Neste projeto, Vivacqua beneficia-se do concreto armado, nas formas puras e livres de ornamentos. Preocupa-se com o conforto ambiental, propondo pátio interno e janelas em fita para iluminação e ventilação natural, além de paisagismo e beirais para proteção contra incidência solar.

A influência da arquitetura paulista também é notada na capital do Espírito Santo. Neste contexto, encontra-se o arquiteto gaúcho José Galbinski, formado em 1957 pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Assinante dos projetos da Biblioteca (1968) e do Reifeitório (1970) da Universidade de Brasília, o arquiteto desenvolve, junto com a arquiteta Ione Marroquim, o projeto da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, em 1978. Galbinski não se limita à sua formação influenciada pela linhagem carioca, buscando referências no brutalismo de Artigas: explora o potencial expressivo do concreto armado, solucionando o programa do edifício em um único bloco monumental.

Paralelamente, os avanços econômicos contemplam áreas de infraestrutura, transporte e comunicação, afastando-se geograficamente, em um projeto político-econômico de integração nacional (SEGAWA, 2010). A prosperidade do “milagre econômico” alcança a cidade de Vitória, e se expressa na construção da ambicioso projeto do Terminal Rodoaquaviário, em 1978, do uruguaio Nelson Inda e de Carlos Maximiliano Fayet, arquiteto urbanista natural de Domingos Martins (ES) e formado em arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1953, e 1955 em urbanismo. Como Galbinski, mesmo com formação de cunho modernista ligada a linha carioca, Carlos Maximiliano Fayet revisa os princípios modernos, lançando mão de novos materiais e técnicas, como a estrutura leve de cobertura metálica que permite vencer grandes vãos. A tipologia diferenciada possibilita a liberdade de ir e vir do indivíduo por toda a sua extensão. Nota-se a preocupação com especificidades geológicas e geográficas do entorno, como a topografia, hidrografia e a vegetação, e a iniciativa de modernizar áreas adjacentes do centro da cidade.

Nos “Novos Rumos” (ZEIN; BASTOS, 2010), iniciados a partir de 1985, observa-se o esmaecimento da clareza e da exatidão das posições. No final de 1984, a divulgação de concurso de uma Biblioteca Pública coloca em questionamento o esgostamento do papel inovador do arquiteto. Nenhum projeto participante propõe uma solução adequada ao programa (ZEIN; BASTOS, 2010). Para tentar explicar esse intervalo, Zein (1987) levanta a discussão, apresentando cinco temas recorrentes. O primeiro, a “Reciclagem”, é a revitalização de obras preexistentes através de intervenções. “Substituir o desperdício pela reutilização criativa passa a ser um imperativo não de moda, mas de sobrevivência” (ZEIN, 1987, p. 100). O segundo tema, denominado “Arquitetura dos negócios”, inclui obras que seguem as regras restritivas e limitações do sistema capitalista, porém com boas soluções, mesmo que não exepcionais. O terceiro, “A cidade da especulação”, onde se tem a cidade como mercadoria e a paisagem urbana descontínua, causados pelo “uso do solo” e zoneamentto estanqueizado. O quarto, intitulado “Arquitetura, ofício e técnica” é a conscientização da busca pela qualidade técnica e no aperfeiçoamento dos detalhes no exercício da profissão no dia-a-dia. E o quinto, denominado “Regionalismos brasileiros”, caracteriza-se pela valorização das peculiaridades geográficas e culturais de cada região do Brasil (ZEIN, 1987). Zein (1987) ainda sugere mais um tema adicional, caracterizada pela crítica à produção arquitetônica.

O ano de 1995 dá início à "Contemporaneidade" (ZEIN; BASTOS, 2010). Nota-se a diversidade de tendências, ou sua dispersão. O desenho do espaço público é entendido como protagonista de uma paisagem urbana, essa sendo marcada por elementos naturais ou não, como os rios, a paisagem construída e/ou topografia

BEBETO VIVACQUA: EXPERIMENTAÇÕES DA TRADIÇÃO MODERNA

Bebeto Vivacqua, como é conhecido Carlos Alberto Vivacqua Campos, nasce em Cachoeiro de Itapemirim, em 1944, e falece na cidade de Vitória no ano de 1986. Estuda Arquitetura e Urbanismo em 1968, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, alinhando-se a uma formação de cunho modernista ligada à "Escola Carioca". Reside em Minas Gerais na década de 1970, afim de realizar um curso de Paisagismo, em um momento em que os arquitetos mineiros começam a demonstrar de maneira ostensiva as possibilidades da opção eclética, recuperando o valor da noção de composição como oportunidade de renovação (ZEIN, 1990). Segundo Zein (1990), não é possível afirmar a ocorrência de uma "Escola Mineira", porém nota-se uma diversidade de arquitetos de "formação e preocupação semelhantes que intentam produzir uma arquitetura própria [...]" (ZEIN, 1990, p. 240). Também estuda, temporariamente, na Espanha, o que contribui para ampliar seu repertório e suas convicções acadêmicas. Após a conclusão de sua formação, retorna ao Espírito Santo, fixando-se em Vitória, onde exerce seu ofício com grande maestria, revolucionando a produção e concepção arquitetônica local, com seus projetos ousados e originais. Bettarello (2003) define a arquitetura de Bebeto Vivacqua como uma clara expressão de um espírito de transformação na busca de quebra de paradigmas.

A partir da década de 1960, Bebeto vence, junto ao seu parceiro de trabalho Irencyr Beltrão, vários concursos de arquitetura nacionais e internacionais, dentre os quais destacam-se: o 1° lugar no Concurso Nacional de Arquitetura para SAER-BA, em 1971, e o 1° lugar no Concurso de Arquitetura para a sede da Prefeitura Municipal de Vitória, em 1972.

No que se refere aos valores técnicos e estéticos, nota-se na sede da Prefeitura de Vitória (Figura 1), datada de 1974, o caráter inovador do arquiteto. Bebeto Vivacqua introduz no repertório da arquitetura de Vitória a utilização do concreto aparente trabalhado e do vidro nas fachadas (BETARELLO, 2001). Explora a solução estrutural, apostando no tratamento plástico de volume escultórico e experimentação de formas geométricas, como a piramidal, retangular e cilíndrica. Neste sentido, o programa da Prefeitura, Câmara Municipal e Plenário é distribuído em blocos geométricos definidos e independentes (Figura 2), integrandos através de materiais e de elementos de comunicação, representados pelas escadas e rampas externas (Figura 3). Assim, preocupa-se com o percurso do usuário, que transita pelos edifícios por diferentes níveis e espaços.

Pode-se destacar a escala da obra quanto seu Valor Urbano, uma vez que estabelece relação com a morfologia do entorno, marcada por edificações de um a dois pavimentos. Ainda assim, sua implantação elevada dá destaque ao Edifício da Prefeitura, este alinhado ao traçado da avenida principal, e o deslocamento dos demais blocos no lote permite a conformação de espaços livres envolventes do ambiente natural e a vegetação, responsável pela ambiência aprazível e proteção contra incidência solar.

Figura 1: Prefeitura Municipal de Vitória, projeto de Bebeto Vivacqua e Irwncyr Beltrão, 1974.
Fonte: Mazzini, 2016

Figura 2: Prefeitura Municipal de Vitória, projeto de Bebeto Vivacqua e Irwncyr Beltrão, 1974.
Fonte: Mazzini, 2016

Figura 3: Prefeitura Municipal de Vitória, projeto de Bebeto Vivacqua e Irwncyr Beltrão, 1974.
Fonte: Mazzini, 2016

Uma de suas obras de grande valor técnico e estético é o Palácio do Café (Figura 4 Figura 5), localizado na Enseada do Suá. O Palácio do Café abriga o Centro do Comércio de Café de Vitória (CCCV), que representa o setor em que o Espírito Santo se destaca como um dos maiores exportadores do Brasil. Em 1983, é assinada a convenção do Edifício Palácio do Café para a construção do mesmo, onde Bebeto Vivacqua é convidado. Sua construção, entretando, é finalizada em 1987, um ano após a morte do arquiteto. O programa é distribuído em uma única torre monumental, em cuja composição arquitetônica é possível reconhecer influências disciplinares provenientes da sua formação na escola carioca. Bebeto Vivacqua lança mão da planta e da fachada livre; do tratamento com brises soleis e janela em fita (no sentido vertical), além da exploração de linhas regulares e curvas. Não obstante, persiste na experimentação do uso de materiais e na exploração da solução estrutural na composição estética, combinando o concreto armado com o tijolo aparente bruto: um claro enfrentamento da textura lisa e edificações brancas do Movimento Moderno pragmático. O arquiteto ainda propõe uma desconstrução dos volumes regulares, a partir da decomposição volumétrica de paralelepípedos e de triângulos prismáticos e justaposição de formas cilíndricas.

Seu valor urbano e social é observado no destaque do edifício na paisagem, simbolizando o valor da produção do café no Espírito Santo em toda a sua história. Situado em uma região privilegiada da cidade, com grande desenvolvimento econômico e visuais marcantes para o Convento da Penha e para a Baía de Vitória, a obra tem como elemento de composição a utilização de dois elevadores panorâmicos, representantes do avanço tecnológico da região.

Figura 4: Palácio do Café, projeto de Bebeto Vivacqua, 1983.
Fonte: Mazzini, 2016.

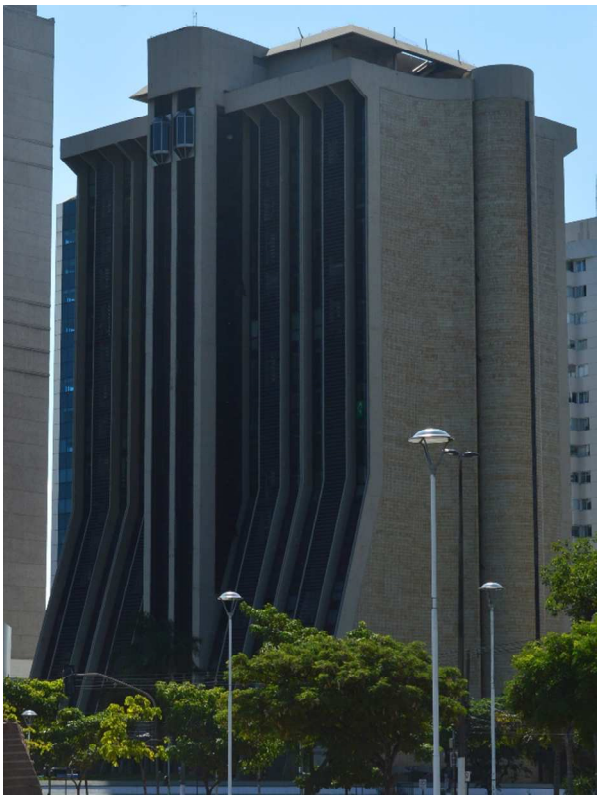


Figura 5: Palácio do Café, projeto de Bebeto Vivacqua, 1983.
Fonte: Mazzini, 2016.

O caráter inovador do arquiteto também transparece em outras de suas obras: Rede Gazeta (Figura 6), de 1974, e Junta Comercial (Figura 7), entre 1977 e 1987. É possível reconhecer, portanto, a qualidade da intenção de Bebeto Vivacqua e o caráter disciplinar de suas obras, constituindo-se em uma vertente no plano das experimentações dos repertórios formais, menos compromissada com a tradição moderna pragmática.

Figura 6: Rede Gazeta, projeto de Bebeto Vivacqua, 1974.
Fonte: Mazzini, 2016.

Figura 7: Junta Comercial, projeto de Bebeto Vivacqua, 1977-1987.
Fonte: Mazzini, 2016.

ESCRITÓRIO MARROQUIM: REALIDADE AMPLO SENSO

O Escritório Marroquim Ltda. é criado em 1978 pelo casal Ione Mota Marroquim de Souza e João Fernando Campello Marroquim de Souza, em Vitória. Ione é nascida em Recife, enquanto Fernando nasce no Rio de Janeiro. Ambos iniciam sua formação em arquitetura na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Pernambuco, em 1969 . Seus percursos acadêmicos têm base nas expressões Modernistas, tanto pela conduta da Escola de Arquitetura da UFPE, quanto pelo cenário da produção aquitetônica pernambucana, onde obras modernistas desenvolvem-se até mesmo antes do Movimento Moderno estar consolidado no Rio de Janeiro e São Paulo (ARRUDA; ALMEIDA, 2012). João Fernando Marroquim ainda tem oportunidade de estudar na Universidade de Brasília, em 1971, onde forma-se, o que amplia seu repertório, uma vez que a metodologia de ensino da UNB interage com situações reais e a prática, enquanto a escola de Recife basea-se na teoria (ARRUDA; ALMEIDA, 2012).

Os percursos de sua profissionalização passam por parcerias com grandes nomes da arquitetura, como José Filgueiras Lima e Oscar Niemeyer. Em 1981, Ione Marroquim é selecionada em concurso público para lecionar no curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Espírito Santo, contribuindo de forma relevante na produção arquitetônica local direta e indiretamente. Pode-se afimar que, o contato com a cidade histórica de Olinda, associada à formação de cunho modernista, faz com que Ione e João Fernando Marroquim contribuam com o exercício de uma arquitetura sensível, preocupada com os aspectos regionais e com a preexistência crítica. A premissa projetual do Escritório Marroquim é de diálogo e integração com o entorno consolidado, seja este localizado em uma área de massa vegetativa abundante ou em contexto urbano solidificado.

Assim é observado no projeto do Edifício Mirante da Praia, de 1978, localizado na Praia do Canto, área nobre da cidade. O bairro é densamente configurado por residências uni e multifamiliares, marcadas por diversificada linguagem, do ecletismo ao moderno. O terreno em “L”em que se insere a obra, situa-se em uma área estreita, irregular e com aclive, na encosta do Morro Guajuru, demarcada por uma densa vegetação. Seu Valor Urbano não é definido por uma aproximação estético-formal com o entorno, uma vez que o edifício destaca-se na paisagem pelo seu gabarito, proporção e extensa fachada voltada para o mar, diferente dos demais edifícios, voltados à rua. Mas, sim, pela sua implantação, caracterizada pelo ajuste às curvas de nível, de forma a causar menos impacto às visuais, à topografia e ao ambiente natural. A solução estrutural em concreto pré-moldado permite vencer o relevo moderadamente.

Sobre o valor técnico e estético, o edifício residencial configura-se em cinco módulos de apartamentos distribuídos em 11 pavimentos-tipo, sobre 4 pavimentos de garagem. Sua configuração volumétrica longitudinal levemente côncova inclui a vista privilegiada para a Baía de Vitória, através do direcionamento das aberturas na fachada sudeste (Figura 8), ritmada pela repetição dos módulos e tratada com vidro. Esta fachada de textura lisa difere da oposta (Figura 9), atingida pelo sol da tarde. A fachada noroeste, que tem a vista para o meio urbano, é caracterizada por uma textura rugosa advinda do uso dos cobogós, que permite a ventilação enquanto bloqueia a incidência solar. Os tratamentos diferenciados e o ritmo da varanda dos módulos criam um jogo de luz e sombra, ora prevalecendo um ou outro, por toda a extensão do edifício.

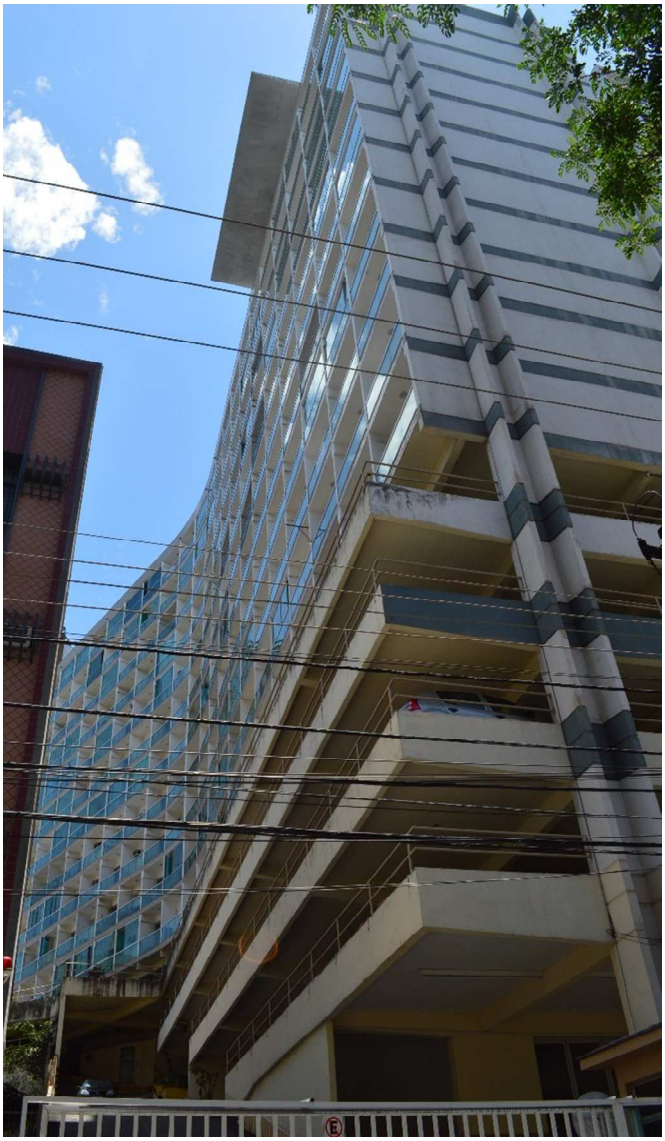


Figura 8: Edifício Mirante da Praia, fachada sudeste, projetado pelo Escritório Marroquim Ltda.,1974.
Fonte: Mazzini, 2016.

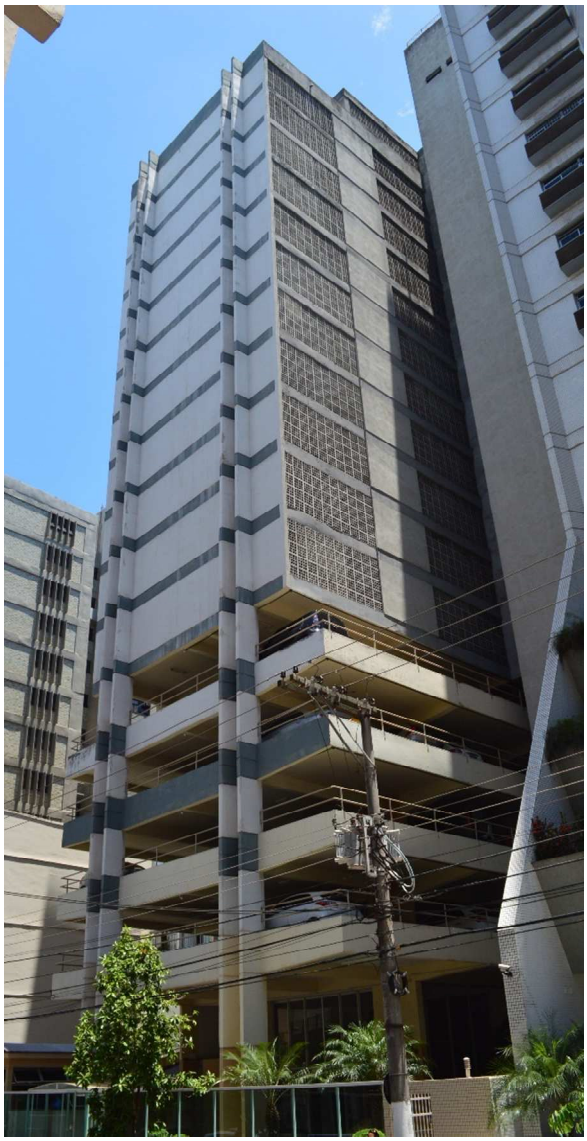


Figura 9: Edifício Mirante da Praia, fachada noroeste, projetado pelo Escritório Marroquim Ltda., 1974.
Fonte: Mazzini, 2016.

A integração dos valores urbano, social, técnico e estético é encontrada no projeto da Escola Edna de Mattos (Figura 10), em Jesus de Nazareth, de 1992. Jesus de Nazareth é uma comunidade consolidada no alto do Morro homônimo, próximo a áreas nobres, às margens da Baía de Vitória. O bairro caracteriza-se por traçado urbano marcado pela irregularidade, resultante da ocupação da encosta, auto construção e topografia sinuosa. "[P]redominam construções de um a dois pavimentos, de revestimentos opacos, com a prevalência do cheio sobre o vazio [...]" (ARRUDA; ALMEIDA, 2012).

A Escola Municipal de 1º Grau Jesus de Nazareth, atual Escola Edna de Mattos, de 1992, é composta por três volumes que abrigam um extenso programa. Os arquitetos procuram a relação harmonioza com a morfologia urbana, implantando volumes fragmentados diferenciados por cores, para diminuir os impactos visuais de sua escala desproporcional ao contexto. O ritmo das janelas e a proporção (altura x volume) referenciam a

tipologia arquitetônica da região, construíndo uma relação harmoniosa com o entorno: nota-se se tratar de uma edificação contemporânea, porém que respeita a identidade territorial, mesclando-se à paisagem urbana local. O projeto, que tem como um de seus desafios a topografia a ser vencida, concilia a estética, técnica e o urbano à sua dimensão social, quando qualifica uma área perimetral marginalizada da cidade.

Figura 10: Escola Edna de Mattos, projetado pelo Escritório Marroquim Ltda., 1992.
Fonte: Mazzini, 2016.

Outras de suas obras, como o Centro de Treinamento Dom João Batista (Figura 11), 1982/1988, que integra-se à vegetação abundante através da implantação, escala, volume e material empregado, reforçam a intenção do Escritório Marroquim em estabelecer uma postura menos hierárquica e determinista no ambiente construído e natural. É possível reconhecer, portanto, um posicionamento confrontante ao caráter universalizante das soluções arquitetônicas modernistas, uma vez que preocupam-se em criar maior diálogo com as distintas realidades enfrentadas. Aproximam a técnica e estética à uma postura analítica e sensível no reconhecimento da história, tipologia, morfologia, topografia, da paisagem.

Figura 11: Centro de Treinamento Dom João Batista, projetado pelo Escritório Marroquim Ltda. (1982/1988).
Fonte: Mazzini, 2016.

AUGUSTO ALVARENGA: SUPERAÇÃO MODERNA

Augusto Alvarenga é arquiteto atuante em Vitória e Prof. Dr. do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Espírito Santo, onde forma-se em 1990, 11 anos após a criação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFES, ainda em processo de estruturação. Em 1997, cria o escritório Alvarenga Arquitetos Associados. Em seus projetos, nota-se a valorização de novas técnicas construtivas, evidenciando as características físicas das estruturas diferenciadas, em especial as metálicas. As soluções estruturais são elementos importantes da composição arquitetônica, porém, afasta-se da estética modernista, aproximando-se do conceito *high tech,* reconhecido por Montaner (1995) como uma nova corrente e concepção da "Condição Pós-Moderna". Temas como sustentabilidade" e "computação gráfica" estão presentes em seus projetos, indicando postura aberta às discussões internacionais, em diálogo com o funcionalismo técnico e com a racionalidade.

Em suas obras, é possível reconhecer a intenção de estabelecer o contraste entre o ambiente construído e natural. Sua arquitetura propõe oferecer espaços de máxima eficiência, em contraponto com os ditos tradicionais, como uma exaltação das ciências exatas, da engenharia industrial e da alta tecnologia; como observado no projeto do Edifício sede da NEXEN (Figuras 12 e 13), em parceria com Adriane Alvarenga e Erica Marcia Leite Barros, localizado no Centro Tecnológico da UFES. Projetado no final da década de 1990, e construído em 2002, é empreendido pela Nexem - Núcleo de Excelência em Estruturas Metálicas e Mistas, CST - Companhia Siderúrgica Tubarão e pela UFES.

Neste projeto, a estrutura metálica aparente é responsável pelo valor técnico, estético e pela expressão tecnológica e industrial. Com uma área de aproximadamente 264,98 m², são necessárias 21 toneladas de aço com maior resistência à corrosão para sua concepção. Assim, com o intuito de ser funcional e eficiente, o edifício simboliza, de forma não artística, o objetivo central do NEXEM, que é promover o desenvolvimento da competência técnica em construção de aço.

O edifício instala-se no lote como um produto da indústria, expondo seus elementos estruturantes, os acabamentos metálicos e as vedações com painéis industrializados e vidro, como se pudesse ser montado e desmontado em qualquer outra realidade, numa visão de mundo resolvido tecnologicamente. Seu valor urbano e social conota-se pelo seu símbolo representativo de uma classe universitária intelectual, confiante e otimista na evolução cultural científica.

Figura 12: NEXEM, projetado por Augusto Alvarenga e associados, final da década de 1990.
Fonte: Mazzini, 2016.

Figura 13: NEXEM, projetado por Augusto Alvarenga e associados, final da década de 1990.
Fonte: Mazzini, 2016.

O arquiteto mantém o caráter tecnológico em suas experimentações projetuais até a atualidade. É o caso do projeto, de 2009, de revitalização da antiga Fábrica Téxtil e atual Fábrica de Ideias (Figura 14). A intervenção instala-se numa antiga fábrica têxtil, inativa por muitos anos, e destinada a subsidiar oficinas e exposições para comunidade local. Sua presença marca a paisagem urbana da Avenida Vitória, bairro de Jucutuquara, pela sua arquitetura fábril e escala longínqua. Em dias atuais, abriga funções do Instituto Federal de Vitória.

A proposta apresentada por Augusto Alvarenga e Associados está inserida na classificação “Reciclagem” da arquitetura após a década de 1980, por Ruth Verde Zein (1987). Na intervenção, é possível observar o

evidenciamento de sua contemporaneidade na valoração da estrutura metálica, tornando os contraventamentos e ripas integrantes da composição estética nas fachadas A nova estrutura metálica expande as proporções (altura x comprimento) da antiga fábrica têxtil, modificando sua escala, e ultrapassando seu perímetro, afim de estender seus limites físicos. Tal posicionamento demarca significativamente suas diferenças cronológicas, símbolo de uma subordinação do antigo (ultrapassado) sobre o novo (intelectual e tecnológico).

Figura 14: Fábrica de Ideias, projetado por Augusto Alvarenga e associados em 2009.
Fonte: Mazzini, 2016.

As obras de Augusto Alvarenga se estabelecem como uma ruptura do academicismo das tradições modernistas, porém retomam o caráter universalizante, uma vez que consideram as soluções tecnológicas, estas desprovidas de referências históricas e conotações afetivas, como resposta de formalismos técnicos que enxergam a concepção da realidade como única e universal. “A questão pós-moderna abriu as sensibilidades e a tolerância com diversidade de posicionamento, com a apreensão e compreensão de outras formas de instrumentar o raciocínio do projeto” (SEGAWA, 2010, p.191).

CONCLUSÕES FINAIS

Por alguma razão, a trajetória da arquitetura de Vitória está ausente nas bibliografias preocupadas em revisar a historiografia arquitetônica brasileira e desvendar os rumos e contribuições do Movimento Moderno em tendências adjacentes. Parte dessa problemática se deve à dificuldade em cartografar as manifestações no

amplo e complexo panorama brasileiro. Outra pressuposição, é o desconhecimento geral de universitários e estudiosos capixabas de seu próprio contexto urbano, visto o escasso número de trabalhos acadêmicos dedicados à investigação da arquitetura na capital do Espírito Santo, sobretudo a mais recente. “A própria formação dos professores pode acarretar em uma visão formal pré-estabelecida, que acaba por não motivar, ou deixar em segundo plano, particularidades e culturas regionais como o próprio patrimônio local” (CATIGLIONI, 2014). É possível observar, em muitos casos, que o sistema educativo não estimula a observação do aluno para as peculiaridades de seu meio, uma vez que trata os processos de concepção da realidade como universal através de formalismos técnicos (GUSMÃO, apud CASTIGLIONI, 2014).

Soma-se a isso, o descrédito dos pressupostos da herança do Movimento Moderno, uma vez que questionam seus valores históricos; suas funções originais, não condizentes com necessidades atuais; e/ou suas inovações tecnológicas, que nem sempre suportam tensões de longo prazo. Em Vitória, a situação é ainda mais agravante: os agentes locais responsáveis pela organização e preservação da herança patrimonial, sendo eles o Conselho Estadual de Cultura, da Secretaria de Estado da Cultura, e o Departamento de Revitalização Urbana, inserido na Secretaria de Desenvolvimento da Cidade, da Prefeitura Municipal de Vitória, reconhecem apenas duas obras datadas da segunda metade do século XX, protegidas a nível estadual. São elas: a Escola Ernestina Pessoa (1952), hoje Escola da Ciência e Física, e a Concha Acústica (1953), ambas do arquiteto Francisco Bolonha.

Outrossim, a inexistência de um núcleo do *Docomomo* no Espírito Santo - organização de abrangência internacional, que tem como uma das principais metas documentar exemplares modernos, e, assim, criar um registro coletivo, dificulta o reconhecimento da ocorrência do Movimento Moderno no território capixaba, o que acaba por desmotivar o desenvolvimento de estudos locais. Na contramão, encontra-se o inventário desenvolvido por Mazzini (2016), que estabelece uma iniciativa em olhar a arquitetura capixaba de forma abrangente, ampliando o arco cronológico já reconhecido pela instituições internacionais, nacionais e, sobretudo locais, que não ultrapassa a década de 1970.

O item denominado “Contexto histórico: temas recorrentes”, busca mostrar que a história da arquitetura de Vitória está alinhada aos acontecimentos sincrônicos constituintes da enigmática arquitetura brasileira. Ainda que em passos largos, é possível observar a continuidade dos temas recorrentes desenvolvidos por Zein e Bastos em território capixaba. Em especial, destaca-se a temática “Crise e Renovação” (ZEIN; BASTOS, 2010), iniciada na década de 1970, que observa a pluralidade de ideias advindas com a condição pós-moderna, subdvidindo-se em três principais frentes: aquelas que retomam as tradições modernas, as que propõe a revisão desta tradição e eventual superação. Nessa perspectiva, encontram-se as arquiteturas de Bebeto Vivacqua, de Augusto Alvarenga e do Escritório Marroquim Ltda., identificados pela relevância de suas contribuições para a produção e desenvolvimento do cenário urbano capixaba, destacada em quantidade, mas, sobretudo, em sua qualidade.

Espera-se que este artigo possa instigar o desenvolvimento de estudos que sincronizem a arquitetura de Vitória com o contexto nacional, não só no sentido de valorização da produção local, mas, também, no de contribuir no desvendamento das incertezas e no mapeamento da labiríntica historiografia brasileira, em especial após a inauguração de Brasília, período injustamente entendido como a “perda de rumos”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRUDA, Flávia Marcarine; ALMEIDA, Renata Hermanny de. **A inserção de nova arquitetura em contexto com preexistência crítica**: estudo da obra de do Escritório Marroquim Ltda. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós- Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2, 2012, Natal. Anais...Natal, 2012.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós Brasília: Rumos da arquitetura brasileira**: Discurso, prática e pensamento. São Paulo: Editora Perspectiva, FAPESP (Estudos;190), 2003.

BETTARELO, Fernando Augusto Barros. **Arquitetura: Bebeto Vivácqua.** Vitória: Editora do Autor, 2001.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1999, 3 ª ed.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. "Uma nova leitura da arquitetura moderna brasileira". Resenhas Online, São Paulo, ano 11, n. 128.01. **Vitruvius**, set. 2012. URL:<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/11.128/4467>.

CASTIGLIONI, Lorena de Andrade. **Educação patrimonial e desenvolvimento local**: relação sociedade- patrimônio em Santa Leopoldina. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação, UFES. Vitória, 2014.

CHOAY, François. **Alegoria do Patrimônio**. Lisboa: Edições 70 Ltda, 2008.

CORDEIRO, Cecília Siqueira. **Historiografia e história da historiografia**: alguns apontamentos. In: Simpósio Nacional de História: lugares dos historiadores. Velhos e novos desafios, 28, 2015, Florianópolis. Anais...Florianópolis: ANPUH, 2015.

Docomomo Brasil. Disponível em <www.docomomo.org.br>. Acesso em 26 de nov. de 2015

Docomomo Internacional. Disponível em < www.docomomo.com>. Acesso em 26 de nov. de 2015

Docomomo visual exhibition - MoMove. Disponível em < http://exhibition.docomomo.com/>. Acesso em 30 de nov. 2015

GONÇALVES, Luciana Caldas. **Os frágeis galhos dos cafezais e a modernização emergente: A gestão governamental de Jones dos Santos Neves.** Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, UFES. Vitória, 2010.

JOKILEHTO, Jukka. **World Heritage: Defining the outstanding universal value**. City & Time 2 (2): 1, 2016. [on line] URL: http://www.ct.ceci-br.org

LE CORBUSIER. **Mensagem aos estudantes de arquitetura**. 1957. São Paulo: Martins, 2006.

LUBIANA, Natália. **A força do lugar na arquitetura brasileira: ensaio a partir da revista Projeto**. Projeto de Graduação - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, UFES. Vitória, 2015.

MAZZINI, Maisa. **Arquitetura após 1950:** um inventário para cidade de Vitória/ES. Projeto de Graduação – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, UFES. Vitória, 2016.

MIRANDA, Clara Luiza. **Considerações sobre a metodologia da abordagem do período tardomoderno (Pós-Brasília) na pesquisa Arquitetura Capixaba.** Relatório - Edital de Cultura. Vitória, 2008.

MIRANDA, Clara Luiza. **A arquitetura moderna brasileira:** Experiência e expectativa de modernização no Espírito Santo. In: Seminário Docomomo: Interdisciplinaridade e Experiências em Documentação do Patrimônio Recente, 9, 2009. Anais..., Brasília, 2009.

MIRANDA, Clara Luiza. **Arquitetura moderna capixaba e identidade**. In: Encontro Regional da Anpuh –ES, 8, 2010. Anais..., Vitória: UFES, 2010.

MONTANER, Josep Maria. **Después del Movimiento Moderno**: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1995. 2ªed.

MURTA, Luciana. **Guia da arquitetura moderna capixaba**. Vitória, Projeto de Graduação, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, UFES, 2000.

ROCHA, Ricardo de Souza; ALMEIDA, Renata Hermanny de. **Arquitetura Moderna em Vitória**. Pesquisa (Iniciação Científica) - Pró-Reitoria de Pós-Graduação, UFES. Vitória, 1994.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil**: 1900-1990. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010. 3 ª ed.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2009. 2ª ed.

SILVA, Ana Cristina Lage da; MATTOS, João Bosco. **Memória da arquitetura capixaba.** Catálogo dos arquitetos: Élio de Almeida Viana/ Maria do Carmo de Novaes Schwab. Projeto de Graduação - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, UFES. Vitória, 1987.

SOUZA, Bethania Gonçalves. **Dialogando com a arquitetura de Ione e Fernando Marroquim**. Projeto de Graduação - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, UFES. Vitória, 2000.

ZEIN, Ruth Verde. "O futuro do passado, ou as tendências atuais". **Revista Projeto**. São Paulo: Editora Arco Editorial, 1987. nº 103, p. 87.

ZEIN, Ruth Verde. Arquitectura brasilena en la decada de los 80: algunas tendencias. In: [TOCA FERNÁNDEZ, Antonio]. **Nueva arquitectura en america latina**: presente y futuro. México: Editora Gustavo Gili, 1990, p. 227-246.

ZEIN, Ruth Verde; BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

Venanparq
Salvador - 2018

TERRA DE FORASTEIROS: BRASIL CÁ E LÁ. ARQUITETURA E GLOBALIZAÇÃO NO SÉCULO XXI

LAND OF FOREIGNERS: BRAZIL HERE AND THERE. ARCHITECTURE OF GLOBALIZATION IN THE 21ST CENTURY

TIERRA DE FORASTEROS: BRASIL ACÁ Y ALLÁ. ARQUITECTURA Y GLOBALIZACIÓN EN EL SIGLO XXI

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

SEGAWA, Hugo
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da FAU USP
segawahg@usp.br

GIROTO, Ivo
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Pós-doutorando pela FAU USP
igiroto@gmail.com

TERRA DE FORASTEIROS: BRASIL CÁ E LÁ. ARQUITETURA E GLOBALIZAÇÃO NO SÉCULO XXI

LAND OF FOREIGNERS: BRAZIL HERE AND THERE. ARCHITECTURE OF GLOBALIZATION IN THE 21ST CENTURY

TIERRA DE FORASTEROS: BRASIL ACÁ Y ALLÁ. ARQUITECTURA Y GLOBALIZACIÓN EN EL SIGLO XXI

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Nas últimas décadas do século XX verificou-se no panorama internacional o aumento da circulação de arquitetos e arquiteturas fora de seus países de origem, como parte das trocas econômicas e simbólicas derivadas da globalização. O Brasil participa desse processo de forma mais intensa a partir do século XXI, quando a presença de arquitetos e obras estrangeiras no país teve sua visibilidade impulsionada pela chegada de figuras do chamado star system internacional. No sentido inverso, arquitetos brasileiros passaram a projetar no exterior. Dentro do recorte temporal proposto, a comunicação desenvolve um esboço preliminar desses intercâmbios e busca interpretar seus significados no século XXI. Analisa como os arquitetos e obras atuaram em contextos que, em princípio, lhes são estranhos, e indaga qual o papel reservado às culturas e arquiteturas nacionais em tempos de diluição das fronteiras tradicionais entre países e culturas. Questiona a pertinência de se interpretar a arquitetura a partir de seu pertencimento a uma nação, ou se melhor seria qualificá-la com base nas respostas que oferece a um determinado contexto - cultural, social e ambiental- específico.
PALAVRAS-CHAVE: globalização; arquitetos estrangeiros no Brasil; arquitetos brasileiros no exterior; star system na arquitetura.

ABSTRACT:
In the last decades of the 20th century, there was an increase in the international circulation of architects and architectures outside their countries of origin, as part of the economic and symbolic exchanges derived from globalization. Brazil have participated in this process more intensely from the 21st century, when the presence of foreign architects and works in the country had its visibility increased by the arrival of figures of the so-called international star system. In the other hand, Brazilian architects began to design abroad. Within the proposed time frame, the communication develops a preliminary sketch of these exchanges and seeks to interpret their meanings in the 21st century. It analyzes how the architects and works acted in contexts that are, in principle, strange to them, and inquires about the role reserved to the national cultures and architectures in times of dilution of the traditional borders between countries and cultures. It questions the pertinence of interpreting architecture from its belonging to a nation, or whether it would be better to qualify it based on the responses it offers to a particular context - cultural, social and environmental- specific.
KEYWORDS: *globalization; foreigner architects in Brazil; Brazilian architects abroad; architectural star system.*
.

RESUMEN:
En las últimas décadas del siglo XX se ha verificado en el panorama internacional el aumento de la circulación de arquitectos y arquitecturas fuera de sus países de origen, como parte de los intercambios económicos y simbólicos derivados de la globalización. Brasil participa de ese proceso de forma más intensa a partir del siglo XXI, cuando la presencia de arquitectos y obras extranjeras en el país tuvo su visibilidad impulsada por la llegada de figuras del llamado

star system internacional. En el sentido inverso, arquitectos brasileños pasaron a proyectar en el exterior. Dentro del marco temporal propuesto, la comunicación desarrolla un esbozo preliminar de esos intercambios y busca interpretar sus significados en el siglo XXI. Se analiza cómo los arquitectos y las obras actuaron en contextos que, en principio, les son extraños, e indaga cuál es el papel reservado a las culturas y arquitecturas nacionales en tiempos de dilución de las fronteras tradicionales entre países y culturas. Cuestiona la pertinencia de interpretar la arquitectura a partir de su pertenencia a una nación, o si mejor sería calificarla con base en las respuestas que ofrece a un determinado contexto -cultural, social y ambiental- específico.
***PALABRAS-CLAVE**: globalización; arquitectos extranjeros en Brasil; arquitectos brasileños en el extranjero; star system en la arquitectura.*

INTRODUÇÃO: SÓ A ANTROPOFAGIA NOS UNE

> Que significa pertencer a um país? Que significa ser europeu, ser argentino? É um ato de fé. A totalidade do mundo ocidental e uma boa parte do mundo oriental são uma projeção da Europa. Somos o reflexo da Europa, o prolongamento da Europa, e podemos ser um espelho, possivelmente magnífico, da Europa, já que a Europa facilmente se esquece de que é Europa. Cometemos um erro olhando em direção de dois países que conseguiram ser essencialmente inferiores, como é o caso da União Soviética e dos Estados Unidos. Deveríamos dirigir nossos olhos para a Europa, pois somos europeus exilados e, além de exilados, o suficientemente longe para termos uma visão da Europa, porque na Europa *you can't see the woods for the trees*, como se diz em inglês ("as árvores não deixam olhar o bosque"). Contudo, nós, sim, estamos em condição de ver esse grande bosque, esse bosque secular que é a Europa, e podemos perceber sua unidade.
>
> JORGE LUIS BORGES, 1985 (STORTINI, 1986, P. 78)

Nas últimas décadas do século XX constata-se um fenômeno não necessariamente novo, mas o acirramento de uma das características mais marcantes da produção arquitetônica contemporânea internacional: a circulação de arquitetos e arquiteturas fora de seus países de origem. Fenômeno do qual o Brasil faz parte, tanto na recepção e, também no outro sentido, a de brasileiros projetando para o exterior, sobretudo no século XXI.

Este cenário reflete a crescente inserção do Brasil na ordem mundial globalizada, da qual a arquitetura inescapavelmente participa. Sobre a globalização, vamos partir de considerações e definições formuladas no período em que examinaremos neste ensaio, começando pela década dos anos 1980. O Fundo Monetário Internacional emitiu no ano 2000 um documento, o mais básico e direto para nossa discussão: *Globalization: threat or opportunity?* O que é "globalização"? No documento do FMI:

> A "globalização" econômica é um processo histórico, resultado da inovação humana e do progresso tecnológico. Refere-se à crescente integração das economias em todo o mundo, particularmente através de fluxos comerciais e financeiros. O termo às vezes também se refere ao movimento de pessoas (trabalho) e conhecimento (tecnologia) através das fronteiras internacionais. Há também dimensões culturais, políticas e ambientais mais amplas da globalização que não são cobertas aqui (INTERNATIONAL MONETARY FUND, 2000).

Entre outras considerações, ressalta-se o entendimento dessa análise que "O termo entrou em uso comum desde a década de 1980" e que "refere-se a uma extensão além das fronteiras nacionais das mesmas forças de mercado que operaram durante séculos em todos os níveis da atividade econômica humana – mercados de aldeias, indústrias urbanas ou centros financeiros."

Desenvolver um primeiro esboço da circulação de arquiteturas e arquitetos estrangeiros no Brasil, e o oposto, a de brasileiros no exterior, é um exercício de reconhecimento de papéis dentro do fenômeno da globalização. É a tomada de medida da (as)simetria de uma arquitetura – a brasileira – que se realiza como uma das grandes contribuições à modernidade arquitetônica do século XX, e ao qual se atribui uma identidade (qualquer que seja ela, como veremos), e o diálogo ou contraponto com a produção estrangeira proposta para o Brasil. O recorte temporal privilegiará o século XXI, embora as últimas décadas do século

passado sejam fundamentais. Ademais de um recuo necessário no tempo para a compreensão de um processo que não se inicia com a adoção do termo "globalização" pelo FMI.

Muito aquém de um inventário da fluxos de arquitetos e arquiteturas, as situações e personagens evocados serão mais casos de estudos que poderão provocar reflexões que este estudo não pretende alcançar. Mas o deslocamento de arquiteturas e arquitetos estrangeiros incomodou a categoria profissional local. Esse melindre não é objeto de análise, mas expressão da dificuldade de reconhecer que a arquitetura brasileira, desde sempre, também se beneficiou desse de cruzamento de fronteiras, e sua configuração deve muito a essa relação, que se torna uma problematização (não necessariamente nova) ao nos debruçarmos no século XXI. É no nosso século que se intensificou a presença estrangeira no território brasileiro, em parcerias provocadas por empresas ou empreendimentos multinacionais e a vinda de escritórios de arquitetura de maior ou menor expressão. Todavia, essa presença teve sua visibilidade impulsionada pela chegada de figuras do chamado *star system* internacional.

A separação entre arquitetos (sujeitos) e arquiteturas (projetos, obras) é um procedimento que merece acuidade, questão incerta no tempo e no espaço. Passa pela dificuldade de identificar o papel do sujeito no ato de conceber (autoria) e sua interação com o desenvolvimento (detalhar, construir), que na maioria das vezes envolve equipes ou parcerias locais e/ou não locais, às vezes em situações envolvendo terceiros, alheios tanto da nacionalidade dos sujeitos e do local e obra. Um exemplo é o Pavilhão do Brasil na Cidade Universitária de Paris: trata-se de uma obra de Lucio Costa ou Le Corbusier? E os auxiliares latino-americanos da Rue de Sèvres têm algo a contribuir? Como se enquadraria o projeto de Chandigarh? São tantas as possibilidades e combinatórias que, neste momento, serão evitadas ou contornadas, para preservar a essência da reflexão inicial a merecer desdobramentos futuros.

AMÉRICA, TERRA VIRGEM

Em uma breve retrospectiva do século XX, tendo em foco a produção considerada moderna na historiografia corrente, a presença de Le Corbusier (SANTOS ET AL., 1987; OYARZÚN, 1991; LIERNUR ET AL., 2008; GUTIÉRREZ, 2009) torna-se um paradigma de um forasteiro na América. A partir de suas visitas a Buenos Aires, Montevidéu, Assunção, São Paulo e Rio de Janeiro em 1929, o convite do grupo brasileiro para atuar como consultor em projetos governamentais em 1936, o projeto do Plano Diretor de Bogotá entre 1947-1951, representam momentos decisivos na construção de uma arquitetura moderna autônoma e internacionalmente reconhecida e consagrada. Hoje temos conhecimento do alcance do interesse de jovens latino-americanos em trabalhar com o arquiteto franco-suíço na tese *Filhos da Rue de Sèvres: os colaboradores latino-americanos de Le Corbusier em Paris* (QUINTANA GUERRERO, 2018). Não obstante o reconhecido papel referencial de Le Corbusier na América Latina, apenas uma de suas obras foi efetivamente construída: a casa do Dr. Curutchet em La Plata, Argentina.

Um mapeamento mais preciso dessa presença estrangeira no Brasil do século XX é uma tarefa ainda a se cumprir. Sabe-se, por exemplo, contemplando arquitetos registrados na historiografia internacional, de projeto de 1923 de Hugo Häring para o Clube Germânia no Rio de Janeiro (GROPIUS, 1925, p. 16); a Cidade dos Motores de 1945-1946 de Paul Lester Wiener, Josep Lluis Sert e Paul Schultz no distrito de Xerém, Rio de Janeiro (COSTA, 2010), ou os projetos de Marcello Piacentini para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro, durante primeiro governo Vargas, as reestruturações da Vila Matarazzo, na avenida Paulista (1939-1941) e o edifício Conde Matarazzo (1937-1939) (TOGNON, 1999).Tantos outros existirão, a merecer registro sistematizado. Daqueles que tiveram a materialização de seus intentos em terras brasileiras, temos, em um

recorte apenas paulista: a fábrica da empresa Olivetti, projetada por Marco Zanuso em 1957 em Guarulhos ou o norte-americano Peter Pfisterer com Escola de Enfermagem da Universidade de São Paulo (1943) (XAVIER et al., 1983, p. 11) são alguns exemplos dessa presença de projetos estrangeiros no Brasil.

Uma outra modalidade de circulação é reconhecer o deslocamento de arquitetos, e não de obras. Nesse âmbito, cabe considerar a presença dos muitos arquitetos imigrantes, e o impacto de seus trabalhos na formação de nossa arquitetura ao longo do século XX.

Já tivemos oportunidade de levantar a questão e o sentido da transumância de arquitetos no ensaio "Arquitetos peregrinos, nômades e migrantes" (SEGAWA, 2015). A circulação de estrangeiros no Brasil de meados do século XX também é destacado no subcapítulo "Em busca da América: estrangeiros no Brasil" (SEGAWA, 1998, p. 134-139).

Fazem parte desse quadro de deslocamentos nomes de origens e formações diversas como os do russo Gregori Warchavchik; do austríaco Bernard Rudofvsky; dos italianos Giancarlo Palanti, Daniele Calabi, Lina Bo Bardi, Mario Russo, Giancarlo Gasperini; dos poloneses Lucjan Korngold e Victor Reif; do alemão Adolf Franz Heep, e do português Delfim Amorim, dentre tantos outros reconhecidos como militantes de uma vertente da arquitetura moderna no Brasil. Outros tantos, atuantes sobretudo no segundo quartel do século XX, merecerão enquadramento digno: Josep Gire, Robert Prentice, Anton Floderer, Alexander Buddeus, Alexander Altberg, Henri Sajous, para mencionar alguns. Dentro desta modalidade de imigrantes, estarão profissionais de gerações mais recentes, como o japonês Yoahiakira Katsuki, atuante em Salvador (Figura 1), o uruguaio Héctor Viglieca Gani em São Paulo e o argentino Jorge Mário Jáuregui no Rio de Janeiro.

Figura 1: Yoshiakira Katsuki: edifício no Corredor da Vitória, Salvador, década de 1970.
Fonte: Foto Hugo Segawa, 1988.

ALGUNS PÉS PARA DENTRO

Porque um arquiteto estrangeiro teria interesse em construir no Brasil? Um concurso de uma obra monumental pode ser um atrativo. Assim foi com a mais antiga referência sobre concurso de arquitetura internacional no Brasil, aberto em 1857: o projeto para um malogrado teatro lírico no Rio de Janeiro, patrocinado pelo governo imperial. Os registros são imprecisos, mas o Prof. Donato Mello Jr. (1988) constatou entre os participantes e interessados arquitetos como o norte-americano Samuel Sloan, o vencedor do concurso, o alemão Carl Friedrich Gustav Waehneldt (o arquiteto do Palácio do Catete) e Gottfried Semper, um dos mais importantes arquitetos alemães do século XIX.

Paisagem cosmopolita

Se no século XIX a monumentalidade do teatro de ópera assinalava o grau de civilidade e cosmopolitanismo de uma cidade, no século XX, a tipologia arquitetônica mais marcante no horizonte das cidades foi o arranha-céu. E dentro dessa modalidade, as torres de cristal, símbolos de uma arquitetura corporativa que se confunde com o imaginário da metrópole, erguem-se como emblemas da arquitetura inserida na dinâmica globalizante muito antes do FMI definir o fenômeno da globalização. Conforme observa David Harvey (2004, p. 73), as virtudes e o discurso ideológico do estilo internacional foram sendo gradativamente apropriados pelo capital corporativo para consolidar a prática da construção de monumentos que se elevavam no horizonte como símbolos do poder empresarial

Nas últimas décadas, os prismas acristalados das torres têm reforçado o caráter internacional, eficiente e transparente que as empresas desejam associar à sua imagem. Trata-se de conexões significativas que almejam operar em nível global, alheias a quaisquer códigos ou referências locais ou nacionais.

Sua disseminação pelos cada vez mais parecidos skylines das principais metrópoles do planeta registra a incisiva atuação de alguns escritórios internacionais especializados no setor corporativo, como o Skidmore, Owings & Merril (SOM), que marcou presença no Brasil ainda em 1956, com o edifício sede do Banco Moreira Salles, na Praça do Patriarca, em São Paulo (Figura 2). Recentemente, a firma americana voltou ao país para projetar uma série de edifícios na capital paulista, como a Sede Corporativa do Bank Boston (1998-2002), com a colaboração de Júlio Neves; o Edifício Birmann 21 (2002-2003), com a Kogan Villar Associados; Birmann 31, com a Pontual Arquitetura; e o JK Financial Center (2001), com Collaço e Monteiro Arquitetos.

Próximo ao final da primeira década do novo século observou-se outro afluxo de projetos estrangeiros no setor, então impulsionado pelo bom momento econômico que o país vivia. Em São Paulo, destacamos o Complexo WTorre Plaza (2007-2009) (Figura 3), do escritório estadunidense/peruano Arquitectonica com Washington Fiuza; a Torre Z, do também americano Pickard Chilton, com Pontual Arquitetura (2010-2014); e a dupla de edifícios São Paulo Corporate Towers (2008-2015) (Figura 3), do argentino radicado nos Estados Unidos César Pelli, com colaboração de Aflalo Gasperini.

Figura 2: Skidmore, Owings & Merrill, Jacques Pillon e Giancarlo Gasperini: Edifício Barão de Iguape, São Paulo, 1956.
Fonte: Foto Hugo Segawa, 2018.

Figura 3: São Paulo Cesar Pelli + Aflalo Gasperini: Corporate Towers, 2015 (à esquerda); Arquitectonica + Washington Fiuza: Complexo WTorre, 2009 (à direta), São Paulo.
Fonte: Foto Hugo Segawa, 2016.

No Rio de Janeiro, os americanos do Kohn Pedersen Fox (KPF) assinaram a Ventura Towers (2005-2010), em colaboração com Aflalo Gasperini, e os edifícios Vista Mauá (2012-2015) e Vista Guanabara (2013-2016), ambos com Arq&Urb Projetos. Até mesmo figuras pertencentes ao chamado star system internacional projetaram edifícios corporativos no Brasil, como Richard Meier com o pequeno prédio de escritórios Leblon Offices (2011-2016), e Norman Foster, com o Aqwa Corporate (2013-2017) (Figura 4), originalmente dois blocos que se encontrariam no topo – dos quais apenas um foi executado –, assemelhando-se a navios ancorados no porto da cidade, ambos desenvolvidos em parceria com a RAF Arquitetura.

Figura 4: Foster + Partners: Aqwa Corporate, na orla do Porto Maravilha, Rio de Janeiro, 2017.
Fonte: Foto Hugo Segawa, 2017.

Jogos planetários

A particular circunstância de o Brasil organizar a Copa do Mundo de futebol em 2014 e os Jogos Olímpicos de Verão em 2016 tornaram o país o palco das atenções esportivas mundiais. Os Jogos Olímpicos de Barcelona, em 1992, foram uns dos marcos do reingresso da Espanha, após décadas de ditadura e estagnação política e cultural, entre as nações importantes do planeta. E a arquitetura e o urbanismo tiveram um papel fundamental na mudança de imagem e credibilidade do país.

A Copa do Mundo e as Olimpíadas são eventos que se tornaram vetores de grandes negócios, circulação de riquezas, prestígio político e simbólico, e controvérsias. Os Jogos Olímpicos na China, em 2008, serviram para consolidar planetariamente a imagem política, econômica e esportiva do país. A arquitetura já contribuía nesses âmbitos com a realização de várias obras projetadas pelo star system europeu que cativava a mídia internacional pela grandiosidade, fotogenia e vacuidade, como o Estádio Nacional de Pequim, o chamado "Ninho de Pássaro", projetado por Herzog & De Meuron, símbolo da ociosidade e desperdício de infraestrutura na ressaca dos pós-jogos. A Copa do Mundo de 2010, realizada na África do Sul, tornou-se um paradigma para a discussão das formas de organização e o descalabro da herança de estádios especialmente construídos para o evento e inúteis para a realidade cotidiana carente do país.

O Brasil não conseguiu escapar desses estigmas, na ausência de posicionamento crítico acerca dos resultados negativos das experiências anteriores. Esses eventos esportivos criaram a oportunidade de vários escritórios estrangeiros incursionarem com projetos no Brasil. Nesse campo destaca-se o *masterplan* para o Parque Olímpico do Rio de Janeiro, vencedor do concurso realizado em 2011, elaborado pela firma inglesa AECOM, especializada em grandes projetos urbanos e de infraestrutura. Para a Copa do Mundo, o projeto de estádios de futebol no chamado "padrão FIFA" facilitou a entrada de empresas globalizadas na especialidade. Foi o caso do escritório alemão Schulitz Architekten, vencedores do concurso lançado em 2009 para a Arena Fonte Nova, em colaboração com a TETRA Arquitetura. Outro exemplo é a presença do escritório alemão Gerkan, Marg und Partner (GMP), especializado em arquitetura de equipamentos esportivos, atuando como consultor de escritórios nacionais para o Estádio Nacional Mané Garrincha, em Brasília, com Castro Mello Arquitetos; do Mineirão, em Belo Horizonte, com Gustavo Penna e BCMF; e da Arena Amazônia, em Manaus, com o grupo paulista Stadia.

Diferentemente das experiências internacionais anteriores, as obras realizadas para esses eventos não tiveram impacto midiático positivo para a arquitetura e para a imagem do país. Nenhuma obra de projeto internacional teve autoria de arquiteto com repercussão e seria motivo de visita por suas qualidades arquitetônicas. Do ponto de vista dos parâmetros que regem o jogo da globalização contemporânea, o Brasil fracassou completamente. E quanto aos esperados benefícios indiretos para a qualidade das cidades-sedes e para a população, pouco há a comemorar.

Siza, Portzamparc e Herzog & De Meuron: "brasilidades"

A primeira obra construída de arquiteto estrangeiro, de efetivo impacto nacional e internacional na era da globalização, foi o projeto desenvolvido a partir de 1998 pelo português Álvaro Siza, para a sede da Fundação (Figura 5) que abriga a coleção do pintor gaúcho Iberê Camargo, em Porto Alegre (FIGUEIRA, 2008; KIEFER, 2008). Inaugurado dez anos depois, o edifício, implantado em terreno de uma antiga pedreira desativada às margens do lago Guaíba, tornou-se uma das imagens referenciais da cidade.

Em meio a um entorno urbano rarefeito onde predominam a presença do paredão rochoso e a amplidão do espelho d'água, separados por uma movimentada avenida, a conhecida habilidade do arquiteto português em integrar a arquitetura ao lugar teve de responder a outro desafio, nada incomum por aqui: criar contexto. A obra encaixa-se na paisagem preenchendo o vazio deixado pelas escavações da pedreira, do qual tira proveito como gerador formal de um volume fragmentado e de marcada imposição escultórica. Na prática, mais que participar do contexto existente, Siza realiza uma operação de construção de uma nova paisagem.

O encontro entre Brasil e Portugal encerra um significado histórico que potencializa uma narrativa arquitetônica continuamente atravessada pela lembrança das curvas e rampas suspensas de Oscar Niemeyer, pela constrita espacialidade medieval, pelas passarelas de Lina Bo Bardi no SESC Pompeia (1977-86), por evocações aaltianas e desconstrutivistas que se misturam à brancura do concreto armado, símbolo da tradição moderna brasileira.

Figura 5: Álvaro Siza: Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2008.
Fonte: Foto Hugo Segawa, 2010.

Referências ao repertório moderno brasileiro já haviam sido exploradas no Pavilhão de Portugal para a Expo 98 de Lisboa, cuja distensão da cobertura em concreto protendido evoca tanto as grandes navegações portuguesas quanto as curvas de Niemeyer. No entanto, a relação de Siza com a arquitetura brasileira é mais antiga, remetendo aos tempos em que a chegada tardia do catálogo da exposição Brazil Builds a Portugal indicava uma forma exitosa de atingir a modernidade sem desprezar o vernáculo, o tradicional e o histórico.

Em suas obras fora de Portugal, Siza demonstra competência em adquirir sotaques e linguagens alheias, algo que Jorge Figueira atribui a uma suposta capacidade portuguesa de despersonalizar-se – à maneira que fazia Fernando Pessoa com seus heterônimos (FIGUEIRA, 2008, p. 128). Neste sentido, a "brasilidade" do exuberante museu gaúcho é, curiosamente, conservadora e tradicionalista, atributos que o próprio Siza reconhece em sua arquitetura, pois aceita preexistências físicas, históricas e culturais ao imaginar o novo, movendo-se "(...) entre conflitos, compromissos, mestiçagens, transformação" (SIZA, 1995, p. 59).

Coincidência ou não, a partir da assunção do "Siza brasileiro" obras de grande expressividade simbólica passaram a fazer parte de seu repertório projetual, a exemplo do Pavilhão Álvaro Siza (2005-2006) e do Museu Mimesis (2006-2009), ambos na Coreia do Sul.

Releituras

Envolto em muita discussão e polêmica, o projeto do francês Christian de Portzamparc para a Cidade das Artes (Figura 6) do Rio de Janeiro – originalmente Cidade da Música – deparou-se com o desafio de transformar o cruzamento entre as duas vias mais importantes da Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, em um lugar significativo. No bairro idealizado por Lúcio Costa em 1969 segundo os preceitos do urbanismo moderno, o desenho do grande dispositivo viário de conexão entre as avenidas gerou dois grandes espaços residuais, separados pelas pistas da Avenida das Américas e cercados pelo intenso tráfego da região. Em um deles fica um dos mais importantes terminais de ônibus da cidade, e no outro, o grande complexo dedicado à música cuja construção durou de 2002 a 2013.

Uma vez mais, tratou-se de criar contexto e marcar a imensidão da paisagem horizontal da Barra da Tijuca com um ícone referencial, algo somente possível com um edifício de porte e imposição monumental. Potzamparc resolveu a questão elevando as salas de concerto e demais áreas funcionais de apoio para o primeiro pavimento, dando maior visibilidade ao volume como um todo. Duas grandes lajes em forma de paralelogramo atuam como contenção geométrica para planos serpenteantes que partem do térreo, rasgam a primeira laje, e definem as áreas fechadas no nível superior.

Figura 6: Christian de Portzamparc: Cidade das Artes, Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 2012.
Fonte: foto Ivo Giroto, 2018.

Assim como em sua Cidade da Música de Paris (1984-95), a espacialidade da Cidade das Artes é marcada pelo protagonismo da rede de circulações, criando amplos espaços de convivência entre as salas de concerto, definindo uma combinação de vários edifícios dentro um mesmo edifício. Mas no Rio de Janeiro inverteu-se a relação entre abertura e fechamento do edifício parisiense, definindo uma arquitetura caracterizada pela

exterioridade e pela relação aberta com o clima e a paisagem. O partido arquitetônico é comparável ao usado na expansão do Palais des Congrès de Paris (1994-99), porém no caso francês a predominância de um volume fechado e denso revela o esforço do arquiteto em caracterizar, por aqui, uma obra de caráter "brasileiro". Afirma o arquiteto: "A Cidade das Artes se assemelha a uma casa grande, uma grande varanda acima da cidade – uma homenagem a um arquétipo da arquitetura brasileira." (PORTZANPARC, s.d.).

No térreo, mantido como praça coberta, ressaltam as alusões aos pilotis da arquitetura moderna brasileira. A ambientação livre e a ligação desimpedida com o entorno encontram na solução de Affonso Eduardo Reidy para o vão do Museu de Arte Moderna, no Aterro do Flamengo, sua referência primordial. Nas duas extremidades, rampas sinuosas lembram às do Pavilhão do Brasil para a Feira Mundial de Nova Iorque de 1939, projetado por Costa e Niemeyer. As formas expansivas e leves do edifício, integralmente feito em concreto aparente, parecem homenagear o "poema do ritmo, da proporção, mas também da linha que dança e do volume que envolve" (PORTZAMPARC, 2009, p. 10) que o arquiteto enxerga nas obras de Niemeyer.

Portzamparc é de uma geração de arquitetos formados entre as décadas de 1960 e 1970, que declararam seu interesse e admiração pela experiência moderna brasileira. São conhecidos os depoimentos de figuras como Rem Koolhaas, Zaha Hadid e Norman Foster sobre o fascínio e o estímulo que as formas livres de Oscar Niemeyer exerceram sobre seus respectivos trabalhos.

Do monumental ao social

O globalizado escritório suíço Herzog & De Meuron quase teve sua amostra de arquitetura em São Paulo com o malogrado Complexo Cultural Luz, com 70.000 m2, contratado em 2009 e cancelado em 2015 (GRUNOW, 2012).

Surpreende positivamente o ginásio esportivo Arena do Morro (Figura 7), um projeto realizado em uma região carente de Natal, um pequeno equipamento esportivo-cultural projetado com o escritório local Plantae em 2009 e inaugurado em 2014. Surgiu como resultado de uma cuidadosa leitura do lugar e da realidade do lugar, com a articulação do Centro Pastoral Nossa Senhora da Conceição, a fundação suíça Ameropa, com apoio da prefeitura e do governo estadual. Partindo de uma proposta mais ampla, que previa a requalificação de um pequeno eixo urbano para a comunidade Mãe Luiza, a Arena do Morro possui uma quadra de esportes e salas multiuso, totalizando 1.800 m^2 (VIEIRA, DANTAS, 2014).

O ponto de partida para o projeto foi a estrutura de um ginásio esportivo inacabado, cuja geometria estrutural é estendida até os limites do terreno irregular. A cobertura em duas águas acompanha a forma mutante dos sucessivos pórticos e define um volume horizontal branco que lembra as características dunas da capital potiguar.

Figura 7: Herzog & De Meuron, Arena do Morro, Natal, 2014.
Fonte: Foto Leonardo Finotti (cortesia), 2014.

Os painéis de alumínio que cobrem o espaço foram posicionados de forma a preservar um afastamento entre eles que propicia uma boa ventilação e iluminação naturais (Figura 8). Poucas linhas curvas definem o perímetro da edificação e a forma arredondada das salas, cujas paredes são majoritariamente definidas por elementos vazados de concreto, garantindo aeração e permeabilidade visual. A generosa luminosidade, o aproveitamento dos desníveis da topografia e as amplas aberturas nas extremidades conferem ao ginásio um caráter de espaço público coberto e aberto, típico da tradição nordestina.

A adequação ao clima e ao lugar reflete-se em um edifício de construção simples e econômica, definido por uma variação mínima de elementos e uma reduzida paleta de cores, acorde com a consagrada linguagem minimalista e sofisticada dos arquitetos suíços.

Figura 8: Herzog & De Meuron, Arena do Morro, Natal, 2014.
Fonte: Foto Leonardo Finotti (cortesia), 2014.

Mimetismo e exotismo

O lugar, entendido por seus atributos físicos e culturais, também foi usado como justificativa para a definição arquitetônica do novo Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ) do Rio de Janeiro, projetado pelo escritório nova-iorquino Diller Scofidio + Renfro, em construção desde 2011. A frente voltada à praia de Copacabana caracteriza-se por uma dobradura de escadarias externas que levam ao terraço do museu vertical, definindo o edifício como uma promenade architecturale integral.

Segundo os arquitetos (DILLER SCOFIDIO + RENFRO, 2018) as ondas do famoso calçadão de Burle Marx serviram de inspiração para o traçado arquitetônico do museu, pensado como extensão do bulevar que se desdobra verticalmente. O esquema, ainda que se adapte bem ao contexto, não parece derivar apenas de condições intrínsecas ao entorno, mas reflete a ênfase que os projetos do escritório concentram nos percursos pela arquitetura. De forma mais específica, o MIS-RJ reedita o esquema idealizado para o projeto não construído do Eyebeam Museum of Art and Technology (2004), e posteriormente utilizado para o Vagelos Education Center (2016), ambos em Nova Iorque.

O sistema de circulações externas que caracteriza o museu carioca tira proveito do clima quente e da beleza da paisagem da orla marítima do Rio, cuja vista, restrita apenas aos terraços privados, propõe democratizar.

As escadarias abertas por vezes expandem-se para os espaços internos, marcados pela integração visual entre os pavimentos e pelas vistas entrecortadas da paisagem que se abrem episodicamente dos interiores do museu como parte do conteúdo exibido. Ao invés de evocar referências históricas ou culturais, a arquitetura do MIS-RJ parte de uma operação topográfica e do conceito deleuziano da "dobra" para criar uma arquitetura de relações entre a obra e o meio.

No entanto, o desejo de construir uma relação direta com a cidade fica restrita à fachada preferencial do edifício, relegando à estreita rua posterior um paredão cerrado que contrasta com a movimentada volumetria frontal. Essa atitude expõe a lógica do turismo e do entretenimento cultural, antes anunciada pela escolha de terreno na orla de uma das mais célebres praias do mundo, como definidora do tipo de relação urbana que o museu estabelece com o entorno urbano.

Escolhido por concurso realizado em 2009, o projeto de Diller Scofidio + Renfro (Figura 9) venceu propostas feitas por outras figuras proeminentes do star system internacional, além de importantes escritórios brasileiros. Os demais projetos de estrangeiros notabilizam-se por certo exotismo ao referenciar o lugar e a cultura brasileira.

Assim como no vencedor, o MIS-RJ imaginado pelo japonês Shigueru Ban (Figura 10) define-se pelo contraste com a morfologia urbana circundante. Conhecido pelo experimentalismo com materiais e técnicas construtivas inovadoras, o arquiteto definiu um museu encapsulado em uma espécie de bolha feita em estrutura entramada de madeira suspensa sobre pilotis, que preservam o térreo como área multifuncional aberta à cidade. A volumetria toma como argumento formal o corpo feminino a partir da recuperação do discurso de Oscar Niemeyer, explorado nos desenhos que Ban apresentou no memorial do concurso (VIANA, 2014, p. 167) O resultado, além de caricato, é um objeto de caráter autônomo que sequer procura integrar-se ao terreno e às características morfológicas do bairro.

Figuras 9, 10, 11: Diller Scofidio + Renfro: projeto vencedor para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (esquerda); a s propostas apresentadas por Shigueru Ban (centro) e Daniel Libeskind (direita)
Fonte: MIS-RJ, 2013. Disponível em: < http://www.mis.rj.gov.br/blog/a-democratizacao-da-praia-de-copacabana/>. Acesso em 08/06/2018.

O projeto do polonês naturalizado americano Daniel Libeskind (Figura 11) parte da identificação de eixos abstratos traçados a partir da localização de pontos icônicos da geografia circundante, como o Morro Dois Irmãos, o Pão de Açúcar e o Corcovado, para estruturar a forma do museu, o mais novo ícone a participar da paisagem. A isso sobrepôs de forma pouco elucidativa partituras musicais e o texto de um poema concretista de Haroldo de Campos componente do livro *Signantia Quase Coelum* (1979). Sua capacidade de combinar partes de forma a conformar uma sintaxe narrativa potente, como a elaborada no Museu Judaico de Berlim (1988), não se repete no projeto para o MIS-RJ, onde parece débil e caricatural ao inserir planos e aberturas

envidraçadas coloridas no edifício, cuja forma parece evocar o “chapéu de frutas de Carmem Miranda” (VIANA, 2014, p. 95).

Autocomiseração exótica

No caso do Museu do Amanhã (Figura 12), construído na região portuária do Rio de Janeiro entre 2010 e 2015, a arquitetura do espanhol Santiago Calatrava pousa como uma grande escultura urbana sobre o Píer Mauá. Seu volume horizontal alongado termina em grandes balanços nas duas extremidades do píer, o que confere leveza à grande massa edificada. A relativa desconexão do píer da trama urbana circundante, e sua especial condição de braço de terra sobre o mar, amplifica o potencial icônico do museu, caracterizado pela inconfundível linguagem pessoal do arquiteto.

As tentativas de relacionar a obra ao contexto são perceptíveis apenas na limitação de sua altura, de forma a preservar a vista do Mosteiro de São Bento – patrimônio do século XVII situado no alto de um morro ao fundo – e na intenção de expandir a área pública da praça Mauá como um parque de passeio ao redor do edifício.

Figura 12: Santiago Calatrava: Museu do Manhã, defronte à praça Mauá, Rio de Janeiro, 2015.
Fonte: Foto Ivo Giroto, 2018.

Já o *genius loci* do Rio de Janeiro, que o arquiteto declarou ter buscado revelar através do edifício, não parece ter rebatimento formal em uma obra que claramente deriva da conjunção de sua linguagem pessoal com as condicionantes do sítio onde está implantada. Neste sentido, a movimentação das aletas movidas por energia solar é mais um exercício de sua habilidade em manipular a mecânica das estruturas para finalidades estéticas que uma referência a lugares-comuns, como a natureza e o carnaval como um "monumento à beleza, ao movimento e à música" (CALATRAVA, 2012). Ademais, a implantação de espelhos d`água ao redor do museu, antes de sugerir uma continuidade com as águas da Baía de Guanabara, mais bem ressaltam sua insignificância frente à imensidão do mar.

ALGUNS PÉS PARA FORA

Oscar Niemeyer é a exceção à regra de que a atuação de arquitetos brasileiros no exterior foi relativamente pontual, até adentrarmos no século XXI.

De modo geral, essa presença se limitou ao projeto de representações do país em eventos no exterior, ou iniciativas do Ministério das Relações Exteriores na instalação das embaixadas e consulados.

Como um dos exemplos mais antigos de arquitetura projetada por brasileiros foi o pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Saint Louis de 1904, do engenheiro Francisco Marcelino de Souza Aguiar, que mais tarde foi erguido no Rio de Janeiro para abrigar o senado federal, conhecido como Palácio Monroe (MACEDO, 2012). Em 1939 o Brasil se faz representar com o pavilhão projetado por Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Paul Lester Wiener na Feira Mundial de Nova Iorque (. Os pavilhões do Brasil na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, projetado por Sérgio Bernardes, e o pavilhão na EXPO Osaka de 1970, de Paulo Mendes da Rocha, tornaram-se grandes referências para a arquitetura brasileira da segunda metade do século passado.

Tudo indica que foram poucos os edifícios construídos especificamente para embaixadas ou consulados. Elvin Mackay Dubugras foi o arquiteto do Ministério de Relações Exteriores que projetou algumas representações brasileiras na década de 1980: o anexo à chancelaria em Lima, Peru, o consulado de Ciudad del Este, Paraguai, e as embaixadas em Cabo Verde, Arábia Saudita, Guiné-Bissau, Nigéria e Índia (DUBUGRAS, 1988;1989). Ruy Ohtake teve a excepcional oportunidade de projetar a embaixada e a residência do embaixador em Tóquio (OHTAKE, 1989).

O primeiro brasileiro do *star system*

A repercussão do edifício do Ministério da Educação e Saúde e do pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova Iorque fizeram florescer a curiosidade internacional sobre o jovem Oscar Niemeyer que, aos 36 anos, tinha Pampulha publicada com destaque no catálogo *Brazil Builds*. Foram algumas das credenciais quer fizeram o jovem brasileiro ser o caçula do grupo montado por Wallace Harrison e Max Abramovitz para o projeto da sede das Nações Unidas em Nova Iorque em 1947, um uma equipe *proto-star system* da qual a História ainda se recorda de Le Corbusier, Sven Markelius, Julio Vilamajò e Niemeyer (DUDLEY, 1994; SEGAWA, 2017).

Niemeyer e Affonso Eduardo Reidy foram os únicos arquitetos brasileiros que tiveram livros monográficos editados no exterior até a década de 1960. Não tivesse Reidy falecido prematuramente, ele teria uma repercussão internacional à altura de Niemeyer. Ele mereceu uma publicação na Alemanha (FRANCK, GIEDION, 1960), teve construído o Colégio Experimental Paraguai-Brasil em Assunção (1952-65, uma

iniciativa do governo brasileiro) (DIARTE, 2009) e foi um dos convidados para o concurso fechado em 1960 para a sede em Genebra da Organização Mundial da Saúde, concorrendo com Eero Saarinen, Hugh Stubbins, Arne Jacobsen, Kenzo Tange e Jean Tschumi (o ganhador), entre outros (AFFONSO..., 1985; BONDUKI, 2000).

Niemeyer foi conquistando prestígio internacional ao longo da década de 1950 principalmente com a publicação de suas obras em livros (PAPADAKI, 1950; 1956; 1960) e revistas. São destaques desse período o não construído Museu de Caracas (1955) e o bloco residencial em Hansaviertel em Berlim, ao lado de arquitetos como Walter Gropius, Alvar Aalto, Arne Jacobsen, Pierre Vago, entre outros, a partir de um convite da Interbau 1957 (um programa de reconstrução habitacional da Alemanha pós-2ª Guerra) (TIRRI, 2007). Mas ele efetivamente capitalizou uma admiração com e após Brasília, a partir do qual a encomenda de projetos derivava do interesse de governos e clientes por sua obra, e não mais dependeu do apoio governamental brasileiro, ditadura militar com a qual entrou em enfrentamento. É nas décadas de 1960 a 1980 se conhece um fértil período de realizações internacionais, com projetos e obras no Líbano, Israel, França, Portugal, Congo, Argélia, Itália, Inglaterra (NIEMEYER, 1968; OSCAR NIEMEYER, 1977). São obras memoráveis dessa fase a sede do Partido Comunista em Paris (1965-1971), a sede da editora Mondadori em Milão (1968), o Centro Cultural Le Havre (1972), entre outras obras.

O pavilhão para a Serpentine Gallery de 2003 no Hyde Park de Londres marca seu retorno ao cenário internacional, do qual estava afastado desde que projetou em Saint Dénis a sede do Jornal L'Humanité, em 1987, e dentro de um contexto de revalorização da arquitetura moderna, combalida pelo debate pós-moderno das décadas anteriores. Niemeyer era um dos últimos representantes ativos da modernidade histórica em resgate.

A Serpentine é uma galeria *fashion* de arte moderna e contemporânea que a partir do ano 2000 patrocina a construção anual de um pavilhão temporário da galeria, para chamar a atenção e popularizar a arquitetura contemporânea. Convida-se um arquiteto de renome, com grande carga midiática, que é um termômetro oportuno para se perceber as nuanças da cena arquitetônica atual. O pavilhão inaugural da série foi projetado pela iraquiana-britânica Zaha Hadid, sua primeira obra no Reino Unido, antes de ganhar o Prêmio da União Européia Mies van der Rohe em 2003 e o Pritzker Prize em 2004. Em 2001 o pavilhão foi de autoria do polonês-americano Daniel Libeskind, celebrado pelo Museu Judaico de Berlim, aberto naquele mesmo ano,. Em 2002, o japonês Toyo Ito com seu pavilhão concluía sua primeira obra britânica. Niemeyer, nesse grupo de jovens, foi uma surpresa para a comunidade internacional da arquitetura. Já tivemos oportunidade de escrever a respeito desse impacto no início do milênio (SEGAWA, 2017).

No século XXI, a idade avançada e a notoriedade internacional renovada renderam a Niemeyer diversos convites para projetos no exterior. Além do pavilhão em Londres, construiu com a intermediação de seu amigo pessoal, o sociólogo Domenico De Masi, um Auditório em Ravello, na Itália, inaugurado em 2010, e um grande conjunto cultural na cidade espanhola de Avilés, executado entre 2006 e 2011.

Debruçado sobre um precipício junto ao mar da Costa Amalfitana, o auditório em Ravello (Figura 13) é outra obra de Niemeyer localizada em contextos extraordinários, assim como o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1996). A topografia dramática potencializa o caráter escultural da arquitetura, valorizada pelo entorno bucólico e pontuado por escassas edificações. Desenhado como uma folha encurvada em formato de concha acústica, o auditório tem as laterais envidraçadas e uma praça aberta para a vista do Mediterrâneo. Desconectado da trama tradicional da pequena cidade italiana e pouco visível para quem encontra-se no topo da colina, o novo objeto consegue criar contraste com a paisagem sem parecer invasivo.

Figura 13: Oscar NIemeyer: Autitório nas colinas de Ravello, Itália, 2010.
Fonte: Foto Ivo Giroto, 2012.

Em Avilés Niemeyer teve de trabalhar com um entorno bem menos incomum: uma área plana generosa em meio a um contexto industrial, separado da cidade propriamente dita por um rio. O Centro Cultural Principado de Astúrias pode ser considerado uma espécie de mostruário de formas e estratégias projetuais desenvolvidas ao longo de sua extensa trajetória: o museu em forma de cúpula e o volume ondulado do teatro como peças esculturais protagonistas e unidas por uma marquise serpenteante; de um lado o corpo suspenso sobre apoio único do restaurante panorâmico, e de outro o edifício horizontal em barra encurvada do setor administrativo.

Autor de uma caligrafia arquitetônica personalíssima, o caráter autorreferente que caracteriza o conjunto de Niemeyer na Espanha revela atitudes típicas de sua obra em qualquer tempo ou lugar: a consideração do contexto como pano de fundo para ressaltar a arquitetura de exceção, a importância secundária dada às relações com o entorno urbano existente, e a manipulação de um vocabulário formal preestabelecido e constantemente recombinado.

Muitas outras propostas, para vários países, corroboram o prestígio mundial do então centenário arquiteto brasileiro, mesmo que não tenham sido levadas a cabo: dois parques aquáticos, o Acqua City Palace (2001),

em Moscou, e outro em Potsdam (2005), na Alemanha; a sede paraguaia da Itaipu Binacional (2005), em Ciudad del Este; um monumento a Simón Bolívar (2007), em Caracas; um Centro Cultural em Valparaíso (2007), no Chile; o Porto da Música (2008), em Rosário, na Argentina; um Centro Cultural em Astana (2008), no Cazaquistão; e a Biblioteca dos Países Árabes e da América do Sul (2009), na Argélia, ademais de dois monumentos em estrutura metálica vermelha, um dedicado à paz, denominado "A Mão e a Flor" em Paris (2005); e outro em Cuba, em louvor à revolução e contra o imperialismo americano.

A retomada do moderno

Assim como ocorreu com Niemeyer, no refluxo da experiência pós-moderna, o trabalho de Paulo Mendes da Rocha passou por um processo de revalorização dentro e fora do Brasil. Salvo melhor averiguação, depois de Rino Levi [RINO Levi, 1974], Mendes da Rocha foi o quarto arquiteto brasileiro a ter livros monográficos publicados no exterior: na Espanha [MONTANER, VILLAC, 1996] antes do 2º prêmio Mies Van der Rohe de Arquitetura Latino-americana (2000) e na Suíça [SPIRO, 2002] antes do coroamento com a premiação do Pritzker em 2006.

Mendes da Rocha era um dos poucos arquitetos brasileiros com obra no exterior, com o pavilhão da EXPO 70 em Osaka, concurso vencido em 1969; em 1971, sua proposta para o concurso do Centro Beaubourg esteve entre as 30 menções do júri internacional (ARTIGAS, 2000, p. 62-67; SPIRO 2002, p. 178-181).

É na virada do milênio que Paulo Mendes da Rocha inicia uma trajetória mais intensa no exterior: no ano 2000 liderou a equipe para o projeto do Bulevar dos Esportes, para a candidatura de Paris para os Jogos Olímpicos de 2008 (SPIRO, 2002, p. 240-245; ARTIGAS, 2007, p. 58-67); desenvolveu a partir de 2004 dois projetos na Espanha: o plano diretor do campus da Universidade de Vigo (ARTIGAS, 2007, p. 114-125) e o edifício residencial em Vallecas, Madrid (ARTIGAS, 2007, p. 108-113). O projeto (Figura 14) foi encomendado ao escritório do arquiteto espanhol Javier Bellosillo que, por sua vez, convidou o brasileiro para dividir a autoria.

Figura 14: Paulo Mendes da Rocha + Javier Bellosillo: edifício residencial em Vallecas, Madrid, 2004.
Fonte: Foto Hugo Segawa, 2007.

Em 2008, Mendes da Rocha foi convidado a projetar a nova sede do Museu Nacional dos Coches (Figura 15), na zona monumental de Belém, em Lisboa, sua principal obra realizada fora do território brasileiro. Desenvolvido em parceria com o escritório paulistano MMBB e com o português Ricardo Bak Gordon, o museu foi encomendado pelo governo português com o duplo objetivo de abrigar uma vasta coleção de carruagens históricas e reforçar a vocação turística da área. Até então sediado em um belo edifício neoclássico vizinho, o museu carecia de espaço para expor a maior parte das peças do acervo. A complexidade do entorno exigia um engenhoso trabalho de amarração entre as diferentes características dos espaços adjacentes: um casario histórico situado na cota mais alta da rua posterior, uma grande praça ajardinada em uma das laterais, e uma movimentada via expressa que separa o terreno da orla do rio Tejo.

A resposta de Paulo Mendes da Rocha foi dada através de gestos claros e precisos, materializados em três volumes conectados por passarelas. O maior, um grande prisma horizontal branco e suspenso por pilotis abriga os setores expositivos e, no térreo, diversas estruturas de apoio. Ao lado, a expressividade estrutural do bloco anexo contrasta com a silenciosa imposição do volume branco. Do outro lado da avenida, um grande silo redondo para estacionamentos, branco e opaco, arremataria o conjunto, mas sua construção foi vetada pelo governo municipal.

Figura 15: Paulo Mendes da Rocha + MMBB + Ricardo Bak Gordon: Museu Nacional dos Coches, Lisboa, 2015.
Fonte: Foto Victor Hugo Mori (cortesia).

Mais que uma forma de ligação entre as partes do museu, as passarelas revelam uma rede de conexões entre os edifícios e o entorno que define uma nova estrutura de uso para aquele trecho urbano. Imaginado como infraestrutura, o museu liga níveis e pontos diferentes da cidade, vencendo a obstrução representada pela via expressa e integrando-se à estação de trem de Belém. Os caminhos aéreos e as possibilidades de percursos que cruzam o edifício pelo térreo revelam a dimensão urbana do pensamento de Mendes da Rocha, que recusa a ideia limitada de terreno para propor uma estratégia de articulação do território.

O projeto define uma habilidosa costura urbana, revelada por um notável exercício de contextualização que não faz concessões linguísticas ou morfológicas ao entorno circundante. O diálogo com o entorno pode ser notado pelo posicionamento do bloco maior ao longo da via de alto tráfego e afastado do casario; pela

relação de alturas, cores e predominância de vazios que o bloco anexo estabelece com a fachada histórica; e pela configuração de uma praça delimitada pelo espaço entre os dois e a irregularidade dos muros existentes que margeiam o terreno. Procurando expressar-se através da linguagem universal da técnica, a arquitetura de Mendes da Rocha não advoga por ser brasileira ou portuguesa, mas oportuna.

Oscar Niemeyer e Paulo Mendes da Rocha são dois dos três receptores do prêmio Pritzker na América Latina. São figuras de participação moderada no star system internacional, sem o mesmo alarde de outros ganhadores (e até não ganhadores) de prêmios de arquitetura.

Tais distinções podem servir como ingressos para o mundo dos concursos fechados de arquitetura, nos quais mais do que a capacitação técnica e o talento, são os potenciais da sedução de criar repercussão midiática, a magia da espetacularização e a faculdade de encantar e atrair prestígio simbólico e interesse turístico que são contabilizados para a contratação de um arquiteto.

Frente aberta

De que outro modo os arquitetos brasileiros conseguiram circular fora do país?

O escritório paulistano Brasil Arquitetura, atualmente dirigido por Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, ostenta duas experiências peculiares no exterior. A primeira delas foi a requalificação do Bairro Amarelo de Berlim de 1997 (BRASIL Arquitetura, 2005, p. 52-65), fruto de um concurso restrito a arquitetos latino-americanos, do qual foram finalistas também as equipes do mineiro Éolo Maia e do argentino Justo Solsona, com a colaboração de Clorindo Testa. O edital requeria a definição de uma nova identidade a um soturno conjunto habitacional da antiga parte oriental da cidade, com base em referências à cultura latino-americana. Os arquitetos – que na época ainda contavam com Marcelo Suzuki como associado – propuseram uma intervenção majoritariamente concentrada nas superfícies externas do conjunto, recaracterizando-o com o uso de símbolos da cultura popular brasileira, como muxarabis de madeira, azulejos impressos com a arte das mulheres indígenas kadiwéu e pinturas coloridas nas paredes.

Se no caso berlinense ressalta a alusão a uma cultura distante da alemã, no projeto para a Villa Isabella (2005-2009), em Hanko, na Finlândia, destaca-se o intenso diálogo travado com a arquitetura local. A obra também foi escolhida via concurso, neste caso fechado somente a arquitetos brasileiros. Ainda que seja possível identificar várias referências que compõem o repertório diversificado do Brasil Arquitetura, especialmente de Lina Bo Bardi – com quem Ferraz trabalhou durante muitos anos –, a intenção de homenagear Alvar Aalto fica evidente nas referências explícitas à projetos como a Casa Experimental de Muuratsalo (1953) e a Villa Carré (1956), por exemplo.

Em 2007, o escritório paulistano Estúdio América, então formado por Mario Figueroa (chileno de nascimento, formado no Brasil), Lucas Fehr e Carlos Dias, venceu o concurso internacional do Museu da Memória e dos Direitos Humanos e Centro Matucana, em Santiago do Chile, desenvolvido com o arquiteto chileno Roberto Ibieta.

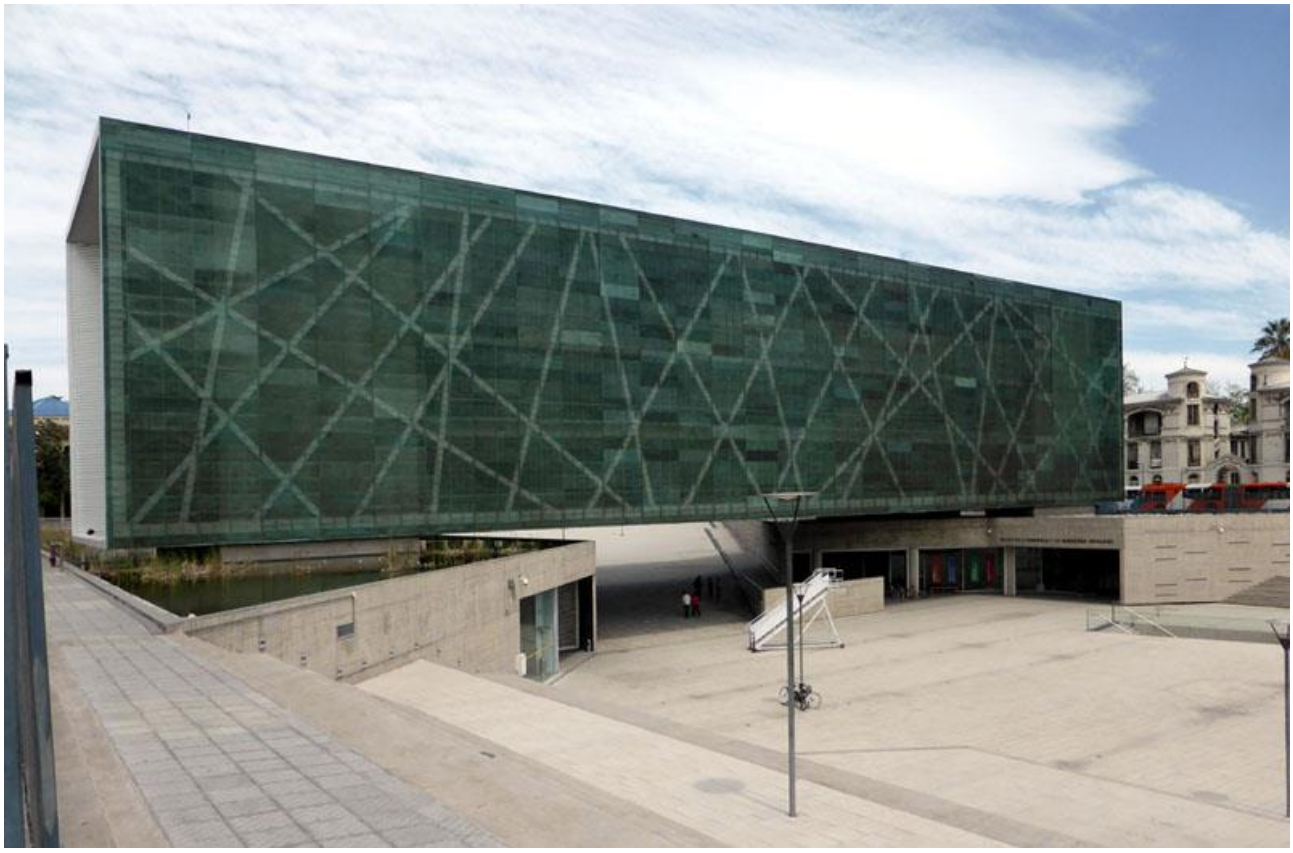


Figura 16: Estúdio América (Carlos Dias, Lucas Fehr, Mario Figueiroa): Museu da Memória e dos Direitos Humanos, Santiago, 2010.
Fonte: Foto Hugo Segawa, 2015.

A proposta completa prevê dois edifícios autônomos conectados por uma praça rebaixada, estabelecendo um diálogo com a morfologia da cidade histórica de Santiago. A volumetria do Centro Matucana, ainda não executado, referencia o formato da quadra de ocupação periférica com o centro liberado. O museu, inaugurado em 2010, é um prisma horizontal elevado sobre uma esplanada enterrada que assume um caráter cívico e evocativo da dimensão pública da praça tradicional em meio à quadrícula edificada.

O rebaixamento do nível da praça enfatiza a volumetria pura do museu e contribui para o efeito de suspensão que faz a grande caixa translúcida parecer apenas pousada no terreno. A luz é filtrada pelas chapas perfuradas de cobre - o recurso natural símbolo do Chile - que revestem o prisma de estrutura metálica e vidro, conferindo-lhe um aspecto etéreo. A estratégia de concentrar o programa todo em um único volume elevado do solo, liberado como extensão da área pública, define uma simbiose entre arquitetura e espaço urbano e reflete a genealogia paulista do grupo.

Prestígio crescente, mediante circulação como professor e palestrante no Arizona, Berkeley, Harvard, MIT, Austin, Yale, Zürich, Veneza, Milão e na América Latina fazem de Ângelo Bucci um arquiteto com visibilidade internacional e obras construídas no exterior.

Em um edifício residencial em Lugano (2009-2013), na Suíça, destaca-se a permeabilidade do térreo, algo pouco comum nas construções do lugar. O projeto foi encomendado pelo dono do lote, o engenheiro Andrea

Pedrazzini, que já havia trabalhado com Bucci anteriormente, e foi desenvolvido com a colaboração do escritório local Bazerga Mozzetti Architetti. Sob o volume recortado e marcado por planos de diferentes materiais – vidro, ripas de madeira, venezianas de alumínio –, caminhos definidos entre uma sala comercial e jardins conectam as duas ruas que confrontam o terreno, fundindo espaço público e privado.

Na pequena cidade de Silves (2008-2011), em Portugal, o arquiteto brasileiro projetou um conjunto de apartamentos, dispostos linearmente em dois pavimentos superiores com salas comerciais no térreo. Neste caso, foi convidado pelo empreendedor local a participar de um grande projeto de urbanização que contaria com projetos de arquitetos de diferentes países.

No campo urbanístico, cabe destacar a série de treze planos que Jaime Lerner desenvolveu em Angola entre 2011 e 2015. Os projetos totalizam cerca de 40.000 habitações em setores urbanos inteiramente novos e autônomos de municípios como Lossambo (já construído), Andulo, Kuito, Bailundo, Caála, Chipipa, Gabela, Porto Amboim, Sumbe, Waco Kungo, Negage, Uíge e Luena. Segundo o arquiteto, teve como desafio auxiliar o país a atender a grande demanda existente por habitação a um custo acessível e, ao mesmo tempo, criar espaços urbanos que tenham um sentido de comunidade, identidade própria, e diversidade de tipologias, usos e funções (LERNER, 2018).

Um campo de atuação internacional de difícil detecção, é demanda por projetos advindos de clientes brasileiros que moram ou possuem negócios no exterior. São exemplos a loja de Alexandre Herchcovitch em Tóquio (2007), projetada por Arthur de Mattos Casas; a filial do Hotel Fasano em Punta del Leste (2011), no Uruguai, projetado por Isay Weinfeld; e as casas desenhadas por Gui Mattos no Colorado (2004-2006), e em Punta del Leste (2011) por Márcio Kogan, entre outros projetos construídos ou ainda não executados. É a internacionalização de negócios brasileiros (distintos de interesses diplomáticos) que, salvo exceções, são projetos de escala menor, residências, arquitetura de interiores para clientes brasileiros. Foge do padrão o concurso vencido por Isay Weinfeld em 2016 para o novo restaurante Four Seasons em Nova Iorque. O concurso fechado, dirigido pelo crítico de arquitetura Paul Goldberger, buscou uma solução à saída do estabelecimento do mítico Seagram Building, de Mies van der Rohe e Philip Johnson, que projetaram também os interiores do restaurante. Também em Nova Iorque, Weinfeld projetou um edifício residencial junto ao High Line, no Chelsea (LORES, 2016).

Ao se questionar as fronteiras de atuação de arquitetos brasileiros e estrangeiros, o trabalho do escritório Triptyque, mostra uma trajetória que desafia as aproximações fundamentadas na nacionalidade. Com sede em São Paulo e filial em Paris, o grupo formou-se em 2010, a partir da associação de três arquitetos franceses, Grégory Bousquet, Guillaume Sibaud e Olivier Raffaelli, e a brasileira Carolina Bueno, todos formados pela DPLG - École d'Architecture Paris-La Seine. Com vários projetos no Brasil, e dos vários projetos feitos para o exterior, todos na França, dois foram construídos até o momento: a sede da Sede Nacional da Propriedade Industrial da França - INPI (2009-12), em Courbevoie, e a biblioteca multimídia de Osny (2012-15).

CONCLUSÃO: TUPI OU NOT TUPI. THAT'S THE QUESTION

Nas duas primeiras décadas do século XXI, a intensificação da presença de arquitetos estrangeiros atuando no Brasil, e de brasileiros projetando no exterior, convidam a reflexões mais amplas acerca do significado destes intercâmbios. Uma delas é: na ordem mundial globalizada, qual o papel reservado às culturas nacionais?

É sabido que um complexo de processos e forças de mudança sintetizadas sob o termo globalização deslocou poderosamente as identidades culturais nacionais no fim do século XX. Atuantes em uma escala que desconhece as fronteiras entre os países, a dinâmica globalizante produz novas combinações de espaço-tempo e torna o mundo cada vez mais interconectado.

Segundo observa Stuart Hall, um dos principais efeitos da aceleração do processo de integração global reside na reconfiguração das representações identitárias. No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a identidade, ficam reduzidas a uma espécie de língua franca internacional, um fenômeno conhecido como homogeneização cultural (HALL, 2015, p.43).

A linguagem demasiada autoreferente de grande parte das torres corporativas que se espalham pelas principais metrópoles do planeta ambiciona transmitir a ideia de uma escala de atuação e poder que opera em nível mundial, por meio de um caráter internacionalista que fundamenta seu suposto cosmopolitismo ao deliberadamente evitar quaisquer códigos nacionais ou locais.

A imagem de edificações deste tipo reflete o fato, advertido por Manuel Castells, de que as verdadeiras unidades de comércio já não são os países, mas as próprias empresas e suas redes (CASTELLS, 2002, p. 156). Tal como as empresas cada vez mais desconhecem a ideia do nacional, as cidades globais passaram a estabelecer um diálogo próprio, quase independente de seu pertencimento a um determinado país. Segundo Saskia Sassen:

> Como a escala nacional perde importância, junto com a perda de componentes centrais da autoridade formal do Estado nacional sobre aquela escala, outras medidas ganham importância estratégica. Entre elas destacam-se as escalas subnacionais, como a cidade global, e as escalas supranacionais, como os mercados globais ou zonas de comércio regional (SASSEN, 2001, in SYKES, 2013, p. 138)

No entanto, diversos matizes podem ser verificados dentro do inelutável processo da globalização. Em contrapartida ao processo de homogeneização cultural, o próprio Hall observa que subjaz na contemporaneidade movimentos que resgatam o interesse na localidade e na região, ou procuram reinterpretar seus significados:

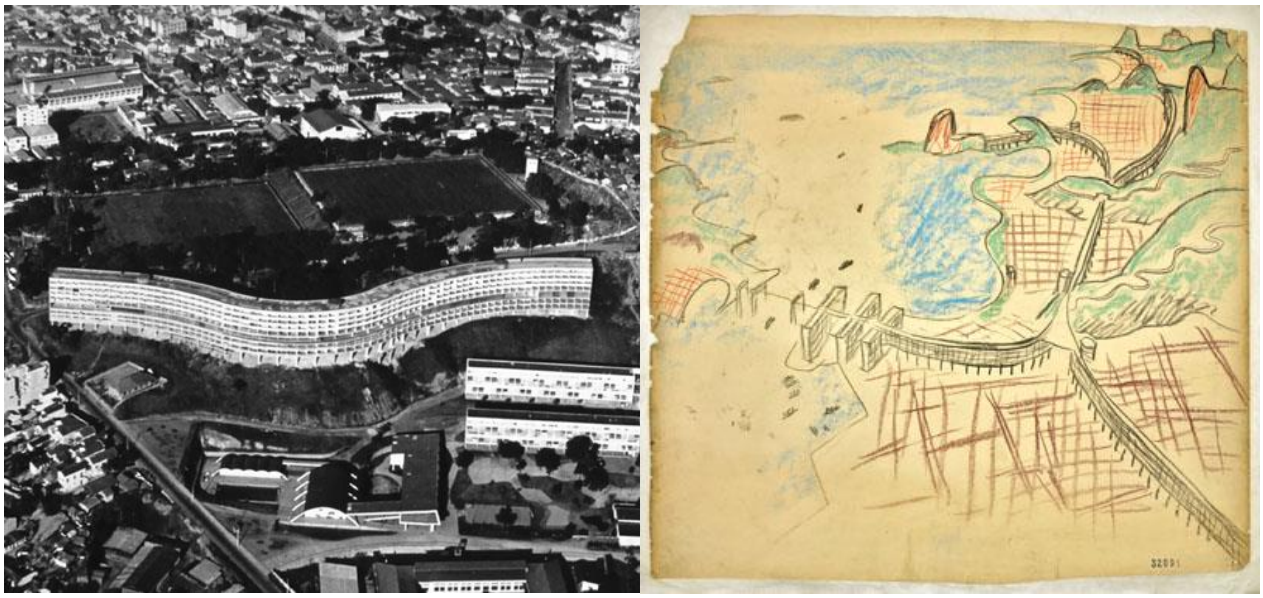
> Assim, ao invés de pensar no global como substituindo o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o 'global' e o 'local'. Este 'local' não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações 'globais' e novas identificações 'locais' (HALL, 2015, p. 45).

Parece ser o caso do complexo cruzamento de referências arquitetônicas, históricas e culturais que conformam as arquiteturas híbridas e cheias de contaminações formais que apresentam Siza e Portzamparc atuando no Brasil. Nesse intento de gerar o novo a partir do diálogo com o preexistente, a dimensão local também serve de parâmetro para a adequação do projeto às condições socioeconômicas e ambientais dos lugares, sem esquecer as referências históricas, formais e sociais, como no caso da Arena do Morro, de Herzog & De Meuron.

Contudo, o recurso à estratégia referencial não exclui o risco de interpretar aspectos da cultura alheia a partir de uma visão estereotipada que considera aquilo que é diferente do universo em forma de exotismos ou excentricidades, como no caso do frustrado Guggenheim de Jean Nouvel e algumas das propostas para o MIS-RJ. Anacrônica e desconforme com o próprio contexto globalizado, esse tipo de leitura revela a persistência de um olhar que ainda divide o mundo em "centro" e "periferia", e ignora as tendências de descentramento, que segundo Marina Waisman coloca em crise os modelos do mundo central, ao mesmo tempo em que favorece o pluralismo e a legitimação de diversos projetos locais (WAISMAN, 2013, p. 86).

Cabe ressaltar que, diferentemente do "centro", a "periferia" sempre esteve aberta aos aportes culturais exógenos. A identidade cultural brasileira e latino-americana forjou-se com base em diferentes tradições, cruzamentos e misturas culturais cada vez mais familiares ao mundo globalizado, demonstrando que a convivência entre identidade e diferença não necessariamente resulta em anulação recíproca.

Como mencionado no início deste escrito, grande parte de nossa melhor arquitetura moderna foi feita em correlação com arquitetos estrangeiros, migrantes ou não. Sua vertente mais festejada encontrou o caminho da autonomia com base na aclimatação do ideário lançado pelo franco-suíço Le Corbusier. A partir das formulações pioneiras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e os demais integrantes da chamada Escola Carioca, essa arquitetura marcada pelo cruzamento entre tempos e culturas diferentes foi alçada a um dos símbolos preferenciais da identidade nacional.



Figuras 17, 18: Affosno Eduardo Reidy/DHP: conjunto residencial Pedergulho, Rio de Janeiro, 1952 (esquerda); Le Corbusier: proposta para o Rio de Janeiro, 1929.
Fonte: Arquivo Hugo Segawa

O encurtamento do espaço-tempo no mundo global representa a culminância do processo de diversificação cultural e econômica que forjou a América como "prolongamento da Europa, ou possivelmente seu espelho magnífico", nas palavras de Jorge Luis Borges. Toda nossa experiência, arquitetônica inclusive, está fundamentada na transformação e aprimoramento dessa referência central, à qual outras foram se agregando ao longo do tempo.

Ao discorrer sobre como encara projetos no exterior, Paulo Mendes da Rocha é categórico:

> Um americano que possa replicar um conhecimento europeu conservador dizendo: "assim não, por que não assim"? Eis a questão necessariamente nova! Porém, não foi o americano quem fez isso, fomos nós, os europeus. Por que diabos você diz que eu sou brasileiro? Eu não sou índio, eu não nasci aqui. Minha mãe é de família italiana, meu pai é de família portuguesa (...). Essa história de cultura local é uma forma de uma certa experiência que seria a sua, para questões que tem dimensão universal. Eu não vejo trabalho lá fora como fora. Não vejo assim (ROCHA, 2017)

Daí que o forte sotaque paulista das arquiteturas de Paulo Mendes da Rocha e Ângelo Bucci seja perfeitamente compreensível na Europa, assim como o acento carioca das obras de Oscar Niemeyer. As críticas que podem recair sobre alguns trabalhos de Niemeyer no exterior são cabíveis também aos feitos Brasil, e estão relacionadas antes com sua inserção no contexto que com sua linguagem arquitetônica, algo que podemos estender também aos trabalhos de Santiago Calatrava, dentro ou fora de sua Espanha natal.

Ainda seria conveniente considerar a arquitetura a partir de seu pertencimento a uma nação, ou melhor seria qualificá-la com base nas respostas que oferece a um determinado contexto – cultural, social e ambiental? Consideramos que as conjunturas, as circunstâncias, as realidades em permanente mudanças são características da condição brasileira, da condição latino-americana, que demandam respostas concretas da arquitetura. Se o Brasil e a América Latina têm fronteiras, recortes territoriais, ambientais e simbólicos específicos, as boas respostas não necessariamente devem vir de arquitetos nascidos em países dentro desses recortes. A experiência transnacional de arquitetos e arquiteturas, no Brasil e na América Latina, demonstram que a tarefa crítica nos dias de hoje é compreender a condição brasileira, a condição latino-americana sem falácias nacionalistas, estereotipadas, exóticas ou xenófobas. Um bom fisionomista é capaz de discernir as características de uma pessoa. Esta é uma metáfora para dizer que um bom observador pode reconhecer as características da boa arquitetura brasileira e latino-americana, sem necessariamente cair em discursos feitos. É o grande desafio da construção crítica da arquitetura na América Latina (SEGAWA, 2017a).

Ainda em 1928, o poeta paulistano Oswald de Andrade expôs o caráter "antropofágico" de nossa cultura. Em seu Manifesto Antropófago advogava não por imitar, mas por devorar a informação exógena, e elegeu como cena inaugural do nascimento da cultura brasileira a deglutição do bispo português Dom Pero Fernandes Sardinha pelos índios Caetés em 1556. Com essa imagem metafórica, o poeta modernista propôs repensar a condição de dependência cultural brasileira ao aceitar a presença do outro como parte inalienável de nós mesmos.

As questões levantadas por Oswald de Andrade há quase um século parecem adequadas ao esforço de compreensão do contexto arquitetônico atual. Já "deglutimos" o estrangeiro através de um longo processo de assimilação e transformação cultural. Outros estrangeiros seguem se aproximando, não somente oferecendo a oportunidade para iniciarmos novos processos antropofágicos, como eles próprios dispostos a "devorar" nossa experiência arquitetônica. Cabe indagar se a pergunta de fundo ainda segue a mesma: *Tupi or not Tupi, that's the question.*

AGRADECIMENTOS

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo 2016/21108-2.

REFERÊNCIAS:

AFFONSO Eduardo Reidy. **Rio de Janeiro**: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; Solar Grandjean de Montigny; Index, 1985.

ARTIGAS, Rosa (Org.). **Paulo Mendes da Rocha**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

ARTIGAS, Rosa (Org.). **Paulo Mendes da Rocha**: projetos 1999-2006. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BONDUKI, Nabil (Org.). **Affonso Eduardo Reidy**. Lisboa: Editorial Blau; São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000.

BRASIL Arquitetura: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CALATRAVA, Santiago. "Entrevista a Pedro Rivera". **AU - Arquitetura e Urbanismo.** São Paulo, n. 220, jul. 2012. Disponível em: <http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/220/artigo262129-2.aspx>. Acesso em: 15 jul. 2017.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. 6 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002

COSTA, Alcilia Afonso de Albuquerque. As contribuições arquitetônicas habitacionais propostas na Cidade dos Motores (1945-46). Town Plannings Associates. Xerém, RJ. **Arquitextos**, São Paulo, ano 11, n. 124.01, Vitruvius, set. 2010 <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.124/3575>. Acesso em 08 jun. 2018.

DIARTE, Julio. **Reconstrucción del proyecto Colegio Experimental Paraguay-Brasil 1952-1965**. San Lorenzo, Paraguay: Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte, Universidad Nacional de Asunción, 2009.

DUBUGRAS, Elvin Mackay. Quatro embaixadas e duas residências. **Projeto**, São Paulo, n. 108, p. 44-59, mar. 1988.

DUBUGRAS, Elvin Mackay. Anexo à chancelaria brasileira [Lima, Peru], Consulado Geral, [Ciudad del Este, Paraguai]. **Projeto**, São Paulo, n. 127, p. 68-75, nov. 1989.

DUDLEY, George A. **A workshop for peace**: designing the United Nations Headquarters. New York: The Architectural History Foundation; Cambridge, MIT Press, 1994.

INTERNATIONAL MONETARY FUND. **Globalization:** threat or opportunity? Disponível em: <http://www.imf.org/external/np/exr/ib/2000/041200to.htm#II>. Acesso em: 05 jun. 2018.

FIGUEIRA, Jorge (Org.). **Álvaro Siza:** modern redux. Lisboa: Ministério da Cultura; São Paulo: Cosac Naify, 2008.

FIGUEIRA, Jorge. Um mundo coral. In: KIEFER, Flávio (Org.). **Fundação Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

FRANK, Klaus, GIEDION, Sigfried. **Affonso Eduardo Reidy**: bauten un projekte. Stuttgart: Gerd Hatje, 1960.

GROPIUS, Walter. **International architecture**. Munich: Albert Langen Verlag, 1925. Apud BENTON, Charlotte, BENTON, Tim. **Images.** Walton Wall, Milton Keynes: The Open University, 1975.

GRUNOW, Evelise. Luz se prepara para o projeto 343. **Projeto Design**, São Paulo, n. 410, 2014. Disponível em: https://www.arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/herzog-de-meuron-centro-cultural-sao-paulo-23-05-2012>. Acesso em 08 jun. 2018.

GUTIÉRREZ, Ramón (Org.). **Le Corbusier en Río de la Plata 1929.** Buenos Aires: CEDODAL; Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna:** uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 13 ed. São Paulo: Loyola, 2004.

KIEFER, Flávio (Org.). **Fundação Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LERNER, Jaime. **Projeto "Comunidades Urbanas", Angola**. Jaime Lerner Arquitetos Associados [Homepage, 2018]. Disponível em: <http://jaimelerner.com.br/pt/portfolio/kora-angola/>. Acesso em 08/06/2018.

LIERNUR, Jorge Francisco, PSCHEPIURCA, Pablo. La red austral: obras y proyectos de Le Corbsuier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes; Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

LORES, Raul Justo. Brasileiro Isay Weinfeld projetará novo Four Seasons em Nova York. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 maio 2016. Disponível em < https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1776161-brasileiro-isay-weinfeld-projetara-novo-four-seasons-em-nova-york.shtml>. Acesso em: 09 jun. 2018.

MACEDO, Oigres Leici Cordeiro de. **Construção diplomática, missão arquitetônica:** os pavilhões do Brasil nas Feiras Internacionais de Saint Louis (1904) e Nova York (1939)**.** Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MELLO JR., Donato. Um teatro lírico no Rio de Janeiro: o primeiro concurso de arquitetura no Brasil. **Projeto**, São Paulo, n. 112, p. 119-122, jul. 1988.

MONTANER, Josep Maria, VILLAC, Maria Isabel (Org.) **Mendes da Rocha**. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.

NIEMEYER, Oscar. **Quase memórias: viagens**. Tempos de entusiasmo e revolta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

OSCAR NIEMEYER. Belmont-sur-Lausanne: Alphabet, 1977.

PEREZ OYARZUN, Fernando Perez (Org.). **Le Corbusier y Sudamerica**: viajes y proyectos. Santiago: Pontificia Universidad Catolica de Chile, 1991.

QUINTANA GUERRERO, Ingrid. **Hijos de la rue de Sèvres**: los colaboradores latinoamericanos de Le Corbusier (1932-1965). Bogotá: Universidad de los Andes, 2018.

OHTAKE, Ruy. Embaixada do Brasil [Tóquio, Japão]. **Projeto**, São Paulo, n. 217, p. 76-78, nov. 1989.

PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer:** Works in progress. New York: Reinhold, 1956.

PAPADAKI, Stamo. **The Work of Oscar Niemeyer**. New York: Reinhold, 1950.

PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer**. New York: George Braziller, 1960.

PORTZAMPARC, Christian de. Apresentação. In: SEGRE (org.). **Tributo a Niemeyer**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009, p. 9-11.

PORTZAMPARC, Christian de. **Cidade das Artes**. Disponível em: < http://www.christiandeportzamparc.com/en/projects/cidade-das-artes>. Acesso em 08 jun. 2018.

RINO Levi. Milano: Edizioni di Comunità, 1974.

ROCHA, Paulo Mendes da. **Paulo Mendes da Rocha**: depoimento [21 set. 2017]. Entrevistador: Ivo Giroto. São Paulo. Inédito.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos, PEREIRA, Margareth Campos da Silva, PEREIRA, Romão Veriano da Silva, SILVA, Vasco Caldeira da. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Tessela; Projeto, 1987.

SASSEN, Saskia. Escala e amplitude num mundo digital global (2002). In: SYKES, Krista (org.). **O campo ampliado da arquitetura. Antologia teórica 1993-2009**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 135-142.

SEGAWA, Hugo. Arquitetos peregrinos, nômades e migrantes. In: CAIXETA, Eline, ROMEIRO, Bráulio (Org.). **Interlocuções na arquitetura moderna no Brasil**: o caso de Goiânia e de outras modernidades. Goiânia: Editora UFG, 2015, p. 73-91

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 1998.

SEGAWA, Hugo. Entre dois pavilhões: a repercussão internacional de Oscar Niemeyer. In: BRUNA, Paulo, QUINTANA GUERRERO, Ingrid. **Quatro ensaios sobre Oscar Niemeyer**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2017, p. 125-167

SEGAWA, Hugo. **Arquitectura reciente en América Latina.** Hugo Segawa por Claudio Solari. Revista A&P Continuidad. Rosário. Nº 6, abr. 2017, p. 16-23.

SIZA, Álvaro. **Álvaro Siza**. Obras e projetos. Matosinhos: Centro Galego de Arte Contemporânea, 1995.

SPIRO, Annette. **Paulo Mendes da Rocha**: bauten und projekte. Zürich: Niggli, 2002.

STORTINI, Carlos R. **Dicionário de Borges**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1986.

TIRRI, Lidia. **Wohnlabor Hansaviertel:** geschichten aus der stadt von morgen. Berlin: Amberpress, 2007.

TOGNON, Marcos. **Arquitetura italiana no Brasil**: a obra de Marcello Piacentini. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

VIANA, Lídia Quièto. **Arquitetura entre conexões contemporâneas.** O concurso para o novo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

VIEIRA, Natália, DANTAS, George. Herzog & De Meuron projetam a Arena do Morro, um ginásio cultural e poliesportivo em bairro carente de Natal. **AU Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n. 242, maio 2014. Disponível em:

<http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/242/herzog-de-meuron-projetam-a-arena-do-morro-um-ginasio-311264-1.aspx>. Acesso em 09 jun. 2018.

XAVIER, Alberto, LEMOS, Carlos, CORONA, Eduardo. **Arquitetura moderna paulistana**. São Paulo: Pini, 1983.

WAISMAN, Marina. **O interior da História: historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

V enanparq
Salvador - 2018

UM ÁLBUM, UM ESCRITÓRIO E UMA CIDADE:

FORMAS DE MORAR DA ELITE PAULISTANA NO FINAL DO SÉCULO XIX

AN ALBUM, AN OFFICE AND A CITY:

WAYS OF DWELLING OF SÃO PAULO ELITE AT THE END OF THE 19TH CENTURY

UN ÁLBUM, UNA OFICINA Y UNA CIUDAD:

MODOS DE VIVIR DE LA ELITE PAULISTANA EN EL FINAL DEL SIGLO XIX

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

ALMEIDA, Renata Geraissati Castro de
Doutoranda em História na Unicamp
rgeraissati@gmail.com

MOURA, Carlos Thaniel
Mestrando em História na Unifesp
carlosthaniel@gmail.com

REIS, Philippe Arthur dos
Doutorando em História na Unicamp
philippearthur@hotmail.com

UM ÁLBUM, UM ESCRITÓRIO E UMA CIDADE:

FORMAS DO MORAR DA ELITE PAULISTANA NO FINAL DO SÉCULO XIX

AN ALBUM, AN OFFICE AND A CITY:

WAYS OF DWELLING OF SÃO PAULO ELITE AT THE END OF THE 19TH CENTURY

UN ÁLBUM, UNA OFICINA Y UNA CIUDAD:

MODOS DE VIVIR DE LA ELITE PAULISTANA EN EL FINAL DEL SIGLO XIX

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Francisco Paula Ramos de Azevedo iniciou suas atividades de engenheiro-arquiteto no final do século XIX por meio de seu escritório técnico, composto por engenheiros, arquitetos e construtores. Um documento que representa a atuação do escritório no Estado de São Paulo é o *Álbum de Construções*, um catálogo publicado por Ramos de Azevedo que demonstra a arquitetura dos edifícios que o escritório erigiu na capital paulista. As construções do álbum podem ser divididas em três categorias: 1) as edificações públicas (como as Secretarias da Fazenda e Agricultura); 2) as edificações institucionais (Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo); e, 3) as residências particulares, denominadas em sua maioria de palacetes pelo próprio editor da publicação. Nossa proposta de comunicação é compreender a atuação do escritório no mercado imobiliário paulistano representado por estas moradias. A identificação dos proprietários destas residências possibilita a compreensão da camada social ao qual pertenciam, e espacializá-las a partir de um mapa produzido por um SIG histórico permitiu identificar as regiões em que foram instalados, especificamente nos Campos Elíseos. Para analisarmos a inserção dessas residências no tecido urbano, escolhemos representar no mapa vetores de equipamentos públicos, comércios, linhas de bonde e o perímetro urbano, pois assim conseguimos visualizar os espaços que essa elite optou por residir.

PALAVRAS-CHAVE: Escritório Técnico Francisco de Paula Ramos de Azevedo; palacetes; SIG Histórico; São Paulo; mercado imobiliário.

ABSTRACT:
Francisco Paula Ramos de Azevedo started his activities at the end of the 19th century through his office, composed by engineers, architects, builders, and others. A document that represents the performance of the office in São Paulo is the Álbum de Construções, a catalog published by Ramos de Azevedo that demonstrates the architecture of buildings that the office built over time. The constructions of the album can be divided into three categories: 1) public buildings (like the Secretaries of the Treasury and Agriculture); 2) institutional buildings (Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo); and, 3) private residences, most of which are called palacetes by the office. Our proposal is to understand the how the office acts in the real estate market represented by these houses. The identification of the owners makes possible to understand to which social strata they belonged and to spatialize the palacetes in a map produced allowed to identify the regions in which they were installed, specifically in the Campos Elíseos. In order to analyze the insertion of these

residences into the urban fabric, we chose to represent on the map vectors of public equipment, shops, tram lines and the urban perimeter, so that we could visualize the spaces that this elite chose to live.
KEYWORDS: *Escritório Técnico Francisco de Paula Ramos de Azevedo; palacetes; SIG Histórico; São Paulo; real estate Market.*

RESUMEN:
Francisco Paula Ramos de Azevedo inició sus actividades de ingeniero-arquitecto a finales del siglo XIX a través de su escritorio, compuesto por colaboradores de su círculo social, entre ellos políticos, ingenieros, arquitectos, constructores, y otros. Un documento que representa la actuación del escritorio en el Estado de São Paulo es el Álbum de Construções, un catálogo publicado por Ramos de Azevedo que demuestra la arquitectura de edificios que a lo largo del tiempo fueron construidos por el escritorio en el tejido urbano. Las construcciones del álbum se pueden dividir en tres categorías: 1) las edificaciones públicas (como las Secretarías de Hacienda y Agricultura); 2) las edificaciones institucionales (Liceo de Artes e Ofícios de São Paulo); y, 3) las residencias particulares, denominadas en su mayoría de palacetes en la publicación. Nuestra propuesta de comunicación es comprender la actuación del escritorio en el mercado inmobiliario representado por estas viviendas. La identificación de los propietarios posibilita la comprensión de la capa social al que pertenecían y espacializarlos en un mapa permitió identificar las regiones en que fueron instalados, específicamente en la región de los Campos Elíseos. Para poder analizar la inserción de esas residencias en el tejido urbano, elegimos representar en el mapa vectores de equipamientos públicos, comercios, líneas de tranvía y el perímetro urbano, pues así conseguimos visualizar los espacios que esa élite optó por residir.
PALABRAS-CLAVE*: Escritório Técnico Francisco de Paula Ramos de Azevedo; palacetes; SIG Histórico; São Paulo; mercado inmobiliario.*

INTRODUÇÃO

Ao longo do século XIX a cidade se constituiu enquanto um fenômeno que se consolidou como objeto de estudo para diferentes agentes, tais como médicos, engenheiros, autoridades públicas, dentre outros. Compreender o espaço social e, por intermédio de saberes especializados que propunham intervenções técnicas que visassem seu saneamento, se afirmou como uma das posturas usuais neste período marcado pela intensificação dos fluxos imigratórios, pelo crescimento dos setores médios e pela atuação das antigas elites em vistas à diversificação de seus capitais. Produzir o espaço urbano se tornou um empreendimento lucrativo, sobretudo perceptível, a partir da gênese de novos espaços comerciais, a exemplo de cafés, restaurantes, hotéis e no fomento de uma infraestrutura urbana, com a instalação de redes de abastecimento de água, esgoto, iluminação pública e transporte.

Como parte deste contexto de grandes modificações, observamos também que a relação entre o usuário e a habitação foi alvo de uma mudança de comportamento ao longo do oitocentos. Por séculos, a casa carregou o sinônimo de abrigo, mas, nesse período de transformação de hábitos, seu sentido foi ressignificado para "lar[1]". A habitação, conforme sublinhou Walter Benjamin (2009) se configurou à época como um símbolo de distinção social. Segundo o autor, foi no final do século XIX que "pela primeira vez, o espaço em que vive o homem privado se contrapõe ao local de trabalho" (BENJAMIN, 2009, p. 37). Estas mesmas demandas relativas ao morar ocorreram na cidade de São Paulo. O vultuoso crescimento demográfico ocorrido neste período foi parte importante do processo de adensamento e expansão de sua área física. Após passar de 65 mil habitantes em 1890 para 240 mil em 1900, os limites urbanos da cidade, antes centrado entre os rios Anhangabaú e Tamanduateí, tiveram de ser transpostos. Moradia, trabalho e condições de vida se tornaram problemas neste contexto (GLEZER, 2007, p.170) em que urbanizar os vales, cortar as periferias com ruas, avenidas e ocupar as depressões significava multiplicar a riqueza (SEGAWA, 2000, p.15-17). A propriedade imobiliária passou a representar, assim, a principal forma de riqueza e era, ao mesmo tempo, a manifestação exterior do status de seu proprietário (PEREIRA, 1998, p.60, OLIVEIRA, 2005; BUENO, 2010).

O incremento demográfico foi acompanhado de uma série de intervenções no espaço, que desde o último quartel do século XIX passava por remodelações que visavam sua modernização, com o intuito de tornar, de fato, a capital paulista como centro regional, econômico e comercial. Marins (1999, p.71) destaca que as intervenções podem ser datadas de 1870, quando São Paulo definitivamente centralizou a economia da província. As modificações haviam se dado na difusão de novas fontes de energia, técnicas produtivas, transportes e comunicações, visando atrair para a cidade os setores enriquecidos, principalmente aqueles ligados ao café e que se encontravam dispersos pelo interior.

As residências desses novos moradores apresentavam um novo partido arquitetônico. Se antes eram compostos por um corredor central, alcovas e rótulas nas janelas, nos novos palacetes e residências abastadas, o programa dividia o espaço em hall, sala de jantar, salão, escritório, cozinha, quartos, toaletes e tantos outros cômodos especializados. Não apenas o espaço havia mudado, mas também a relação do

[1] Sobre a abrangência do termo em inglês, Witold Rybczynski diz: "A palavra "home" [lar] reuniu os significados de casa e família, de moradia e abrigo, de propriedade e afeição. "Home" significa a casa, mas também tudo que estivesse dentro ou em torno dela, assim com as pessoas e a sensação de satisfação e contentamento que emanava tudo isso. Podia-se sair da casa, mas sempre se retornava ao lar" (RYBCZYNSKI, 1996, p.73).

morador com a casa. Em grande medida, os projetos destas residências estão vinculados aos escritórios, contudo, alguns poucos foram também realizados por construtores não-diplomados, os quais atuaram substancialmente na construção de habitações comuns em bairros operários e voltados aos setores médios da cidade (PARETO JÚNIOR, 2017, p.5). Verifica-se que São Paulo, no final do século XIX assemelhava-se a um canteiro de obras, na qual intervinham diferentes profissionais, criando novos e amplos bairros que formavam vizinhanças heterogêneas (MARINS, 2002, p.175).

No processo de produção da cidade, um nome que se cristalizou tanto no imaginário coletivo, como na historiografia, foi o do engenheiro-arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo, que à frente de seu escritório técnico realizou diversos empreendimentos da construção civil, tanto edifícios públicos, quanto inúmeros projetos residenciais. O escritório inegavelmente criou uma visualidade na cidade, questão que foi destacada por Márcia Padilha ao propor que o nome do arquiteto era um importante referencial que demonstrava uma identidade em São Paulo (PADILHA, 2001. p.89).

Ramos de Azevedo se diplomou engenheiro-arquiteto pela Universidade de Gand, na Bélgica. Ao voltar para o Brasil em 1879, exerceu suas atividades em Campinas, local onde nasceu, até o ano de 1886, quando iniciou seus negócios em São Paulo. Em 1891, o arquiteto concluiu a obra de sua residência na Rua Pirapitingui, na região da Liberdade, e aos poucos passou a projetar edifícios institucionais.[2] Ramos de Azevedo, logo após seu retorno da Europa, participou de alguns concursos de arquitetura, dentre eles, o do Monumento do Ipiranga, com o projeto *Trojano* [1] (CARVALHO, 2000, p. 105-112), obtendo o primeiro lugar segundo atesta o jornal *Correio Paulistano,* na edição de 04 de dezembro de 1884. Sua presença constante em obras na cidade de São Paulo foi resultado, em grande medida, de sua rede de sociabilidade que o inseriu em um círculo de encomendas de projetos e obras que o fizeram alcançar uma destacada projeção social. Ao longo dos anos, Ramos de Azevedo criou uma rede de companhias de investimento[3] e de colaboradores que possibilitaram com que seu escritório estivesse envolvido com muitos projetos concomitantemente. Ramos de Azevedo foi assessorado por muitos outros profissionais - diplomados e não-diplomados – na realização de seus projetos arquitetônicos. Sobre esta perspectiva, Beatriz Bueno, ao analisar a iniciativa privada destaca que:

> Sobressaem recorrentemente alguns nomes e escritórios de arquitetura, demonstrando que a dinâmica edilícia na capital já contava com um quadro muito bem preparado de profissionais envolvidos na construção civil, muitos inclusive professores das novas instituições destinadas à formação de engenheiros-arquitetos em São Paulo – Mackenzie (1894) e Escola Politécnica (1896): Alexandre Albuquerque, Carlos Ekman, Guilherme Krug & Filho, Hippolyto Pujol Jr, Julio Michelli, Maximiliam Hehl, Ramos de Azevedo e Samuel das Neves. Além desses nomes mais consagrados, sobressaem firmas de construção civil e

[2] Sobre este assunto verificar as obras de Carlos A. C. Lemos e Maria Cristina Wolff de Carvalho, respectivamente *Ramos de Azevedo e seu Escritório* e *Ramos de Azevedo*. Na primeira obra Lemos apresenta a empreitada de Ramos de Azevedo em São Paulo a convite do Conde de Parnaíba como ponto de partida para outras obras públicas no Estado de São Paulo; na segunda obra, a autora realiza uma análise arquitetônica e as relações do arquiteto com seus clientes nos projetos realizados na esfera pública, institucional e particular a partir de seu escritório técnico, mostrando seu reconhecimento pela camada abastada da cidade de São Paulo.

[3] Mônica Silveira Brito investigou os diferentes ramos de investimento que Ramos de Azevedo e outros acionistas passaram a se ater desde o final do século XIX. Ver a listagem mapeada pela autora em: BRITO, Mônica Silveira. **A participação da iniciativa privada na produção do espaço urbano:** São Paulo, 1890-1911. São Paulo: FAUUSP, 2008.

> inúmeros engenheiros, arquitetos ou simples construtores práticos menos conhecidos (BUENO, 2016, p. 168).

A ideia de rigor e modernidade que o discurso técnico enfeixava, era adossado à própria imagem do engenheiro, e assim, os antigos "mestres" de obras, produtores de uma arquitetura não tributária da tradição bacharelesca (COHEN, 2013, p. 16.) fez com que perdêssemos os papéis adjacentes de outras figuras, como nos mostra Hugo Segawa:

> A cidade afirmava-se como o palco do moderno - modernização tendo como referência a organização, as atividades e o modo de viver do mundo europeu. Os engenheiros colocavam-se como agentes dessa modernização – era a corporação que apostava na ciência e na técnica como instrumentos de progresso material para o país, nos moldes do desenvolvimento industrial do Velho Mundo, vislumbrando, na industrialização, um objetivo nacional a se atingir (SEGAWA, 2014, p.9).

Desde o início do Escritório Técnico Ramos de Azevedo, percebemos a presença dos profissionais que pertenciam aos dois mundos da técnica: o "moderno", calcado na figura do diplomado, e o "antigo", que ainda vigorava, representado pelos arquitetos, construtores e decoradores não diplomados. Na primeira fase do escritório de Ramos de Azevedo seu principal associado era o engenheiro Maximilian Emil Hehl.[4] Junto dele, figuraram outros a partir de 1886, como "Ricardo Severo, João Frederico Washington de Aguiar, Jorge Krug, Victor Dubugras, Calixto de Paula Souza, Carlos Wagner, Carlos Shalders" e desenhistas, como "Domiziano Rossi, Alexandre Behmer, Adolfo Bosioni e Felisberto Ranzini" (SILVEIRA, 1941 *apud* LEMOS, 1993, p. 54). O escritório do final do século anterior estava voltado para os projetos residenciais, com Hehl à frente de muitos deles, o que evidencia as redes de colaboração em que Ramos de Azevedo esteve envolvido, e mesmo os planos de *modernização* e *melhoramentos*[5] que elaborou para a cidade de São Paulo por intermédio de prédios institucionais e públicos, além de residências que versavam das mais sofisticadas até as mais simples.

Portanto, aqui propomos a espacialização das residências do *Album de Construções: escriptorio technico do engenheiro-architecto F.P.Ramos d' Azevedo*. Nosso objetivo com isto, não é o de nos inserirmos na ampla bibliografia que aborda o escritório como o construtor de uma cidade oficial, mas sim, o de compreender qual a narrativa que o escritório quis tecer sobre si em seu álbum. O documento não apresenta apenas as obras que o escritório projetou em São Paulo até os anos iniciais do século XX, mas revela uma aspiração de cidade que se pretendia divulgar e inserir no rol de cidades capitalistas, permeada pelos discursos embelezadores e higienistas.

Seguiremos, portanto, com a intenção de identificar quais eram os proprietários das residências contidas no álbum, e então revelar a que camada da sociedade o escritório Ramos de Azevedo se direcionou para produzir tal tipologia edilícia neste período. Compreender a produção do álbum indica os *habitus* (STEVENS,

[4] Maximilian Emil Hehl foi um engenheiro-arquiteto diplomado pela Politécnica de Hanover, Alemanha. Chegou ao Brasil no ano de 1888 para trabalhar na Estrada de Ferro Bahia-Minas. Em São Paulo atuou no escritório do Banco União junto com Ramos de Azevedo, e depois como sócio do Escritório Técnico F. P. Ramos de Azevedo, sendo que ao final da década de 1890 abriu seu próprio escritório. Professor na Escola Politécnica entre os anos de 1896 a 1915, Hehl foi autor do projeto da *nova* Catedral da Sé, iniciada sua construção em 1913. Hehl faleceu no ano de 1916 (FICHER, 2005: 85-86).

[5] Sobre os sentidos de *melhoramentos* remeter à BRESCIANI, 2001.

2003:71-72) desta pequena parcela da sociedade paulistana e sua conformação em uma longa duração constituindo redes dos proprietários das residências representadas no álbum.

ALBUM DE CONSTRUÇÕES: ESCRIPTORIO TECHNICO DO ENGENHEIRO-ARCHITECTO F.P.RAMOS: SEUS ASPECTOS FORMAIS E SUAS REPRESENTAÇÕES

Produzido no início do século XX em português, o álbum também fora editado em inglês, indicando a amplitude da circulação que o mesmo teve no período[6]. A partir do álbum, listamos as diferentes obras ali representadas por meio de fotografias (Tabela 1), o qual não apenas contemplava residências, mas edifícios públicos como repartições, escolas e estabelecimentos ligados às políticas sanitaristas. Nossa atenção se dará nas legendas identificadas como "palacete" e "propriedade", constituindo um universo de 13 edifícios residenciais[7].

TABELA 1
Composição das Imagens do Álbum

Sequência	Legenda	Largura	Altura	Posição
1	Secretaria de Agricultura	28,8 cm	22,6 cm	Paisagem
2	Secretaria da Agricultura – Vestibulo	28,9 cm	22,9 cm	Paisagem
3	Secretaria da Fazenda	29 cm	22,6 cm	Paisagem
4	Secretaria da Fazenda - Sala Nobre	22,6 cm	29 cm	Retrato
5	Secretaria da Polícia	22,8 cm	29 cm	Retrato
6	Secretaria da Polícia –Vestíbulo Geral	22,8 cm	29 cm	Retrato
7	Escola Polytechnica	28,9 cm	22,6 cm	Paisagem
8	Escola Polytechnica	29 cm	22,6 cm	Paisagem
9	Escola Polytechnica – Vestibulo	22,7 cm	29 cm	Retrato
10	Escola Polytechnica – Laboratório de Chimica	28,4 cm	22,5cm	Paisagem
11	Escola Normal	29 cm	22,9 cm	Paisagem
12	Escola Normal	28,8 cm	22,6 cm	Paisagem
13	Escola Normal	28,2 cm	22,4 cm	Paisagem
14	Escola Prudente de Moraes	29 cm	22,9 cm	Paisagem

[6] A data de publicação do álbum é objeto de divergência entre Maria Cristina Wolf, que alega que o mesmo foi confeccionado em 1900, enquanto que Eudes Campos afirma que sua produção remonta ao ano de 1904 (CARVALHO, 1996, p. 165-200 e CAMPOS, 2005). A versão em português pode ser encontrada na Coleção *Biblioteca Ramos de Azevedo* na Biblioteca Central da Escola Politécnica – USP, e a versão em inglês junto à sede do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado De São Paulo (CONDEPHAAT), obra que no momento de sua consulta, estava em processo de restauração.

[7] A realização das fotografias ficou a cargo de Otto Rudolf Quaas, que também participou da produção da coleção fotográfica da Companhia Light de São Paulo, junto com Guilherme Gaensly, que produziu uma fotografia do Palacete José de Lacerda Soares, indicando que as residências representadas no álbum são parte de um imaginário de edifícios de relevo compartilhado no período. Sobre os registros noturnos de Quaas para a Light, Kossoy, escreve que "com seus olhos voltados para a cultura francesa onde a fotografia a noite havia alcançado o refinamento e a perfeição" (KOSSOY, 2002: 204-205).

15	Escola Modelo do Braz	32 cm	22,6 cm	Paisagem
16	Jardim da Infancia	28,2 cm	22,3 cm	Paisagem
17	Jardim da Infancia	28,9 cm	22,5 cm	Paisagem
18	Hospital Militar	28,9 cm	22,7 cm	Paisagem
19	Hospital Militar	29 cm	22,7 cm	Paisagem
20	Hospício de Alienados – Juquery	28,9 cm	22,8 cm	Paisagem
21	Hospício de Alienados – Juquery	29 cm	22,7 cm	Paisagem
22	Hospício de Alienados – Juquery	29 cm	23 cm	Paisagem
23	Hospício de Alienados –Juquery	28,3 cm	22,4 cm	Paisagem
24	Hospício de Alienados – Juquery	29 cm	22,9 cm	Paisagem
25	Hospício de Alienados – Colonia Juquery	29 cm	22,9 cm	Paisagem
26	Instituto Vaccinogenico	29 cm	22,8 cm	Paisagem
27	Instituto Vaccinogenico	28,9 cm	22,5 cm	Paisagem
28	Quartel de Polícia	28,9 cm	22,7 cm	Paisagem
29	Quartel de Polícia Ingresso	22 cm	22,8 cm	Paisagem
30	Paço Municipal de Campinas	29 cm	22,6 cm	Paisagem
31	Cemitério da Consolação	28,9cm	22,6 cm	Paisagem
32	Cemitério da Consolação – Necroterio	29 cm	22,7 cm	Paisagem
33	Matadouro de Campinas	28,9 cm	22,6 cm	Paisagem
34	***Palacete da Exma Marquesa de Ytú***	***22,8 cm***	***29 cm***	***Retrato***
35	***Palacete da Exma Marquesa de Ytú***	***22,4 cm***	***28,4 cm***	***Retrato***
36	***Palacete Paes de Barros***	***28,4 cm***	***21,3 cm***	***Paisagem***
37	***Palacete Paes de Barros***	***28,4 cm***	***22,5 cm***	***Paisagem***
38	***Palacete Lacerda Soares***	***22,7 cm***	***29,1 cm***	***Paisagem***
39	***Palacete Lacerda Soares***	***28,9 cm***	***22,6 cm***	***Paisagem***
40	***Palacete Padua Salles***	***29 cm***	***22,6 cm***	***Paisagem***
41	***Palacete Mello e Oliveira***	***28,3 cm***	***22,4 cm***	***Paisagem***
42	***Palacete Almeida Prado***	***28,9 cm***	***22,7 cm***	***Paisagem***
43	***Palacete Ignacio Penteado***	***22, 4 cm***	***28,4 cm***	***Retrato***
44	***Propriedade Ramos de Azevedo***	***22,6 cm***	***28,4 cm***	***Retrato***
45	***Palacete Barboza de Oliveira***	***22,5 cm***	***28,4 cm***	***Retrato***
46	***Palacete José Paulino***	***22,6 cm***	***28,5 cm***	***Retrato***
47	***Palacete Mello e Oliveira***	***28,3 cm***	***22,4 cm***	***Paisagem***
48	***Palacete Almeida Netto***	***22,6 cm***	***28,5 cm***	***Retrato***
49	***Palacete Aguiar Barros***	***27,3 cm***	***22,3 cm***	***Paisagem***
50	***Palacete Aguiar Barros***	***22,5 cm***	***27,6 cm***	***Retrato***

Alguns aspectos formais, como sua impressão e acabamento gráfico, sugerem que o álbum foi elaborado pelo Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, uma vez que a instituição possuía à época cursos profissionalizantes, dentre os quais, o de artes gráficas. De acordo com Ricardo Severo (1934, p. 146), a oficina de artes gráficas do Liceu possuía uma estrutura apropriada para diferentes tipos de produções.

Figura 1: Palacete da Ex.ma Marqueza Ytu; Figura 2: Palacete Paes de Barros; Figura 3: Palacete Lacerda Soares; Figura 4: Palacete Padua Salles.
Fonte: ***Album de Construções: escriptorio technico do engenheiro-architecto F.P.Ramos d' Azevedo***

O álbum se insere em uma estratégia de venda praticada desde a segunda metade do século XIX assentada na distribuição de catálogos, tática que, tanto ingleses, mas, sobretudo estadunidenses incorporaram, como mostrou Jeffrey Cody (2006). Segundo sublinhou Barbuy (2006, p.80), a produção de catálogos estava inscrita como uma importante forma de circulação de produtos para alcançar os setores mais abastados que vislumbravam o material divulgado e para viabilizar as vendas à distância. Neste sentido, em vistas à consecução dos seus objetivos enquanto um instrumento de publicidade, o catálogo reunia elementos que integravam o repertório simbólico compartilhado por estes setores específicos da sociedade paulistana que reconheciam os palacetes como marcos inseridos na cidade.

O editor, ao intitular as fotografias apenas com os sobrenomes dos proprietários e não identificar os endereços em que tais residências foram construídas nos sugere duas hipóteses. A primeira é que, em se tratando de um objeto que circularia dentro de uma parcela bastante reduzida da sociedade, não haveria necessidade de colocar tais informações, pois, possivelmente estas pessoas já se conheciam. Logo, apenas o fato de colocar o sobrenome e a imagem da residência já era o suficiente para tornar aquela representação inteligível. Podemos traçar paralelo com o que Panofsky propõe ao analisar o papel do espectador em sua experiência com a obra de arte, cuja interpretação é parte de uma bagagem cultural, fornecida por sua familiaridade as tradições de seu grupo social (PANOFSKY, 2014: 37). A segunda hipótese é uma tentativa por parte desta camada de resistir ao processo de normatização característico deste século. Simmel (2005 p.) pontua que há "a resistência do sujeito a ser nivelado e consumido em um mecanismo técnico-social", portanto, não identificar seus endereços possivelmente denotaria uma postura contrária a este esquadrinhamento da cidade para o seu setor social.

Ao analisar a atuação do escritório de Ramos de Azevedo, Cristina Merthens (2010: 185) pontua que o álbum possuía um caráter comercial e era também um relatório das atividades do escritório, cumprindo assim a função de cartão de visitas do escritório. Como consequência de registrar suas atividades, companhias que atuavam na cidade produziam coleções de imagens que também se tornavam

demonstrações de poder, a exemplo temos a companhia Light, que "usava a fotografia como uma ilustração de suas realizações para seus investidores e para exercer controle sobre sua imagem pública", formando uma coleção com mais de 10.000 registros fotográficos incluindo uma coleção de 11.000 placas de vidro (NEUMANN, 2015:76).

As residências representadas no álbum passaram a figurar em um imaginário visual da cidade e foram reproduzidas em outras produções que circulavam na capital paulista. Como exemplo podemos citar uma ação do jornal *Correio Paulistano*, que em 1908 elaborou um álbum para presentear seus assinantes, reproduzindo imagens do Palacete da Ex^{ma} Marquesa de Ytú, Palacete Lacerda Soares, Palacete Padua Salles, Palacete Almeida Netto e da Propriedade Ramos de Azevedo (CORREIO PAULISTANO. São Paulo, p.2. 22 nov. 1908). Um fato relevante que pode ser observado na circulação da imagem desses palacetes e em outras publicações, diz respeito ao uso da terminologia palacete, pois, o jornal *Correio Paulistano,* ao retratar a propriedade de Ramos de Azevedo, a intitulou como palacete, nos suscitando as seguintes questões: quais são as implicações de no álbum do escritório a residência de Azevedo não ser intitulada de palacete? Seria uma especificidade de seu programa arquitetônico ou um indicativo de uma tentativa do engenheiro-arquiteto não se colocar em posição similar aos consumidores de seus projetos.

Figura 5: Palacete Mello e Oliveira; Figura 6: Palacete Almeida Prado; Figura 7: Palacete Ignacio Penteado; Figura 8: Propriedade Ramos de Azevedo. Fonte: *Album de Construções: escriptorio technico do engenheiro-architecto F.P.Ramos d' Azevedo*

O manejo do termo "palacete" é relevante para a formulação de hipóteses, uma vez que segundo Naclério Homem, o termo designaria este novo estilo residencial caracterizado pela casa implantada no lote, centralizada e afastada dos limites do terreno, assim, promovendo uma nova forma de circulação. A especialização dos cômodos internos, que indicariam funções bastante definidas era outra parte do que caracterizava estas novas construções, marcadas por pés-direitos altos e ornamentação que intentava singularizar seus proprietários nos territórios que ocupavam. A expressão palacete, segundo Homem, designou, em São Paulo, sempre a casa mais ampla, o sobrado de dois pavimentos em oposição às casas térreas (HOMEM, 1996:18).

Identificados como um dos símbolos do Ecletismo, os palacetes foram identificados pela historiografia como uma manifestação da importação de ideias e dos modos de morar europeus, além do serem representantes do aprimoramento das técnicas construtivas como o uso do tijolo e do ferro. Carlos Lemos talvez seja quem mais tenha se debruçado ao analisar tal tipologia residencial, sobretudo em seus clássicos *Casa Paulista* (1999) e *A Republica Ensina a morar melhor* (1999a). Para o arquiteto, o palacete é a

novidade rica, “raramente térrea, propiciando quase sempre o “morar à francesa” e procura, sobretudo, uma quantidade muito grande de acomodações de modo que sejam evitadas, sempre que possível, superposições das atividades e, daí, o surgimento da “sala da senhora”, de “fumoir”, da sala de música, da biblioteca conjugada ao gabinete, do quarto de hóspedes no térreo, da sala de bilhar, da sala de almoço, do quarto da governanta e da cocheira ou da garagem” (LEMOS, 1999a: 34). Maria Cecília Naclério Homem vai nessa direção, ao eleger a moradia burguesa como objeto de estudo de sua tese de doutoramento e mesmo no volume da coleção *História dos Bairros de São Paulo*, sobre Higienópolis. Além destes, podemos citar as obras de Eudes Campos (1997, 2005), e o clássico de Anita Salmoni e Emma Debenedetti (1981) *Arquitetura Italiana em São Paulo*, que identificaram exemplares de palacetes ainda nos anos 1950. Os autores em questão, apesar de aprimorarem as análises de identificação e da técnica construtiva, são unânimes em considerar o palacete como uma expressão europeia em São Paulo, para atender os gostos de sua elite cafeicultora, sem que se percebam os embates e tensões em seu processo construtivo ou na simbologia dos seus usuários. Paulo César Garcez Marins em recentes artigos trouxe ao debate o fato da tipologia ser um padrão das elites paulistas, entendendo que muitas atendiam também a estrangeiros enriquecidos que passaram a disputar os mesmos espaços das elites nacionais (MARINS, 2016). Ainda assim, poucos são os trabalhos que entenderam os palacetes como expressões da urbanização paulistana e neste ponto, como símbolos de um setor que ali construiu sua memória na cidade, além de trazer em debate as disputas e tensões existentes em seu processo construtivo.

A análise do álbum em questão pressupôs sua contextualização a partir do cotejamento de suas informações com outras fontes coevas, dentre elas, o jornal *Correio Paulistano*, os pedidos de reforma e construção contidos na série *Obras Particulares* do Arquivo Histórico de São Paulo, bem como a bibliografia relativa ao tema. Este entrecruzamento nos permitiu compreender os logradouros nos quais estas residências foram construídas e assim, relacioná-las com seu entorno, evidenciando o processo de urbanização em que se inseriram na época de publicação do álbum. Nesse sentido, observamos que, diferentemente da estratégia de propaganda adotada por outras empresas que também se dedicaram à construção e comercialização de edificações voltadas para os setores médios-altos, como a *City of São Paulo Improvements and Freehold Land Company,* as quais para atrair uma clientela apresentavam a infraestrutura da região, o álbum elaborado por Ramos de Azevedo não fazia quaisquer menções a tais aspectos. A ausência de elementos que revelassem com precisão a localização dos palacetes poderia indicar uma pretensa versatilidade dos projetos?

Figura 9: Palacete Barboza de Oliveira; Figura 10: Palacete José Paulino; Figura 11: Palacete Mello e Oliveira.
Fonte: *Album de Construções: escriptorio technico do engenheiro-architecto F.P.Ramos d' Azevedo*

Figura 12: Palacete Almeida Netto; Figura 13: Palacete Aguiar de Barros.
Fonte: ***Album de Construções: escriptorio technico do engenheiro-architecto F.P.Ramos d' Azevedo***

CARTOGRAFIA E DISCURSO HISTÓRICO

Para o nosso objetivo central, de espacialização dos palacetes constantes do *Álbum de Construcções,* utilizaremos a *Planta Geral da Capital de São Paulo* de 1897[8], visto sua proximidade temporal com a publicação do escritório do arquiteto Ramos de Azevedo (1900) e por seu detalhamento cartográfico, uma vez que nela constam informações como escala, os limites da cidade, o traçado original do rio Tietê e diversos equipamentos públicos localizados na região central. A planta produzida pela municipalidade esteve diretamente ligada aos desejos de projetar na cidade um território muitas vezes ainda não existente, uma vez que muitas das áreas ali representadas ainda não haviam sido loteadas. Eudes Campos relata que a planta produzida pelo Intendente de Obras Pedro Augusto Gomes Cardim, foi elaborada para atender seus interesses particulares, visando "convencer eventuais compradores de que o loteamento de sua propriedade, denominado Vila Gomes Cardim, estava situado numa região já bastante desenvolvida, entre a 5.ª e a 6.ª parada da Estrada de Ferro Central do Brasil" (CAMPOS, 2008). Eliane Kusvaney destaca que mesmo representando um arruamento da cidade para aquele ano, "a planta em questão consiste em um conjunto de intenções – públicas e privadas – com relação ao futuro da cidade, que crescia vertiginosamente em termos populacionais, ao mesmo tempo que transformações sociais e econômicas ocorriam" (KUVASNEY, 2016: 175).

O uso da cartografia para compreender historicamente as transformações da cidade de São Paulo na passagem do século XIX para o XX é relevante para formularmos hipóteses acerca do processo de urbanização paulistano. Nessa perspectiva, analisar a instalação das moradias de extratos enriquecidos de São Paulo torna-se um dado importante para compreender as dinâmicas da cidade, e o discurso de quais equipamentos urbanos essa camada visava associar-se.

Em artigo publicado nos *Anais do Museu Paulista,* Eudes Campos aprofunda sua análise acerca da instalação das moradias burguesas na cidade de São Paulo, reiterando que a chegada da ferrovia foi um dos fatores de impulso para que a região da Luz, e consequentemente de bairros limítrofes se tornassem um território destinado às elites paulistanas para construírem seus palacetes (CAMPOS, 2005: 12). Procurando uma ancestralidade que remontaria ao século XVI, Campos pontua que a área da atual Rua Florêncio de Abreu era propícia para a futura instalação dos palacetes (CAMPOS, 2005: 13), acrescentando que

[8] Disponível em: <http://www.arquiamigos.org.br/info/info20/img/1897-download.jpg> , acesso em 03.06.2018.

> Em razão de circunstancias diversas, concentrava-se no sul da cidade a maioria dos equipamentos urbanos poluidores ou de desprestígio – e até mesmo perigosos – dos quais todos os que podiam preferiam manter distância: a forca, desde o século XVI no local hoje ocupado pela Praça da Liberdade; o cemitério de indigentes e de enforcados, criado pela Mitra em 1775 na atual Rua dos Estudantes; a Casa da Pólvora em 1785, no atual largo desse nome; o Hospital da Misericórdia (em 1825 na Chácara dos Ingleses e depois, em 1840, num prédio de esquina na Rua da Glória), além do Matadouro Municipal, erguido entre 1849 e 1853, na altura da Rua Humaitá de nossos dias. (CAMPOS, 2005:14)

Para o arquiteto, a movimentação das elites esteve essencialmente ligada à busca por terrenos mais elevados, chamando a atenção para as "manobras executadas pelas elites para atrair o desenvolvimento urbano para suas terras", como o caso de transferência do hospital da Santa Casa que foi projetado para a região da Bela Vista, mas fora trazido para os altos de Santa Cecília, nas proximidades de um terreno da família Paes de Barros (CAMPOS, 2005: 29-30). Em virtude de todo o processo especulativo que rondava a cidade, principalmente por seu aumento populacional e a demanda por moradia se fazer presente, Campos completa que:

> Os terrenos mais procurados para a expansão da Capital eram os de melhor localização, encontráveis ao longo dos antigos caminhos que percorriam as terras altas, preferentemente os situados ao norte e a oeste, atuais bairros da Luz, Santa Ifigênia, Campos Elísios e, pouco mais tarde, nos anos 1890, Vila Buarque e Higienópolis (em geral bairros residenciais ocupados pelas camadas mais altas da sociedade). Os mais desfavoráveis eram os situados em regiões ribeirinhas, inundáveis durante o período das chuvas, em parte adquiridos pelas companhias ferroviárias que por aí estenderam suas linhas. (CAMPOS, 2005).

Neste sentido, o arquiteto enfatiza que a presença destas casas na região da Luz demonstrava que, desde o fim do século XVIII, o local era preferido "daqueles que dispunham de meios suficientes para a realização de construções residenciais mais ambiciosas" rumo à "outra parte da cidade então considerada adequada à expansão urbana das camadas superiores, a *Cidade Nova"* (CAMPOS, 2005:19). Porém, é possível questionar se as habitações dos setores altos paulistanos foram implantadas na região da Luz no final do século XIX por esta ser uma área ocupada e "privilegiada" desde tempos coloniais, ou se sua instalação nas bordas do referido bairro se deu por outros fatores que estavam em curso naquele mesmo período.

Conforme a Figura 14 é possível aventarmos que a mudança habitacional da elite paulistana não se deu exclusivamente em função da topografia da região, da distância com relação a equipamentos tidos como "indesejáveis", como o matadouro, o Hospital dos Alienados e cemitérios e da proximidade de equipamentos ligados à administração política da cidade. Ao analisarmos atentamente a disposição de cada um dos palacetes representados no mapa a seguir, percebemos que todos se encontram distribuídos fora do *Triângulo* das ruas São Bento, Direita e XV de Novembro, mas situavam-se na região central da cidade, sugerindo que sua localização se justificava pela proximidade aos círculos de poder, ou seja, aos edifícios que cumpriam funções políticas, como secretarias de governo e seus escritórios.

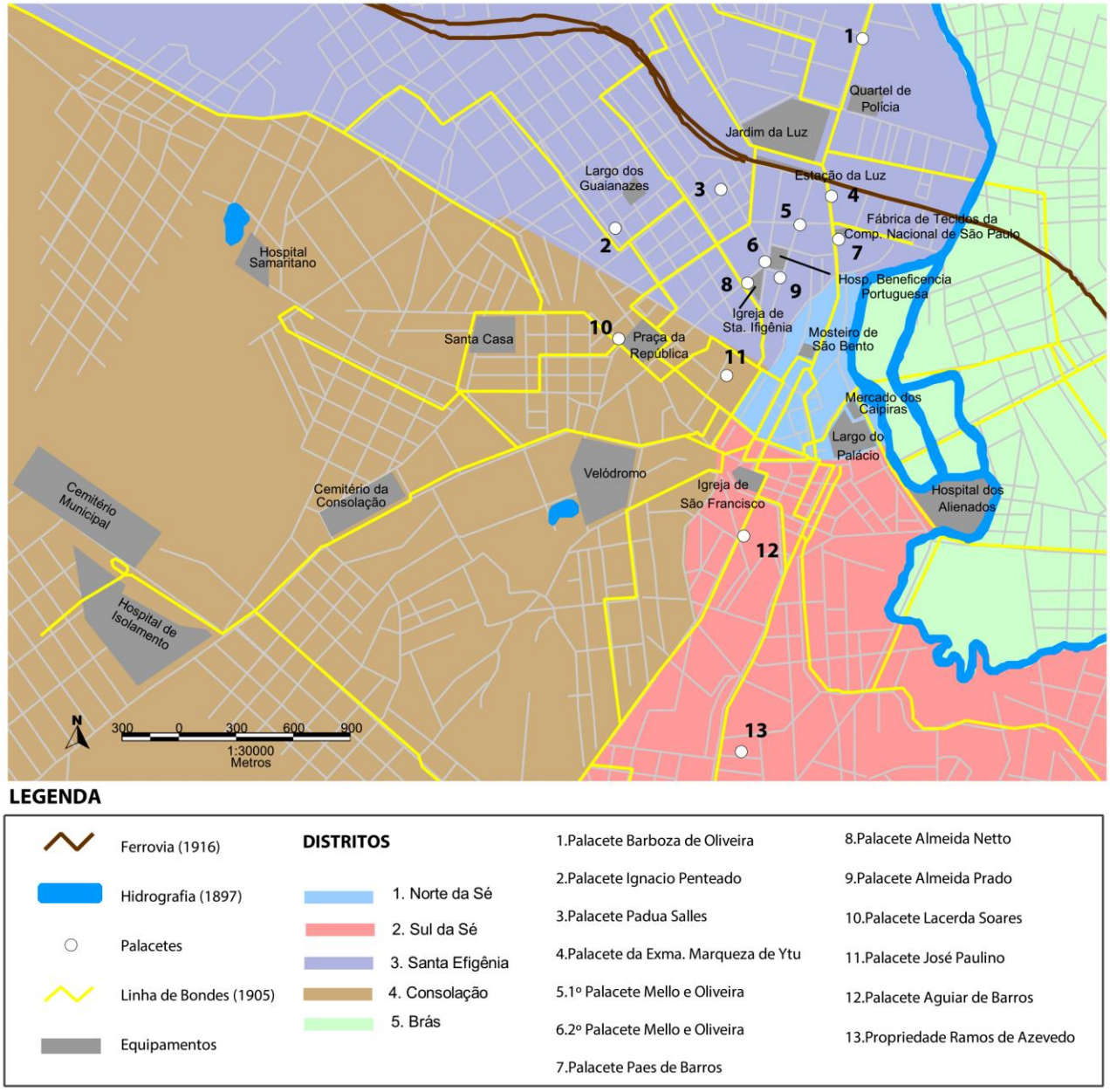


Figura 14: Palacetes do Álbum de Construções do Escritório Técnico F. P. Ramos de Azevedo (c. 1900). Mapa construído a partir da *Planta Geral da capital de São Paulo organizada sob a direção do Dr Gomes Cardim* - 1897 (Arquivo Histórico de São Paulo); Vetores de arruamento, hidrografia, ferrovias do Grupo Himaco, disponível em http://www2.unifesp.br/himaco/; endereços com base na obra de CARVALHO, 2000; e HOMEM, 1996; Série *Obras Particulares* do Arquivo Histórico de São Paulo; nos anúncios do *Almanak Laemmert* e do jornal *Correio Paulistanano*, ambos disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
Autoria: Carlos Thaniel Moura, Philippe Arthur dos Reis, Renata Geraissati Castro de Almeida.

A instalação dos palacetes possui uma relação com os equipamentos que estão ao seu redor, essencialmente pelo distanciamento a determinados espaços como o cemitério e o Hospital dos Alienados, situado nos baixos da cidade, nas proximidades com o rio Tamanduateí, conforme pontua Eudes Campos. Tais locais possuíam funções desagradáveis para o imaginário higiênico-sanitário da época. A elite preferia estar próxima a outros equipamentos como o Hospital Beneficência Portuguesa - palacetes de João Ribeiro

de Almeida Netto (8), Barão Mello e Oliveira (5 e 6) e de José Vasconcellos de Almeida Prado (9). Interessante notarmos que o palacete de Antonio Paes de Barros (7), localizado na Rua Florêncio de Abreu, 136, muito próximo de um dos seus empreendimentos: a Fábrica de Tecidos, presente desde ao menos o ano de 1877, segundo o mapa de Jules Martin[9].

Com efeito, o principal aspecto que podemos perceber com relação ao local em que se instalaram os palacetes diz respeito a posição das linhas de bonde, tendo em vista que se estabeleceram em locais que já eram rotas para tílburis e bondes puxados à tração animal. Após 1900 se iniciam as composições elétricas por meio da companhia canadense Light and Power Co. Em São Paulo, o bonde cumpre, assim, uma dupla função: primeira, a de transporte de mercadorias e de pessoas que transitavam do centro para os bairros que cresciam nos arrabaldes, e segundo, por sua importância simbólica para a cidade, já que em conjunto com outros equipamentos urbanos tornava possível a construção de um ideário de "modernidade". Portanto, podemos afirmar que a localização dos palacetes estava intimamente ligada à chegada dos bondes, como exemplo, as propriedades de Ramos de Azevedo (13), José Paulino Nogueira (11) e do Barão Melo de Oliveira (5 e 6), demonstrando que seus proprietários desfrutavam do prestígio de contar com um dos símbolos de "melhoramentos" que a cidade recebeu.

Ademais, a ferrovia também desempenhou um papel determinante no processo de urbanização da cidade de São Paulo. Em vias de ser inaugurada a nova Estação da Luz, em 1901, muitos dos palacetes se situavam próximos à estação e ao Jardim Público, ponto que a historiografia assinalou como um dos marcos dos "melhoramentos" urbanos da capital. O palacete de Antônia de Aguiar Barros, também conhecida como Marquesa de Itú (4) é o melhor exemplo, pois, demarcava a presença desta elite ligada às transformações em curso na cidade e que, de certa forma, era a financiadora de grande parte de tais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O álbum do escritório de Ramos de Azevedo e os palacetes nele representados fizeram parte de um imaginário sobre o morar na cidade de São Paulo, sendo que por meio de sua sistematização num mapa foi possível compreender em qual cidade estes palacetes se inseriam e qual era seu entorno. Os vetores selecionados para figurarem no mapa, mostram que apesar de a historiografia atribuir sua posição naquela região apenas a proximidade e distância de alguns tipos de equipamentos urbanos, parece ser promissor analisarmos sua relação com a posição da ferrovia e dos bondes, uma vez que quase todos estavam servidos pela malha de transporte.

O álbum fotográfico produzido pelo escritório do arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo, divulgava a cidade que se construía e pretendia divulgar, e que estava em grande parte à cargo dele. Desta forma, habitação, transporte e os edifícios administrativos convergiam num ideário de riqueza que se fazia presente nas ruas daquela região.

FONTES, ARQUIVOS E PLANTAS

Almanaques e Periódicos

[9] *MAPPA DA CAPITAL DA P.cia DE S. PAULO seos Edifícios publicos, Hoteis, Linhas ferreas, Igrejas Bonds Passeios, etc. publicado por Fr.do de ALBUQUERQUE e JULES MARTIN em 1877*. Disponível em: < http://www.arquiamigos.org.br/info/info20/i-1877.htm>, acesso em 03.06.2018.

Arquivo Histórico de São Paulo, Fundo “Diretoria de Obras” OP/1908/001.538, 21 de agosto de 1908.

Almanach Administrativo, Comercial e Industrial da Província de São Paulo para o ano de 1885.

Almanach Adminstrativo, Industrial e Commercial da Província de São Paulo para 1887.

Almanack Laermmert, edição de 1919.

Correio Paulistano. São Paulo. 14 de setembro de 1915.

Correio Paulistano. São Paulo. 19 de julho de 1917.

Correio Paulistano. São Paulo. 25 de dezembro de 1915.

Correio Paulistano. São Paulo. 5 de outubro de 1888.

Livros

SEVERO, Ricardo. **Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo**: Histórico, Estatutos, Regulamentos, Programas, Diplomas. 1873-1934. São Paulo: Liceu de Artes e Ofícios, 1934.

Album de Construcções. Escriptorio Technico Engenheiro Architecto F. P. Ramos d’Azevedo. São Paulo.

REFERÊNCIAS:

BARBUY, Heloisa. **Comércio e Cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914**. São Paulo: EDUSP, 2006.

BENJAMIN, Walter. “Paris, capital do século XIX”. In: **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BRESCIANI, Stella. “Melhoramentos entre intervenções e projetos estéticos: São Paulo (1850-1950)”. In: **Palavras da cidade**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

BRITO, Mônica Silveira. **A participação da iniciativa privada na produção do espaço urbano**: São Paulo, 1890-1911. São Paulo: FAUUSP, 2008.

BRUNO, Ernani Silva. **História e Tradições da Cidade de São Paulo**. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo e Livraria José Olympio Editora, 1954.

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. A cidade como negócio. Mercado imobiliário em São Paulo no século XIX. In: FRIDMAN, Fania e ABREU, Mauricio (org.). **Cidades Latino-americanas**: um debate sobre a formação de núcleos urbanos. São Paulo: Casa da Palavra, 2010.

_____. **Escritório Ramos de Azevedo**: a arquitetura e a cidade. São Paulo: ECT, 2015.

_____. “Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo & Villares: longevidade, pluralidade e modernidade (1886-1980)”. **Revista CPC**, São Paulo, n.19, p.194–214, jun. 2015.

_____. **Aspectos do Mercado Imobiliário em perspectiva histórica**: São Paulo (1809-1950). 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

CAMARGO, Mônica Junqueira de; MENDES, Ricardo. **Fotografia**: cultura e fotografia paulista no século XX. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

CAMPOS, Eudes. **Arquitetura paulistana sob o Império, aspectos da formação da cultura burguesa em São Paulo**. Tese (Doutorado), São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1997.

_____.Nos caminhos da Luz, antigos palacetes da elite paulistana. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 11-57, junho 2005.

_____. **São Paulo antigo**: plantas da cidade. 2008. Disponível em: <http://www.arquivohistorico.sp.gov.br>. Acesso em: 11 jun. 2018.

CARVALHO, Maria Cristina Wolff de. Bem-morar em São Paulo, 1880-1910: Ramos de Azevedo e os modelos europeus. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 165-200, 1996.

_____. **Ramos de Azevedo**. São Paulo: EDUSP, 2000.

CODY, Jeffrey. **Exporting American Architecture, 1876-2000**. London and New York: Routledge, 2006.

COHEN, Jean-Louis. **O futuro da Arquitetura desde 1889**: Uma história mundial. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CORREIA, Telma de Barros. **A Construção do Habitat Moderno no Brasil, 1870-1950**. São Carlos: RiMa, 2004.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. **O Palacete Paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira**: 1867-1918. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FICHER, Sylvia. **Os arquitetos da Poli**: ensino e profissão em São Paulo. São Paulo: FAPESP/EDUSP, 2005.

GLEZER, Raquel. **Chão de terra e outros ensaios sobre São Paulo**. São Paulo: Ed. Alameda, 2007.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

KUVASNEY, Eliane. "Os mapas como "operadores espaciais" na construção da cidade de São Paulo do início do século XX". **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 64, p. 167-182, ago. 2016.

LEMOS, Carlos A. C. **Alvenaria Burguesa**: breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café. São Paulo: Nobel, 1985.

_____. **Ramos de Azevedo e seu escritório**. São Paulo: Pini, 1993.

_____. **A República ensina a morar (melhor)**. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. **Casa paulista**: História das moradias anteriores ao Ecletismo trazido pelo café. São Paulo: Edusp, 1999.

MARINS, Paulo César Garcez. Um lugar para as elites: os Campos Elíseos de Glette e Nothmann no imaginário urbano de São Paulo. In: LANNA, Ana Lúcia Duarte. **São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades**. São Paulo: Alameda, 2011.

_____. “La avenida Paulista de la Belle Époque: élites en disputa”. In: GORELIK, Adrián; PEIXOTO, Fernanda Arêas (Org.). **Ciudades sudamericanas como arenas culturales**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2016.

NEUMANN, Petty Dietrich. **Cities of Light**: two centuries of Urban Illumination. Nova Iorque: Routlegde, 2015.

OLIVEIRA, Maria Luiza Ferreira de. **Entre a casa e o armazém**: relações sociais e experiência da urbanização. São Paulo: Alameda, 2005.

PADILHA, Márcia. **A cidade como espetáculo**: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20. São Paulo: Annablume, 2001.

PARETO JR., Lindener. **O cotidiano em construção**: os "práticos licenciados" em São Paulo (1893-1933). São Bernardo do Campo: EdUFABC, 2017.

PEREIRA, Paulo César Xavier. A modernização de São Paulo no final do século XIX – da demolição da cidade de taipa à sua reconstrução com tijolos. In: SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de, (coord.). **Habitação e cidade**. São Paulo: Fapesp, 1998.

RYBCZYNSKI, Witold. **Casa**: Pequena história de uma ideia. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SEVERO, Ricardo. **Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo**: Histórico, Estatutos, Regulamentos, Programas, Diplomas. 1873-1934. São Paulo: Liceu de Artes e Ofícios, 1934.

STEVENS, Garry. **O círculo privilegiado**: fundamentos sociais da distinção arquitetônica. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

SILVA, Rodrigo. **Sobre taipas e textos**: um estudo sobre as narrativas a respeito da cidade de São Paulo. São Paulo: Alameda, 2013.

V enanparq
Salvador - 2018

UM OLHAR PARA ALÉM DA ARQUITETURA ERUDITA (OU O QUE A PROPAGANDA PODE ENSINAR AOS ARQUITETOS)

A LOOK BEYOND SCHOLARLY ARCHITECTURE (OR WHAT ADVERTISING CAN TEACH ARCHITECTS)

UNA MIRADA MÁS ALLÁ DE LA ARQUITECTURA ERUDITA O LO QUE LA PROPAGANDA PUEDE ENSEÑAR A LOS ARQUITECTOS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

BENTES, Dely
Doutoranda em Arquitetura PROARQ-UFRJ; Professora da PUC-Rio
delybentes@gmail.com

UM OLHAR PARA ALÉM DA ARQUITETURA ERUDITA (OU O QUE A PROPAGANDA PODE ENSINAR AOS ARQUITETOS)

A LOOK BEYOND SCHOLARLY ARCHITECTURE (OR WHAT ADVERTISING CAN TEACH ARCHITECTS)

UNA MIRADA MÁS ALLÁ DE LA ARQUITECTURA ERUDITA O LO QUE LA PROPAGANDA PUEDE ENSEÑAR A LOS ARQUITECTOS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Uma pesquisa de campo que analisou projetos de casas construídas entre as décadas de 1990 e 2000 , no bairro da Barra da Tijuca na cidade do Rio de Janeiro , em contraposição às representações desse mesmo programa da forma que aparecem na mídia impressa e na propaganda é o pano de fundo para o desenvolvimento da argumentação deste artigo. Através dos resultados aferidos, pretende-se discutir questões presentes na arquitetura e na sociedade a partir das modificações ocorridas no segundo pós Guerra, quando o pleno estabelecimento da sociedade de consumo e da cultura de massas estabeleceram novos parâmetros para as dinâmicas sociais. Assim, tendo como base os conceitos de autores como Robert Venturi e Denise Scott Brown, Beatriz Colomina, Andrea Huyssen e Fernando Diez, entre outros, o texto denuncia o afastamento entre a arquitetura erudita e a arquitetura cotidiana e propõe um olhar inclusivo sobre o todo da produção disciplinar. Entender e processar os sinais emitidos pelas construções do dia a dia e das manifestações corriqueiras que aparecem nos anúncios e nas publicações especializadas podem oferecer a possibilidade de desenvolvimento de novas estratégias de projeto que promovam a conciliação desses dois polos.
PALAVRAS-CHAVE: casas; propaganda; arquitetura erudita; arquitetura cotidiana; Rio de Janeiro.

ABSTRACT:
A field survey that analyzed houses constructed between the 1990s and 2000s in Barra da Tijuca neighborhood of Rio de Janeiro as opposed to the representations of the same program in the way they appear in print and in advertising is the background for the development of this paper´s argument. Through the examined results, it is intended to discuss issues present in architecture and society from the changes that occurred in the second post-War period, when full implementation of consumer society and mass culture have set new parameters for social dynamics. Based on the concepts of authors like Robert Venturi and Denise Scott Brown, Beatriz Colomina, Andrea Huyssen and Fernando Diez, among others, the text points out the distance between erudite and everyday architecture and proposes an inclusive view on the whole of disciplinary production. Understanding and processing the signals emitted by day by day buildings and everyday manifestations that appear in advertisements and specialized publications may offer the possibility of developing new design strategies that promote the reconciliation between these two poles.
KEYWORDS: *houses; advertising; scholarly architecture; everyday architecture; Rio de Janeiro.*

RESUMEN:
Una pesquisa de campo que se propone a analisar los proyecyos de casas construidas desde los años de 1990 hasta 2000- en el barrio de Barra da Tijuca, ciudad de Río de Janero - en contraposición a las representaciones del mismo programa de la forma con que aparecen en la los medios de comunicación inpresos y en la publicidad es el contexto para el desarollo de la argumentación presente en este articulo. A través de los resultados obtenidos, se pretende discutir

questiones presentes en la arquitectura y en la sociedad desde las modificaciones ocurridas en el segundo pos guerra, cuando el pleno establecimiento de la sociedad de consumo y de las culturas de masas estableceran nuevos parámetros para las dinámicas sociales. Así, con base en las opiniones de autores como Robert Venturi, Denise Scott Brown, Beatriz Colomina, Andrea Huyssen y Fernando Diez, entre otros, el texto denuncia la distancia entre la arquitectura erudita y la arquitectura del cotidiano y propone una mirada inclusiva sobre el todo de la producción disciplinar. Entender y procesar las señales emitidas por las construcciones del cotidiano y por las manifestaciones corrientes que aparecen en los anuncios y publicaciones especializadas poden ofrecer la posibilidad de desarollo de nuevas estrategias de proyecto que promuevan la conciliación de estos dos polos.
***PALABRAS-CLAVE**: casas; publicidad; arquitectura erudita; arquitectura cotidiana; Rio de Janeiro.*

INTRODUÇÃO

> Os historiadores e arqueologistas um dia descobrirão que os anúncios de nosso tempo constituem os mais ricos e fiéis reflexos diários que uma sociedade pode conceber para retratar todos os seus setores de atividades. (MCLUHAN, 2005, p. 262.)

A colocação de Marshall McLuhan descortina uma mudança importante que ocorreu na sociedade a partir da II Guerra através da plena instalação do capitalismo tardio[1]. Neste novo contexto, os anúncios publicitários deixam de ter apenas um caráter informativo e passam a plasmar modos de vida desejáveis, uma vez que a propaganda pretende formar um grande público consumidor que possa alimentar a produção necessária para manter a engrenagem da economia funcionando a pleno vapor. A adoção dessa estratégia, portanto, depende da formação de uma cultura de massas.

No caso específico da arquitetura ocorre um esgarçamento do campo, em especial em sua face mais cotidiana, que se corporifica através dos projetos de casas e da representação da domesticidade a elas atrelada. O resultado é uma grande produção anônima deixada à margem pelos registros historiográficos que privilegiam os exemplares eruditos em suas narrativas. O que McLuhan afirma é que a propaganda, como eficiente intérprete da sociedade, utiliza justamente as referências populares, preteridas pelos registros tradicionais, ao construir as peças publicitárias destinadas ao grande público.

Através desse artigo, pretende-se apresentar os resultados de uma pesquisa empírica que buscou investigar a pertinência da afirmativa de McLuhan. Paralelamente, também houve o interesse em verificar publicações de arquitetura destinadas ao público erudito e ao público leigo, e confrontá-las com os projetos que efetivamente compõem o ambiente construído. Neste caso, optou-se por definir um recorte de projetos de casas unifamiliares, assinadas por arquitetos na cidade do Rio de Janeiro.

É flagrante a discrepância que existe entre as residências que moldam os bairros de expansão da cidade e aquelas que são reconhecidas pelos críticos e teóricos da arquitetura. Acredita-se haver uma relação entre esse fato e a representatividade de uma determinada imagem que a propaganda se apropria para se comunicar com a população. Alguns autores, do campo da arquitetura ou de disciplinas afins, têm se manifestado acerca da questão. Assim, posicionamentos como os de Robert Venturi e Denise Scott Brown, Fernando Diez, Beatriz Colomina e Andreas Huyssen entre outros, serão considerados na tentativa de construir uma visão sistêmica sobre o assunto.

Isso não é arquitetura

Existe, como dito, uma vasta produção arquitetônica que é sistematicamente desconsiderada pela crítica e pela historiografia. No entanto, ela é representativa para as pessoas na medida em que preenche as cidades e dá forma à imagem mais ordinária e cotidiana delas. Em diversos círculos acadêmicos, se indagados sobre esse grande contingente anônimo, muitos responderiam com uma negativa: “Isso não é arquitetura”. No entanto, não parece razoável ignorar (a maior) parte de um produto disciplinar e aceitar com naturalidade que apenas uma mínima parcela possa ser reconhecida e louvada como arquitetura.

[1] O termo capitalismo tardio é utilizado pelo economista Ernest Mandel para definir a organização econômica que se impõe após a II Guerra, caracterizada pelo aparecimento das grandes corporações, da globalização e do aumento do consumo de massa. Ver MANDEL, 1982.

Ellen Dunham-Jones, professora da escola de arquitetura Georgia Tech, em Atlanta, pesquisa prioritariamente os chamados *suburban sprawls*, vetores de expansão das cidades em direção à ocupação de áreas com baixa densidade. Com base na observação dessas regiões, Dunham-Jones publicou um artigo na *Harvard Design Magazine*, cujo título: "*Seventy-five percent*", diz respeito ao percentual, 75%, que ela quantifica haver de construções desse tipo: "É surpreendente como nos últimos 25 anos uma vasta paisagem tenha sido produzida sem o tipo de edifícios que os arquitetos consideram 'arquitetura'" (DUNHAM-JONES, 2000).

Não parece razoável que a crítica e a historiografia da arquitetura persistam em desconsiderar essa produção. Paul Golberger, crítico de arquitetura da revista "*The New Yorker"*, afirma ser "impossível pensar seriamente sobre arquitetura hoje em dia e não pensar no ambiente construído como um todo" (GOLDBERGER, 2009, p.3). Fernando Diez, arquiteto e editor da revista argentina Summa +, também repudia a exclusão de determinado produto do mercado, defendendo que toda a produção seja considerada para efeito de qualquer tipo de análise a ser empreendida sobre o contexto global da disciplina.

> Propomos ver a arquitetura, antes de tudo, como uma prática, com um corpus produzido, do qual não pode ser excluída arbitrariamente uma parte por uma desqualificação a priori. Obras melhores e piores fazem parte dessa prática disciplinar, afastar as segundas, implicaria rejeitar a possibilidade de compreender o curso dos acontecimentos. A repetida frase "isso não é arquitetura" recorre a um orgulho disciplinar - não isento de certa demagogia, porém abriga ao mesmo tempo uma atitude de rendição e hesitação, uma delimitação de responsabilidades e interesses que convida a arquitetura a abdicar de sua esfera de influência social. A retirar-se do território e da cidade. (DIEZ, 2005, p.10)

Porém, o fato de defender que toda a arquitetura seja considerada como produto da disciplina, não o impede de reconhecer que, de fato, há um descolamento visível entre os grupos de produtos, por assim dizer. A partir dessa constatação, Diez propõe a existência de duas categorias distintas, as quais nomeia como "arquitetura de proposição" e "arquitetura de produção".

A arquitetura de proposição é projetada e construída em condições particulares, amplamente publicada e reconhecida pela crítica arquitetônica por suas qualidades exemplares. Ligada aos círculos acadêmicos e utilizada como referência nos ateliês de projeto nas universidades. A arquitetura de produção, por outro lado, é aquela massificada, que responde às demandas da encomenda e que, quantitativamente prevalente, molda e dá forma às cidades, especialmente em suas áreas de expansão, onde se reflete o modo de produzir que lhe caracteriza.

Enquanto a arquitetura de proposição se beneficia das condições excepcionais de criação, dos orçamentos sem limites e de sua ampla divulgação na mídia, para a arquitetura de produção - aquele grande contingente construído, que povoa as cidades - restam a restrição orçamentária, a lógica marxista do sistema produtivo, em que se constrói o máximo, de maneira a obter a maior economia de escala possível, a simplificação pueril das formas e da representatividade simbólica do objeto arquitetônico, bem como a frágil incorporação superficial dos símbolos de contemporaneidade pinçados de alguma outra arquitetura. Enfim, pode-se dizer que se trata de uma arquitetura erudita e uma que será denominada cotidiana.

Alguns teóricos buscaram identificar algumas raízes para esse descolamento. Desde meados do século XX, Douglas Haskel já denunciava a falta de comunicação entre os arquitetos e a sociedade. Ainda em 1958, o crítico norte-americano publicou um artigo na revista Forum, que editava, intitulado: "Arquitetura e gosto

popular". Ali, ele não só discute a influência das predileções do público sobre a arquitetura, chegando a afirmar que "o gosto popular teria se tornado o bode expiatório preferido da arquitetura moderna" (HASKEL, 1958. Tradução nossa), como também propõe que a arquitetura volte seu olhar para as pessoas comuns e que tente extrair delas o que pretendem.

> A relação entre arquitetos e o público em geral foi muito frequentemente marcada pela incompreensão mútua. O ponto de discórdia era estético. De um lado estavam os 'gênios' de arquitetura; no outra as assim chamadas pessoas comuns, que não tinham nem a 'educação nem líderes' para guiá-los. Mas esta lamentável situação só existiu porque não há nenhuma crítica responsável no meio. (ESPERDY, 2015. Tradução nossa).

Segundo Gabrielle Esperdy, cujo texto introduz a republicação do artigo de Haskel, ele enfatiza um problema que persiste até hoje: o fracasso da profissão em se comunicar com o público (ESPERDY, 2015). O editor da Forum questiona duramente o ataque às "pessoas comuns" e a ausência de diálogo partindo dos arquitetos. E embora ele se referisse aos arquitetos modernos, pode-se estender esse questionamento aos dias atuais.

Pouco depois de Haskell ter feito aquelas observações, Robert Venturi começava a sua trajetória como um importante teórico da arquitetura na segunda metade do século XX. Naquele período, em especial no segundo pós-Guerra, quando a cultura de massas se implantou de forma abrangente nas cidades norte-americanas, as suas tentativas de aproximar a teoria da arquitetura das manifestações populares, originaram importantes contribuições para o campo disciplinar. Já no final dos anos 1960, o trabalho que Robert Venturi, juntamente com Denise Scott Brown e Steven Izenour desenvolveram a partir do seminário "Learning from Las Vegas", foi publicado no livro homônimo em 1972 (VENTURI, SCOTT BROWN, IZENOUR, 2003). O que sugeriam como prática, uma aproximação maior da cultura erudita e da popular, balizou uma metodologia desenvolvida por eles e batizada de "aprendendo com".

No ano de 1970, um novo seminário foi organizado pelos autores nos mesmos moldes do de Las Vegas. Desta vez, a proposta era aprender com os subúrbios residenciais americanos: "Remedial housing for architects Studio or learning from Levittown"[2]. Nesta pesquisa, o casal de arquitetos buscava entender os anseios e motivações dos moradores dos subúrbios americanos, através da investigação das apropriações e modificações feitas nas casas do condomínio *Levittown*[3] da Pensilvânia. Além disso, interessava-lhes pesquisar como as casas eram apresentadas nas novelas, comerciais de televisão e nos anúncios das revistas. Acreditavam que a mensagem transmitida e a apropriação da arquitetura pelos meios de comunicação de massa era algo que os arquitetos deveriam entender e utilizar a seu favor.

As escolhas, como justifica Scott Brown em um artigo intitulado "Invention and Tradition" (SCOTT BROWN, 2012) publicado anos mais tarde, em 1986, se basearam na vontade de lançar luz sobre o cotidiano, pois imaginavam encontrar ali, naquele ambiente quase caricatural e desprezado pelos arquitetos, informações

[2] O produto dessa pesquisa jamais foi integralmente publicado, tal como o primeiro. Em 1976 foi realizada a exposição *Signs of life: symbols in the american city* (Sinais de Vida: símbolos na cidade americana) na Renwick Gallery, em Washington, D.C. e apresentou parte das descobertas. Ver VENTURI, SCOTT BROWN & ASSOCIATES, 1992.

[3] *Levittown* foi um conjunto de comunidades planejadas construídas por uma firma chamada Levitt & sons. Foram os primeiros e maiores subúrbios construídos em massa para atender à demanda de moradia do pós-guerra. (havia planos especiais para veteranos). Foram construídos na Pensilvânia (1952), Nova Iorque (1957), Nova Jérsei (1958) e Porto Rico (1963).

e diretrizes projetuais relevantes. No prefácio à edição revisada de Learning from Las Vegas, de 1977, Denise Scott Brown deixa clara essa intenção ao finalizar seu texto com a seguinte frase:

> A arquitetura do final do século XX deveria ser socialmente menos coercitiva e esteticamente mais vital do que os edifícios bombásticos e empenhados do nosso passado recente. Nós arquitetos podemos aprender isso com Roma e Las Vegas e olhando ao redor onde quer que estejamos. (VENTURI, SCOTT BROWN, IZENOUR, 2000, p.20)

As propostas libertadoras de ”aprendendo com Las Vegas”, representam uma tentativa de aproximação entre a arquitetura cotidiana e a erudita. As primeiras manifestações do pós-modernismo nos anos de 1960 demonstram extrema reatividade às estratégias excludentes propaladas pelo movimento moderno. Tanto na arquitetura como nos movimentos artísticos, através da arte pop, fica evidente o esforço pela inclusão da cultura de massas e da incorporação dos símbolos mais corriqueiros da vida cotidiana, como matérias-primas importantes das construções culturais mais elevadas.

Com as novas possibilidades abertas ao longo do século XX, diferentes expressões artísticas e arquitetônicas puderam ter a chance de coexistir. Porém, o intercâmbio entre a cultura erudita e popular defendido por Venturi e Scott-Brown não parece ter tido uma via de continuidade, permanecendo no passado como uma manifestação pitoresca do início do pós-modernismo. Deste modo, arquitetura de produção e de proposição voltaram a ter suas representações esgarçadas.

Beatriz Colomina, já nos anos 2000, vem lançar seu interesse sobre as manifestações da cultura popular no pós II Guerra. Na pesquisa que deu origem à publicação “Cold war hothouses: inventing postwar culture, from cockpit to playboy” (2004) a metodologia empregada deixava claro que se tratava menos de arquitetura e arquitetos e mais sobre as transformações levadas a cabo a partir do final do conflito. O que buscavam não estava nas publicações profissionais ou nos grandes edifícios, mas nas revistas populares, nos anúncios, filmes e programas de TV. (COLOMINA, BRENNAN, KIM, 2004, p.11). Assim como McLuhan, a crítica e historiadora também procurava ali, e não nos compêndios de arquitetura, a face mais cotidiana da disciplina e o que poderia ser extraído daquele universo.

A questão levantada no seminário que antecedeu a publicação foi a de uma mudança no papel do arquiteto. A partir das profundas transformações sociais, políticas e econômicas que passaram a ocorrer no pós-Guerra, não mais haveria espaço para a figura heroica e redentora do arquiteto do início do modernismo e sua metodologia prescritiva de projeto. Na nova realidade de mudanças cada vez mais rápidas, de desenvolvimento da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa, o protagonismo se invertera e os arquitetos deveriam, então, ser os intérpretes dessa nova sociedade, ou como diriam Venturi e Scott Brown, aprender com ela.

Em face dessas constatações que demonstram o afastamento da teoria e da crítica da prática mais cotidiana da arquitetura, além de testar a afirmativa de McLuhan acerca da propaganda, o artigo busca também problematizar o distanciamento entre as visões contrastantes da arquitetura e o papel da academia e dos arquitetos na realidade contemporânea. Deborah Berke e Steven Harris organizaram uma publicação, “Architecture of the everyday” (1997), totalmente dedicada a discutir essa questão. Entre diferentes abordagens, Harris, em seu texto de apresentação, propõe uma postura engajada ao lidar com o tema. Em suas palavras:

> A consideração da vida cotidiana como uma construção política crítica representa uma tentativa de sugerir uma arquitetura resistente ao paradigma de mercantilização / consumo, que passou a dominar a prática arquitetônica contemporânea. (HARRIS, 1997, l.189. Tradução nossa)

Outrossim, numa sociedade capitalista regida pelas leis de mercado, parece necessário lidar com a arquitetura como um serviço, em sua faceta mais pragmática e elementar, de modo que estabelecer de antemão uma separação essencial ao produto da disciplina, não possibilita o enfrentamento do problema como um todo. Enfim, pretende-se, através da apresentação dos dados objetivos coletados pela pesquisa de campo, discutir as questões acima elencadas e propiciar um olhar mais empático sobre a produção arquitetônica e o campo disciplinar.

METODOLOGIA

A pesquisa se estruturou a partir da definição do objeto de estudo – residências unifamiliares projetadas por arquitetos -, em um determinado recorte temporal - anos de 1995 e 2005 – e geográfico – o bairro da Barra da Tijuca no Rio de Janeiro. Assim, em um primeiro momento, foram analisados alguns projetos construídos, selecionados a partir de critérios a serem melhor explicitados posteriormente.

Dado o objetivo de recolher diferentes visões sobre as casas, somaram-se à investigação o reconhecimento das representações das casas tais como elas figuram na mídia impressa. Com essa finalidade foram analisadas uma revista de arquitetura voltada para o público em geral, Arquitetura & Construção, e o livro “Casas brasileiras” (SEGRE, 2006) de Roberto Segre. E nesse caso, a hipótese a ser testada era a de que ofereciam aproximações e valorações distintas acerca da representatividade dos projetos.

No caso da revista, além das imagens publicadas, havia o interesse em enxergar a maneira como a publicidade e a propaganda se apropriam de determinada imagem da casa de forma a torná-la reconhecível a determinado público. De forma ancilar, foram realizadas entrevistas para que fosse possível subsidiar as percepções e conclusões do estudo.

A seguir, esses tópicos encontram-se melhor detalhados, inclusive com relação às escolhas metodológicas intrínsecas de cada um deles. Desse modo, pretende-se reconstruir juntamente com o leitor as abordagens e aproximações que foram utilizadas com o intuito de possibilitar uma visão global da questão.

O que é construído

Dada a impossibilidade de investigar toda a produção do período, optou-se por isolar uma região da cidade em que há reconhecida prevalência do programa residencial unifamiliar. E como a busca era por arquiteturas formais, antecedidas de projeto realizado por arquitetos, então foi feita a opção por investigar as construções localizadas na Barra da Tijuca, não apenas por ser um conhecido vetor de expansão da cidade do Rio de Janeiro, mas também por seu projeto urbanístico estimular aquele uso, determinando áreas em que só é permitida a construção de residências.

> “A área mais ‘aquecida’ da Cidade, em termos relativos, na década, é sem dúvida a AP-4; o que é consistente com o crescimento populacional geométrico anual de 2,9% entre 1991-

> 2000 e de 4,17% do número de domicílios. **O maior destaque está para os bairros do Recreio dos Bandeirantes e Barra da Tijuca, que juntos movimentaram em média cerca de 4.000 unidades por ano, ou 10% do total da Cidade**. "[4] (grifos nossos)

A partir dessa primeira escolha, foi realizada uma pesquisa junto ao CREA, Conselho regional de engenharia e arquitetura do Rio de Janeiro – atualmente sucedido pelo CAU, Conselho de arquitetura e urbanismo – de maneira a obter uma lista com os autores dos projetos de casas registrados através de ARTs (anotações de responsabilidade técnica). Como resultado daqueles registros, verificou-se que entre janeiro de 1995 e junho de 2005 foram construídas 506 casas na Barra da Tijuca, das quais 449 sendo projetos de arquitetos e as demais de engenheiros. Dentre os arquitetos listados, apenas 11 projetaram mais de 5 residências, totalizando 239 residências, sendo os demais 156 profissionais responsáveis por apenas 1 ou 2 projetos ao longo dos dez anos que foram tabulados.

A grande surpresa foi descobrir que apenas um único arquiteto, Jorge Brezinski, fora responsável pela construção de 125 casas (tabela 1). Este número já seria bastante diante das 449 casas projetadas e construídas por arquitetos no período, mas torna-se ainda mais relevante se comparados no universo das 239 ARTs dos onze profissionais mais recorrentes. Como é possível observar na tabela abaixo (tabela 1), do total, mais de 50% da produção está nas mãos de um único arquiteto.

#projetos	arquiteto	percentual
125	Jorge Brezinski	52,3
21	Claudio dos Santos Veiga	8,8
20	Luiz Eduardo Indio da Costa	8,4
18	Luciana Mendonça Maltez	7,5
14	Alex Sandro Reis de Souza	5,9
10	Aurora Grei Borges dos Santos	4,2
10	José Severiano Oliveira Pereira	4,2
6	Tania Lins Langenbach	2,5
5	Alberto Rozenwajn Sussman	2,1
5	Edmundo de Cesaro Musa	2,1
5	Silene Meireles Maiello	2,1
239		100

Tabela 1: edição de planilha fornecida pelo CREA-RJ

Não bastasse, a produção de Jorge Brezinski, é seis vezes maior que a do arquiteto Claudio Veiga, que aparece na sequência com registro de apenas 21 projetos. Diante do resultado desse primeiro levantamento de dados, optou-se por analisar apenas os projetos desse arquiteto, dada a relevância inquestionável resultante desta primeira abordagem quantitativa.

BARRA BSII Interlagos Itaúna 1a.Ocupação Brezinski 4suítes closet hidro sotão piscina churrasqueira forno estudamos forma pagamento T. outras Tel:.3328-4200 Ref.:414A6 www.bsiimoveis.

AMÉRICAS ABSOLUTO Sta. Mônica San Diego. Seletíssimo! Primeira ocupação. Proj. Brezinski. 4suítes(closet), sótão. Acabamento primoroso. Lazer incontestável. Aberto negociações. Tel:2439-8879. Fo-

Figura 1: Classificados do Jornal "O Globo" de 10 de julho de 2005

Paralelamente ao levantamento, foi verificado que muitos dos projetos de sua autoria eram destinados à construção de casas para venda. Os classificados de imóveis do jornal "O Globo", de maior circulação na cidade do Rio de Janeiro utilizavam a terminologia "primeira ocupação" ao se referir aos imóveis. Além disso, o nome do arquiteto é citado no texto dos anúncios entre as qualificações das residências (figura 1), o que não é usual. Certamente o fato de projetar e

[4] Estudo IPP: "Mercado Imobiliário no Rio de Janeiro: O uso dos cadastros técnicos municipais para acompanhar as mudanças na cidade". Instituto Pereira Passos. Coleção Estudos da Cidade, out /2001.

construir casas com essa finalidade em parte explica a diferença quantitativa tão exacerbada, no entanto, não deixa de ser representativo considerando que as mesmas têm liquidez e atendem a um certo gosto dominante e terminam por se sobressair quantitativamente no ambiente construído do bairro.

Alguns desses projetos[5] foram selecionados para subsidiar os argumentos e conclusões do presente artigo. Por esse motivo, os tópicos referentes às expressões volumétricas e imagéticas foram priorizadas dado o objetivo de identificar as características que as tornam desejáveis a um determinado segmento de pessoas.

O que é publicado

Em busca de detectar o que os meios de comunicação impressos reconhecem e publicam como representativo sobre as casas, foram analisados um livro – "Casas brasileiras" do arquiteto, historiador e crítico da arquitetura Roberto Segre - e uma revista - "Arquitetura & Construção", publicação mensal da editora Abril.

O livro, editado em 2006 reúne exemplares de casas de todo o país, embora a predominância seja dos projetos paulistas - 22 do total de 42 casas apresentadas – seguida das cariocas, representadas por 8 residências. Esta publicação foi selecionada por se tratar de uma coletânea de projetos residenciais a partir do olhar acadêmico e erudito de Segre. Um panorama das "casas de autor" (SEGRE, 2006, p. 11), como o próprio as define. Além disso, os projetos que ali figuram, em sua maioria, estão compreendidos no mesmo recorte temporal que o período analisado pela pesquisa das casas construídas, o que viabiliza a avaliação comparativa pretendida.

A revista Arquitetura & Construção vem fornecer um contraponto às escolhas assinadas do crítico Roberto Segre, dado o seu perfil voltado para o público em geral e não especificamente aos arquitetos. Assim são identificados os leitores da revista por sua editoria:

> Os leitores de Arquitetura e Construção são as pessoas que pretendem construir ou reformar, ou já estão em processo: um público bastante qualificado, interessado em novas tecnologias, antenado com tendências e consciente da importância do papel do arquiteto. Pela qualidade dos projetos publicados e por funcionar como termômetro do mercado, a revista também é bastante lida por profissionais do meio.[6]

Diante disso, o que se buscou na apreciação dos exemplares – doze edições anuais entre 1995 e 2004 –mais que a análise dos projetos publicados, foi a identificação dos mecanismos através dos quais são apresentados os referenciais aos leitores. Portanto, as matérias e peças publicitárias foram investigadas de maneira a ser possível detectar e avaliar os possíveis mecanismos de reverberação e seus desdobramentos sobre o ambiente construído.

Entende-se que a publicação representa uma chancela da crítica – seja na esfera do público leigo ou com relação aos profissionais. Desta maneira, se transformam em modelos para futuros empreendimentos. O que

[5] A pesquisa original contou com a análise minuciosa de dez exemplares. No entanto, para a construção da argumentação deste artigo, pretende-se utilizar apenas parte dos projetos e dos itens que foram explorados. Para ter acesso à íntegra da pesquisa ver BENTES, 2006.

[6] No seguinte endereço é possível acessar ao documento chamado midiakit, que contém as informações publicitárias da revista: http://publiabril.abril.com.br/marcas/arquitetura-construcao. Neste material está disponível o perfil do leitor.

se pretende, ao confrontar esses veículos é construir uma visão do que pode ser considerado como modelar a partir dos distintos pontos de vista, de forma a construir uma visão panorâmica das referências apresentadas para os diferentes públicos.

O que é dito

Simultaneamente, foram realizadas entrevistas com os moradores[7] das casas investigadas da Barra da Tijuca, corretores de imóveis que comercializam as mesmas e com o próprio arquiteto que as projetou. Profissionais de marketing e a então editora da revista Arquitetura & Construção também foram consultados. A ideia era obter um panorama ampliado ouvindo das fontes as suas respectivas motivações para, então, buscar identificar os elementos que eventualmente justifiquem as opções feitas.

Entende-se que a prática arquitetônica definida pela dinâmica mercadológica possui uma lógica própria que, por sua vez, difere das abordagens teóricas e conceituais que podem balizar o desenvolvimento de um projeto quando o mesmo não precisa se submeter àquele funcionamento. Conhecer e entender essas motivações através das falas dos distintos atores que alavancam o processo é fundamental para identificar as escolhas que lastreiam o entendimento da arquitetura como um serviço.

Em face do evidente descolamento entre as abordagens prática e teórica do projeto de arquitetura, as declarações coletadas ajudaram a construir um campo referencial que pudesse favorecer leituras cruzadas entre os diferentes dados coletados. Neste sentido, um olhar jornalístico e neutro mostrou-se fundamental para conduzir essa empreitada.

FRAGMENTOS DE UMA NARRATIVA EM CONSTRUÇÃO

A seguir serão apresentados os resultados da pesquisa de campo, diferentes visões e percepções entre os quais serão buscados eventuais entrelaçamentos. Os dados também poderão subsidiar a montagem de uma narrativa diferenciada sobre o assunto. Os primeiros resultados apresentados serão os das casas construídas nos recortes explicitados anteriormente, seguidos de excertos retirados das revistas e do livro pesquisado.

Vale pontuar que a proposta é de não emitir juízos de valor sobre quaisquer projetos, de forma que a escolha dos mesmos obedece apenas aos critérios metodológicos expostos. Ainda cabe frisar que as entrevistas coletadas estarão presentes em ambos os tópicos, sempre que necessário para reforçar ou confirmar algum ponto de vista.

Faça como eu faço: as casas construídas

Ao se analisar os projetos das casas projetadas pelo arquiteto Jorge Brezinski na Barra da Tijuca, o que se percebe é uma grande uniformidade em relação às soluções, seja no que diz respeito ao programa e à espacialidade, quanto ao que se refere aos materiais e volumetria. A necessidade de reproduzir a mesma matriz parece evidente quando o formato e a dimensão do lote não repercutem em uma diferença

[7] Os nomes dos moradores serão mantidos em anonimato, pois foi a condição para que dessem os depoimentos e deixassem fotografar suas casas.

significativa na estratégia projetual e na implantação do objeto. Assim, os terrenos mais enxutos parecem receber versões miniaturizadas dos que possuem mais espaço a ser ocupado.

A casa no condomínio Jardim Ibiza, de 2001 (figura 2) e a localizada no Condomínio Santa Maria (figura 3), embora apresentem situações urbanas visivelmente diferentes - a primeira implantada em um lote amplo e a segunda entre empenas - os elementos se repetem: telhados com mansardas que sinalizam o sótão habitável, "bay windows", jardineiras e colunas que se distribuem em uma volumetria escalonada que se espalha até formar dois ou até três planos de fachadas. Entende-se que exista um protocolo a ser repetido em todos os projetos e que possa garantir-lhes uma leitura homogênea.

Figura 2: Residência Condomínio Jardim Ibiza. Jorge Brezinki, 2001.
Fonte: Foto da autora, 2005.

Figura 3: Residência Condomínio Santa Marina. Jorge Brezinki, 2003.
Fonte: Foto da autora, 2005.

Figura 4: Residência Condomínio Pedra de Itaúna. Jorge Brezinki, 1997.
Fonte: Foto da autora, 2005.

Figura 5: Residência Condomínio Crystal Lake. Jorge Brezinki, 1999.
Fonte: Foto da autora, 2005.

As casas mais antigas, como as das figuras 4 e 5, de 1997 e 1999 respectivamente, já apresentavam soluções semelhantes, embora seja possível perceber que existe certa complexificação volumétrica ao longo do tempo, se compararadas às construções mais recentes. Os telhados são muito citados pelos proprietários e pelo próprio arquiteto. Os moradores os incluíram como sendo um dos diferenciais dos projetos atribuindo-lhes as qualificações de bonitos e movimentados.

Nos dois projetos da década de 1990 as esquadrias são de madeira, mas nos posteriores o material foi substituído pelo vidro temperado. Mais uma vez a justificativa recai sobre a facilidade de manutenção. Observa-se que o fato de o arquiteto estar envolvido na construção permite-lhe uma visão mais realista e pragmática acerca da dimensão mais corriqueira das habitações que projeta. O mesmo pode ser dito sobre os materiais de acabamento e revestimento, em que granitos e porcelanatos compõem a maior parte das especificações.

As mansardas são igualmente recorrentes nos projetos. E o sótão (figura 6), compartimento gerado pelo uso daquele elemento nos telhados, é visto com encantamento pelos moradores. O cômodo é valorizado ainda como um espaço extra que o projeto oferece. Muitos proprietários, ao descreverem o programa das casas deixavam-no para lista-lo no final, seguido da afirmativa: "Ainda tem o sótão". O cômodo, segundo relato do arquiteto, foi intencionalmente perseguido por ele. Em sua entrevista, ele disse que a primeira vez que o incluiu em um projeto, teve dificuldade

Figura 6: Sótão residência Condomínio Santa Marina. Jorge Brezinki, 2003.
Fonte: Foto da autora, 2005.

em conseguir sua aprovação junto aos órgãos municipais, uma vez que a legislação não é clara quanto a este tema. Entende-se, portanto, que a insistência em o manter reforça um entendimento de que o elemento é mais um dos que o profissional identificou como sendo parte de um consenso a respeito da imagem e da forma que os seus projetos perseguem de modo a cumprir o protocolo referido anteriormente.

Um único entrevistado se referiu a à aparência externa da casa de forma espontânea quando indagado sobre os motivos de tê-la escolhido. Os demais, porém, quando estimulados a falar sobre o assunto, ou quando perguntados sobre se teriam comprado aquela mesma "planta"[8] com outro envoltório, apresentaram respostas muito semelhantes. A que está reproduzida a seguir, da moradora da casa no condomínio Santa Marina, parece ter sido a mais elucidativa sobre esse ponto, e que de certa maneira sintetiza a opinião comum:

> Não. Tem casas que eu nem entro. Por exemplo, quando eu estava procurando casas, às vezes o corretor me ligava falando que tinha uma casa para me mostrar. Eu perguntava se tinha gente morando ou se estava vazia, porque se tivesse gente morando eu queria passar na frente da casa antes para ver se gostava, para não entrar à toa. Então, pensando bem, a parte de fora tem importância, sim. Se eu não gostar eu nem entro para ver como é dentro. O que aconteceu com aquela casa do Brezinski, foi que eu realmente gostei da parte de fora e, quando eu vi a planta, selou. Foi quando eu me apaixonei mesmo. A casa dele tem jeito de lar. É uma casa aconchegante. Tem cara de casa americana. Quando você procura casa, não é como quando está procurando apartamento. Quando você vai ver um apartamento, não tá nem aí (sic) para o prédio, se tem pastilha azul ou verde, você não vai ligar, mas na casa isso tem importância. (...). O lado de fora conta, sim. Estou me corrigindo, mas o `por dentro´ é que consagra.

Os projetos mais recentes, de 2003 e 2005 (figuras 7 e 8) parecem reiterar a repetição dos mesmos elementos. São notáveis os elementos decorativos – beirais arrematados por frisos, molduras ao redor das esquadrias, além das jardineiras que adornam as janelas e das sancas que se repetem nos espaços internos. As piscinas, via de regra, possuem formatos complexos, sejam poligonais ou orgânicos, elementos que já estavam presentes nos exemplos anteriores.

Figura 7: Residência Condomínio Santa Helena. Jorge Brezinki, 2003.
Fonte: Foto da autora, 2005.

Figura 8: Residência Condomínio Pedra de Itaúna.
Jorge Brezinki, 2005.
Fonte: Foto da autora, 2005.

Mas, no entanto, apesar dessas evidências, existe um discurso presente na fala dos moradores e dos corretores de imóveis que com frequência fazem uso do termo "clean". Durante as entrevistas foi possível perceber que o termo é utilizado para descrever os materiais empregados - de fácil limpeza e manutenção,

[8] Ao longo das entrevistas ficou claro que ao mencionarem "planta" os moradores estavam se referindo ao programa e à distribuição dos cômodos, mais que a espacialidade interna, que não chegou a ser mencionada.

como o porcelanato e as cerâmicas, os pisos frios, os vidros – e demais recursos que tornem a casa clara, invadida por luz, além das telhas claras e das cores pastéis empregadas nas fachadas.

A definição constante do Dicionário Houaiss para o verbete “clean” é a seguinte: “despojado, sem excessos (diz-se de estilo de decoração, de vestuário etc.) ”. No campo da teoria arquitetônica, poderia ser associado com a estética minimalista, que Montaner define como “(...) a recuperação de uma poética da simplicidade, do silêncio (...)” (MONTANER, 2001, p.260). Ou seja, a ausência de objetos supérfluos, justamente o oposto do que se verifica nas casas que são intensamente preenchidas por adornos e excessos, muito distante do que o a ideia de minimalismo possa sugerir.

O mesmo pode ser observado com o emprego do termo “moderno”. Muitas dessas casas são qualificadas nos anúncios das imobiliárias com a expressão “projeto moderno”. Nas palavras da gerente de vendas da imobiliária *Special Places*, May Veiga, “projeto moderno é o que tem muita luz, que tem muito vidro, que tem materiais frios, uma piscina diferenciada, com uma forma diferenciada. Tem muito a ver com os materiais” (VEIGA, 2005). Enfim, existe uma preocupação com a manutenção, com a facilidade de limpeza e também com a imagem que é transmitida pelos revestimentos e acabamentos, muitas vezes aparecendo nos anúncios classificados como atrativos dos imóveis.

Nos editoriais da revista e nos anúncios publicitários de produtos ligados à construção, muitas vezes é possível identificar um discurso semelhante, como um indício de matriz comum, o que será apresentado de agora em diante.

Faça como eu digo: as casas publicadas

De maneira semelhante, a revista Arquitetura & Construção também atenta para a especificação dos materiais. Uma matéria publicada na edição de maio de 1996, intitulada “Boa para morar, boa para vender” (figura 9) alerta que os modismos devem ser evitados para garantir a revenda no caso de necessidade. Itens como localização, insolação, segurança, lazer e estilo são elencados. E com relação ao último, sugerem a opção pelos ”estilos colonial americano, neoclássico e neocolonial”. Vale relembrar, neste momento, a fala da moradora da casa de Santa Marina, que diz que as casas do arquiteto se parecem com casas americanas.

São Dinheiro na Obra
Boa para MORAR, boa para VENDER

Figura 9: Matéria publicada na edição de maio de 1996
Fonte: Arquitetura & Construção, maio/ 1996, p.167

Um tópico que ficou claro nas entrevistas foi a preocupação com os custos da obra o que para muitos justificou a compra de uma casa já pronta ao invés de construí-la e estar à mercê dos atrasos dos arquitetos e construtores, além dos riscos dos orçamentos estourados. Dentre outros motivos, o pensamento da casa como um bem que tenha liquidez permeia os argumentos e também encontra ressonância na busca

pela universalidade dos projetos. Um desenho muito personalizado diminui as chances de revenda, e isto foi apontado também por Brezinski.

Outra matéria, da revista de setembro de 1999[9], enumera "10 pontos que facilitam a venda da casa", dentre eles: "jardins bem cuidados, área de lazer, cozinha funcional". Quanto aos revestimentos, são sugeridos madeira para os quartos e granito ou mármore nos banheiros, granito na cozinha e porcelanato na sala. E por fim, "para não arriscar eleja estilos como o colonial brasileiro ou americano e o neoclássico"[10]. Mais uma vez observa-se a referência aos estilos e aos materiais.

Figura 10: Matéria sobre a ocupação do sótão .
Fonte: Arquitetura & Construção, abril de 2004, p.64, 65.

Na mesma matéria, em local de destaque, sob a chamada de "Fuja desses micos", são listados cinco itens que devem ser evitados em uma construção para garantir, entre outras coisas, manter seu valor de revenda e liquidez. O último deles diz textualmente o seguinte: "Fachada com cara de galpão. Telhas de fibrocimento, janelas basculantes de ferro, um paredão monótono...todos fugiam do imóvel na Zona Sul de São Paulo. Os clientes nem queriam ouvir os apelos do corretor para os encantos da distribuição de ambientes, que de fato era boa. (...)"[11]. Enfim, a casa precisa ser reconhecível, ter "cara de casa" e, como afirmou a moradora cujo comentário foi reproduzido mais acima, a casa deve agradar "por fora".

A então diretora de redação da revista Arquitetura & Construção, Lívia Pedreira, questionada sobre a existência de dados que fundamentem matérias desse teor, respondeu o seguinte:

> "Nenhuma de nossas reportagens tem o intuito de direcionar o leitor na adoção de um ou outro padrão de arquitetura. Como você poderá verificar, as duas matérias citadas estão centradas em fontes que conhecem o mercado, que apresentam e analisam dados (exemplo da Embraesp, uma das consultorias que mais conhece o mercado imobiliário). São essas fontes que sinalizam para o leitor o valor de mercado de certos padrões arquitetônicos. **A seleção de projetos publicados procura retratar a produção atual**, sem enfatizar uma ou outra escola. " (PEDREIRA, 2005. grifos nossos)

O ponto que se pretende enfatizar é que uma vez na mídia, passam a servir de referência para os leitores, exercendo um grande poder de formação de opinião sobre o público, ainda que não existissem dados que lastreassem a escolha.

Na edição de abril de 2001, há uma matéria que trata do sótão. Além de desenhos, em planta baixa e perspectiva, um quadro enumera diretrizes para o leitor que desejasse ocupar um sótão existente, no qual

[9] Arquitetura & Construção. Setembro de 1999, p.43

[10] ibidem

[11] Arquitetura & Construção. Setembro de 1999, p.139.

sugeriam instalar um escritório ou sala de televisão. Em um título destacado, vê-se a chamada: “Bay window na fachada” (figura 10). É inevitável a associação aos mesmos elementos tão recorrentes nas casas construídas analisadas.

Através das análises e entrevistas, foi possível identificar que a presença do telhado é um dos itens de grande importância para a aceitação das casas pelo público. A edição de março de 2000 da revista apresenta uma matéria ilustrada pelas duas imagens ao lado (figura 11). A utilização do recurso do “antes e depois” não deixa dúvidas sobre a intenção de mostrar um incremento no projeto. O desenho em preto e branco dando lugar à fotografia colorida da casa é quase uma mensagem subliminar que reforça a ideia. Além disso, a legenda é clara ao demonstrar as estratégias desenvolvidas pelos arquitetos para a ampliação do telhado, que antes se encontrava escondido.

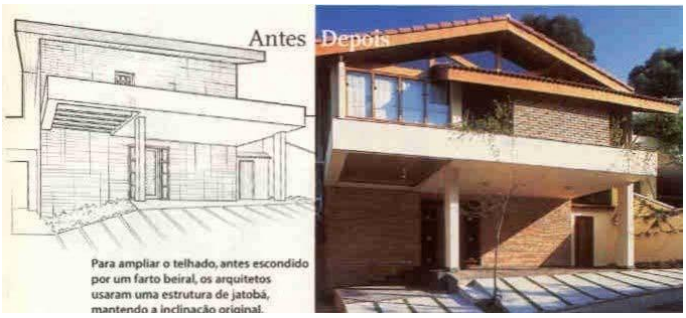


Figura 11: Antes e Depois.
Fonte: Arquitetura & Construção, março de 2000, p.34.

A forma como os anúncios se apropriam de uma imagem reconhecível de casa não deve ser desconsiderada. Na divulgação de um concurso promovido pela Editora Abril (figura 12), responsável pela edição da Revista Arquitetura & Construção, aparece uma casa para ilustrar o grande prêmio da promoção. Ainda que o regulamento do concurso deixe claro que o prêmio é um valor em dinheiro e não uma casa já construída, a escolha de uma determinada imagem diz muito sobre a interpretação publicitária do que seria a morada desejada pelos possíveis ganhadores.

Figura 12: Concurso da Editora Abril
Fonte: Arquitetura & Construção, maio de 2001 e agosto de 2001.

A base da exploração publicitária das imagens é a evocação de versões familiares ao público de modo a promover uma identificação imediata do que se pretende comunicar. Alguns outros exemplos foram selecionados com o objetivo de ilustrar a forma como se dá essa dinâmica. Edmundo França, um dos entrevistados, publicitário e diretor de criação da agência de Propaganda Caso Design, dissertou longamente sobre esta questão. Abaixo encontra-se reproduzida parte de sua entrevista, bem como as peças às quais se referia, do Consórcio de Imóveis da empresa Porto Seguro (figuras 13 e 14):

Figura 13: Anúncio do consórcio Porto Seguro de imóveis
Fonte: Reprodução da revista Arquitetura & Construção

Neste anúncio - e dá para dizer que na publicidade em geral - quando se quer representar essa casa genérica, alguns critérios são fundamentais: ela precisa ser entendida rapidamente, precisa ser desejável e precisa ser viável como promessa. Para se entender rapidamente, é preciso trabalhar com o que temos de "matriz" de casa. Aquela que a gente começou a desenhar quando criança: telhado com águas, porta, janela, garagem. A casa da foto. Vale o mesmo para ícones como realeza, carros e avôs. Reis têm que ter coroa, embora poucos dos restantes usem, sedã é melhor que picape para representar um carro genérico e avô tem que ter cabelo branco. E isso não é clichê? Sim, e no bom sentido é sinônimo de matriz, de fôrma, de molde para a gente comunicar com rapidez uma ideia. (...). Ela precisa ser desejável. Para a maior parte do público deste produto, essa foto se encaixa no seu interesse: uma casa própria, urbana de qualidade (...). Ela precisa ser viável como promessa. Precisa ser uma casa cuja imagem esteja ao alcance do comprador. (FRANÇA, 2005).

A diretora de arte da agência de propaganda DPZ, Ana Laura Gomes, que participou da criação de uma peça publicitária do consórcio de imóveis do Banco Itaú (figura 15), justifica a escolha da casa que ilustra o anúncio pela necessidade de apresentar "um mundo conhecido, portanto, amigável, próximo" (GOMES, 2005). O que ela reforça, enfim, é o fato de a casa aparecer como representante de um ideal. Então, é possível inferir que o mundo conhecido e amigável possui casas com telhado em águas, bay-windows e mansardas, a considerar a imagem selecionada para ilustrar o anúncio.

Figura 14: Anúncio do consórcio Porto Seguro de imóveis
Fonte: Reprodução da revista Arquitetura & Construção

Figura 15: Anúncio do consórcio de imóveis Itaú
Fonte: Reprodução da revista Arquitetura & Construção

No anúncio de duas páginas dos Tubos e Conexões da marca Tigre (figura 16), um quarto do total é ocupado pela ilustração de uma casa. Mais uma vez o modelo genérico desejável é o selecionado: telhados, mansardas e esquadrias emolduradas corroboram com a ideia de conforto e a promessa de tranquilidade assegurados pela qualidade da caixa de esgoto (!) divulgada através da peça publicitária.

Figura 16: Anúncio da Tigre
Fonte: Reprodução da revista Arquitetura & Construção

Numa propaganda da cobertura Eternit (figura 17), o que parece evidente é a tentativa de relacionar o produto com uma utilização desejável e familiar – um telhado com mansarda – mas que, contudo, não é a aplicação mais reconhecida desse tipo de

cobertura, comumente associada a telhados planos. Tanto nas matérias quando nas propagandas é possível verificar a repetição de elementos semelhantes que pontuam as referências das casas, tornando-as reconhecíveis e familiares, além de desejáveis. De modo semelhante, os projetos publicados nas revistas não escapam a esse padrão. Em algumas capas selecionadas (figura 18) o padrão dos elementos que são utilizados nos anúncios se repetem: telhados, mansardas, cores pastéis, colunas, os frisos e emolduramentos, e também as piscinas e os jardins. A identificação com as casas construídas na Barra da Tijuca que foram analisadas pela pesquisa salta aos olhos.

Figura 18: Capas da revista Arquitetura & Construção. Em sentido horário: set.1996, out.1999, dez.2000, jul.2002, abr.2003, fev.2004
Fonte: https://casa.abril.com.br/profissionais/25-capas-historicas-de-arquitetura-construcao/. Acesso em 18/05/2018.

Por outro lado, as casas apresentadas no livro de Roberto Segre, onde entende-se estarem representados os projetos que atendem a uma visão mais acadêmica e erudita do programa residencial, quase não há referências àquela imagem familiar tão perseguida pelos publicitários e pelos moradores e compradores das casas. No lugar dos telhados e mansardas, o que se vê são cubos e paralelepípedos encimados por arremates planos ou quase planos e desfigurados de sua imagem mais icônica. As tintas, quando há são brancas, mas a aridez dos materiais em seu estado natural, sem floreios ou disfarces também aparecem com frequência.

Figura 16: Anúncio telhas Eternit.
Fonte: Reprodução da revista Arquitetura & Construção

Não se parecem com uma casa, diriam os moradores das casas de Jorge Brezinski, ou Eduardo França, o publicitário que falou sobre a necessidade de criar uma identificação imediata para que o binômio signo-significado se concretizasse de forma eficiente na propaganda. As casas que Segre apresenta não representam o ambiente construído das cidades brasileiras e tampouco o do Rio de Janeiro. E o próprio autor reconhece esse dado, quando na introdução da publicação escreve que "esse breve panorama da produção de casas de 'autor' não representa a realidade da paisagem dominante nas cidades brasileiras" (SEGRE, 2006, p. 11). Segre entende que as 42 casas que apresenta como relevantes no período em nada se parecem com as casas de Brezinski ou de França. Essas, ele diria, são as casas "anônimas", e ele as justifica frente a discrepância entre os 80 mil arquitetos cadastrados no CREA[12] e aqueles muito poucos que possuem algum tipo de projeção e reconhecimento.

[12] Atual CAU.

A pequena amostra dentre os 42 projetos selecionados pelo arquiteto e crítico para compor o seu livro, representada pelos 6 projetos destacados (figuras 19 a 24), revelam a sensível diferença entre os exemplos publicados nos dois veículos. Se a cartilha enunciada pela matéria "Fuja do Mico" fosse seguida, ao menos as casas de Paulo Mendes da Rocha (figura 19), Una Arquitetos (figura 21) e de Isay Weinfeld (figura 24) não estariam construídas, uma vez que possuem fachadas em forma de galpão e paredões monótonos, tal como

Figura19: Casa de Sítio. Paulo Mendes da Rocha, 1995.
Fonte: SEGRE, 2006, p.156

Figura 20: Casa Morumbi. Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz, 1999.
Fonte: SEGRE, 2006, p.118

Figura 21: Casa Gama-Issa. Marcio Kogan, 2001.
Fonte: SEGRE, 2006, p.127

Figura 22: Casa em Curitiba. Una arquitetos, 2003.
Fonte: SEGRE, 2006, p.41

Figura 23: Casa Guaecá. Mario Biselli e Artur Katchborian, 2003.
Fonte: SEGRE, 2006, p.131

Figura 24: Casa D´água. Isay Weinfeld, 2004.
Fonte: SEGRE, 2006, p.91

a revista reconhece como problemático ao se construir uma casa. Não há telhados em águas e nem mansardas, mas estão reproduzidas em um livro compilado por um respeitado crítico e historiador, como representativas do seu período.

É evidente que há critérios radicalmente diferentes que pautam as escolhas das publicações da revista e do livro. Essa constatação indisfarçável é apenas a parte mais flagrante de uma contradição que permeia a produção arquitetônica e descortina questões que vão desde a formação dos arquitetos, entre discussões sobre o campo disciplinar e até mesmo sobre a atuação dos profissionais no mercado. Segre credita a baixa qualidade dos projetos atuais em função da falta de continuidade do movimento moderno:

> Se o tema da moradia constituiu a essência do Movimento Moderno, buscando uma eficiência funcional e econômica, identificada com novos valores estéticos e, ao mesmo tempo, acessível à população de baixa renda. (...). Tampouco se manteve o apoio das classes abastadas à vanguarda arquitetônica. Grande parte das luxuosas mansões construídas nos condomínios fechados – espalhados pela Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro; nos bairros de Alphaville e Tamboré, em São Paulo; e por Nova Lima, em Belo Horizonte – é projetada por profissionais alheios aos valores estéticos contemporâneos, que combinam elementos

> formais clássicos com características kitsch de gosto discutível, voltados para a representação do status econômico do morador. (SEGRE, 2006, p.12)

O autor ainda complementa o raciocínio afirmando que as casas do livro sintetizam a produção arquitetônica atual do Brasil. Do ponto de vista arquitetônico, a partir dos valores conhecidos da produção erudita, não parece que possa ser questionável. Mas o que dizer sobre a prevalência dos modelos que se proliferam na Barra ou em Alphaville, como ele mesmo descreve no texto? Ou do fato de serem como estas e não como os cubos brancos as mais fiéis representantes das casas "genéricas" que a publicidade procura, como foi possível observar através dos dados anúncios apresentados?

É, portanto, a partir da visão mais abrangente da produção da arquitetura residencial, representada pelas informações coletadas, que se pretende construir algumas considerações e ponderações que possam alimentar o debate proposto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dados apresentados deixam clara a diferença substancial entre as casas apresentadas no livro de Roberto Segre – que podem ser consideradas como representativas da arquitetura de proposição a que Diez se refere – e as que estão publicadas na revista Arquitetura & Construção, bem como as que são utilizadas pela propaganda nas peças publicitárias. Os projetos de residências de Jorge Brezinski construídas na Barra da Tijuca, que representam na pesquisa a arquitetura de produção, reiteram a separação radical já evidenciada por Dunham-Jones e Diez.

Também a premissa de Marshall McLuhan, levando em consideração o recorte abrangido pelo estudo, pode ser confirmada. Pelo que se verificou através dos dados levantados, a propaganda, ao se apropriar da imagem mais corriqueira das representações de domesticidade, serve de documento historiográfico preciso de seu tempo. O que é registrado, não só pelos anúncios, mas pelas matérias e projetos apresentados pela revista, representam de forma bem mais fidedigna a arquitetura de produção - no caso da pesquisa, os projetos da Barra da Tijuca -, quantitativamente mais representativo nos recortes definidos.

Uma vez apresentados os dados objetivos, pretende-se introduzir alguns questionamentos e proposições acerca dos mesmos e o que possam eventualmente representar. Pretende-se, dessa forma, abrir uma via de discussão para o assunto e construir uma visão mais empática acerca da produção arquitetônica, em que sejam consideradas todas as manifestações definidas como produto do campo disciplinar.

Isso é arquitetura

A realidade excludente evidenciada pelos resultados do levantamento realizado deixa em evidência a dificuldade dos arquitetos em lidar com programas singelos como o da casa, o que pode ter origens no fato de ser, em uma perspectiva histórica, relativamente recente este enfrentamento, como evidencia Segre:

> O tema da casa individual isolada no terreno urbano ou suburbano, identificada por seus atributos simbólicos e projetada por arquitetos, surgiu no século XIX com o individualismo da sociedade capitalista. Até então, e desde a Renascença, a vida cotidiana da nobreza e da burguesia abastada era associada aos grandes palácios ou às luxuosas mansões urbanas,

> inseridas na malha da cidade – no caso de Florença – ou em vilas dispersas em áreas rurais, desenhadas por renomados profissionais, como Palladio em Vicenza. (SEGRE, 2006, p.5)

Por esse prisma, a proliferação dos projetos residenciais dentro de uma lógica mercadológica, parece ser inconciliável com os critérios definidos para a abordagem culta do projeto de arquitetura. Contudo, para Andreas Huyssen, crítico cultural alemão, esta ruptura – entre a arquitetura cotidiana e a erudita - tem origem no que ele chama de "angústia de contaminação" da alta cultura pela cultura de massas, o que remonta ao início do século XX. Em sua opinião, "o modernismo se constituiu a partir de uma estratégia consciente de exclusão, uma angústia de ser contaminado pelo seu outro: uma cultura de massas crescentemente consumista e opressiva" (HUYSSEN, 2006, p.5).

A postura dogmática dos arquitetos modernistas parece ter criado essa cisão que cada vez mais afasta a disciplina das questões cotidianas. Nesse sentido, rejeitar a grande massa construída através da supressiva e simplificadora afirmativa: "isso não é arquitetura", parece indicar a permanência do receio de contaminação a que Huyssen se refere, qual seja a necessidade de estabelecer um limite claro entre ambas as manifestações. No entanto, pelo que é possível observar, tal posicionamento não ficou restrito aos profissionais daquele período.

Alguns arquitetos contemporâneos reiteram essa intenção e até mesmo a verbalizam. Peter Eisenman, em uma palestra na Universidade de Syracuse (EISENMAN, 2011), propõe uma distinção do que ele denomina "*Project x Practice*"[13]. Em sua definição, quando realiza o primeiro, o arquiteto define o mundo à sua volta. Mas quando está fazendo *"Practice"*, então é o mundo que lhe define. Ou seja, o cliente, a legislação, o orçamento, em sua opinião são entraves para a realização de um projeto de arquitetura de maneira a ser conceitualmente relevante e potente. Nesta afirmativa, Eisenman deixa clara a sua posição sobre a impossibilidade de se produzir arquitetura qualitativamente relevante quando se produz para o mercado.

A relutância em participar de todas as etapas do desenvolvimento dos empreendimentos, principalmente da etapa construtiva, termina gerando uma falta de confiança da sociedade em geral na capacidade disciplinar dos arquitetos. Tanto as entrevistas com os moradores como as matérias da revista mostraram a preocupação com os materiais, com a manutenção e com a viabilidade econômica do projeto. Por outro lado, também ficou clara a visão do público de que os arquitetos não possuem olhar objetivo e pragmático do projeto, muitas vezes comprometendo o uso em função de decisões de ordem puramente estéticas. O desejo de manterem-se encastelados na fase criativa propicia um afastamento cada vez maior dos profissionais de uma visão global do projeto e de seu entendimento enquanto um serviço.

No que diz respeito à prática arquitetônica, seguir mantendo uma distância protocolar da vida cotidiana faz com que os arquitetos que produzem a arquitetura erudita falhem em se comunicar com o público e em compartilhar as conquistas disciplinares com os outros profissionais a quem deveriam inspirar. Não é o caso, diz ainda Huyssen, de aceitar toda a produção como válida e homogênea, pois "(...)Estabelecer distinções de qualidade continua a ser uma tarefa importante da crítica (...) mas reduzir a totalidade da crítica cultural ao problema da qualidade revela um sintoma de angústia de contaminação" (HUYSSEN, 2006, p.9).

[13] Traduzir por projeto e prática seria reducionista, na medida em que o termo *practice*, em inglês, se refere aos arquitetos (ou profissionais) que têm um escritório, produzem para o mercado, no dia-a-dia da profissão. Por esse motivo, optamos por manter as palavras na língua original.

Diante da falta de generosidade dos profissionais no campo, são os editores, publicitários, cenógrafos e roteiristas que têm uma visão mais realista e honesta da realidade e do público. É sintomático o fato de as metodologias de Colomina e também de Scott Brown, Venturi e Izenour buscarem nas revistas populares, na propaganda e nos programas de televisão e também no ambiente construído das cidades, a expressão mais legítima da sociedade de seu tempo e de seus anseios. Os dados apresentados denunciam essa realidade de maneira irrefutável.

Não se trata de render-se aos critérios mercadológicos da construção, mas de reconhecer a sua necessidade e de estabelecer um diálogo com as forças que definem seu funcionamento. Não se trata, como reforça Huyssen, de incorporar as soluções da arquitetura de produção indistintamente, mas de reconhecer os desejos e motivações que representam e então propor novas alternativas que os contemplem. Não se trata de eliminar a distinção entre a arquitetura de produção e a de proposição, mas de promover uma aproximação mais generosa entre ambas, intermediada pela crítica e pela teoria.

O que se propõe diante desses fatos é o reconhecimento de que não há mais espaço para posturas prescritivas e autoritárias e que toda a produção deve ser considerada. Há muito a aprender com o ambiente construído, com a propaganda, com a televisão e todas as manifestações da cultura de massas. Através de um olhar mais empático, em que as referências sejam buscadas para além da arquitetura erudita, pode ser possível encontrar estratégias mais inclusivas de projeto.

REFERÊNCIAS:

Livros e Livros eletrônicos:

COLOMINA, Beatriz. **Privacy and Publicity**. Massachusetts: The MIT Press, 1996.

COLOMINA, Beatriz; BRENNAN, AnnMarie; KIM, Jeannie. **Cold war hothouses :** inventing postwar culture, from cockpit to playboy. Massachusetts: The MIT Press, 2007. Edição do Kindle.

GOLDBERGER, Mr. Paul. **Why Architecture Matters**. Yale University Press, 2009. Edição do Kindle.

HUYSSEN, Andreas. **Después de la gran división:** modernismo, cultura de masas, posmodernismo**.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora: 2006.

MANDEL, Ernest. **Capitalismo tardio***.* Col. Os economistas V.22. São Paulo: Abril cultural, 1982.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2005.

MONTANER, Josep Maria. Depois do movimento moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

STEVEN, Harris; BERKE, Deborah. **Architecture of the everyday.** New York: Princeton Architectural Press, 1997. Edição do Kindle.

SEGRE, Roberto. **Casas brasileiras**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley: 2006.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas:** o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VENTURI, SCOTT BROWN & ASSOCIATES**. On Houses and Housing**. Londres: Academy Editions/ St. Martins´s Press, 1992. Architectural Monograph, nº 21.

Artigos:

DUNHAM-JONES. Ellen. Seventy-Five Percent. In: **Sprawl and Spectacle**. Harvard Design Magazine, ed.12. Cambridge: Harvard University Graduate School of Design, 2000.

ESPERDY, Gabrielle. **Architecture and Popular Taste**. In: Places Journal: 2015.Disponível em: https://placesjournal.org/article/future-archive-architecture-and-popular-taste/ (acesso 22/08/2016).

HASKELL, Douglas. **Architecture and Popular Taste (1958).** In: Places Journal: 2015.Disponível em: https://placesjournal.org/article/future-archive-architecture-and-popular-taste/ (acesso 22/08/2016).

SCOTT BROWN, Denise. **Invention and Tradition**. In: Mas Context. Ed. 13, 2012. Disponível em: www.mascontext.com/issues/13-ownwership-spring-12/invention-and-tradition (acesso em 15/4/2017)

Web:

EISENMAN, Peter. **Project or Practice?**. New York: Syracuse University School of Architecture, 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TnyJRYyuhHU (acesso em 08/06/2018).

Teses e Dissertações:

BENTES, Dely Soares. **Arquitetura *Prêt-à-porter:*** Casas de Primeira Ocupação na Barra da Tijuca – 1997 a 2005**.** Dissertação (Mestrado em arquitetura) – PROARQ. UFRJ. 2006.

DIEZ, Fernando. **Crise de autenticidade:** mudanças na produção da arquitetura Argentina 1990-2002. Tese (Doutorado em arquitetura) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura. 2005

Periódicos:

ARQUITETURA & CONSTRUÇÃO. São Paulo: Editora Abril. Janeiro/1995 a dezembro/2004.

O GLOBO. Rio de Janeiro: 10/07/2005.

Entrevistas:

BREZINSKI, Jorge. Entrevista concedida a Dely Soares Bentes. Rio de Janeiro, maio 2005.

FRANÇA, Edmundo. Entrevista concedida a Dely Soares Bentes. Rio de Janeiro, nov. 2005

GOMES, Ana Laura. Entrevista concedida a Dely Soares Bentes. Rio de Janeiro, nov. 2005

PEDREIRA, Livia. Entrevista concedida a Dely Soares Bentes. Rio de Janeiro, dez. 2005.

VEIGA, May Agnes. Entrevista concedida a Dely Soares Bentes. Rio de Janeiro, jul. 2005.

Salvador - 2018

UM OUTRO OLHAR SOBRE MARINGÁ-PR

ANOTHER LOOK AT MARINGÁ-PR

OUTRA MIRADA SOBRE MARINGÁ-PR

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETTURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

CAMILO, Juliana Cavalaro
Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo; Professora do IFPR – Campus Umuarama-PR
Juliana.cavalaro@usp.br

VIZIOLI, Simone Helena Tanoue
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora do Instituto de Arquitetura e Urbanismo – IAU/USP
simonehtv@sc.usp.br

LANCHA, Joubert José
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo – IAU/USP
lanchajl@sc.usp.br

UM OUTRO OLHAR SOBRE MARINGÁ-PR

ANOTHER LOOK AT MARINGÁ-PR

OUTRA MIRADA SOBRE MARINGÁ-PR

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Este trabalho tem como objetivo estudar a cidade como a expressão mais representativa dos lugares. Pretende-se apresentar uma reflexão de um espaço público aberto com o intuito de despertar novos modos de olhar e compreender a cidade a partir da imagem. Imagem esta, que amplia o universo do conhecimento sobre o lugar, enquanto dimensão simbólica trans-histórica, cuja articulação com outras imagens constrói referências de memória. Ao se pretender construir um ensaio reflexivo sobre o espaço urbano, faz-se necessário compreender os elementos fundantes dessa análise processual: a percepção; a fotografia e a imagem, que tem a capacidade de armazenar informações, que só poderão ser desvendadas e percebidas pelo olhar humano capaz de revelar seus signos. Esta pesquisa pauta-se em dois momentos: um primeiro, onde a percepção atua como protagonista do processo de reconhecimento da cidade por meio da deambulação, que resultou no recorte espacial e na escolha de um espaço público aberto presente no eixo monumental da cidade de Maringá-PR. E um segundo momento, onde utiliza-se a associação de imagens como deflagrador de novas possibilidades de compreensão do espaço urbano. Nesse sentido, adota-se o método de Aby Warburg (1866-1929), hoje reconhecido como o pai da iconologia moderna. Historiador das artes e antropólogo, desenvolveu um Atlas de imagens - *Mnemosyne* - "uma História de Arte sem palavras". A metodologia deste processo, propõe apresentar um ensaio *Mnemosyne*. Um método perceptivo de falar de imagens por imagens, utilizando apenas painéis, com combinações imagéticas feitas entre elas, dispensando o uso da linguagem escrita, e as relações estabelecidas entre as imagens se articulam e produzem modos de leitura de forma a não revelar as suas inter-relações. Desta forma, os usuários que tiverem acesso a estes painéis, possam criar novos vínculos e levantar discussões, sem estabelecer conexões fechadas. Isso permite que novos resultados de leituras, a cada novo contato do usuário, sejam estabelecidos, permitindo novas experiências e novas leituras por meio do painel de imagens. As relações visuais existentes no painel Atlas não se estruturam apenas por leituras históricas, se organizam de forma a estabelecer descobertas e discussões por meio das imagens, não sendo apenas um modo de transmitir informações. O painel Atlas desta pesquisa está na sua fase de descobertas, mas permite considerações de um processo inicial, impulsionado e dirigido por imagens, que possibilitou, acima de tudo, criar novas decifrações de leituras frente ao espaço urbano em questão, tanto com base na memória histórica individual e coletiva, tanto por meio do significado de cada representação imagética.
PALAVRAS-CHAVE: percepção; fotografia; imagem.

ABSTRACT:
This work aims to study the city as the most representative expression of places. It is intended to present a reflection of an open public space in order to awaken new ways of looking at and understanding the city from the image. This image enlarges the universe of knowledge about the place as a trans historical symbolic dimension, whose articulation with other images builds references of memory. In order to construct a reflexive essay on the urban space, it is necessary to understand the founding elements of this processual analysis: the perception; the photograph and the image, which has the capacity to store information, which can only be unveiled and perceived by the human eye able to reveal its signs. This research is based on two moments: first, where perception acts as protagonist of the process of recognition of the city through ambulation, which resulted in the spatial clipping and the choice of an open public space present in the monumental axis of the city of Maringá -PR. And a second moment, where the association of images is used as a trigger for new possibilities of understanding the urban space. In this sense, the method of Aby Warburg (1866-1929), now recognized as the father of modern iconology, is adopted. Historian of the arts and anthropologist, he developed an Atlas of images - Mnemosyne - "a History of Art without words". The methodology of this process proposes to present a

Mnemosyne assay. A perceptive method of speaking of images by images, using only panels, with combinations of images made between them, without the use of written language, and the relations established between the images articulate and produce ways of reading so as not to reveal their inter -relations. In this way, users who have access to these panels can create new links and raise discussions without establishing closed connections. This allows new readings results, with each new user contact, to be established, allowing new experiences and new readings through the image panel. The visual relationships existing in the Atlas panel are not only structured by historical readings, they organize in order to establish discoveries and discussions through the images, not being just a way of transmitting information. The Atlas panel of this research is in its discovery phase, but it allows considerations of an initial process, driven and directed by images, that made it possible, above all, to create new deciphers of readings in front of the urban space in question, both based on memory historical individual and collective, both through the meaning of each imagery.
KEY WORDS: *perception; photography; Image.*

RESUMEN:
Este trabajo tiene como objetivo estudiar la ciudad como la expresión más representativa de los lugares. Se pretende presentar una reflexión de un espacio público abierto con el propósito de despertar nuevos modos de mirar y comprender la ciudad a partir de la imagen. Esta imagen, que amplía el universo del conocimiento sobre el lugar, como dimensión simbólica trans histórica, cuya articulación con otras imágenes construye referencias de memoria. Al pretender construir un ensayo reflexivo sobre el espacio urbano, se hace necesario comprender los elementos fundantes de ese análisis procesal: la percepción; la fotografía y la imagen, que tiene la capacidad de almacenar informaciones, que sólo podrán ser desveladas y percibidas por la mirada humana capaz de revelar sus signos. Esta investigación se pauta en dos momentos: un primero, donde la percepción actúa como protagonista del proceso de reconocimiento de la ciudad por medio de la deambulación, que resultó en el recorte espacial y en la elección de un espacio público abierto presente en el eje monumental de la ciudad de Maringá -PR. Y un segundo momento, donde se utiliza la asociación de imágenes como deflagrador de nuevas posibilidades de comprensión del espacio urbano. En ese sentido, se adopta el método de Aby Warburg (1866-1929), hoy reconocido como el padre de la iconología moderna. Historiador de las artes y antropólogo, desarrolló un Atlas de imágenes - Mnemosyne - "una Historia de Arte sin palabras". La metodología de este proceso, propone presentar un ensayo Mnemosyne. Un método perceptivo de hablar de imágenes por imágenes, utilizando sólo paneles, con combinaciones imagéticas hechas entre ellas, dispensando el uso del lenguaje escrito, y las relaciones establecidas entre las imágenes se articulan y producen modos de lectura para no revelar sus interrelaciones -relações. De esta forma, los usuarios que tengan acceso a estos paneles, puedan crear nuevos vínculos y levantar discusiones, sin establecer conexiones cerradas. Esto permite que los nuevos resultados de lecturas, a cada nuevo contacto del usuario, se establezcan, permitiendo nuevas experiencias y nuevas lecturas a través del panel de imágenes. Las relaciones visuales existentes en el panel Atlas no se estructuran sólo por lecturas históricas, se organizan para establecer descubrimientos y discusiones a través de las imágenes, no siendo sólo un modo de transmitir informaciones. El panel Atlas de esta investigación está en su fase de descubrimientos, pero permite consideraciones de un proceso inicial, impulsado y dirigido por imágenes, que posibilitó, sobre todo, crear nuevas desciframes de lecturas frente al espacio urbano en cuestión, tanto en base a la memoria histórica individual y colectiva, tanto por medio del significado de cada representación imagética.
PALABRAS CLAVE: *percepción; fotografía; imagen.*

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa pretende construir uma leitura sobre a cidade de Maringá, localizada no norte do Paraná, cidade de porte médio-grande e de urbanização recente. Possui algumas características particulares de planejamento e que se tornaram condicionantes para o seu desenvolvimento. Apresenta um desenho urbano que qualifica sua estrutura e confere identidade à cidade, além das influências do tipo cidade-jardim.

Embora este objeto de estudo tenha uma abordagem histórica comumente destacada dentro das pesquisas desenvolvidas, esta pesquisa tem por objetivo revelar novos modos de compreender, de ver e ler a cidade de Maringá-PR a partir de imagens, rompendo com as categorias tradicionais do entendimento da cidade pelas suas questões históricas, morfológicas, sócio espaciais e econômicas.

Para além do objetivo principal, a pesquisa pretende, por meio do estudo desta ferramenta visual, se configurar como uma contribuição para o ensino da arquitetura e urbanismo, leitura e compreensão de espaços, bem como despertar a imaginação sobre possíveis construções e soluções projetuais.

Além disso, visa desvelar por meio de uma imagem principal da cidade - imagem inicial e central -, novas aproximações entre o sujeito e o espaço, que podem ser vivenciadas no campo das percepções; externar as potencialidades das imagens fotográficas que carregam em si (registro, percepção e memória) e elaborar um Atlas de imagens, que dialogam entre si e com outras imagens, tendo uma imagem principal, centro das discussões e resultantes das indagações construídas a partir da identidade e percepção do espaço urbano.

Para tanto, pretende-se elaborar um painel Atlas de imagens, cujo vínculo com outras imagens, constrói referências de memória baseado em alguns pensamentos de Aby Warburg sobre as imagens. Trata-se de um método perceptivo, utilizando-se apenas do painel Atlas construído por meio de imagens e de combinações feitas entre elas, dispensando o uso da linguagem escrita. De modo que, haja novos meios de ver e ler a cidade por meio de imagens, destas imagens, aliadas a um olhar perceptivo que diante do espaço urbano, mergulha em suas raízes e memórias, a fim de buscar evidenciar quais as possíveis chaves de leitura e interpretação que ele esconde em suas camadas.

Coloca-se em debate uma nova maneira de ler tratar a respeito das apropriações e reconhecimentos do espaço, diante de análises das espacialidades urbanas geradas pelo olhar, procurando estabelecer relações possíveis, formais e teóricas relacionadas à linguagem progressiva usual.

De tal forma, a estabelecer novas percepções e possibilitar leituras livres inscritas no território do possível, sem se pretender esgotar os temas já amplamente debatidos a respeito da cidade, que flagrem questões associativas e/ou críticas da cidade.

Admite-se este estudo no sentido de ampliar a discussão a respeito dos espaços urbanos da cidade, que poderão ser vistos e lidos a partir de uma nova possível forma de olhar, de ler e perceber estes espaços, tendo as relações imagéticas existentes como suporte para desvendar e discorrer sobre as relações impregnadas na subjetividade do espaço, permeado por características estruturais, processuais e de cunho organizacional.

Para tanto, esta pesquisa baseia-se em alguns pensamentos de Aby Warburg sobre as imagens, que por si já são carregadas de significados próprios. Nesse sentido, se utilizará de um método de falar de imagens por

imagens, por meio de um painel Atlas, que dispõe de uma associação de imagens, cuja imagem central se articulará com outras imagens – que possuem seus contextos próprios -, sem revelar suas possíveis relações. Uma imagem que compreende um poder de deixar reconhecer os espaços por meio de um simples flagra.

Assim, esta pesquisa pretende verificar novas possibilidades de métodos de análises dos espaços da cidade, do pensar o projeto na construção dos seus espaços, viabilizando um aprofundamento em questões até então, discutidas, mas pouco fundamentadas, de modo a despertar o processo criativo e de instigar debates sobre os espaços, revelados por meio das imagens.

MARINGÁ, MARINGÁ...

O núcleo urbanístico da cidade de Maringá teve seus primeiros assentamentos registrados na década de 40. Surgiram as primeiras edificações localizados numa região que mais tarde seria denominada como Maringá Velho. Segundo Prefeitura Municipal de Maringá (1999), estas construções, com características bem rústicas, peculiares e de caráter provisório, tinham por finalidade abrigar os inúmeros migrantes que convergiam para esta localidade a fim de organizar os primeiros núcleos urbanos. Eram também pioneiros e desbravadores que estavam trabalhando na região com o intuito de promover o desenvolvimento da futura cidade que dava seus primeiros passos. A divisão de terras promovida pela Companhia de Terras Norte do Paraná foi cuidadosamente planejada de forma que como resultado, os lotes apresentavam área máxima de 15 alqueires paulistas (equivalente a 36 hectares).

Estes lotes, conforme a estruturação espacial estabelecida pela Companhia, deveriam aproveitar ao máximo os recursos naturais da região. Segundo Prefeitura Municipal de Maringá (1999), a Companhia antes de formalizar a venda para os interessados, solicitava referencias de seus compradores que eram indicados por corretores ligados à Companhia de Terras Norte do Paraná. Essa iniciativa tinha como objetivo fortalecer e promover o desenvolvimento econômico da região, afim de alavancar a expansão de terras paranaenses. Em 1942 surgiu um pequeno núcleo que servia de apoio aos desbravados, chamado hoje de Maringá Velho.

Segundo a Companhia Melhoramentos Norte do Paraná (CMNP, 1977), nessa época, as condições oferecidas para os habitantes da região eram precárias. Na parte de transporte eram utilizados cavalos e veículos de tração animal, com iluminação à base de lampiões a querosene; a água vinha do fundo dos poços; os sanitários eram casinhas fora de casa, instaladas sobre fossas comuns. Contudo, mesmo frente a tudo isso, a população que ali habitava, mantinha o espírito festeiro e alegre.

A maioria dos migrantes que chegava à região, vinha do estado de São Paulo e Minas Gerais, com o interesse de fazer morada, por conta do que vinha sendo dito a respeito da abertura e desbravamento de Maringá. Essa repercussão soou pelo país todo, trazendo muitos habitantes para o local, principalmente, a partir de 1947, quando foi aberto o loteamento Maringá Novo, muito embora, permanecessem morando no Maringá Velho.

Segundo Luz (1997), Maringá começou como “cidade fantasma”, nome que evocava precárias casas de madeira, que não abrigavam ninguém, erguidas para que os contratos de compra, que previam edificações a curto espaço de tempo, não fossem feridos. Porém, por detrás da imagem fantasmagórica havia negócios em franco andamento. Ainda, segundo Luz (1997), os dados levantados indicam que, de 1938 a 1942, a Companhia de Terras Norte do Paraná, efetuou 496 transações imobiliárias, representando 12,2% das

propriedades rurais da área que posteriormente corresponderia ao Município de Maringá (CAMILO, 2013, p. 46)

O sítio urbano da cidade, com topografia plana e vertente suavemente inclinada, assentou-se sobre o plano espigão divisor de águas entre as bacias dos rios Ivaí, ao Sul, e Pirapó, ao Norte (Figura 1) (CMNP, 1977).

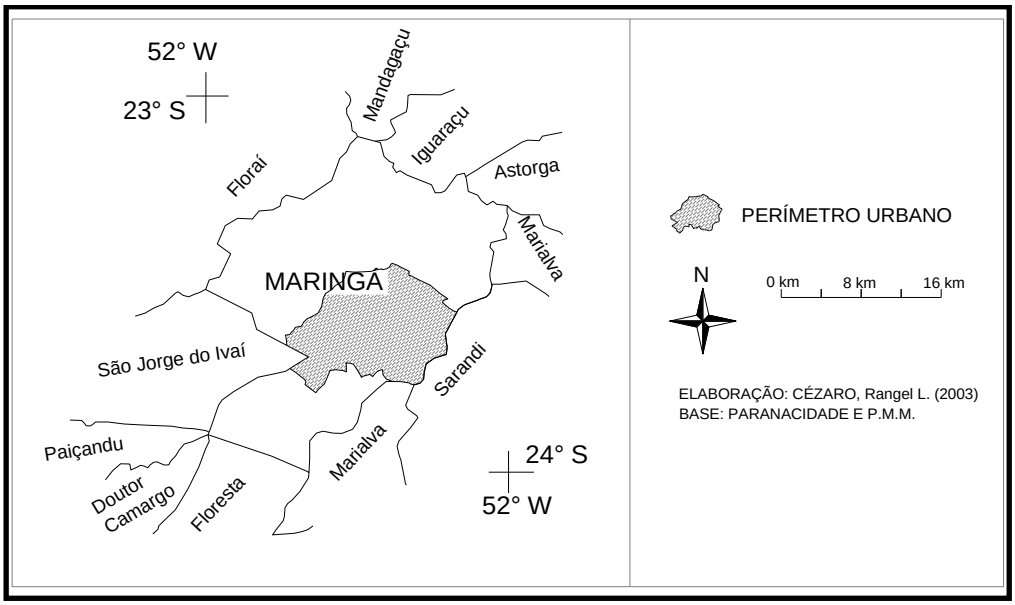


Figura 1: Localização do município de Maringá no Estado do Paraná e seus limites
Fonte: Prefeitura Municipal de Maringá, 1999.

Maringá foi implantada a partir do esquema de colonização sistemática e urbanização, deliberada em meio a um empreendimento de especulação fundiária iniciado pela companhia britânica Companhia de Terras Norte do Paraná. Seu traçado obedeceu alguns aspectos peculiares ao urbanismo inglês.

Em relação ao desenho urbano, pode-se observar influências dos princípios formais criados por Unwin e Parker para a primeira cidade jardim inglesa. O traçado diverso mesclava ortogonalidade na área central e plana da cidade e irregularidade das quadras e lotes regidos pelo relevo local (REGO, 2001). Essa diversidade propiciou a conformação estética, fazendo com que o contexto natural do sítio fosse respeitado. A forma urbana inicial de Maringá está baseada na ferrovia. Esse elemento estruturou tanto a formação do conjunto das cidades, quanto à ocupação do Norte do Paraná, até então não urbanizado, por propiciar o escoamento da produção agrícola dos lotes rurais que foram vendidos para alavancar a colonização.

Atualmente, Maringá conta com uma população 391.698 habitantes, segundo dados do IBGE (2015), podendo ser considerado um grande polo econômico, em virtude da expansão urbanística ocorrida ao longo dos últimos anos.

MARINGÁ, CIDADE JARDIM

Maringá foi criada em 10 de maio de 1947 pertencente à circunscrição municipal de Apucarana. O engenheiro Jorge de Macedo de Vieira, encarregado pela Companhia do projeto de Maringá, imprimiu ao desenho da cidade o caráter das soluções do tipo *garden city*, influenciado pelo convívio profissional com Parker. Vieira revelou uma grande sensibilidade não só para com os princípios formais da cidade jardim determinados por Unwin, como também para a natureza do lugar que nunca visitou, nem preliminarmente aos seus estudos, nem mais tarde para conhecer a cidade construída que havia idealizado, tomando por base somente o levantamento topográfico da região (REGO, 2001).

O desenho de Vieira para Maringá em 1947 era constituído de uma cidade com mais de 400 quadras, projeto considerado muito ambicioso na época, indo muito além de Londrina. A proposta inicial partiu de três pontos fundamentais: o traçado da linha férrea no sentido Leste-Oeste e dois pequenos vales ao sul. Estes vales foram destinados a parques urbanos, preservando-se as duas nascentes existentes, eles configurariam o centro da vida comunitária em área plana, todo esse planejamento estava de acordo com as diretrizes propostas por Unwin (1984).

Segundo Rego (2001), alguns aspectos foram fundamentais para o desenho da cidade, pois levaram em consideração a configuração topográfica do terreno que definiu a forma urbana alongada e o traçado orgânico como diretrizes para as principais vias. O diálogo com o ambiente natural demandou um traçado irregular na maior parte da malha urbana que, não obstante, pôde cobrar regularidade, simetria e rigidez no centro da cidade, o principal elemento da composição. Além disso, o desenho da cidade mostra uma estrutura polinuclear, articulada numa hierarquia muito clara entre o elemento principal do plano e seus centros secundários. (REGO, 2001).

O processo de formação da cidade de Maringá assumiu algumas configurações que como defendia Unwin (apud Rego, 2001, p. 1572), vão imprimir à forma urbana da cidade um caráter importante com relação aos aspectos adotados para sua formação, “a personalidade da cidade”, referente às ferramentas utilizadas para se chegar ao resultado final. Uma personalidade marcante relacionada ao cenário natural encontrado para a formação da malha urbana, de cunho “particular e peculiar” (Figura 2).

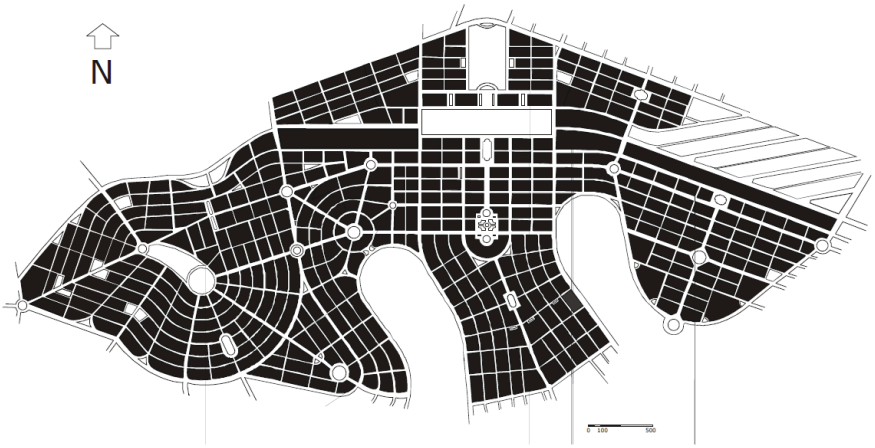


Figura 2 -Planta de Maringá elaborada a partir do anteprojeto de Jorge Macedo Vieira.
Fonte: Rego et al., 2004.

Um dos fatores determinantes para o desenho da cidade foram as curvas de nível naturais do terreno. Para Rego (et al, 2004) foram a partir das configurações topográficas do terreno que se configurou a "forma alongada e o traçado orgânico da cidade. Esta configuração permitiu um diálogo com o ambiente natural que demandou um traçado irregular na maior parte da malha urbana que, não obstante, pôde cobrar regularidade, simetria e rigidez no centro da cidade", o principal elemento da composição.

Estas características adotadas imprimiram ao projeto da cidade um traçado forte e marcante, fortalecendo sua personalidade e o seu diferencial com relação ao desenho urbano, consolidada em meio a um cenário intenso de apropriação dos espaços, circundada por uma natureza que se revela parte integrante da proposta, dando melhores condições aos futuros habitantes e gerando expectativas únicas com relação a forma urbana empregada.

A fim de apresentar estas características, utilizou-se da análise desenvolvida por Rego (2001) para evidenciar a importância da escolha do estudo de caso da cidade de Maringá para esta pesquisa. Fica claro, dentro do contexto urbano, a relevância do modelo de cidade-jardim aplicado na cidade e adotado para resolver as questões espaciais da época. Em meio a uma mata nativa, acreditou-se na possibilidade de urbanização da área com a vinda de migrantes e interessados em adquirir seus lotes próprios, de forma que suas nascentes fossem mantidas preservadas e o imaginário ecológico fizesse parte deste cenário.

A solução do desenho urbano adotado respeitando as condições naturais do terreno e a paisagem natural do sitio, poderiam ser consideradas como um fator relevante e de grande importância para o desenvolvimento da malhar urbana, que em dado momento se dava de forma regular, em outro de forma irregular, observando atentamente a concordância entre as linhas retas e curvas. Mas por conta da topografia do terreno, da configuração adotada na maior parte da malha urbana e do traçado irregular, como já citado anteriormente, estes elementos formais que compõem as principais características do desenho urbano da cidade também favoreceram a criação dos espaços públicos. Espaços estes que "cobravam certo formalismo e monumentalidade, garantindo o "caráter artístico" do desenho urbano da cidade (REGO, 2001, p. 1573).

Em função de sua estrutura poli nuclear e articulada, como citado anteriormente, nota-se a imponência da malha urbana na região central da cidade e uma caracterização diferenciada para os bairros, pode-se dizer que esta diferenciação está relacionada as" vias de acesso, avenidas, bosques, agrupados e organizados em torno de pontos de interesse" (REGO, 2001, p. 1575). Os bairros possuem também os seus centros secundários, que se tornam um ponto de convergência e de referência. Cada um dos bairros apresenta uma praça, de onde partem as principais avenidas dos bairros e que direcionam para as demais regiões da cidade. Já com relação a posição dos espaços privados, resultantes do planejamento e do loteamento das quadras, estes se mantem orientados segundo as curvas de nível.

Maringá, reconhecida pela importância do seu modelo de desenho urbano, atendendo a alguns preceitos do ideário de cidade-jardim também é reconhecida pela imponência de sua vasta arborização. Cada via recebeu um tratamento especial com relação as espécies plantadas em seus canteiros centrais, distinto das vias circunvizinhas e conferindo certa particularidade e referência para cada uma delas. Além da arborização presente no sistema viário, conta-se com os dois parques previstos no projeto inicial e uma terceira área verde que inicialmente se tornou um viveiro de mudas para reflorestamento e depois transformou-se em mais um parque para a cidade.

Estes aspectos empregados para a elaboração do desenho urbano de Maringá qualificam sua estrutura e conferem identidade à cidade, com características peculiares e particulares, construindo uma imagem forte e importante da cidade. Apesar da ideia original de Howard a respeito do modelo de cidade-jardim não ter sido aplicado de forma efetiva na cidade de Maringá, há de convir que Macedo Vieira adotou as soluções formais e tomou os princípios do ideário para o planejamento da cidade de Maringá.

Portanto, pode-se considerar a cidade como um modelo – não de maneira tão exata – de cidade-jardim. Nesse sentido, destaca-se a relevância da escolha da cidade de Maringá como objeto de estudo para a pesquisa e da aproximação histórica realizada para a construção do Atlas de imagens, no intuito de mergulhar em seus espaços e desvendar novas informações – além das categorias tradicionais do entendimento da cidade -, de modo a propor ao leitor um novo olhar sobre a cidade por meio de suas imagens. E a cada novo contato com as imagens da cidade, novas informações e leituras poderão ser reveladas.

ABY WARBURG

Para compreender o método utilizado para o desenvolvimento desta pesquisa e da construção do painel Atlas – a ser apresentado no final deste artigo-, ressalta-se a importância do conhecimento de alguns pensamentos a respeito de Aby Warburg, um grande historiador para além de seu tempo, crítico da história da arte e grande fundador e criador do atlas *Mnemosyne* – um método de apresentação visual de suas teses.

Para Warburg, vida e produção cultural não se dissociam, pelo contrário, é uma vida feia de obsessões. Foi mal interpretado em seu tempo, por algumas correntes teóricas que se impuseram, mas, ele foi recuperado e atualmente, resgatado em diversos estudos. O modelo teórico e empenho intelectual desenvolvido por Warburg, é muito contemporâneo, embora seja um autor do século XIV.

Aby Warburg (1866-1929), historiador das artes, antropólogo é, hoje, considerado o pai da iconologia[1], também é o primogênito de uma família de banqueiros M. M. Warburg & Co, judeu-alemã de Hamburgo e aos treze anos de idade abriu mão ao seu direito de primogenitura em favor do irmão mais jovem, Max. Em contrapartida a isso, o irmão deveria lhe garantir e fornecer tantos livros fossem necessários para a realização de seu sonho, a criação de uma biblioteca.

“A constituição de sua biblioteca o ocupou durante toda a vida e foi, talvez, a obra a que consagrou a maior parte de suas energias. Max aceitou, não imaginando certamente que a brincadeira infantil se tornaria realidade” (AGAMBEN, 2015, p. 114). Ao longo dos anos, Warburg já havia utilizado da fortuna da família para adquirir parte do seu acervo de livros, formando uma das mais impressionantes bibliotecas. No ano de sua morte, a Biblioteca Warburg sobre Ciência da Cultura inicialmente montada em sua casa, contava com mais de 70 mil volumes.

Em 1926, com o edifício da biblioteca totalmente construído, erige-se um monumento da história do pensamento humano e um espaço de reflexão sobre a sobrevivência da tradição antiga. “No alto da porta interior da biblioteca se podia ler uma inscrição no mínimo curiosa. Warburg havia colocado uma placa com a palavra grega *Mnemosyne* (a deusa da memória), sustentando a memória como categoria histórico-filosófica central que iria dirigir a biblioteca, já que esta pretendia mostrar a permanência de certos valores expressivos, que sobrevivem como um patrimônio da memória coletiva sujeito a complexas leis de transmissão e recepção” (TAVARES, 2012, p. 48).

Warburg entrou na história da arte pela "porta do Renascimento – ou sobrevivência – da Antiguidade". Ele considerava o Renascimento um ambiente social e como um grande turbilhão de acontecimentos culturais. Onde começam a haver os trânsitos comerciais, as cidades começam a se formar e inicia-se uma nova movimentação na Europa.

Não só como Renascimento da cultura pagã – que diz respeito a tudo que antecede a religião cristã -, mas a um reaparecimento desta cultura que no entendimento dele, não havia sumido na Idade Média. As imagens dessa cultura sobreviveram e no Renascimento reapareceram. E essa sobrevivência da cultura pagã, é o que ele considera como "uma aparição fantasmática". Essa cultura que foi transmitida ao longo do tempo.

Nesse sentido, pode-se dizer que Warburg não se utilizava de métodos descritivos para suas análises, pois, para ele, os fundamentos presentes no surgimento das imagens, pertenciam um modelo não visível. Para ele, as imagens carregam em sua estrutura vestígios de memória, de memória coletiva. Memórias estas que, são capazes de percorrer o tempo e de se resignificar, de se remodelar e de se requalificar em momentos distintos. Isto permite, como já analisado por Mattos (2006, p. 133), um rompimento da temporalidade não linear e o surgimento de um anacronismo histórico, de forma a funcionar como "sintoma", que se desloca no tempo e no espaço, criando fenômenos evolutivos complexos.

Atualmente, o Atlas *Mnemosyne,* trata-se de um "método científico" a partir de um conjunto de imagens e fragmentos de imagens, de fotografias, obras artísticas, pinturas, esculturas, monumentos, afrescos, gravuras, recortes de jornais, das quais, por meio de alguma aproximação, Warburg as organizava, as associava de maneira não linear de leitura, mas considerando que as imagens pudessem dialogar entre si e com as demais.

O ATLAS *MNEMOSYNE* DE ABY WARBURG

> *Mnemosyne*, mãe das musas. Era a filha de Gaia e Urano e mãe de nove Musas. *Mnemosyne*, personificação da memória (JOHNSON, 1964, p. 01).

Para compreender o método utilizado para desenvolvimento do painel Atlas desta pesquisa, faz-se necessário descobrir alguns rumos adotados por Aby Warburg na construção de seu atlas *Mnemosyne*[2]. Talvez a melhor maneira de explicar a respeito da *Mnemosyne* de Aby Warburg, é fazer uma breve introdução, às vezes um tanto enigmática, a respeito das intenções de seu projeto.

O objetivo do atlas era explicar através de um vasto repertório de imagens, - que estivessem organizadas em uma linha de leitura não linear, mas que suas aproximações dialogassem entre si e com as demais -, e outro, muito menor, de palavras, o processo histórico de criação artística que hoje se conhece como Idade Moderna, sobretudo, em seus momento iniciais do começo do Renascimento na Itália, concentrando-se em alguns aspectos essenciais do final do século XV e buscando seus fundamentos na Antiguidade.

O processo de criação se estimula por essa dupla memória, individual e coletiva, que é o lugar onde se cria os espaços do pensamento. O interesse da investigação de Warburg se concentra na memória. Memória que retém memórias.

Mnemosyne é, portanto, um atlas visual em que, através de considerações comparativas, se apresenta como um inventário de precedentes antigos, preservados na memória. Para Samain, (2012, p. 56) "*Mnemosyne* é,

desse modo, uma espécie de enciclopédia de movimentos em constantes andanças no tempo, de tensões e de outros afetos que se inscrevem e habitam o inconsciente da memória humana coletiva, tal como camadas geológicas".

O atlas *Mnenosyne* de Warburg traz uma síntese dos seus pensamentos sobre a função psicossocial das imagens, organizada visualmente em 63 pranchas, medindo aproximadamente 150x200 cm, recobertas por um tecido preto. Em cada um destes painéis, Warburg, usando grampos metálicos, adicionava e removia as imagens, dispostas não necessariamente numa "ordem linear de leitura, mas intuindo que cada uma das imagens fosse capaz de dialogar com as demais e todas entre si" (SAMAIN, 2012, p. 64). Ele utilizava-se também de mapas, reproduções de páginas manuscritas, imagens retiradas de jornais e revistas contemporâneas.

Como parte de cada processo combinatório, estes painéis (Figura 3 e 4) poderiam ser fotografados frequentemente e em seguida, outro arranjo de imagens poderia ser produzido. Os painéis, por sua vez, foram então contados e ordenados para criar sequências temáticas ainda maiores. Estas imagens simbólicas, quando justapostas, tinham por intuito, despertar percepções imediatas.

Figura 3 - Prancha 46: Ninfa
Fonte: Atlas *Mnemosyne*, 2010.

Figura 4 - Prancha 79: Misa
Fonte: Atlas *Mnemosyne*, 2010.

Para Mattos (2006, p. 222), "as imagens seriam formadas por motivações psíquicas relacionadas a uma determinada época e carregadas para dentro de outras culturas, onde seriam remobilizadas em seus

conteúdos psíquicos e reorganizadas em função do novo contexto". Do projeto *Mnemosyne*, que ficou incompleto pela morte de Warburg, em outubro de 1929, restam uns 40 painéis de tela negra nos quais são fixadas cerca de mil fotografias, em que é possível reconhecer seus temas iconográficos favoritos (AGAMBEN, 2015, p. 121).

Agamben (2015, p. 121) ainda destaca que, "*Mnemosyne* é algo mais do que uma orquestração, dos motivos que tinham guiado a investigação de Warburg ao longo dos anos. Ele a definiu uma vez, um tanto enigmaticamente, como "uma história de fantasmas para adultos"". Com o desenvolvimento do atlas, Warburg também tentava desvendar dois conceitos essenciais, o de *Nachleben* (sobrevivência) e *Pathosformel* (a "*fórmula do patético*").

Esse projeto desenvolvido por Warburg, considera as imagens como órgão de memória social e portadoras de "memória coletiva, numa temporalidade não linear rompendo com a continuidade da história, traçando pontes entre o passado e o presente" (MATTOS, 2006, p. 222). Agamben (2015, p. 122) traz que para Warburg, seu "atlas era uma espécie de gigantesco condensador em que se reuniam todas as correntes energéticas que tinham animado e ainda continuavam a animar a memória. O nome *Mnemosyne* encontra aqui sua razão profunda".

Ainda segundo Agamben (2015, p. 122), a construção do atlas *Mnemosyne,* como muitas outras obras de Warburg, incluindo o projeto de sua biblioteca, foi uma tentativa de utilizada por ele para resolver seus "conflitos psíquicos pessoais".

Estes painéis, que continham imagens dos mais diversos períodos da história, eram montados e desmontados o tempo todo, de modo que suas leituras eram sempre não lineares, em relações não fechadas, de concordância ou não. Era um trabalho que a cada novo painel, a cada nova recombinação de imagens, propunha uma nova leitura possível.

O atlas de *Mnemosyne,* com seu material iconográfico, pretende ilustrar esse processo, que pode-se descrever como uma tentativa de assimilar, através da representação do movimento vivo, um fundo de valores expressivos pré-formados. *Mnemosyne,* como revelam as reproduções do atlas atual, pretende ser apenas, em primeiro lugar, um inventário das formas recebidas da Antiguidade que marcaram o estilo das obras do Renascimento em sua maneira de representar o movimento vivo.

Pode-se dizer que o atlas, qualquer que seja o atlas é uma forma visual de comunicação e conhecimento, de forma a indagar e inquietar diversas questões sociais, culturais e históricas. Em *Mnemosyne,* as imagens em preto e branco, dispostas em fundo de tecido preto, causavam efeito de homogeneidade que era acentuado pelo fato de que nenhuma imagem possuía qualquer classificação artística ou cronológica, apenas o tema as reunia.

Essa forma de pensar proposta por Warburg, utilizando como método a associação de imagens, é uma concepção de um processo contemporâneo, que hibridiza diversos campos do conhecimento e que se apresenta utilizando-se apenas das imagens, sem o uso da linguagem escrita, de forma a despertar e abrir para novas possíveis leituras a cada novo contato.

Warburg, com o uso deste método, estimula o pensamento para compreender a profundidade e relevância do uso das imagens que surgem, ressurgem, emergem do passado a todo momento, que são feitas de

temporalidades distintas, de memorias sociais e coletivas e que se reconstroem, se moldam para fins de narrar uma nova história.

MNEMOSYNE SOBRE MARINGÁ

Seguindo a mesma linha de pensamento e inspirado no trabalho *Mnemosyne*, o estudo de caso desta pesquisa adota o método utilizado por Warburg no desenvolvimento de seu atlas *Mnemosyne*, e de alguns de seus pensamentos. O seu modo transformador de estimular a compreensão das imagens por meio de um atlas, motivou os rumos desta pesquisa.

Elegendo o atlas *Mnemosyne,* como ponto de partida, apesar de todas as diferenças de conteúdo que separam a pesquisa de um filósofo-historiador para uma pesquisa acadêmico-científica, percebe-se a relevância do método heurístico comum – o método experimental – baseado em uma associação de imagens heterogêneas.

Diferente do objeto teórico adotado por Warburg - a arte Renascentista como objeto de discussão -, parte-se para um universo relativamente distante das artes, mas que em algum momento e por alguma aproximação imagética, possa vir a se relacionar com ela. Este trabalho tem por objetivo revelar novos modos de compreender, de ver e ler a cidade de Maringá-PR a partir de imagens, rompendo com as categorias tradicionais do entendimento da cidade pelas suas questões históricas, morfológicas, sócio espaciais e econômicas.

Pensar um atlas que tem a cidade, um espaço urbano da cidade, como imagem central de um processo de discussão, é pensar em reconfigurar o espaço, redistribuí-lo, desorientá-lo, deslocá-lo de um ponto onde se pensava haver uma continuidade e reuni-lo em outro. Nesse sentido, se utilizará do método de falar de imagens por imagens, por meio de um painel Atlas em formato A1 (841x594 mm), que dispõe de uma associação de imagens, cuja imagem central se articulará com outras imagens – que possuem seus contextos próprios -, sem revelar suas possíveis relações.

Para se chegar na escolha do lugar, utilizou-se o ato de deambular segundo as inferências de Careri (2013)[1], como modelo para guiar os fluxos, a fim de construir uma possível identidade da cidade. Para se chegar a escolha do lugar, adota-se como método o registro por meio de fotografias associada à percepção desta pesquisadora, para que a partir destes registros, da vivência no espaço, da experiência corporal enquanto prática cotidiana pudesse fomentar questionamentos e inquietações, a fim de haver a escolha do lugar.

Estas fotografias foram captadas em diversos pontos da cidade, a fim de que, após o registro e com base nas concepções fenomenológicas, pudesse haver a escolha de uma imagem que fosse enigmática e que atestasse certa potencialidade. Uma imagem com identidade própria capaz de suscitar questionamentos e revelar camadas sobrepostas.

Uma identidade que não pode ser conquistada apenas por memórias individuais ou coletivas, mas por um conjunto de ações, a fim de desenvolver as potencialidades dos lugares da cidade. Diante disso, enquanto sujeito/pesquisadora foi preciso deambular, vivenciar, se entregar às estruturas da cidade para poder

[1] A deambulação, segundo Careri (2013, p. 80) “é um chegar caminhando a um estado de hipnose, a uma desorientadora perda do controle, é um *medium* através do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território”. Um andar despretensioso, sem objetivos e fins racionais.

compreender estas competências, limites e contrastes e não apenas passar por seus espaços de forma despercebida, mas deixar-se envolver por todas as informações e características relevantes que ele possa oferecer, por meio de um simples gesto de olhar.

Este trabalho que discute a questão da percepção de um espaço urbano da cidade, no sentido de suprimir os procedimentos que condicionam ao olhar ligeiro, o simples ver pelo ver e abordar questões estratégicas que condicionem um encontro, um olhar mais cuidadoso e cauteloso para com estes espaços. A intenção da pesquisa é despertar a imaginação e a sensibilização do olhar às tensões fundamentais na caracterização das particularidades das situações urbanas. Além disso, servir como ferramenta de análise para possíveis construções e soluções projetuais para o ensino da arquitetura.

Mas para promover a discussão a respeito do painel Atlas de imagens, inicia-se então, a partir da escolha de sua imagem principal. Imagem esta que foi resultado de inúmeras fotografias registradas pela deambulação em dias e horários diferentes, para conseguir captar os possíveis cenários urbanos da cidade, seus usos e apropriações, para que, a partir daí, pudesse, por meio de análises e questionamentos, haver a escolha da imagem.

Uma imagem (Figura 5) que carrega em si uma potencialidade. Potencialidade esta que ocorre por meio da comunicação entre a imagem, o homem e o espaço. Uma comunicação que estabelece a produção de sentidos e experiências e torna-se desafiadora a fim de interpretar as narrativas presentes no campo sensível das imagens. Desvendar os mistérios das imagens é mergulhar a fundo dentro dela, com o intuito de resgatar as memórias, sensações, emoções e potencialidades que esta imagem carrega.

Figura 5: Imagem principal para construção do Atlas.
Fonte: Autora, 2017.

Segundo Samain (2012, p. 14) “as imagens pensam e nos fazem pensar, além de elas moldarem o nosso próprio olhar. Somos assim “observadores” condicionados tanto pelos nossos modos de ver como pela peculiaridade com que as imagens olham para nós”. E esta imagem que se apresenta faz os olhares se voltarem para ela e incita esta buscar pelo pensamento, pela descoberta.

Pensar na forma com que ela orienta quem a olha, na forma em que ela se mostra e ao mesmo se recusa a revelar. Segundo Merleau-Ponty (1964, p. 52)” não basta pensar para ver; a visão é um pensamento condicionado”, desta forma, a imagem é “portadora de pensamentos” Samain (2012, p. 22) e faz despertar o modo de pensar de quem a observa.

Desta forma, “toda imagem, ao combinar nela um conjunto de dados sígnicos ou ao associar-se com outra (s) imagem (s), seria “uma forma que pensa”” SAMAIN (2012, p. 23). As imagens têm uma potencialidade capaz de suscitar pensamentos e ideias. Por meio de suas associações são capazes de despertar outros novos modos de pensar e compreender aquilo que ela contém, as informações que ela carrega consigo.

Assim sendo, esta imagem (Figura 5) traz inquietações e questionamentos, sobretudo, porque se trata de uma imagem relevante e com suas potencialidades a serem desvendadas. Uma imagem forte, ou seja, “uma imagem que, mais do que tentar impor um pensamento que “forma, formata, põe em forma””, que tem a capacidade de aproximar o olhar de quem observa para uma relação de maior proximidade para com ela. “Uma imagem forte é uma “forma que pensa e nos ajuda a pensar”” SAMAIN (2012, p. 24). Uma imagem que auxilia na estratégia de revelar novos modos de compreender, de ver e ler a respeito da cidade de Maringá-PR.

Imagem esta que amplia o universo do conhecimento a respeito do espaço que apresenta. Uma imagem que traz, em seu primeiro plano, àquilo que está visível e diante dos olhos, tendo como pressuposto que esta imagem faz parte da dinâmica da vida social, resultado da fotografia e apresentada como mensagem, originada e elaborada através do tempo. Imagem que tem a capacidade de armazenar informações em sua estrutura e que só poderão ser desvendadas pelo método observacional característico de cada sujeito, percebido pelo olhar humano capaz de revelar seus signos. As imagens que circulam pelo espaço e pelo tempo, nem sempre são apresentadas de forma objetiva, mas carregam em sua essência uma riqueza subentendida capaz de despertar significados escondidos.

Segundo Samain (2012, p. 58), “mais do que a “história” no seu “eterno retorno”, as imagens não existiriam nas suas plenitudes sem esse necessário retorno, elas que perpassam, formam, moldam, fecundam e renovam o grande tempo da história humana”. Considera-se, entretanto, a temporalidade da imagem. Diante da imagem os tempos coexistem e propagam sua complexidade. “O tempo da imagem nem sempre é o tempo da história” (p. 32).

Mas estas imagens estão impregnadas dentro de um contexto do qual se tornarão expostas, na medida em que estas imagens forem sendo reveladas. Estas imagens fazem parte de um sistema de pensamento e em conjunto com as demais associações de imagens pertencerão a um outro patamar de pensamento capaz de apresentar respostas àquilo que se busca, não apenas inseridas em um tempo ou em um contexto, mas em múltiplas memórias de diferentes tempos e lugares, reunidas e qualificadas a apurar estes resultados de questionamentos e inquietações.

Para Samain (2012, p. 35),

> "A imagem, toda imagem, participa, com efeito, de um tempo que não se pode confundir com o tempo da nossa história. Além de se dissolver, misteriosa, num passado anacrônico, ela se movimenta e reaparece, transfigurada, na elipse de uma história humana. Quanto ao seu destino? Verdadeiramente, jamais o saberemos".

A imagem se apresenta complexa. Para dar conta disso, é preciso fixar o olhar sobre sua superfície, sobre aquilo que ela apresenta como visível, para logo descobrir que esta imagem tem a capacidade de direcionar os pensamentos e olhares para um outro nível, uma profundidade que ela interioriza, a uma outra estratificação, ao encontro de outras imagens. É necessário pois abrir a imagem, desdobrar a imagem, "inquietar-se diante de cada imagem" (Didi-Huberman, 2006).

Diante desta inquietação é que a imagem principal (Figura 5) do painel Atlas esconde sua capacidade de não se revelar por completo. É nesta tentativa de elucidação que a pesquisa caminha. Memórias de temporalidades e contextos atrelados a uma imagem contemporânea, que se faz ampla em sua apresentação e que guarda em si as suas potencialidade e informações a respeito da cidade, que na medida em que esta for associada a outras imagens, revelará as raízes e cenários, contando e proporcionando os novos modos de leituras e entendimento a respeito da cidade de Maringá-PR.Com base nesta imagem e a apoiada em alguns pensamentos segundo a tese de Aby Warburg, que propõe uma "História da Arte sem palavras", parte-se para a apresentação de um ensaio *Mnemosyne* por meio de um Atlas de imagens. Um Atlas que dispõe de um método perceptivo de falar de imagens por imagens, sem a utilização da linguagem escrita. Uma associação de imagens que possuem relações e contextos próprios, de forma a articularem-se entre si, sem transparecer suas relações e inter-relações.

O Atlas foi construído digitalmente e surgiu a partir da escolha de uma imagem, de um espaço urbano de Maringá. Esta imagem, que por sua vez, buscou relações com outras de imagens, de forma a se associarem até a constituição do painel Atlas. O painel atlas, assim formado, não possui uma leitura linear e conta com imagens fotográficas.

Qual é o tempo que se dispõe para observar àquilo que está ao redor? Mais do que isso, existe tempo para olhar? A medida em que o tempo passa, a sociedade se transforma e o ritmo ditado por ela só aumenta, principalmente nas grandes cidades. O contato do cidadão para com os espaços, reduziu, bem como sua capacidade de observar, de olhar, de perceber o mundo a sua volta. Esta relação entre o sujeito e o espaço, entre sujeito e mundo é ditado pela velocidade dos passos do qual este homem moderno está enquadrado.

E se é essa modernidade que condiciona a forma de vivência do sujeito no mundo, como dispor de um tempo para observar o que está a sua volta? Como perceber os espaços, se olha-se menos para eles? Os espaços se transformam a todo momento. Os espaços se alteram pelos olhos do sujeito, constroem-se espaços de passagens, fazem-se memórias.

Nesse sentido e na tentativa de observar melhor os espaços e desvendar suas particularidades por meio das imagens, parte-se para análise do painel Atlas. A imagem principal (Figura 05) do Atlas, um espaço público aberto chamado de Travessa Jorge Amado está localizado entre o Mercado Municipal da cidade e alguns edifícios residenciais, situado nas imediações do atual Novo Centro, ou melhor, como parte integrando do

eixo monumental, portanto, um dos principais pontos do centro da cidade. De fato, a área central constitui-se no foco principal não apenas da cidade, mas também de seu interior. Nela concentram-se as principais atividades comerciais, de serviços, da gestão pública e privada, e os terminais de transportes inter-regionais e interurbanos. Ela se destaca na paisagem da cidade pela sua verticalização (CORRÊA, 2004).

Retomando o embasamento teórico a respeito das teorias de percepção e de alguns pensamentos de Aby Warburg, o que se propõe, nesta etapa da pesquisa, é a construção de um ensaio de um Atlas de imagens, partindo da escolha de uma imagem principal, caraterizada e apontada por sua importância e potencialidade. Uma imagem que permite uma articulação, uma associação com outras imagens, retiradas do acervo do Museu da Bacia do Paraná em conjunto com as imagens disponíveis na rede Pinterest. São imagens que, apesar de possuírem seus contextos próprios, permitem uma associação, de modo a não revelar suas inter-relações.

Desta forma, a cada novo contato com o painel Atlas, é possível a realização de leituras paralelas e vínculos que dizem mais do que a experiência. É a percepção de novos modos de olhar, a partir de um conjunto de imagens, que não se orientam por relações fechadas. Possibilitando, desta forma, a abertura de novas chaves de discussões, de leituras, relações e interpretações.

O que se apresenta, é um Atlas, dotado de forças imagéticas, capaz de suscitar expectativas e sensações que não se limitam apenas à experiência visual. Este painel foi construído digitalmente, a partir de uma imagem principal, que teve suas cenas e componentes desassociados em busca de relações com outras imagens. Estas outras imagens que se associaram a outras, até a constituição do painel. A análise decorrente do Atlas, não se define apenas por uma leitura linear, pois sua característica principal é justamente propor uma infinidade de possibilidades de modos de ver, ler e compreender a cidade.

O painel Atlas (Figura 6) se estrutura em relações visuais concomitante à linhas de leituras históricas. É uma ferramenta a ser utilizada com fonte de informação, de debates e revelação. As relações estabelecidas entre suas imagens, não se limitam a relações únicas ou verdadeiras. São associações que abrem o universo das imagens, de suas dimensões para a construção de leituras possíveis. Como toda imagem e todo texto, são as formas, as suas relações que fazem dela um objeto de significação possível.

Nesse horizonte, na medida em que as imagens são apresentadas e seu gabarito (Figura 7), “as *ideias* por ela veiculadas e que ela desperta – quando se olham para elas – são ideias que somente se tornaram possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia, de reaparecer agora no meu *hic et nunc* e, provavelmente, num tempo futuro, ao (re) formular-se ainda em outras singulares direções e formar” (SAMAIN, 2012, p. 33).

O processo de escolha dos elementos dos atlas partiu de uma necessidade de discutir a questão da percepção do espaço urbano, com enfoque na desnaturalização de procedimentos que condicionam um olhar ligeiro e abordando estratégias que propiciam condições de atenção. A intenção desta pesquisa é a sensibilização do olhar, a busca por um novo modo de ver e ler a cidade, a fim de descobrir as suas particularidades escondidas em meio às suas camadas urbanas.

Com base nesta imagem e a apoiada em alguns pensamentos segundo a tese de Aby Warburg, que propõe uma “História da Arte sem palavras”, parte-se para a apresentação de um ensaio *Mnemosyne* por meio de um Atlas de imagens. Um Atlas que dispõe de um método perceptivo de falar de imagens por imagens, sem

a utilização da linguagem escrita. Uma associação de imagens que possuem relações e contextos próprios, de forma a articularem-se entre si, sem transparecer suas relações e inter-relações.

O Atlas foi construído digitalmente e surgiu a partir da escolha de uma imagem, de um espaço urbano de Maringá. Esta imagem, que por sua vez, buscou relações com outras de imagens, de forma a se associarem até a constituição do painel Atlas. O painel atlas, assim formado, não possui uma leitura linear e conta com imagens fotográficas.

O que se propõe, nesta etapa da pesquisa, é a construção de um ensaio de um Atlas de imagens, partindo da escolha de uma imagem principal, caraterizada e apontada por sua importância e potencialidade. Uma imagem que permite uma articulação, uma associação com outras imagens, retiradas do acervo do Museu da Bacia do Paraná em conjunto com as imagens disponíveis na rede Pinterest. São imagens que, apesar de possuírem seus contextos próprios, permitem uma associação, de modo a não revelar suas inter-relações.

Desta forma, a cada novo contato com o painel Atlas, é possível a realização de leituras paralelas e vínculos que dizem mais do que a experiência. É a percepção de novos modos de olhar, a partir de um conjunto de imagens, que não se orientam por relações fechadas. Possibilitando, desta forma, a abertura de novas chaves de discussões, de leituras, relações e interpretações.

O painel Atlas (Figura 6 e Figura 7) se estrutura em relações visuais concomitante à linhas de leituras históricas. É uma ferramenta a ser utilizada com fonte de informação, de debates e revelação. As relações estabelecidas entre suas imagens, não se limitam a relações únicas ou verdadeiras. São associações que abrem o universo das imagens, de suas dimensões para a construção de leituras possíveis. Como toda imagem e todo texto, são as formas, as suas relações que fazem dela um objeto de significação possível.

O processo de escolha dos elementos dos atlas partiu de uma necessidade de discutir a questão da percepção do espaço urbano, com enfoque na desnaturalização de procedimentos que condicionam um olhar ligeiro e abordando estratégias que propiciam condições de atenção. A intenção desta pesquisa é a sensibilização do olhar, a busca por um novo modo de ver e ler a cidade, a fim de descobrir as suas particularidades escondidas em meio às suas camadas urbanas.

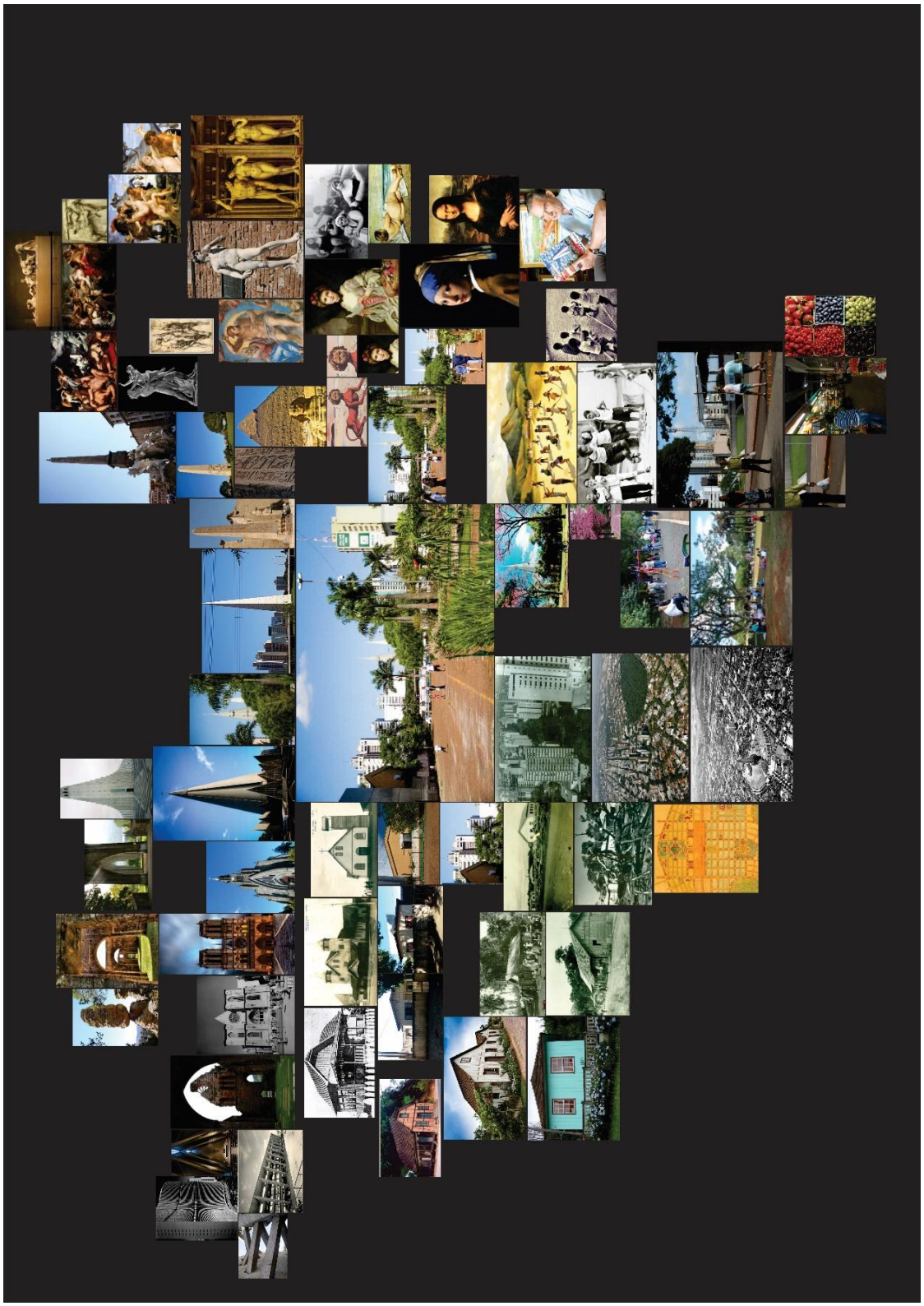
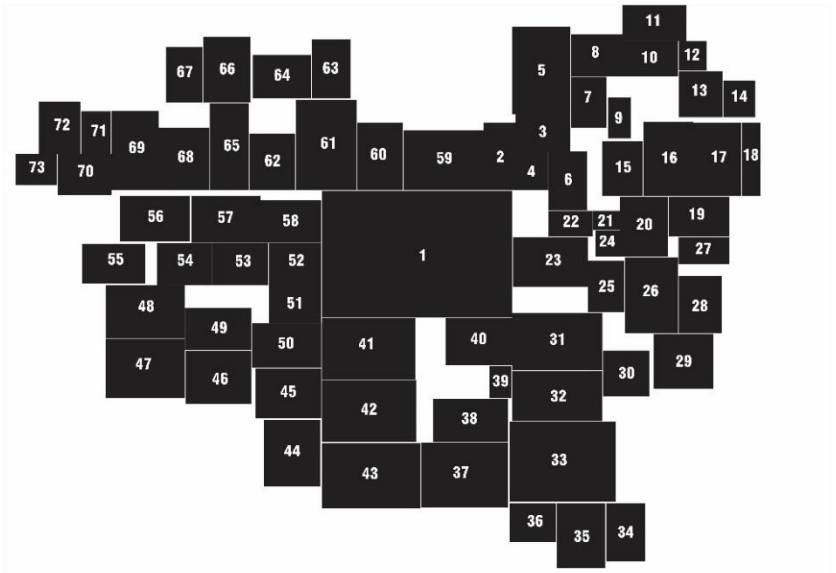


Figura 06: Imagem principal para construção do Atlas.
Fonte: Autora, 2017.



1. Travessa Jorge Amado, Maringá-PR.
2. Obelisco de Luxor – França.
3. Obelisco de São Paulo – SP.
4. Recorte obelisco de Luxor
5. Obelisco Piazza de Navona – Roma.
6. Pirâmide de QUEOPS – Egito.
7. O Rapto de Prosérpina - Gian Lorenzo Bernini.
8. Morte de crianças de Niobe – Abraham Bloemaert.
9. Grupo dos três nus masculinos (recto) – Michelangelo Buonarroti.
10. Rapto de Hippodamia – Peter Paul Rubens.
11. Frontão leste do Partenon – Grécia.
12. Centauro e lápitas Metope, Partenon – Grécia.
13. Rapto das filhas de Leucipoa – Perter Paul Rubens.
14. Recorte Rapto das filhas de Leucipoa – Perter Paul Rubens.
15. Homem nu - Michelangelo Buonarroti.
16. Davi - Michelangelo Buonarroti.
17. Netuno e Amphitrite – Jan Gossaert.
18. Recorte Netuno e Amphitrite – Jan Gossaert.
19. William Klein, Club Allegro Fortissimo.
20. François Martin Kavel, Paris.
21. Recorte Shirley temple – Salvador Dali.
22. Shirley temple – Salvador Dali.
23. Travessa Jorge Amado, Maringá-PR.
24. Recorte François Martin Kavel, Paris.
25. Recorte Travessa Jorge Amado, Maringá-PR.
26. A moça de brinco de pérolas – Jan Vemeer.
27. Mulher nua na praia –Giorgio De Chirico.
28. Monalisa – Leonardo Da Vinci.
29. Arquiteto e artista plástico Edgar Werner Osterroth.
30. Brincadeira de criança
31. Brincadeiras de criança, Cândido Portinari.
32. Brincadeira de criança, Ludmila Tavares.
33. Calçada do Estádio Willie Davids, Maringá – PR.
34. Frutas
35. Mercado Municipal de Maringá –PR.
36. Recorte da Calçada Estádio Willie Davids, Maringá – PR.
37. Praça da Catedral, Maringá –PR.
38. ATI – Academia da Terceira Idade, Parque do Ingá, Maringá –PR.
39. Ypê roxo, Maringá –PR, Mariana B. Just, 2004.
40. Arborização de Maringá – PR.
41. Av. XV de Novembro esquina com Av. Paraná, 1987, Maringá – PR.
42. Vista aérea de Maringá – PR.
43. Vista aérea de Maringá- PR, 1960.
44. Proposta do projeto de Jorge Macedo para área central, Maringá – PR.
45. Desmatamento no início da colonização de Maringá – PR.
46. Primeira hotel localizado no Maringá Velho, 1943.
47. Modelo de casa do sul do Brasil.
48. Xxxxxxxxx
49. Início da vida dos sitiantes, Maringá – PR.
50. Avenida São Paulo esquina com Avenida Mauá, 1948, Maringá – PR.
51. Recorte Travessa Jorge Amado, Maringá – PR.
52. Construção circunvizinha à Travessa Jorge Amado, Maringá – PR.
53. Modelo de casas atuais com telhado duas águas, Maringá – PR.
54. Modelo de casas atuais com telhado duas águas, Maringá – PR.
55. Construção em estilo alemão.
56. Escola Alemã de Cambé – PR.
57. Catedral de Maringá, 1972.
58. Catedral Maringá, 1950.
59. Obelisco de Maringá.
60. Vista da Catedral de Maringá.
61. Catedral de Maringá.
62. Catedral de Pedra de Canela, Canela – RS.
63. Igreja de Hallgrímur, Islândia.
64. Ponte St. Johns (Cathedral Park), Portland, Oregon.
65. Catedral de Notre Dame, Paris.
66. Ruinas Sao Miguel do Iguaçu - PR, Germano Schüür.
67. Rocha em formato de Pináculo em balanço, Novo México, USA.
68. São Paulo, 1947.
69. Ruínas da Abadia, Dumfries and Galloway, Scotland.
70. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro – RJ.
71. Renovação da igreja Episcopal de St. Paul's.
72. Edifício Copan, São Paulo – SP
73. SESC Pompéia, São Paulo - SP

Figura 07: Imagem principal para construção do Atlas.
Fonte: Autora, 2017.

O que foi apresentado até o momento é a montagem de uma Atlas, que tem como objetivo revelar novos modos de compreender, de ver e ler a cidade de Maringá-PR a partir de imagens, rompendo com as categorias tradicionais do entendimento da cidade pelas suas questões históricas, morfológicas, sócio espaciais e econômicas. A discussão deste ensaio, tanto para conhecimento da cidade, como para o ensino, se dará nos insumos dos próximos capítulos – percepção, fotografia, imagem e memória.

A percepção que atua como protagonista do processo de reconhecimento da cidade por meio da deambulação, que resultou no recorte espacial do objeto na cidade de Maringá-PR; a fotografia, que se faz instrumento eficaz para fazer ver o espaço habitual do cotidiano e desempenhar, na estratégia desta pesquisa, um papel da capacidade perceptiva, ou um indicador dessa percepção; a imagem e memória, que faz parte da dinâmica da vida social. É resultado da fotografia apresentada como mensagem, originada e elaborada através do tempo. Essas imagens que tem a capacidade de armazenar informações, circulam pelo espaço e pelo tempo e nem sempre são apresentadas de forma objetiva, mas carregam em sua estrutura uma riqueza subentendida e a memória. A imagem, é pois, uma formação simbólica que traz a memória de uma origem que a carregou de energia e através da qual ela sobrevive nas suas manifestações históricas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste último capítulo, as considerações finais, pretende mostrar sucintamente os resultados desta pesquisa numa possível reflexão a respeito de como a cidade contemporânea apresenta uma complexidade crescente, abrigando populações cada vez mais numerosas e diversificadas. Em verdade, mesmo as cidades que não tem experimentado crescimento populacional de maior monta, apresentam uma diferenciação crescente nas formas de comportamento e, no modo de ser das instituições civis, políticas e culturais.

A cidade vive do movimento, da vivência e da memória produzida pelos seus habitantes. Assim, é constituída de fluxos em permanente transformação, que desencadeiam processos sociais geradores de diversidades, singularidades, contradições e ambiguidades. A cidade compreende espaços onde as camadas do tempo e da história se inscrevem. Nessa tentativa de desvendar estas camadas, é que surgem as imagens urbanas, elaboradas por meio da memória.

Nesse sentido, o trabalho desenvolvido por Warburg, permite uma infinidade de leituras frente as representações imagéticas. O uso das imagens e das imagens associadas entre si, evidencia aberturas de leituras históricas e revela novas formas de ver e ler por meio das imagens.

Utilizando-se desse método adotado, é possível falar sobre a cidade, acima de tudo, abrir as percepções do espaço urbano para novas chaves de leitura. O painel Atlas, demostra ser um diferente recurso visual para construção de discussões a respeito da temática. Desta forma, antes de se construir novas realidades e leituras históricas, desvelou-se uma nova forma de ver, ler e compreender questões a respeito dos espaços urbanos da cidade, sem se limitar aos métodos tradicionais do entendimento da cidade, mas como uma ferramenta de novas interpretações, debates e descobertas.

Assim, esta pesquisa pretende verificar novas possibilidades de métodos de análises dos espaços da cidade, do pensar o projeto na construção dos seus espaços, viabilizando um aprofundamento em questões até então, discutidas, mas pouco fundamentadas, de modo a despertar o processo criativo e de instigar debates sobre os espaços, revelados por meio das imagens.

REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, G. **A potência do pensamento:** ensaios e conferencias. Tradução de António Guerreiro – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CAMILO, J.C. **Qualificação do Espaços de Circulação Urbana** – Calçadas em Maringá-PR. Dissertação (Mestrado em Engenharia Urbana), Universidade Estadual de Maringá, Maringá – PR, 2013.

CARERI, F. **Walkscapes:** o caminhar como pratica estética. Prefácio de Paola Berenstein Jacques. Traducao: Frederico Bonaldo. 1. Ed. São Paulo. Editora GG, 2013.

COMPANHIA MELHORAMENTOS NORTE DO PARANÁ. **Colonização e desenvolvimento do Norte do Paraná** – Depoimentos sobre a maior obra do gênero realizada por uma empresa privada. 2 ed. São Paulo: Ave Maria, 1977.

CORRÊA, R. L. **O espaço urbano**. São Paulo: Ática. 2004

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Inquietar-se diante de cada imagem.** Entrevista realizada por Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui e publicada na revista Vacarme, n°37, do outono de 2006. Disponível em: http://www.vacarme.org/ Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Disponível em: http://flanagens.blogspot.com.br/

JOHNSON. C. D. ***Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of images***. Ithaca, New York, 1964.

LUZ, F. **O fenômeno urbano numa zona pioneira:** Maringá. Maringá: Gráfica da Prefeitura do Município de Maringá. 1997.

MARINGÁ. **Lei complementar n. 333/99.** Dispõe sobre o Sistema Viário Básico no Município de Maringá. Câmara Municipal de Maringá.

MATTOS, C. V. de. **Arquivos da memória:** Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. II Encontro de História da Arte, IFCH – Campinas: Unicamp, 2006.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. [Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura]. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

REGO, R. L. **O desenho urbano de Maringá e a ideia de cidade jardim**. Acta Scientiarum, Maringá, v. 23, n. 6. 2001.

_____ et al. **Reconstruindo a forma urbana:** uma análise do desenho das principais cidades da Companhia de Terras Norte do Paraná. Acta Scientiarum. Technology. Maringá. v. 26, no. 2, p. 141-150, 2004

SAMAIN, E. **Como pensam as imagens**. Organização: Etienne Samain. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

TAVARES, M. B. **O(s) Tempo(s) da Imagem:** uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman. Dissertação (mestrado em Estética e Filosofia da Arte da Universidade Federal de Ouro Preto) – Universidade Federal de Outro Preto – UFOP. Ouro Preto, 2012.

WARBURG, A. **Atlas Mnemosyne**. Traducción Joaquim Camorro Mielke. Madri: Akal, 2010. (Colección Arte y estética).

enanparq
Salvador - 2018

UM PERPÉTUO VIR-A-SER: ESPAÇOS E SUJEITOS URBANOS EM ESTADO DE CRISE

A PERPETUAL "COME-TO-BE": URBAN SPACES AND SUBJECTS IN STATE OF CRISIS

UN PERPETUO VENIR-A-SER: ESPACIOS Y SUJETOS URBANOS EN ESTADO DE CRISIS

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

CAVALHEIRO, Maria Helena
Mestranda em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração Projeto, espaço e cultura
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo / USP
helenacavalheiro@usp.br

UM PERPÉTUO VIR-A-SER: ESPAÇOS E SUJEITOS URBANOS EM ESTADO DE CRISE

A PERPETUAL "COME-TO-BE": URBAN SPACES AND SUBJECTS IN STATE OF CRISIS

UN PERPETUO VENIR-A-SER: ESPACIOS Y SUJETOS URBANOS EN ESTADO DE CRISIS

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O artigo dedica-se a situar a cidade e sua arquitetura como campo de reflexão e atuação de artistas e instituições interessados na função social das artes. Através de revisão bibliográfica, a narrativa se desenvolve ao redor da ideia de que o sujeito moderno vive em um estado permanente de crise, consequência do contínuo e cada vez mais acelerado processo de transformação do espaço das cidades e dos modos de vida das sociedades urbanas. Aproximando essas noções ao campo das artes, são apresentadas ideias básicas sobre como o meio artístico pode responder ao problema colocado e auxiliar assim o sujeito urbano numa melhor compreensão da sua situação. Os autores-chave são Marshall Berman, Massimo Cacciari, Henri Lefebvre, Carl Schorske, Georg Simmel e a Internacional Situacionista.

PALAVRAS-CHAVE: cidade; arquitetura; arte; identidade; crise da modernidade.

ABSTRACT:
The article is dedicated to situate the city and its architecture as a field of reflection and performance for artists and art institutions interested in their social function. Through a bibliographical review, the narrative is developed around the idea that the modern subject lives in a permanent "state of crisis", as a consequence of the continuous and increasingly accelerated process of transformation of the urban space and the ways of life of it society. Approaching these notions to the art field, are introduced some possible ways that the artistic field can respond to this problem and thus help the urban subjects in a better understanding of theis own situation. The key-authors are Marshall Berman, Massimo Cacciari, Henri Lefebvre, Carl Schorske, Georg Simmel and the International Situationist.

KEYWORDS: *city; architecture; art; identity; crisis of modernity.*

RESUMEN:
El artículo se dedica a situar la ciudad y su arquitectura como campo de reflexión y actuación de artistas e instituciones interesadas en la función social de las artes. A través de revisión bibliográfica, la narrativa se desarrolla alrededor de la idea de que el sujeto moderno vive en un estado permanente de crisis, consecuencia del continuo y cada vez más acelerado proceso de transformación del espacio de las ciudades y de sus modos de vida. Aproximando estas nociones al campo de las artes, se introducen nociones básicas sobre posibles maneras que el medio artístico puede responder al problema planteado y auxiliar así al sujeto urbano en una mejor comprensión de su situación. Los autores-clave son Marshall Berman, Massimo Cacciari, Henri Lefebvre, Carl Schorske, Georg Simmel y la Internacional Situacionista.

PALABRAS-CLAVE*: ciudad; arquitectura; arte; identidad; crisis de la modernidad*

> [...] a cidade é algo mais do que um amontoado de homens individuais e de conveniências sociais, ruas, edifícios, luz elétrica, linhas de bonde, telefones etc.; algo mais também do que uma mera constelação de instituições e dispositivos administrativos — tribunais, hospitais, escolas, polícia e funcionários civis de vários tipos. Antes, a cidade é um estado de espírito, um corpo de costumes e tradições e dos sentimentos e atitudes organizados, inerentes a esses costumes e transmitidos por essa tradição. Em outras palavras, a cidade não é meramente um mecanismo físico e uma construção artificial. Está envolvida nos processos vitais das pessoas que a compõem; é um produto da natureza, e particularmente da natureza humana.
>
> Robert Ezra Park,
>
> *A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano* in *O Fenômeno Urbano* (1967, p.25)[1]

INTRODUÇÃO

O que há de fascinante por trás da pura matéria das ruas e dos edifícios e que faz arquitetos, sociólogos, economistas, filósofos, geógrafos, engenheiros, advogados, designers, escritores, cineastas, músicos, cantores, repentistas, poetas, pintores, escultores, fotógrafos, coreógrafos, bailarinos, palhaços e outros tantos intelectuais e artistas dedicarem sua imaginação à cidade? Italo Calvino, escritor italiano que produziu extensamente a partir do tema da urbe, em *Seis propostas para o novo milênio* (1990) vê no fascinante signo da cidade "possibilidades de exprimir a tensão entre a racionalidade geométrica e o emaranhado das existências humanas" (p.85). Por sua vez, o historiador britânico Joseph Rykwert, em *A ideia de cidade: a antropologia da forma urbana em Roma, Itália e no Mundo Antigo* (2006)[2], discorre sobre a ideia de que a concepção de cidade dos antigos romanos figurava como reflexo do universo, de modo que a fundação de cada novo assentamento constituía um ritual da afirmação da criação original do mundo. Por fim, o também italiano Giulio Carlo Argan - historiador, teórico e ex-prefeito de Roma - em *Arte Moderna* (1992) observa que "a forma da sociedade é a cidade e, ao construir a cidade, a sociedade constrói a si mesma" (p.269). Tais colocações situam a cidade não só como um rico campo de simbologias como também um espelho da própria sociedade.

Uma das respostas possíveis para a dedicação dos artistas e intelectuais aos temas da cidade é a tentativa de compreender o sentido da vida urbana. Indagações deste tipo surgiram com mais intensidade a partir do período em que os grandes assentamentos urbanos foram elevados à categoria de metrópole. Esse momento veio acompanhado de mudanças velozes e radicais no espaço e nos modos de vida das cidades. Tal redemoinho de transformações obrigou o sujeito urbano a criar um novo lugar para si não só no espaço da metrópole como também na nova trama de sentidos que dela derivou. Este jogo de perda e busca por referências acabou por tornar-se um pano de fundo para a vida urbana, condição em que permanece até os

[1] Publicado originalmente no *American Journal of Sociology*, XX (março, 1916), pp. 577-612.

[2] Rykwert também é o autor de *A sedução do lugar: a História e o Futuro da Cidade* (2004), livro que também será utilizado como referência na ampliação deste texto.

dias de hoje. Nas palavras de Marshall Berman em *Tudo o que é sólido desmancha no ar (2013)*, a modernização veio acompanhada de um "perpétuo estado de vir-a-ser" (p.25).

O presente texto investiga, através de revisão bibliográfica, algumas das relações entre a condição existencial das grandes cidades e dos indivíduos que as habitam. A compreensão do entrelaçamento subjetivo entre espaço e sujeito urbano é fundamental para aqueles se propõe a enfrentar os desafios da modernidade[3] e do "estado permanente de crise" que dela deriva.

A DUPLA IDENTIDADE

No livro *A Cidade* (2009), Massimo Cacciari aponta que nossas cidades[4] já nascem com um conflito fundamental. Trata-se de uma dupla identidade, originária da fusão entre as culturas grega e romana, que possuíam entendimentos distintos sobre a função dos assentamentos urbanos. Para os gregos, a *pólis* era o espaço de enraizamento, ligado à origem de uma determinada população. Lugar de hábitos, costumes sociais autóctones e tradições. Por sua vez a *civitas*, de origem romana, se definia como um local de reunião de pessoas de origens distintas mas com objetivos comuns, submetidas a leis estabelecidas posteriormente à sua formação genealógica (CACCIARI, 2009).

O autor indica que a civilização ocidental funda-se principalmente a partir do ideal romano:

> nós, de fato, concebemos a cidade como lugar para onde as pessoas confluem ao aceitarem e obedecerem a uma lei. O direito europeu desenvolve-se a partir dessa ideia, que procede tal e qual o direito romano. E não só o direito europeu, até a grande instituição ocidental que é a Igreja é dominada por esta ideia (CACCIARI, 2009, p.24).

No entanto essa formação também carrega a herança grega, manifestada da forma que o autor chama de "nostalgia da *pólis*, da cidade-lugar para morar" (CACCIARI, 2009, p. 24). Portanto, se de um lado há o desejo de cidade máquina, variada, eficiente, provedora de oportunidades, multicultural, por outro buscamos a cidade acolhedora, segura, seio das nossas tradições e culturas, de escala corporal. A colocação desta dicotomia nos dá a dimensão do quão intrincadas e ancestrais são as origens dos conflitos que vivemos hoje nas nossas cidades.

O URBANO

O filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre publicou *O direito à cidade*[5] em Paris no emblemático ano de 1968[6]. Logo no início do livro o autor indica sua motivação: oferecer um caminho de acesso a questões que julgava dignas de análise naquele momento e naquela cidade onde vivia. Segundo Lefebvre,

[3] Usamos aqui a expressão "modernidade" com o sentido com que Berman o faz em seu livro: "Trata-se de uma concepção de modernismo mais ampla e mais inclusiva do que as que costumamos encontrar em obras acadêmicas" (p.11). Essa citação faz referencia ao fato de que o autor considera que a "modernidade" não se restringe ao período designado por alguns historiadores como "modernismo" (final do século XIX a meados do XX), e sim a um processo mais amplo que começa com o Iluminismo e se estende até os dias de hoje.

[4] Cacciari escreve desde uma perspectiva europeia. Mesmo assim mostra-se adequado à reflexão de um contexto mais amplo, dado que as questões fundamentais que aborda também podem ser identificadas em outras grandes cidades ocidentais, a exemplo de São Paulo.

[5] Le droit à la ville no original. No Brasil foi publicado pela primeira vez em 2001, estando atualmente em sua 5ª edição (2015).

> o fenômeno urbano manifesta hoje sua enormidade, desconcertante para a reflexão teórica, para a ação prática e mesmo para a imaginação. Sentido e finalidade da industrialização, a sociedade urbana se forma enquanto se procura (LEFEBVRE, 2015, p.7).

Ao longo de sua produção entre outros o autor buscou refletir sobre aspectos imateriais da condição urbana. Segundo Lefebvre

> o interesse do "tecido urbano" não se limita à sua morfologia, ele é o suporte de um "modo de viver" mais ou menos intenso ou degradado: a sociedade urbana. Na base econômica do "tecido urbano" aparecem fenômenos de uma outra ordem, de um outro nível, o da vida social e "cultural". Trazidas pelo tecido urbano, a sociedade e a vida urbana se penetram nos campos (2015, p.19, grifos do autor).

A ideia de que na base desse "tecido" há outros fenômenos envolvidos para além da morfologia do espaço da cidade (que se aproxima da visão ampliada de Ezra Park que abre este texto), é um dos pontos de partida rumo à definição do *urbano*, conceito introduzido pelo autor em *O Direito à Cidade* e aprofundado em *A Revolução Urbana* (2008)[7]. Segundo o autor,

> o urbano é cumulativo de todos os conteúdos, seres da natureza, resultados da indústria, técnicas e riquezas, obras da cultura, aí compreendidas maneiras de viver, situações, modulações ou rupturas do cotidiano. Todavia, ele é mais e outra coisa que a acumulação. Enquanto diversos, os conteúdos (coisas, objetos, pessoas, situações) excluem-se e se incluem e se supõem enquanto reunidos. Pode-se dizer que o urbano é forma e receptáculo, vazio e plenitude, superobjeto e não-objeto, supraconsciência e totalidade das consciências (LEFEBVRE, 2008, p.110).

O *urbano* pode, portanto, ser considerado uma espécie de *força motriz* da cidade. São construções sociais, econômicas, psicológicas e informacionais, fatores objetivos e subjetivos que ocorrem de forma simultânea e entrelaçada com o seu espaço físico, atuando não só na construção do sentido como também do próprio espaço da cidade.

METROPOLIZAÇÃO E APATIA

Seguindo a busca pela compreensão dos fenômenos urbanos, Lefebvre atribuiu à industrialização a responsabilidade pelo início do ciclo de transformações radicais às quais Paris vivia naquele momento. O advento da indústria trouxe consigo novos modos de produção, que passaram a moldar tanto o espaço quanto a vida nas cidades. Antes composta por um equilíbrio entre vida social, atividade política e trocas de mercadorias com o campo, a cidade passou a ser majoritariamente um lugar de concentração e especulação. Nessa perspectiva, a própria ideia de *uso* da cidade foi relativizada e, em grande medida, substituída pela ideia de *troca (*terra e atividades como produtos a serem explorados, capitalizados). Para Lefebvre, essa mudança apresentava um quadro negativo, pois

[6] Entre outros acontecimentos o ano de 1968 foi marcado pelas revoltas estudantis e greves operárias que tiveram seu epicentro na cidade de Paris no mês de maio e se espalharam por vários países. Para apontamentos sobre o contexto parisiense em que Lefebvre escreve ver capítulo Uma visão de Lefebvre do livro Cidades Rebeldes de David Harvey, Cidades Rebeldes (2014).

[7] Publicado originalmente em Paris em 1970.

> a cidade e a realidade urbana dependem do valor de uso. O valor de troca e a generalização da mercadoria pela industrialização tendem a destruir, ao subordiná-las a si, a cidade e a realidade urbana, refúgios do valor de uso (LEFEBVRE, 2015, p.14).

O desequilíbrio entre os valores de *uso* e de *troca* na cidade encontra paralelos na disputa *pólis*/*civitas* apresentada por Cacciari, sendo o valor de *uso* da cidade correspondente à ideia de *pólis*, e o de *troca* à de *civitas*.

Tanto Lefebvre quanto Cacciari apontam para o aspecto da homogeneização dos usos e dos espaços ocorridos na metrópole industrial, bem como alertam para algumas de suas consequências. O novo modo de organização do território (no qual os espaços de produção e troca passam a ser os protagonistas) incorre numa redução morfológica do tecido da cidade. Grandes áreas antes ocupadas por edificações de menor porte passam a ser preenchidas por grandes galpões industriais. Por consequência, a variedade de uso dessas áreas também diminui, uma vez que as atividades que ocorriam nos pequenos edifícios são substituídas pela produção monotemática da indústria. Como consequência, a substituição dos edifícios e das atividades modificam a identidade e esvaziam a memória do local e dos seus habitantes[8]. A respeito disso Cacciari comenta que

> desaparecem os lugares simbólicos tradicionais, sufocados pela afirmação dos lugares de troca, expressão da mobilidade, do Nervenleben, da vida nervosa da cidade. As novas construções são maciças, dominam, são um estorvo físico, são grandes contentores [...], cuja essência consiste, no entanto, em serem móveis, em dinamizarem a vida. São corpos que produzem uma energia mobilizadora, desestabilizadora, desenraizada (CACCIARI, 2009, p.32).

Antes de Lefebvre e Cacciari, Georg Simmel já havia apontado algumas consequências psicológicas da exposição a essa "energia desestabilizadora" decorrente do processo de formação da metrópole industrial no início do século XX. Em *A metrópole e a vida mental,* publicado pela primeira vez na Alemanha em 1903, o autor escreveu sobre o que definiu como "atitude *blasé",* uma das características de comportamento do indivíduo metropolitano. Tal sintoma, que atingia em especial habitantes de grandes cidades, estaria ligada a três fatores preponderantes. O primeiro deles era a quantidade de estímulos ao qual o indivíduo estaria submetido naquele momento de rápidas transformações urbanas:

> a atitude blasé resulta em primeiro lugar dos estímulos contrastantes que, em rápidas mudanças e compressão concentrada, são impostos aos nervos […]. Através da rapidez e contraditoriedade de suas mudanças, impressões menos ofensivas forçam reações tão violentas, estirando os nervos tão brutalmente em uma e outra direção, que suas últimas reservas são gastas" (SIMMEL, 1973, p.16. Grifos do autor)

O segundo fator era a "natureza calculativa do dinheiro" (SIMMEL, 1973, p.14) que passara a ditar as regras de conduta da cidade:

[8] Cacciari relaciona ainda este esvaziamento simbólico à ideia de criação de "Centros Históricos" nas grandes cidades, como uma espécie de "clínica de nossas memórias" (CACCIARI, 2009, p. 32).

> esse estado de ânimo é fiel reflexo subjetivo da economia do dinheiro completamente interiorizada. Sendo o equivalente a todas as múltiplas coisas de uma e mesma forma, o dinheiro torna-se o mais assustador dos niveladores. Pois reduz todas as diferenças qualitativas das coisas a um simples termo: "quanto?" (SIMMEL, 1973, p. 16).

O terceiro e último fator era condição ilusoriamente facilitada da vida moderna:

> por um lado, a vida se torna infinitamente fácil para a personalidade na medida em que os estímulos, interesses, empregos de tempo e consciência lhe são oferecidos de todos os lados. Eles conduzem a pessoa como se em uma corrente e mal é preciso nadar por si mesma (SIMMEL, 1973, p.24).

Para Simmel, a influência dessa combinação sobre o sujeito seria uma espécie de apatia ou um "embotamento do poder de discriminar" (SIMMEL, 1973, p.16). A menção a essa passividade crítica inerente aos modos de vida da sociedade urbana também está presente nos escritos da Internacional Situacionista[9]. Contemporâneos e conterrâneos a Lefebvre, o grupo literário também se posicionava criticamente ao processo de urbanização empreendido nas grandes cidades naquela época. Em *Outra cidade para outra vida*[10] Constant - uma das figuras chave do movimento ao lado de Guy-Ernest Debord – expressa de forma clara as críticas do grupo às transformações empreendidas em Paris:

> Nos bairros antigos, as ruas transformaram-se em autoestradas, os lazeres são comercializados e deturpados pelo turismo. O relacionamento social tornou-se impossível. Os bairros recém-construídos apresentam dois temas dominantes: o trânsito de carros e o conforto residencial. São a minguada expressão da felicidade burguesa, esvaziada de qualquer preocupação lúdica (CONSTANT, 2003, p.114).

A descrição de Constant confere com as políticas de desenvolvimento urbano empreendidas das grandes cidades naquele momento, tanto na Europa quanto nas Américas. Sob justificativas como a necessidade de reconstrução de cidades devastadas pela guerra, de ampliação da rede urbana ou de redirecionamentos econômicos, políticas como expansão da malha rodoviária e suburbanização foram amplamente aplicadas[11].

Uma das chaves para compreender os escritos situacionistas é a ideia de que a transformação urbana que demandavam não viria unilateralmente de projetos desenvolvidos por arquitetos e urbanistas, modelo que estava sendo empregado no planejamento e construção das cidades naquele momento. Em oposição ao pensamento especializado da doutrina moderna, propunham o que denominaram *Urbanismo Unitário*. Em *Definições,* de autoria da IS[12], o *Urbanismo* Unitário está colocado como a "teoria do emprego conjunto de

---

[9] *Internationale situationniste* no original francês. É ainda reconhecida pela sigla IS, utilizada neste texto.

[10] Texto publicado originalmente em francês em 1959. A versão em português integra a coletânea *Apologia da Deriva, escritos situacionistas sobre a cidade*, organizada por Paola Berenstein Jacques e publicada em 2003. Salvo quando indicado, toda produção da IS citada neste texto é parte dessa coletânea.

[11] Para um panorama do contexto global deste momento, ver *A era dos extremos: o breve século XX / 1914-1991 (1994)*, de Eric Hobsbawm, capítulo 9 - *Os anos dourados* e 14 - *As décadas de crise*. Para um panorama do universo da arquitetura e urbanismo, ver *O futuro da arquitetura desde 1889* de Jean-Louis Cohen (2013), capítulo 23 - *Tabula rasa ou horror vacui: reconstrução e renascimento.*

[12] Publicado originalmente em 1958.

artes e técnicas que concorrem para a construção integral de um ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento" (IS, 2003, p.65)[13].

A definição de UU (sigla utilizada pela IS para designar o Urbanismo Unitário) indica ainda a importância da *experiência* urbana. Nesse sentido, um dos principais focos de crítica dos escritos situacionistas era o que definiram como *sociedade do espetáculo*[14]. Uma cidade monótona, repetitiva, padronizada, sem diferença. Uma cidade na qual se depende do carro para se locomover, de máquinas para realizar tarefas do cotidiano e de bens de consumo para se sentir feliz e seguro gera indivíduos não-conscientes da própria existência. Com isso, o conceito de *sociedade do espetáculo (*que se relaciona diretamente com a apatia que Simmel define como "atitude *blasé")* deve ser entendido não apenas como um grupo social que é constantemente estimulado por coisas da ordem do "espetacular", mas principalmente como uma sociedade passiva em relação à própria condição vital. Aproximando-se do terreno das cidades, seriam indivíduos que não têm consciência da influência do espaço urbano nas suas vidas nem tem ideia de como o influenciam.

Um dos principais objetivos da IS era a reversão dessa condição de alienação à qual os habitantes de grandes cidades como Paris se encontravam. Para isso, defendiam o resgate da ideia de jogo e do lúdico na vida urbana[15], visando uma mudança de percepção sobre o uso do tempo e do espaço das cidades. Entre outras estratégias, parte de sua extensa produção escrita dedicava-se ao tema da *construção de situações*[16], conjunto de exercícios de viés formativo, relacionados ao espaço das cidades. Além das conhecidas derivas urbanas[17] propunham atividades cuja descrição se aproximava de vivências do cotidiano[18] ou ainda propostas cuja realização estaria reservada apenas à imaginação do leitor[19].

---

[13] A proposta situacionista de "emprego conjunto de artes e técnicas" está alinhada às suas duras críticas de Lefebvre à especialização do *urbanismo* tal como era praticado naquele momento. Segundo o autor, o planejamento urbano da época prescindia de consciência e ação sobre fatores além dos bens de consumo ou da infraestrutura do espaço da cidade (LEFEBVRE, 2008). Como alternativa, assim como os situacionistas, o autor sustenta a necessidade de um pensamento holístico sobre a cidade, no qual "essas diferenças mentais e sociais, espaciais e temporais, destacadas da natureza, são retomadas num plano mais elevado: o de um pensamento que considera todos os elementos. O pensamento urbanístico (não estamos dizendo: o *urbanismo*), isto é, a reflexão acerca da sociedade urbana, reúne os dados estabelecidos e separados pela história" (LEFEBVRE, 2008, p.42, grifos do autor).

[14] Debord desenvolve este conceito no livro *Sociedade do Espetáculo*, publicado originalmente em Paris no ano de 1997. No Brasil encontra-se na sua 2ª edição, publicada no ano de 2017.

[15] Ver ainda *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*, de Johan Huizinga.

[16] Em *Definições* – Situação construída: momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos (IS, 2003, p.65).

[17] Expedições exploratórias realizadas pelo grupo em grandes cidades europeias. Em *Definições* – "Deriva: Modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem rápida por ambiências variadas. Diz-se também, mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo dessa experiência" (IS, 2003, p.65). Suas origens remontam as expedições realizadas pelos grupos dadaístas e surrealistas em décadas anteriores. Ver o capítulo *II. ANTI-WALK* do livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética* de Francesco Careri.

[18] Em *Introdução à crítica da geografia urbana*, publicado originalmente na *Potlatch nº1*, Debord apresenta o "Jogo psicogeográfico da semana", que em nada se diferencia de uma rotina da vida comum: "Em função do que você procura, escolha uma região, uma cidade de razoável densidade geográfica, uma rua com certa animação. Construa uma casa. Arrume a mobília. Capriche na decoração e em tudo que a completa. Escolha a estação e a hora. Reúna as pessoas mais aptas, os discos e as bebidas convenientes. A iluminação e a conversa devem ser apropriadas, assim como o que está em torno ou suas recordações. Se não houver falha no que você preparou, o resultado será satisfatório" (DEBORD, 1955, p.40).

Independentemente da natureza das propostas, o objetivo principal da *construção de situações* era claro: oferecer a possibilidade do desenvolvimento de um espírito crítico sobre o espaço e a vida nas cidades, auxiliando assim no desenvolvimento de autonomia de pensamento dos participantes.

> A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do "público", se não passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão mais chamados de atores mas, num sentido novo do termo, vivenciadores (DEBORD, 1958, p.62).

O "REEMBARALHAMENTO DO EU"

Se por um lado as transformações radicais do espaço urbano ao longo do século XX decorreram de necessidades objetivas (acomodar os novos equipamentos de produção da indústria; reconstruir cidades arrasadas pela guerra; redirecionar investimentos econômicos), por outro tais mudanças também podem ter origem em necessidades simbólicas. Um exemplo foi a *Ringstrasse*, operação urbana realizada no final do século XIX em Viena, Áustria. Construído em um vazio urbano entre a antiga cidade medieval (habitada pela aristocracia vienense) e a periferia (zona de expansão industrial e de habitação operária), foi voltada a suprir as demandas não só por espaço como também por representação de uma nova classe: a burguesia industrial.

A modernização tardia e acelerada da cidade austríaca tornou-se símbolo da cultura e política liberais vienenses. Não menos ambiciosa do que em outras capitais europeias foi, no entanto, um processo contraditório. Se por um lado buscava atender aos desejos de integração sócio-espacial da nova classe, por outro lado foi um projeto marcado pela segregação. Em *As cidades "periféricas" como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina*[20], Richard Morse comenta que

> o boulevard em círculo amputava a cidade de seus subúrbios e suprimia as grandes perspectivas em benefício do fluxo circular. [...] Com isso "os urbanistas traduziram em termos físicos as diretrizes políticas implícitas de tempo e lugar: monumentalidade sem coordenação central, mobilidade espacial sem integração social (MORSE, 1995, p.209).

O processo abrupto de transformação urbana, aliado às disputas econômicas e ideológicas entre classes, naturalmente afetou o campo cultural. Segundo Morse os artistas

---

[19] Também em *Introdução à uma crítica da geografia urbana* Debord apresenta outra sugestão: "que se juntassem ao acaso [...] todas as estátuas equestres de todas as cidades numa única planície deserta. Isso ofereceria aos visitantes – o futuro a eles pertence – o espetáculo de uma investida sintética de cavalaria, que poderia ser dedicada à lembrança dos maiores exterminadores da História, de Tamerlan a Ridgway. Ressurge aqui uma das principais exigências de nossa geração: o valor educativo" (DEBORD, 2003, p.42).

[20] Publicado originalmente em 1984 no Journal of Urban History, vol.10, nº4, agosto de 1984. No Brasil, foi publicado em 1995 na revista *Estudos Históricos*, Vol. 8, Nº16, no Rio de Janeiro. Traduzido por Francisco de Castro Azevedo e revisto por Dora Rocha e Gilberto Velho. Em 2016 Adrian Gorelik e Fernanda Arêas Peixoto publicaram em Buenos Aires o livro *Ciudades Sudamericanas como Arenas Culturales,* orientada pelo conceito de *arena cultural* definido por Morse. O livro é uma coletânea de 25 textos que tem em comum a "sensibilidade frente às múltiplas dimensões da vida urbana nas cidades sul-americanas" (GORELIK; PEIXOTO, 2016, p.13). Entre os campos de abordagem estão o da história cultural, história da arquitetura, antropologia, sociologia, crítica literária e estudos culturais. A partir da leitura de Morse, Gorelik e Peixoto definem a figura *arena cultural* como ideia da "cidade simultaneamente como lugar de germinação, de experimentação e de combate cultural" (GORELIK; PEIXOTO, 2016, p.11).

> se julgavam sem as ferramentas ou o idioma de diagnóstico em um mundo em que explodiam sintomas: antissemitismo, elevada taxa de suicídios, rígidas convenções sexuais, sentimentalidade nas artes, ambiguidade política, nacionalismos divisores. […] A situação exigia não persuasão ou ideologia, ou mesmo análise, e sim, de maneira mais fundamental, uma ou várias linguagens que pudessem reestabelecer o intercâmbio entre as circunstâncias e as ideés reçues (MORSE, 1995, p.209)

Em *Viena fin-de-siecle – política e cultura* Carl Schorske aprofunda as consequências psicológicas desta "perda de referências" a que Morse se refere como "falta de ferramentas" ou "idioma de diagnóstico". Segundo Schorske

> compreender a morte da história também interessa ao psicanalista. Ao nível mais óbvio, ele veria na profunda ruptura de um laço com o passado uma revolta da geração contra seus pais e uma busca de novas identidades. Num nível mais complexo, o "modernismo" emergente tendeu a assumir a forma específica do que Heinz Kohut chamou, em outro contexto, de "reembaralhamento do eu". Aqui a transformação histórica, além de obrigar o indivíduo a buscar uma nova identidade, também impõe a grupos sociais inteiros a tarefa de rever ou substituir sistemas de crenças já mortos. Paradoxalmente, o esforço de lançar fora os grilhões da história acelerou os processos históricos, pois a indiferença por qualquer relação com o passado libera a imaginação, permitindo que proliferem novas formas e novas construções (SCHORSKE, 1990, p.14).

O caso de Viena é paradigmático para entendermos a ambiguidade inerente à ideia de modernidade. Se por um lado a cidade foi um "mundo em que explodiam sintomas", por outro lado desse mesmo contexto emergiram reformulações pioneiras nos campos das artes, da psicologia, da literatura, da filosofia, da música, da linguística e da arquitetura[21], que influenciam gerações até os dias de hoje.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto quanto as cidades, os indivíduos que nela habitam também são habitados por conflitos e contradições. Sobre isso, logo nas primeiras páginas de *Tudo o que é sólido desmancha no ar (2013)*, Marshall Berman oferece uma síntese muito precisa sobre a condição vital a que o indivíduo moderno está sujeito:

> Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz (BERMAN, 2013, p.22).

Schorske publica *Viena fin-de-siecle* pela primeira vez em 1961 nos Estados Unidos. De modo similar ao que Lefebvre fez em *O direito à cidade*, o autor retrocedera ao início do século na busca por compreender o

[21] Artistas e intelectuais como Gustav Klimt, Freud, Wittgenstein, Schoenberg, Adolf Loos, Camilo Sitte viveram e produziram em Viena neste momento da história.

momento presente da sociedade em que vivia, marcada pela crise econômica, pela depressão social e por políticas de estado ultraconservadoras (SCHORSKE, 1990). Da mesma forma Cacciari retomou conceitos filosóficos ancestrais para analisar a Europa do início da década de 90 e Berman realizou uma ampla análise sobre o tema da modernidade para compreender o que se passava na sua época. Simmel e os situacionistas por sua vez olharam criticamente para o seu próprio tempo, buscando entender de que forma as transformações das cidades impactavam na vida e no comportamento dos indivíduos. Independentemente do recorte de seus estudos e do momento em que escreveram, todos perseguiam o mesmo objetivo: compreender e dar sentido à condição moderna que é, indubitavelmente, urbana. Nesse sentido, os dias de hoje tornaram ainda mais complexa esta tarefa. A velocidade e a amplitude de transformações oferecidas pelo desenvolvimento tecnológico, aliadas à lógica capitalista *24/7* de produção e consumo incessantes, à expansão desenfreada da malha urbana e à aceleração vertiginosa dos deslocamentos informacionais aumentam dia após dia as dificuldades de compreensão de sentidos possíveis para existência urbana.

Mais do que nunca torna-se essencial identificar possibilidades de fissura dessa condição de crise. Nesse sentido os autores aqui abordados nos dão pistas sobre como enfrentar este problema. Cacciari, referindo-se a como lidar com a condição de conflito atávico *pólis/civitas* que a formação urbana carrega, aponta para o fato de que a história mostra que a opção por apenas um desses desejos não se sustenta por muito tempo. Quando a cidade se torna eficiente em excesso, há a evasão; quando se torna demasiadamente bucólica, logo tratamos de explorá-la e torna-la máquina. Assim, o autor alerta para o fato de que buscar eliminar o conflito na cidade é "má utopia": ao invés disso é necessário dar-lhe forma, dar-lhe vazão (CACCIARI, 2009). A afirmação de Cacciari - que dialoga com a síntese sobre a natureza contraditória do sujeito moderno colocada por Berman - pode ser entendida como uma provocação sobre como lidamos com as diferenças que encontramos nos espaços e na vida das nossas cidades. Se o conflito pode ser um indicador de equilíbrio urbano, por que insistimos em eliminá-lo?

Lefebvre por sua vez aponta para a importância de um pensamento que esteja à altura da condição *urbana*. Para tal o autor propõe uma abordagem que reverta a "separação entre *Physis* e *Logos* (a teoria e a prática), [bem como] as separações entre a *praxis (*ação entre os grupos humanos), *poésis (*criação de obras) e *tecné (*atividades técnicas)" (LEFEBVRE, 2015, pg.36). A respeito disso Rob Shields em *The virtuality of Urban* Culture*: Blanks, Dark Moments, and Blind Fields* (2014), traça um importante paralelo entre a ideia de *urbano* e o de *pensamento urbanístico.* Shields relembra que o *urbano* é um

> meio de interconexão que permite que objetos e processos variados se coordenem dentro de um todo (a cidade), e que não se limita a questões de zoneamento, planejamento espacial e ergonomia, mas também de tensões e equilíbrios no campo da ética e da estética (SHIELDS, 2014, p.52. Tradução e grifos nossos).

Portanto,

> reconhecer o *urbano* como o aspecto virtual da cidade desvela o intangível para a análise das Ciências Sociais. Isso não é apenas uma questão de abstração mas sim de ruptura com a dualidade que opõe materialismo e idealismo. [...] Entender o *urbano* como o aspecto virtual da cidade concreta nos permite uma análise crítica do trabalho com o material e nos encoraja a teorizar melhor sobre os indomáveis mas cruciais aspectos da cidade, como as ideias de comunidade e as relações

> entre públicos, esfera pública e espaços públicos (2014, p.54. Tradução e grifos nossos).

As colocações acima reforçam a importância de um entendimento ampliado dos elementos que compõe a cidade e da importância da produção intelectual e artística que se desenvolve baseada nesta premissa. A necessidade de realizar um borramento de fronteiras está colocada. Para um melhor entendimento e atuação nos tempos e contexto em que vivemos é necessário seguir eliminando barreiras entre lugar e ideia, entre teoria e prática, entre áreas do conhecimento. Nesse sentido as práticas artísticas contemporâneas podem ser úteis. Como uma espécie de "ciência social nômade", a arte atua como um veículo que atravessa (e portanto conecta) as outras disciplinas do saber e fazer urbanos.

Por fim, Simmel e os situacionistas nos alertam que é necessário encontrar meios de reagir à tendência homogeneizadora que o turbilhão capitalista impõe à vida urbana. Aqui cabe destacar o papel fundamental de ações que estimulem o aprimoramento crítico dos indivíduos em relação à formação e ao uso do espaço das cidades. Mais uma vez a arte, com seus exercícios de deslocamento de sentido e seus jogos simbólicos pode nos auxiliar a encontrar novos valores e caminhos nesse constante processo de "reembaralhamento" que a modernidade urbana nos impõe. Em *Teses sobre a Revolução Cultural*, Debord nos traz uma importante lição a esse respeito: "arte pode deixar de ser um relato sobre as sensações para tornar-se uma organização direta de sensações superiores. Trata-se de produzirmos a nós mesmos e não a coisas que nos escravizem" (2003, p.72).

REFERENCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna:** Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar:** a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CACCIARI, Massimo. **A cidade.** 4. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009. 76 p.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARERI, Francesco. **Walkscapes:** o caminhar como prática estética. São Paulo: G. Gili, 2013. Prefácio de Paola Berenstein Jacques.

COHEN, Jean-louis. **O futuro da arquitetura desde 1889:** Uma história mundial. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

GORELIK, Adrián; PEIXOTO, Fernanda Arêas. Introdución. Cultura y perspectiva urbana. In: GORELIK, Adrián et al. **CIUDADES SUDAMERICANAS COMO ARENAS CULTURALES.** Buenos Aires: Siglo Veinteuno Editores, 2016. p. 10-19.

HARVEY, David. Prefácio: A visão de Henri Lefebvre. In: HARVEY, David. **Cidades rebeldes:** do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014. p. 9-24. Tradução Jeferson Camargo.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos:** O breve século XX: 1914-1991. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens:** O jogo como elemento da cultura. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva:** escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana.** Belo Horizonte: UFMG, 2008. 176 p. Publicado originalmente em Paris, 1970. Tradução de Sérgio Martins.

_____, Henri. **O direito à cidade.** 5. ed. São Paulo: Centauro, 2015. Publicado originalmente em 1968.

MORSE, Richard M.. As cidades "periféricas" como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p.205-225, 1995. Quadrimestral. Texto publicado originalmente no Journal of Urban History, vol.10, nº4, ago 1984.

PARK, Robert. A cidade: Sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O fenômeno urbano.** Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 25-66.

RIKWERT, Joseph. **A ideia de cidade:** a antropologia da forma urbana em Roma, Itália e no Mundo Antigo. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SCHORSKE, Carl E.. **Viena Fin-de-Siècle:** Política e Cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 373 p. Tradução Denise Bottmann.

SHIELDS, Rob. The virtuality of Urban Culture: Blanks, Dark Moments, and Blind Fields. In: DARROCH, Michael; MARCHESSAULT, Jasmine. **Cartographies of Place:** Navigating the Urban. Quebec: Mcgill-queen's University, 2014. p. 41-54.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O fenômeno urbano.** 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 11-25.

enanparq
Salvador - 2018

UM TEMPO QUE JÁ PASSOU – LUCIO COSTA, ALFREDO VOLPI E O PROJETO MODERNO BRASILEIRO

A TIME THAT IS GONE – LUCIO COSTA, VOLPI AND BRAZILIAN MODERN PROJECT

UN TIEMPO QUE YA SE FUÉ – LUCIO COSTA, VOLPI Y EL PROYECTO MODERNO BRASILEIÑO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

ALEXANDRE BENOIT
Doutorando em Arquitetura e Urbanismo; Professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Escola da Cidade
alexandrehbenoit@gmail.com

UM TEMPO QUE JÁ PASSOU – LUCIO COSTA, VOLPI E O PROJETO MODERNO BRASILEIRO

A TIME THAT IS GONE – LUCIO COSTA, VOLPI AND BRAZILIAN MODERN PROJECT

UN TIEMPO QUE YA SE FUÉ – LUCIO COSTA, VOLPI Y EL PROYECTO MODERNO BRASILEIÑO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Este artigo tem como objetivo realizar uma análise comparativa entre Lucio Costa e Alfredo Volpi a partir da relação que estabelecem com passado colonial brasileiro. Muito embora um seja personalidade decisiva para a afirmação da arquitetura moderna no país desde os anos 30, circulando nos restritos círculos da elite carioca e das estruturas decisórias do Estado Novo – ao menos no plano da cultura, educação e patrimônio –, e o outro, discreto pintor em um bairro operário paulista até que fosse descoberto tardiamente pelo círculo de jovens artistas do concretismo, ambos, a partir de interesses e meios distintos, acabam por problematizar um mesmo tempo pretérito extraindo daí conclusões inesperadamente convergentes, que dizem muito sobre o processo de formação do projeto moderno brasileiro no início dos anos 50 até a construção de Brasília.
PALAVRAS-CHAVE: arquitetura moderna; Lucio Costa; Diamantina; arte moderna.

ABSTRACT:
This article aims to make a comparative analysis between Lucio Costa and Alfredo Volpi through the relationship they establish with the Brazilian colonial past. Although one is a decisive personality for the modern architecture affirmation in the country since the thirties, circulating in the restricted carioca elite's sphere and in the decision-making structures of the "Estado Novo" - at least in the culture, education and patrimony plane -, and the other one, a discreet painter from a working-class neighborhood in São Paulo until he was discovered belatedly by the young people of the concrete art movement, both, from different interests and environments, end up questioning the same past tense, drawing unexpectedly converging conclusions that say a lot about the process of formation of the Brazilian Modern Project in the early 50s to the construction of Brasilia.
KEYWORDS: *modern architecture; Lucio Costa; Diamantina; modern art.*

RESUMEN:
Este artículo tiene como meta realizar un análisis comparativo entre Lucio Costa y Alfredo Volpi a partir de la relación que establecen con el pasado colonial brasileño. Aunque uno es personalidad decisiva para la afirmación de la arquitectura moderna en el país desde los años 30 circulando en los restringidos medios de la elite carioca y de las estructuras decisorias del "Estado Novo" – al menos en el plano de la cultura, educación y patrimonio –, y, el otro, discreto pintor de un barrio obrero paulista hasta que fuera descubierto tardíamente por el círculo de jóvenes de movimiento del arte concreto, ambos, a partir de intereses y medios distintos, acaban por problematizar un mismo tiempo pretérito extrayendo de ahí conclusiones inesperadamente convergentes, que dicen mucho sobre el proceso de formación del proyecto moderno brasileño a principios de los años 50 hasta la construcción de Brasilia.
PALABRAS-CLAVE*: arquitectura moderna, Lucio Costa, Diamantina, arte moderna.*

Que resta do esplendor de outrora? Quase nada:
Pedras… templos que são fantasmas ao sol-posto
M. Bandeira

É conhecida a descrição que Lucio Costa faz de sua chegada ao Rio de Janeiro em 1917, após passar sua infância na Europa. Como um estrangeiro que aporta em um país desconhecido, o jovem deslumbra-se com as horas crepusculares do anoitecer que vão apagando as formas definidas da cidade, mergulhando-a em uma atmosfera de sonho e mistério. Na manhã seguinte, porém, "foi cruel, bem cruel" o que pode constatar:

> Habituado a viajar por terras diversas, estava eu acostumado a ver em cada novo país percorrido uma arquitetura característica que refletia o ambiente, o gênio, a raça, o modo de vida, as necessidades do clima em que surgia; uma arquitetura que transformava em pedra e nela condensava uma síntese maravilhosa toda uma época, toda uma civilização, toda a alma de um povo. No entanto, aqui chegado, nada vi que fosse a nossa imagem. (COSTA, 1924, p.1, grifo nosso)

O relato testemunha seu precoce desassossego com o Rio então dominado pelo ecletismo e sua profusão de estilos importados sem que se sobressaísse esboço algum de uma feição brasileira. Muito embora Costa enxergasse essa desordem com os olhos de um romântico inglês (TELLES, 2018), levando-o a partilhar do *revival* neocolonial, ao se converter ao modernismo tal preocupação não se dissipou, sendo, pelo contrário, um contrapeso ao caráter internacional do ideário modernista. Décadas mais tarde, ao nomear o momento pioneiro da busca por essa imagem brasileira, não recorre à lembrança de sua chegada ou ao seu êxito junto ao neocolonial – vencedor que foi de muitos concursos (SANTOS, 1981) –, mas a eventos fundantes para a afirmação de um país culturalmente moderno: "tanto em 22 como em 36, os empenhados na *renovação* foram os mesmos empenhados na *preservação*" (COSTA, 1997, p.437). Com esta breve, mas precisa, definição, o arquiteto liga a geração paulista da Semana de 22 à sua geração carioca que em 1936 dava início ao projeto do Ministério da Educação, o primeiro arranha-céu moderno no mundo e à criação do SPHAN, o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, responsável por inventariar e salvaguardar, como diziam, o "testemunho de nosso passado autêntico". Seria essa a trinca formativa a fornecer os traços constitutivos da imagem que o jovem estrangeiro teria imaginado ver ao aportar na Baía da Guanabara.

Volpi era nesse momento alheio a essa busca. Nascido na Itália, seis anos antes de Lucio Costa (1896 e 1902), veio para cá com sua família muito cedo, instalando-se no Cambuci, bairro operário da capital paulista. Enquanto Costa interrogava-se sobre uma arquitetura que refletisse as necessidades do clima, o modo de vida e o gênio da raça, Volpi ingressava na construção civil como aprendiz de pintor de paredes, por volta de 1912. Promovido a decorador, "título que durante muito tempo carregou com legítimo orgulho", atendia ao gosto eclético das encomendas: se era de um francês seguia o "Luiz XV", de um turco, o "mourisco", de um italiano, o "renascentista" (PEDROSA, 1998, p.261). Mario Pedrosa molda-o como um personagem autodidata, o "insular do Cambuci", que desconhece a Semana de 22 e não teve acesso sequer a revistas especializadas – "é que nunca precisou de ir buscar nos outros as soluções encontradas não em si mesmo (não é pretensioso) mas em roda de si, nos serem, que o cercam, nas crianças" (IDEM, p.264). Para Rodrigo Naves, essa "imagem, acalentada aliás pelo próprio artista, de um Volpi bom (e talentoso) selvagem" não dá conta de explicar seu êxito (NAVES, 2008, p.142). Lorenzo Mammì segue na mesma direção, ao buscar reconstituir as possíveis filiações intelectuais do pintor com o cenário europeu através das exposições que circularam no Brasil. Para o crítico, o contato com Cézanne e os cubistas desperta "o interesse pela

simplificação popular da imagem" através de "um caráter mais construtivo", permitindo também que ele aprenda a "contradizer o espaço ilusionista utilizando a cor e a pincelada volumétrica" (MAMMÌ, 2001, p. 26). Já com os italianos, aprende "a questionar a pintura pela consistência terrosa das figuras (...), pelo caráter escultórico da modelagem", vendo especial interesse pela obra de Morandi, de onde vem, conforme Naves, o "tonalismo muito sutil" obtido pelo emprego da têmpera, permitindo a ele "encontrar afinidades serenas entre os elementos" da composição (NAVES, 2008, p.152). Contudo, tal aprendizado se dá exclusivamente num plano pessoal, alheio aos grandes debates da época, clarificando-se em sua obra somente a partir da fase de suas marinhas; antes, sua produção é estilisticamente variada, dominada por temas prosaicos, quase ingênuos, despreocupados; são paisagens rurais e periféricas, além de retratos.

O pintor, avesso a viagens, conheceu Itanhaém entre 1939 e 42 para visitar sua companheira, Judith, que lá vivia. O pequeno balneário ao sul de São Paulo, a segunda vila do país, fundada logo após São Vicente, não guarda um patrimônio vistoso, já que pouco restou das construções desse momento inicial da colonização; quando Volpi foi para lá, se tratava de um sítio isolado e humilde que por isso mesmo conservava intocados estes elementos mais antigos da colônia, como a capela e algumas casas, as quais deviam alimentar um padrão replicável, moldando gerações pela força do hábito, sem distinguir o velho do novo, patrimônio de coisa útil. Tal simplicidade parece fundamental ao olharmos para a fase das marinhas de Volpi.

Tomemos uma delas, que sabemos ter sido feita durante os anos 40 (figura 1), os elementos que a compõem são rapidamente identificáveis dada a clareza da cena: um casario e a praia ao fundo. Se compararmos com outra paisagem, anterior, o caráter sintético das marinhas se torna evidente (figura 2). Já não há figuras humanas, nem vegetação ou qualquer outro elemento que possa ser supérfluo (como as nuvens ou a rua que escorre através de um traçado sinuoso). Na marinha, vê-se como Volpi parece buscar o essencial, limpando a tela, zerando-a, para então recomeçar a dispor somente signos construtivos de cada coisa: porta, janela, telhado, céu, como formas geométricas elementares – quadrados, retângulos, triângulos. Mammì chama atenção para as linhas oblíquas, que compõem a figuração, sugerindo ao mesmo tempo perspectiva e plano (MAMMÌ, 2001, p.29), operação que se desenvolve em íntimo diálogo com o espaço negativo que as paisagens de Cézanne inauguram. Isso proporciona jogos ilusionistas, como o que faz a rua frontal ao virar da esquina se abrir em praça ou seria o telhado da casa em primeiro plano, ou ainda a areia da praia? – algo similar se dá com o céu que é mar e, de novo, areia. Associações se multiplicam acentuadas pelo emprego da têmpera e pelo efeito da pincelada entre a retidão geométrica e a falha da manufatura, ou o desgaste pela ação do tempo, "como ocorre com os degraus de uma velha escada, que com o uso se tornam corroídos e côncavos" (NAVES, p.152). Contudo, se a modernidade de sua linguagem nos adverte reiteradamente sobre aquela cena não ser mais do que tinta e formas sobre um plano, é certo que persiste algo além: a lembrança de casinhas populares do interior sem local definido ou então de outra época, esquecida. Imaginamos que o observador vê tudo com um distanciamento complacente, como um forasteiro que chega ao entardecer quando os habitantes já se retiraram ou então ao amanhecer quando ninguém despertou e, zelando pela ordem imutável do lugarejo, espera em silêncio. Com esta série, a pintura de Volpi finalmente alcança as bases de um diálogo, inconsciente por certo, com as inquietações que movem o pensamento de Lucio Costa. Itanhaém acaba sendo para Volpi o que foi, décadas antes, Diamantina para o arquiteto.

Figura 1: Sem título, 46x64,8 cm, MAC/USP
Volpi, déc. 40/50.

Figura 2: Sem título, 46x65,2 cm, MAC/USP
Volpi, c.1940

MARGENS DO PROGRESSO

Recordando tardiamente os ingredientes da concepção urbanística de Brasília, Lucio Costa anotou: "A pureza da distante Diamantina dos anos 20, marcou-me para sempre". Em outro relato, já no fim da vida, diz se tratar de "uma cidade inteiramente pura, colonial, [que] não tinha nada de recente, era a cidade que vivia e transmitia um passado com uma naturalidade incrível"[1]. A menos vistosa e mais discreta das cidades históricas mineiras, perdida em meio à Serra dos Cristais, tinha viva sua imagem na memória de Lucio Costa que a conhecera com apenas 22 anos, em uma expedição neocolonial. Quando lá chegou em busca de tesouros esquecidos, qual não foi sua surpresa ao se deparar com essa pureza virginal, que destituída da riqueza e complexidade de Ouro Preto – com seus templos barrocos, sua estatuária e a sombra imperiosa de Aleijadinho – nada mais conservava nua, despida da marcha do progresso, que uma "beleza sem esforço", um "conjunto de pequeninos nadas", como escrevera em 1924, "que, entretanto, são tudo, e que encerram, na sua insignificância, uma qualquer coisa de imaterial, (...) que comove e atrai" (COSTA, 1924, p.1).

Esses detalhes, essa insignificância ou simplesmente essa pureza residia no austero barroco-arcaico-popular de seu conjunto arquitetônico, abraçado pela paisagem feérica do entorno e o céu azul. O casario anônimo não apenas acabava por ser um contraste com Ouro Preto, como também punha em evidência o caráter postiço do colonial, "de estufa" diria ele, praticado no Rio de Janeiro a ponto de permitir "classificar o verdadeiro como inovação", pois aquele trazia disparates como "varandas, onde mal cabe uma cadeira" e "escoras que nada escoram" enquanto este, muito mais singelo, guardava uma racionalidade intocada e esquecida. Com esta percepção, Costa revelava ainda uma aguçada intuição, como "um moderno *avant la lettre*, a procurar, entre forma arquitetônica e a sociedade em questão, uma espécie de correspondência funcional" (WISNIK, 2001, p.15). Se é verdade que, de volta ao Rio, Costa se mantem alinhado ao neocolonial por mais alguns anos (PINHEIRO, 2011), Maria Elisa Costa parece ter razão ao dizer que já estava plantada "a

[1] Depoimento extraído do filme "O risco: Lucio Costa e a utopia moderna", de Geraldo Motta Filho, 2002.

semente de um desconforto", que floresceria lado a lado com a pergunta sobre qual deveria ser "a linguagem de sua época" (MOTTA; WISNIK, 2002, p.137).

A resposta viria, dez anos mais tarde, com o texto "Razões da nova arquitetura", tido como seu manifesto de conversão ao modernismo. Logo no início do texto se lê:

> "...a luz tonteia e cega os contemporâneos – há tumulto e incompreensão: (...) apesar do ambiente confuso, o novo ritmo vai, aos poucos, marcando e acentuando a sua cadência, e o velho espírito – transfigurado – descobre na mesma natureza e nas verdades de sempre, encanto imprevisto, desconhecido sabor, resultando daí formas novas de expressão. Mais um horizonte então surge, claro, na caminhada sem fim". (COSTA, 1997, p. 108)

Lucio Costa apresenta simbolicamente o que entende como o percurso originário da linguagem de sua época. Para ele, a civilização segue a marcha de um constante desenvolvimento desde seus primórdios, com cíclicos períodos de desordem, o mais recente, um desacordo provocado pela Era da Máquina (séc. 19 em diante) desestabiliza a ordem das coisas ("a nova técnica reclama a revisão dos valores plásticos tradicionais"), mas o "velho espírito" logo corrige este estado – tal qual, exemplifica, precisaram ser corrigidos os primeiros filmes sonoros em que ainda existia um descompasso entre voz e gesto da boca. Dominada a técnica, acertado o compasso, uma inesperada realização de "novas formas" ganha corpo, superando o alarido, despertando "encanto imprevisto" até um próximo ciclo de desequilíbrio. Assim, Costa procura demostrar duas coisas: primeiro, que a renovação é inexorável pois segue um fluxo histórico-universal – com isso filia-se ao pensamento corbuseano; segundo, que a época atual não é de ruptura, mas sim de reatar de um fio – estão dadas as bases de seu esquema conceitual.

Desse debate se depreende a noção de estilo, "entendido", conforme observou Wisnik, "como reiteração empírica de um saber construtivo, e portanto modo de consolidação e decantação de uma cultura coletiva criada de baixo para cima" (WISNIK, 2007, p.173), pois recorda Costa, por um lado, "os gregos levaram algumas centenas de anos trabalhando, invariavelmente, no mesmo padrão, até chegarem às obras-primas da acrópole de Atenas"; e, por outro, os gênios "desconcertantemente originais" Brunelleschi e Le Corbusier, embora admiráveis, não são mais que exceções. Para si, reprova a condição de nova excepcionalidade, aceita o anonimato de ser mais um na multidão que contribuirá nesse lento decantar secular. Embora a estrutura de todo seu raciocínio esteja assentada, como observa Wisnik, nessa ação coletiva "de baixo para cima", ele ainda se mostra reticente em abordar diretamente o colonial.

Será somente, em "Documentação necessária", escrito quatro anos depois, em 1938, portanto após a segunda vinda de Le Corbusier ao país e a fundação do SPHAN, que Costa concluirá seu esquema inicial da arquitetura moderna brasileira. Nesse texto, buscará demonstrar como a racionalidade construtiva que vem desde a colônia se manifesta exatamente na arquitetura civil, feita pelas mãos dos artesãos, sendo desfigurada pelo ecletismo acadêmico da virada do século. Assim, já está claro que a arquitetura moderna deve reatar o fio dessa tradição, agora, brasileira. Desta vez, não restam dúvidas também sobre quem serve como arquétipo para ele:

> "Cabe-nos agora recuperar todo esse tempo perdido, estendendo a mão ao mestre-de-obras, sempre tão achincalhado, ao velho 'portuga' de 1910, porque – digam o que quiserem – foi ele quem guardou, sozinho, a boa tradição". (COSTA, 1997, p.462)

Eis que essa figura, a quem a arquitetura moderna deve saudar como guardiã da boa tradição, não existe senão como uma criação literária de Lucio Costa a fim de contrapor ao gênio não a simples e austera racionalidade construtiva da arquitetura civil colonial, um labor perseverante, anônimo e secular, mas sim uma figura cativa que poderia ser acalentada pelo imaginário coletivo. Tal opção evoca, discretamente, a pureza de Diamantina e de seu casario, uma vez mais em contraponto à exuberância de Ouro Preto e Aleijadinho. Não me parece casual que Diamantina tenha sido tombada toda de uma vez já em 1938, tampouco que Eric Hess, o primeiro fotógrafo do SPHAN, logo tenha sido enviado para lá com orientações expressas de Lucio Costa (figura 3 e 4).

Figura 3: Normalistas do Colégio Nossa Senhora das Dores, Diamantina
Eric Hess, IPHAN, déc. 30/40.

Figura 4: Vista de Diamantina a partir da varanda da casa de Chica da Silva,
Eric Hess, IPHAN, déc. 30/40.

NOSTALGIA TROPICAL

Reconstruindo, como procuramos fazer, o raciocínio de Lucio Costa, podemos constatar como ele vai assentando uma a uma as pedras de seu esquema a partir de elementos aparentemente arbitrários, senão de caráter subjetivo, envolvendo percepções nada científicas – pelo contrário abertamente sentimentais – que surpreendentemente se encaixam dando forma ao sólido edifício teórico que abriga a arquitetura moderna brasileira. Neste momento, Costa se avizinha com aqueles pensadores que investigam os problemas de formação do país, sejam de ordem econômica, política ou cultural, já que todos se voltam para um estudo de nossa época colonial (ARANTES, 1997). É sintomático, no entanto, que, ao contrário da maioria deles, ele não se ocupe em seus textos dos anos 30 com a ideia de atraso, noção que aparece subjacente em suas posições dos anos 20, como quando escreve pejorativamente sobre o exotismo do povo brasileiro, essa "gente de cara lívida que nos envergonha por toda parte" (COSTA, 1928, p.4). Nos 30, ele parece guiado por

um otimismo regenerador[2], em "Razões" diz que neste país "tudo ainda está praticamente por fazer", ecoando precocemente o mantra dos anos 50. Sua postura "cordata e distante" (WISNIK, 2002) pode até sugerir uma aproximação com o homem cordial de "Raízes do Brasil" – que é publicado no mesmo ano em que se inicia o projeto do Ministério – mas na verdade encobre distinta interpretação desse passado[3]. Diante da herança colonial, escreve o sociólogo:

> "A cidade que os portugueses construíram na América (...) não chega a contradizer o quadro da natureza, e sua silhueta se enlaça na linha da paisagem. Nenhum rigor, nenhum método, nenhuma previdência, sempre esse significativo abandono que exprime a palavra 'desleixo' que Aubrey Bell considerou tão tipicamente portuguesa como 'saudade' e que, no seu entender, implica (...) uma íntima convicção de que 'não vale a pena...'" (HOLANDA, 2006, p. 110)

Se a primeira parte desta passagem sugere uma convergência (quanto à relação da arquitetura com a paisagem), a segunda expõe todo o desacordo entre eles: enquanto Sérgio Buarque vê na herança portuguesa um índice de nosso atraso, Costa encontra nela o valioso elo da boa tradição dos artesãos ultramarinos. O que Sérgio Buarque lê como uma atitude "tateante e perdulária"[4], carregada dos vícios medievais próprios da tradição ibérica, Costa vê como um índice de pureza. Frente ao desleixo congênito da metrópole, Costa admira a persistência do artífice anônimo que vai adaptando as técnicas e os saberes por conta e risco. O seu esquema talvez não resista a todo extenso trabalho de levantamento de fontes que ampara cientificamente as teses clássicas de Sérgio Buarque, mas isto, em verdade, não importa para ele que, abertamente, sente *saudades* desse tempo que não volta mais, pois "vendo aquelas casas, aquelas igrejas", escreve o arquiteto, "de surpresa em surpresa, a gente como que se encontra, fica contente, feliz e se lembra de coisas esquecidas, de coisas que a gente nunca soube, mas que estavam lá dentro de nós" (COSTA, 1929, s/n).

Aqui nos aproximamos novamente de Volpi. O pintor perfaz, ele mesmo, o rude desterrado que se subordina ao ecletismo, achincalhando-se, até encontrar na pintura o labor que processa artesanalmente como ofício medieval. A comparação seria banal não fosse o fato de suas telas demarcarem de forma tão próxima essa pureza, essa beleza sem esforço, esse tempo imemorial, como se Diamantina e Itanhaém – e qualquer outra cidade que servira de inspiração para Volpi – fossem o mesmo lugar. Em outra série, das fachadas, que ocupa sua pintura entre os anos 40 e 50, Volpi demarca ainda mais uma aproximação com a arquitetura moderna. Nesta série, ele empreende uma redução radical dos elementos na tela: detém-se no casario, eliminando praticamente todo o resto. Comparar uma destas paisagens com o conjunto do Parque Guinle, de Lucio Costa, feito na mesma época pode ser muito esclarecedor (figuras 5 e 6).

[2] "O intimismo dubitativo que cerca alguns de seus textos não padece dos dilemas do atraso, (...) [seu esquema] não lhe autorizava aceitar, por razão e vontade, como ele mesmo diz, qualquer outro prognóstico que não a modernização" (TELLES, 2018, p.14).
[3] Fato já observado por Ronaldo Brito em "Fluida modernidade" (NOBRE, 2004, pp. 249-254).
[4] "Raros os estabelecimentos fundados por eles [os portugueses] no Brasil que não tenham mudado uma, duas ou mais vezes de sítio, e a presença da clássica vila velha ao lado de certos centros urbanos de origem colonial é persistente dessa atitude tateante e perdulária" (HOLANDA, 2006, p. 109).

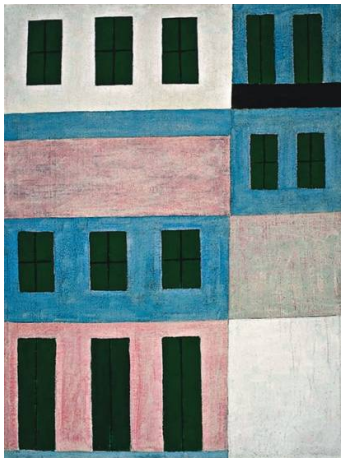


Figura 5: Fachada de um dos edifícios do Conjunto do Parque Guinle, Rio de Janeiro
Lucio Costa, déc. 40.

Figura 6: Fachadas, MAC/USP
Volpi, c.1955.

A imediata semelhança formal das imagens esconde problemas mais complexos que giram em torno da apropriação moderna do passado. É preciso ter em mente que, não raras vezes, este passado foi tratado como coisa banal, ordinária. Os neocoloniais, por exemplo, justapunham elementos da arquitetura religiosa à civil para que o edifício não parecesse pobre frente aos demais estilos históricos, ao passo que os pintores modernistas tratavam o velho casario como "fundo", para que a figura, esta sim, com seus gestos, sua dramaticidade, seus trajes característicos, transmitisse ao público a "brasilidade" da cena[5]. Tanto Lucio Costa quanto Volpi fogem dessa literalidade, não há na paisagem da pintura narrativa alguma, tampouco a fachada do edifício simula uma obra colonial. O espaço da tela é aquele quase planar, cezanniano, perceptível somente após certa contemplação: o exíguo retângulo azul na parte de baixo da tela é o chão, de onde nosso olho é conduzido para cima, empurrando a "fachada" azul com três janelas para os fundos da casa rosa-claro, o quadrado cinza à direita vira então uma praça para onde se abrem quatro janelas do sobrado azul, que, por sua vez, empurra ainda mais para trás a casa cinza-claro. Contudo, sendo janelas e portas praticamente do mesmo tamanho e as cores das fachadas, telhados e chão se alternarem, voltamos a ver a composição como formas geométricas planas. Sutilmente deformados, os quadrados e retângulos guardam ainda a "falha" da manufatura, opondo novamente rigor industrial (geométrico) à fatura do artesão. Assim, a tela se estrutura nesta tensão permanente entre dois mundos.

No edifício as questões são similares. O conjunto residencial do Parque Guinle é uma unidade de habitação corbuseana, conformando os cinco pontos da arquitetura moderna, inclusive com a existência de um pano de vidro contínuo na fachada; mas, a este, como se sabe, é acrescida, sem grande distância, uma segunda camada que faz a mediação entre exterior e interior, conferindo à transparência inicial um certo grau de

[5] Tarsila do Amaral, que retratava a casa grande das fazendas paulistas, mas também as cidades históricas mineiras, é uma bela exceção.

opacidade, obtida pelo recurso do cobogó – uma releitura moderna do antigo muxarabi colonial que resguardava o interior das casas. Cria-se, entre dentro e fora, uma fluidez reservada, íntima, que se equilibra entre a lembrança da colônia e a afirmação da renovação moderna[6] ao mesmo tempo que visualmente temos duas camadas muito próximas que originam plasticamente uma sensação visual análoga àquela da pintura, partilhando do mesmo espaço negativo que as fachadas de Volpi desenvolvem. Outra semelhança se dá pela variação rítmica dos tipos de cobogós, de suas cores e das aberturas que os interrompem, tudo isso segue uma lógica igualmente pictórica com um duplo sentido, por um lado, absolutamente moderna, por outro, igualmente colonial sem, porém, valer-se de elementos retóricos como portadas, lanternins, etc.

Na base desse diálogo entre passado colonial e presente moderno, Costa e Volpi adotam o mesmo raciocínio de selecionar um elemento, um fragmento que passa a ser trabalhado, para então ser seriado e multiplicado. No quadro de Volpi, podemos notar que retângulos e quadrados se subdividem, derivando-se. No Parque Guinle, o cobogó é o módulo a ser replicado no *grid* quadrangular que subdivide o plano da fachada. Vê-se, ao final, nessas apropriações uma "intuição da potencialidade moderna da sintaxe popular", como diria Mammì sobre Volpi mas que podemos estender sem prejuízo a Lucio Costa. Como eles buscam elementos que serão seriados com pequenas variações não interessa senão aquelas matrizes mais primitivas[7]. Tal raciocínio conjuga, portanto, "inquietude com arcaísmo, vontade de expressão subjetiva com a aspiração para formas estáveis, atemporais" (MAMMÌ, 2001, p.28).

No desenvolvimento do projeto moderno brasileiro este raciocínio se contrapõe frontalmente não mais com o neocolonial, mas com o modernismo de viés populista dos 40 que, na pintura sobretudo, lamenta a miséria do povo brasileiro. No fim dessa década, desenha-se no horizonte um país urbano e industrial que torna evidente os limites de tal estética; quando Volpi inicia suas fachadas e o Parque Guinle está sendo finalizado, temos em curso uma renovação geral que, embora não constitua um movimento unívoco, segue por veredas muito próximas, daí não apenas a pintura de Volpi se aproximar da arquitetura de Lucio Costa, como também da poesia de João Cabral ou então da música de Dorival Caymmi. Este último, aliás, desde cedo se vale de harmonias da música erudita e do jazz mais avançado, conforme observa Mammì, para produzir "coisas essenciais, polidas por infinitas idas e vindas" que recusam uma simples "escolha momentânea" em favor de uma "progressiva acumulação de criatividade e memória"; Caymmi, prossegue o crítico, "compõe tão devagar" que dá a impressão de que "suas canções não têm dono", ocupando um lugar "intermediário entre história e pré-história, natureza e cultura, onde as seduções do moderno e do arcaico convivem em paz" (MAMMÌ, 2017, p.15). Ora, como não ver uma íntima semelhança desse processo criativo com aquele de Volpi ou Costa, que pacientemente buscam um sentido essencial do colonial-popular através de um viés moderno? Esse ir e vir, sem cerimônia, que atravessa formas modernas e temas arcaicos não está na base das obras que acabamos de analisar, Costa se valendo do cobogó, enquanto Volpi de portas e janelas?

[6] O Parque Guinle "indica uma das questões mais interessantes para a arquitetura desse período, a possibilidade de conciliar a exterioridade da planta moderna com a referência colonial, exatamente oposta, de fechar e defender a intimidade da construção", (TELLES, 1989, p.85).

[7] Talvez por isso Lucio Costa demonstre interesse especial por sítios como São Miguel das Missões e Parati.

DO TOTEM AO TABU

Como canções "sem dono", que sugerem esse anonimato popular, vimos que Lucio Costa imaginava um lento sedimentar de experiências na base da formação da arquitetura moderna brasileira; contrário ao que chamou de "impulsos *individualísticos*" não acreditava também que saltos abruptos poderiam acelerar o processo. Daí um traço característico seu: recolhimento e discrição (WISNIK, 2001, p.9). Não são raras as ocasiões importantes em que ele sai de cena, como durante o projeto do MESP, quando abandona a equipe já em 1937 e parte para o sul do país a fim de inventariar ruínas de um sítio primitivo, ou em Brasília, quando, tendo vencido o concurso, decide não acompanhar a construção da cidade; estas são apenas algumas das tantas ausências que marcam sua trajetória. Existe aí uma proximidade de sua personalidade reclusa com a vida insular de Volpi, que quase nunca saía de seu atelier no bairro do Cambuci. Anonimato, ausência e reclusão compõem um quadro refratário à condição de vanguarda e, mais ainda, de modernização qualquer que seja ela, no entanto, também delimitam traços indissociáveis desses dois personagens cruciais ao projeto moderno brasileiro. É por isso que, frente a tão clara contradição, os autores com os quais dialogamos neste texto, sobretudo Guilherme Wisnik e Rodrigo Naves, vêm a pairar no pensamento e na obra de Lucio Costa e Volpi uma mesma e permanente dúvida quanto ao êxito do projeto moderno brasileiro. Naves acredita que "para Volpi, a ordenação social existente no Brasil não teria como responder à altura aos desafios que a industrialização, a urbanização e a competição trariam", daí sua pintura manter a fatura artesanal, o emprego da têmpera que demarca o ir e vir da pincelada e o tema dos casarios a guardar a presença do Brasil pré-industrial. Para Wisnik, "os avanços e recuos de Lucio Costa demonstram uma corrosiva consciência das contradições implicadas no urgente processo de modernização do país" pois, afinal, o arquiteto parece se questionar sobre "o lugar reservado ao Brasil no progresso mundial e no panorama da modernização crescente" frente às contradições próprias de "um país periférico e dualizado".

Desde o presente, com o país tomado por fantasmas de outra época, é difícil não concordar com esta linha interpretativa que, aliás, demonstra coerência com a fase final de ambos, um a procurar uma difusa "casa brasileira" tradicional enquanto o outro a submergir em bandeirinhas coloridas de um eterno festejo popular, posturas definitivamente introspectivas. Contudo, reconheço ter dúvidas sobre essa "corrosiva consciência" ser maior do que o ímpeto de uma certeza inexorável naqueles anos 50 quanto ao êxito da empreitada – o projeto moderno brasileiro em consonância com a modernização do país –, quando "já não exportamos apenas café, açúcar, cacau" como escreve Costa em 1959 em sua saudação aos críticos de arte que chegam em Brasília, "damos também um pouco de comer à cultura universal" (COSTA, 1997, p.299). Se temos que colocar entre parênteses a efusiva euforia, ingênua por certo, de que todas as contradições do país seriam resolvidas, penso também que acabamos fazendo o inverso: com o olhar dos anos 70 em diante, de onde decorrem noções como "país periférico", "dual" ou, então, simplesmente de que nossas "ideias estão fora do lugar" (o esquema de Roberto Schwarz), atribui-se às dúvidas e recolhimentos de Costa ou ao monástico cotidiano de Volpi um sentido diverso do que tiveram para eles naquele momento.

No caso de Lucio Costa, que até os anos 50 tem uma participação não só como arquiteto, mas também como teórico, podemos delimitar com mais clareza os contornos de seu pensamento. Se o esquema de Lucio Costa não se desenvolve tal qual ele imaginara, tampouco é possível identificar em seu pensamento dos anos 30 e 40, como vimos, uma identidade com o Brasil teorizado por Sérgio Buarque, este sim, mais próximo daquele

de Schwarz e a noção de modernização periférica, bem como da formulação já referida sobre "as ideias fora do lugar"[8]. Costa pode duvidar sobre a efetividade de seu esquema, ou então sobre ele ser capaz de levar a cabo o desígnio moderno; mas como ver neste Lucio Costa alguém a se lamentar sobre obstáculos intransponíveis próprios à modernização do país? Aliás, tal é sua determinação em vencer os obstáculos que atravessam o caminho, que, no início dos anos 50, ele mesmo desfere um duro golpe em seu esquema formativo. Refiro-me à adoção da figura de Aleijadinho, até então marginalizado, por razões bastante claras – como conciliar o velho portuga com um gênio barroco? Quando Costa finalmente acolhe este personagem, o faz com um propósito especial (e bastante conhecido), Aleijadinho é tomado como a "chave do enigma" que explica a figura de Niemeyer. Dois anos mais tarde, em 1953, quando a arquitetura moderna brasileira é criticada por Max Bill, Lucio Costa, ao responder o arquiteto suíço, em sua argumentação usa uma imagem que contrasta abertamente com suas posições anteriores, diz que não somos descendentes "de relojoeiros, mas de fabricantes de igrejas barrocas" (XAVIER, 2003, p.182). Eis que a comunidade arcaico-popular que erguia o humilde casario dá lugar a gênios construtores de catedrais. Novamente, insisto, não há ideia de atraso, contudo, o quanto dessa mudança ainda sim não seria custosa para ele que, nestes mesmos anos, vivia em seu recolhimento auto-imposto a investigar as raízes ultramarinas do barroco-popular ibérico?[9]

Quanto a Volpi, além do campo especulativo da crítica, sua obra em si nos diz pouco sobre tais incertezas, ele menos ainda, porém, é bastante clara a posição daquela geração de jovens artistas que, em grande medida, o descobrem no início dos anos 50. Volpi será uma espécie de atestado tardio de filiação do concretismo com a cultura brasileira. "A presença de Volpi", como recorda Augusto de Campos, "tinha deliberado caráter crítico" com a finalidade de "abalar a dominância de Portinari e Di Cavalcanti em nossos círculos artísticos" (CAMPOS, 2006, s/n), ou seja, daqueles pintores que, em grande medida, construíram seu sucesso narrando os males de um país rural, dependente (e tido até como medieval). Volpi é convidado por Waldemar Cordeiro para integrar a I Exposição de Arte Concreta, em 1956, que reuniria os jovens artistas paulistas e cariocas, o pintor era uma das poucas unanimidades entre os dois grupos. Atento a essa adesão, Mario Pedrosa será responsável por defender o pintor dos ataques que sofre na medida em que sua obra rivaliza com a de Portinari. Nos textos que o crítico carioca escreve sobre Volpi, Pedrosa enfatiza que mesmo diante de "sua pintura mais recente", o pintor "nunca sabe de onde vêm os elementos". Isto não impede, porém, que sua linguagem seja "moderna, universal". Será Pedrosa que, em 1957, portanto no ano do concurso de Brasília, elevará Volpi à condição de "mestre brasileiro de sua época" (PEDROSA, 1998, p.274). Assim, nem os artistas, nem a crítica que juntos o recuperaram nos anos 50, viam em sua obra alguma dúvida quanto ao desenvolvimento do país, pelo contrário, "os concretos", segundo Augusto de Campos, ainda "o encorajaram a radicalizar as suas concepções e liberar-se dos resíduos figurativos" (figura 7 e 8). Nesse sentido é elucidativa a análise que Décio Pignatari faz na época da evolução de Volpi desde as fachadas até o concretismo, afirmando sua obra como um evento plástico moderno:

[8] Para ilustrar o desacordo das ideias com o lugar, Schwarz recorre a uma descrição de Nestor Goulart Reis Filho: "A transformação arquitetônica", escreve o crítico, "era superficial. Sobre as paredes de terra, erguidas por escravos, pregavam-se papeis decorativos europeus ou aplicavam-se pinturas, de forma a criar a ilusão de um ambiente novo [como da metrópole] (...). Em certos exemplos, o fingimento atingia o absurdo: pintavam-se motivos arquitetônicos greco-romanos" (SCHWARZ, 2014, p.56). Não é o caso de contradizer Schwarz, pois esta paródia da cultura burguesa europeia em sua forma mais caricata existiu no país, mas de notar que a casa descrita, burguesa e eclética, típica do séc. XIX, está em franca oposição àquela da Diamantina de Lucio Costa.

[9] Em 1948 e 1952, Lucio Costa realiza duas viagens à Europa para aprofundar seu conhecimento sobre a tradição ibérica de construção; analisando detalhadamente o casario e as igrejas, diz não encontrar o que esperava, não havendo correspondência direta entre a metrópole e a colônia. Embora não tenha escrito mais do que um breve relatório – seus cadernos de viagem com anotações e desenhos permaneceram desaparecidos até pouco depois de sua morte – novamente suas conclusões divergem das caracterizações buarqueanas sobre a metrópole, as quais, por sua vez, são lembradas por Schwarz (SCHWARZ, 2014, n.13, p.56).

Como Calder transpõe o neoplasticismo de Mondrian para o dinâmico-planetário de seus Móbiles – Volpi acaba por agitar, pela variação de uns poucos elementos (janelas, portas, bandeiras de portas), a calma, giottesca fachada de suas casas (preto-e-branco, verde-e-vermelho), propondo-se um problema de movimento, que acabaria por resolver tomando como pretexto um tema típico do movimento: a ventoinha de papel à qual se seguiria, finalmente, a pura dinâmica de seu extraordinário quadro em xadrez branco-e-vermelho, onde um fenômeno de refração, por interferência de elementos (que se reconciliam no centro do quadro retangular: incidência do olho), confere a um mesmo branco duas qualidades diversas." (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006, p.89)

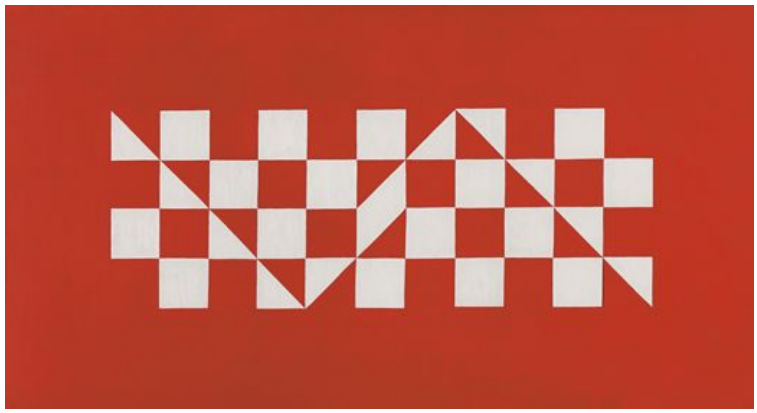


Figura 7: Hélice, col. particular
Volpi, déc. 50.

Figura 8: Composição concreta vermelha e branca, col. particular
Volpi, c.1955.

Enquanto Pedrosa vê essa dimensão universal, Pignatari vê o movimento como problema central de sua evolução. É evidente que ao ser "descoberto", retirado de seu anonimato, convertendo-se ao concretismo, Volpi rompe o equilíbrio que rege seu fazer artesanal, assim como Costa, ao reivindicar os construtores de igrejas barrocas, desarticula a comunidade idílica do artífice colonial. Não por acaso, tais acontecimentos se dão temporalmente no mesmo momento, é que este passado imemorial (e suas variantes popular-folclóricas) já não dá conta da realidade brasileira. É notável que Volpi e Costa, cada qual a seu modo, entendam estas circunstâncias e consigam assumir decisivo protagonismo[10]. Contudo não se trata de uma mera adaptação, já que Costa – excetuando sua contribuição como crítico – parecia fora do jogo desde

[10] Um capítulo à parte é a colaboração de Volpi em Brasília, analisada por Pedrosa.

meados dos anos 40[11]. O mesmo pode ser dito sobre Volpi, que vai ganhar o maior protagonismo de sua trajetória pelas mãos de jovens que até pouco recusavam qualquer "brasilidade" ou vínculo com o passado, senão com aquele das vanguardas construtivas europeias, declaradamente a-históricas e supranacionais.

Assim, parece-me possível ao menos problematizar um não-alinhamento do projeto moderno brasileiro com o pensamento sociológico de Sérgio Buarque e, mais tarde, com aquele de Schwarz, colocando-nos diante de uma outra chave interpretativa (a ser escrita) do Brasil moderno, a partir de uma perspectiva dos arquitetos e artistas da época. É verdade que nem o Volpi das marinhas, nem o Costa de Diamantina irão formular esse país, são mais, como procurou-se mostrar neste texto, os alicerces constitutivos dele. Será a nostalgia de um passado atemporal, um tempo que já passou, mais ficcional que histórico, que permitiu a toda uma geração buscar "os caminhos de uma simplificação radical", conforme observa Mammì, uma certa "purificação que não apele nem para a razão transcendente europeia nem para o empirismo norte-americano, mas que utilize de modo rigoroso a decantação formal operada pela afetividade e pela memória". Nos 50, amparando-se nas imagens que daí surgiram, como o Parque Guinle[12] e as fachadas de Volpi, a geração seguinte fará um apelo ao urbano-industrial, o que conduzirá à abolição da ideia de tradição (Pedrosa), ou a pensá-la como anti-tradição (Haroldo de Campos) ou ainda como refundação (Plano Piloto de Brasília), de todas estas formas, a questão de fundo será a mesma: pensar de modo radicalmente construtivo o universal e o particular, vanguarda e desenvolvimento, o "ser" brasileiro moderno e a cultura ocidental[13].

[11] Embora a execução do Parque Guinle perdure até início dos anos 50, seu projeto é do início dos 40, depois disso até Brasília a produção do arquiteto vai se rarefazendo acentuadamente, sobre isso ver WISNIK, 2001, p.10.
[12] Ao encontrar em projetos como o Parque Guinle "uma tensão distendida", Wisnik se pergunta: será essa "uma ideia fora do lugar? Ou uma ideia que o Brasil de Lucio Costa nos obriga a reinventar?" (WISNIK, 2002, s/p).
[13] Sobre Pedrosa ver seus textos sobre Brasília (PEDROSA, 2015), sobre Campos ver "Da razão antropofágica: diálogo e diferença cultura brasileira" (CAMPOS, 1992).

REFERÊNCIAS:

ARANTES, Otília; ARANTES, Paulo. **Sentido de Formação:** três estudos sobre Antônio Cândido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

CAMPOS, Augusto de. "Augusto de Campos 50 anos depois". **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 16/09/2006: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1609200607.htm (acessado em 06/2018).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 2006 (1936).

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem & outras metas.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.

_____. "Considerações sobre nosso gosto e estilo". **A Noite**. Rio de Janeiro, 18/06/1924, p.1.

_____. "O arranha-céu e o Rio de Janeiro". **O país**. Rio de Janeiro, 01/07/1928, p.4.

_____. "Aleijadinho e a arquitetura tradicional". **O Jornal**, edição especial sobre Minas Gerais, 24/06/1929.

MAMMÌ, Lorenzo. **A fugitiva**: ensaios sobre música. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

_____. **Volpi**. São Paulo: Cosacnaify, 2001.

NAVES, Rodrigo. "A complexidade de Volpi". **Novos Estudos**. São Paulo: Cebrap, 2008, Vol.1, N.81, pp.139-155.

_____. "Volpi: anonimato e singularidade". **Novos Estudos**. São Paulo: Cebrap, 1989, Vol.1, N.25, pp.177-190.

NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, J. Masao; CONDURU, Roberto (orgs.). **Um modo de ser moderno**: Lucio Costa e a crítica contemporânea. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos**: textos escolhidos III, Otília Arantes (org.). São Paulo: Edusp, 1998.

_____. **Arquitetura – ensaios críticos**; org. Guilherme Wisnik. São Paulo: Cosacnaify, 2015.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. **Neocolonial, modernismo e preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil.** São Paulo: Edusp, 2011.

SANTOS, Paulo. **Quatro séculos de arquitetura.** Rio de Janeiro: IAB, 1981

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Penguin / Cia das Letras, 2014 (1972).

TELLES, Sophia. Ensaio sobre a utilidade lírica. In: COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Editora 34, 2018 (no prelo).

_____. "Lucio Costa: monumentalidade e intimismo". **Novos Estudos.** São Paulo: Cebrap, v.1, 1989, pp.75-94.

WISNIK, Guilherme. “Plástica e anonimato”. **Novos Estudos**. São Paulo: Cebrap, 2007, Vol.1, N.79, p.169-193.

_____. **Lucio Costa**. São Paulo: Cosacnaify, 2001.

_____. “A tensão distendida de Lucio Costa”. **Trópico.** São Paulo: Trópico, 2002, http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/794,1.shl (acessado em maio de 2018)

XAVIER, Alberto. **Depoimento de uma geração**. São Paulo: Cosacnaify, 2003.

V enanparq
Salvador - 2018

UMA ANÁLISE DIACRÔNICA DO TECIDO URBANO: O ESTUDO DE CASO DE SÃO JOSÉ DO RIO PARDO-SP.

A DIACHRONIC ANALYSIS OF THE URBAN TISSUE: THE CASE STUDY OF SÃO JOSÉ DO RIO PARDO-SP.

UN ANÁLISIS DIACRÓNICO DEL TEJIDO URBANO: EL ESTUDIO DE CASO DE SAN JOSÉ DEL RÍO PARDO-SP.

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

FERREIRA, Rafael Augusto S.
Professor mestre, doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, PUC Campinas
ferreiraprojetos1@gmail.com

PEREIRA, Renata Baesso
Professora doutora, titular do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, PUC Campinas
Renata.baesso44@gmail.com

UMA ANÁLISE DIACRÔNICA DO TECIDO URBANO: O ESTUDO DE CASO DE SÃO JOSÉ DO RIO PARDO-SP.

A DIACHRONIC ANALYSIS OF THE URBAN TISSUE: THE CASE STUDY OF SÃO JOSÉ DO RIO PARDO-SP.

UN ANÁLISIS DIACRÓNICO DEL TEJIDO URBANO: EL ESTUDIO DE CASO DE SAN JOSÉ DEL RÍO PARDO-SP.

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O núcleo urbano de São José do Rio Pardo, localizado na porção nordeste do Estado de São Paulo, foi fundado em meados do século XIX, através da doação de uma parcela de terras de uma fazenda para um orago de devoção, formando o patrimônio religioso. Sua fundação integra uma rede urbana formada por outros municípios relacionados à uma rede de caminhos na fronteira entre as Províncias e Estados de São Paulo e Minas Gerais. O presente artigo tem por objetivo demostrar a formação do tecido urbano do município de São José do Rio Pardo – SP, no recorte temporal 1865 – 1941, definido a partir da identificação de fontes primárias (textuais, cartográficas e iconográficas). O artigo reconstitui a morfogênese do tecido urbano, em sua relação com o território, identificando as rotas e caminhos que estruturam a ocupação da região, além dos aspectos fundiários que antecederam a criação do patrimônio religioso. Como método para a compreender o crescimento do tecido urbano, utilizam-se fontes textuais e cartográficas, espacializadas por meio de métodos de georreferenciamento. O artigo contribui com uma discussão sobre métodos e ferramentas para análise do tecido urbano existente, através do cruzamento de fontes de caráter distinto, em bases cartográficas, ampliando a compreensão sobre os processos da formação territorial do nordeste do Estado de São Paulo.
PALAVRAS-CHAVE: morfogênese; tecido urbano; georreferenciamento.

ABSTRACT:
The urban nucleus of São José do Rio Pardo, located in the northeastern portion of the State of São Paulo, was founded in the mid-nineteenth century, through the donation of a portion of land from a farm to an oracle of devotion, forming the religious heritage. Its foundation integrates an urban network formed by other municipalities related to a network of roads on the border between the Provinces and States of São Paulo and Minas Gerais. The present article intends to demonstrate the formation of the urban tissue of São José do Rio Pardo-SP, in the temporary clipping 1865 - 1941, defined from the identification of primary sources (textual, cartographic and iconographic). The article reconstructs the morphogenesis of the urban tissue, in its relation with the territory, identifying the routes that structured the occupation of the region, as well as the land aspects that preceded the creation of the religious patrimony. As a method to understand the growth of the urban tissue, it uses textual and cartographic sources, spatialized by georeferencing methods. The article contributes with a discussion about methods and tools for analyzing the existing urban tissue, through the crossing of distinct character sources, on cartographic bases, broadening the understanding of the processes of territorial formation in the northeast of the State of São Paulo.
KEYWORDS: morphogenesis; urban tissue; georeferencing.

RESUMEN:
El núcleo urbano de San José del Río Pardo, ubicado en la porción noreste del Estado de São Paulo, fue fundado a mediados del siglo XIX, a través de la donación de una parcela de tierras de una hacienda a una orilla de devoción, formando el patrimonio religioso. Su fundación integra una red urbana formada por otros municipios relacionados a una

red de caminos en la frontera entre las Provincias y Estados de São Paulo y Minas Gerais. El presente artículo tiene por objetivo demostrar la formación del tejido urbano del municipio de São José del Río Pardo - SP, en el recorte temporal 1865 - 1941, definido a partir de la identificación de fuentes primarias (textuales, cartográficas e iconográficas). El artículo reconstituye la morfogénesis del tejido urbano, en su relación con el territorio, identificando las rutas y caminos que estructuran la ocupación de la región, además de los aspectos agrarios que precedieron a la creación del patrimonio religioso. Como método para comprender el crecimiento del tejido urbano, se utilizan fuentes textuales y cartográficas, espacializadas por medio de métodos de georreferenciación. El artículo contribuye con una discusión sobre métodos y herramientas para análisis del tejido urbano existente, a través del cruce de fuentes de carácter distinto, en bases cartográficas, ampliando la comprensión sobre los procesos de la formación territorial del nordeste del Estado de São Paulo.
***PALABRAS-CLAVE**: morfogénesis; tejido urbano; georreferenciación.*

INTRODUÇÃO

O núcleo urbano de São José do Rio Pardo-SP formou-se a partir da fundação da freguesia paulista de Caconde-SP, em 1775, na região de fronteira entre as Capitanias e depois Províncias de São Paulo e Minas Gerais. A criação da freguesia em uma região de fronteira, evidencia a estratégia do Governo de São Paulo para garantir o controle de importante região de mineração, no século XVIII (CAMPANHOLE, 1979). O território onde se formaria o núcleo urbano de São José do Rio Pardo esteve, desse modo, estruturado por uma rede de caminhos em uma região de fronteira, onde as diversas freguesias e vilas criadas, desempenharam a função de definição dos limites administrativos[1]. A data de fundação de São José do Rio Pardo, que também marca o início do recorte temporal desta pesquisa, é a data de doação de seu patrimônio religioso[2], em 1865, pertencendo ao termo da vila de Caconde, elevada à essa categoria em 1864. Já o fim do recorte temporal da pesquisa data do ano de 1941. A outra justificativa do recorte, é a disponibilidade de fontes primárias.

O trabalho pretende demonstrar a utilização de ferramentas e métodos de análise do crescimento e desenvolvimento do tecido[3] urbano, a partir da identificação de fontes documentais e suas possibilidades de espacialização em bases cartográficas, utilizando inclusive de métodos de georreferenciamento.

De natureza textual, cartográfica e iconográfica, as fontes permitem uma apreciação dos aspectos físico-ambientais e a identificação de períodos morfológicos, procurando demostrar as permanências no traçado urbano atual. A abordagem impõe a necessidade, de um lado, da consideração do papel do suporte físico natural na modelação do traçado urbano e, de outro, da abordagem diacrônica da consolidação do tecido. Para Coelho (2014), a leitura da forma urbana, cristalizada em um momento específico da sua existência, permite apenas uma compreensão parcial, pois deixa de fora o tempo que se expressa na permanente evolução física do objeto, “tanto o tempo longo como no imediato” (COELHO, 2014, p. 33).

A leitura morfológica do espaço, possibilita a visualização do processo de ocupação territorial através das estruturas básicas (rotas, assentamentos, protonúcleos e núcleos urbanos), e produz um diagnóstico acerca das permanências no traçado urbano atual que permitem entrever o processo de ocupação territorial. A partir do referencial teórico adotado, nos propomos a utilizar métodos e ferramentas da morfologia urbana para definir a morfogênese do núcleo urbano, o modo de crescimento e das permanências desse processo na atualidade, utilizando de cartografias regressivas.

[1] Sobre a formação da rede urbana na região de fronteira entre Minas Gerais e São Paulo, ver nossa dissertação de mestrado: FERREIRA, Rafael. Entre fronteiras e conflitos: aspectos fundiários da formação do Sertão do Rio Pardo, 1775 – 1865 / Rafael Augusto Silva Ferreira. – Campinas: PUC Campinas, 2017. 296f.

[2] “Os patrimônios constituíam porções de terra cedidas por um senhor, ou por vários vizinhos, para servir de moradia e de meio de subsistência a quem desejasse morar de forma gregária e voltada para certas atividades ou que tivesse, no fundo, outro tipo de relacionamento de trabalho ou de troca com os doadores. (...) Os patrimônios podiam ser religiosos ou leigos, tendo este último ganho importância e maior frequência nos últimos dois séculos, já sob um outro quadro imobiliário” (MARX, 1991, p. 38).

[3] Utilizamos o conceito de tecido urbano definido por Philippe Panerai, como uma metáfora da tecelagem, uma imbricação entre vias, parcelamentos e edificações. O conceito designa um caráter de solidariedade entre partes individuais formativas de seu conjunto. “Aplicado à cidade, o termo ‘tecido’ evoca a continuidade e a renovação, a permanência e a variação. (...) Essa definição põe em evidência os elementos que permitem que as diferentes partes da cidade evoluam, ao mesmo tempo em que são mantidas a coesão de conjunto e a clareza de sua estrutura” (PANERAI, 2014, pp. 77-78).

MORFOGÊNESE DO TECIDO URBANO: ROTAS, ASSENTAMENTOS E FORMAÇÃO DO PATRIMÔNIO RELIGIOSO

Maria Rosália P. Guerreiro (2002), em sua dissertação, objetivou definir o processo típico de crescimento de um aglomerado urbano, e sua relação com o sítio natural em que estão inseridos. Entre seus referenciais, estão os trabalhos de Gianfranco Caniggia, "que propõe uma leitura global do ambiente construído, nas suas diversas fases históricas e territoriais" (GUERREIRO, 2002, p. 57). Para a autora, há nesse caso, uma subordinação do homem à natureza.

O território, segundo Guerreiro (2002), é estruturado por linhas de festo (cumeeira) e talvegue, configurando a orografia. Ao agrupamento das linhas, tem-se formações como montanhas, cordilheiras, espigões, fundos de vale, etc., as quais condicionam as formas de circulação no território, mediante a abertura de caminhos que, por sua vez, são a primeira e mais importante estrutura no território, pois dão suporte às demais ocupações. Localizados em zonas de festo, talvegue ou meia encosta, o entroncamento dos caminhos define "pontos notáveis" do território (GUERREIRO, 2002, p. 74): centros de distribuição e dispersão. Costa & Netto (2015), argumentam que as rotas constituem a primeira estrutura urbana, que recebem as séries urbanas e que, quando cruzadas, originam nós e polaridades.

Recorremos à cartografia história para definir quais seriam as rotas que estruturaram a ocupação do território em que foi fundado o núcleo urbano de São José do Rio Pardo. Utilizou-se do mapa da Comarca do Rio das Mortes, de José Joaquim da Rocha, de 1777 (Fig. 1) como o ponto de partida na identificação dos caminhos e rotas que deram origem ao território de São José do Rio Pardo. O mapa foi o primeiro produzido sobre a Capitania de Minas Gerais e seus limites.

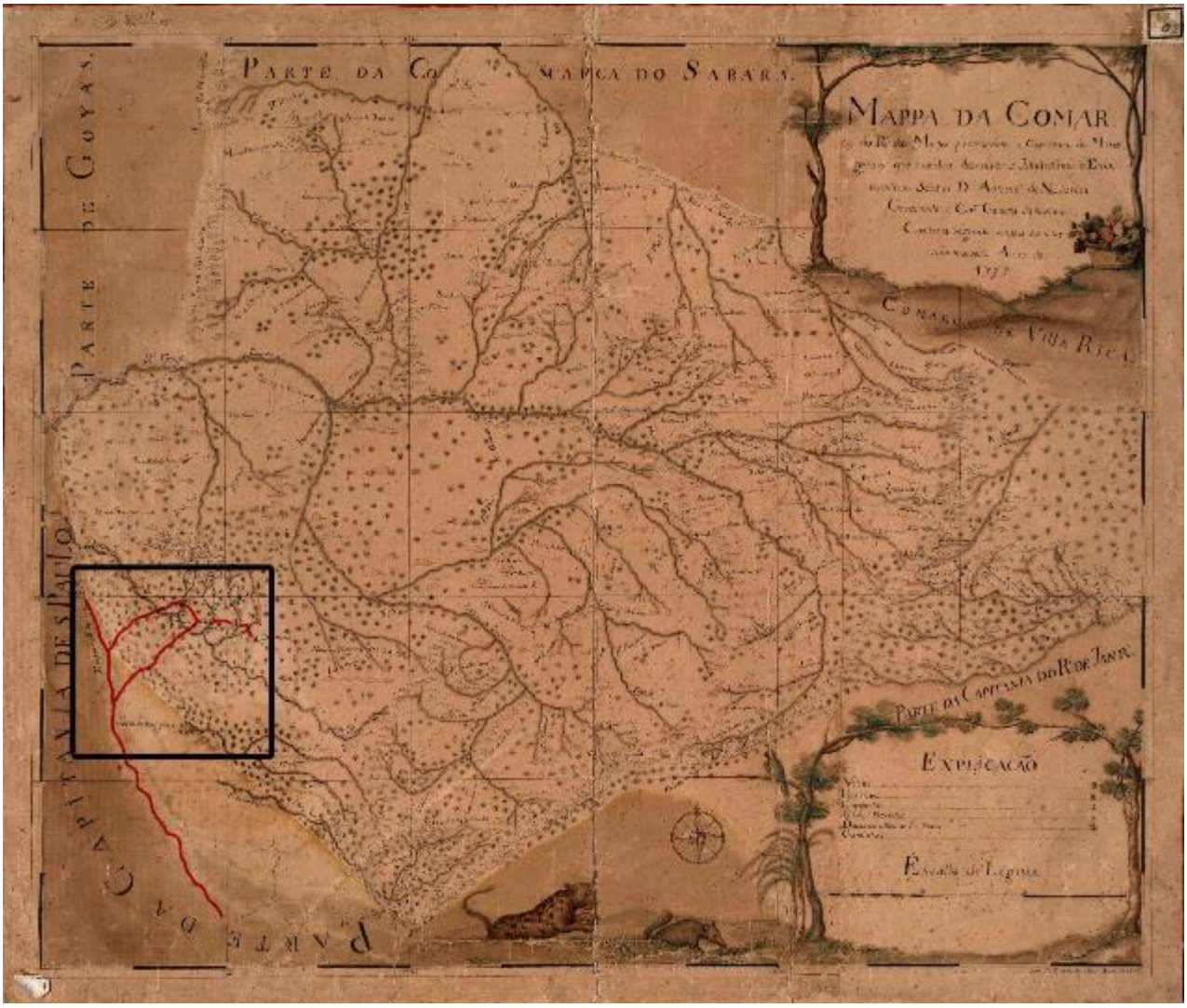


Figura 1: Mapa da Comarca do Rio das Mortes, de José Joaquim da Rocha, onde destacamos em vermelho as rotas que deram suporte à ocupação da região de fronteira entre São Paulo e Minas Gerais. No quadrado preto, localizamos o recorte do mapa apresentado na Fig. 2. FONTE: Biblioteca Nacional. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart530294/cart530294.html, acesso em 29/05/2018.

A ocupação da região do Rio Pardo, na divisa das capitanias de São Paulo e Minas Gerais, deu-se a partir da freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Bom Sucesso do Rio Pardo4 (atual município de Caconde-SP), em uma rede de caminhos que ramificou-se do Caminho dos Goiases, ainda na segunda metade do século XVIII, interligando-se com o território mineiro, através da freguesia mineira de Nossa Senhora da Assumpção de Cabo Verde (Fig. 2). O Caminho dos Goiases foi uma estrada aberta na primeira década do século XVIII,

[4] A toponímia da localidade guarda a origem dos achados auríferos, localizados na barra do Rio Bom Sucesso com o Rio Pardo. Nessa região, foi instalado um registro e uma guarda militar, que faziam, respectivamente, o controle fiscal sobre o outro e a defesa do território paulista. A localidade foi alvo de disputas territoriais entre as duas capitanias, onde a criação de freguesias e vilas figurou como uma estratégia em ambos os governos para delinear a linha de fronteira. A temática foi detalhada na obra de Adriano Campanhole (1979).

como acesso às minas de ouro de Goiás. Dessa rota tronco, originou-se uma rede urbana, cujas derivações conectavam a capitania de Minas Gerais (REIS FILHO, 2014).

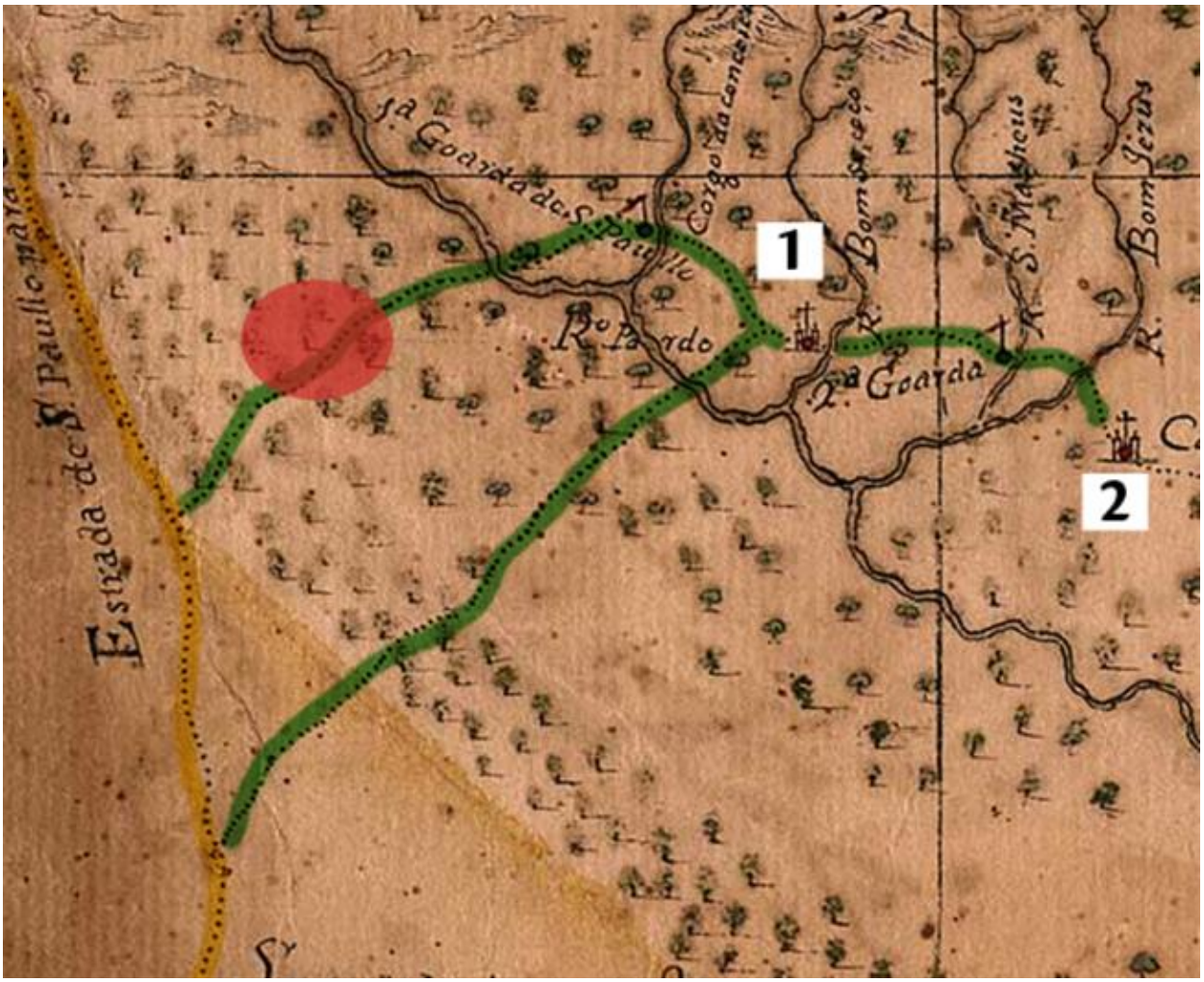


Figura 2: Recorte sobre o mapa de José Joaquim da Rocha (1777). Em amarelo, destacamos o Caminho dos Goiases; em verde, as ramificações em direção à Capitania de Minas Gerais. O número 1 indica a freguesia paulista de N. Sr.ª da Conceição do Bom Sucesso do Rio Pardo (atual Caconde), e o 2 a freguesia mineira de N. Sr.ª da Assumpção de Cabo Verde. Em vermelho, destacamos a região onde se formaria posteriormente o núcleo urbano de São José do Rio Pardo. Elaboração dos autores sobre original. FONTE: Biblioteca Nacional. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart530294/cart530294.html, acesso em 29/05/2018

No mapa da Figura 2, identificamos dois caminhos partindo da altura dos rios Bom Sucesso e Conceição em direção à Estrada dos Goiases. A presente pesquisa apresenta a tese de que estas são as rotas tronco que deram origem ao núcleo urbano de São José do Rio Pardo-SP e de que tais estruturas ainda podem ser reconhecidas no território em questão.

A permanência do traçado dos caminhos identificados no mapa de José Joaquim da Rocha, de 1777, pode ser observada no mapa da Comissão Geográfica e Geológica do Estado de São Paulo, de 1949 (Fig. 3). As rotas destacadas, conectando a freguesia de Caconde, fundada em 1775, com a Estrada dos Goiases, formaram-se a partir da escolha dos locais de topografia favorável, e dos pontos onde a travessia dos rios existentes na

região era possível. Os nós e polaridades, ao longo das rotas, deram origem a municípios a partir da doação de terras para a formação do patrimônio religioso. O mapa representa, ainda, outros núcleos urbanos formados ao longo das mesmas rotas mas que não constituem objeto do presente artigo.

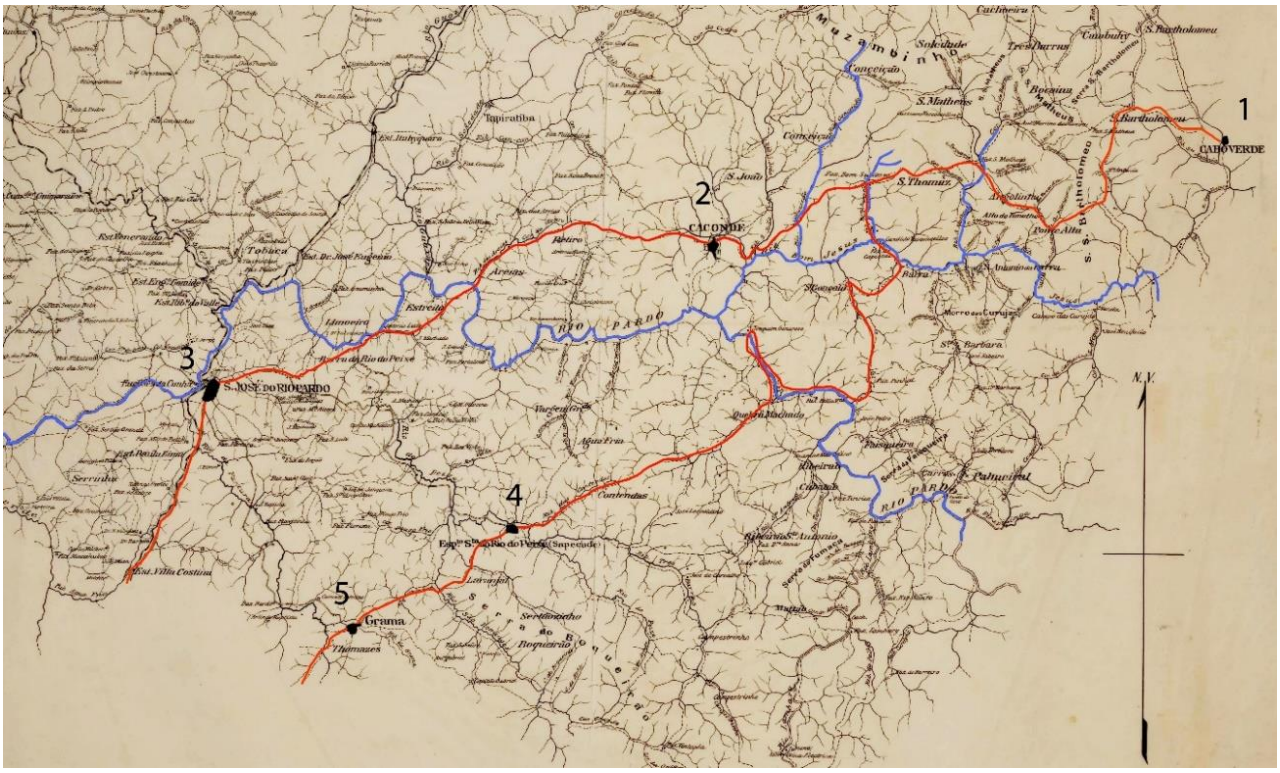


Figura 3: Identificação dos caminhos do Mapa da Comarca do Rio das Mortes (1777), em um mapa da Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo, de 1949. Em azul, destacamos a hidrografia principal da região, presente no mapa anterior. Em vermelho, as rotas tronco que originaram os municípios: 1) Cabo Verde; 2) Caconde; 3)São José do Rio Pardo; 4) Espírito Santo do Rio do Peixe (atual Divinolândia-SP) e 5) São Sebastião da Grama. O traçado atesta uma permanência de antigos caminhos em direção à Minas Gerais, que se ramificaram do Caminho dos Goiases e hoje transformaram-se em rodovias interligando os atuais municípios. FONTE: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Na formação dos núcleos urbanos coloniais brasileiros, a implantação de uma pequena ermida e sua posterior benção e reconhecimento pela Igreja, demandava a observância de condições expressas nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (1719). A construção deveria se localizar em local elevado, livre de áreas alagadiças e pantanosas, não podendo ser ermo ou despovoado. A necessidade de se destacar o templo religioso na paisagem, obedecia a uma exigência para que a capela fosse consagrada, podendo abrigar ofícios religiosos. A construção da capela necessitava do patrimônio doado e reconhecido pela Fábrica paroquial, sua administradora. Nesse sentido, a capela continha o patrimônio e não o oposto. As recomendações ainda ditavam a necessidade de deixar um adro livre, em torno da capela, para a circulação de procissões, o que acabava por ser uma condicionante do tecido urbano, na medida em que adro e capela estariam estruturados por uma via principal que, na escala do território, modelaria a expansão futura do tecido para além dos limites do patrimônio (MARX, 1991).

Outra condicionante era a presença de rios e córregos nas proximidades do patrimônio, por motivo de comodidade e funcionalidade futuras mas, também, pelo modo pelo qual a porção de terra era demarcada para doação: durante a Colônia usualmente em légua em quadra e, com o Império, em alqueires, sempre

usando como limites os cursos d'água em 'forquilha'. Justifica-se assim, a delimitação de patrimônios religiosos em fundos de vale.

O mapa (Figura 3) permite visualizar a relação territorial entre o local onde seria formado o núcleo urbano de São José do Rio Pardo-SP e o núcleo urbano de Caconde-SP. Este último, possuía um termo[5] de grandes dimensões, de onde originaram-se outros núcleos urbanos. O processo de formação de um núcleo urbano, como bem indicou Murillo Marx, manifesta o rompimento com o sistema de concentração de terras por sesmarias[6] , permitindo o acesso à terra por aqueles que não dispunham de tais privilégios; ao mesmo tempo que expressa a complementaridade, por meio da diversificação na atuação local das mesmas elites agrárias que viam, na fundação de novos núcleos urbanos, oportunidades diversas de controle da terra: "os toscos povoados (...), que parecem brotar 'naturalmente' da paisagem, não o fazem, na verdade. Sutilmente, rompem com o mundo rural, expressando, pequenos e espalhados por entre enormes domínios agrários, um outro processo social" (MARX, 1991, p. 26).

O campo disciplinar da Morfologia Urbana, apresenta ferramentas para melhor compreender esses processos. Costa & Netto (2015), apresentam a estruturação do território segundo fases distintas. A primeira fase dos "organismos territoriais" (COSTA & NETTO, 2015, p. 202), corresponde às rotas que permitem o acesso e circulação no território. Nada existe sem o prévio estabelecimento de caminhos e trilhas. Identificamos essa fase em relação aos caminhos já elencados nas imagens anteriores.

A segunda fase estruturante são os assentamentos, implantados com capacidade de mudar a estrutura natural do território. Eles são descritos como 'pousos', locais que serviam à uma dinâmica própria dos caminhos, de amparo a viagens diárias e, eventualmente, embriões de povoações. Relacionam-se, em nosso estudo, diretamente com a estratégia de conversão dos sertões em território pela Coroa, com a afirmação da posse da terra na região de fronteira das capitanias de São Paulo e Minas Gerais e com a busca pelo ouro.

Para as autoras, a terceira fase corresponderia à apropriação do território para uma atividade agrícola permanente, fase produtora capaz de transformar a ordem natural em produção artificial. A fazenda 'Laje', da qual se desmembraria, em 1865, o patrimônio de São José corresponde então à essa terceira fase de ocupação do território, cuja natureza iremos explorar na sequência.

Já a quarta fase, seria caracterizada pela formação hierárquica de assentamentos existentes, com a implementação de centros de atividades. Nessa fase, a ocupação deixa de ser nômade e passa a fixar-se, delineando progressivamente um protonúcleo ou um núcleo urbano (COSTA & NETTO, 2015, p. 203). Em termos gerais, corresponde à fase de consolidação do núcleo urbano, como um pequeno povoado formado a partir da doação de terras a um patrimônio religioso, que progressivamente vai afirmando sua hierarquia na rede urbana.

[5] O termo corresponderia à extensão territorial, limite da jurisdição de uma freguesia ou vila.

[6] A sesmaria foi um sistema adotado pela Coroa Portuguesa em suas colônias, que consistia na distribuição de terras mediante carta de concessão, – pelo sistema de légua em quadra – a um sesmeiro mediante determinadas condições, entre elas, de tornar a terra produtiva. O sistema foi abolido no Brasil em 1822.

O patrimônio religioso de São José do Rio Pardo media 12 alqueires e foi doado por um grupo de fazendeiros – Antônio Marçal Nogueira de Barros, José Theodoro Nogueira de Noronha, João José de Souza, Cândido Faria e Cândido Miranda de Noronha – em 6 de fevereiro e 19 de junho de 1865, em regime de condomínio da Fazenda Cachoeira do Lajeado, depois denominada somente 'Laje'. Localizamos no Cartório de Registro de Imóveis de São José do Rio Pardo a confirmação da doação do patrimônio. Em 1902, a Fábrica da Matriz de São José do Rio Pardo, responsável pela administração dos bens, registra em cartório de imóveis da doação de 1865:

> Antiga Fazenda de café, hoje patrimônio de São José. Doze alqueires de terras nesta cidade, outrora pastos da fazenda Laje, e com seguinte demarcação: começa no Rio Pardo, em um ralho que começa no mesmo rio e por este acima a dobrar em córrego, até (...) dividindo com João José de Souza, até a porteira da cabeceira de uma lagoazinha, pela "aguinha" desta abaixo, até desembocar no córrego maior, até aqui dividindo com Joaquim Gomes Nogueira de Sá e Antônio Marçal Nogueira de Barros, por este córrego abaixo até a barra do córrego denominado "da Barra", até aqui dividindo com os mesmos sócios até frontiar a olaria de Gabriel José de Souza e d'ali rumo até perder deste primário e desta demarcação (OFICIAL DE REGISTRO..., LIVRO A-ANTIGO, p. 78).

Buscamos espacializar o patrimônio doado em mapa georreferenciado atual, demarcando 12 alqueires de terras (cerca de 290.000,00 m²), o que demonstrou a relação do patrimônio com a hidrografia local, como forma de sua demarcação (Fig. 4).

Figura 4: Patrimônio doado a São José em 1865. Em vermelho, a espacialização do patrimônio, somando exatos doze alqueires (290.400,00 m²), sobre imagem de satélite de 2017. Em laranja a linha representando o trajeto da ferrovia e, em azul, o córrego que antes pertencia à fazenda Laje, de nome Macaúbas. Desenho do autor sobre original. FONTE: FERREIRA, 2017, p. 271.

Expansão do tecido urbano: períodos morfológicos do tecido[7]

Para Panerai (2014), entender o processo de crescimento urbano pode nos oferecer uma apreensão global em uma perspectiva diacrônica, onde buscam-se identificar os pontos fixos das transformações anteriores, para assim identificar as lógicas do assentamento atual (PANERAI, 2014, p. 55). O método do autor consiste em interpretar o tecido edificado na busca por referenciais físicos das sucessivas transformações, que deixaram marcas de uma sedimentação histórica, assumindo que "estabelecer as relações entre os grandes traçados e o sistema viário principal, com os edifícios públicos revela a estrutura monumental e seu vínculo com o sítio" (idem, p. 78). Esse é o método aplicado nos subitens seguintes, onde procedemos à espacialização da evolução do tecido urbano, ressaltando aspectos de seu processo formativo. A mesma abordagem encontra-se em Guerreiro (2002) – método tipológico territorial – cuja vantagem encontra-se na forma de estudo "cíclico", onde pode-se saber, pela configuração atual, os estágios anteriores ou futuros do tecido urbano.

A Morfogênese

A morfogênese do tecido urbano de São José do Rio Pardo é configurada pela rota estruturante do território, permeado por uma rede de fazendas e pelo patrimônio doado em 1865. O patrimônio tem, ao centro, sua capela em posição de promontório cuja delimitação é feita pelos rios circundantes (Fig. 5). Corresponde à terceira fase de estruturação no território, onde o patrimônio representa o rompimento de uma dinâmica rural preexistente.

[7] De acordo com Costa et. al. (2017), o desenvolvimento histórico das cidades produz o acúmulo de formas na paisagem. O estudo morfológico deve contemplar os elementos do tecido urbano em períodos morfológicos. Para Panerai, "as marcas da história são lidas pela comparação com estágios anteriores em mapas e plantas antigas (...) tendo o estágio atual como referência (PANERAI, 2014, p. 84).

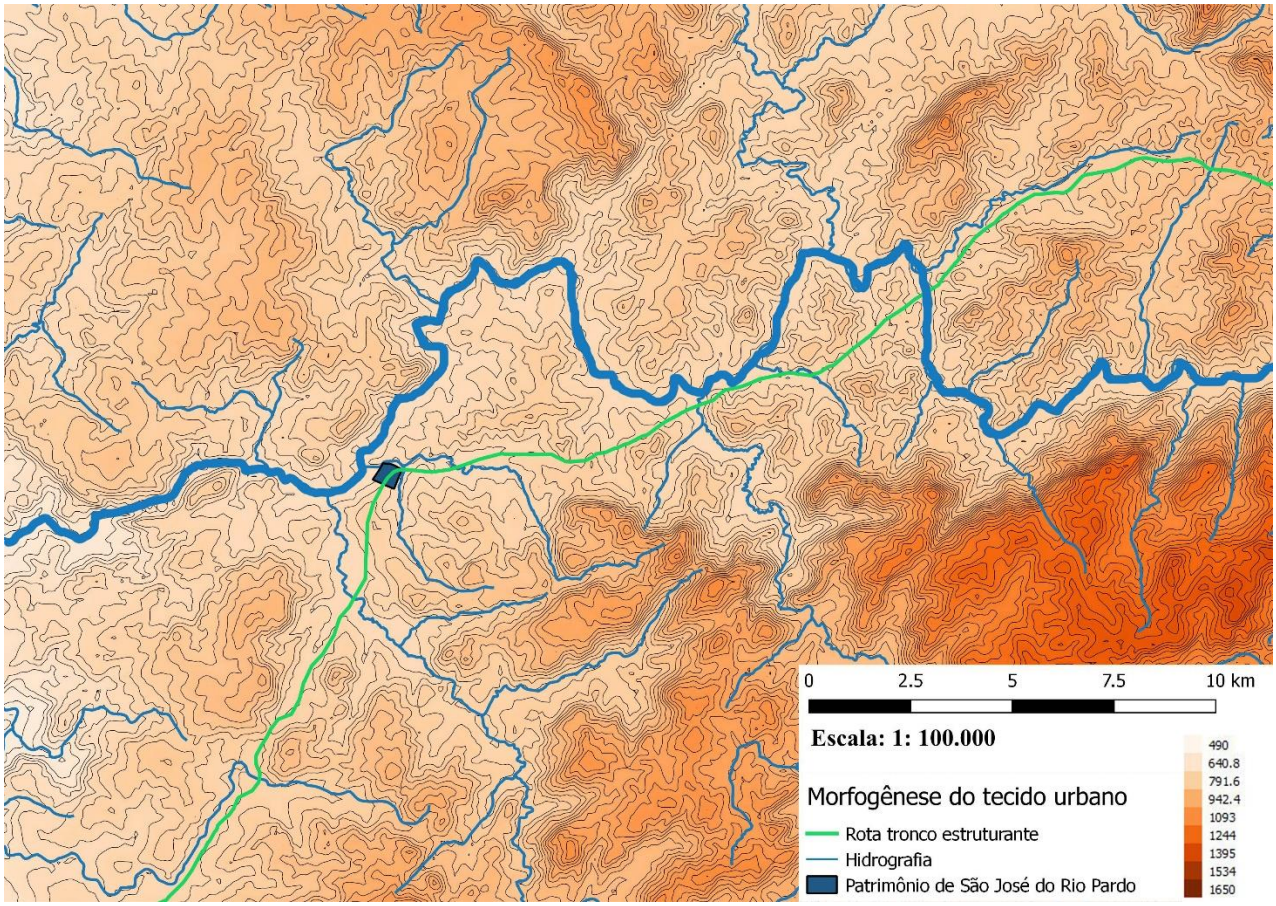


Figura 5: Mapa hipsométrico demonstrando a rota estruturante no território e sua relação com o patrimônio doado em 1865. Em destaque o Rio Pardo e os principais cursos d'água da região. A rota no território foi espacializada através da sobreposição do mapa representado na Fig. 2 sobre Google Earth e, posteriormente, georreferenciado em Qgis. FONTE: elaboração pelos autores.

Segundo período morfológico: 1865 – 1905.

O segundo período morfológico define-se pela consolidação do traçado dentro dos limites do patrimônio religioso. O parcelamento das quadras deu-se a partir do largo da igreja, na cota mais alta, em direção aos fundos de vale. O arruamento inicial de São José do Rio Pardo foi, segundo Adriano Campanhole, proposto por Antônio Marçal Nogueira de Barros, em sessão da Câmara de Caconde em 7 de novembro de 1868. Nogueira de Barros havia sido um dos doadores do patrimônio de São José do Rio Pardo:

> Foi proposto pelo Vereador Marçal que tendo ele, e outros, seus vizinhos, dado para um patrimônio a São José uma sorte de terras, aconteceu para esse lugar tem afluído algumas pessoas para morar, e para que aquele lugar que naturalmente deve se tornar uma povoação não fique arruado com grande defeito (...) o mesmo Vereador Marçal indicou que estava no caso de servir naquele lugar o cargo de fiscal o cidadão João de Deus Araújo Lasbínio, o qual deverá servir cumulativamente o cargo de arruador (CAMPANHOLE, 1979, p.527).

Para Guerreiro (2002), é possível estabelecer uma relação direta entre tipologia territorial e tipologia edificativa. Os caminhos e o parcelamento fundiário são exemplos de estruturas produzidas que guardam uma relação com o existente (GUERREIRO, 2002, p. 59). A quadrícula era o modo mais prático de execução do traçado urbano, pois o módulo básico do lote, e consequentemente da quadra, eram 'carimbados' conforme as necessidades e ajustados à topografia. No século XIX, a cidade tem seu solo estabelecido como mercadoria (GUIRARDELLO, 2010, p. 98) e a forma de parcelamento do solo transparece essa lógica. As novas vias, traçadas a partir das antigas rotas, estruturaram os espaços privados (datas e quadras) e os espaços públicos (largos, cemitérios e praças).

Neste período morfológico, São José do Rio Pardo passou de patrimônio (1865) – com a construção da capela em 1872, curada no mesmo ano – para freguesia em 1874 e foi elevada à vila em 1886. De acordo com Cassassola (2009), ao ser elevada à condição de vila, em 1886, São José do Rio Pardo contava com 4.225 habitantes, quatro praças – da Matriz, do Rosário, do Mercado e da Estação –, possuindo ainda cerca de 800 casas, sendo apenas 3 delas sobrados (TREVISAN apud CASSASSOLA, 2009, p. 52). O tecido, e consequentemente os espaços públicos, era modelado a partir das principais rotas e caminhos, assim como o primeiro cemitério, construído em 1878, na continuação da rua direita. Segundo a Cúria Metropolitana de São Paulo,

> (...) o cemitério continuou a servir a administração do Governo Municipal, que ordenou o seu fechamento no ano de 1885, fazendo construir novo cemitério na parte norte da cidade, na contravertente de uma colina que se eleva no alto do córrego nas Macahubas (CÚRIA..., Relatório de 1906, Fls.7).

O novo cemitério seria inaugurado em 1881, em uma região ainda não ocupada do tecido urbano. Como base cartográfica, adotamos o mapa da Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo, folha de Casa Branca (1905) (Fig. 6), para espacializar o crescimento do tecido urbano, em relação à planta atual do município. Assim, definimos a ocupação urbana de 1905 sobre mapa hipsométrico georreferenciado (Fig. 7), onde elencamos os espaços públicos do tecido urbano, e a constituição da ocupação das quadras. O caminho estruturante, ao adentrar o largo da igreja, origina a antiga rua direita, recorrente em todas as cidades do período colonial e imperial. Nessa figura, ainda podemos identificar que todos antigos caminhos que davam acesso ao patrimônio – um protonúcleo[8] - estruturaram as principais ruas do tecido.

A ocupação não se deu de forma aleatória: mesmo na definição do patrimônio religioso quanto no reticulado das quadras e vias, os elementos naturais se fizeram presentes (rios, córregos e o micro relevo), estabelecendo uma implantação em promontório. Também com relação à expansão do tecido urbano, observa-se que as relações com as linhas estruturantes prevalecem. As linhas de cumeeira (festo) e fundo de vale (talvegue) hierarquizam um sistema de espaços públicos (largos, praças, edificações). A ferrovia Mogiana, que instalou seus trilhos em São José do Rio Pardo em 1887, também se apropriou das linhas de talvegue para implantar o leito ferroviário.

[8] O protonúcleo corresponde à quarta fase de estruturação territorial, onde ocorre o aparecimento de um estágio civil, "sob a forma de incipientes núcleos urbanos" (COSTA & NETTO, 2015, p. 203).

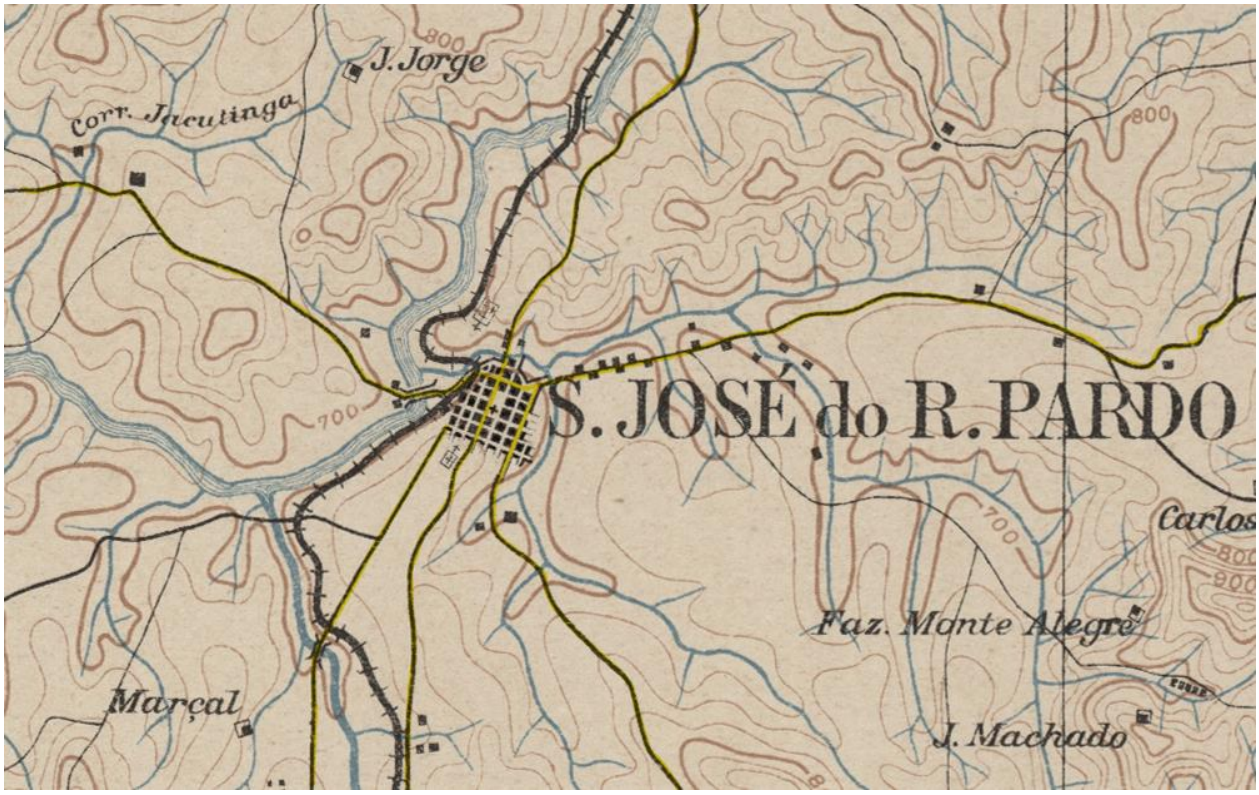


Figura 6: Recorte sobre o mapa da Comisão Geográfica e Geológica de São Paulo (1905), com a identificação, na cor amarela, das rotas estruturantes e sua intersecção, configurando o núcleo urbano de São José do Rio Pardo. Intervenção dos autores sobre original. FONTE: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Segundo Carlos D. Coelho:

> (...) a ocupação urbana nos locais de fundo do vale ocorre, prioritariamente, depois da estabilização de um assentamento inicial, quase sempre ribeirinho, a partir do qual se desenvolve a expansão do núcleo ao longo das vias de penetração no território, gradualmente apoiadas no percurso natural das linhas de água (COELHO, 2014, p. 48).

Essa configuração fica clara quando observamos as linhas de expansão do tecido urbano de São José do Rio Pardo-SP, seguindo os fundos de vale formados por rios (Fig. 6). Em um processo de "sedimentação no tempo" (COELHO, 2014, p. 52), o autor identifica as linhas de cumeeira, do ponto de vista teórico, como a morfogênese do tecido urbano de Lisboa. Em nosso objeto de estudo, estabelecemos a diferenciação em relação à escala de análise: no macro relevo, as "linhas estruturantes" (GUERREIRO, 2002, p. 50) localizam-se nos fundos de vale (talvegues), enquanto que, no micro relevo, percebemos as linhas estruturantes configuram-se em locais de cumeada. Elas assumem, portanto, uma dupla natureza, alterando-se a escala da hipsometria considerada, e traduzem-se em um percurso estratégico de controle do território envolvente.

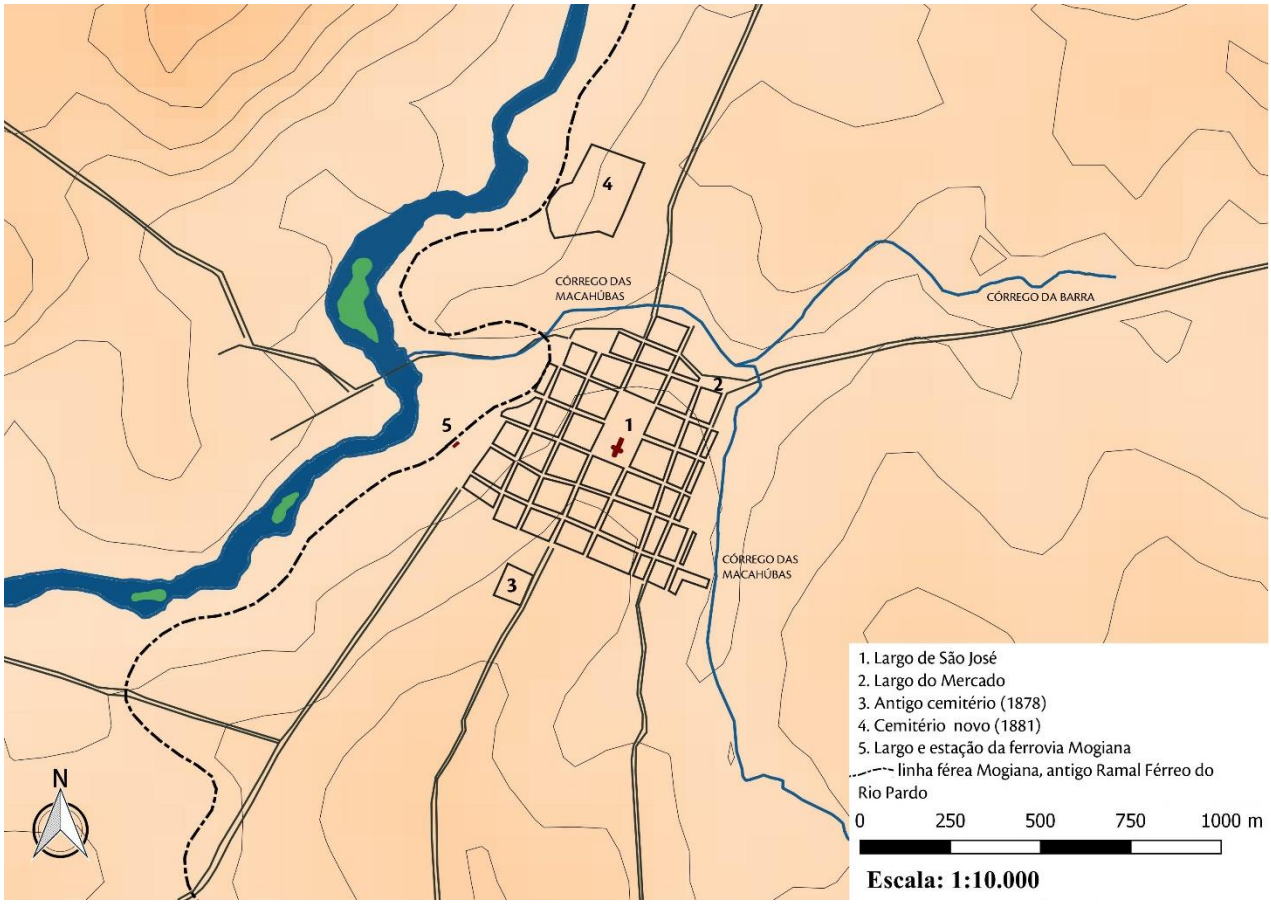


Figura 7: Reconstituição do tecido urbano em 1905. Georreferenciamento, a partir do parcelamento atual, sobre base hipsométrica em Qgis. FONTE: Elaboração dos autores.

Terceiro período morfológico: 1905 – 1922

O terceiro período morfológico corresponde à expansão para fora dos limites do patrimônio doado em 1865. A transposição do Rio Pardo foi realizada pela construção de uma ponte metálica, inaugurada em 1897 por Arthur de Montmorency, e reconstruída a cargo do engenheiro Euclides da Cunha[9], em 1900. O Acesso permitiu a configuração de uma nova nucleação e uma diversificação do tecido, tema que exploraremos a seguir.

A expansão do tecido urbano em sentido oeste, transpondo o Rio Pardo, deu-se, segundo Rodolpho Del Guerra, do desmembramento da Fazenda Açudinho, com uma doação de terras para formar o patrimônio religioso. A criação desse patrimônio ocorreu em 1915 (DEL GUERRA, 2002, p. 273), e deu origem ao bairro Santo Antônio, cuja igreja de mesmo nome implanta-se em promontório. A superação do obstáculo físico, representado pelo Rio Pardo, deu origem à uma deformação por ruptura do tecido (COELHO, 2014, p. 42),

[9] Euclides da Cunha (1866-1909) foi um escritor, jornalista e engenheiro militar foi responsável pela reconstrução da ponte metálica sobre o Rio Pardo, que havia sido inaugurada em 3 de dezembro de 1897, e que por problemas estruturais desabou em 23 de janeiro de 1898. Euclides da Cunha foi o responsável pela reconstrução da pontoe, sendo reinaugurada em 15 de julho de 1900. Como jornalista e escritor, foi em São José do Rio Pardo que escreveu a obra 'Os Sertões', sobre a guerra em Canudos-Ba.

deslocando a malha reticulada de forma a adaptá-la à topografia, ao mesmo tempo que configurava novas rotas estruturais no território. Segundo o autor:

> Aqui os acidentes geográficos estão na origem das interrupções na aplicação da malha, produzindo elementos urbanos singulares que introduzem excepções no sistema de composição (COELHO, 2014, p. 42).

Conceitos equivalentes são utilizados por Panerai (2014), que ao definir o crescimento contínuo (prolongamento do tecido existente) e descontínuo (rompimento do tecido existente), pontua uma série de elementos reguladores, entre eles a "barreira ao crescimento" (PANERAI, 2014, p. 67), um obstáculo geográfico (rio, relevo, floresta, tipo de solo, etc.). Esses elementos atuam tanto como indutores como bloqueadores do crescimento, a depender de seu papel: o Rio Pardo, depois de transposto, atuou com um referencial na malha como futuras expansões em ambos os lados; o tecido urbano também foi seccionado, pela passagem dos trilhos da Companhia Mogiana de Estradas de Ferro. Estudar o processo de crescimento nos leva às marcas de antigos usos e, a partir disso, o significado dos espaços é revisto. Identificar antigos usos de barreiras e limites atuais ajuda-nos a compreender a razão de ser, a configuração do tecido. Logo, identificamos que, o trajeto da ferrovia, delineado em preto na Figura 8, ainda permanece como uma avenida de fluxo intenso, cujo percurso perimetral configura-se como um eixo.

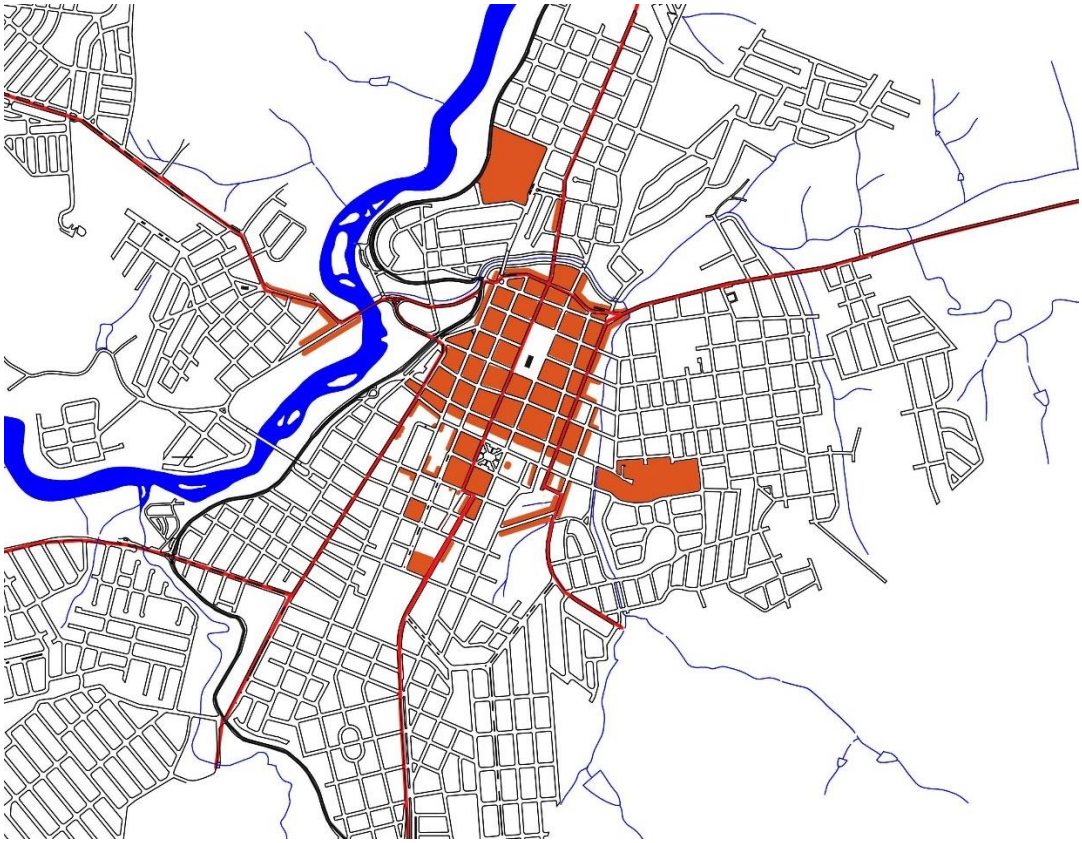


Figura 8: Tecido urbano de 1922 sobre mapa atual (2018). Em vermelho as rotas no território, hoje vias corredores e avenidas FONTE: elaboração dos autores.

A construção do mapa anterior foi possível pelo cruzamento de fotografias aéreas produzidas nos anos 1922 (Fig. 9), que retrataram o tecido urbano em processo de expansão. Espacializamos o tecido ocupado sobre base cartográfica atual (2018) com o objetivo de facilitar a leitura da malha parcelar, uma vez que em algumas quadras tem-se uma ocupação em apenas alguns lotes.

Na imagem, observamos que o tecido urbano tem como eixos de expansão os antigos caminhos e rotas. Esse tipo de expansão dá-se sobre uma "faixa de pertencimento" (COSTA & NETO, 2015, p. 186), uma ocupação lindeira à rota matriz que estruturou inicialmente o território, onde pequenos pontos localizam-se ao fundo, na via de circulação que conecta São José do Rio Pardo a Caconde e à fronteira de Minas Gerais (ver Fig 9).

A atual rua Siqueira Campos foi o ponto de chegada a um antigo largo – Praça do Mercado – atualmente praça Prudente de Moraes. Ali, descansavam as tropas de bois e realizavam-se as feiras e comércio (Fig. 10). De acordo com Nilson Ghirardello,

> Outro provável local para as edificações privadas era o caminho que se dirigia a alguma cidade maior, ao sertão ou às fazendas mais importantes, essa via, que futuramente seria absorvida por uma rua, por causa do movimento, teria prioridade na escolha daqueles interessados por datas para as construções de cunho comercial. Em geral, tornava-se a primeira via nomeada, e a mais importante, num primeiro momento (GHIRARDELLO, 2010, p. 129).

Para o autor, o alinhamento das cidades paulistas de meados do século XIX difere das cidades coloniais pelo traçado que nasce da quadra:

> (...) no momento em que a quadra, a partir da repetição do lote (ou data), define a malha, estabelece-se um 'módulo-base' para todo o arruamento, num procedimento novo e típico dessas cidades (GHIRARDELLO, 2010, p. 98).

No mapa da Figura 8, destacamos uma ocupação isolada, a leste do núcleo central, que não obedece à lógica da quadrícula e destoa do restante do tecido. Ali foi edificado entre 1915 e 1916, segundo Del Guerra (2001), o Asilo "Vila São Vicente", em uma área de 41.000 m².

A implantação de áreas como essas, desmembradas de antigas fazendas em datas a serem vendidas, que não faziam parte do patrimônio doado em 1865, direcionaram o crescimento do tecido em sentido leste. Segundo Del Guerra, a porção leste do centro de São José do Rio Pardo foi loteada a partir da venda da fazenda da família Pereira da Silva, que limitava-se com o Córrego das Macaúbas, limite do antigo patrimônio.

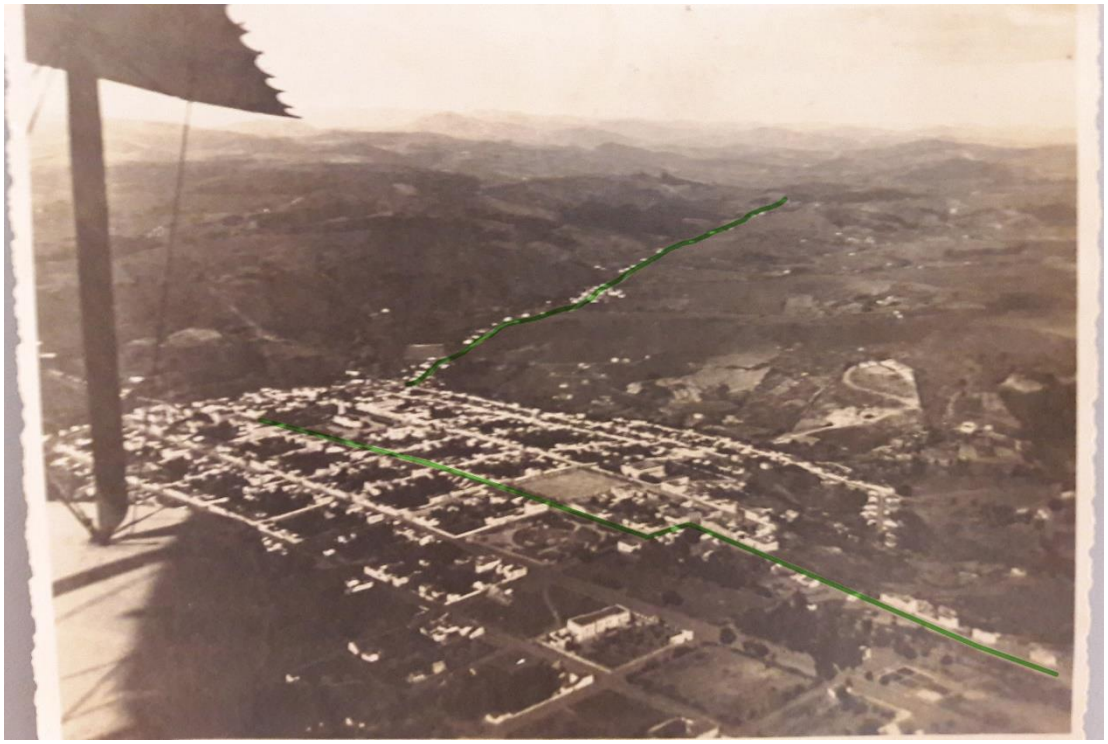


Figura 9: Foto aérea do início da década de 1920, representando o tecido urbano e sua relação com o território. Em verde, destacamos a rota estruturante que originou a povoação, a qual identificamos na cartografia histórica desde 1777. FONTE: Centro de Memória Rio-pardense.

Figura 10: Foto do antigo Largo do Mercado, hoje Praça Prudente de Moraes. FONTE: Centro de Memória Rio-pardense.

Quarto período morfológico: 1922-1941

O quarto período morfológico é definido pela expansão do tecido de forma homogênea, mas também de maneira descontínua, com a criação de novos polos. Essa expansão também encontrou impedimentos, como o obstáculo representado pelo córrego das Macaúbas, que direcionou, juntamente com a topografia, a mudança do traçado ortogonal.

Para Panerai (2014), a transposição de uma barreira pode resultar em várias situações, entre elas a modificação e intervenção pontual: “ao redor dos locais de franqueamento, como portas, pontes ou cruzamentos. A ruptura subsiste: a relação entre os dois lados dá-se somente em certos níveis (por exemplo através de vias principais, enquanto as ruas secundárias não transpõem a barreira)” (PANERAI, 2014, p. 70). Esse processo é identificado a partir da análise do tecido urbano da década de 1940 (Fig. 11), usando, para isso, um mapa produzido em 1941 (Fig. 12), assim como fotografias aéreas (Fig. 13).

Na estruturação do tecido entre 1922-1940, novamente, as rotas ocuparam o papel de direcionamento dos implementos públicos urbanos. Ao analisar a malha de ocupação urbana, tanto na espacialização (Fig. 11), quanto na planta cadastral do município, elaborada pelo Estado de São Paulo (Fig. 12), nos detivemos na relação entre a ocupação inicial (1865), com a formação do protonúcleo e as rotas estruturantes do território. Podemos afirmar que o território apresenta papel decisivo na expansão do tecido, motivo pelo qual a porção sul do mesmo foi sendo ocupada nas “faixas de pertencimento” (COSTA & NETTO, 2015, p. 186) do caminho, ou seja, as faixas de alinhamento com as rotas.

A ocupação em sentido leste deu-se de forma pontual, localizando pontos esparsos relacionados a consolidação de novas nucleações.

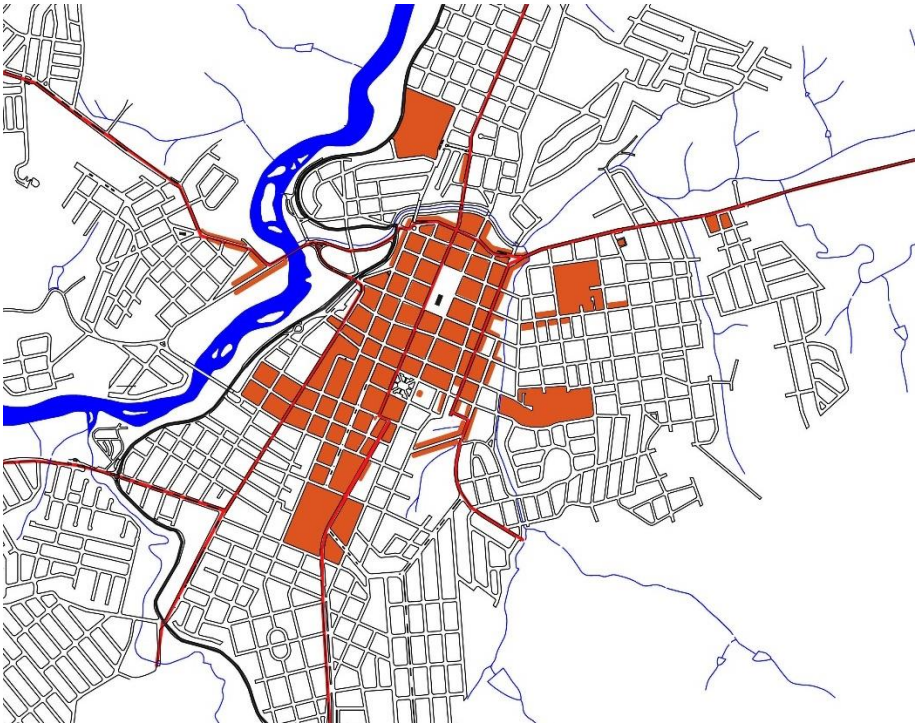


Figura 11: Tecido urbano de 1941 sobre mapa atual (2018). Em vermelho as rotas no território, hoje vias corredores e avenidas FONTE: elaboração dos autores.

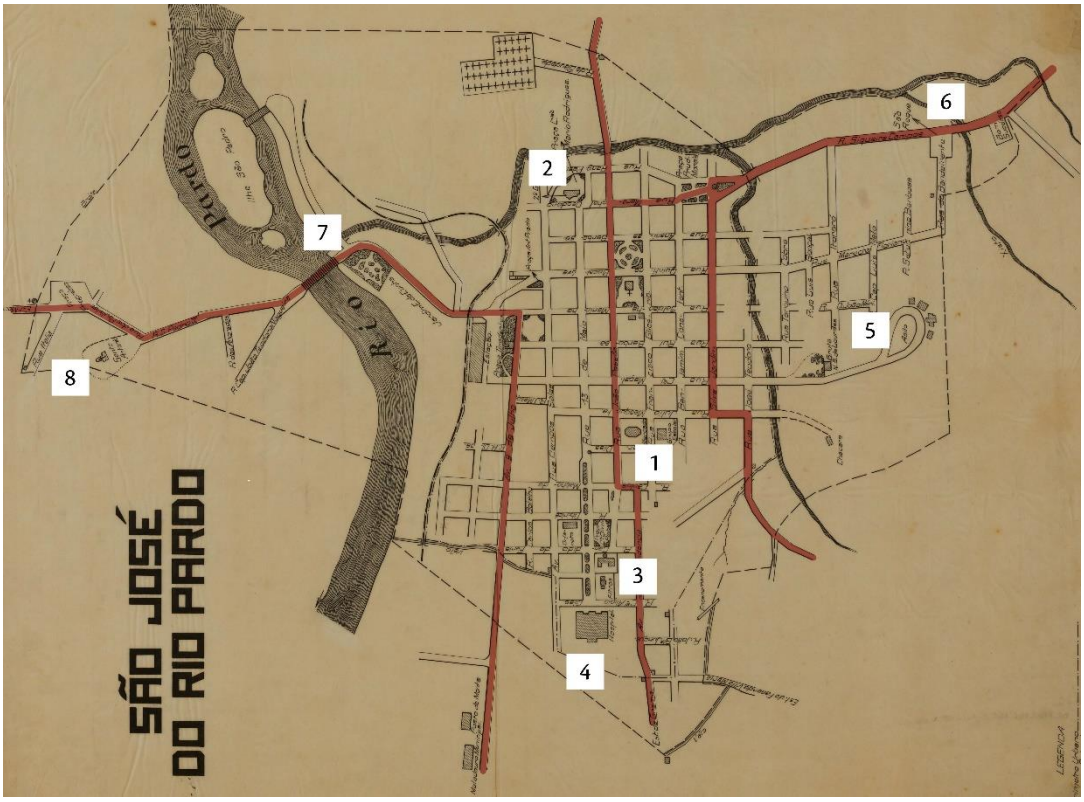


Figura 12: Mapa de São José do Rio Pardo, em 1941 (edição de 1950). Optamos por apresentar o mapa rotacionado, facilitando sua comparação com os mapas anterior. Destacamos os pontos: 1) 1º grupo escolar e mercado municipal (1924); 2) 2º grupo escolar; 3) caixas d'água; 4) Santa Casa de Misericórdia; 5) Asilo padre Euclides; 6) Igreja de São Roque; 7) Jardim de Euclides da Cunha e 8) Igreja de Santo Antônio. Em vermelho, destacamos as rotas estruturantes no território, e sua configuração no núcleo urbano. Intervenção dos autores sobre recorte do original. FONTE: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

No mapa da Figura 12, elencamos os pontos correspondentes a novos espaços públicos e igrejas. O nº 1 indica o 1º Grupo Escolar e o Mercado Municipal. O 1º Grupo Escolar foi edificado por iniciativa de Antônio Cândido Rodrigues, que foi militar e político brasileiro, estando em 1905 ocupando o cargo de Secretário da Agricultura, quando do lançamento da pedra fundamental do Grupo Escolar. A inauguração do edifício deu-se em 22 de abril de 1908 (DEL GUERRA, 2001). O terreno à frente do Grupo Escolar seria ocupado pelo Mercado Municipal somente em 1924, ano do início de sua construção. O edifício foi inaugurado em 1926.

Com a edificação do mercado, transladava-se o local de feiras e comércio da cidade, antes localizado em uma região de várzea, o que evidencia práticas higienistas. Novamente, as ocupações foram direcionadas pelos caminhos principais do tecido, antigas rotas estruturantes.

Nessa década ocorre, concomitantemente, a reforma da Estação Mogiana, no antigo Largo da Estação. A edificação havia sido ampliada em 1913, quando era ainda um sobrado, de dimensões reduzidas. Em 1927 a edificação foi demolida e deu lugar ao prédio atual, preservado em todas as suas características. Já o segundo grupo escolar (nº 2), foi construído entre 1938 e 1940, localizado em um alargamento de via (rota estruturante), praça Cap. Mário Rodrigues. De acordo com Ghirardello (2010), "a República se manifestará fisicamente no solo urbano através da construção, pelo governo estadual, de alguns edifícios relevantes,

como o grupo escolar, o fórum e a cadeia, caso a cidade fosse sede de comarca, sempre confiados a arquitetos de renome" (GHIRARDELLO, 2010, p. 213).

No caso de São José do Rio Pardo que descava-se pela lavou de café, as novas obras como grupos escolares e até mesmo as igrejas, incentivadas desde o início por particulares, eram tidos como símbolos de modernidade e progresso. Outras simbologias também deram nomes a espaços públicos, como o Parque da Independência (nº 3), inaugurado em 1922, onde foram construídos os primeiros tanques para armazenamento da água encanada da cidade. No nº 4, indicamos o edifício da Santa Casa de Misericórdia, depois hospital São Vicente, instalado em 1930. Todas as obras de construção de novas edificações foram patrocinadas por elites cafeeiras, que viam no solo urbano, um capital especulativo.

O nº 5 refere-se ao já citado Asilo Padre Euclides, edificado em 1916, ao passo que outra nucleação, mais a leste, foi configurada pela construção da Igreja de São Roque (nº 6), construída na década de 1930 e inaugurada somente em 1942. O nº 7 refere-se ao jardim público implantado no antigo canteiro de obras da ponte metálica, inaugurada em 1901 por Euclides da Cunha e que deu nome ao espaço público. O nº 8 indica a Igreja de Santo Antônio, implantada ainda nos anos 1915.

Figura 13: Foto aérea de São José do Rio Pardo, em 1939, tirada pela Empresa Nacional de Fotos Aéreas (ENFA). FONTE: Instituto Geográfico e Cartográfico de São Paulo (IGC).

Considerações finais

No presente artigo, demostramos a morfogênese e o crescimento do tecido urbano de São José do Rio Pardo-SP, através da espacialização de documentação primária e utilizando de ferramentas teórico metodológicas presentes em Panerai (2014), Costa & Netto (2015), Guerreiro (2002) e Coelho (2014) – crescimento do tecido, fases de formação, períodos morfológicos e estruturação territorial.

O estudo aponta para a permanência de antigas estruturas na paisagem atual (caminhos, rotas, limites e edificações) construindo uma imagem de sedimentação histórica, na qual as marcas do passado são lidas em estágios anteriores de mapas e plantas, ou pela reconstituição a partir de iconografia. Observamos também uma constante em relação à permanência de antigos caminhos, em detrimento das demais estruturas, o que também abre precedentes para estudos de conjunto sobre as cidades paulistas que formaram-se a partir da mesma rede urbana, indicando aspectos fundiários da morfogênese de seu tecido como método para compreender o crescimento urbano.

REFERÊNCIAS:

Costa, Staël de Alvarenga P.; Netto, M. M. G. **Fundamentos de morfologia urbana**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2015.

Costa, Staël de Alvarenga P. et. al. (2017, Agosto). **O resgate da Morfologia Urbana de Bento Rodrigues**. Artigo apresentado 6ª Conferência da Rede Lusófona de Morfologia Urbana, PNUM, UFES, Vitória (ES).

Cassassola, Luiz Antônio. **Família, capitalismo e modernização: um estudo de caso da família Dias de São José do Rio Pardo-SP (1870-1930)**. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de História, Direito e Serviço Social de Franca, da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Franca, 2009

Coelho, Carlos Dias (coord.). **Cadernos MUrb – Os elementos urbanos**. Vol 1. Lisboa: Argumentum, 2014.

Cúria Metropolitana de São Paulo. **Relatório de 1906**. Pasta de São José do Rio Pardo-SP, 1906.

Del Guerra, Rodolpho José**. E as sementes florescem**. São José do Rio Pardo – SP, Graf-Center, 2001

Ferreira, Rafael Augusto Silva. **Entre fronteiras e conflitos: aspectos fundiários da formação do Sertão do Rio Pardo, 1775 – 1865**. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologias, Pós-Graduação em Urbanismo. Campinas, 2017.

Ghirardello, Nilson. **A formação dos patrimônios religiosos no processo de expansão urbana paulista**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

Guerreiro, Maria Rosália P. **O território e a edificação. O Papel do Suporte Físico e Natural na Gênese e Formação da Cidade Portuguesa**. ISCTE. Mestrado em Desenho Urbano, Lisboa, 2002

Campanhole, Adriano. **Memória da Cidade de Caconde: freguesia antiga de N. S. da Conceição do Bom Sucesso do Rio Pardo.** São Paulo: A. Campanhole, 1979.

Marx, Murilo. **Cidade no Brasil: terra de quem**? São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

Panerai, Philippe. **Análise Urbana**. Brasília: Editora UNB, 2014.

Oficial de Registro de Imóveis da Comarca de São José do Rio Pardo. **Livro A-antigo**. 300 folhas.

Reis Filho, Nestor Goulart. **O Caminho do Anhanguera**. São Paulo: Via das Artes, 2014.

V enanparq
Salvador - 2018

UMA ANÁLISE HISTÓRICA DA RELAÇÃO ENTRE CIDADE E CORPOS HÍDRICOS: MANAUS/AM E SEUS IGARAPÉS

A HISTORICAL ANALYSIS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN CITY AND WATER BODIES: MANAUS/AM AND ITS STREAMS

UN ANÁLISIS HISTÓRICO DE LA RELACIÓN ENTRE CIUDAD Y CUERPOS HÍDRICOS: MANAUS/AM Y SUS ARROYOS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

CARCERERI, Maria Luisa Gambôa
Doutora em Urbanismo; Arquiteta e urbanista do DPH da COC/Fiocruz.
maria.carcereri@fiocruz.br

UMA ANÁLISE HISTÓRICA DA RELAÇÃO ENTRE CIDADE E CORPOS HÍDRICOS: MANAUS/AM E SEUS IGARAPÉS

A HISTORICAL ANALYSIS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN CITY AND WATER BODIES: MANAUS/AM AND ITS STREAMS

UN ANÁLISIS HISTÓRICO DE LA RELACIÓN ENTRE CIUDAD Y CUERPOS HÍDRICOS: MANAUS/AM Y SUS ARROYOS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O artigo trata da relação de influência mútua estabelecida entre cidades e corpos hídricos. Mais especificamente, busca analisar a conformação urbana da cidade de Manaus/AM em um sítio recortado por igarapés, e a relação entre estes elementos hídricos e a sociedade tendo como marco temporal o período provincial (1852 a 1889). Os igarapés são bastante influenciados pelas alterações em escala local e apresentam maior variação temporal de suas características abióticas quando comparados aos grandes rios. Devido à importância regional destes corpos hídricos, os impactos ao ambiente natural também podem afetar os seres humanos e as áreas urbanas com as quais se relacionam.
PALAVRAS-CHAVE: História da cidade; Manaus; Rede de igarapés.

ABSTRACT:
The aim of this article is the mutual influence relationship established between cities and water bodies. Specifically, it seeks to analyze the urban conformation of the city of Manaus/AM in a site drained by streams, and the relation between these water elements and the society having as a time frame the provincial period (1852 to 1889). The streams are strongly influenced by the changes in local scale and present a greater temporal variation of their abiotic characteristics when compared to great rivers. Due to the regional importance of these water bodies, impacts to the natural environment can also affect humans and the urban areas to which they relate.
KEYWORDS: *City history; Manaus; Stream networks.*

RESUMEN:
El artículo trata de la relación de influencia mutua establecida entre ciudades y cuerpos hídricos. Más específicamente, busca analizar la conformación urbana de la ciudad de Manaus/AM en un sitio recortado por arroyos, y la relación entre estos elementos hídricos y la sociedad teniendo como marco temporal el período provincial (1852 a 1889). Los arroyos son muy influenciados por las alteraciones a escala local, y presentan mayor variación temporal de sus características abióticas cuando comparados a los grandes ríos. Debido a la importancia regional de estos cuerpos hídricos, los impactos al ambiente natural también pueden afectar a los seres humanos y las áreas urbanas con las que se relacionan.
PALABRAS-CLAVE*: Historia de la ciudad; Manaus; Rede de arroyo.*

INTRODUÇÃO

A importância dos corpos hídricos permeia a história urbana desde os primeiros assentamentos, preferencialmente fixados em locais com oferta de água, comida, combustível e meios para a subsistência humana. Como nos mostraram os estudos da história ambiental urbana, o processo de formação das cidades resulta na alteração contínua do ambiente natural sobre o qual se estabelece, e é diretamente influenciado pelos aspectos socioeconômicos, políticos e tecnológicos de cada período histórico. No processo geral de formação das cidades, se estabeleceram várias formas de interação com a água, o que contribuiu tanto para implantação de benefícios à manutenção da vida humana, quanto para impactos sobre a dinâmica ambiental das bacias hidrográficas (ROSEN & TARR, 1994; TARR, 2004, 2010). Entendendo que a cidade, como a forma territorial de assentamento urbano estabelecido pelo homem, é uma construção histórico-social concreta que inevitavelmente produz mudanças no ambiente natural sobre o qual se assenta, e é também por ele alterada, nos cabe refletir sobre quais as repercussões deste processo.

Na discussão sobre águas e cidades, a Amazônia é um rico campo de estudos. Em território nacional, a Bacia Amazônica contabiliza área aproximada de 3,9 milhões de Km² (ANA - AGÊNCIA NACIONAL DE ÁGUAS, 2013), abrangendo corpos hídricos de diferentes ordens[1] e tipologias. Nesta rede das águas, destacam-se os igarapés, como fios de uma trama hídrica que guarda grande relevância para a organização social, cultural, econômica e urbana dos diversos grupos humanos que com eles se relacionam. Igarapé é o nome regional atribuído aos riachos de pequeno curso (AB'SABER, 2003; SANTOS et al., 2014), "que pelo seu porte relativamente menor não merecem o designativo de rio, reservado, na região, aos realmente grandes cursos d'água; corresponderiam aos ribeirões e riachos do sul e sudeste do Brasil" (SOARES, 1963, p. 96).

Os igarapés foram habitados desde muito antes do período colonial, sendo elementos fundamentais não só para a manutenção da floresta e da rede hídrica amazônica, mas também no suporte à vida humana que se estabelecia em suas margens, representando meio de subsistência e transporte (AB'SABER, 2003). Através dos rios e igarapés amazônicos a população indígena e depois os ribeirinhos fizeram transcorrer e organizar a vida, em estreito vínculo com a natureza. Os elementos fluviais afetam significativamente a vida e a cultura dos ribeirinhos, perpassando diversos aspectos de sua história/memória. Por exemplo, a sazonalidade das estações chuvosa (dezembro a maio) e seca (julho a outubro) influencia o ciclo hidrológico pelas cheias (inundação de extensas áreas de várzea e igapó) e vazantes (águas restritas aos leitos dos corpos hídricos) dos grandes rios e dos cursos d'água menores como os igarapés, o que repercute sobre os aspectos sociais, culturais e econômicos da região (HAMADA et al., 2014).

Foi também através destes "caminhos que andam" (TOCANTINS, 2000, p. 275) que o colonizador português (século XVII e XVIII) percorreu e conquistou o território a ser explorado, estabelecendo uma série de fortes de defesa ao longo das principais vias fluviais, como o Forte de São José da Barra do Rio Negro, ponto de origem da cidade de Manaus, implantado no final do século XVII para defesa do território sob posse de Portugal. Destacando a importância das águas para a conformação inicial de Manaus, Reis (1931, pp. 47-48 apud DAOU, 2014, p. 66) indicou que o sitio escolhido para a implantação do forte era "um outeiro, entre dois igarapés, situados três léguas acima da confluência do rio Negro com o Solimões".

[1] A ordem de um corpo hídrico está relacionada com seu tamanho e define sua hierarquia. Pelo método de Strahler (PETTS, 1994 apud MENDONÇA et al., 2005), as nascentes são riachos de 1ª ordem e não recebem nenhum afluente. A junção de dois riachos de 1ª ordem forma um de 2ª ordem e assim por diante.

Para além dos dois igarapés inicialmente ocupados, a cidade se expandiu em terreno desenhado por densa trama hídrica, um fator determinante para a definição do seu traçado urbano até meados do século XIX. Por um lado, os igarapés representavam funções essenciais para a manutenção da cidade, tais como: abastecimento de água, canal de circulação fluvial (para conexão da cidade e arrabaldes), espaço de lazer e trabalho (ex.: lavadeiras e aguadeiros). Por outro lado, se configuravam como elemento limitador do crescimento urbano e fonte potencial de doenças, pela combinação de seu ciclo natural com variação no volume de águas e as alterações em suas características ambientais promovidas pela ocupação humana.

A partir de 1852, Manaus tornou-se a capital da Província do Amazonas, logo após ser elevada à categoria de cidade. Neste período, o núcleo urbano foi estruturado ainda de modo bastante acanhado. Os limites da cidade eram o Rio Negro, o Igarapé da Cachoeira Grande (atualmente chamado Igarapé São Raimundo) e o Igarapé da Cachoeirinha (cuja terminação é conhecida atualmente como Igarapé do Educandos) (BITTENCOURT, 2012[2]). Enquanto limitada pelos diminutos recursos públicos, a administração da Província pouco pôde intervir sobre os igarapés, atuando na construção de pontes para driblar as limitações do terreno, e fiscalizando os usos das águas para tentar manter-lhes potáveis ao consumo da população.

Para compreender qual o papel dos igarapés no processo de formação e expansão urbana de Manaus, e quais os impactos deste processo sobre estes corpos hídricos, a presente análise, foi embasada em pesquisa documental e teve como fio condutor fontes primárias, tais como: i) falas dos presidentes e vice-presidentes da Província (1852 a 1889), e relatórios a eles apresentados; ii) leis e posturas municipais; iii) plantas e mapas da cidade de Manaus; iv) textos e registros iconográficos de viajantes que percorreram a região amazônica no período relatado. As falas dos presidentes e governadores revelaram o contexto político, administrativo e econômico em que ocorreram as transformações urbanas empreendidas em Manaus, e indicaram as motivações técnicas e culturais que embasaram este processo, bem como permitiram entrever o modo como a sociedade se relacionava com o ambiente natural. Quanto ao relato dos viajantes, foi preciso considerar que o seu olhar estrangeiro se baseava em padrões técnicos e estéticos da cultura europeia capitalista, tida como um modelo de civilização que servia de parâmetro para avaliação do que lhe era diferente (CHAUI, 2008). Apesar das evidentes particularidades (ex.: ambientais, geográficas, culturais, técnicas e sociais) que diferenciavam Manaus de grandes cidades europeias, este era o modelo que os governantes locais almejavam alcançar.

UM VISLUMBRE - A CIDADE DE ANTES

O sítio onde se implantou a cidade de Manaus, com situação geográfica privilegiada e estratégica frente à bacia hidrográfica regional, era entrecortado por extensa rede de drenagem formada por igarapés (AB`SÁBER, 2004, MESQUITA, 2006). Essa característica foi ressaltada nas descrições de viajantes que percorreram a região Norte e visitaram Manaus, como Martius & Spix (1819); Wallace (1848-1852); Agassiz & Agassiz (1865-1866)[3] e Bates (1848-1859). Este último, dedicado ao estudo da história natural, destacou a boa localização da cidade "na confluência de dois grandes rios navegáveis" e "no centro da região

[2] Obra póstuma publicada pela Secretaria do Estado de Cultura do Governo do Amazonas em 2012, intitulada "Manaus". O geógrafo, administrador e historiador manauara viveu de 1876 a 1975.

[3] Nos referimos ao zoólogo suíço Louis Agassiz e sua esposa Elizabeth Agassiz, que foi cronista da expedição científica que realizaram entre 1865 e 1866 na Amazônia. Sua obra intitulada *Voyage au Brésil,* foi publicada em 1869 com os relatos desta expedição científica.

equatorial da América do Sul, encravado num território quase tão vasto quanto a Europa", e acreditava que Manaus seria grandiosa no futuro (BATES, 1944, p. 133)[4].

Nascido como um aldeamento português contíguo ao Forte de São José da Barra do Rio Negro, somente em 1791 quando se tornou sede da Capitania, o então chamado Lugar da Barra passou a ser lentamente transformado, até se tornar cidade, em 1849 (MONTEIRO, 1994). Ferreira (s.d, pp. 576-577, *apud* GARCIA, 2010, p. 47), relata em sua *Viagem Filosófica ao Rio Negro*, de 1787, a diminuta constituição do Lugar:

> Está a fortaleza fundada na frente de uma povoação de índios e alguns moradores brancos; a qual se divide em dois bairros, ao longo da margem boreal; ambos eles ocupam uma porção da barreira que medeia entre os dois igarapés da Tapera dos Maúes, e dito dos Manaós. Porém a porção da barreira, que serve de base ao primeiro bairro, aonde estão situadas a matriz e as residências do reverendo vigário e do comandante, é a mais alta e mais avançada sobre o rio, do que a do segundo bairro, aonde só há 8 casas. Uma e outra é bordada de grandes lajes de pedras, com pouco sensíveis interrupções.
> Pelo tabuleiro superior da barreira ao primeiro bairro, está disposto o arruamento das casas sobre 3 linhas de fundo: contam-se 10 na frente, incluídas as residências: para fora da linha saem 2 no tope do tabuleiro, além das que, pelo comprimento da mesma linha, avançam em frente sobre o rio; como são a casa das canoas no ponto da povoação, dita do forno no declive da barreira e dita da olaria. Na segunda linha do fundo contei 11, e na terceira 14.
> Havia em todas elas alguns vazios por encher, além do seu alinhamento não ser o mais geométrico.

Na Planta da Vila de Manaus levantada em 1845 (Figura 1), é possível observar que a maior parcela das edificações se encontra no bairro do Espírito Santo, primeiro a se formar nas imediações da Fortaleza da Barra. Mesclam-se na cidade as edificações cobertas com telha (indicadas em vermelho na planta) e aquelas cobertas de palha (em amarelo), indicando que os grupos de menor renda ainda habitavam a parte central da vila.

Neste núcleo mais edificado nota-se que o alinhamento dos lotes alcança as margens dos igarapés, que já não são representados com a mata ciliar. Já os igarapés mais afastados, como o Igarapé de Manaós, apresentam uma faixa de mata em toda a extensão de suas margens. Em sua passagem por Manaus, alguns anos após a elaboração desta Planta, Bates (1944, p. 135) registrou que toda a superfície da terra nas imediações da cidade, até a margem do rio era "coberta por uma uniforme e ondulante floresta verde-escuro, a *caá-apoam* (mata convexa) dos índios, que é característica do Rio Negro. Essa mata cobre também as extensas áreas de terras baixas, que são alagadas pelo rio na estação das chuvas". Tal observação corrobora a afirmação de Leonardi (2013) e Cronon (1988) de que também os povos nativos promoviam mudanças no ambiente natural, neste caso transformando a floresta primária em secundária.

[4] A primeira versão da obra de Bates, intitulada *The Naturalist on the River Amazons,* foi editada em 1863, em dois volumes, com relatos da viagem do naturalista pela Amazônia.

Figura 1: Trecho da Planta das Villas de Manaós e Ega, 1845. Pontos de referência: a) Igarapé da Bicca; b) Igarapé da Pólvora; c) Igarapé da Ribeira; d) Igarapé da Olaria (renomeado posteriormente de Igarapé do Espírito Santo); e) Igarapé dos Remédios; f) Igarapé de Manaós; g) Ilha de São Vicente; h) Antiga Igreja Matriz; i) Forte de São José do Rio Negro.
Fonte: Adaptado pela autora da Planta das Villas de Manaós e Ega, 1845. Acervo do Arquivo Histórico do Exército (AHEX) - Divisão de História e Acesso à Informação (DHAI). Nota: A planta foi rotacionada em 90° em relação ao seu posicionamento original, para manter posição mais próxima (embora não idêntica) as demais imagens que serão apresentadas.

O PERÍODO PROVINCIAL

Sete anos após o primeiro levantamento, quando Manaus tornou-se capital da recém-criada Província do Amazonas, foi elaborada uma nova a planta (Figura 2) que indicava um crescimento no número de edifícios. Nesta época (1852) registrava-se uma população de 5.081[5] habitantes (DAOU, 2014). A planta, sem legenda, não traz nenhuma outra característica do ambiente natural além dos igarapés e do Rio Negro. Nota-se que a cidade se desenvolveu com base em critérios funcionais e orgânicos, adequando-se a estes condicionantes naturais, que definiam os limites e as características do núcleo urbano, embora já seja possível identificar uma tentativa de organizá-lo de modo alinhado. O sentido de crescimento da cidade seguia na direção Leste-Oeste, em paralelo ao Rio Negro.

[5] Provavelmente estes dados registram o número de habitantes não só da cidade, mas também de seus arrabaldes, considerando que para o ano de 1852 a cidade da Barra possuía um total de 243 edificações. Destas, seis eram edifícios públicos (Igreja, Casa de Câmara e Cadeia, Quartéis, Tesouraria e Recebedoria) e 237 eram habitações, distribuídas entre: 89 casas térreas cobertas por telha; 20 sobrados (sendo 12 em construção); 128 casas térreas cobertas de palha (sendo seis em construção) (PENNA, 1853).

Figura 2: Planta da Cidade de Manaós em 1852, onde é possível visualizar os principais igarapés que conformavam a área central da cidade de Manaus e outros pontos de referência: a) Igarapé da Cachoeira Grande; b) Igarapé Castelhano; c) Igarapé de São Vicente; d) Igarapé da Bicca; e) Igarapé da Ribeira; f) Igarapé do Espírito Santo; g) Igarapé do Aterro ou dos Remédios; h) Igarapé Cachoeirinha; i) Igarapé Monte Cristo; j) Igarapé de Manaós; l) Bairro da Matriz; k) Bairro Campinas; m) Bairro da República; n) Bairro dos Remédios; o) Ilha de São Vicente; p) Antiga Igreja Matriz; q) Forte de São José do Rio Negro; r) Igreja dos Remédios.
Fonte: Adaptado pela autora de Acervo Digital da Biblioteca Nacional.

É possível visualizar na planta de 1852 que as construções estavam concentradas em bairros estabelecidos em blocos, separados por igarapés. Em relatório elaborado após sua posse como presidente da Província do Amazonas, Tenreiro Aranha (1852) informava que a capital era cortada por três rios[6], e em apenas dois deles existia conexão entre as margens feita por pontes (ambas em estado de ruínas), uma para a Ilha São Vicente, e outra conectando o Bairro da Matriz com o da República. A partir desta época, as pontes se tornam tema constante na preocupação dos governantes. Esses elementos concorriam para vencer os limites impostos pela geografia local, e driblar os condicionantes naturais, permitindo o crescimento da cidade. Construídas em madeira, submetidas ao intenso calor e a elevada umidade de Manaus, além do trafego constante (ainda que não intenso), estas pontes necessitavam de reparos periódicos.

Assim como no Igarapé do Espírito Santo, na maior parcela dos igarapés na cidade de Manaus e em suas adjacências, era possível a circulação de embarcações de pequeno porte nos períodos de cheia. Alguns deles, por sua maior dimensão e volume de água, também eram navegáveis no período da vazante. Nas lembranças relatadas por Agnello Bittencourt, vê-se como a circulação através dos igarapés era importante para a sociabilidade urbana de Manaus.

[6] Acredita-se, pela leitura do mapa apresentado na Figura 2, onde podemos ver as áreas de ocupação urbana da cidade de Manaus em 1852, que o Presidente se referia aos Igarapés do Espírito Santo, do Aterro e de São Vicente, que seccionavam a área habitada da cidade.

> Os igarapés fizeram por muito tempo o papel de rua. Antes do aterramento dos núcleos históricos, esse papel foi bem nítido.
> Contava meu pai que, pelos anos oitenta do século passado, quando, aliás, os grandes aterros já haviam começado, meu avô, com os filhos, de canoa, saindo dos fundos da casa à rua do Espírito Santo[7] (hoje rua Dr. Moreira n° 88), pelo igarapé dos Remédios (no trecho que é hoje a avenida Floriano Peixoto), ia visitar meu bisavô, José Ferreira Ribeiro Bittencourt, e a meu tio-avô, Francisco Público Ribeiro Bittencourt, na "rocinha" pioneira deste, no igarapé então sem nome, que o povo veio a chamar igarapé do Bittencourt (agora mais conhecido como igarapé da Segunda Ponte).
> Por água vinha a banda de música dos Educandos tocar junto o Palácio, nos domingos e feriados. Por água fazia-se o cortejo do Divino – uma comemoração anual a envolver toda a comunidade, desde o presidente da Província. Era de igarapé a água que se bebia, ensejando a profissão dos "aguadeiros". Nos igarapés, lavava-se roupa. Os igarapés eram o reino encantado da vadiagem dos curumins – igualados na alegria os filhos de brancos e seus pajens índios.
> Os igarapés, os que ainda existem e os que deixaram e existir, condicionaram o início do desenvolvimento urbano. Seus vales atraíram casas, dando o óbvio relacionamento homem-água, com a mediação indispensável da canoa (BITTENCOURT, 2012, pp. 29-30).

Os registros históricos deste período dão conta de que os igarapés, em especial aqueles mais preservados, eram intensamente utilizados pela população, para o abastecimento de água, lazer, lavagem de roupas, entre outros. Em um trecho de seus relatos, Bates (1944, p. 136) descreve a cascata de um igarapé[8] muito apreciada pelos moradores da Barra do Rio Negro nas imediações da cidade, a três km da povoação.

> As águas de um dos regatos que cortam a sombria mata despejam-se ali do alto de um penhasco de cerca de três metros de altura. Não é a cascata em si que constitui a principal atração do lugar, e sim a quietude e a solidão que ali reinam, bem como a maravilhosa variedade e exuberância das árvores, folhagens e flores que orlam o poço onde se despeja a água. As famílias do lugar costumam fazer piquenique ali; os cavalheiros - e, segundo dizem, também as senhoras, passam as horas mais quentes do dia banhando-se nas águas frias e revigorantes da cascata.
> O lugar é histórico para os naturalistas, por ter sido um dos favoritos dos célebres viajantes Spix e Martius, quando visitaram Barra em 1820. Von Martius ficou de tal forma impressionado com a magia e a beleza do lugar que celebrou a visita que ali fez desenhando o seu cenário para servir de fundo a uma das ilustrações de sua grande obra sobre as palmeiras.

A segunda metade do século XIX é marcada no Brasil pela implantação, por parte da administração imperial, de políticas públicas alinhadas ao pensamento higienista, que será incorporado às intervenções realizadas em diversas cidades brasileiras. Neste contexto, a salubridade dos igarapés nas áreas povoadas de Manaus era trazida à discussão, por serem estes espaços vistos como possíveis focos de doenças[9], demandando constante monitoramento e limpeza de suas margens (MOREIRA, 1854). Havia o receio de que grandes epidemias, como a febre amarela que assolou o Rio de Janeiro na década de 1840, chegassem

[7] A rua do Espírito Santo não ficava junto ao igarapé homônimo, estava mais próxima do antigo Igarapé do Aterro.

[8] O autor não nomeia o igarapé ao qual se refere, mas pela descrição acredita-se que se trata da cascata do Igarapé da Cachoeira Grande, para a qual a Planta de 1852 (Figura 2) indica uma pequena trilha chamada "Caminho da Cachoeira Grande".

[9] As febres "catharreas" eram relacionadas com os períodos de cheia e vazante do rio e dos igarapés (LACERDA, 1864, p.4).

a Manaus visto que faltava à cidade “medicamentos, hospitaes [sic], medidas hygienicas [sic], tudo enfim que é necessário [sic] para preveni-las, ou para attenuar [sic] os seus estragos” (PENNA, 1853, p. 62). Este temor se concretizou em 1856, quando Vieira (1856) estima que a doença atingiu 1/3 da população da capital da Província entre fevereiro e junho (período da cheia), retornando depois em anos subsequentes (CUNHA, 1861).

Pelos relatos dos Presidentes da Província, nota-se que as modificações promovidas na dinâmica ambiental dos igarapés pela implantação da cidade, sinalizavam o desequilíbrio ambiental que fazia com que estes corpos hídricos fossem vistos como uma potencial fonte de problemas para a manutenção da saúde da população. Por exemplo, a remoção das matas ciliares e o aumento do despejo de efluentes alteram as características do igarapé (como o sombreamento das águas, a oferta de alimento, a temperatura da água), o que pode ter contribuído para a diminuição no número de espécies de peixes, predadores naturais de insetos aquáticos, e influenciado na formação de nuvens de mosquitos próximas às margens. Quando se retira a floresta do igarapé, em especial naqueles de 1ª a 3ª ordem, toda a sua dinâmica ambiental é alterada, e a capacidade de sustentação da vida (humana ou animal) está comprometida.

Sabe-se que os igarapés sempre foram habitados por pequenos grupos de pessoas (AB’SABER, 2003) cujos impactos eram absorvidos pelo próprio sistema, mas quando se implantam cidades ao seu redor, esses impactos são exponencialmente maiores, e este é um ponto central a ser observado. Em comparação a um grande rio, como o Rio Negro, o igarapé é capaz de suportar um grau de impacto muito menor. Esta característica não foi observada na concepção das ações públicas que pretendiam o crescimento da cidade de Manaus, embora os igarapés preservados fora da área urbana fossem muito valorizados pela população.

Aliada à questão da salubridade estava o embelezamento. A leitura das falas dos governantes leva a crer que neste período germinava a intenção de realizar obras públicas que transformassem as feições da cidade, para converter Manaus em uma urbe “aformoseada” e confortável, digna de portar o título de capital da Província (PENNA, 1853, p. 29). O Presidente da Província assinalava como urgente, além da construção e manutenção das pontes sobre os igarapés, a construção de edifícios para as repartições públicas e para a Igreja Matriz, organizando os espaços de poder do Estado e da Igreja, decisivos na organização territorial das cidades naquele período.

Outra questão relevante era que, apesar da extensa rede hídrica sobre a qual se assentou Manaus, o abastecimento de água insinuava-se como um problema a ser resolvido pela municipalidade, que pensava em canalizar a água pura de um igarapé nas imediações da cidade, para distribuição através de chafarizes. Entretanto, faltavam verbas e recursos humanos e materiais que permitissem o alcance destes anseios, conforme relataram vários governantes, como: Penna (1853); Vieira (1856); Furtado (1858); Amaral (1858); Cunha (1861; 1864).

Buscando ampliar o tecido urbano, o Presidente Amaral (1858, p. 44) solicitou a abertura de ruas que alcançassem os Igarapés de Manaus e da Cachoeira Grande, entendendo que o crescimento da cidade para estas áreas permitiria a implantação de bairros planejados, com ruas sombreadas e edificações mais modernas, em detrimento das “poucas, tortuosas, estreitas e desniveladas ruas da cidade actual [sic]”. Deixava entrever em sua fala o anseio, ainda que discreto, de adotar um modelo de cidade mais organizada e bela, arborizada e com edificações condizentes com a estética projetual da época.

O registro da rusticidade do pequeno povoado se fez presente nos relatos de diversos naturalistas e viajantes estrangeiros que visitaram Manaus no transcorrer do século XIX. Em geral registravam como primitiva a cultura indígena, quando comparada com a do europeu (NUNES & HATOUM, 2006). Humildes "casas tapuias – ora rua, ora igarapé – ali uma estrada, aqui uma comprida ponte de madeira; junto à margem, um vapor; perto dele uma canoa do Amazonas; numa porta, boceja uma cara branca; bem perto daí, banha-se um menino fusco" (AVÈ-LALLEMANT, 1980, p. 100).

O incremento populacional era composto principalmente por migrantes que buscavam enriquecer nesta parte do Império, em virtude de suas características naturais, de extensas terras férteis e sem cultivo, e abundantes recursos para exploração que podiam ser facilmente escoados pelos rios (PENNA, 1855). Lacerda (1864) preocupava-se com os seguintes reflexos desta situação: i) *déficit* habitacional e o elevado valor de aluguéis em resposta a grande procura por moradia; ii) dificuldade na obtenção de materiais de construção, que eram trazidos do Pará ou de outras localidades (encarecendo todo o processo); iii) a escassez de mão de obra para a construção, quadro que na crença do Presidente se agravaria em poucos anos. Esse processo de crescimento constante contribuía para o avanço da cidade sobre as áreas florestadas, e para a eliminação dos elementos vitais dos igarapés já circundados pela cidade.

A partir de 1866 sobressaiu a intenção dos governantes locais em implantar uma nova rede urbana para Manaus. Priorizavam-se os investimentos nas principais artérias da cidade, contudo, ainda não havia relevante modificação da implantação urbana. Como edifícios mais significativos neste cenário, estavam o Palácio do Governo e a Igreja Matriz [cuja obra seria concluída em 1877 (MIRANDA, 1876)], representantes daquilo que de mais importante buscavam os governos provinciais no Amazonas: catequizar e civilizar os tapuias (DAOU, 2014). Situada no alto de uma colina defronte ao Rio Negro, a Igreja seria um marco facilmente avistado por aqueles que se aproximavam da orla ribeirinha.

Na ausência de um sistema de abastecimento de água, a sua distribuição e comercialização era realizada pelos aguadeiros, que a coletavam nos igarapés e rios da região. Esta atividade perdurou em Manaus até o final do século XIX. O Código de Posturas[10] de 13 de março de 1868, aprovado provisoriamente pelo Presidente da Província Jacinto Pereira do Rego, trazia quatro de seus cinco artigos relacionados à qualidade das águas dos igarapés e ao saneamento do núcleo urbano. O código proibia a retirada de árvores e arbustos da mata ciliar dos igarapés situados nos limites da cidade ou em seus subúrbios, "em uma zona de 60 palmos de largura a partir do leito" (~ 13 m), previa punições para quem contaminasse as águas com escavações ou depósito de lixo e entulhos, e proibia a comercialização de água do Igarapé do Aterro, ou o seu uso para lavagem de roupas ou animais. Havia aqui uma preocupação ambiental prática com a salubridade das águas que abasteciam a cidade.

A normatização de 1868 vinculava-se à preocupação com o estado sanitário e o abastecimento da cidade, e com a eliminação de costumes indígenas arraigados na população, e considerados inadequados para imagem da cidade que o poder público queria estabelecer, como a comum prática de banhos nos igarapés. Na década de 1860, a cidade preservava muitas características culturais e sociais com traços indígenas (AB'SABER, 1953 *apud* NUNES & HATOUM, 2006), e o igarapé era elemento importante desta vivência.

[10] No século XIX, a adoção de códigos de posturas era um recurso importante da administração pública para a organização do espaço público e instrução à população do comportamento esperado dos habitantes (MESQUITA, 2009).

> Não se percorre qualquer ponto das cercanias da cidade, em qualquer direção, que não se observe um traço característico dos habitantes da terra e de seus costumes. Esta manhã, por volta das sete horas, dei o meu passeio habitual pela floresta vizinha de nossa casa, à beira de um igarapé, teatro habitual de quase todas as cenas da vida exterior da cidade. Aí se reúnem os pescadores, as lavadeiras, os banhistas, os homens que pegam tartarugas. Na ocasião em que eu passava pela pequena estrada que margeia o igarapé, dois índios moços, nus, trepados no tronco de árvore que se atravessava por cima da corrente, caçavam peixes a arco e flecha; de pé, imóveis como estátuas de bronze, o olho à espreita, numa atitude ao mesmo tempo cheia de força e garbo, o arco teso e prestes a desprender a flecha logo que aparecesse a presa (AGASSIZ & AGASSIZ, 2000, p. 274)[11].

Para destacar a importância crescente do comércio fluvial para a cidade, Mattos (1869) apresentou o quantitativo das embarcações, que passaram de 69 unidades em 1853 para 180 no exercício de 1867-1868, tendo aumentado o montante dos impostos recolhidos de 4.621$562 para 10.203$752 no mesmo intervalo. A indústria da borracha, cuja importância Penna (1853) vislumbrou desde o início da instalação da Província, demonstrava sua força crescente dentre os produtos exportados pelo Amazonas. No período de 1858-1862 a goma elástica possuía importância monetária similar à do peixe seco no montante de exportações de produtos do Amazonas. Já no período de 1863-1868, a borracha representava o principal produto exportado pela província, respondendo por ~62% do valor arrecadado, em um processo de relevância crescente que culminará em 1890 com o período áureo da economia gomífera (MATTOS, 1869).

No final da década de 1860 deu-se prosseguimento as obras de manutenção das Pontes do Espírito Santo e do Palácio, do Aterro e dos Remédios, bem como à obra da Igreja Matriz e da praça a esta contígua (MELLO, 1867; MATTOS, 1869; MICHILES, 1868; FERREIRA, 1867). Foram abertas novas ruas e praças, como a Praça de São Sebastião (PYRRHO, 1868) onde mais tarde se implantou a obra símbolo das transformações urbanas e culturais de Manaus - o Teatro Amazonas - e teve um primeiro impulso a ação de calçamento das ruas da capital.

Sobre a irregularidade do traçado urbano, Mattos (1869, p. 38) relata o pedido da Câmara Municipal para desapropriar terrenos com o intuito de abrir duas novas travessas, e indica que antes da abertura destas vias ou de qualquer outra, era preciso realizar o levantamento da planta da cidade, para que o crescimento se desse de maneira ordenada. Em sua visão, a cidade estava se configurando com quadras de dimensões acanhadas e ruas estreitas. A fim de proporcionar melhores condições para a circulação do ar e tendo em vista o clima da cidade, ao qual classificava como “abrasador”, Mattos propunha um plano urbano com grandes quadras (100 m) e ruas largas (20 m). Não localizamos mapas ou planos associados a esta proposta que nos indiquem se a mesma levava em conta as várzeas dos igarapés e seu desenho, baseado na formação fluvial e no relevo. Contudo, levando em consideração os registros cartográficos posteriores a esta data, consideramos que não houve tal correspondência.

Na Planta de Manaus da década de 1870[12] (Figura 3) é perceptível o aumento da densidade de construções e o crescimento da cidade para a direção norte, modificando o vetor de expansão anteriormente vinculado

[11] Publicada em 1869 sob o título Voyage au Brésil, a referida obra relata a expedição científica realizada na Amazônia entre os anos de 1865 e 1866 pelo casal Agassiz.

[12] A Planta apresentada na Figura 3 foi copiada pelo Major Antônio de Sena Madureira em 1879, provavelmente da Planta da cidade de Manaus levantada pelo capitão Feliciano Antônio Benjamin, nivelada pelo bacharel Dias dos Santos (membros da

ao Rio Negro. É possível notar a redução na extensão do Igarapé do Espírito Santo, no sentido Norte. Sobressaem as iniciativas técnicas do poder público para regularizar o traçado das vias e alinhar as edificações.

Figura 3: Trecho da Planta da Cidade de Manaós, na década de 1870. Pontos de referência: a) Igarapé da Bicca; b) Igarapé da Pólvora; c) Igarapé da Olaria (renomeado posteriormente de Igarapé do Espírito Santo); d) Igarapé dos Remédios; e) Igarapé da Cachoeirinha; f) Igarapé de Manaós; g) Ilha de São Vicente; h) bairro Matriz; i) bairro da República; j) bairro dos Remédios; k) Igreja Matriz.
Fonte: Adaptado pela autora de Acervo do Arquivo Histórico do Exército (AHEX) - Divisão de História e Acesso à Informação (DHAI) (tamanho do original: 144 cm x 92,5 cm).

Eram quatro as principais pontes da cidade nesta década: dos Remédios, do Espírito Santo, de São Vicente e do Palácio. Estas eram alvos de constantes reparos pelo desgaste natural e pela amarração de canoas e batelões em sua estrutura, o que contribuía para abalar sua estabilidade (COELHO, 1874). Ainda era maior o número de reparos em estruturas existentes, do que alterações significativas no traçado da cidade. Peixoto (1875), ao apresentar quadro das despesas com as obras provinciais para o ano de 1874, mostrou que as intervenções nas pontes urbanas contabilizam 15% do montante investido o que, frente à

Comissão do Madeira), em 1874 (atualmente sob a guarda do Arquivo Nacional). Por isso faz-se menção a ela como "Planta de Manaus da década de 1870", sem que seja precisada a data.

quantidade de intervenções que se faziam necessárias na infraestrutura da cidade, indica a importância destes elementos para conexão urbana sobre os igarapés e controle sobre o sítio.

Maracajú (1878) retomou o tema do abastecimento público de água, tendo em vista o crescimento da população. Ressaltava o presidente que embora recortada por diversos corpos hídricos, a dificuldade para obtenção de água potável na cidade devia-se ao mau uso e pouco cuidado dispensado à manutenção dos igarapés urbanos. Por exemplo, Queiroz (1880) relata que o Igarapé de Manaus, mais distante do núcleo urbano, ainda mantinha sua potabilidade, e era dele que se utilizavam os aguadeiros responsáveis pelo abastecimento de água da cidade até 1880. Entretanto, ressaltava o Presidente que este mesmo Igarapé era utilizado para lavagem de roupas, e toda a sua extensão era usada para banhos da população e lavagem de animais[13] sendo de se estranhar a ausência de alterações graves no estado de saúde dos habitantes. Concluiu pela necessidade de "cercar a aguada publica [sic] de condições de asseio, e dos preceitos higiênicos [sic]" (QUEIROZ, 1880, p. 25). Não são observas aqui ações para a preservação da nascente e da mata ciliar do igarapé.

A partir da década de 1880, o crescente volume de exportação da borracha aumentou a receita do Tesouro Público, o que refletiu diretamente na cidade, como demonstrado nos relatos de obra proferidos pelos e/ou para os Presidentes da Província. Paranaguá (1884) revela que no triênio de 1881 a 1884 (ainda em curso quando do relato) os valores oficiais da exportação da borracha pela Alfândega de Manaus já eram superiores ao dobro do triênio 1878 a 1881, que por sua vez foram aproximadamente cinco vezes maiores que o triênio anterior (1872 a 1875). A partir deste momento as descrições de obras tornam-se mais longas e detalhadas, e se observa a redução significativa de anotações sobre a falta de recursos materiais, humanos e verbas para investimentos na urbe. Consequentemente aumentaram as intervenções que alteravam os igarapés, vistos pelo poder público como um limitador ao crescimento da cidade e ao seu embelezamento, além do uso inadequado dado a eles pela população (despejo de lixo, esgoto, entre outros).

Obras se encontravam em andamento por toda a Província, especialmente na capital onde se avultava a necessidade de transformação e as somas de recursos: mercado, cais, liceu, calçamento e aplainamento de vias, manutenção das pontes, adequação de prédios públicos e privados, elevação de níveis dos espaços públicos, iluminação pública e a consequente construção de rampas e escadarias para conectar áreas da cidade (FURTADO, 1882; PARANAGUÁ, 1884; SOUTO, 1885). Souto (1884, p. 3) reafirmava a necessidade de a capital da província demonstrar sua grandeza e oferecer a seus habitantes

> o conforto e os gosos [sic] indispensáveis a uma cidade importante, frequentada por nacionaes [sic] e estrangeiros, que deve attrahir [sic], - o calçamento, a illuminação [sic], arborisação [sic], ajardinamento de suas ruas e praças, os esgotos, assim como os *transways* para pôr em facil [sic] contacto [sic] os seus arrebaldes [sic], a edificação a preço módico, as pontes, aterros, cães [sic], o serviço da extinção de incêndios, e de progresso, de policia [sic], de ordem, de bem estar individual e collectivo [sic] e deve merecer os mais vivos desvelos aos poderes públicos.
> (...) a instituição de um serviço de saude [sic] publica efficaz [sic] para impedir a introducção [sic] de moléstias contagiosas em uma cidade frequentada por navios de

[13] Apesar do disposto no Código de Posturas e das fiscalizações realizadas nos igarapés a fim de evitar este tipo de utilização das águas (MONTEIRO, 1994).

> todas as procedencias, com institutos vaccinico-sanitarios [sic], quarentenas, lazarelos e os auxiliares inherentes [sic] á [sic] hygiene [sic].

Se até este período o abastecimento de água realizado por meio de poços e da obtenção nos igarapés era capaz de suprir a demanda urbana, ainda que com restrição, o aumento populacional agravou o problema de abastecimento, demandando a implantação de infraestrutura técnica que atuasse de modo mais eficiente sob este aspecto. Em 1884 foi colocada a pedra fundametal para a construção da represa no Igarapé da Cachoeira Grande, cujas peças metálicas para o sistema de represamento e distribuição da água - turbinas, encanamento, bombas, engrenagens, e outros – foram importados da Inglaterra, produzidos por John Moreton & Cia. A represa media "104,30 m de comprimento, por 3,50m de espessura e 3,80 m de altura; e o reservatório, 47m de comprimento, 32 m de largura e 4 m de altura, com capacidade para armazenar 4.592 m^3 de água" (MELO, 1991, p. 17). Com exceção de alguns prédios públicos que recebiam a água encanada, a cidade era abastecida por 33 bicas provisórias dispostas em espaços públicos.

Mostrando que se pretendia a expansão da cidade para o sentido noroeste, Lima (1888) relatou expedição realizada nos arredores da cidade para verificar as condições a que se prestavam estas áreas. O resultado da expedição dava notícias sobre a topografia do terreno, a qualidade de seu solo e clima. Considerando o tempo de 27 dias para percorrer 50 km[14] em linha reta, supomos a dificuldade de se avançar pelo terreno com mata fechada em alguns trechos, e sem nenhum caminho já estabelecido. O engenheiro líder da empreitada registrou terem sido contabilizados 28 igarapés pelo percurso, tributários de outros cursos d'água, sendo alguns deles navegáveis por canoas.

O domínio dos elementos naturais era considerado pelos governantes como fundamental para o desenvolvimento da cidade, em consonância com que se estabelecia na prática urbana corrente à época. Nesta região a imagem do ambiente natural era muito mais poderosa do que a conformação urbana, e isso era entendido como um problema a ser resolvido. Machado (1889, p. 64), afirmava esta leitura indicando que cabia ao homem dominar a natureza para potencializar toda a grandeza que Manaus poderia alcançar. Colocava-se aqui uma contradição, já que a natureza que se queria negar era o que possibilitava todo o processo de transformação, tendo em vista que a economia amazônica estava atrelada à exploração dos recursos naturais e, cada vez mais, às seringueiras espalhadas pela floresta.

Pode-se identificar que os projetos eram desenvolvidos à medida que os problemas se agravavam, intensificando os processos de alteração ambiental e poluição da rede hídrica. Por exemplo, com a implantação da rede de abastecimento, o consumo de água se ampliou significativamente, ampliando-se, por consequência, o volume de esgoto lançado diretamente nos igarapés e nas vias públicas, já que a rede de esgotos foi implantada somente alguns anos depois.

Este processo de instrumentalização e racionalização da natureza para a modernização de Manaus alinhava-se a ideologia que se implantou em diversas cidades brasileiras e de outros países. Nota-se que a desconsideração das especificidades ambientais dos igarapés que se tornaram intra-urbanos, destacados por uma série de viajantes e estudiosos da região como uma característica especial do local onde se implantou a cidade de Manaus, converteu esses corpos hídricos em espaços residuais e indesejados, influenciando a intenção do poder público em eliminá-los do tecido urbano. Contudo, certamente não se

[14] O responsável pela expedição informou que o turno de caminhadas era de aproximadamente nove horas, iniciando-se às seis da manhã e avançando até às 16 ou 17 horas, com uma hora de descanso (LIMA, 1888, anexo C, p. 7).

pode cobrar dos governantes daquela época uma postura ambiental que não se inseria nos paradigmas urbanos em voga.

As migrações ocorridas neste período, em especial de estrangeiros, possibilitaram um significativo intercâmbio de influências nos campos sociais, arquitetônicos, técnicos e do urbanismo. Estas trocas serviram como inspiração material e de trabalho, sem considerar as referências simbólicas locais (FORTUNA, 2002) e a identidade tapuia, assegurada pelos traços característicos daquela sociedade que se buscavam sobrepujar. Da mesma forma que a modernização da cidade não era uma característica específica de Manaus neste período, este processo de civilizar e modernizar a população também pode ser reconhecido em várias outras cidades brasileiras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os condicionantes naturais foram um elemento estruturante para a formação urbana de Manaus, desde a implantação do Forte de São José da Barra do Rio Negro. Essa conformação natural permeou as descrições de viajantes que percorreram a região Norte e visitaram Manaus, e diversos relatos que tratam do período inicial de ocupação daquele lugar. Enquanto os ambientes naturais eram classificados como exóticos, majestosos, de proporções e características desconhecidas, em uma mescla de temor, mas também de espanto e admiração, o ambiente urbano foi classificado por muitos viajantes que passaram por Manaus e por outras cidades amazônicas como acanhado, sofrível, com ruas tortuosas e esburacadas. Podemos ver esta questão exemplificada em duas falas de Agassiz & Agassiz. No primeiro excerto transcrito abaixo os viajantes fazem menção a um igarapé, e no segundo a cidade de Manaus:

> Não posso ver um desses igarapés sem me sentir tentado em seguir-lhes os pitorescos meandros até o âmago das matas e por mais familiarizada que esteja com semelhantes trilhas d'água das florestas, que percorri tantas vezes, nada perderam eles de seus atrativos a meus olhos, e, na minha opinião, o igarapé é o traço mais característico e admirável da paisagem da Amazônia (AGASSIZ & AGASSIZ, 2000, pp. 361-362).

> Que poderei dizer da cidade de Manaus? É uma pequena reunião de casas, a metade das quais parece prestes a cair em ruínas, e não se pode deixar de sorrir ao ver os castelos oscilantes decorados com o nome de edifícios públicos: Tesouraria, Câmara legislativa, Correios, Alfândega, Presidência. Entretanto, a situação da cidade, na junção do rio Negro, do Amazonas e do Solimões, foi das mais felizes na escolha. Insignificante hoje, Manaus se tornará, sem dúvida, um grande centro de comércio e navegação. Mas quando se pensa na imensa vastidão dessas terras cobertas ainda por florestas impenetráveis, nas consideráveis dificuldades que impedem a criação de povoações nesta região – insetos, clima, comunicações difíceis – parece bem longe o dia em que uma população numerosa venha se fixar nas margens do Amazonas, em que embarcações a vapor venham circular dos seus portos aos do Mississípi e em que todas as nações do globo venham buscar a sua parcela nos ricos produtos desta bacia (AGASSIZ & AGASSIZ, 2000, pp. 196-197).

No período Provincial, em virtude de razões técnicas e financeiras, ainda eram restritas as possibilidades de intervenção física de maior porte sobre os igarapés, embora as pontes possam ser tomadas como uma forma de controle do ambiente natural. Incorporado como parte do sistema de infraestrutura de Manaus, os igarapés mantinham funções essenciais para a cidade, como o abastecimento de água. Já ao final deste período, as alterações de maior monta sobre a rede hídrica se pronunciaram, por exemplo, com a

construção da represa no Igarapé da Cachoeira Grande. Havia aqui uma transformação lenta, mas contínua, do ambiente natural que se buscava dominar.

Observa-se que até o final dos anos de 1880, foi uma constante na fala dos governantes a intenção de melhorar a infraestrutura e características estéticas da cidade de Manaus. Contudo, tais ideias esbarravam em restrições financeiras, que começaram a ser superadas nesta década, em decorrência do comércio da borracha. Entre o início e o final do período Provincial (1852-1889), a população de Manaus passou de 5.081 habitantes para 38.720 habitantes, um crescimento superior a sete vezes. Este acentuado incremento populacional trouxe reflexos diretos para a forma de ocupação do território, seja pela expansão da área ocupada, seja pela demanda ampliada do tratamento sanitário da cidade ou pela necessidade de reformular a estrutura de logística portuária para ampliar as potencialidades econômicas que a extração da borracha permitiu à capital da Província.

É possível identificar nas falas de alguns Presidentes da Província do Amazonas a percepção sobre as alterações ambientais que ocorriam nos igarapés de Manaus. Ainda que este período preceda em muito a consolidação das discussões sobre o domínio predatório do ambiente natural (engendradas a partir da década de 1960), já se reconhecia a alteração das características dos igarapés causadas pelo modo como eram apropriados. Os reflexos eram sentidos pela população, como a retirada da mata ciliar junto aos mananciais que abasteciam a cidade, o que prejudicava o seu volume e potabilidade. Os projetos desenvolvidos em resposta aos problemas que se agravavam, muitas vezes intensificavam os processos de alteração ambiental e a poluição da rede hídrica.

Assim, foram constituídas as bases de uma cidade a espera de mudanças, como observou Avè-Lallemant (1980), palco para as representações de civilização, progresso e requinte da elite. Gradativamente mais dinâmica, a transformação urbana se intensificou a partir de 1890, quando deliberadamente os governantes buscaram converter a face urbana de Manaus aos moldes da cultura arquitetônica e urbanística europeia, manipulando seu ambiente físico, como aconteceu com alguns igarapés na área central de Manaus, aterrados sob ruas e avenidas.

REFERÊNCIAS

AB'SÁBER, Aziz Nacib. **Os domínios de natureza no Brasil: potencialidades paisagísticas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

AB'SÁBER, Aziz Nacib. **A Amazônia: do discurso à práxis.** São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2004.

AGASSIZ, Luís; AGASSIZ, Elizabeth Cary. **Viagem ao Brasil 1865-1866**. Tradução e notas: Edgar Süssekind de Mendonça. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

AMARAL, Angelo Thomaz do. **Falla dirigida a Assembléa Legislativa Provincial do Amazonas em 1º de outubro de 1857 pelo Presidente da Provincia, Angelo Thomaz do Amaral.** Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1858.

ANA - AGÊNCIA NACIONAL DE ÁGUAS. **Plano estratégico de recursos hídricos dos afluentes da margem direita do rio Amazonas: diagnóstico.** Brasília: Agência Nacional de Águas, 2013.

AVÈ-LALLEMANT, Robert. **No Rio Amazonas (1859)**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1980.

BATES, Henry Walter. **O naturalista do rio Amazonas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

BITTENCOURT, Agnello. **Manaus**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas – Secretaria de Estado de Cultura, 2012.

COELHO, Joquim Leovegildo de Souza. "Relatorio apresentado ao Exm. Sr. Dr. Presidente da Provincia Domingos Monteiro Peixoto, pelo Diretor das Obras Publicas Joquim Leovegildo de Souza Coelho, em 15 de fevereiro de 1873". In: PEIXOTO, Domingos Monteiro. **Falla dirigida á Assembléa Provincial do Amazonas na primeira sessão da 12ª legislatura em 25 de março de 1874 pelo Presidente da Provincia, bacharel Domingos Monteiro Peixoto**. Manáos: Typographia do Commercio do Amazonas, 1874.

CHAUI, Marilena. "Cultura e democracia". **Crítica y Emancipación**, v. 1, n. 1, p-53-76. 2008.

CRONON. William. **Changes in the land: indians, colonists, and the ecology of New England**. New York: Hill and Wang, 1988.

CUNHA, Manoel Clementino Carneiro da. **Falla dirigida á Assemblea Legislativa Provincial do Amazonas na abertura da 2ª sessão ordinaria da 5ª legislatura no dia 3 de maio de 1861 pelo presidente da mesma, o Exm° Senr. Dr. Manoel Clementino Carneiro da Cunha**. Manáos: Typographia de Francisco José da Silva Ramos, 1861.

CUNHA, Manoel Clementino Carneiro da. **Relatorios com que o Exm. Sr. Dr. Manoel Clementino Carneiro da Cunha, presidente da Provincia, passou a administração ao primeiro Vice-Presidente, Exm. Snr. Dr. Manoel Gomes C. de Miranda, e com que o Exm. Snr. Dr. Sinval Odorico de Moura abriu a segunda sessão da Assemblea Legislativa Provincial do Amazonas**. Maranhão: Typographia do Frias, 1864.

DAOU, Ana Maria. **A cidade, o teatro e o "paiz das seringueiras". Práticas e representação da sociedade amazonense na passagem do século XIX-XX**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014.

DIAS, Satyro de Oliveira. **Falla com que o Exm°. Sr. Dr. Satyro de Oliveira Dias, Presidente da Provincia do Amazonas, abriu a 2ª sessão da 15ª Legislatura da Assembléa Provincial em 4 de abril de 1881**. Manáos, Typographia do Amazonas, 1881.

FERREIRA, Gustavo Adolpho Ramos. **Relatorio com que o Exm° Snr. 1º vice-presidente da Provincia do Amazonas, Dr. Gustavo Adolpho Ramos Ferreira, abrio a Assembléa Legislativa Provincial no dia 5 de setembro de 1866**. Manaos: Typographia do Amazonas, 1867.

FORTUNA, Carlos; SILVA, Augusto Santos. A cidade do lado da cultura: Espacialidades sociais e modalidades de intermediação cultural. In: SANTOS, Boaventura de Souza (org). **A globalização e as ciências sociais**. São Paulo: Editora Cortez, 2002.

FURTADO, Francisco José. **Relatorio que á Assembléa Legislativa Provincial do Amazonas apresentou na abertura da sessão ordinaria em o dia 7 de setembro de 1858 Francisco José Furtado, presidente da mesma Provincia**. Manáos: Typographia de Francisco José da Silva Ramos, 1858.

FURTADO, Alarico José. **Exposição com que o Ex-Presidente do Amazonas, Exm° Sr. Dr. Alarico José Furtado, passou a administração da provincia ao 2° Vice-Presidente Exm° Sr. Dr. Romualdo de Sousa Paes de Andrade e 07 de março de 1882**. Manaus: Publicações Oficiais, 1882.

GARCIA, Etelvina. **O Amazonas em três momentos: Colônia, Império e República**. Manaus: Norma Editora, 2010.

HAMADA, Neusa; NESSIMIAN, Jorge Luiz & QUERINO, Ranyse Barbosa (editores). **Insetos aquáticos na Amazônia brasileira: taxonomia, biologia e ecologia**. Manaus: Editora do INPA, 2014.

LACERDA, Adolfo de Barros Cavalcanti de Albuquerque. **Relatorio apresentado á Assembléa Legislativa da Provincia do Amazonas na sessão ordinaria do 1º de outubro de 1864, pelo Dr. Adolfo de Barros Cavalcanti de Albuquerque Lacerda, presidente da mesma Provincia**. Pernambuco: Typographia de Manoel Figueiroa de Faria & Filho, 1864.

LEONARDI, Victor. **Os historiadores e os rios. Natureza e ruína na Amazônia brasileira**. Brasília: Editora Universidade de Brasília/Paralelo 15, 2013.

LIMA, Carlos Jorge Calheiros de. "Memória da expedição realizada pelo engenheiro 2º Tenente Carlos Jorge Calheiros de Lima, como cehfe da commissão de reconhecimento, em 3 de dezembro de 1887". In: NIEMEYER, Conrado Jacob. **Exposição com que o Exm° Sr. Coronel Conrado Jacob Niemeyer passou a administração da Provincia do Amazonas ao Exm° Sr. Coronel Francisco Antonio Pimenta Bueno, em 10 de janeiro de 1888**. Annexo C. Manaós: Typographia do Commércio do Amazonas, 1888.

LOUREIRO, Antônio. **O Amazonas na Época Imperial**. Manaus: Editora Valer, 2007.

MACHADO, Joaquim de Oliveira. **Relatorio com que o Exm°. Sr. Dr. Joaquim de Oliveira Machado, presidente da Provincia do Amazonas, installou a sessão extraordinaria da Assembléa Legislativa Provincial no dia 2 de junho de 1889.** Manáos: Typographia do Commercio do Amazonas, 1889.

MARACAJÚ, Barão. **Falla com que abrio no dia 25 de agosto de 1878 a 1ª sessão da 14ª legislatura da Assembléa Legislativa Provincial do Amazonas o Exm° Sr. Barão de Maracajú, Presidente da Provincia**. Manáos: Typographia do Amazonas, 1878.

MATTOS, João Wilkens de. **Relatorio com que o Exm° Sr. Presidente da Provincia do Amazonas, Tenente Coronel João Wilkens de Mattos, abrio a Assembléa Legislativa Provincial no dia 4 de abril de 1869**. Manáos: Typographia do Amazonas do Antonio Cunha Mendes, 1869.

MELLO, Antonio Epaminondas de. **Exposição com que o Presidente da Provincia do Amazonas Dr. Antonio Epaminondas de Mello, passou a administração ao 1º Vice-Presidente Tenente-Coronel Sebastião Jozé Bazilio Pyrrho, em 30 de abril de 1867**. Manaos: Typographia do Amazonas, de A. da C. Mendes, 1867.

MELLO, Regina. **História do Saneamento em Manaus**. Manaus: COSAMA – Companhia de Saneamento do Amazonas, 1991.

MENDONÇA, F. P.; MAGNUSSON, W. E.; ZUANON, J. 2005. "Relationships between habitat characteristics and fish assemblages in small streams of Central Amazonia". **Copeia**, v. 2005, n. 4, p. 750-763. 2005.

MESQUITA, Otoni Moreira de. **Manaus: História e Arquitetura: 1852 – 1910**. Manaus: Ed. Valer, 2006.

MESQUITA, Otoni Moreira de. **La Belle Vitrine: Manaus entre dois tempos (1890-1900)**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2009.

MICHILES, Joze Bernardo. **Exposição com que o Exm° Sr. 2º Vice Presidente da Provincia do Amazonas, Tenete-Coronel Joze Branardo Michiles, passou a adminsitração da mesma ao Exm° Sr. Presidente Dr. José Coelho da Gama e Abreo, no dia 25 de novembro de 1867**. Manaos: Typographia do Amazonas, de A. da C. Mendes, 1868.

MIRANDA, Antonio dos Passos. **Relatorio apresentado á Assembléa Legislativa Provincial do Amazonas na 1ª sessão da 13ª legislatura em 25 de março de 1876, pelo Excellentissimo Senhor Presidente da Provincia, Dr. Antonio dos Passos Miranda**. Pará: Typographia do Diario do Gram-Pará, 1876.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Fundação de Manaus**. 4ª. Ed. Manaus: Editora Metro Cúbico, 1994.

MOREIRA, Antônio José. "Relatório do Sr. Antônio José Moreira, de 16/07/1854". In: PENNA, Herculano Ferreira. **Falla dirigida á Assembléa Legislativa Provincial do Amazonas, no dia 1° de agosto de 1854, em que se abrio a sua 3ª sessão ordinaria, pelo presidente da provincia, o conselheiro Herculano Ferreira Penna**. Barra do Rio Negro: Typographia de M.S. Ramos, 1854.

NUNES, Benedito; HATOUM, Milton. **Crônica de duas cidades: Belém-Manaus**. Belém: Secult, 2006.

PARANAGUÁ, José Lustosa da Cunha. **Relatorio com que o Presidente da Provincia do Amazonas, Dr. José Lustosa da Cunha Paranaguá, entregou a administração da mesma provincia ao 1° Vice-Presidente Coronel Guilherme José Moreira, em 16 de fevereiro de 1884**. Manaós: Typographia do Amazonas de J.C. dos Santos, 1884.

PENNA, Herculano Ferreira. **Falla dirigida á Assembléa Legislativa Provincial do Amazonas, no dia 1º de outubro de 1853, em que se abrio a sua 2ª sessão ordinaria, pelo presidente da provincia, o conselheiro Herculano Ferreira Penna**. Amazonas: Typographia de M.S. Ramos, 1853.

PENNA, Herculano Ferreira. **Exposição feita ao Exm° 1º vice-presidente da Provincia do Amazonas, Dr. Manoel Gomes Corrêa Miranda, pelo Presidente o Conselheiro Herculano Ferreira Penna, por occasião de passar-lhe a administração da mesma Provincia, em 11 de março de 1855.** Cidade da Barra: Thypografia de Manoel da Silva Ramos, 1855.

PYRRHO, Sebastião Jozé Bazilio. **Relatorio com que o Exm/ Sr. 1º Vice Presidente da Provincia do Amazonas, Tenente Coronel Sebastião Jozé Bazilio Pyrrho, passou a administração da mesma ao Exm° Sr. 5° Vice-Presidente João Ignacio Rodrigues do Carmo, no dia 9 de setembro de 1867**. Typographia do Amazonas, de A. da C. Mendes, 1868.

QUEIROZ, José Clarindo. **Relatorio com que o Exm° Sr. Tenente Coronel José Clarindo de Queiroz, presidente da Provincia do Amazonas, abriu a 1ª sessão da 15ª legislatura da Assembléa Legislativa Provincial, 31 de março de 1880**. Manáos: Typographia do Amazonas, 1880.

ROSEN, Christine Meisner; TARR, Joel Arthur. "The Importance of an urban perspective in environmental history". **Journal of Urban History**, v. 20, n.3, p. 299-310. 1994.

SANTOS, C. J. B.; FIGUEIREDO, L. S. S.; LEAL, T. V.; DAMASCENO, T. A.; GUERRA NETO, H. L.; CAMARGO, L. S.; CARRASCOSA, F. C.; FERREIRA, S. N. C.; COSTA, L.; JUNOT, V. "Estudo sobre a ocorrência na denominação dos termos genéricos de cursos d'água no território brasileiro Santos". In: **XXVI Congresso Brasileiro de Cartografia**, 2014, Gramado. XXVI Congresso Brasileiro de Cartografia, 2014. Disponível em: <http://www.cartografia.org.br/cbc/trabalhos/1/793/CT01-42_1404394588.pdf>. Acesso em: fev. 2015.

SOARES, Lúcio de Castro. **Amazônia.** Guia da excursão n. 8, realizada por ocasião do XVIII Congresso Internacional de Geografia. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Geografia, 1963.

SOUTO, Theodoreto Carlos de Faria. **Exposição apresentada á Assembléa Legislativa Provincial do Amazonas na abertura da primeira sessão da decima setima legislatura em 25 de março de 1884 pelo presidente, Dr. Theodoreto Carlos de Faria Souto**. Manaós: Typographia do Amazonas de J.C. dos Santos, 1884.

SOUTO, Theodoreto Carlos de Faria. **Exposição com que o Ex-Presidente da Provincia do Amazonas Dr. Theodoreto Carlos de Faria Souto, entregou a administração da mesma, ao Tenente-Coronel Joaquim José Paes da Silva Sarmento, em 12 de julho de 1884**. Manaós: Typographia do Amazonas de J.C. dos Santos, 1885.

TARR, Joel Arthur. "Urban history and environmental history in the United States: complementary and overlapping fields. In: BERNHARDT, C. (ed.)". **Environmental problems in european cities of the 19th and 20th**. New York/Muenchen/Berlin: Waxmann, Muenster, 2004, p. 25-39.

TARR, Joel Arthur. The city as an artifact of technology and the environment. In: REUSS, Martin; CUTCLIFFE, Sgtephen H. (ed.). **The illusory boundary. environment and technology in history**. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2010, p.145-170.

TENREIRO ARANHA, João Baptista de Figueiredo. **Relatorio que em seguida ao do Exm° Snr. Presidente da Provincia do Pará, e em virtude da circular de 11 de março de 1848, fez, sobre o estado da Provincia do Amazonas, depois da installação della, e de haver tomado posse o seu 1º presidente, o Exm° Snr. João Baptista de Figueiredo Tenreiro Aranha**. Amazonas: Typographia de M. da S. Ramos, 1852.

TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida – Uma interpretação da Amazônia.** Manaus: Editora Valer / Edições do Governo do Estado, 2000. 9º edição.

VIEIRA, João Pedro Dias. **Relatorio apresentado á Assembléa Legislativa Provincial, pelo excellentissimo senhor doutor João Pedro Dias Vieira, dignissimo presidente desta provincia, no dia 8 de julho de 1856 por occasião da primeira sessão ordinaria da terceira legislatura da mesma Assembléa**. Barra do Rio Negro: Typographia de F.J S. Ramos, 1856.

V enanparq
Salvador - 2018

Velhas e Novas Formações em Urbanismo no Brasil: Entre a Hegemonia e a Ruptura de Consensos

OLD AND NEW FORMATIONS IN URBANISM IN BRAZIL: BETWEEN HEGEMONY AND THE BREAKING OF CONSENSUS

VIEJAS Y NUEVAS FORMACIONES EN URBANISMO EN BRASIL: ENTRE LA HEGEMONÍA Y LA RUPTURA DE CONSENSOS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

SANTOS, Vinícius Rafael Viana
Graduando Curso de Bacharelado em Urbanismo, Departamento de Ciências Exatas e da Terra Campus I (DCET-I), Universidade do Estado da Bahia (UNEB).
rafavs1@hotmail.com

SOUZA, Luiz Antonio de
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do Curso de Bacharelado em Urbanismo, Departamento de Ciências Exatas e da Terra Campus I (DCET-I), Universidade do Estado da Bahia (UNEB).
lasouza@terra.com.br

Velhas e Novas Formações em Urbanismo no Brasil: Entre a Hegemonia e a Ruptura de Consensos

OLD AND NEW FORMATIONS IN URBANISM IN BRAZIL: BETWEEN HEGEMONY AND THE BREAKING OF CONSENSUS

VIEJAS Y NUEVAS FORMACIONES EN URBANISMO EN BRASIL: ENTRE LA HEGEMONÍA Y LA RUPTURA DE CONSENSOS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Considerando necessário identificar como ocorreu a justaposição do campo do Urbanismo ao campo da Arquitetura no Brasil e explicar como essa união alçou o caráter hegemônico que hoje detém, o artigo procura analisar as transformações e permanências responsáveis por estruturar o corpo do conceito de Urbanismo e conferir o caráter mutável que este assume em diferentes contextos históricos e espaciais, utilizando essa base para identificar as formas como estas diferentes definições acompanharam as disputas em torno da exclusividade sobre o exercício profissional do Urbanismo no país. Procura também questionar se essa união se encontra embasada numa oferta equitativa de componentes curriculares voltados para os conhecimentos urbanísticos que possa justificar a dupla titulação oferecida nos cursos de graduação em Arquitetura e urbanismo. Por fim, contrapõem-se os resultados encontrados com as novas propostas de formação profissional em urbanismo ofertadas nas universidades brasileiras, sinalizando a dissolução de consensos que essas contém. Para tanto, procede com uma abordagem que vai do geral para o específico e utiliza os métodos de procedimento histórico, estatístico e monográfico para chegar aos resultados objetivados. O trabalho conclui que a justaposição do Urbanismo ao campo da Arquitetura não se justifica por relações epistemológicas, mas antes responde a interesses ideológicos, podendo sem prejuízos dar lugar a formações e abordagens que procurem desenvolver o Urbanismo de forma autônoma no Brasil.
PALAVRAS-CHAVE: Urbanismo, Planejamento Urbano, Formações Profissionais, Disputas Profissionais, Ruptura de Consensos.

ABSTRACT:
Considering as necessary to identify how the unification between the Urbanism study field and the Architecture study field in Brazil happened and to explain how this union has reached the hegemonic character that it holds, this article intends to analyze the transformations and persistences that are responsible to structure the concept of Urbanism and to ensure the changeable character that it assumes in different spatial and historic contexts, using this base to identify the ways on how these different definitions go along with dispute around the exclusivity of the professional exercise of Urbanism in the country. It also questions if this union it is based in a equitable offer of the urbanistic curricular components that can justify the double nomination that the Architecture and Urbanism graduation courses offers. At last, the results found are confronted with new professional qualification proposals that the Brazilian universities offers, recalling the dissolution of the acceptance of the union between the Architecture and the Urbanism that these universities have kept. Therefore, it is done an approach that goes from the general to specific and that uses the historical, statistic and monographic methods to reach the desired results. This article concludes that the unification between the Urbanism study field and the Architecture study field do not justify itself by epistemological relationships, but respond to ideological interests, that can without any loss give space to formations and approaches that can develop the Urbanism in a autonomous way in Brazil.
KEYWORDS: Urbanism, Urban planning, Professional Formations, Professional disputes, Breaking of consensuses.

RESUMEN:
Considerando necesario identificar cómo ocurrió la yuxtaposición del campo del Urbanismo al campo de la Arquitectura en Brasil y explicar cómo esa unión ganó el carácter hegemónico que hoy detiene, el artículo busca analizar las transformaciones y permanencias responsables por estructurar el cuerpo del concepto de Urbanismo y conferir el carácter cambiante que éste asume en diferentes contextos históricos y espaciales, utilizando esa base para identificar las formas como esas diferentes definiciones acompañaron las disputas en torno a la exclusividad sobre el ejercicio profesional del Urbanismo en el país. El artículo busca también cuestionar si esa unión se encuentra basada en una oferta equitativa de componentes curriculares dirigidos a los conocimientos urbanísticos que pueda justificar la doble titulación ofrecida en los cursos de graduación en Arquitectura y urbanismo. Por último, contrapone los resultados encontrados con las nuevas propuestas de formación profesional en urbanismo ofrecidas en las universidades brasileñas, señalando la disolución de consensos que las contienen. Para ello, procede con un enfoque que va de lo general a lo específico y utiliza los métodos de procedimiento histórico, estadístico y monográfico para llegar a los resultados objetivados. El trabajo concluye que la yuxtaposición del Urbanismo al campo de la Arquitectura no se justifica por relaciones epistemológicas, sino que responde a intereses ideológicos, pudiendo sin perjuicio dar lugar a formaciones y enfoques que procuren desarrollar el Urbanismo de forma autónoma en Brasil.
PALABRAS-CLAVE*:* Urbanismo, Planificación Urbana, Formación Profesional, Disputas Profesionales, Ruptura de Consensos.

INTRODUÇÃO

A formação e o exercício profissional no campo do Urbanismo no Brasil encontra-se atualmente quase sempre associada ao campo da Arquitetura. A maioria das Instituições de Ensino Superior (IES) do país, oferece a obtenção do título de "Urbanista" como um complemento do título de "Arquiteto(a)", tendo as legislações educacionais e de regulamentação profissional como suporte legal para esse apostilamento.

A análise do histórico desses mesmos dispositivos legais permite constatar que esse modelo de formação nem sempre foi constituído no modo como hoje se apresenta, nem tão pouco com o caráter hegemônico que detém.

O Urbanismo, enquanto campo de conhecimento e prática profissional, se difundiu no Brasil a partir do século XX, e no decorrer de seu histórico no país, passou por diversas transformações que alteraram tanto sua constituição como atividade de pensamento/ação sobre a cidade e o espaço urbano, como os conhecimentos a ela associados.

Na esteira dessas transformações, as concepções conceituais associadas a palavra Urbanismo também se alteraram de modo substancial, em resposta a necessidade de explicar os novos modos como seu objeto se apresentava.

Na conexão entre essas transformações e as ações e intenções dos profissionais responsáveis por operá-las, as origens da união do Urbanismo com a Arquitetura são esboçadas, instando a realização de esforços para explicar criticamente a sua construção.

Nesse sentido, o presente trabalho justifica-se como soma ao conjunto de produções que já empreenderam esse movimento, tendo como nova contribuição a realização de uma análise crítica que procura demonstrar as transformações mencionadas e também o modo como a formação em Urbanismo é atualmente ofertada, avaliando a presença de componentes urbanísticos em um recorte de análise até então inexplorado em sua totalidade: os cursos de graduação em Arquitetura e urbanismo da Bahia.

A metodologia adotada é composta por uma abordagem que vai do geral para o específico e utiliza os métodos de procedimento histórico, estatístico e monográfico para chegar aos resultados objetivados.

Este artigo também contribui com uma reflexão sobre o papel das formações que procuram estabelecer alternativas contra-hegemônicas ao modelo vigente, contribuindo para apontar uma possível dissolução do consenso que parece sustentá-lo.

2. Considerações Sobre o Conceito de Urbanismo e Suas Transformações

> — Quando eu uso uma palavra — disse Humpty Dumpty num tom bastante desdenhoso — ela significa exatamente o que quero que signifique: nem mais nem menos. — A questão é — disse Alice — se pode fazer as palavras significarem tantas coisas diferentes. — A questão — disse Humpty Dumpty — é saber quem vai mandar — só isto.
>
> Lewis Carroll. Através do Espelho e o que Alice Encontrou Por Lá.

O campo do pensar/agir sobre a realidade da cidade e do urbano[1] é certamente um complexo que contém uma vasta quantidade de mediações e abordagens sobre seu objeto de estudo e compreensão. Fruto de

[1] Os termos cidade e urbano não são tomados aqui como sinônimos. Embora a cidade, enquanto núcleo mais urbanizado de uma unidade administrativa (município) do Estado e produto físico das condições de existência material próprias do modelo social urbano e capitalista (como concentração populacional, desarticulação entre trabalho e moradia, etc.), seja um *locus* do espaço urbano, não se pode assumir que ele se restrinja em seu âmbito, visto que o crescimento dos processos de urbanização pode

um processo de acumulação histórico que se desenvolve de diferentes modos a partir da existência de distintos contextos, esta diversidade de abordagens se estrutura pela concepção de conceitos que procuram explicar tanto o movimento que eles próprios compreendem como também as transformações e permanências do objeto sobre o qual se voltam às ações que definem.

A concepção desses conceitos corresponde à formulação e solução de problemas que expliquem o fenômeno em estudo. Ela se dá pela articulação, corte e superposição de componentes ordenados para expressar uma condensação de conhecimentos, reunidos por um domínio ou objetivo comum – a intenção do agente que os opera – para circunscrever uma explicação que é sempre uma totalidade em relação ao olhar que lança sobre seu objeto e ao mesmo tempo, um fragmento em relação a outros conceitos (DELEUZE e GUATTARI, 2013 [1992]).

Em concernência com o pensamento instaurado pela História dos Conceitos de Reinhart Koselleck (1992), constata-se que a permanência do uso de uma mesma palavra para designar um conceito não é um atestado da imutabilidade de sua estrutura e conteúdo, mas antes, um fato que pode mascarar a incorporação de novos conteúdos que se articulam ao conceito e o transformam, subordinando sua compreensão ao exame do contexto em que ele foi concebido e empregado.

No âmbito do pensar/agir sobre a realidade da cidade e do urbano, esta constatação pode ser verificada nos diferentes conteúdos associados à palavra *Urbanismo*. O termo é frequentemente empregado com um sentido comum de designar um conjunto de concepções e ações que se exerce para promover a compreensão e alteração da realidade da cidade e do urbano, porém, tal uso é incapaz de revelar a estrutura de saberes, métodos e produtos que tornam distintos os conteúdos das práticas identificadas por esta palavra e, portanto, encerram conceitos que compreendem diferentes concepções desta *práxis*.

Sua etimologia favorece uma liberdade de uso que tende a ocultar conteúdos conceituais distintos em um mesmo vocábulo. Produzido pela união do latim *Urbs* – que significa cidade – com o sufixo *ismo* – usado para designar ações ligadas a princípios, teorias e sistemas diversos – o termo Urbanismo pode ser utilizado para definir um vasto conjunto de ações que se exercem sobre a realidade da cidade e do urbano, sem que se gerem inconsistências para com o significado *stricto* expresso por sua composição.

E em que pesem as ambiguidades que isso possa gerar, é possível observar que num primeiro momento ele foi empregado, principalmente na França[2] e em países de língua latina, com o intuito de definir as práticas de reestruturação dos elementos do ambiente construído que se apresentavam mais saturados pelos problemas decorrentes dos processos de urbanização deflagrados pelas revoluções industriais iniciadas na Europa a partir do século XIX. Estas práticas consistiam numa aplicação do arcabouço de saberes concernentes aos projetos construtivos que se amparava no paradigma dos métodos científicos para conceber a produção do ambiente construído, em detrimento do paradigma artístico dominante em períodos anteriores. Procuravam não só estabelecer soluções para os problemas urbanos, mas também validar as intervenções formuladas ao afirmar que as mesmas se sustentavam sobre uma base científica,

estender as características de parcelamento e uso do solo próprias desta categoria de espaço para além das delimitações territoriais dos municípios.

[2] Existem diferentes versões para a origem do termo. As mais reproduzidas convergem ao apontar uma origem francesa para o mesmo. Gaston Bardet (1990), na obra "*O Urbanismo"*, afirma que sua concepção se deu num artigo de Paul Clerget no "*Bulletin de la Societé Geographique de Neufchatel*" em 1910. Já Alfred Agache (PREFEITURA RIO DE JANEIRO, 1930), na obra "*Cidade do Rio de Janeiro, remodelação, extensão e embelezamento*", reclama para si a autoria do termo ao afirmar tê-lo criado em 1912.

constituída por conhecimentos extraídos da observação do real e combinados ao uso do raciocínio lógico e formal (BUZZI, 1984).

Essa primeira conceituação designada pela palavra Urbanismo explica um conjunto de práticas cuja pretensão era estabelecer modelos ideais de produção e ordenamento do ambiente construído, que interpretavam a cidade e as transformações espaciais que a configuravam como um conjunto de pontos, linhas e áreas que podiam ter sua forma moldada para atender às novas especificidades impostas por uma urbanização emergente com o advento do capitalismo industrial. A cidade e o espaço que a compõe eram tomados como um artefato arquitetônico, que se diferenciava do edifício somente pela escala de seu projeto e composição e que nos moldes do paradigma científico positivista, deveria sustentar sua produção pelo conhecimento e domínio dos dados que compõem o real (COSTA, 2012; MELLO, 2016; PÓVOA et. Al., 2012).

Contudo, vale ressaltar que a permanência ou alteração dessa abordagem nos trabalhos identificados pelo termo Urbanismo, sempre subordinou-se às intenções dos agentes que os operam. Assim, ainda que possamos observar com facilidade a reprodução de suas particularidades em diversos trabalhos no decorrer do século XX e até neste início do século XXI – especialmente nas formulações do movimento da arquitetura moderna[3] e suas produções tributárias – não podemos subsumi-las como hegemônicas no universo de produções identificadas pelo termo Urbanismo[4] sem causar equívocos para com o caráter mutável que é intrínseco a esse conceito, visto que mesmo em trabalhos seminais de reconfiguração e estruturação do ambiente construído datados do século XIX, podemos notar a coexistência de outras abordagens para a constituição das cidades e do espaço urbano, que fogem a ótica pressuposta por essa conceituação.

Um bom exemplo dessa assertiva pode ser localizado nas formulações de Idelfonso Cerdá na obra "*Teoría General de la Urbanización"* de 1867, que propõem a constituição de um novo conjunto de conhecimentos e técnicas para o ordenamento das aglomerações urbanas, com a articulação de princípios de caráter facultativo, legislativo, econômico, administrativo e político sendo tomada como base para estruturar um conjunto de ações que incidirão sobre a produção do ambiente construído (FERNÁNDEZ, 2009).

Ainda que essa concepção apresente alguns dos pontos que posteriormente caracterizariam as ações ligadas às primeiras acepções do termo Urbanismo, seu conteúdo se distingue por não concentrar na mediação do projeto construtivo a finalidade última da condição que se quer alcançar para o espaço da cidade, tomando sua realização como um meio para materializar os componentes físicos demandados para a realização dos objetivos planejados. A prática de *urbanización* estabelecida por Cerdá foi pioneira por esboçar o entendimento de que a constituição de assentamentos urbanos está subordinada a articulação

[3] Como exemplos mais emblemáticos do Urbanismo produzido pelo movimento da arquitetura moderna podemos citar as formulações de Le Corbusier postas em prática em Chandigarh, na Índia, e o projeto de Brasília, concebido por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Ver: Peter Hall, texto "*A Cidade das Torres*" na obra "*Cidades do Amanhã*".

[4] Marcelo Lopes de Souza (2016 [2001]) adere a esta generalidade ao tentar distinguir as práticas identificadas como Urbanismo das de Planejamento e Gestão Urbanos. Utilizando trabalhos de Urbanismo com características próprias do movimento da arquitetura moderna, Souza se equivoca ao tomar uma parte como o todo e ignora as especificidades que o termo Urbanismo possui em diferentes contextos de produção e aplicação dos conhecimentos sobre a cidade e o espaço urbano. Ver: Marcelo Lopes de Souza, "*Mudar a Cidade: Uma Introdução Crítica ao Planejamento e à Gestão Urbanos*".

de ações em múltiplos planos, irrompendo em direta contraposição às ações e conhecimentos associados às primeiras conceituações do termo Urbanismo (FIGUEIREDO et al., 2013).
Com efeito, esse entendimento inaugurado pelas formulações de Cerdá parece ter logrado uma maior difusão e reprodução ao longo do século XX principalmente no âmbito dos países anglo saxônicos[5], visto que neles a constituição dos conhecimentos e métodos de produção e ordenamento dos assentamentos urbanos assume uma distinção ainda mais acentuada entre a formulação de planos – que definem as ações para alcançar as condições almejadas para o espaço – e a concepção de projetos construtivos dos objetos físicos que irão compô-lo.

Essa percepção é validada pelo fato das expressões *City Planning*, do ambiente norte-americano, e *Town Planning*, do ambiente britânico, serem preenchidas por conceitos que explicam atividades de pensamento/ação sobre a realidade do espaço urbano[6] que conservam em sua estrutura este sentido de tomar seu objeto como um processo em constante mudança. Tratam-no como um evento cujo controle demanda a articulação de decisões com a mediação de hipóteses sobre seus resultados futuros (ROVATI, 2013), que mesmo quando voltadas especificamente para o estabelecimento de uma ordem para a produção do ambiente construído, não se traduzem na formulação de projetos construtivos como síntese última da condição objetivada, mas antes, no estabelecimento de mecanismos de controle sobre as ações dos agentes produtores do espaço urbano e na concepção e operacionalização de instrumentos para regular a distribuição destes e de suas atividades sobre o território.

Isso nos permite reconhecer que as práticas definidas por esses conceitos se sustentam sob uma concepção de espaço muito próxima da que foi trabalhada como ponto central de grande parte dos estudos sobre urbanização desenvolvidos no âmbito da geografia crítica, a partir da segunda metade do século XX (CORRÊA, 2008 [1995]). Tal concepção se encontra bem expressa pelo conceito desenvolvido pelo geógrafo Milton Santos, que define o espaço como "[...] um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como quadro único no qual a história se dá" (2009 [1996]).

Contudo, mesmo que com essas características os conceitos associados às expressões *City Planning* e *Town Planning* evidenciem uma grande diferença destas para com a práxis enunciada nas primeiras conceituações do Urbanismo, as fronteiras entre ambos não são constituídas como limites intransponíveis e podem, de acordo com a intenção dos agentes que os operam, apresentar maior ou menor intercâmbio entre seus componentes. E de modo algum esse movimento deve ser tratado como uma distorção ou deterioração do conteúdo de uma ou de outra prática, porque ele atesta, corroborando as percepções de Deleuze e Guattari (2013 [1992]), o potencial de transformação dos conceitos que pode resultar na emergência de novas práticas ou mesmo explicar um conjunto de transformações já estabelecidas sobre as práticas existentes.

[5] Com base nas considerações de Arturo Soria y Puig na obra "*Cerdá: las cinco bases de la teoría general de la urbanización*", Figueiredo et. al. (Ibid. 2013) comenta que Cerdá pode ter sido o responsável pelos neologismos do verbo urbanizar e seu substantivo que aparecem nas línguas francesa (*Urbanisme*) e inglesa (*Town planning; City Planning*) décadas depois dele ter construído o neologismo *urbanización* em espanhol.

[6] Roberto Lobato Corrêa (2002) identifica os agentes produtores do espaço urbano como: os proprietários dos meios de produção; os proprietários fundiários; os promotores imobiliários; o Estado; e os grupos sociais excluídos.

Costa reconhece (Ibid. 2012, p.148), ao abordar o pensamento de Gaston Bardet sobre as variações do Urbanismo, que ao longo dos anos há uma clara migração de concepções próprias do conceito de planejamento urbano para o urbanismo, as quais alteram o conteúdo e as ações inicialmente expressas por ele. Isso reforça nossa percepção sobre a sujeição de ambos os conceitos – e por extensão, também as práticas que eles definem – a mutações ligadas a agentes e contextos históricos e temporais distintos, nos colocando em contraposição às abordagens que se ancoram em definições das primeiras concepções dos conceitos de urbanismo e planejamento urbano[7] para criar uma interpretação que lhes confere um caráter estático, reproduzindo uma suposta dicotomia entre ambos, que não corresponde à multiplicidade das formas como podem ser trabalhados.

Mesmo quando essas interpretações procuram se sustentar sobre a identificação de epistemologias distintas para o planejamento e para o urbanismo[8], o fazem subsumindo o entendimento de que existe um processo de acumulação de saberes que segue um limite estanque entre ambas as práticas. De certo modo, isso contradiz os resultados esperados de uma análise epistemológica – que de acordo com Japiassu (1977) chegam sempre a "*um conhecimento provisório, jamais acabado ou definitivo*" – na medida em que não reconhece as transformações que podem ocorrer no objeto estudado e promove uma noção de totalidade para explicações que definem somente os modos como o mesmo se apresenta em contextos específicos.

Um movimento contrário a essas abordagens seria virtuoso na medida em que procurasse identificar as diferenças, semelhanças e intercâmbios presentes nos usos desses conceitos em diferentes contextos. Com isso poderia se ressaltar o fato de que, para além das diferenças epistemológicas que suas primeiras definições apresentam, há nesses conceitos a presença de um núcleo fundante – uma parte comum – que diz respeito à ideia da ação orientada para modificar as condições em que se encontra seu objeto de estudo: a cidade e o urbano. Essa ideia, que transpassa os domínios circunscritos pelos conceitos de urbanismo e planejamento urbano, poderia explicar a causa dos intercâmbios que ambos mantém, e especialmente, fornecer bases para compreender o devir do conceito de urbanismo.

Neste sentido, poderíamos entender a migração de componentes do conceito de planejamento urbano para o conceito de urbanismo como um produto da constatação de que a produção da cidade e do espaço urbano não ocorre somente pela mediação do projeto construtivo, mas antes, pelo controle dos processos e relações que configuram sua forma e organização. Essa progressão corresponderia ao que Clouser (1991) define como movimento de alta abstração, porque compreende a passagem para o enfoque das propriedades do objeto estudado como meio para explicar as funções, relações e conexões que as constituem e também as coisas e eventos nos quais elas se instalam.

No que tange a importação e difusão desses conceitos em âmbito brasileiro, utilizar essa abordagem é fundamental para entender como os conceitos de urbanismo e planejamento urbano, seus respectivos

[7] Em tradução aos termos *City Planning* e *Town Planning* mencionados anteriormente.

[8] É o caso do pensamento desenvolvido por João Farias Rovati no artigo "*Urbanismo Versus Planejamento Urbano?*" (Ibid. 2013) quando define o Urbanismo como um campo epistêmico que se distingue do Planejamento Urbano por contemplar "*essencialmente a tomada de decisões relativas à concepção arquitetural*" [grifo nosso]. A nosso ver, isso cristaliza para o Urbanismo um entendimento presente nas primeiras conceituações desenvolvidas para defini-lo, que desconsidera a possibilidade de transformação que pode modificar as atividades e os conceitos identificados como Urbanismo em diferentes contextos e até mesmo torná-los análogos ao que o mesmo autor define como Planejamento Urbano, contemplando "*essencialmente a tomada de decisões relativas à elaboração (ou encomenda) e gestão de planos, programas e projetos [...]*".

intercâmbios e transformações, foram apropriados e utilizados pelos técnicos responsáveis por aplicá-los em seu exercício profissional[9] e identificar qual tipo de abordagem tem dominado suas formações e os saberes e práticas nelas contidos.

3. Urbanismo no Brasil: Formação e Disputas Pelo Exercício Profissional

A intensificação do processo de urbanização do Brasil a partir de 1930 foi determinada pela predominância da estrutura produtiva industrial como base econômica do país. Ela definiu as cidades como sedes do novo aparato produtivo, conformando uma expansão dos espaços urbanos que derivou diretamente dos movimentos de migração campo-cidade e das transformações técnicas que serviram de suporte ao desenvolvimento das novas atividades instaladas em seu território (OLIVEIRA, 2015 [2003]; SANTOS, 2013 [1993]).

A partir desse contexto, observamos que as ações esboçadas sobre esses espaços progrediram de abordagens limitadas ao trato estético e a implantação de novas infraestruturas técnicas em áreas centrais das cidades, para abordagens que se incumbiram de formular planos com escopo cada vez mais abrangente, cujo conteúdo frequentemente se propunha a incidir sobre a totalidade dos espaços urbanos e dos municípios.

Conforme periodização realizada por LEME (2005[1999]), notamos que essa progressão na concepção e abrangência das ações sobre a cidade e o urbano tem cada uma de suas fases marcada por características próprias dos conceitos de urbanismo e/ou planejamento importados para o âmbito nacional.

No primeiro momento (1895 – 1930), as abordagens traziam claras influências das primeiras conceituações associadas ao termo urbanismo, porque tinham seu escopo centrado em tratar a forma construída e destacar o espaço da cidade através da estética, tratando-o como um artefato arquitetônico moldado para o consumo das classes de média e alta renda. O declínio do domínio desse enfoque, observado no período subsequente (1930 – 1950), decorreu de uma gradativa incorporação de conceitos de pensamento/ação sobre a cidade e seu espaço mais próximos das noções de planejamento urbano importadas do mundo anglo-saxônico, que, com menor ou maior ruptura com o período precedente, respondiam a necessidade de habilitar as cidades brasileiras como lócus do aparato produtivo. Essa abordagem ganhou maior difusão no país no período seguinte (1950 – 1964), quando a difusão do conceito de planejamento urbano se consolidou e trouxe consigo o ressurgimento da noção cerdatiana de planejamento sustentado pela integração de princípios de múltiplas dimensões, que aqui se constituiu com a emergência das abordagens multidisciplinares sobre a questão urbana (utilizadas para subsidiar a elaboração de planos diretores), conformando um *modus operandi* que atravessou as décadas seguintes e ainda é empregado neste início do século XXI.

Ressalta-se o fato de que a ascensão e o declínio das abordagens presentes em cada período não estabeleceu com precisão o rompimento ou a adoção de conceitos novos ou já utilizados, sinalizando a existência de um intercâmbio entre os conceitos de urbanismo e planejamento urbano que traz tanto a

[9] Localizamos a atuação dos técnicos como enfoque desse trabalho porque compreendemos a mesma como principal canal de importação, difusão e aplicação dos conceitos e conhecimentos ligados aos termos Urbanismo e Planejamento Urbano. Tal opção não contrapõe a escolha de entender o espaço como uma construção social, pois não afirma esses agentes como únicos portadores dos atributos necessários a essa construção. Ela apenas reforça o papel catalisador dos mesmos na inserção de novas ideias, mas não exclui o reconhecimento de que a aceitação e a execução dessas ideias só são validadas pelo juízo e pelas ações dos demais agentes produtores do espaço urbano.

transformação das definições contidas em ambos, como das ações que essas visam explicar. Villaça (1999) observa de forma muito pertinente que a adoção e o abandono dos termos e conceitos usados para explicar e qualificar as ações do pensar/agir sobre a cidade e seu espaço, tem, na realidade brasileira, ligação direta com a necessidade das classes de alta renda expressarem suas propostas e fazê-las passar como questões de interesse coletivo.

Para nós, é interessante destacar que em cada período essas importações e transformações dos conceitos que definem o pensamento/ação sobre a cidade e seu espaço foram introduzidas, difundidas e operadas em âmbito nacional, principalmente pela atuação dos técnicos formados pelas escolas de engenharia e arquitetura, que se colocaram como portadores dos saberes urbanísticos e disputaram o domínio pelo seu exercício.

No primeiro e segundo períodos, constatamos que engenheiros e arquitetos – amparados pelo decreto nº 23.569 de 1933 – compartilharam de modo paritário o direito de exercer "o projeto direção e fiscalização dos serviços de Urbanismo" (BRASIL, 1933). Isso nos permite entender que o emprego das abordagens de melhoramento estético das cidades e a passagem às práticas mais próximas ao planejamento urbano se deram com a participação de ambas as categorias profissionais, quando orientaram suas atuações com as importações e transformações dos conceitos mencionados.

O início das disputas em torno da exclusividade para o exercício profissional do Urbanismo pode ser localizado entre o fim do segundo e o começo do terceiro período, quando se registrou um aumento significativo do repertório de ações desenvolvidas pelo Estado brasileiro para tratar das questões referentes às áreas urbanas em crescente expansão no país. Essas ações, que já carregavam um aporte crescente das contribuições conceituais que propunham a afirmação do Urbanismo para além do projeto construtivo, têm como exemplo mais simbólico a instituição do Serviço Federal de Habitação e Urbanismo (SERFHAU), que oficializou a demanda por planos diretores para os municípios do Brasil e pode ser entendido como principal objeto de disputa entre as categorias profissionais sequiosas por garantir para si a demanda de mercado aberta por essa iniciativa (BRASIL, 1964).

A atuação da categoria profissional dos arquitetos constitui o caso mais emblemático dessa disputa. Suas associações, com destaque para o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), já reivindicavam a exclusividade sobre o domínio do Urbanismo desde 1958, quando intensificaram suas estratégias para fortalecer esse discurso militante e trataram de incorporá-lo em diversas instituições públicas e privadas[10] (MOTA, 2004).

Essa disputa pode ser verificada nas legislações e resoluções que regulamentam o exercício profissional de arquitetos e engenheiros. Os dispositivos legais dessa natureza, promulgados pelo legislativo federal, registram o reconhecimento de que o exercício do Urbanismo era competência de um profissional específico – o Urbanista – mas mantiveram indeterminada, num primeiro momento, a questão da exclusividade dos membros de uma ou outra categoria portarem tal título[11] (BRASIL 1946).

[10] Juliana Costa Mota (Ibid. 2004) observa que a criação da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo com o nome de "Faculdade de Arquitetura e urbanismo" fomentou o discurso sobre a unicidade entre campos profissionais almejada pelos arquitetos e suas associações profissionais.

[11] A primeira menção a profissão de Urbanista ocorre no Decreto-Lei 8620 de 1946, que autoriza o então Conselho Federal de Engenharia e Arquitetura (CONFEA) a consolidar em suas resoluções internas as atribuições profissionais instituídas no Decreto

Isso fez com que o então Conselho Federal de Engenharia e Arquitetura (CONFEA), responsável por regulamentar o exercício de ambas as categorias profissionais, instituísse em sua resolução 218/1973 o conjunto de atribuições do profissional Urbanista, deixando subentendido nesse texto a indicação de que tal título seria atributo do profissional portador de algum nível de especialização na área de conhecimento do Urbanismo (CONFEA, 1973).

Contudo, mesmo que a resolução 218/1973 tenha definido a especialização como critério para se portar o título de Urbanista, e consequentemente a prerrogativa de se exercer as atividades a ele inerentes, sem limitar o acesso de uma ou outra categoria a essa condição, não podemos dizer que ela tenha sido exitosa em findar com as disputas. Na verdade, observamos que a resolução logrou um curto período de estagnação das mesmas, que logo foi rompido por um novo movimento das associações dos profissionais arquitetos, motivado pelas novas demandas de mercado abertas a partir da constituição de 1988[12].

A categoria solicitou ao Ministério da Educação (MEC) o apostilamento do título de Urbanista em todos os diplomas expedidos pelos cursos de arquitetura das instituições de ensino superior do país, com o argumento de que a formação em Urbanismo já integrava esses cursos por se fazer presente como matéria do seu currículo mínimo instituído em 1969. O MEC acolheu a solicitação e por meio do parecer 714/1990 instituiu o apostilamento profissional objetivado, validando um argumento de caráter questionável em muitos aspectos, que se examinados com maior atenção teriam inviabilizado sua efetivação (BRASIL, 1969; 1990).

O primeiro deles diz respeito ao fato de que somente a presença do urbanismo como matéria do currículo mínimo não justificava a outorga do título de Urbanista aos profissionais egressos da graduação, porque em nenhum momento as diretrizes de ensino garantiam que os cursos ofertariam uma quantidade de componentes ou de horas curriculares nesta área de conhecimento, suficientes para sustentar essa dupla formação. O segundo concerne ao fato de que o mesmo argumento poderia ter sido utilizado pelos engenheiros, visto que em seus cursos também existiam matérias urbanísticas.

A decisão do MEC deu uma nova configuração à disputa, conferindo um reconhecimento institucional para a demanda dos arquitetos que assentou base para sua posterior internalização pelo CONFEA, na resolução 1010/2005, que alterou a divisão técnica das competências dos profissionais vinculados a este conselho. A partir dessa regulamentação, as atribuições antes listadas como competências do profissional Urbanista, passaram a integrar o campo do urbanismo, classificado como subcampo da Arquitetura, que compreendia tanto as atividades de natureza projetiva, como também as do planejamento urbano (CONFEA, 2005).

É interessante notar que nessa nova configuração do exercício profissional do Urbanismo, não se adotou a abordagem recorrente no ambiente acadêmico brasileiro, de segmentar com justificativas epistemológicas o urbanismo e o planejamento urbano, tratando ambos como partes imbricadas de um mesmo campo que delimita o pensamento/ação sobre a cidade e seu espaço. De um lado, isso reforça a questão que pontuamos anteriormente: sobre a inexistência de fronteiras conceituais fixas entre o urbanismo e o planejamento e a necessidade de adaptação dos conceitos para explicar, em contextos específicos, as

23.569 de 1933. Na lei 5.194 de 1966, que aprofundava a regulação do CONFEA e dos conselhos regionais (CREA), essa questão fica intocada e a profissão de Urbanista sequer é mencionada.

[12] A Constituição de 1988 expandiu a demanda por Planos Diretores num grau muito maior do que o alcançado pelo SERFHAU, porque fez destes o instrumento básico da política de desenvolvimento e de expansão urbana, obrigando sua adoção em todos os municípios com mais de 20 mil habitantes.

transformações que reconfiguram as atividades que os mesmos explicam. De outro, traz a necessidade de questionar se é realmente possível que um profissional possa ser habilitado, com um único curso de graduação, para trabalhar com o campo do Urbanismo, tendo ele como um "ramo" de sua formação, quando este foi estruturado para abarcar um contingente de conhecimentos amplo o suficiente para não ser contido nas limitações temporais do leque de componentes curriculares de uma só graduação.

4. Velhas e Novas Formações Universitárias No Urbanismo: Uma Ruptura de Consensos

> Lembrai-vos de "Urbanismo" de que todos pensavam entender mais do que os vigários de "Padre Nosso" e que tanta surpresa vos tem trazido.
>
> Jayme Cunha da Gama e Abreu, Salvador, Semana de Urbanismo de 1935.

Após a trajetória de disputas mencionadas, que teve como um de seus resultados a noção de urbanismo expressa na resolução 1010/2005, observamos que tanto essa definição, como também sua localização como ramo do campo da Arquitetura, pouco foram problematizados e seguiram servindo como suporte para embasar a formação e as atividades dos profissionais que trabalham com a cidade e seu espaço. Com a instituição de uma regulamentação e de um conselho profissional próprio para os arquitetos, após a promulgação da Lei 12.378 em 2010, tal construção se consolidou e reproduziu, vinculando de modo hegemônico o ensino e o consequente exercício profissional do urbanismo a formação em arquitetura.
Nos poucos estudos voltados para problematizar a pertinência e as limitações desse modelo, encontramos aportes que convergem com algumas das questões que levantamos.

Figueiredo et al.(2013), por exemplo, ao abordar a questão do contingente de componentes curriculares voltados para ofertar a formação no campo do Urbanismo nos cursos de graduação em Arquitetura e urbanismo, e também em outras formações ofertadas pelas Instituições de Ensino Superior (IES) públicas do Brasil, constataram que a transmissão dos saberes do campo do Urbanismo corresponde a percentuais significativamente menores do que os percentuais dos componentes voltados para outros campos de conhecimento. E além disso, notaram também que a maioria dos componentes urbanísticos encontrados objetivavam a instrumentalização para o trabalho com o projeto construtivo, sendo ainda mais escassos os componentes que reconheciam e tratavam o Urbanismo com distinção a essas abordagens e/ou objetivavam a instrumentalização para o trabalho com o planejamento urbano.

Com uma orientação semelhante à desse trabalho, Mello (2016) desenvolveu uma genealogia do ensino do Urbanismo na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FA-UFRGS) e identificou que nessa instituição, o ensino do Urbanismo também era abordado de forma "marginal", correspondendo a pouco mais de 18% do contingente de disciplinas que integram o currículo da graduação em Arquitetura e urbanismo. Assim como Figueiredo et al.(ibid. 2013), Mello também constatou em seu estudo que os componentes urbanísticos ofertados na FA-UFRGS destinam-se principalmente a instrumentalização para o trabalho com o projeto construtivo na escala do urbano, sendo muito menor o contingente de componentes voltados para a instrumentalização com "ferramentas para lidar com processos políticos, sociais, econômicos, administrativos da cidade" (Ibid. 2016, p.352) que reconhecidamente tem integrado os estudos do planejamento urbano.

Pelos resultados de ambos os estudos, explicita-se que nas formações analisadas o saber urbanístico se encontra constrangido principalmente a uma de suas dimensões – a do projeto construtivo – sem aportes

expressivos para a instrumentalização nas outras dimensões incorporadas ao Urbanismo na trajetória de seu devir conceitual, tal como requisitado pelas competências listadas na resolução 1010/2005 que posteriormente foram incorporadas pela Lei 12.378/2010.

A partir dessa base, procuramos trazer neste trabalho uma contribuição ao conjunto desses estudos, com o objetivo de abordar "*o quanto de urbanismo é ensinado nas graduações de Arquitetura e urbanismo?*" e "*qual conceituação de Urbanismo predomina nessas formações?*" e verificar se as tendências encontradas pelos autores mencionados se fazem presentes em um outro recorte de análise.

Nesse sentido, optamos por delimitar a análise na população de cursos de Arquitetura e urbanismo existentes no Estado da Bahia, que possui 30 dessas graduações listadas no Sistema de Informações E-MEC[13]. Esse quantitativo corresponde a 4,41% do total de 679 cursos existentes no Brasil, e quando comparado com os demais Estados da Região Nordeste, que juntos somam um total de 140 cursos, explicita que a Bahia é o Estado com a maior população de cursos nessa região. Conseguimos levantar os currículos de 26 cursos[14], que representam 86,6% do total da amostra, e tinham essas informações dispostas nos sites das IES em que estão localizados.

Para analisar os currículos dessa amostra, utilizamos um procedimento similar ao adotado por Figueiredo et al.(2013): contabilizamos as disciplinas obrigatórias constantes em cada currículo (excluindo as optativas e as atividades complementares pelo caráter discricionário que possuem) e procuramos identificar quais dessas disciplinas apresentavam a instrumentalização com o saber urbanístico como objetivo central de seu curso. Consideramos como disciplinas urbanísticas os componentes que traziam em sua nomenclatura referências a teorias, categorias, conceitos e definições relacionados ao Urbanismo em suas múltiplas dimensões, sem associá-los ou ramificá-los a outros campos de conhecimento, enunciando um caráter mais autônomo para a transmissão desses saberes, geralmente expresso por palavras-chave como: Urbanismo, Planejamento Urbano e/ou Regional, Urbe, Urbanização, Urbanístico, Urbano, Cidade, Região, Metrópole, Fluxos, Redes de Infraestrutura e Território, considerando seus radicais e derivações.

Nos resultados encontrados, observamos que nos cursos de graduação em Arquitetura e urbanismo da Bahia as disciplinas urbanísticas podem ser encontradas em seus maiores contingentes nos currículos das IES FA-MADRE-THAÍS, FASAVIC e ISEC, com 8, 9 e 10 componentes, respectivamente. No extremo oposto, os menores contingentes dessas disciplinas podem ser localizados nos cursos das IES UFBA(Noturno e Diurno), UNIJORGE e UNIFACS com 1 e 2, 2 e 3 componentes, respectivamente. Nas demais IES analisadas, as disciplinas urbanísticas podem ser encontradas com contingentes que variam na ordem de 4 a 7 componentes.

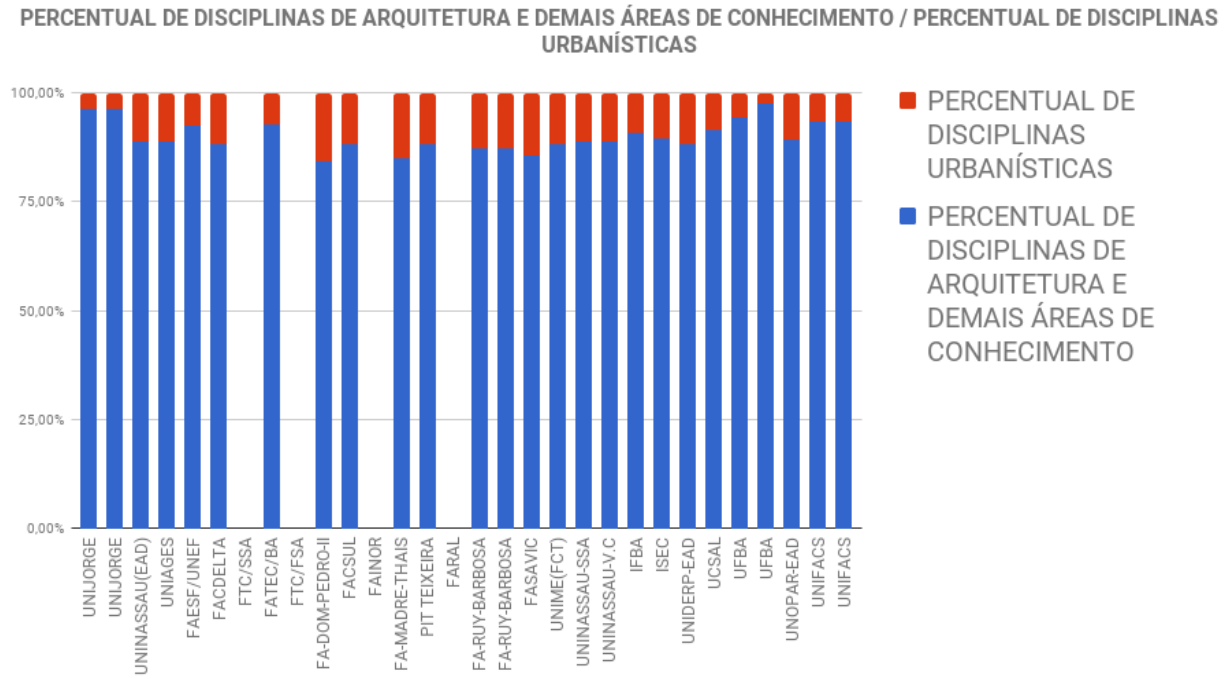
Vistos de modo isolado, tais números não demonstram o peso de seu significado. Contudo, quando comparados ao total de disciplinas das outras áreas de conhecimento que compõem os currículos, demonstram a baixa participação dos saberes urbanísticos nessas formações. Podemos observar que nas IES com maior quantidade de disciplinas urbanísticas (anteriormente ressaltadas), estas representam 15,09%, 14,29% e 10,59% do total de disciplinas das formações ofertadas. Nas IES com os menores

[13] Sistema de Informações sobre os cursos de graduação credenciados junto ao Ministério da Educação do Brasil.

[14] Os Cursos das Faculdades de Ciência e Tecnologia de Salvador(FTC/SSA) e Feira de Santana(FTC/FSA), da Faculdade Independente do Nordeste(FAINOR) e da Faculdade Regional de Alagoinhas(FARAL) não possuíam currículos disponíveis em seus sites institucionais até o período da finalização deste trabalho, o que fez com que não pudessem ser considerados na análise realizada.

contingentes de disciplinas urbanísticas, estas representam 2,50 e 5,56%, 3,57% e 6,67% do total de disciplinas ofertadas. Nas demais IES, a variação de 4 a 7 componentes surge nos currículos com percentuais que, nesta ordem, variam de 7,14% a 15,56% do total de disciplinas nos currículos analisados, como pode ser observado no gráfico da figura 1.

Figura 1: Gráfico Percentual de Disciplinas de Arquitetura x Disciplinas Urbanísticas.



Fonte: Elaborado pelos autores (2017) com base nas matrizes curriculares dos cursos de Arquitetura e urbanismo.

Em 69,23% dos currículos analisados[15] (18), as nomenclaturas das disciplinas urbanísticas identificadas indicam a existência de componentes distintos para a instrumentalização com os saberes do Urbanismo e do Planejamento Urbano. 10 desses currículos apresentam componentes que trazem em seus nomes a associação da palavra "*Urbanismo*" a palavras como "*projeto*" e "*intervenção*", o que pode ser interpretado como um indicador da permanência da concepção conceitual do Urbanismo como projeto construtivo. Os outros 8 currículos apresentam componentes nomeados apenas como "*Urbanismo*", o que não indica de imediato se seus cursos buscam passar a instrumentalização com os conhecimentos de projeto ou planejamento. Contudo, quando consideramos que o "Planejamento Urbano" é apresentado nesses currículos em componentes distintos dos componentes identificados como "Urbanismo", podemos entender que esses últimos também conservam a concepção do Urbanismo como projeto construtivo.
Nos outros 30,76% dos currículos analisados (8), as disciplinas urbanísticas são identificadas diretamente como "Planejamento Urbano e/ou Regional", o que indica que neles o conjunto de conhecimentos afetos ao planejamento urbano é assumido como tronco central do saber urbanístico, enquanto o projeto

[15] O quadro com os dados completos do levantamento pode ser acessado no link:< https://drive.google.com/open?id=17eFeitYL0pn7TP9Myh9CRR7jrp4sm5vv>.

construtivo na escala do urbano surge como um complemento supostamente já contemplado pelas disciplinas de Arquitetura.

Diante do exposto, podemos apontar que as tendências encontradas pelos estudos de Figueiredo et al. (2013) e Mello (2016) também se confirmam para a população dos cursos de Arquitetura e urbanismo da Bahia. Depreende-se que, sob a proposta paradigmática de uma dupla formação, a presença de componentes distintos para a instrumentalização no Urbanismo (abordado como projeto construtivo na escala do urbano, preservando a conceituação amplamente vinculada a sua acepção entre os séculos XIX e XX) e no Planejamento Urbano, indica o reconhecimento de uma distinção epistemológica entre ambos, ainda que no âmbito da atuação profissional, pressuponha-se que seus conhecimentos sejam dominados pelos profissionais egressos e constituam (nos termos das legislações profissionais) um campo único de atuação. Contudo, devido ao exíguo contingente de componentes dedicados ao urbanismo e ao planejamento, dificilmente esse objetivo da dupla formação se concretiza, dada a impossibilidade dos mesmos abarcarem o amplo repertório de teorias, conceitos e instrumentos principalmente referentes ao planejamento, sendo mais comum que seus egressos fiquem restritos ao domínio do Urbanismo abordado como projeto.

Tal construção só se justifica, como pontuado por Mello (ibid. 2016, p.351), pela "superficial transposição da 'capacidade de síntese' do âmbito do projeto para o âmbito do planejamento", ou seja, pela expectativa de que a formação em projeto seja suficiente também para se planejar, o que, como visto, é pragmaticamente pouco provável, dadas as diferenças entre os repertórios de conhecimentos acionados em cada atividade.

Se as características encontradas nos currículos das IES da Bahia constituírem uma tendência seguida em menor ou maior grau pelos demais cursos do país, como indicam os estudos realizados em outros recortes de análise, podemos inferir a existência de um quadro geral de insubsistência para a formação em Urbanismo no Brasil.

Não obstante, ainda que esse modelo tenha se tornado a via hegemônica para formação e exercício profissional do Urbanismo no Brasil, é válido ressaltar que, no plano das formações acadêmicas, algumas IES do país tem se voltado para construir propostas contra-hegemônicas para a formação profissional em Urbanismo.

A Universidade do Estado da Bahia (UNEB) instituiu em 1995 o primeiro curso de Bacharelado em Urbanismo do Brasil, trazendo em seu projeto pedagógico uma proposta de formação profissional que contrapõe o modelo hegemônico de formação e até a própria acepção conceitual comumente associada a palavra "*Urbanismo*" no país (BAHIA, 2013). Seu ponto de partida é o reconhecimento do Urbanismo como um campo heterogêneo que abarca tanto os conhecimentos referentes ao projeto construtivo como os conhecimentos do planejamento (e gestão) do espaço urbano, podendo ser definido – a semelhança do que fez Souza (2016[2013], p.25) para a geografia – como um campo epistemologicamente bipolarizado, que comporta em polos distintos os conhecimentos mencionados, sem sobrepô-los, mas antes, mantendo-os como partes do mesmo todo, convergentes apenas quanto ao seu objeto de pensamento e ação.

Nesse sentido, o curso propõe que a formação em Urbanismo, abordado como campo autônomo do conhecimento, focalize a instrumentalização para o trabalho com o polo do planejamento, dado que o polo do projeto construtivo já constitui o objeto central das formações em Arquitetura e urbanismo. Os profissionais formados nessa proposta estariam aptos a atuar com a investigação e o controle dos

processos políticos, sociais, econômicos e administrativos que produzem a cidade e o espaço urbano, preenchendo uma lacuna que não é satisfatoriamente contemplada pelo modelo da dupla formação e instituindo uma nova divisão técnica e social do trabalho com a cidade e o espaço urbano.

Numa iniciativa semelhante, a Universidade Federal do ABC (UFABC) instituiu em 2012 o curso de Bacharelado em Planejamento Territorial (BPT) com o objetivo de também ofertar uma formação profissional específica para o trabalho com o planejamento (BRASIL, 2017). Em distinção ao curso da UNEB, o curso da UFABC não adotou o Planejamento Urbano como centro de sua proposta, substituindo esse último termo pela palavra "*Territorial*", com a aparente intenção de aludir ao sentido de que a formação e a atuação de seus egressos não se restringe ao espaço produzido pelo processo social da urbanização, mas antes, abrange os múltiplos recortes espaciais que – de acordo com as circunstâncias políticas e sociais – admitem serem abarcados pelo conceito de Território, que corresponde a toda "*projeção espacial de relações de poder* [de indivíduos e suas organizações sociais; Estatal; etc]"(Ibid. SOUZA, 2016[2013], p.90).

Ainda que com essa proposta o BPT/UFABC indique a opção de sustentar o entendimento do Planejamento como um campo distinto do Urbanismo, enquanto a proposta da UNEB optou por subverter o entendimento *stricto* do Urbanismo como projeto construtivo, instaurando até certa disputa pela queda da conceituação comumente associada ao seu significado, observamos que ambas as iniciativas convergem ao propor, de maneiras distintas, a instituição de profissões específicas para o planejamento, constituindo uma drástica ruptura com a hegemonia do modelo de dupla formação vigente no Brasil.

Essas propostas podem ser encaradas como uma inovação que anuncia um conjunto de possibilidades de aprimoramento para as formações em Urbanismo/Planejamento, cuja principal contribuição poderá ser a superação do tratamento residual que historicamente tem sido legado as mesmas no âmbito das graduações do Brasil.

5. Considerações Finais

O presente trabalho certamente não esgota o debate sobre as formações em Urbanismo no Brasil. Sua contribuição reside na elucidação de que a justaposição do Urbanismo como um ramo da Arquitetura é produto de uma militância profissional que responde a interesses corporativos e sustenta-se numa construção dicotômica que, de um lado, conserva para o Urbanismo uma acepção conceitual que garante a reprodução de sua associação a Arquitetura, e de outro, rompe os limites dessa mesma conceituação para incorporar o Planejamento Urbano como parte de seu domínio.

Esse movimento demonstra empiricamente o caráter mutável dos conceitos, que explica as modificações mencionadas e também enuncia a possibilidade de validação de construções alternativas às mesmas, como as propostas de formação profissional instituídas pela UNEB e pela UFABC. De sua parte, essas formações demonstram convergências e singularidades que decerto merecem um maior aprofundamento na explicação de seus aportes ao conjunto de conhecimentos do Urbanismo/Planejamento no Brasil, mas já demonstram contribuições que sinalizam a possibilidade de conferir a esse campo uma maior autonomia e desenvolvimento no contexto nacional.

REFERÊNCIAS:

ABREU, Jayme C.G. Tráfego Urbano. In: FERNANDES, Ana; FIGUEIREDO, Glória C.S; REBOUÇAS, Thaís(org). **Semana de Urbanismo de 1935: Conferências**. Salvador, Assembleia Legislativa da Bahia, 2016 [1935].

BAHIA. UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA. Projeto de Reformulação Curricular do Curso de Bacharelado em Urbanismo. Salvador: UNEB, 2013.

BARDET, Gaston. **O Urbanismo**. Campinas: Papirus, 1990.

BRASIL. **Decreto 23.559 de 11 de Dezembro de 1933**. Disponível em:<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949/D23569.htm>Acesso em: 10 de Outubro de 2017.

BRASIL. **Decreto-Lei 8620 de 10 de Janeiro de 1946**. Disponível em:<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/Del8620.htm>Acesso em: 10 de Outubro de 2017.

BRASIL. **LEI Nº 4.380, de 21 de Agosto de 1964.** Disponível em:<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L4380.htm>Acesso em: 10 de Outubro de 2017.

BRASIL. **Lei 5194 de 24 de dezembro de 1966**. Disponível em:<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5194.htm>Acesso em: 10 de Outubro de 2017.

BRASIL. **Lei 12378, de 31 de dezembro de 2010**. Disponível em:<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12378.htm>Acesso em:10 de Outubro de 2017

BRASIL. **Parecer n° 384/69**, de 10 de junho de 1969 do Conselho Federal de Educação do Ministério da Educação.

BRASIL. **Parecer n° 714/90**, de 13 de dezembro de 1990 do Conselho Federal de Educação do Ministério da Educação.

BRASIL. UNIVERSIDADE FEDERAL DO ABC (UFABC). Projeto Pedagógico do Curso Bacharelado em Planejamento Territorial. Universidade Federal do ABC. São Bernardo do Campo, 2017.

BUZZI, Arcângelo R. **Introdução ao pensar: o ser, o conhecimento, a linguagem**. 13 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1984.

CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá**. Tradução de Maria Luíza Borges. 1 Ed. Rio de Janeiro, Zahar, 2013, P. 157.

CLOUSER, Roy. **The Myth of Religious Neutrality: An Essay on the Hidden Role of Religious Belief in Theories**. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1991, 330 p. University of Notre Dame Press. Tradução de Guilherme Vilela Carvalho.

CONSELHO FEDERAL DE ENGENHARIA, ARQUITETURA E AGRONOMIA (CONFEA). **Resolução n° 218** de 29 de junho de 1973. Disponível em:<http://www.confea.org.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=1561&sid=193> Acesso em: 10 de Outubro de 2017

CONSELHO FEDERAL DE ENGENHARIA, ARQUITETURA E AGRONOMIA (CONFEA). **Resolução n°1010** de 22 de agosto de 2005. Disponível em:<http://normativos.confea.org.br/ementas/visualiza.asp?idEmenta=550> Acesso em: 10 de Outubro de 2017

CORRÊA, Roberto Lobato. Espaço, Um Conceito Chave da Geografia. In: CASTRO, Iná Elias; GOMES, Paulo César C.; CORRÊA, Roberto Lobato(org). **Geografia: Conceitos e Temas**. 11 ed. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2008 [1995], p. 15-48.

CORRÊA, Roberto Lobato. **O Espaço Urbano**. 3 ed. Editora Ática, 1995, p.1-16

COSTA, Luiz Augusto Maia. O Todo da Parte: urbanismo, planejamento e o processo social de construção da cidade no início do século 20. **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**. São Paulo, v. 19, n. 32, p. 136-156, dec. 2012. ISSN 2317-2762. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/52460>. Acesso em: 28 de Abril de 2017. doi:http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v19i32p136-156.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O Que é a Filosofia?** 3 ed. São Paulo, Editora 34, 2013[1992], p.23-43.

FERNÁNDEZ, Robert V. Las Cinco Bases De La Urbanización De Cerdá. **Ingeniería y territorio: Revista del Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos**. Barcelona, n. 88, p. 30-35, 2009. Disponível em:<http://www.ciccp.es/revistaIT/textos/pdf/04.%20Robert%20Verg%C3%A9s%20Fern%C3%A1ndez.pdf>. Acesso em: 28 de Abril de 2017.

FIGUEIREDO, Glória Cecília S.; CARNEIRO NETO, José Aloir; SANTOS, Laís C.B. Formação em Urbanismo no Brasil: de tema residual a campo autônomo e transdisciplinar do saber. In: GONZALES, Suely; FRANCISCONI, Jorge Guilherme; PIOVANI, Aldo(org). **Planejamento & Urbanismo na Atualidade Brasileira**. 1 ed. Rio de Janeiro, Livre Expressão, 2013, p. 409-476.

HALL, Peter. **Cidades do Amanhã**. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 2013[1988], p. 241-283.

INSTITUIÇÕES DE ENSINO SUPERIOR (IES). **Referências Bibliográficas Completas Dos Currículos Dos Cursos De Arquitetura E Urbanismo Da Bahia Em 2017**. Disponível em:<https://drive.google.com/open?id=17eFeitYL0pn7TP9Myh9CRR7jrp4sm5vv> Acesso em: 19 de Janeiro de 2018.

JAPIASSU, Hilton. **Introdução ao Pensamento Epistemológico**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977, páginas 23-39.

KOSELLECK, Reinhart. Uma História dos Conceitos: problemas teóricos e práticos. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 134-146, jul. 1992. ISSN 2178-1494. Disponível em:<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1945/1084>. Acesso em: 11 de Janeiro de 2017.

LEME, Maria Cristina Silva. A Formação Do Pensamento Urbanístico No Brasil: 1895-1965. In: _____ (org). **Urbanismo no Brasil 1895-1965**. 2 ed. Salvador. Edufba, 2005 [1999], p. 20-38.

MELLO, Bruno C.E. **O Urbanismo dos Arquitetos: genealogia de uma experiência de ensino**. 2016. 391 F. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional). Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

MOTA, Juliana Costa. **Planos diretores de Goiânia, década de 60: a inserção dos arquitetos Luís Saia e Jorge Wilheim no campo do planejamento urbano**. 2004. 218 F. Dissertação (Mestrado em Tecnologia do Ambiente Construído) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2004. doi:10.11606/D.18.2004.tde-16042007-163916. Acesso em: 13 de Novembro de 2017.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão Dualista / O Ornitorrinco**. 1 ed. 4 Reimpressão. São Paulo. Boitempo Editorial, 2015 [2003], p. 35-60.

PÓVOA, Ângela C.S; GOUVÊA, Ricardo Q.; BATAGLIA, Walter et al. Paradigma Positivista: As Diferentes Faces de um Ilustre Desconhecido. **Anais VII Encontro de Estudos Organizacionais da ANPAD**. Curitiba-PR 20 a 22 de Maio de 2012. Disponível em: <http://www.anpad.org.br/adm/pdf/2012_EnEO67.pdf>. Acesso em: 17 maio 2017.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura. **Cidade do Rio de Janeiro: extensão, remodelação, embelezamento.** Paris [França]: Soyer Brésilien, 1930. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or1355316/or1355316.pdf>. Acesso em: 1 de dezembro de 2017.

ROVATI, João Farias. Urbanismo Versus Planejamento Urbano? **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, [S.l.], v. 15, n. 1, p. 33, maio 2013. ISSN 2317-1529. Disponível em:<http://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/4169/4053>. Acesso em: 17 maio 2017. doi:http://dx.doi.org/10.22296/2317-1529.2013v15n1p33.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção**. 4 ed. 5 reimpressão. São Paulo, Edusp, 2009 [1996].

SANTOS, Milton. **A Urbanização Brasileira**. 5 ed. 3 reimpressão. São Paulo, Edusp, 2013 [1993], p.31-51.

SOUZA, Marcelo Lopes. **Mudar a Cidade: Uma Introdução Crítica ao Planejamento e à Gestão Urbanos**. 11 ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2016[2001].

SOUZA, Marcelo Lopes. **Os Conceitos Fundamentais da Pesquisa Sócio-espacial**. 3 ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2016[2013].

VILLAÇA, Flávio. Uma Contribuição Para a História do Planejamento Urbano no Brasil. In: DEÁK, Csaba; SCHIFFER, Sueli Ramos(org). **O Processo de Urbanização no Brasil**. São Paulo. Edusp, 1999, p. 169–243.

V enanparq
Salvador - 2018

VILAS MILITARES E PARNAMIRIM: CAMINHOS ENTRELAÇADOS

MILITARY VILLAGE: INTERLACED PANTHS

ALDEAS MILITARES: CAMINOS ESTRELAZADOS

EIXO TEMÁTICO: História e Teoria da Arquitetura, da Cidade e do Urbanismo

CHAVES, Danilo Ferreira

Mestrando em Estudos Urbanos e Regionais pelo PPEUR da UFRN

daniloferchaves@gmail.com

VILAS MILITARES E PARNAMIRIM: CAMINHOS ENTRELAÇADOS

MILITARY VILLAGE: INTERLACED PANTHS

ALDEAS MILITARES: CAMINOS ESTRELAZADOS

EIXO TEMÁTICO: História e Teoria da Arquitetura, da Cidade e do Urbanismo

RESUMO:
O processo de urbanização do município de Parnamirim está intimamente ligado à história da construção da Base Aérea de Natal. As construções de habitações para militares se dá junto aos primeiros residentes dessa cidade. O edital para tomada de preços para a construção da primeira vila militar da aeronáutica na cidade é datado anterior ao ano em que Parnamirim se emancipa (1958). Esse artigo consta de uma pesquisa bibliográfica sobre o contexto de criação das vilas militares no Brasil, assim como a história da cidade de Parnamirim. Contém também observações de campo e registro fotográfico sobre aspectos simbólicos que relacionam o urbanismo e cultura da cidade com os militares da aeronáutica. Pôde-se observar que a influência dos militares na cidade é visto além das instalações militares e vilas, mas se demonstra através de logradouros, nomes de escola, bandeira e hino da cidade, dentre outros. Em relação às vilas militares no município, são cinco conjuntos residenciais que contém em seu entorno infraestrutura urbana, comércio e serviços, ou seja, estão inseridas em lugares privilegiados de Parnamirim.
PALAVRAS-CHAVE: vilas militares; Parnamirim; aeronáutica; simbologia; segregação.

ABSTRACT:

The urbanization process of the city of Parnamirim is closely linked to the history of the construction of Natal Air Base. The construction of houses for military happens in the beginning of the urbanization. The bidding for the construction of the first military village of the aeronautics in the city is dated previous to the year in which Parnamirim is emancipated (1958). This article consists of a bibliographical research on the context of creation of the military villages in Brazil, as well as the history of the city of Parnamirim. It also contains field observations and photographic record on symbolic aspects that relate city planning and city culture to the aeronautics military. It could be observed that the influence of the military in the city is seen beyond the military installations and villages, but it is demonstrated through the streets's name, school, flag and hymn, among others. In relation to the military villages in the city, there are five residential groups that contain in their surroundings urban infrastructure, commerce and services, that is, they are inserted in privileged places of Parnamirim.
KEYWORDS: *military towns; parnamirim; aeronautics; symbology; segregation.*

RESUMEN:

El proceso de urbanización del municipio de Parnamirim está íntimamente ligado a la historia de la construcción de la Base Aérea de Natal. Las construcciones de viviendas para militares se da junto a los primeros residentes de esa ciudad. El edicto para la toma de precios para la construcción de la primera aldea militar de la aeronáutica en la ciudad es datado anterior al año en que Parnamirim se emancipa (1958). Este artículo consta de una investigación bibliográfica sobre el contexto de creación de las villas militares en Brasil, así como la historia de la ciudad de Parnamirim. Contiene también observaciones de campo y registro fotográfico sobre aspectos simbólicos que relacionan el urbanismo y cultura de la ciudad con los militares de la aeronáutica. Se pudo observar que la influencia

de los militares en la ciudad se ve más allá de las instalaciones militares y aldeas, pero se demuestra a través de logradouros, nombres de escuela, bandera y himno de la ciudad, entre otros. En cuanto a las aldeas militares en el municipio, son cinco conjuntos residenciales que contiene en su entorno infraestructura urbana, comercio y servicios, o sea, están insertadas en lugares privilegiados de Parnamirim.
PALABRAS-CLAVE: Aldeas Militares; Parnamirim; Aeronáutica; Simbología; Segregación.

INTRODUÇÃO

A história da urbanização de Parnamirim-RN está intimamente relacionada com a aviação. Desde a década de 20, quando ainda era distrito de Natal, a sua pista de pouso era utilizada por franceses. Este local foi escolhido pelos americanos para sediar a sua base na Segunda Guerra Mundial devido a sua localização estratégica. A oferta de trabalho atraiu muitas pessoas formando um pequeno aglomerado ao redor da pista e a intenção de continuidade com as atividades de aviação pelo recém criado Ministério da Aeronáutica, cooperou para a manutenção desse povoado nas proximidades. Ainda na década de 40, com a intenção de fixação do trabalhador próximo ao serviço, vê-se a criação e expansão de vilas militares pelo município, hoje localizadas em localidades privilegiadas da cidade. Qual o impacto da implantação dessas estruturas instaladas durante a guerra para a emancipação em 1958? Atualmente, grande parte do território é ocupado pelos militares e quais seriam as implicações disso? Hoje, como se dá a relação de Parnamirim com os militares?

Este artigo está dividido em três partes, sendo a primeira que trata do contexto e ampliação de criação das vilas militares no Brasil e em Parnamirim-RN. Para isso serão utilizados os seguintes autores: Fernandes (2006), Bonates (2016), Brasil (1980) e Kortmann (2009). Na segunda parte será abordada a questão das vilas militares serem uma forma de segregação com o apoio teórico de Marcuse (2004), Medeiros (2018), Acselrad (2004), Gottdiener (1993), Bonates e Valença (2010) e Silva (2010). Na terceira parte do artigo será tratado do espaço ocupado pelas vilas militares e sua simbologia valendo-se de Harvey (1980/1992/2006), Valença (2014) e Bourdieu (2013). Enfim, por último, será discutida a relação entre o militar, a vila e a cidade e empregues os autores Clementino e Ferreira (2014), Peixoto (2003) e Clementino (1995).

VILAS MILITARES: CONTEXTO DE CRIAÇÃO E EXPANSÃO

A primeira vila militar construída no Brasil foi no Rio de Janeiro, no ano de 1909 e segundo Fernandes (2006), esse projeto esteve dentro da primeira intervenção federal no âmbito da habitação popular, sendo no mesmo período construída a Vila Proletária Marechal Hermes, também no Rio de Janeiro e entregue em 1913.

Na década de 1930, Bonates (2016, p.100) destaca que a criação das vilas militares foi incentivada por leis, no entanto é na década de 50 que o presidente Juscelino Kubitschek autoriza o destino de dividendos para a produção de moradias militares no país. Assim a autora descreve que “a produção das vilas militares foi promovida com leis de incentivo, decretadas na década de 1930, e a liberação de um volume de recursos próprios para este fim nos anos cinquenta”.

A vila militar é descrita na década de 1980 como um dos direitos dos militares, sendo definida pelo estatuto dos militares como “moradia em imóvel sob a responsabilidade da União, de acordo com a disponibilidade existente” (BRASIL, 1980, art.50). Essa moradia é disponibilizada aos militares pela alta mobilidade dessa categoria pelo território nacional. Kortmann (2009, p.9) também destaca a alta mobilidade na criação das vilas militares, em especial da Aeronáutica, segundo a autora “as Vilas Militares formaram-se a partir da transferência dos militares para atenderem as forças armadas, no caso em questão, a Aeronáutica”. No mesmo sentido Bonates (2016) destaca que:

> Evidentemente que a demanda de prover moradias para os membros da corporação se manifestou não apenas em função daquelas duas experiências, mas também em razão das características da própria instituição e da carreira militar, que exige o constante

deslocamento dos seus membros para servirem em diferentes bases implantadas nos mais diversos recantos do país (BONATES, 2016, p.100).

VILAS MILITARES: UM ESPAÇO SEGREGADO?

Ao discutir sobre guetos e enclaves, Marcuse (2004, p.25) contribui para o entendimento dos tipos existentes de segregação urbana. O autor define segregação como "o processo de formação e de manutenção de um gueto, no qual um grupo populacional é forçado, involuntariamente, a se aglomerar numa área espacial definida" e enclave como sendo "uma área de concentração espacial na qual os membros de um determinado grupo populacional, auto definido por etnicidade, religião ou de outra forma, congregam-se de modo a proteger e intensificar o seu desenvolvimento econômico, social, político e/ou cultural".

Medeiros (2018, p.71 e 72) explica que o termo segregação surgiu com a Escola de Chicago e com o advento do capitalismo ela apresenta "formas voluntárias e involuntárias" e Acselrad (2004) demonstra que há uma subdivisão no que ele chama de "fragmentações por baixo" e "fragmentação por cima", ou pelo alto. A fragmentação por baixo sofre uma "descontinuidade física das redes de ilhas selecionadas de atendimento", surgindo nesse meio "solidariedade" e disputa pelos poucos serviços oferecidos, havendo uma ruptura com o outro lado da repartição: fragmentação pelo alto. Esta parte da ruptura é caracterizada por práticas de "auto segregação espacial", que são os condomínios fechados, entre outros (ACSELRAD, 2004, p.31 e 32).

Levando estas análises ao nosso objeto de estudo que são as vilas militares, vê-se que esta parte sobre o afastamento das Vilas Militares em relação à vida social da cidade ou a "auto segregação" delas, se deve prioritariamente e involuntariamente ao modo de vida vinculada ao trabalho das Forças Armadas. A maioria desses condomínios habitacionais tem incluído em seus anexos os clubes de categoria, escolas públicas, bancos, igrejas, entre outros, contribuindo para que se intensifique ou aumente o grau de segregação dessa categoria, acrescentando que a própria praticidade de locomoção em termos de proximidade entre o trabalho e a residência, já caracteriza uma forma de segregação (GOTTDIENER, 1993, p. 239).

A vila militar segundo Bonates e Valença (2010), tem tomado configurações de condomínios e loteamentos fechados, que constituem um fenômeno urbano visto com frequência nas metrópoles brasileiras. Nas palavras de Bonates e Valença (2010, p.5) "o fechamento ou isolamento recente das ruas das vilas fazem com que hoje se assemelhem aos condomínios fechados (Figura 1), como os que têm proliferado, nas últimas décadas, quase sempre nas periferias das cidades". Isso tudo, devido à segurança mais estável e controle de movimentação em seu interior, que possui características singulares e específicas quanto à unidade de habitação e serviços coletivos aos moradores. Com isso, se torna uma moradia segregada de uma categoria profissional distinta, uma segregação imposta pelo modo de vida, com equipamentos públicos exclusivos, tais como: unidades de saúde, clubes e igrejas, vivendo em "área duplamente auto segregada: extra e intramuros" (BONATES e VALENÇA, 2010, p.7-11).

Figura 1: Vila Militar Bartolomeu de Gusmão- Exemplo de Vilas Militares muradas similares aos condomínios

Fonte: Chaves, 2018.

Silva (2010) também relata como as famílias militares se constituem e relacionam, dentro e fora dos ambientes da caserna. A autora descreve que as vilas são padronizadas rigidamente pela atuação e influência das etiquetas do quartel que moldam suas relações, tendendo a ter maior abertura e companheirismo com as pessoas do seu círculo profissional, pois mantem particularidades em comum, sendo assim, a vila militar que é a moradia oficial de grande parte dos familiares dos militares, até mesmo considerada, por alguns estudiosos uma extensão do quartel, tende a ser um ambiente agregador e de integração social, na verdade, essa integração é mesmo bem segregada entre os seus membros internos.

Bonates e Valença (2010) tratam sobre o sentido que persiste nas vilas militares repartidas em todo o Brasil para o Ministério da Defesa, bem como sua influência na urbanização dos municípios em que elas se encontram e contribuíram\contribuem para a formação da paisagem urbana local e destaca assim, os processos de "auto segregação" inicialmente, como os condomínios fechados e conjuntos habitacionais (BONATES e VALENÇA, 2010).

AS VILAS MILITARES: ESPAÇO E SIMBOLOGIA

Para Harvey (1980, p. 4 e 5), em seu livro "A Justiça Social e a Cidade" ao discutir sobre a natureza do espaço, a compreensão dele é primordial para o entendimento dos fenômenos urbanos e afirma que "o espaço torna-se o que fazemos dele durante o processo de análise do que antes", isto é, apesar dele ter uma história, o seu uso atual é o que melhor o destaca e quando buscamos respostas sobre a sua natureza, elas serão encontradas na "prática humana em relação a ele", não havendo, segundo o autor, "respostas filosóficas para as questões filosóficas que surgem sobre a natureza do espaço".

Harvey (1992) analisando ainda o espaço geográfico em sua obra "Condição Pós-moderna" assevera que ele não é acontecimento natural e que as suas características físicas somente, não o explicam em sua completude, pois não é um espaço fixo, ele é móvel, a utilização dele varia de acordo com a intenção daquele que tem a propriedade ou toma posse. Segundo o autor, ao se buscar uma percepção melhor sobre o espaço, ele comenta que ele é resultado de disputas, havendo vínculo explícito entre os espaços e

as relações sociais, o autor declara que “os espaços particulares da cidade são criados por uma miríade de ações, todas elas trazendo a marca da intenção humana” (HARVEY, 1992, p.197).

Já em sua obra “A Produção Capitalista do Espaço”, Harvey (2006, p. 55 e 56) esclarece e reafirma que os conceitos sobre o espaço geográfico são produto de disputa entre os atores sociais: “a paisagem criada pelo capitalismo também é vista como lugar da contradição e tensão, e não como expressão do equilíbrio harmonioso” e destaca a importância da inserção dele numa contextualização histórica: “as análises teóricas e históricas se cruzam em determinado em determinados pontos”.

Ao se avaliar as estruturas militares, Valença (2014, p.11) argumenta que essas estruturas transmitem valores simbólicos e que as vilas militares “Marcada por estruturas militares, a paisagem urbana adquire valor simbólico. Constituindo marcas na paisagem, as vilas militares têm também servido como balizadoras na formação e na consolidação dos bairros que ocupam”.

Ao analisar o espaço físico e o espaço social, Bourdieu (2013, p.133), descreve que os seres humanos são conjuntamente indivíduos biológicos e agentes sociais, assim para o autor “como o espaço físico é definido pela exterioridade recíproca das partes, o espaço social é definido pela exclusão mútua (ou distinção) das posições que o constituem; isto é, como estrutura de justaposição de posições sociais”.

O autor destaca que o espaço social “tende a se retraduzir” no espaço físico, assim, “o lugar e o local ocupados por um agente no espaço físico apropriado constituem excelentes indicadores de sua posição no espaço social” (BOURDIEU, 2013, 134).

> O espaço social não é o espaço físico, mas ele tende a se realizar de forma mais ou menos completa e exata nesse espaço. O que explica que tenhamos tanta dificuldade de pensá-lo enquanto tal, em estado separado. O espaço, tal como nós o habitamos e como o conhecemos, é socialmente marcado e construído (BOURDIEU, 2013, 136).

A posse do capital possibilita autoridade sobre o “espaço apropriado”, tendo assim também a capacidade de controle sobre as localizações (BOURDIEU, 2013, 137). O autor destaca que a luta coletiva pelo espaço tem como resultado a segregação social que é “simultaneamente causa e efeito da posse exclusiva de um espaço e dos equipamentos necessários ao grupo que o ocupa, e à sua reprodução”. Esses espaços, pelo “efeito de clube” propiciam capital social e simbólico, distinguindo pessoas em espaços privilegiados.

PARNAMIRIM, O MILITAR E AS VILAS MILITARES

Parnamirim é um dos quatorze municípios que constituem a Região Metropolitana de Natal (RMN). Possui uma população de 202.456 habitantes. É o segundo maior município da RMN e o que possui maior integração com a capital (CLEMENTINO e FERREIRA, 2015). Porém, Parnamirim é um município com apenas 59 anos.

O destaque para Parnamirim se inicia ainda quando este era distrito de Natal. Na final da década de 1920 foi construída uma pista de pouso pelos franceses, que logo se tornou importante no plano nacional e internacional pela sua posição estratégica, ou seja, era possível voar de Parnamirim até a Europa sem escalas. Entretanto, foi com o advento da Segunda Guerra Mundial que a história de Parnamirim toma um novo rumo. Por ser situada em lugar estratégico militarmente, por sua proximidade com a Europa e África, foi escolhida pelos EUA para se montar a sua base aérea fora do território americano. Essa base construída

pelos americanos se chamou de “Parnamirim Field” (Figura 2) popularmente chamado de “Trampolim da Vitória” (PEIXOTO, 2003).

A instalação de Parnamirim Field foi responsável pela implantação de uma Base Aérea Militar da Aeronáutica na localidade ao lado, sendo essas duas separadas apenas por uma cerca. A construção dessas duas bases impactou a região bem como outros lugares do estado potiguar e estados vizinhos. Na ocasião, o interior do Rio Grande do Norte atravessava por período de seca, incentivando populações dessas localidades a migrarem em busca de outras formas de sobrevivência. As oportunidades criadas a partir dessas construções atraíam essas e outras populações. Além dessa população que vinha do interior do RN e de outros estados vizinhos, a chegada de militares da aeronáutica também mudava o desenho do que viria a ser o município de Parnamirim (PEIXOTO, 2003).

Clementino (1995, p.159) defende que a Segunda Grande Guerra influenciou não só a região metropolitana de Natal, mas toda a urbanização do Nordeste, devido às instalações de infraestrutura para dar suporte logístico para a mobilização militar/ fixação de pessoas no local e demonstra através de pesquisa ao Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) – Censos Demográficos, em 1970, que somente Parnamirim, na época Eduardo Gomes, da “Grande Natal” possuía uma população urbana superior a 50% do total (CLEMENTINO, 1995, p. 209).

O município de Parnamirim foi emancipado de Natal em dezembro de 1958, porém no ano de 1945 foi publicado o primeiro edital de tomada de preço para a construção da primeira vila da aeronáutica implantada em Parnamirim. Terminada a Segunda Guerra Mundial, as instalações de Parnamirim Field passaram para o Comando da Aeronáutica, unindo-se à Base Brasileira ao seu lado. A pista de pouso até o ano de 2014 se constituiu o principal aeroporto do estado[1] e depois de desativado constitui local de treinamento e estratégia de defesa da soberania nacional. Atualmente nesse espaço está instalada a Ala 10, que é o Comando das unidades aeronáuticas da região acomodando 14 unidades militares.

[1] Em junho de 2014 o aeroporto Augusto Severo em Parnamirim foi desativado, passando suas atividades para o Aeroporto Aluízio Alves, em São Gonçalo do Amarante.

Figura 2: Parnamirim Field

Fonte: Prefeitura de Parnamirim, 2018.

Em Parnamirim-RN vê-se uma ligação dos militares com a cidade através de várias simbologias, a saber:

- Nome do Município, que por muito tempo foi o do aviador Eduardo Gomes;
- Grande número de logradouros com patentes militares, (Tabela 1);

Tabela 1: Logradouros com patentes militares em Parnamirim

Tenente	184
Capitão	92
Brigadeiro	77
Sargento	61
Aspirante	42
Suboficial	32
Piloto	26
Comandante	24
Cabo	17
Almirante	13
Expedicionário	13
Oficial	6
Major	3
Total	**590**

Fonte: Elaboração Própria com dados do IBGE.

Figura 3: Junção de Rua e Avenida de Parnamirim

Fonte: Chaves, 2018.

- O Hino de Parnamirim, (Figura 4);

Figura 4: Trecho do Hino de Parnamirim

Base aérea de feitos heroicos,
Guardiã desse céu de anil,
Como águia, protege teus filhos,
Teus lugares de encantos mil.

Parnamirim, Parnamirim, Parnamirim
Essa palma de ouro que tens
Sintetiza esforços de glórias
Que em louro coroa teus bens.

A Barreira do Inferno eleva
Belas naves que assim vão buscar
Em pesquisas de novos saberes
Ganha espaço no bem conquistar.

Fonte: Terezinha Martins da Silva, 2008.

- Bandeira Municipal, que em seu brasão faz alusão à Base Aérea e ao Centro de Lançamento da Barreira do Inferno, (Figura 5);

Figura 5: Bandeira do Município de Parnamirim

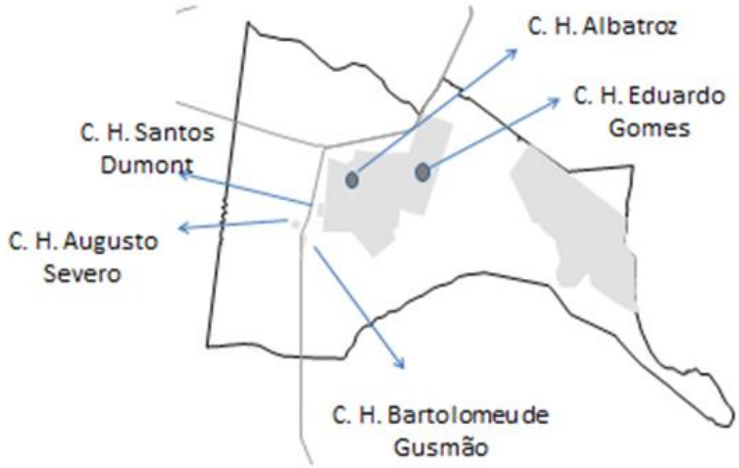
Fonte: Prefeitura Municipal de Parnamirim, 2018.

- Escola de ensino fundamenta Santos Dumont, que por longo período se localizou dentro da Base Aérea;
- Pinturas em prédios públicos com alusões à aviação, como o Cine Teatro Municipal;
- A vista Aérea da Igreja Matriz, situada no centro da cidade tem o formato de um avião;
- Nome da empresa de transporte coletivo: “trampolim da Vitória”, dentre outros.

Todas as referências citadas acima demonstram a simbologia das estruturas militares na disposição e cultura da cidade e de seus habitantes. Numa declaração do atual prefeito do município, Rosano Taveira, em uma solenidade de assinatura de parceria entre Força Aérea Brasileira, Prefeitura de Parnamirim e Instituto Federal do Rio Grade do Norte para a construção de um Parque Tecnológico na cidade, foi dito: “A Força Aérea é o marco de Parnamirim, a criação da cidade está intimamente ligada à FAB, por isso não podíamos ficar de fora desse avanço tecnológico“ (FAB, 2018).

Parnamirim possui cinco vilas militares distribuídas em cinco localidades diferentes e a parte que está em cinza representa as áreas militares, ocupando uma parte considerável da cidade, conforme demonstrado na Figura 6:

Figura 6 – Vilas Militares da Aeronáutica em Parnamirim



Fonte: Grupo de Pesquisa Cidades Contemporâneas/DPP/UFRN, 2018.

As cinco vilas militares estão localizadas em lugares privilegiados da cidade, sendo duas delas, O Conjunto Habitacional Santos Dumont (CHSD) e o Conjunto Habitacional Bartolomeu de Gusmão (CHBG) posicionadas na avenida principal do município (Figuras 7 e 8).

Figura 7: Conjunto Habitacional Santos Dumont

Fonte: Chaves, 2018.

Figura 8: Conjunto Habitacional Bartolomeu de Gusmão

Fonte: Chaves, 2018.

O Conjunto Habitacional Augusto Severo (CHAS) está estabelecido no bairro de Cohabinal, um dos bairros mais valorizados imobiliariamente da cidade e que contém diversos equipamentos públicos e privados de comércios e serviços. Os outros dois conjuntos são o Albatroz (CHA) e o Eduardo Gomes (CHEG), que se encontram dentro da área militar. Embora estejam longe dos serviços e comércios da cidade, estão dentro de uma área restrita e anexos aos clubes reservados para a categoria e a serviços como os de saúde que se situa, também dentro da área militar.

Bonates (2016, p.113) justifica a localização espacial das vilas militares como sendo uma forma de evitar desperdícios de deslocamentos, “agrupando o local de trabalho e a moradia”, aumentando assim, o aproveitamento da tropa, sendo assim, sua localização estratégica próxima aos aeroportos é considerada privilegiada nas cidades, como também em Parnamirim-RN.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cidade de Parnamirim desde o seu surgimento esteve ligada à aviação, primeiramente com a chegada dos franceses e logo com o desenrolar da Segunda Guerra Mundial se tornou ponto estratégico da aviação, servindo de base aérea dos EUA no contexto. Após passada a guerra, as instalações militares da aeronáutica continuaram em seu território e até os dias atuais exerce influência na vida dos moradores da cidade. Essa influência como demonstrado no trabalho pode ser visto em variadas construções da cidade, assim como nos nomes de ruas, bandeira e hino. As vilas militares construídas na cidade, a fim de acomodar os militares e suas famílias que eram enviados para a cidade, estão construídas em lugares privilegiados da cidade por possuírem amplo acesso aos serviços, comércios e infraestrutura urbana. O território do município que pertence ao Comando da Aeronáutica como demonstrado no mapa também reflete a influência desses na cidade.

REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Henri. Desregulamentação, contradições espaciais e sustentabilidade urbana. **Revista paranaense de desenvolvimento**, n. 107, p. 25-38, 2004.

BONATES, M. F. (2016). **Militares no home front: concepção projetual das vilas militares brasileiras entre 1946 e 1971**.

BONATES, M. F.; VALENÇA, M. M. Vilas militares no Brasil. Gestão, política de locação e desenvolvimento urbano. **Arquitextos**, 2010.

BOURDIEU, Pierre. Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado. **Estudos Avançados**, v. 27, n. 79, p. 133-144, 2013.

BRASIL, Constituição. **Lei nº 6.880**, de 9 de dezembro de 1980: Dispõe sobre o Estatuto dos Militares. Diário Oficial da União, 1980.

CLEMENTINO, Maria do Livramento Miranda. **Impacto urbano de uma base militar: a mobilização militar em Natal durante a 2a Grande Guerra**. Cooperativa Cultural e Universitária, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFRN, 1995.

CLEMENTINO, Maria do Livramento Miranda; DE ARAÚJO FERREIRA, Angela Lucia (Ed.). **Natal: transformações na ordem urbana**. Observatório das Metrópoles, Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia, 2015.

DEMOGRÁFICO, IBGE Censo. Disponível em: http://www. ibge. gov. br. Acesso em, v. 3, 2010.

GOTTDIENER, Mark. **A reestruturação do espaço de assentamento. A produção social do espaço urbano**. São Paulo: EDUSP, 1993, capítulo 7, p. 229-261.

HARVEY, David. **A justiça social e a cidade**. Hucitec, 1980.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Edições Loyola, 1992.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2006.

MARCUSE, Peter. Enclaves, sim; guetos, não: a segregação e o estado. **Espaço & debates**, v. 24, n. 25, 2004.

MEDEIROS, Sara Raquel Fernandes Queiroz de. **Segregação e gentrificação: os conjuntos habitacionais em Natal**. 2018.

PEIXOTO, Carlos. **A história de Parnamirim**. Comunicação, 2003.

PORTAL, FORÇA AÉREA BRASILEIRA. Disponível em: <htpp://www.fab.mil.br/organizações. Acesso em: 07 jun. 2018.

RIBEIRO, Luiz Cesar Queiroz. Segregação residencial e políticas públicas: análise do espaço social da cidade na gestão do território. **Cidades, Comunidades e Territórios**, n. 6, 2003.

SILVA, Cristina Rodrigues da et al. **A casa e o quartel: uma análise antropológica sobre o exército e a família na Academia Militar das Agulhas Negras**. 2010.

VALENÇA, Márcio Moraes. Alternativa de provisão habitacional no Brasil e no Mundo. **Mercator-Revista de Geografia da UFC**, v. 13, n. 3, 2014.

KORTMANN, Gilca Maria Lucena. Culturas das infâncias: espaços e tempos de brincar das crianças que vivem em Vilas Militares. **MOUSEION**, v. 3, n. 5, p. 9, 2009.

2 – MESA TEMÁTICA SEM APRESENTAÇÃO ORAL

Salvador - 2018

A DEPENDÊNCIA DE EMPREGADAS NA ARQUITETURA PAULISTANA: ANÁLISE DA DISPOSIÇÃO DA ÁREA DE SERVIÇO NAS PLANTAS-BAIXAS DE EDIFÍCIOS MULTIFAMILIARES CONSTRUÍDOS EM SÃO PAULO ENTRE AS DÉCADAS DE 1930 E 1970

THE HOUSEMAIDS' ROOM IN THE PAULISTAN ARCHITECTURE: LAYOUT ANALYSIS OF THE SERVICE AREAS IN THE FLOOR PLANS OF RESIDENTIAL BUILDINGS BUILT IN SAO PAULO BETWEEN THE 1930'S AND THE 1970'S

LO DORMITORIO DE EMPLEADAS DOMÉSTICAS EN LA ARQUITECTURA PAULISTANA: ANÁLISIS DE LA DISPOSICIÓN DEL ÁREA DE SERVICIO EN LAS PLANTAS-BAJAS DE EDIFICIOS MULTIFAMILIARES CONSTRUIDOS EN SÃO PAULO ENTRE LAS DÉCADAS DE 1930 Y 1970

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

BRANDÃO, Luísa Sopas Rocha
Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), Mestra em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (FAU-USP), Professora do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Comunitária da Região de Chapecó (UNOCHAPECÓ)
lusorocha@gmail.com

A DEPENDÊNCIA DE EMPREGADAS NA ARQUITETURA PAULISTANA: ANÁLISE DA DISPOSIÇÃO DA ÁREA DE SERVIÇO NAS PLANTAS-BAIXAS DE EDIFÍCIOS MULTIFAMILIARES CONSTRUÍDOS EM SÃO PAULO ENTRE AS DÉCADAS DE 1930 E 1970

THE HOUSEMAIDS' ROOM IN THE PAULISTAN ARCHITECTURE: LAYOUT ANALYSIS OF THE SERVICE AREAS IN THE FLOOR PLANS OF RESIDENTIAL BUILDINGS BUILT IN SAO PAULO BETWEEN THE 1930'S AND THE 1970'S

LO DORMITORIO DE EMPLEADAS DOMÉSTICAS EN LA ARQUITECTURA PAULISTANA: ANÁLISIS DE LA DISPOSICIÓN DEL ÁREA DE SERVICIO EN LAS PLANTAS-BAJAS DE EDIFICIOS MULTIFAMILIARES CONSTRUIDOS EN SÃO PAULO ENTRE LAS DÉCADAS DE 1930 Y 1970

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O objetivo do presente trabalho é realizar uma análise das configurações assumidas pelas dependências de empregadas nas plantas-baixas de edifícios multifamiliares, construídos em São Paulo entre as décadas de 1930 e 1970. Para tal, realiza-se uma breve reflexão sobre o processo de assalariamento no Brasil e uma análise iconográfica de plantas-baixas advindas do acervo da revista Acrópole (1938-1971), disponibilizado por meio digital pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Na medida em que a Arquitetura é, concomitantemente, um produto e um reflexo da formação social a que ela se destina, espera-se relacionar as transformações observadas nas plantas-baixas analisadas com o processo de urbanização brasileiro, que tomou curso durante o recorte temporal em estudo. Como resultados obtidos até este ponto da pesquisa, pode-se destacar a constatação de que: em meio à transição de uma formação social agrária para uma urbana, os edifícios multifamiliares paulistanos incorporaram elementos da sociedade colonial em suas plantas-baixas, fenômeno ilustrado pela predominância da posição contígua da dependência de empregada em relação à área de serviço.
PALAVRAS-CHAVE: quarto de empregadas; urbanização brasileira; edifícios multifamiliares; São Paulo.

ABSTRACT:
The aim of this paper is to present an analysis of housemaid's bedrooms in floor plans of residential buildings built in the city of São Paulo, from the 1930's to the 1970's. For better understanding of this phenomenon, an initial reflection was made about the proletarianization in Brazil. After this introduction, an analysis is made of floor plans found in the collection of the Acrópole magazine (specialized in architecture) published from 1938 to 1971. These archives had been available online by the Faculty of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo (FAUUSP). As far as architecture is at the same time a product and a reflex of the society for wich it is intended, this research is expected to relate the transformation in the residential architecture to the Brazilian urbanization process within the period of time initialy adopted. As obtained results of the research developed so far, it is possible to infer that within the transition from an agrarian society to an urban one, the apartments embodied elements of the colonial society (origins of the Brazilian society). This phenomenon may be noticed by the numerous examples of apartments where the housemaid's bedroom is designed as an annex to the kitchen or service area.
KEYWORDS: *housemaid's bedroom; urbanization in Brazil; residential buildings; São Paulo.*

RESUMEN:
El objetivo del presente trabajo es hacer un análisis de las configuraciones asumidas por los dormitorios de empleadas domésticas en las plantas bajas de los edificios multifamiliares modernos, construidos en la ciudad de São Paulo entre los años de 1930 y 1970. Para una mejor comprensión de este fenómeno, se realiza una reflexión inicial sobre la proletarización en Brasil y un análisis iconográfico de plantas bajas provenientes del acervo de la revista Acrópole (1938-1971), disponible en medio digital en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (FAU/USP). En la medida en que la Arquitectura es, al mismo tiempo, un producto y un reflejo de la formación social a la que se destina, se espera relacionar las transformaciones observadas en las plantas bajas analizadas con los procesos de urbanización brasileña, que tomó curso durante el recorte temporal en estudio. Como resultados obtenidos hasta este punto de la investigación, se puede destacar que: en la transición de una sociedad agraria a una urbana, los departamentos residenciales paulistanos incorporaron elementos de la sociedad colonial (origen de la sociedad brasileña). Este fenómeno puede ser observado por los numerosos ejemplos de departamentos donde el dormitorio de la empleada doméstica está diseñado adjunto a la cocina o a la zona de servicio.
PALABRAS-CLAVE*: dormitorio de empleada; urbanización brasileña; edificio residencial; São Paulo.*

INTRODUÇÃO

> [...] insistiremos ainda um pouco na ambivalência ideológica das elites brasileiras, um verdadeiro destino. Estas se queriam parte do Ocidente progressista e culto, naquela altura já francamente burguês (a norma), sem prejuízo de serem, na prática, e com igual autenticidade, membro beneficiário do último ou penúltimo grande sistema escravocrata do mesmo Ocidente (a infração). Ora, haveria problema em figurar simultaneamente como escravista e indivíduo esclarecido? Para quem cuidasse de coerência moral, a contradição seria embaraçosa (SCHWARZ, 2000, p.29).

Em seu clássico ensaio "Um mestre na periferia do capitalismo", Roberto Schwarz descreve a maneira pela qual Machado de Assis, em "Memórias Póstumas de Brás Cubas", emprega uma estrutura literária que decodifica a formação social brasileira. Por meio dos antagonismos implícitos tanto no comportamento do protagonista/narrador, quanto no próprio método da narrativa, Machado expressa as contradições de uma sociedade imbuída de um discurso de progresso e modernização, mas que tem – precisamente – na oposição a estes valores um dos elementos sustentadores de sua existência. Como argumenta Deák (2018, p. 209), toda sociedade constrói a cidade à sua imagem e semelhança, e desse modo – tal como feito a partir da literatura – é possível se produzir uma análise dos processos sociais concretos mediante uma "leitura" dos espaços construídos.

O presente trabalho apresenta uma análise da disposição da dependência de empregadas nas plantas-baixas de edifícios multifamiliares construídos em São Paulo entre as décadas de 1930 e 1970. Entende-se que a continuada existência do trabalho doméstico – atividade oriunda da sociedade escravista/colonial – em uma formação social capitalista em marcha para sua urbanização é uma expressão indelével do conjunto de contradições elencadas por Schwarz, na obra acima citada. Assim, a dependência de empregadas, enquanto cômodo incorporado de modo autóctone ao programa multifamiliar de aspirações modernas, apresenta-se como elemento que fornece um ponto de vista privilegiado para a observação deste fenômeno, na medida em que se constitui como uma materialização das idiossincrasias do processo de assalariamento – e, por conseguinte, de urbanização – brasileiros[1].

Os edifícios multifamiliares foram adotados como objeto de análise, pois estes se constituem em um dos principais signos da urbanização/modernização (SEGAWA, 2014, p. 75), e, dessa forma, são potencialmente reveladores de como uma formação social se relaciona com a ideia de modernidade. Como recorte temporal, adotou-se o período entre os anos de 1930 e 1970, momento a que corresponde a maior parte do processo de urbanização brasileiro[2]. A cidade de São Paulo se apresenta como estudo de caso: sendo a maior metrópole e centro econômico do país ela acaba por condensar os processos concretos que tomam curso na formação social brasileira.

[1] Como destaca Deák: "O trabalho assalariado – vale dizer, o desenvolvimento do capitalismo –, a industrialização e a urbanização não são apenas inseparáveis ou inter-relacionados: são um só processo. Parafraseando Marx, pode-se dizer que a urbanização é o crescimento do proletariado" (DEÁK, 2004, p. 16). Por conseguinte, a compreensão das particularidades do trabalho assalariado doméstico contribui para o entendimento das especificidades do processos de urbanização do Brasil.

[2] Como afirma Schiffer (2004, pp. 107-108), a industrialização brasileira começa na década de 1930. Por consequência (conforme Nota anterior), intensifica-se do processo de urbanização desta formação social, a partir de então. Ainda segundo a autora, é a partir de meados do século XX que se acelera o processo de implantação de infraestruturas voltadas à circulação de mercadorias, capital e trabalho no Brasil. Este processo se encerra, aproximadamente, em meados da década de 1970, com o fim do processo conhecido como "milagre brasileiro".

Como fonte de dados iconográficos, utilizam-se projetos publicados na Revista Acrópole (1938-1971), pioneira na área de arquitetura no Brasil. Seu acervo foi digitalizado pela Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), e foi disponibilizado em formato digital em *website*, o que permite a visualização de cada fascículo integralmente. A revista publicada entre o fim da década de 1930 e início da década de 1970 apresenta uma amostragem significativa da produção arquitetônica do período, dados: o seu abrangente período de existência (coincidente com o processo de urbanização do Brasil); sua periodicidade mensal (o que implica num grande número de projetos publicados); e seu foco centrado na produção moderna (objeto de interesse particular do presente trabalho).

O presente artigo segue dividido em três seções. A primeira realiza uma discussão sobre as particularidades do processo de urbanização e assalariamento no Brasil, refletindo sobre a maneira pela qual o trabalho assalariado doméstico e a dependência de empregadas podem ser vistos como decorrências do trabalho escravo e da senzala, respectivamente. A segunda apresenta uma análise do material iconográfico selecionado, buscando-se estabelecer alguns dos padrões de espacialização assumidos pelas dependências de empregadas durante o período em estudo. Por fim, há uma seção de considerações finais em que se elencam as asserções que podem ser inferidas a partir das obras analisadas.

PARTICULARIDADES DO PROCESSO DE ASSALARIAMENTO E URBANIZAÇÃO BRASILEIRO: O TRABALHO DOMÉSTICO COMO REMINISCÊNCIA DA ESCRAVIDÃO

Historicamente, a formação social brasileira se caracteriza por importar discursos ideológicos advindos dos países capitalistas avançados, ainda que estes discursos não possuam correspondência com suas condições concretas de organização. Ao tratar deste tema, Viotti da Costa dá o exemplo da primeira Constituição Brasileira, de 1824: copiando *ipsis litteris* trechos da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (produzida em 1791, em meio à Revolução Francesa), a carta magna brasileira de então ignora o fato de que, àquela altura, o Brasil ainda era um país escravocrata. Como destaca a autora:

> A Carta constitucional outorgada pelo imperador em 1824 não mencionava sequer a existência de escravos no país. Não obstante o artigo 179 definir a liberdade e a igualdade como direitos inalienáveis dos homens, centenas de negros e mulatos permanecem escravos (VIOTTI DA COSTA, 2007, p. 139).

Este tipo de contradição não se configura como um fenômeno pontual na história brasileira. Como demonstra a referida autora, ao longo do século XIX as ideias liberais importadas da Europa (e o viés de "modernização" nelas imbuído) estiveram presentes nos discursos que revestiam as práticas do Estado brasileiro. O deslocamento de sentido, gerado pelo conflito entre estas ideias e as características autóctones nacionais, fez com que a interpretação daquilo que seria o "progresso" e a "modernização" do país desenvolvesse idiossincrasias que atravessaram a esfera política e penetraram a vida cotidiana.

Para as elites locais que conduziram o Brasil após a Independência, o liberalismo significava apenas liquidação dos laços com a metrópole portuguesa. Tais grupos não pretendiam reformar a estrutura de produção, o que implicou na manutenção – agora sob a forma de uma sociedade autônoma – dos traços coloniais que o Brasil carregava em sua forma de ser. Por isso, no Brasil-nação criado em 1822 a escravidão foi mantida, assim como a economia voltada à exportação de bens primários.

Embora a abolição da escravatura tenha sido uma das condições impostas pela Inglaterra para o reconhecimento da independência brasileira (premissa esta não atendida), o processo de introdução do assalariamento como relação de produção predominante no Brasil começa em 1850, com a Lei Eusébio de Queiroz, que proibia o tráfico de escravos[3]. As dificuldades impostas por esta legislação à importação de mão de obra escrava fez com que, paulatinamente, o proletariado se constituísse como principal fonte de força de trabalho no país, ainda durante a segunda metade do século XIX[4]. Decerto, tal transformação – consolidada em 1888, mediante a Lei Áurea – não representou uma ruptura com o modo precípuo da reprodução social brasileira, profundamente enraizado em suas origens coloniais.

Por volta de 1880, quando a abolição da escravatura era um fato prestes a se consumar, regiões cafeeiras como São Paulo (onde cerca de 2/3 da força de trabalho era escrava) se viram diante da necessidade de buscar novas fontes de mão de obra (VIOTTI DA COSTA, 2007, p. 364). Último país do Ocidente a abolir o trabalho escravo, o Brasil só o fez, não por ato humanitário, mas quando tal atividade já era economicamente inviável, dado o contexto mundial à época (imperialismo capitalista que demandava o assalariamento como relação de produção predominante globalmente). Como destaca Florestan Fernandes (1972), quando os latifundiários brasileiros já eram obrigados a recorrer à imigração de "braços-livres" para viabilizar suas lavouras, a abolição foi promovida para libertar os brancos do fardo da escravidão.

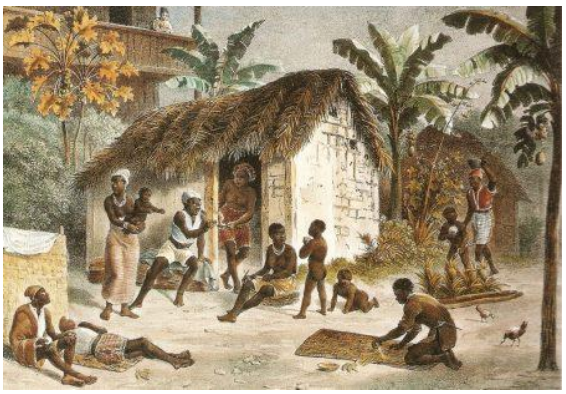


Figura 1 - Habitação de negros escravizados, a *senzala*. Nela podemos observar, ao fundo, a *casa grande*, de onde uma figura feminina branca observa, de cima, o cotidiano dos escravos negros. A posição adjacente e subjugada aos fundos do terreno da senzala em relação à casa grande permitia, além do controle e imposição simbólica, o atendimento mais eficiente das demandas cotidianas dos brancos pelos negros.

Obra do ilustrador alemão Johann Moritz Rugendas, intitulada *Habitation de Nègres*: litografia sobre papel realizada em 1835.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

No último quartel do século XIX, os escravos libertos – empurrados para as aglomerações urbanas na busca por sua sobrevivência – viram-se obrigados a se submeter a condições análogas às que vinham vivenciando

[3] A outra condição imposta pelos ingleses foi a de que o Brasil assumisse a dívida externa portuguesa com a coroa britânica – demanda esta prontamente aceita pelo governo brasileiro (VIOTTI DA COSTA, 2007).

[4] A Lei Eusébio de Queiroz foi promulgada em 1850, proibindo a importação de escravos no Brasil. Anteriormente, outras legislações a respeito do tema já existiam, a exemplo da Lei Feijó, lei de 7 de novembro de 1831, que proibia a comercialização de escravos, mas não definia as formas de fiscalização e punição para que ela fosse posta em prática. Assim, somente mediante a Lei de 1850 a atividade se torna passível de punição, trazendo resultados efetivos. Como relata Prado Júnior (2002, pp. 149-153), em 1849 a introdução de escravos no Brasil fora de 54 mil indivíduos; já em 1852 esse número decaíra para pouco mais de 700 pessoas, extinguindo virtualmente o tráfico de seres humanos nos anos subsequentes.

até então. Como atesta Telles, ao tratar do caso de São Paulo, a situação das mulheres libertas era particularmente difícil, e o trabalho doméstico se apresentava como a única opção em voga:

> Para libertas e descendentes migrantes ou nascidas na capital [paulistana], que deixavam o cativeiro e a cidade de origem sem posses, os serviços domésticos, a faina diária e a dependência dos patrões e seus salários minguados constituíram a forma de sobrevivência possível num mercado de trabalho pouco generoso. O ingresso crescente de estrangeiros, a expansão da cidade e seus serviços, somados ao decréscimo da população escrava, aumentavam a demanda por serviços urbanos e domésticos em geral (TELLES, 2013, p. 89).

A despeito da precariedade que marcava suas condições de vida, as mulheres negras se viam em meio a uma posição social ambígua, junto às famílias para quem trabalhavam: encarregadas não somente dos trabalhos domésticos, mas da supervisão dos filhos dos patrões, as domésticas – não raro – chegavam a desempenhar o papel de amas de leite (como já ocorria no período da escravidão). Assim, a doméstica negra se insere no cotidiano da família burguesa branca, não como "parte da família" (como o mito ideológico da "mãe preta" que se construiria posteriormente afirma), mas como parte integrante e indispensável da logística do lar, com o qual desenvolverá afetos particulares. Em sua análise de livros de inscrições e de contratos de trabalho livre na cidade de São Paulo, ao fim do século XIX, Telles destaca:

> O alto percentual de mulheres negras inscritas indica que a expansão do mercado de trabalho não lhes significou ganhos significativos: o peso das relações escravistas patriarcais e seu habitual desapreço pelo trabalho manual desempenhado tradicionalmente pelas escravas, relegavam aquelas agentes da subsistência e suas operações desqualificadas a baixos salários e a condições de trabalho particularmente opressivas (IBID., p. 220).

O viés conservador da Proclamação da República[5], e o perfil agrário da atividade econômica que se estabelecerá nas primeiras décadas do século XX, darão tempo para que essa cooptação do ex-escravo como um integrante da sociedade "menos igual" que os outros se consolide. A República Velha (1889-1930), e sua tentativa de construir um capitalismo baseado exclusivamente na exportação de matérias primas e importação de manufaturas, esbarrará na Crise de 1929 – e na subsequente impossibilidade de comprar do estrangeiro todos os bens de consumo necessários ao abastecimento do mercado interno (FURTADO, 1967, pp. 207-208).

Após a ruptura ocorrida com a Revolução de 1930, o país será impelido a se industrializar e a se assalariar, eliminando os resquícios de relações de produção não-capitalistas (sobretudo o trabalho voltado à subsistência) que ainda perduravam no campo àquela altura – o que espacialmente se refletirá no acelerado processo de urbanização brasileiro. Após 1930, e posteriormente com a nova ruptura institucional imposta pelo Estado Novo (1937-1946), o Brasil entra no período de formação das infraestruturas necessárias para sua conversão em um país capitalista urbano (vis-à-vis a criação de empresas como a Companhia Siderúrgica Nacional, a Petrobrás e a Eletrobrás), tornando-se num espaço de quatro décadas a décima quinta economia industrial do mundo.

Sob o ponto de vista do processo de assalariamento, este período se caracterizará por uma maior regulação das relações de trabalho por parte do Estado, com a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), em 1943.

[5] Não deixa de ser algo bastante sintomático dos deslocamentos de sentidos que permeiam historicamente o Brasil, que a República tenha sido proclamada por militares, e tenha começado sob um regime ditatorial.

Buscando mediar o conflito entre capital e trabalho no Brasil, a CLT estabelecia os direitos assegurados aos trabalhadores assalariados urbanos em geral, excluindo de sua regulamentação as trabalhadoras domésticas, sob a justificativa de que a prestação de serviço doméstico não se constituiria em atividade geradora de lucro para o contratante – o que dispensaria a mediação estatal[6].

É importante salientar que o Código Civil de 1916 trouxe as primeiras regulamentações brasileiras acerca da locação de serviços. Pouco antes da promulgação da CLT, havia sido editado o Decreto Lei 3.078 de 1941, que regulava a locação de empregados em serviços domésticos. Três décadas depois, a Lei 5.859 de 1972 foi instituída como a primeira a disciplinar especificamente o trabalho doméstico no Brasil, garantindo a estas profissionais apenas alguns dos direitos assegurados aos demais trabalhadores urbanos e rurais (BRITES, PICANÇO, 2014).

Em meados da década de 1970 o processo de assalariamento e urbanização é concluído no Brasil (SCHIFFER, 2004, p. 75). Todavia, o fato do país ter deixado de ser uma nação predominantemente rural em 1930, para completar sua urbanização em pouco mais de quatro décadas, não impediu que relações oriundas da ordem colonial/agrária perdurassem: em particular o trabalho doméstico. O caráter marginal conferido a esta atividade, submetida a um estatuto legal inferior ao conferido aos demais proletários brasileiros, é demonstrativo da natureza anacrônica de sua existência, na medida em que é uma atividade oriunda da escravidão que permaneceu após a consolidação do país como uma formação social urbana-industrial.

Abriremos aqui um parênteses sobre alguns aspectos subjetivos concernentes ao processo de assalariamento acima descrito, no que se refere à relação patrão/empregada doméstica no Brasil, após completada sua urbanização. Ao tratar do conflito entre a existência do trabalho doméstico e o projeto modernista brasileiro de conciliação com suas "origens primitivas", Roncador (2008, pp. 136-185) faz uma análise da obra literária da escritora Clarice Lispector e das crônicas por ela produzidas no *Jornal do Brasil*. Segundo a obra em referência, Lispector expressa em seus textos o impasse característico do pensamento literário da década de 1970, situado entre a impossibilidade da transformação revolucionária e o inconformismo com a situação social do país (p. 184). Àquela altura, o Brasil tinha concretizado alguns aspectos de seu projeto de modernização – simbolizado por feitos como a construção de Brasília e o crescimento econômico advindo do Milagre Brasileiro – mas tinha que carregar consigo as chagas de suas origens coloniais, expressas sob a forma dos mocambos e favelas que se multiplicaram por suas cidades. Lispector dava particular atenção às domésticas pelo fato destas serem agentes sociais que transitavam entre esses dois mundos, e atiçarem a consciência pequeno-burguesa para a realidade dos pobres, acabando por servir de "espelho" que expunha a feiura de seu preconceito social (IBID., p. 181).

Fazendo uso de uma postura menos crítica e mais apologética do assunto, Tania Kaufmann (ensaísta, irmã de Clarice Lispector) escreveu um manual denominado "A aventura de ser dona-de-casa (dona de casa X empregada)", publicado em 1975. Nele, pode-se encontrar estratégias para que a patroa saiba lidar com "sua" doméstica, obtendo sua obediência consentida. Tal documento ilustra ricamente as idiossincrasias do assalariamento no Brasil: se em sua dedicatória voltada ao público alvo (as patroas, donas-de-casa que

[6] Esta percepção do trabalho doméstico não se restringiu ao âmbito legal. Durante muito tempo, a academia, sobretudo algumas correntes de corte marxista, sustentaram a visão de que o trabalho doméstico não era gerador de *valor*, sendo, portanto, *trabalho improdutivo*. Tal paradigma começou a ser confrontado inicialmente no âmbito da produção acadêmica feminista, na medida em que este deslocou o debate, refutando a dicotomia contida na questão "caráter produtivo ou improdutivo do trabalho", para passar a interpretar o trabalho doméstico como *reprodutivo*, ou seja: uma atividade situada no centro da vida cotidiana, sem a qual uma classe social não pode reproduzir a sua força de trabalho, e, por conseguinte, existir (JAMES & DALLA-COSTA, 1975).

ganhavam o mercado de trabalho naquele momento) o livro destaca o papel emancipador da inserção feminina no mundo profissional antes exclusivo aos homens; em contrapartida, ao tratar de seu "objeto de análise" (as domésticas) o texto faz uso de linguagem indisfarçável e autoexplicativa:

> Fala-se que a classe de empregadas está em extinção e que, brevemente, não poderemos contar com seu auxílio. [...] No entanto aí estão elas, as empregadas, muitas vezes longe de corresponder ao nosso ideal de eficiência, mas livrando-nos de tarefas extenuantes e monótonas, e permitindo-nos trabalhar em ocupações rendosas [...] e a não ser que se modifique a atual estrutura sócio-econômica (*sic.*), parece que poderemos contar com o auxílio de empregadas, por muito tempo, ainda. [...] Ademais a instituição empregada é muito forte entre nós, está por demais enraizada, já pertence ao folclore nacional. E muitas candidatas ao emprego preferem espontaneamente os trabalhos domésticos, não só por vocação própria, como pelas vantagens que recebem: alimentação, alojamento e calor humano [...] (KAUFMANN, 1975, pp. 20-21).

Passagens como a acima destacada não se constituem como uma exceção, mas como regra na tônica do referido "manual". A incrível objetividade com que a autora trata a resiliência da atividade doméstica, oriunda da "estrutura sócio-econômica (*sic.*)" inalterada, fica no limite da autoparódia ao se referir às "vantagens" da profissão – que seriam as mesmas concedidas a uma escrava mucama, cabe destacar. Como tentaremos trazer à baila na seção a seguir, estas particularidades da relação patrões/empregadas ganham corpo nos projetos arquitetônicos dos edifícios verticais, na medida em que estes tentam conciliar o programa moderno com a existência de uma modalidade de trabalho anacrônica, mas "por demais enraizada" (para usar a expressão de Kaufmann) na formação social brasileira.

Os anos de 1980 – comumente denominados como a "década perdida" para a economia nacional – não lograram avanços na condição do proletário nacional de modo geral, no concernente à desigualdade socioeconômica brasileira. Ainda assim, a Constituição de 1988, trouxe conquistas legais para categorias historicamente desfavorecidas, como os trabalhadores rurais informais, que passaram a ter direito à aposentadoria. Todavia, o trabalho doméstico permaneceu como uma atividade não equivalente às demais formas de assalariamento, continuando sem oferecer às empregadas domésticas as garantias conquistadas pelos demais celetistas.

O decênio seguinte também não apresentou progressos significativos: o forte viés neoliberal das políticas adotadas no período mantiveram a grande desigualdade que caracteriza estruturalmente a formação social brasileira. A contribuição para com o Fundo de Garantia por Tempo de Serviço - FGTS tornou-se facultativa aos contratantes de domésticas em 2001, mediante a Medida Provisória nº 2.104-16. Todavia, o caráter facultativo da legislação tornou seu resultado irrisório, do ponto de vista prático.

Em 2015 foi sancionada a Lei Complementar n° 150 (que regulamenta a Emenda Constitucional 72/2013), considerada por muitos como um marco na história do reconhecimento dos direitos sociais das trabalhadoras no Brasil. Tal lei garantiu às domésticas os mesmos direitos que já estavam assegurados aos demais assalariados (GIRARD-NUNES; SILVA, 2013). Contudo, mediante a reforma trabalhista de 2017, que prevê a legalização de modalidades de contratação como a jornada intermitente, tornou-se difícil vaticinar as novas configurações que serão assumidas pelo mundo do trabalho no país, em geral.

PADRÕES DE ESPACIALIZAÇÃO ASSUMIDOS PELAS DEPENDÊNCIAS DE EMPREGADA NOS EDIFÍCIOS VERTICAIS EM SÃO PAULO ENTRE 1930 E 1970

Em São Paulo, durante a República Velha, os excedentes gerados pela produção cafeicultora, desempenharam um papel importante na formação do capital voltado à verticalização da cidade. Na medida em que os preços do café estavam sujeito às flutuações do mercado internacional, o investimento em imóveis (forma de capital mais estável) se constituiu num modo de garantir a solvência dos empreendimentos agrários, frente às instabilidades econômicas. Assim, a maior parte dos edifícios verticais multifamiliares construídos nas décadas de 1930 a 1950 em São Paulo eram voltados ao rentismo, via cobrança de aluguéis[7].

Tal especificidade socioeconômica acabou tendo repercussões na composição formal de tais edifícios. Dadas as especificidades dos lotes urbanos (parcelados no período colonial), e a necessidade de aproveitamento máximo do terreno, as edificações acabavam assumindo feições "modernizantes", ao passo que o emprego de ornamentos e formalismos que se configuravam em custos eram limados do projeto. Ou seja: a concepção das edificações estava muito mais vinculada aos condicionantes postos pelo contratante, acima destacados, e a aparência "moderna" surgia como resultado destas premissas, sendo adotada pelos projetistas apenas como um estilo entre outros disponíveis (e não como consequência de um entendimento modernista da arquitetura). Segundo Segawa (2014, p.72): "Boa parte dessas obras resultavam da ausência de um ideal estético definido, configurando puro formalismo de fachada".

Como destaca Pinheiro (2001), este período é caracterizado por uma ambiguidade no emprego do termo "arquitetura moderna", já que este era comumente utilizado como forma de alusão a qualquer arquitetura contemporânea, à época, não apresentando nenhum comprometimento com o ideário moderno. É importante ter em conta que, neste momento, mesmo os pioneiros da arquitetura moderna *stricto sensu* no Brasil, a exemplo de Gregori Warchavchik e Lucio Costa, enfrentavam contradições no seio de seus primeiros projetos, fosse pelo déficit de informações em relação às vanguardas europeias, pelas restrições impostas pelas técnicas e materiais construtivos disponíveis no país, ou mesmo pelas contradições inerentes à formação social brasileira. Assim, no que concerne os edifícios verticais (e seu caráter mais orientado ao mercado de massa) esse hiato entre o "conteúdo" do projeto (seu programa) e o invólucro (a aparência "modernizante" comumente denominada como *art déco*) foi ainda mais significativo.

Em uma análise sistemática dos edifícios produzidos em São Paulo entre 1930 e 1940, Pinheiro (2008, p. 110) elenca algumas características comuns aos projetos elaborados no período, como: a já mencionada ocupação máxima dos terrenos; a ausência de preocupação em configurar plantas-livres, com soluções alheias às necessidades funcionais; a ausência de ousadia no emprego de novas técnicas construtivas; a recorrência de unidades heterogêneas na planta do pavimento-tipo; e, como pontuado doravante no artigo em referência (p.121), o caráter ensaístico da proposição da dependência de empregadas, demonstrando a tentativa de inserir no programa da habitação em altura a "necessidade" do trabalho doméstico.

[7] Como relata Pinheiro (2008, p. 112) o caso paulistano conta com uma peculiaridade, na medida em que, apesar da vigência do Decreto 5.491, de 25/06/1928, que criava a figura jurídica do condomínio, a maioria dos edifícios residenciais eram construídos para fins de rentismo. Dessa forma, todos os apartamentos pertenciam a um mesmo dono – e normalmente eram construídos para serem alugados. Este panorama só vai mudar a partir de 1942, mediante a Lei do Inquilinato, que "congelou" os aluguéis, dificultando a proliferação desta modalidade de especulação imobiliária. Só então passou a predominar o sistema de condomínio na capital paulista.

À parte a intermitência da dependência de empregadas nos projetos analisados, é possível perceber que houve distintas tentativas de inseri-lo no programa da edificação multifamiliar, tomando como base inicialmente a disposição por ele ocupada nas residências unifamiliares. Nestas, o dormitório da empregada ocupa normalmente os fundos do lote, não raro dividindo uma parede com a garagem (ver Figura 2). Além da comparação imediata que se pode estabelecer entre tal planificação e a dicotomia casa-grande/senzala (representada na Figura 1, na seção anterior), pode-se apontar o antagonismo existente entre o automóvel (possivelmente o símbolo máximo da sociedade de consumo moderna) e o quarto de empregadas (oriundo da sociedade colonial), embora ambos praticamente compartilhem a mesma porção da residência[8].

O posicionamento do quarto de empregadas no fundo do lote, separado da "casa grande", viabilizou o desempenho das funções domésticas sem jornada definida, ao passo que estabeleceu um limite visível entre esta atividade e a esfera familiar. A área de serviço, normalmente nos fundos da residência se comunica diretamente com os fundos do lote, sem que a doméstica precise atravessar a área social para desempenhar a maior parte de suas funções.

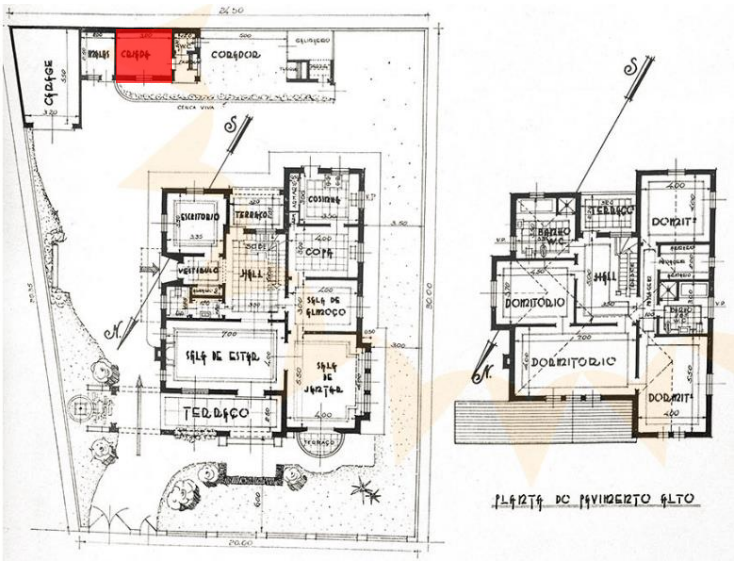


Figura 2 - Planta-baixa de residência unifamiliar no bairro da Aclimação (São Paulo-SP). Ressaltada em vermelho, a dependência de empregada colocada juntamente à garagem pode ser tida como uma expressão da ideia da doméstica como um utensílio ("guardado" ao lado do automóvel). É possível construir, também, um paralelo entre a posição da dependência da empregada, aos fundos da casa, e a das senzalas (conforme Figura 1) situadas na mesma posição em relação aos casarões coloniais. Tais idiossincrasias são reveladoras do anacronismo e da contradição existente entre o automóvel (à época, símbolo de modernidade) e o trabalho doméstico (oriundo da sociedade colonial) postados lado a lado.

Fonte: Revista Acrópole n° 60 (1943, p. 437) adaptada pela autora.

[8] É válido ressaltar que o quarto de empregada permaneceu no programa moderno da casa pequeno-burguesa/urbana brasileira, a despeito do fato do surgimento da arquitetura moderna brasileira ter se pautado inicialmente pela negação do neocolonial como estilo arquitetônico tipicamente autóctone. Na célebre polêmica que ensejou a tentativa de reforma promovida na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) por Lucio Costa, e que acabou motivando sua exoneração, em nenhum momento a continuidade do cômodo nos programas residenciais foi alvo de questão. No caso particular de Costa, o quarto de empregadas está presente tanto nos projetos de sua fase neocolonial, quanto após sua "conversão" ao modernismo, demonstrando que o tema não era alvo de constrangimento. Segundo Segawa (2014, p. 49): "A renovação [dos pioneiros da arquitetura moderna no Brasil] inspirava-se em ideias europeias, mas restringindo-se ao plano das ideias, porquanto a prática do arquiteto estava afastada de conteúdos de maior repercussão social [...]".

Como dito acima, a transposição do programa residencial unifamiliar para a habitação multifamiliar, e as respectivas configurações assumidas pelo quarto de empregada, deram-se de maneiras diversas. Doravante, os primeiros arquitetos a abordar esta demanda tinham diante de si a questão: como conciliar a necessidade da presença praticamente ininterrupta da doméstica de modo que ela interferisse minimamente na vida familiar? Nesse contexto, era inescapável o fato de que o serviço doméstico se constitui em parte integrante e contínua da logística da casa, mas a empregada doméstica nunca foi "parte da família" – a despeito dos mitos que advogam o contrário – devendo sua distinção social estar marcada tanto nas práticas sociais concretas quanto na organização dos espaços que lhes são subjacentes.

Uma das primeiras respostas a esta problemática foi a concentração das dependências de empregadas em um só pavimento do edifício. É possível que tal solução tenha sido adotada por influência das *chambres-de-bonne francesas*[9] – quartos, sem banheiro, situados no último pavimento dos edifícios construídos, na maior parte, durante as reformas implementadas pelo barão Haussman em Paris, entre as décadas de 1850 e 1870. Tal disposição, no caso francês, acolhia os resquícios de trabalho doméstico oriundo do regime de servidão (que, embora abolido oficialmente pela Revolução Francesa, ao fim do século XVIII, teve sobrevida como modo de afirmação da alta burguesia que se consolidava nos séculos XIX e XX[10]). Até o atual estágio de desenvolvimento da presente pesquisa, é difícil precisar a razão exata da não continuidade de tal modelo no caso brasileiro. Todavia, é possível considerar que a separação da empregada de seus patrões, alojados em pavimentos distintos, impunha dificuldade à exploração da mão-de-obra doméstica sem horários definidos (o que, como já argumentado, caracteriza historicamente a profissão). A necessidade logística de estabelecer uma jornada de trabalho bem definida (dada a separação dos pavimentos) pode ter se configurado na razão do descarte gradativo de tal organização planimétrica, observado a partir da década de 1950.

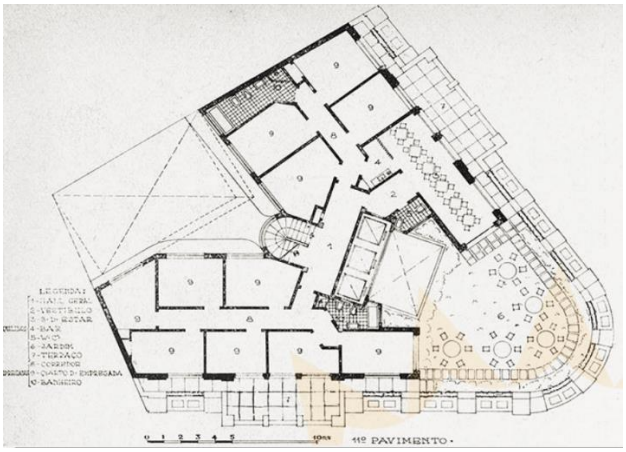


Figura 3 - Planta-baixa do 9° andar do Edifício Regência (São Paulo-SP). Neste pavimento, concentram-se todas as dependências de empregada do edifício. Tal forma de disposição do cômodo, embora menos frequente, não era de todo incomum.

Fonte: Revista Acrópole n° 26 (1940, p. 80)

[9] Pinheiro (2008, p. 124) aventa tal possibilidade.

[10] Um interessante retrato desse processo é apresentado no filme *Les femmes du 6e étage* (2010). Nele se observa o conflito entre um casal conservador da burguesia francesa e suas *femmes de ménage* de origem espanhola, durante a década de 1960. Seguindo os padrões vigentes ainda à época, as domésticas habitam o sexto e último andar do edifício onde também vivem os patrões – fazendo com que o edifício se configure como uma pirâmide social invertida. O enredo do filme se movimenta em torno do anacronismo de tais relações de trabalho, em pleno século XX da França nos "Trinta Gloriosos".

Quando os edifícios multifamiliares em altura foram definitivamente adotados pela classe média brasileira, é possível perceber a gradativa anexação da dependências de empregada na organização espacial de cada unidade habitacional. O dormitório e banheiro exclusivos para empregados fazem parte do setor de serviço deste tipo de moradia. Segundo Lemos (1978), para que o apartamento fosse socialmente aceito como "casa de família", era necessário que o programa tivesse todos os aposentos da antiga residência térrea, "[...] com acomodações para a criadagem, principalmente" (LEMOS, 1978, p.162).

Esta aproximação dos aposentos de empregadas ao setor social não pressupunha qualquer tipo de integração, já que há clara separação entre os setores social e de serviço. Porém, esta modificação, percebida nas plantas-baixas analisadas, possibilitou aos patrões a extensão de expediente dos trabalhadores domésticos de acordo com a informalidade que o pernoite do funcionário em seu local de trabalho permitia. A disposição mais comumente percebida dos quartos (e banheiros) de empregadas era contígua às lavanderias, sendo que a passagem pela cozinha era obrigatória para acesso ao setor íntimo, tal qual mostra-se na planta abaixo.

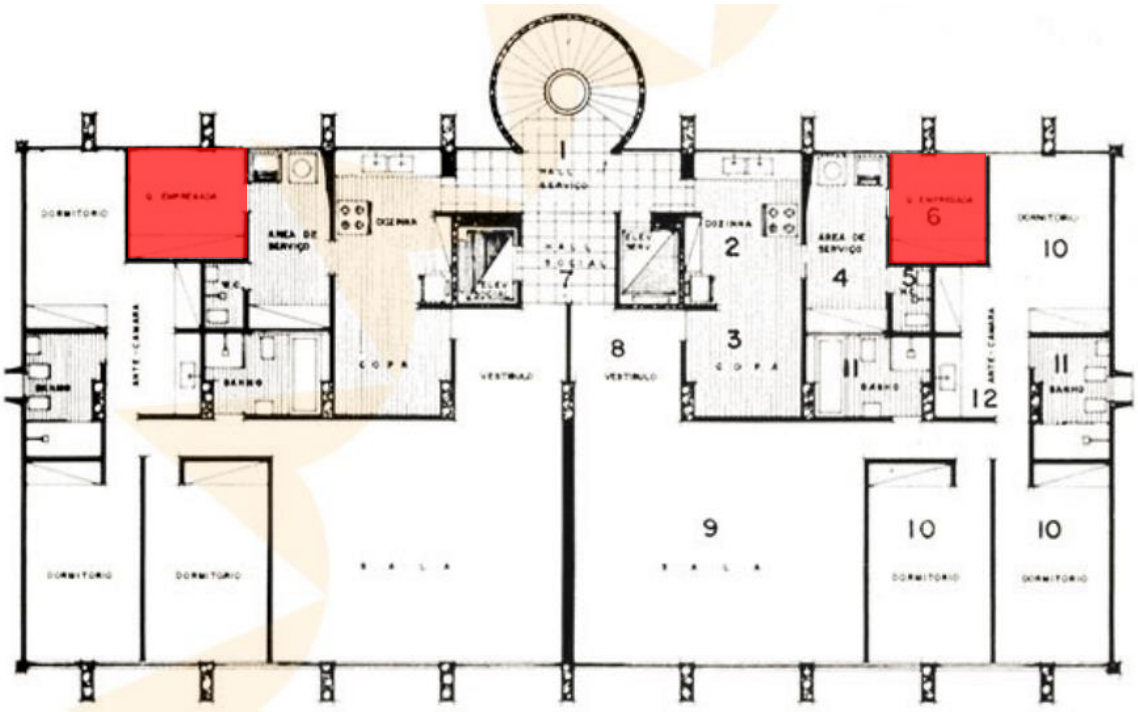


Figura 4 – Planta de edifício multifamiliar (São Paulo-SP). Posição da dependência em sua configuração mais recorrente: banheiro e quarto separados e contíguos à área de serviço, que atua como um espaço de transição entre a dependência e a cozinha.

Fonte: Revista Acrópole N° 381 (1971, p. 381) adaptada pela autora.

Em apartamentos de dois dormitórios, exemplificados com a planta mostrada a seguir, é possível observar o cômodo designado como "despensa" como espaço de características similares ao que seria o quarto de empregada em outros exemplares de apartamentos com programa similar. No entanto, é possível identificar claramente a existência do banheiro exclusivo para empregadas. Embora a mitologia da sociedade que alcançara a harmonia racial pela miscigenação tenha evitado a segregação de banheiros públicos (como era

comum nos estados do sul dos EUA à época), a presença de um banheiro de serviço destinado trabalhadores mais humildes revela a essência da formação social brasileira.

Figura 5 - Planta-baixa do pavimento tipo do Edifício Elza (São Paulo-SP). Aqui um cômodo que aparece com a indicação "Despensa" está posicionado no lugar que normalmente assume a função de quarto de empregada (na área de serviço, posterior à cozinha e ao lado do banheiro de empregada, ressaltado em vermelho.

Fonte: Revista Acrópole n° 60 (1943, p. 434) adaptada pela autora.

Ainda em relação a apartamentos em que há dois dormitórios, é possível constatar que, mesmo quando a metragem quadrada é limitada, optou-se pela adoção do quarto de empregada no programa, ainda que as dimensões sejam bastante reduzidas. No caso abaixo, nota-se, pelas angulações atípicas de vedações internas (apartamento destacado em linhas vermelhas) a dificuldade de distribuição de espaços nas áreas social e íntima, inconveniente que poderia ser minimizado com a supressão do cômodo ora citado.

Esta necessidade do dormitório para prestadores de serviços domésticos em grande parte dos edifícios pesquisados (sem distinção de padrão de apartamentos) corrobora o entendimento de Goldstein (2003) acerca das particularidades da classe média brasileira. Ainda que a renda deste estrato social varie significativamente no país, dispor de um funcionário para se ocupar dos trabalhos domésticos é mais do que uma questão de orçamento familiar; é exibir um símbolo de distinção social em relação às classes de trabalhadoras cuja renda impossibilita uma subsistência minimamente considerada adequada (IBID., pp. 157-159). Este quadro, portanto, se reflete nos padrões espaciais de diversos projetos observados.

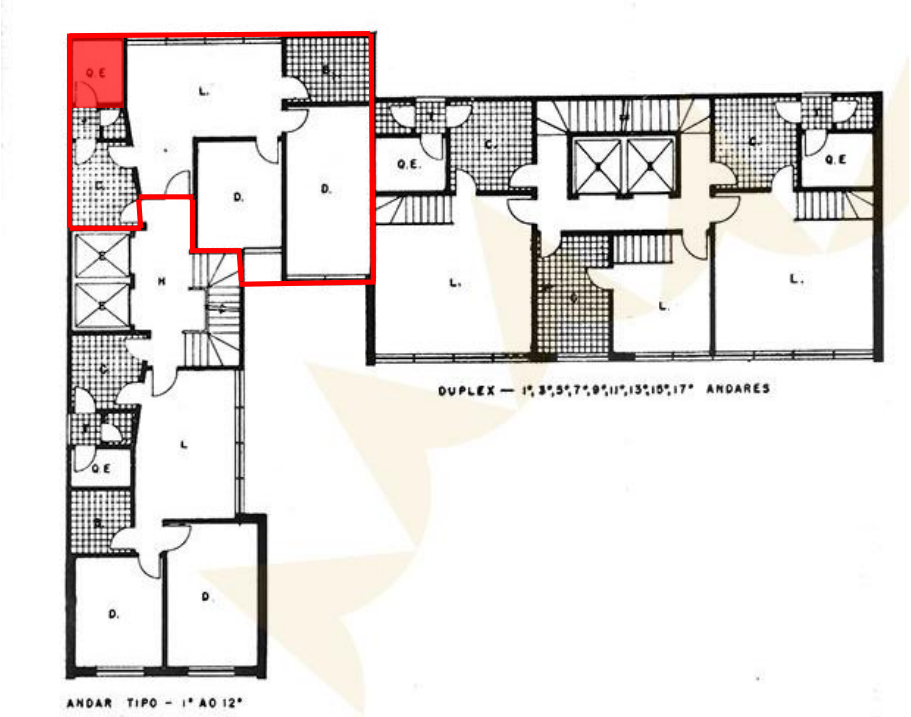


Figura 6 - Este prédio de apartamentos na Avenida Angélica demonstra que a empregada não era parte do cotidiano somente de famílias numerosas: na unidade habitacional ressaltada, nota-se que, mesmo em projetos com metragem quadrada limitada (neste caso com dois dormitórios), é possível encontrar a área destina à prestadora de serviços domésticos.

Fonte: Revista Acrópole n° 177 (1953, p. 327) adaptada pela autora.

Até 1942, segundo Pinheiro (2008), não é usual a separação rígida entre entrada social e de serviço nas edificações em altura. Importa dizer, no entanto, que até este período nos casos estudados pela autora, os prédios residenciais eram todos de um só proprietário. É importante citar que, no mesmo ano, a Lei do Inquilinato passou a ser o instrumento regulador da relação entre locador e locatário, a partir da definição de congelamento de aluguéis, o que alavancou, definitivamente, a incorporação para fins de venda, sendo possível a construção em condomínios. A atividade de incorporação somente seria regulada em 1960.

Nesta década, Bruand (1991) chama atenção para a separação total entre circulações social e de serviço em apartamentos de alto padrão. Esta segregação era utilizada como argumento de vendas, como se pode perceber na edição n.272, de 1961 da Revista Acrópole; na descrição do edifício, lê-se que "Os acessos social e de serviço encontram-se *perfeitamente independentes* e perimetrais ao jardim da frente" ([EDITORIAL], 1961, p.286, grifo da autora). No caso da planta apresentada abaixo, é possível ver um superdimensionamento de elevadores (três, no total) para que haja total separação entre a circulação de patrões e empregados.

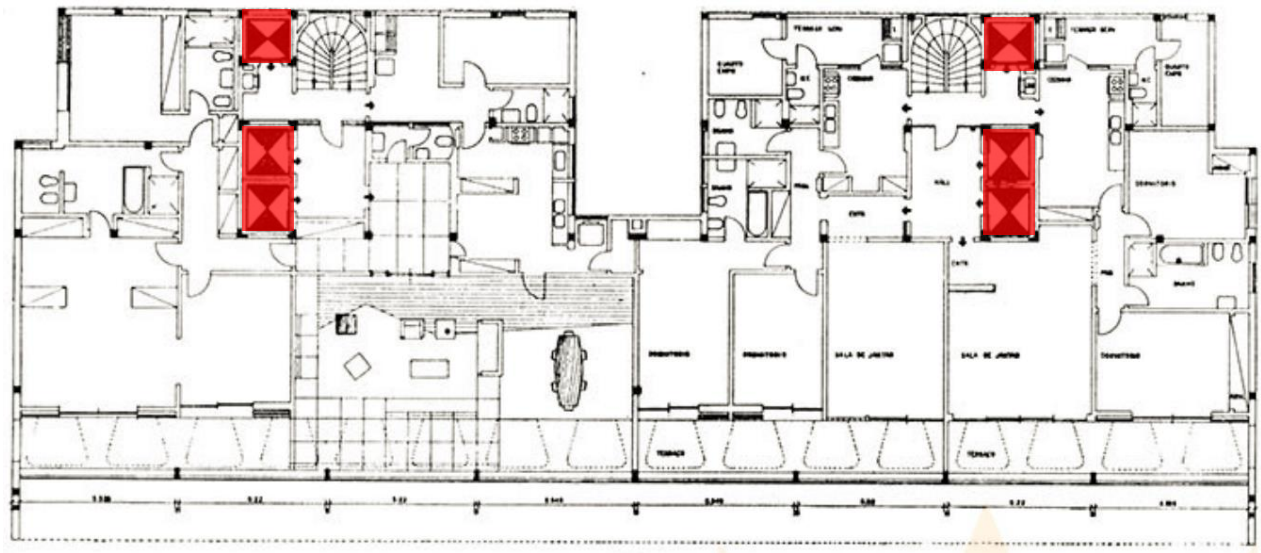


Figura 7 - Planta do pavimento-tipo do Edifício Lausane (São Paulo-SP). Um superdimensionamento de elevadores (três no total, sendo um exclusivo para trabalhadores, ressaltados em vermelho) é realizado para evitar que os habitantes e visitantes do prédio não apenas não compartilhassem o elevador com os proletários, mas sequer cruzassem com estes no hall de acesso dos apartamentos (também segregado).

Fonte: Revista Acrópole n° 249 (1958, p. 504).

Dadas as limitações de espaço e o fato da presente pesquisa estar atualmente em desenvolvimento, deve-se destacar que as considerações apresentadas acima não abrangem todo o espectro de exemplos contidos na amostragem selecionada. Portanto, os exemplares acima analisados não encerram todas as configurações e características espaciais identificadas nas dependências de serviço nos apartamentos elencados, tendo sido selecionados para este artigo alguns estudos de casos que ilustram as reflexões construídas até o presente momento. Espera-se, portanto, o aprofundamento das questões das configurações espaciais de quartos e banheiros de empregada no decorrer desta pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa ora desenvolvida busca melhor compreensão sobre a identidade brasileira a partir da análise dos espaços arquitetônicos, com enfoque na incorporação das dependências de empregadas aos programas de edifícios residenciais multifamiliares, na cidade de São Paulo. Na busca pela ampliação do debate a respeito da construção de uma ideia de modernidade no Brasil, esta porção da habitação brasileira lança luz sobre as adaptações feitas em modelos culturais importados de outros países, frente às idiossincrasias constituídas nas origens escravistas no Brasil.

Considerando as soluções espaciais adotadas e retratadas no item anterior, é possível inferir que existe correspondência entre as dependências de serviço do Brasil capitalista/urbano com as senzalas do Brasil escravagista/rural. Tal correspondência se estabelece pelas particularidades do processo de transição entre um modelo de sociedade e outro.

A presença das dependências de empregada em programas de edificações do período estudado expressam um antagonismo central da formação social brasileira; a dicotomia modernidade/atraso. Mesmo em estágios iniciais desta pesquisa (em que a fonte principal possui espectro cerceado em relação à totalidade de obras do período, ainda que representativo), constata-se que a maioria dos edifícios analisados exibem fachadas de linhas despojadas e geometrizadas, com apartamentos cuja setorização de ambientes sociais parecem

cada vez mais vinculados aos bens de consumo destinados à casa (sala de televisão, *living*, cozinha,etc.), porém com quartos e/ou banheiros dedicados à longa permanência da empregada doméstica. Este contrassenso demonstra que, por baixo da camada de aparência moderna, prevalecem os traços oriundos de uma sociedade de raízes coloniais e escravagistas.

REFERÊNCIAS

BRITES, Jurema; PICANÇO, Felícia. O emprego doméstico no Brasil em números, tensões e contradições: alguns achados de pesquisas. **Revista Latino-americana de Estudos do Trabalho**, Rio de Janeira, v. 31, n. 1, p.131-158, jan. 2014.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CASAGRANDE, Cássio. Trabalho doméstico e discriminação. **Boletim CEDES** [on-line], Rio de Janeiro, setembro de 2008, pp. 21-26.

DEÁK, Csaba. Prefácio – O processo de urbanização do Brasil: Falas e façanhas In: DEÁK, Csaba; SCHIFFER, Sueli Ramos (Org.). **O processo de urbanização do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. The City in the Brazilian novel: Posthumous Memoirs And Other Writings. In: CHARLEY, Jonathan. **The Routledge research companion On architecture, literature and the city.** London: Routledge, 2018. Cap. 13.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Difusão Europeia, 1972.

FURTADO, Celso. **Formação Econômica do Brasil**. São Paulo: Editora Nacional, 1967.

GIRARD-NUNES, Christiane; SILVA, Pedro Henrique Isaac. Entre o prescrito e o real: o papel da subjetividade na efetivação dos direitos das empregadas domésticas no Brasil. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 28, n. 3, p.587-606, dez. 2013.

GOLDSTEIN, Donna. The Aesthtics of Domination: Class, Culture, and the Lives of Domestic Workers. In: **Laughter out of place: Race, Class and Sexuality in a Rio Shanytown**. Berkeley, University of California Press, 2003.

JAMES, Selma; DALLA COSTA, Maria. **Las mujeres y la subversión de la comunidade**. Cidade do México: Siglo Veintiuno Editores, 1975.

KAUFMANN, Tânia. **As aventuras de ser dona de casa:** dona de casa X empregada. Um assunto sério visto com bom humor. Rio de Janeiro: Arte Nova S/A, 1975.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. **Cozinhas, etc**.: um estudo sobre as zonas de serviço da casa paulista. São Paulo: Perspectiva, 1978.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Modernizada ou Moderna? A arquitetura em São Paulo nas décadas de 30 e 40. **Pós.** Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, São Paulo, v. 27, n. 9, p.108-117, jun. 2001. Semestral.

_____. Arquitetura residencial verticalizada em São Paulo nas décadas de 1930 e 1940. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 16, n. 1, p.109-149, jun. 2008. Semestral.

PRADO JÚNIOR, Caio. **História Econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

RONCADOR, Sônia. **A doméstica imaginária**: literatura, testemunhos e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889-1999). Brasília: Editora da UnB, 2008.

SCHIFFER, Sueli. São Paulo como pólo dominante do Mercado unificado nacional IN: DEÁK, Csaba; SCHIFFER, Sueli Ramos (Org.). **O processo de urbanização do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2004.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

SEGAWA, Hugo. **Arquitetura no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 2014.

TELLES, Lorena Féres da Silva. **Libertas entre sobrados**: Mulheres negras e trabalho doméstico em São Paulo (1880-1920). São Paulo: Alameda, 2013.

VIOTTI DA COSTA, Emília. **Da Monarquia à República**: momentos decisivos. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

[EDITORIAL]. Prédio de Apartamentos. **Acrópole**. São Paulo: n.272, julho 1961, p.286.

Venanparq
Salvador - 2018

A MEMÓRIA E A REVITALIZAÇÃO URBANA DA ZONA PORTUÁRIA DA CIDADE DE PELOTAS, RS: UMA ANÁLISE DO NOVO CICLO INICIADO COM A UNIVERSIDADE FEDERAL[1]

THE MEMORY AND THE URBAN REVITALIZATION OF THE PORT AREA OF THE CITY OF PELOTAS, RS: AN ANALYSIS OF THE NEW CYCLE STARTED WITH THE FEDERAL UNIVERSITYTLE

LA MEMORIA Y LA REVITALIZACIÓN URBANA DE LA ZONA PORTUARIA DE LA CIUDAD DE PELOTAS, RS: UN ANÁLISIS DEL NUEVO CICLO INICIADO CON LA UNIVERSIDAD FEDERAL

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

PATRON, Rita
Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo na FAU_MACK; Mestre em Teoria e História da Arquitetura_UFRGS; Professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Positivo
rmpatron@gmail.com

CHAVES, Larissa Patron.
Doutoura em História na UNISINOS; Mestre em História na PUC_RS; Professora dos Cursos de Artes Visuais e Mestrado em História da UFPEL
larissapatron@gmail.com

[1] O artigo insere-se nas pesquisas em desenvolvimento do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie e tem apoio do Fundo MACKPESQUISA.

A MEMÓRIA E A REVITALIZAÇÃO URBANA DA ZONA PORTUÁRIA DA CIDADE DE PELOTAS, RS: UMA ANÁLISE DO NOVO CICLO INICIADO COM A UNIVERSIDADE FEDERAL

THE MEMORY AND THE URBAN REVITALIZATION OF THE PORT AREA OF THE CITY OF PELOTAS, RS: AN ANALYSIS OF THE NEW CYCLE STARTED WITH THE FEDERAL UNIVERSITYTLE

LA MEMORIA Y LA REVITALIZACIÓN URBANA DE LA ZONA PORTUARIA DE LA CIUDAD DE PELOTAS, RS: UN ANÁLISIS DEL NUEVO CICLO INICIADO CON LA UNIVERSIDAD FEDERAL

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Este artigo propõe analisar as transformações ocorridas na área do porto da cidade de Pelotas, RS entre 2012 e 2017, com a inserção de várias unidades da Universidade Federal de Pelotas, a realocação de seu campus principal e as novas vivências decorrentes do surgimento de serviços essenciais, novas edificações e a retomada do fluxo de habitantes no local. A zona portuária da cidade perdeu importância comercial no final dos anos 80 quando várias fábricas foram fechadas ou vendidas. A Universidade passou a ser a proprietária de vários edifícios industriais abandonados entre 2005 e 2006, e a partir desse período, as modificações que começaram a ocorrer no conjunto fabril passaram a dar uma nova identidade para a área e através de seu novo uso, uma revitalização urbana. Como em outros projetos semelhantes de revitalização, em que as cidades se voltam para suas áreas portuárias, e buscam pelo renascimento econômico, social e cultural, através de novos empreendimentos, este trabalho resulta em uma análise dessas transformações urbanas sofridas nestes últimos anos, como uma nova forma de entendimento, comunicação e aprofundamento da trajetória urbana do bairro.

PALAVRAS-CHAVE: Desenho urbano; revitalização urbana; patrimônio.

ABSTRACT:
This article proposes to analyze the transformations that occurred in the port area of the city of Pelotas, RS between 2012 and 2017, with the insertion of several units of the Federal University of Pelotas, the reallocation of its main campus and new experiences stemming from the emergence of essential services, new buildings and the resumption of the flow of inhabitants in the area. The city's port area lost commercial importance in the late 1980s when several factories were closed or sold. The University became the owner of several abandoned industrial buildings between 2005 and 2006, and from that period onwards, the changes that began to occur in the factory complex started to give the area a new identity through its new use, an urban revitalization. As in other similar revitalization projects, in which the cities turn to their port areas, and pursue for the economic, social and cultural renaissance of new enterprises, this work results in an analysis of these urban transformations experienced in the last few years, as a new way of understanding, communication and deepening of the urban trajectory of the neighborhood.

KEYWORDS: *Urban design; urban revitalization; patrimony.*

RESUMEN:
Este artículo propone analizar las transformaciones ocurridas en el área del puerto de la ciudad de Pelotas, RS entre 2012 y 2017, con la inserción de varias unidades de la Universidad Federal de Pelotas, la reubicación de su campus principal y las nuevas vivencias derivadas del surgimiento de servicios esenciales, nuevas edificaciones y la reanudación del flujo de habitantes en el lugar. La zona portuaria de la ciudad perdió importancia comercial a finales de los años 80 cuando varias fábricas fueron cerradas o vendidas. La Universidad pasó a ser la propietaria de varios edificios industriales abandonados entre 2005 y 2006, ya partir de ese período, las modificaciones que comenzaron a ocurrir en el conjunto fabril pasaron a dar una nueva identidad para el área bajo sus nuevos usos y una revitalización urbana. Como en otros proyectos similares de revitalización, en que las ciudades se vuelven a sus áreas portuarias, y buscan por el renacimiento económico, social y cultural, a través de nuevos emprendimientos, este trabajo resulta en un análisis de esas transformaciones urbanas sufridas en estos últimos años, como una nueva forma de entendimiento, comunicación y profundización de la trayectoria urbana del barrio.

PALABRAS-CLAVE*: Diseño urbano; revitalización urbana; herencia.*

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem a proposta de analisar as transformações ocorridas na área do porto da cidade de Pelotas, RS entre 2012 até 2017, com a inserção de várias unidades da Universidade Federal de Pelotas, a realocação de seu campus principal e as vivências decorrentes do surgimento de serviços essenciais, novas edificações e a retomada do fluxo de habitantes no local. O tema deste artigo remete para as vantagens da versatilidade funcional dos edifícios na requalificação urbana, tendo em vista a adequação de seus modelos aos novos usos. A zona portuária da cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul, foi construída no apogeu político, social e cultural da cidade, como consequência do término da economia agropecuária no final do século XIX e princípios da industrialização no século XX, que coincidiu com o final do ciclo das charqueadas. As indústrias que se estabeleceram no porto nesse período delinearam o crescimento e expansão na região sul do estado até meados do 1950. A indústria de alimentos no porto foi a maior responsável pelo crescimento da cidade até meados do século XX. Alojar indústrias e depósitos em frente a um porto movimentado e a uma linha férrea em funcionamento era e é uma estratégia básica dos industriais ao longo da história. A medida em que a cidade crescia, a industrialização na região não manteve a prosperidade e acabou estacionando no tempo em alguns aspectos. Muitos fatores apontam os porquês das indústrias terem gradativamente perdido força na cidade. Em 1951 quedas constantes de energia elétrica prejudicaram as fábricas, e a predominância de indústrias quase artesanais no modo de produção dificultava a entrada destas no aceleramento do processo modernizador. A zona portuária da cidade perdeu importância comercial no final dos anos 80 quando várias fábricas foram fechadas ou vendidas. O porto de Pelotas, com ou sem estivadores e, mesmo com certa modernização em sua estrutura, foi desativado ainda na década de 1990 e permaneceu assim até o ano de 2012, quando foi vinculado ao porto de Rio Grande, e os planos de reativação começaram a tomar forma. A Universidade Federal passou a ser a proprietária de vários edifícios industriais abandonados entre 2005 e 2006, e a partir desse período, as modificações que começaram a ocorrer no conjunto fabril passaram a dar uma nova identidade para a área, e através de seu novo uso uma revitalização urbana ao local.

CONTEXTUALIZAÇÃO

Na década de 1980 com o objetivo de regenerar áreas urbanas abandonadas e sem uso, o governo do Reino Unido criou a London Docklands Development Corporation (LDDC), que tinha o poder de adquirir a terra, converter edifícios antigos e melhorar a infraestrutura, as condições sociais, ambientais e econômicas da

área através de investimentos do governo. Tais intervenções faziam parte de tentativas de requalificação de edificações históricas e de espaços públicos. Assim nasceu o projeto London Docklands, que se tratava da reabilitação de uma zona subutilizada do antigo porto de Londres (EDWARDS, 2013, p. 21).

A LDDC recebeu 3 tarefas principais: criar novas habitações, melhorar o sistema de transporte e recuperar os espaços abertos, transformando-os em parques e ambientes verdes. Mais de vinte mil projetos de residências reconverteram armazéns industriais em lofts. Novos e grandes centros comerciais foram construídos, além de um colégio, o campus da Universidade de East London e demais instalações de lazer. E a Docklands Light Railway possibilitou a conexão da área com o centro de Londres. Durante 17 anos as intervenções criaram ambientes atrativos, habitações e facilidades sociais de forma a atrair a população a residir e a trabalhar nessas áreas, antes abandonadas e perdidas.

Os projetos do Porto Olímpico de Barcelona e do Puerto Madero em Buenos Aires, também partem da requalificação de áreas marginais e cinzentas das cidades para reconvertê-las em partes integrantes da vida e do cotidiano (MUXI, 2011, p.113). Barcelona, por exemplo, foi escolhida em 1986, para sediar os jogos olímpicos de 1992, e seu diretor de planejamento Oriol Bohigas, desenvolveu uma estratégia de planejamento e intervenção na cidade conhecida como o "Modelo Barcelona", cujo objetivo era "monumentalizar a periferia e regenerar o centro". A recuperação de espaços centrais e portuários, não mais utilizados, faz parte integrante da política metropolitana mais avançada das cidades contemporâneas com incentivo às indústrias locais e a implantação de habitações de interesse social. Nas últimas décadas, a requalificação dessas zonas resulta em oportunidades de adequar estes edifícios às novas demandas e novos usos, permitindo a redescoberta dos mesmos e o seu valor patrimonial. O tema da renovação das antigas estruturas, tornou-se o eixo de argumentação em favor da identidade das áreas portuárias e da permanência da memória urbana.

O projeto do Puerto Madero, resultou do acordo realizado entre a Municipalidade de Buenos Aires e a Junta de Barcelona, em 1985, através da proposta feita por Manuel de Solá-Morales para o Moll de La Fusta, e que conduziu posteriormente, em 1990, à formulação do Plano Estratégico para o antigo local. A reconversão da zona tinha por objetivo frear o avanço da decadência e da deterioração das instalações costeiras, propondo, para isso, a recomposição do setor através da preservação da relação cidade-porto (GIACOMET, 2008, p.50). O conceito do projeto era de centralizar novamente a cidade, dotando o mesmo de alta conotação simbólica. A revitalização dos antigos edifícios, acrescida das novas intervenções, propiciou a efetivação de um novo polo gastronômico, comercial e empresarial, contribuindo, inclusive, para a valorização e reconversão das velhas e degradadas áreas circundantes (LEVY, 2014, cap.2).

A diversidade urbana nestes casos estaria marcada pela variação das edificações e pluralidade de usos, criando novos bairros construídos em uniformidade, apesar das diferenças formais. A homogeneidade se daria na esfera social, sustentados pela vida contínua e atividade econômica. O posterior surgimento de uma nova realidade urbana nestes locais vem confirmar que, a revalorização dessas áreas marginais e sub utilizadas das cidades podem voltar a ser partes integrantes das mesmas. Os novos enfoques e temas culturais que delinearam as perspectivas de recuperação nesses projetos trouxeram diversos espaços de uso terciário, comercial, residencial, educacional e recreativo, permitindo ainda a redescoberta destes por parte da população.

Figura 1: Porto de Pelotas e o Canal São Gonçalo
Fonte: Prefeitura Municipal de Pelotas_Elaborado pelas autoras, 2018

A cidade de Pelotas, no RS, possui um passado arquitetônico iniciado pelas grandes fazendas do charque, construídas a beira do Canal São Gonçalo no século XIX. Durante os anos de 1910 e 1920, período de efervescência produtiva, surgiram as primeiras cooperativas e indústrias que se instalaram ao sul da cidade. A zona portuária, em função do elevado movimento dos navios e extensa rotatividade de mercadorias e ligada ao centro pelo meio de transporte da época, o bonde, foi o local mais apropriado para a localização da zona fabril (figura 1). Por volta de 1930, o conjunto arquitetônico industrial era composto por pavilhões e depósitos destinados aos mais variados usos. A indústria de alimentos no porto foi a maior responsável pelo crescimento da cidade até meados do século XX. O frigorífico ANGLO chegou a ser o maior exportador de carne para a Europa durante a Segunda Guerra Mundial.

> "Por volta da década de trinta, em meio aos efeitos da crise mundial resultantes de outros fatores em decorrência da quebra de Wall Street em 1929, o conjunto edificado no porto da cidade de Pelotas estava composto por pavilhões e depósitos industriais destinados aos mais diferentes tipos de atividades" (PATRON, 2002).

A partir dos anos 70, com a modernização e novas tecnologias nos processos produtivos, a criação de novas centralidades em bairros afastados e a migração de funções comerciais, ocorre um lento esvaziamento e abandono de edificações nessa área. No final dos anos de 1980, com a produção industrial muito baixa e a queda das atividades no próprio porto da cidade, surgiram áreas obsoletas com esse consequente abandono. Como em tantos outros casos, grupos encerravam as atividades e fechavam as portas. Sem máquinas, sem trabalhadores e sem produção, a paisagem industrial do porto tornou-se um lugar somente de memória (figuras 2 e 3).

Figura 2: Porto de Pelotas desativado
Fonte: SECULT_Secretaria Municipal de Cultura, 2010

Com a determinação e intenção de respeitar o real significado do conjunto urbano edificado, e pela lacuna do conhecimento que pode ser preenchido, seguindo os lineamentos das referências apresentadas sobre o tema, o estudo da importância da revitalização nesta área da cidade se posiciona enquanto identidade cultural para a mesma. Pois como afirma Rossi, *"o mundo em que vivemos há muito tempo está cheio de lugares nos quais estão presentes imagens que têm função de trazer alguma coisa à memória."*

Pelotas, que viveu momentos de franca prosperidade em todo o século XIX e em parte do século XX. Ainda se vê notar essa pujança nas estruturas das fazendas do charque e dos prédios suntuosos, que reproduziam os modelos arquitetônicos europeus vigentes. E depois de décadas de abandono, a região do Porto, através da UFPEL, ganhou nova configuração, com a transferência de unidades de ensino e projetos voltados à área da cultura e das artes.

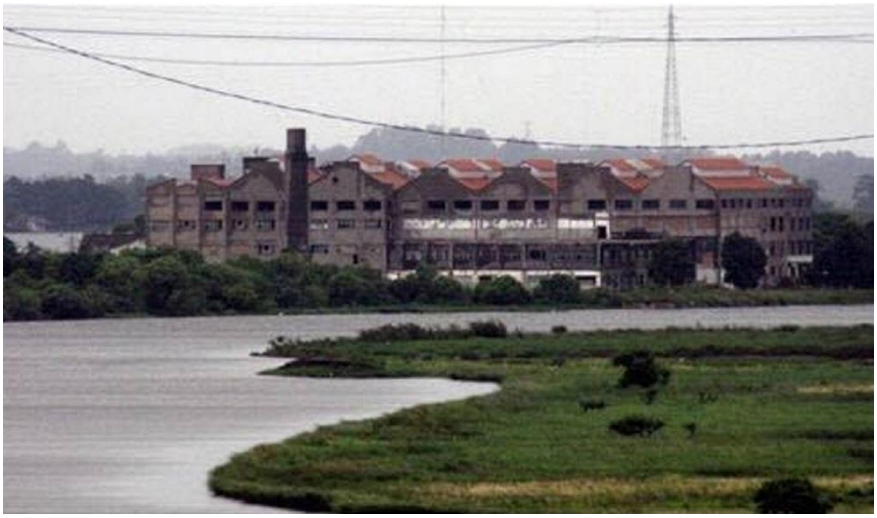


Figura 3: Frigorífico ANGLO desativado_Década de 1990.
Fonte: SECULT_Secretaria Municipal de Cultura, 1998.

PANORAMA ATUAL

Requalificar é voltar a atribuir qualidade a algo. Em 2005, a Universidade Federal de Pelotas tornou-se proprietária das antigas instalações do frigorífico dos irmãos Westley, o ANGLO, com o objetivo de realocar seu campus principal e atividades administrativas que encontravam-se pulverizadas em diversos edifícios espalhados pela cidade.

Através da união do poder público entre a UFPEL e a prefeitura, nasceram os primeiros esforços para a criação de planos e programas de curto, médio e longo prazo que recuperassem esse complexo abandonado através de investimentos destinados à educação. Em 2012, a Universidade transferiu-se oficialmente para o porto, adquirindo mais armazéns para a reconversão e implantação de seus cursos, e o resultado, em princípio positivo, atraiu novos investidores, moradores, consumidores e novos projetos (figura 4).

A reapropriação deste patrimônio edificado remete a importância dos movimentos *waterfronts* e sua influência dos modelos de revitalização de áreas portuárias pela municipalidade local, e os atributos que tiveram interesses dos anos 80 e 90 para estes projetos urbanos e de requalificação de antigas zonas industriais. Esta pesquisa recai no processo de apropriação e reconversão destes edifícios, que neste caso, agora são utilizados sob as funções institucionais.

Uma vez adjudicados os novos usos, as edificações e seu entorno passaram a ser destinadas ao atendimento de uma demanda de novos usuários, profissionais do setor que demandam uma maior qualidade no espaço urbano e nos serviços básicos ofertados, conduzindo ao desenvolvimento de uma tendência de renovação urbana, que iniciou nos Estados Unidos, se disseminou pela Europa e posteriormente chegou na América Latina.

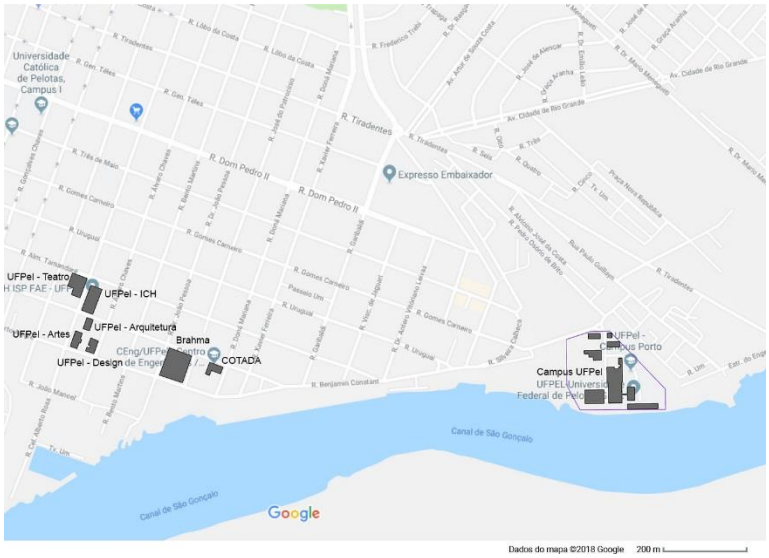


Figura 4: Mapa do Porto de Pelotas com a localização dos edifícios da Universidade Federal.
Fonte: Arquivo pessoal, elaborado pelas autoras, 2018

A redefinição do conceito de patrimônio, com questões ligadas à particularidade e à identidade do local, passa direta ou indiretamente, pelos que se consideram responsáveis pela conservação e preservação de determinado patrimônio. Como em outros projetos semelhantes de revitalização, em que as cidades se

voltam para suas áreas portuárias, e buscam pelo renascimento econômico, social e cultural, através de novos empreendimentos, a análise dessas transformações arquitetônicas sofridas nestes últimos anos, são uma nova forma de entendimento, comunicação e aprofundamento da trajetória do patrimônio arquitetônico e urbano do bairro.

A revitalização dessa área portuária, que havia caído em desequilíbrio econômico, foi uma opção feita pela Universidade ainda na década de 1980. “Hoje a região respira uma nova realidade, voltando-se aos fins acadêmicos e ao desenvolvimento científico e tecnológico, além do aspecto cultural”, afirmava o então reitor Mauro Del Pino (figura 5). Não se pode desconsiderar os interesses da reativação do porto e o enfoque econômico envolvido nas atividades, mas existe sim, preocupações a partir de dados concretos e principalmente diante da elaboração de estudos de impacto social, ambiental, cultural e urbanístico da iniciativa de revitalização dessa área (UFPEL, 2015).

Figura 5: Edifício da COTADA, fábrica de massas. Atualmente sede das faculdades de Engenharia da UFPEL.
Fonte: Arquivo pessoal e SECULT_ elaborado pelas autoras, 2018

Atualmente, o valor cultural e patrimonial desta zona está valorada em virtude do testemunho passado de um momento histórico, e dentro de um ponto de vista mais específico, do edifício que abriga um maquinário, um sistema de trabalho ou uma infraestrutura e que está presente em um entorno durante um tempo, e que se torna imagem, espelho e consciência do lugar. Os valores testemunhais, singulares e representativos desta arquitetura, assim como os técnicos e territoriais, contribuíram para a seleção desta área, a ser conservada e conciliada como interesse urbanístico, histórico e social.

O panorama que se tem hoje em decorrência desta aquisição é em parte, a revitalização desta área da cidade parcialmente abandonada, e tal como nos processos de gentrificação, através de estratégias do poder público, muitas vezes em parceria com a iniciativa privada, consistiu na recuperação e requalificação de imóveis existentes e na construção de novos edifícios com a intenção de atrair para essas localidades segmentos sociais com poder aquisitivo mais elevado (JANOT, 2014), mas que muitas vezes acabam por promover descaracterização de edificações importantes à trajetória da cidade.

Figura 6: Faculdades de Artes Visuais e Arquitetura e Urbanismo respectivamente.
Fonte: SECULT, elaborado pelas autoras, 2018

Esse discurso também pode ser pensado em distintas proporções, pois os remanescentes da antiga zona portuária, agora reconvertidos nas escolas de Arquitetura, Engenharia, Artes, Música e Design, entre outros, possuem uma força evocativa e se firmam como novos lugares na expressão da memória da população sobre o significado desse patrimônio (figura 6).

Estes edifícios são os testemunhos mais próximos da história e trajetória do porto, impondo-se pela utilização de algumas linguagens próprias, e difundidas através de diferentes soluções construtivas, e que hoje constituem também uma nova tendência no planejamento, que surge junto com a ideia de Planejamento Estratégico de Cidades e o conceito de City Marketing, e sugerem uma participação mais ativa dos governos locais no processo de desenvolvimento urbano (KRUSE, 2011, p.151).

A cidade nesse modelo de gestão, e consequentemente suas áreas de interesse acabam por transformar-se em uma espécie de um objeto a ser negociado em um mercado competitivo, com um público alvo específico. Assim, de certa forma, o processo do “city marketing” adquire o caráter de uma empresa, um agente econômico que atua de acordo com as regras impostas pelo mercado. Com isso, muitas vezes, a cidade deixa de ser pensada sob um plano político e gestor de desenvolvimento urbano, e passa a ser pensada somente sob o ponto de vista do investidor. A nova face dessas cidades no final do século XX vem ganhando terreno em projeto de requalificação de frentes marítimos.

O novo modelo de gestão urbana em que a cidade, de alguma maneira, torna-se uma empresa, vem para substituir o que Harvey (2005) chama de “modelo administrativo” que perdurou até a década de 1970, e a partir dos anos 80, torna os governos locais mais ativos e participativos, com ações iniciadoras e “empreendedoras” (JUNIOR, 2010, P.91). Nessa transição, existem claro, projetos de muitos fracassos, e também muitos sucessos. Essa nova forma de gestão tem como característica as parcerias público-privadas, procurando o desenvolvimento da economia, a valorização do local, e a construção de um lugar mais interessante ao capital, com objetivos econômicos mais imediatistas e de retorno rápido.

Figura 7: Campus da UFPEL, antigo frigorífico ANGLO.
Fonte: Universidade Federal de Pelotas, 2016.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A preocupação de estudar o patrimônio industrial da cidade é uma atitude muito recente, pois as edificações datam de períodos cronológicos mais próximos ao cunho marcadamente funcional da área, mas de plástica arquitetônica não tão expressiva, que estiveram abandonados durante várias décadas, e muitos deles demolidos ou degradados.

O processo de produção do espaço social é, ao mesmo tempo, objetivo e subjetivo. Passa pela reconversão dos edifícios, adaptação de seus usos e requalificação e significado para a população. Diante algumas análises críticas à políticas implantadas por cidades que se utilizam da ideia do "City Marketing", propõe-se uma avaliação das condições aparentes de sucesso de algumas experiências urbanas apontadas previamente e suas implicações econômicas e sociais para a cidade.

No período em que a UFPEL passou a ocupar a zona portuária, com o intuito de criar um novo polo institucional na cidade, as modificações que ocorreram no conjunto fabril começaram em parte a descaracterizar alguns dos prédios e apagar vestígios da antiga indústria, mas por outro lado, passaram a configurar novas vivências econômicas e sociais (figura 7).

A requalificação física, contemplada com as novas edificações e recuperação das existentes, veio acompanhada de uma requalificação geral da zona urbana, por meio da infraestrutura e do paisagismo. Esse resultado, impulsionado em parte pela Universidade, em parte pela municipalidade, iniciativa privada e comunidade, configura a ideia de um entendimento de que as referências memoriais demandam ser enunciadas a partir lugares físicos, e nesse caso, o patrimônio industrial (CRUZ, 2016, p.137).

Ao mesmo tempo em que constitui um novo local privilegiado da cidade, em virtude da localização do polo universitário, representa um espaço de ruptura com o tecido restante, principalmente em relação aos novos zoneamentos ao leste e norte da cidade, onde se encontram os focos dos novos loteamentos e desenvolvimentos urbanos. A região também é marcada pelos contrastes entre o antigo e o contemporâneo

ou entre o novo e o preservado. O tema da renovação das antigas estruturas arquitetônicas tornou-se o eixo principal de argumentação em favor da identidade das cidades e da permanência dos significados urbanos.

> "A memória encontra seu lugar em qualquer lugar. Que seja esse grande ou pequeno, perto ou longe, físico ou imaterial. O que importa é que o lugar de memória seja a ritualização do que resta de um tempo findo, incansavelmente presentificado pela lembrança." (MICHELON, 2012)

A preservação do patrimônio urbano se dá, através da reconversão, recuperação e reutilização desses antigos armazéns, como uma intenção de torná-los uma referência não somente histórica, mas também de configuração da nova urbanidade. Não se pode ainda afirmar que a zona portuária se tornará um novo lugar na cidade somente pela requalificação de sua arquitetura industrial, mas sim pela apropriação e ressignificação desse patrimônio. Ser e estar neste lugar será uma importante reflexão sobre a percepção das interações sociais, das trajetórias humanas e do espaço vivido e de como ele nos influencia e como cuidamos dele.

REFERÊNCIAS

BANERJEE, T.;LOUKAITOU-SIDERIS, A. **Companion to urban design**. London Routledge, 2011;

BUCHANAN, Peter. **Quays to Design: Urban Design Guidelines in London Docklands**. Architectural Review, v. 185, n. 1.106, abril, p. 39-44, 1989;

CHAVES, Rita Miréle. **Arquitetura moderna em Pelotas: aspectos de uma particularidade**. 2001;

CIVERA, I.A. **La investigación sobre el Patrimonio Industrial.** Una revisión bibliográfica. Revista Dossier. Universidad de Valencia, 2001.

CRUZ, Ubirajara B. **Fotografia e memória as câmaras frias dos extintos frigoríficos Anglo de Pelotas (Brasil) e Fray Bentos (Uruguay).** 2016. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pelotas;

CULLEN, Gordon. **Paisagem Urbana** (1971). Lisboa: Edições, v. 70, 1993;

DEL RIO, VICENTE. **Introdução ao Desenho Urbano no Processo de Planejamento**. São Paulo: Editora Pini, 1990;

____ **O MODELO DA REVITALIZAÇÃO URBANA E O CASO DE BALTIMORE**. IN CADERNOS DO PATRIMÔNIO CULTURAL # 4/5 (ESPECIAL SOBRE ÁREAS PORTUÁRIAS). RIO DE JANEIRO: SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 1994;

EDWARDS, Brian C. **London Docklands: urban design in an age of deregulation**. Elsevier, 2013;

GIACOMET, Luciane. **Revitalização portuária: caso Puerto Madero**. 2008;

HARVEY, D. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 18. ed. São Paulo: Ed. Loyola, 2009;

HU, Richard. Urban Design Plans for Downtown San Francisco: A Paradigm Shift?. **Journal of Urban Design**, v. 18, n. 4, p. 517-533, 2013;

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. Martins Fontes, 2000;

JANOT, Luis Fernando. "Gentrification ou gentrificação? Um problema em qualquer língua", Drops 076.01, **Revista Vitruvius**, janeiro 2014, em http://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/14.076/5005. Acesso em: 30 jan. 2018;

JÚNIOR, Atílio Marchesini. O MODELO ESTRATÉGICO URBANO DE" CITY MARKETING" E SUAS ESCALAS DE ATUAÇÃO. **Espaço em Revista**, v. 12, n. 2, 2010;

KRUSE, Fabiana. **Intervenções em Centros Urbanos: o caso da antiga área portuária de Porto Aleg**re. 2011.

LEVY, Vivian K. Puerto Madero – reflexões sobre a intervenção. Em **X Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-graduação_SEPesq Centro Universitário Ritter dos Reis**. Porto Alegre, 2014;

LIMA, António Pedro Pereira et al. **Vantagens da versatilidade funcional dos edifícios na regeneração urbana**. 2008;

MENDONÇA, Adriana Santos et al. **Grandes projetos urbanos e gestão pública: a renovação da área portuária do Recife**. 2014;

MICHELON, Francisca F. **Sociedade Anônima Frigorífico Anglo de Pelotas: o trabalho do passado nas fotografias do presente.** Universidade Federal de Pelotas, 2012;

MUXI, Zaida. **Episódios da transformação urbana de Barcelona**. ARQTEXTO, Porto Alegre, v. 17, 2011.

SIEBER, R. Timothy. **Waterfront revitalization in post-industrial port cities of North America: a cultural approach.** In Mediterrâneo nº 10/11, Universidade de Lisboa, Jan/Dez.1997;

SOUZA, Clarissa Duarte de Castro. **Santos e o processo de requalificação de áreas portuária sobre a perspectiva do planejamento urbano.** 2012. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo;

TICCIH, P. The Nizhny Tagil. **Charter for the Industrial Heritage**. In: TICCIH XII International Congress. 2003. p. 169-175.

TREVISAN, Tais. **Um Porto vazio no centro da capital gaúcha-vazios urbanos na cidade contemporânea: situação atual e propostas para sua utilização**. 2013;

UFPEL, Portal. **Pró-Reitoria de Gestão da Informação e Comunicação Coordenação de Comunicação Social.** Ufpel apresenta alternativas à reativação do porto de Pelotas. Disponível em: < https://ccs2.ufpel.edu.br/wp/2014/12/12/ufpel-apresenta-alternativas-a-reativacao-do-porto-de-pelotas/>. Acessado em 01/06/2018.

Salvador - 2018

A OCUPAÇÃO DE BELÉM: A POLÍTICA HIGIENISTA DE ANTÔNIO LEMOS E O DESCASO COM AS ÁREAS ALAGADAS

THE OCCUPATION OF BELÉM: THE HYGIENIST POLICY OF ANTÔNIO LEMOS AND THE DISAGREE WITH THE WATERLOGGED AREAS

LA OCUPACIÓN DE BELÉM: LA POLÍTICA HIGIENISTA DE ANTONIO LEMOS Y EL DESCASO CON LAS ÁREAS ALAGADAS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

AFLALO, Anna-Beatriz Bassalo
Mestre em Arquitetura e Urbanismo
annabeatrizaflalo@gmail.com

NASCIMENTO, Flávio Campos do
Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Professor da UNAMA – Universidade da Amazônia
flavitocampos@gmail.com

A OCUPAÇÃO DE BELÉM: A POLÍTICA HIGIENISTA DE ANTÔNIO LEMOS E O DESCASO COM AS ÁREAS ALAGADAS

THE OCCUPATION OF BELÉM: THE HYGIENIST POLICY OF ANTÔNIO LEMOS AND THE DISAGREE WITH THE WATERLOGGED AREAS

LA OCUPACIÓN DE BELÉM: LA POLÍTICA HIGIENISTA DE ANTONIO LEMOS Y EL DESCASO CON LAS ÁREAS ALAGADAS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O presente texto faz um breve histórico da cidade de Belém e seu desenvolvimento, principalmente a partir do ano de 1897, quando se inicia o perídio de intendência de Antônio Lemos, responsável por grandes intervenções urbanas na cidade. Sob um discurso higienista, de fato, muitas ações foram executadas, porém sem considerar as áreas alagadas, a esta altura, já ocupadas pela população de baixa renda. O principio segregador que norteou tais ações, atualmente, são consideradas como herança negativa para cidade. Porém, sem desconsiderar os aspectos positivos, descreveu-se algumas dessas ações e por fim foram feitas considerações acerca dos aglomerados subnormais, comuns na cidade de Belém.
PALAVRAS-CHAVE: arquitetura da cidade, evolução de Belém, higienismo, aglomerados subnormais, segregação social.

ABSTRACT:
The present text makes a brief history of the city of Belém and its development process, starting from the year of 1897, when Antônio Lemos's administration begun. He was responsible for great urban interventions in the city. Guided by a hygienist discourse several actions were, in fact, executed. However, these actions did not considered the flooded areas, which were occupied by the low-income population. The segregation principle, which these actions were based, are considered as negative heritage for the city, nowadays. However, without neglecting the positive aspects, some of these actions were described by this paper and considerations were made about the subnormal clusters, common in the city of Belém.
KEYWORDS: *architecture of the city, Belém's evolution process, social hygiene movement, subnormal clusters, social segregation.*

RESUMEN:
El presente texto hace un breve histórico de la ciudad de Belém y su desarrollo, principalmente a partir del año 1897, cuando se inicia el perímetro de intendencia de Antônio Lemos, responsable de grandes intervenciones urbanas en la ciudad. En un discurso higienista, de hecho, muchas acciones fueron ejecutadas, pero sin considerar las áreas inundadas, a esta altura, ya ocupadas por la población de bajos ingresos. El principio segregador que norteó tales acciones, actualmente, son consideradas como herencia negativa para la ciudad. Sin embargo, sin desconsiderar los aspectos positivos, se describieron algunas de esas acciones y por fin se hicieron consideraciones acerca de los aglomerados subnormales, comunes en la ciudad de Belém.
PALABRAS-CLAVE*: arquitectura de la ciudad, evolución de Belém, higienismo, aglomerados subnormales, segregación social.*

INTRODUÇÃO

Neste texto serão apresentados os eixos de expansão da cidade de Belém, seu histórico de ocupação, suas características climáticas, de solo e de relevo, bem como sua distribuição territorial em bairros. Também será abordada a questão dos aglomerados subnormais da capital paraense, visando entender as características peculiares destas áreas e suas formações.

A cidade de Belém está localizada na região norte do Brasil, sendo capital no estado do Pará. É décima terceira maior capital estadual do Brasil, no que tange a área de ocupação e a décima primeira mais populosa.

A cidade das mangueiras, como é popularmente conhecida, é cercada por corpos d'água, por isso, mais de 50% da área que forma a porção continental do município é formada por terrenos alagadiços (CPRM, 2015). A estreita relação da cidade com a água é explicada, não só pelo contato geográfico, mas também pela história de formação do município e por seu processo de ocupação.

HISTÓRICO DE OCUPAÇÃO DA CIDADE

Belém foi fundada em 12 de janeiro 1616 por colonizadores portugueses, que aqui se instalaram na tentativa de evitar que ingleses, holandeses e franceses, já assentados em regiões próximas, assim o fizessem.

Francisco Caldeira Castelo Branco, capitão-mor português, aportou em Santa Maria de Belém, com seus 150 homens e, deparando-se com uma extensão significativa de terra, dividida por um igarapé que formava um grande alagado no interior da locação, se instalou na área onde é, hoje, o bairro da Cidade Velha, à direita do referido igarapé. O igarapé do Piri era um grande alagado que ocupava, aproximadamente, 40 hectares de área, formado pelo encontro de dois igarapés menores, um proveniente do Rio Guamá e outro da Baía do Guajará. Tal igarapé foi aterrado posteriormente, no início do século XX (PENTEADO, 1968).

Vendo no vilarejo, que viria a ser a cidade de Belém, um grande potencial para a fixação de um novo povoado, Castelo Branco ordenou a construção de um forte às margens da Baía do Guajará, que seria responsável pela guarda e proteção da região: **1** o Forte do Presépio, atualmente conhecido como Forte do Castelo. Tal edificação foi erguida no extremo sudoeste de Belém e está localizada, até hoje, no mesmo local, no bairro da Cidade Velha, primeiro bairro de Belém de onde se expandiu sua ocupação em sentido continental (PINHEIRO, LIMA, SÁ, & PARACAMPO, 2007).

De acordo com Penteado (1968), a partir do forte localizado às margens da Baía do Guajará, abriu-se a **2** Rua do Norte (hoje Rua Siqueira Mendes), paralela à Baía, que daria espaço para a construção das primeiras casas da cidade. Seu fim se daria no terreno onde se construiu a **3** igreja e largo de Nossa Senhora do Carmo (ainda existentes), como pode ser visto na figura 1.

Figura 1 - Núcleo de formação da cidade
Fonte: AFLALO, 2016

Feito isto, com a chegada de novas famílias portuguesas e diante da necessidade de alojá-las, abriram-se as ruas **4** Espírito Santo (hoje Rua Dr. Assis), **5** dos Cavaleiros (hoje Rua Dr. Malcher) e **6** de São João. Esta última deu acesso à **7** Igreja de São João, construída em 1622 (PENTEADO, 1968).

Aos poucos se foi estruturando o local com mais vias, como as **8** Rua da Residência, **9** Rua do Atalaia, **10** Rua d'Água de Flores, **11** Rua da Barroca, **12** Rua da Aljube e **13** Rua da Alfama, hoje conhecidas como Ruas Joaquim Távora, Vigia, Pedro Albuquerque, Gurupá, Rodrigues dos Santos e Cametá, respectivamente (PENTEADO, 1968).

Em 1627, segundo Penteado (1968), a ocupação da cidade alcançou o outro lado do Igarapé do Piri com a construção da **15** igreja e largo de Santo Antônio. O acesso até lá era feito por meio de uma **16** estrada aberta entre o local e a região do Forte e uma estiva (ponte), para que fosse feita a travessia do Igarapé do Piri. Um pouco depois, esta estrada ficou conhecida como Rua Santo Antônio (ver figura 2).

Figura 2 - Núcleo de formação da cidade. Eixos de expansão
Fonte: AFLALO, 2016

A economia da Santa Maria de Belém do Grão-Pará, como era conhecida a cidade, iniciou-se com base no cultivo de produtos nativos como: cacau, cana-de-açúcar, arroz, algodão, dentre outros, tal qual as outras cidades litorâneas a sul do país, também de colonização portuguesa (PINHEIRO, LIMA, SÁ, & PARACAMPO, 2007).

Em seu trabalho, Penteado (1968), relata que as embarcações chegavam em Belém em um fluxo cada vez maior trazendo mercadorias e novos habitantes, movimentando a praia, localizada na embocadura do Igarapé do Piri com a Baía de Guajará. Por isso, ainda na década de 1630, foi aberta a **16** Rua da Praia, uma extensão da Rua Santo Antônio, imediatamente paralela à praia.

Uma nova igreja foi edificada a norte do Igarapé do Piri na década de 1640, a **17** Igreja das Mercês e um largo foi aberto em sua frente. Feito isto, a única estrada, mencionada no parágrafo anterior, que conectava as duas partes da cidade foi estruturada e recebeu o nome Rua dos Mercadores (das Mercês para sul) e Rua de Santo Antônio (das Mercês para norte) (PENTEADO, 1968), conforme figura 3.

Figura 3 - Núcleo de formação da cidade. Eixos de expansão comercial.
Fonte: AFLALO, 2016

Como se pode notar na figura 4, a urbanização desta região de Belém tem continuidade com a abertura de novas travessas, criando conexão entre a Rua da Praia e a Rua dos Mercadores. Foram elas: **18** Rua da Paixão, Rua **19** São Vicente, **20** Travessa do Pelourinho, **21** Travessa de São Mateus, **22** Travessa do Passinho, **23** Travessa das Mercês, **24** Travessa da Misericórdia, **25** Travessa das Gaivotas e **26** Travessa dos Mirandas (PENTEADO, 1968).

Em 1676, segundo Penteado (1968), a cidade de Santa Maria de Belém já possuía dois núcleos urbanos bem definidos: a Cidade, a sul do Piri, e a Campina, no lado oposto. Neste ano, mais uma via foi aberta, a já mencionada Rua de São Vicente, atual Manuel Barata (PENTEADO, 1968), para abrigar os 235 colonos (em torno de 50 famílias) que chegavam para alavancar produção agrícola local (SARGES, 2010). A cidade já contava, então, com um total de 500 a 700 habitantes.

Referente a ocupação do território, desde o período de sua fundação, segundo Pinheiro, Lima, Sá e Paracampo (2007), Belém já assumia sua influência direta pelos corpos d'água, fossem eles rios, igarapés, alagados ou igapós. O Igarapé (ou lago) do Piri, por exemplo.

Desta feita, identifica-se, mais claramente no fim do século XVII e início do século XVIII, a existência de dois pequenos núcleos urbanos estruturadores da cidade de Belém: a "Cidade" nas proximidades do Forte e a Campina do outro lado do Piri que, por sua vez, dividia Belém nestes dois setores (PENTEADO, 1968).

Figura 4 - Núcleo de formação da cidade. Ocupação da Campina.
Fonte: AFLALO, 2016

No ano de 1685, de acordo com a obra de Penteado (1968), a necessidade da construção de um novo forte aparece e assim se inicia a urbanização de uma área da cidade que ainda não possuía nenhuma construção ou estrada. O Forte de Nossa Senhora das Mercês da Barra de Belém foi construído em uma ilhota, em frente na região de Val-De-Cans, a 8,5 quilômetros da terra, e serviria para a proteção da cidade de Belém, em reforço ao Forte do Presépio, porém com atenção voltada para embarcações vindas da Baía do Marajó.

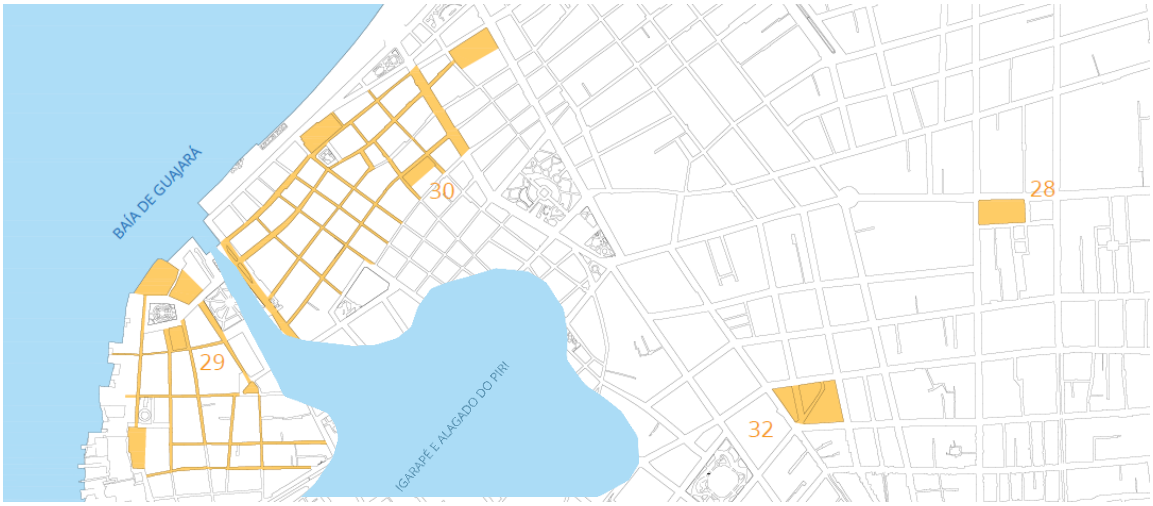


Figura 5 - Núcleo de formação da cidade. Ocupação da Campina.
Fonte: AFLALO, 2016

Foi na década de 1690 que os jesuítas chegaram na cidade e construíram o **27** Colégio e Igreja de Santo Alexandre, ao lado do Forte do Presépio, trazendo de volta a urbanização desta área que, quando do início

da urbanização do bairro da Campina, não era foco no que tange a novas ocupações (PENTEADO, 1968).

O novo século chega em Belém marcado, pela construção do Arsenal de Marinha e pela expulsão dos jesuítas da cidade, o que implicou da transformação do colégio de Santo Alexandre em Palácio dos Bispos e do convento das Mercês em Alfândega, conferindo à área da Campina um caráter cada vez mais comercial. Some-se isto ao fato de que em 1751, Belém se tornou a sede da província do Grão-Pará e Maranhão, o que não só reforçou a importância comercial da cidade, mas passou a atrair um contingente considerável de pessoas (PENTEADO, 1968). Segundo Sarges (2010), a população belenense aumenta mais de 20 vezes no século XVIII.

Penteado (1968) afirma que foi neste século também que foram construídas a **28** Ermida e Largo de Nazaré (afastado da cidade, até então), a **29** Igreja da Sé e de **30** Santana e abriu-se a **31** Estrada de São José, atual 16 de novembro, uma das principais ruas da região comercial de Belém até os dias de hoje. Conforme figura 5 acima.

No fim do século XVIII, construiu-se um **32** Horto Municipal, próximo ao término da Estrada de São José, iniciando a ocupação de um novo bairro que mais tarde viria a se chamar Batista Campos. Além disso, em 1788, Belém contava com 10620 habitantes, revelando a real influência de ter se tornado sede da província e ter expandido seu alcance urbano (PENTEADO, 1968).

Como já mencionado anteriormente, o igarapé e alagado do Piri eram um divisor nítido de Santa Maria de Belém do Grão Pará (primeiro nome da cidade de Belém), segregando a região em dois núcleos urbanos: a Cidade e a Campina. Sobre isso, em 1803, Dom Marcos de Noronha e Brito, conhecido como Conde dos Arcos, em contratação do Engenheiro João Rafael Nogueira, autorizou o aterro do Piri, sob pretexto de que isto iria contribuir para a higienização da cidade. Na verdade, o aterro do Piri era a alternativa mais rápida e barata de unir as duas regiões do município e criar mais territórios para construções diversas. Uma vez que o aterro se iniciou, as primeiras obras foram o prolongamento das atuais Avenida 16 de novembro e Travessa Padre Eutíquio (PENTEADO, 1968).

Ainda de acordo com Penteado (1968), a assinatura do Tratado de Comércio e Navegação, em 1810, também foi determinante para o processo de urbanização da cidade de Belém, posto que a abertura dos portos e permitiu a entrada facilitada de povos de todos os cantos do mundo, principalmente os ingleses, que viriam ser, no meio do século XIX, os maiores parceiros comerciais da capital paraense.

Por volta de 1820, a maior exportação de Belém era de produtos agrícolas, como cacau, café, açúcar, algodão, cravo, copaíba, tapioca, urucum, castanha e madeira, além de outros produtos como cachaça, fumo, melado e goma elástica, sendo apenas alguns deles produzidos na região, a maior parte dos produtos eram trazidos do interior (sertão), o que reforça o vínculo das cidades interioranas com a capital (PENTEADO, 1968).

Penteado (1968) afirma ainda que, nesta época, a cidade já se encontrava mais estruturada e algumas conclusões já podiam ser tomadas: a) a população era formada predominantemente por europeus, índios e mestiços; b) o comércio com as cidades do interior era feito através da troca de produtos industrializados por produtos naturais; c) os dois principais núcleos da cidade ainda eram separados pela baixada do Piri; e d) diferiam também pela forma de ocupação dos mesmos, onde a Cidade possuía um traçado irregular, fruto de uma ocupação espontânea e desordenada, e a Campina possuía traçado regular, com vias se cortando perpendicularmente, refletindo a ocupação ordenada e planejada da área.

Além disso, já era possível determinar as três principais áreas de baixada na época: Una, Pedreira e Queluz que, somadas aos bairros da Cidade e Campina, Nazaré, Batista Campos e Umarizal (onde se localizavam as rocinhas – casas de pequeno e médio porte, afastadas do centro, onde eram cultivadas plantações próprias para servir a família moradora da residência - e ainda eram considerados subúrbios), formavam a cidade de Belém de 1820 a 1840, cidade que já se preparava para ser a capital da borracha (PENTEADO, 1968).

Segundo Sarges (2010), em meados do século XIX Belém viveu seu auge econômico: a era da borracha. Em 1840, inseriu-se a extração do látex como uma modalidade para o desenvolvimento do comércio local, além da coleta das drogas do sertão, afinal a seringueira (árvore de onde se extrai o látex) era presente em abundância na região.

O ano de 1840 é tido como o início da Era da Borracha, Francesismo em Belém ou Belle Epoque, os dois últimos por se tratar do período em que a capital paraense viveu um auge econômico e foi culturalmente mergulhada na cultura europeia (PENTEADO, 1968).

É notável o destaque no comércio de borracha em Belém, posto que de 1825 a 1850 o peso em exportado multiplicou mais de 10 vezes o seu valor, passando de 93 mil quilos para 978.360 quilos (PENTEADO, 1968).

Mas foi apenas por volta de 1880, com a valorização de artefatos de borracha, principalmente pneumáticos, na Europa e nos Estados Unidos, a extração do látex, no Pará, tornou-se a principal atividade econômica (SARGES, 2010).

> "Entre 1840 e 1920, toda a atividade econômica da região passou a girar em torno da economia extrativista da borracha. Em decorrência da nova economia que se instala, novos contingentes chegam à cidade, imprimindo uma ampliação e a modificação na paisagem do seu urbano". (SARGES, 2010, p. 82)

Durante o período em que foi considerada a "capital da borracha", Belém sofreu intervenções estatais mais significativas no que tange a urbanização e paisagem. Devido a economia que despontava positivamente, a cidade se tornou ainda mais atrativa para comerciantes e trabalhadores informais, causando um inchaço populacional (SARGES, 2010).

Por volta de 1860, a cidade de Belém já contava com 20 mil habitantes. Ruas e praças, que antes eram alagadiças, passaram a ser localidades drenadas e limpas. O bairro de Nazaré atraía mais famílias ricas que lá foram construindo seus palacetes, enquanto que o bairro de São Brás ainda era predominantemente formado por rocinhas e mata densa. Entre as regiões mencionadas acima ficava o bairro da Independência, ocupado como o de São Brás. Além destes, o bairro de Batista Campos, que já possuía algumas construções, teria urbanização intensificada neste período. As demais regiões da cidade ainda eram tidas como bairros pobres ou baixadas (PENTEADO, 1968).

Nesta época, de acordo com Penteado (1968), até 1870, foram construídos em Belém: o Mercado Municipal (hoje Mercado de Carne), a primeira parte do Hospital Dom Luiz I (construído pela colônia portuguesa), o

Grêmio Literário Português, cuja primeira sede se localizou no Largo do Palácio, conhecido hoje como Praça Dom Pedro II, e o Matadouro Municipal, edificado em 1861, na Rua de Belém, hoje Nelson Ribeiro, que marcou o início da ocupação do bairro de São João de Bruno, atualmente chamado de bairro do Telégrafo.

De 1870 a 1880, Belém já possuía 12 jornais, sendo 5 diários, um telégrafo com cabeamento subaquático (instalado em 1873) e alguma rede de esgoto e água potável (insuficiente até mesmo para as regiões mais abastadas). Além disso, foram construídos, neste intervalo o Teatro da Paz, o Cemitério de Santa Isabel, dando continuidade à urbanização do bairro do Guamá, o Porto de Belém, instalado na Rua da Praia (que nessa época já se chamava 15 de novembro), e o Solar do Barão de Japurá, uma espécie de rocinha, porém com mais pompa, construído na Estrada de Nazaré em 1872 (PENTEADO, 1968).

Nos últimos 20 anos do século XIX, Belém possuía 6.550 prédios registrados, duas companhias de bondes elétricos, cinco bancos quatro seguradoras, 387 lojas, 103 escritórios, 12 hotéis e 43 fábricas, todos em pleno funcionamento (PENTEADO, 1968). O excedente que se reuniu com o sucesso da extração do látex contribuiu, dentre outros âmbitos, para a reorganização urbana da cidade:

> "Áreas próximas da Cidade Velha, paulatinamente, vão transformar-se no centro de atividades comerciais, fazendo com que as famílias que lá residiam se transferissem para outros pontos, geralmente afastados (...)" (SARGES, 2010, p. 116)

Neste período, o centro de Belém, àquela altura no bairro da Campina, ganhou bastante movimento e investimento, tornando a terra mais cara nesta localidade. Isto fez com que as famílias mais ricas se mudassem para os bairros de Umarizal, Nazaré e Batista Campos, bairros de cotas mais altas e terras enxutas. Já a população mais pobre, passou a ocupar, de forma mais intensa, baixadas (áreas alagáveis ou alagadas), instalando-se o mais próximo possível do local onde moravam (PENTEADO, 1968).

Feito isto, ainda de acordo com Penteado (1968), a cidade contava com áreas comerciais, residenciais e industriais bem definidas e separadas, sendo a Campina o centro comercial, Umarizal, Nazaré, Cidade e Batista Campos bairros conhecidamente residenciais, e o Reduto, bairro estruturado neste período, marcado pelas fábricas que abrigava.

Segundo Maria de Nazaré Sarges (2010), a oferta de emprego abundante e a economia em alta, resultaram também em uma divisão hierárquica social bem definida, dividida em duas partes: uma elite composta por "homens políticos e burocratas", "comerciantes portugueses" e "profissionais liberais, de famílias ricas, oriundos das universidades europeias", e uma camada pobre da população que se forma com ribeirinhos paraenses, nordestinos e imigrantes europeus de baixa renda.

Os ribeirinhos, vinham do interior do estado, atraídos pelo aumento rápido e espontâneo da capital paraense, para vender iguarias da região nas ruas ou no mercado municipal. Belém também recebeu um grande contingente de imigrantes, em sua maioria portugueses, que fugiam para o Brasil, buscando se desvincular da coroa portuguesa. Porém, a maior parcela da população de baixa renda em Belém, no período da borracha, era composta por nordestinos que fugiam da seca que assolou o Nordeste em 1870 (SARGES, 2010).

Segundo a sinopse do recenseamento de 1920 do IBGE (apud SARGES, 2010), de 1870 a 1900, Belém cresceu demograficamente um volume de, aproximadamente, 34.500 habitantes, posto que em 1870 a cidade

contava com 61.997 moradores, que somaram 96.560 no ano de 1900. Mais tarde, em 1920, o número de habitantes em Belém aumentou para 236.402.

Tal "crescimento populacional determinou um impacto na cidade, na medida em que o aparelho urbanístico mostrou-se insuficiente para atender às demandas da população" (SARGES, 2010, p. 146).

Belém vivia paralelamente, portanto, dois grandes fenômenos: a modernização do comércio local e definição de seu porto como o principal local de escoamento de mercadorias da região, e um grande inchaço populacional que levou a sérios problemas de moradia e saneamento, uma vez que a cidade não estava suficientemente estruturada para servir a este contingente de habitantes.

Em 1897 se inicia o período em que o Senador Antônio Lemos foi nomeado intendente da cidade de Belém, período conhecido popularmente como período Lemista (PENTEADO, 1968).

Antônio Lemos, intendente de Belém até 1912, assumindo o caráter higienista e sanitarista de sua política, passou a implementar projetos modernizadores e embelezadores na cidade, seguindo a linha de gestão vigente em outras capitais do Brasil, como o Rio de Janeiro com Pereira Passos. Porém, "(...) a expressão modernizadora de Belém subordina-se mais às necessidades econômicas do que os objetivos práticos, ou seja, ao atendimento das necessidades básicas da população" (SARGES, 2010, p. 150).

Segundo Penteado (1968), entre os feitos de Lemos, é possível destacar: pavimentação de muitas vias da Cidade e Campina, abertura de estradas que ajudassem a conectar os bairros até então residenciais ao setor comercial, escavação de valas para drenagem das águas nos bairros financeiramente mais abastados, remodelagem das praças ao estilo parisiense e a construção das avenidas Tito Franco, renomeada para Almirante Barroso, umas das principais vias da cidade, Independência, atual Magalhães Barata e Municipalidade.

As duas últimas mencionadas, Avenida Independência e Avenida Municipalidade, foram bastante díspares quanto à ocupação: a primeira foi ocupada aos poucos por famílias mais ricas e a última foi ocupada, a partir do Igarapé das Almas (hoje Doca de Souza Franco), no sentido do bairro do Telégrafo, por famílias pobres, normalmente trabalhadores fabris e feirantes (PENTEADO, 1968).

Foi no período Lemista que Belém presenciou, pela primeira vez, o calçamento com paralelepípedos, energia elétrica com a Pará Railway (primeira companhia de fornecimento de energia elétrica da região norte do país), linhas de bonde, telefonia, arborização das vias, remodelagem das praças, construção do Hospital Dom Luiz, do Arquivo e da Biblioteca públicos, da usina de incineração de lixo, a instauração do serviço de limpeza pública e, talvez o mais importante dos feitos, o Plano de Expansão Urbana da cidade, assinado por Nina Ribeiro em 1886 e revisado por José Sidrim em 1905 (DUARTE, 2010), vide figura 6.

Figura 6 - Plano de Nina Ribeiro.
Fonte: AFLALO, 2016

Por ter sofrido rápida expansão e possuir vasta área alagada, Belém foi ocupada de forma que as famílias financeiramente mais abastadas se instalaram nas regiões de terra firme, com solo mais rígido, adequado para o recebimento de construções maiores, ficando para os mais pobres as áreas de várzea, áreas alagadas, com pouca firmeza e pouca fertilidade, mais próximas ao conturbado centro comercial da cidade que ficaram conhecidas como áreas de baixada (PINHEIRO, LIMA, SÁ, & PARACAMPO, 2007).

O Plano Urbano de Nina Ribeiro e João Sidrim foi implantado quase que em sua totalidade, à exceção das tais áreas de baixada que, apesar de à época corresponder a apenas 30% do então território belenense, também correspondiam às áreas mais densas da capital paraense, uma vez que a maior parte da população moradora da cidade era de baixa renda e ocupava tais territórios alagáveis e precários (PENTEADO, 1968).

Segundo Duarte (2010), os arruamentos propostos no Plano eram interrompidos quando se aproximavam das áreas de baixada, o que foi justificado pelo intendente Antônio Lemos ao afirmar que posteriormente à construção das vias, tais áreas precárias seriam aterradas e conectadas às novas ruas, o que não aconteceu.

A gestão de Lemos, apesar de ter apresentado diversos ganhos para a cidade de Belém no que tange a modernização e estética, se mostrou focada em gerir a cidade em benefício de uma pequena porcentagem da população: a burguesia.

> "Entendemos que a ação dinamizadora do 'embelezamento do visual da cidade' estava associada à economia, à demografia, mas também aos valores estéticos de uma classe social em ascensão (seringalistas, comerciantes, fazendeiros) e às necessidades de se dar a determinados segmentos da população da cidade segurança e acomodação (...)" (SARGES, 2010, p. 152)

No que se refere às políticas Lemistas voltadas para a população mais pobre, é um pesar afirmar que não se trataram de políticas para a melhoria da qualidade de vida desta parcela da população. Lemos construiu o Asilo da Mendicidade Dom Macêdo Costa (figuras 7 e 8), onde instalou a maior parte dos moradores de rua que "poluíam as avenidas perseguindo aristocratas" (LEMOS, 1908).

Figura 7 - Asilo Dom Macedo Costa. Vista externa.
Fonte: Google

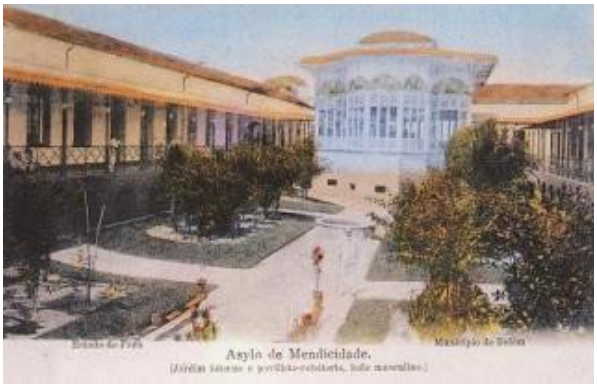


Figura 8 - Asilo Dom Macedo Costa. Vista do pátio interno.
Fonte: Google

É de autoria de Lemos também, a partir da revisão das Leis e Posturas Municipais existentes dente 1897, o Código de Posturas Municipal de 1900, mais tarde renomeado de Código de Polícia Municipal, cujo objetivo principal seria:

> "(...) não somente zelar pelo 'bem-estar social', como também cuidar de certos aspectos da vida urbana, como saneamento, saúde pública, estética da cidade, etc., para que não fossem prejudicados pelos maus hábitos de uma população indisciplinada e fétida" (SARGES, 2010, p. 160)

O documento acima referido é composto por diversos artigos que ditaram não só regras de construção, higienização e comportamento públicos, mas também regras de higiene íntima, incluindo preceitos de comportamento em espaços privados e mudanças físicas no espaço e paisagem urbana de Belém.

fA partir disto, os feitos do código foram divididos por Sarges (2010) em dois tipos: a) Saneamento – Serviço sanitário e Saúde pública; e b) A estética da cidade.

A política de Lemos, como antes explanado, de forma geral, não se preocupou com a qualidade de vida e bem-estar da população de baixa renda. Suas medidas sanitaristas, portanto, cuidaram da limpeza das vias, instalação de esgotamento, construção de necrotérios e usinas de cremação, mas apenas nas áreas centrais e de cotas mais altas, frequentadas e habitadas pela burguesia da belle epóque.

Foi neste período também, que Belém viveu o auge do francesismo na região. O que se construía, consumia, assistia, vestia, quase tudo advinha de inspirações europeias. Perfumaria, fazendas, calçados, relógios, chás, vinhos, azeites, biscoitos, champagne "e uma série de produtos considerados supérfluos numa cidade em que a maior parte da população não podia sequer comprar o peixe da região, por seu elevado preço no

mercado" (SARGES, 2010, p. 179).

A modernização da cidade e alto fluxo dos portos, forçou o investimento em abertura e calçamento de vias, e na infraestrutura da área, valorizando a área da Campina e tornando-a estritamente voltada para negociações e comércio locais.

A partir disto, a burguesia que residia neste território, transferiu-se para outros locais, mais afastados da beira do rio, nos bairros que hoje são conhecidos por Nazaré, Umarizal e Batista Campos, de solo mais seco e estável.

No início do século XX, Belém contava com 166.121 habitantes e, além do mencionado anteriormente, Lemos também ordenou a construção da Loja Paris N'América (figura 9), loja de fazendas mais famosa entre as damas burguesas, em 1900, do Mercado do Ver-O-Peso (figura 10) e da Usina de Cremação de lixo (dando continuidade na urbanização do bairro da Cremação), em 1901, do Reservatório Paes da Carvalho (figura 11), marco da construção de ferro, em 1905 (desmontado em 1966), do novo prédio da Santa Casa de Misericórdia, em 1907, da Fábrica de Cerveja Paraense, em 1908, do novo cais do Porto (alinhamento do Ver-O-Peso ao Igarapé das Almas), em 1909, e do Mercado de São Brás, marcando a chegada da infraestrutura urbana no bairro de mesmo nome, em 1910 (PENTEADO, 1968), como o Reservatório de São Brás (figura 12). Investimentos sempre voltados para a estruturação das áreas habitadas por famílias de classe média e alta.

Uma parte da população de baixa renda, que também habitava o centro comercial e outros bairros que também sofreram diversas intervenções higienistas e estéticas, não podendo mais arcar com as custas de habitar estas áreas, tampouco em novas áreas burguesas, acabaram ocupando terrenos menos custosos: as já mencionadas áreas de baixada.

> "A belle époque imprimia, desse modo, a redefinição do espaço urbano, a redistribuição dos locais destinados aos serviços sanitários e o emprego de mecanismos de controle dos distinção entre a área central da cidade, destinada os ricos burgueses 'desodorizados' e 'higienizados', e as áreas 'periféricas' destinadas à população trabalhadora pobre" (SARGES, 2010, p. 173)

Figura 9 - Loja de tecidos Paris N'América
Fonte: http://fragmentosdebelem

Figura 10 - Mercado de peixes no Ver-O-Peso.
Fonte: Google

Figura 11 - Reservatório Paes de Carvalho. Fonte: Google

Figura 12 - Reservatório de São Brás, e estrada de ferro. Fonte: https://fauufpa.org/2013/04/08/o-trem-e-o-reservatorio-dagua-de-sao-bras/

O processo de reordenamento na ocupação de Belém, foi uma das consequências do "boom" gomífero, como também o foram os investimentos no embelezamento da cidade feitos por Antônio Lemos. Porém, apesar de determinantes para a construção da Belém que se vê hoje, as políticas Lemistas não abarcaram a população pobre da cidade, que correspondia a maior parte dos habitantes, segundo Sarges (2010).

> "De fato, tendo Paris como modelo, Antônio Lemos procurou transformar as feições da urbe, reformando basicamente o centro da cidade, considerado o locus econômico e cultural por onde circulavam o capital, as rendas e naturalmente os seus possuidores" (SARGES, 2010, p. 180)

Por tudo exposto, a leitura que se faz da política Lemista é que, apesar de marcante para a cidade de Belém e ter um legado fundamental para a formação urbanística da cidade, também foi uma política excludente, que defendia os interesses de uma pequena parcela da população: a burguesia da borracha.

Foi na intendência de Antônio Lemos que Belém viu intervenções estatais mais evidentes na formação urbana da cidade. A modernização de Lemos, apesar de aplaudida atualmente, foi marcada pela aliança e favoritismo da classe burguesa, o que refletiu na forma como se ocupou o território da capital paraense.

A segregação territorial provocada pelas políticas do intendente, refletem na forma como até hoje é ocupado o território belenense. É importante ressaltar que a presença significativa de corpos d'água no município de Belém, o tipo hábitos da população, o que tornava bastante a de solo que lhe forma e outros condicionantes geográficos e culturais da região, também foram decisivos para a forma de ocupação da cidade, incluindo as áreas de baixada.

> "(...) as políticas efetivadas pelo Estado, na época, contemplavam as elites da borracha, pois os resultados de suas intervenções ocorriam sempre nas áreas de terras mais altas, espaços estes reservados às elites. (...) a ação do Estado contribuiu para intensificar a ocupação desordenada da cidade, pois o Estado não foi capaz de solucionar os problemas dos

> acidentes hídricos que contornavam a cidade o que promoveu um amplo processo de segregação espacial" (SOUZA S. S., 2006)

Em 1908 começa a plantação de seringas, extração do látex e produção da borracha no oriente, o que traz instabilidade à economia belenense. Se em 1910 a cidade exportava 134.958 contos de réis, em 1913 não conseguia somar nem 70 mil contos de réis com a venda da borracha para a Europa e Estados Unidos (PENTEADO, 1968). Ainda segundo Penteado (1968), o ano de 1920 marca o fim da era da borracha, o que levou a estagnação da expansão da malha urbana de Belém, restrita, até então, a Primeira Légua Patrimonial.

> "A retomada da expansão urbana em Belém ocorreu a partir da segunda metade do século XX, através da política desenvolvimentista adotada pelo estado brasileiro na região. Este desenvolvimento efetivou-se, a priori, com a abertura da Belém-Brasília e posteriormente, com a implantação da rede programada de estradas" (SOUZA S. S., 2006)

CARACTERÍSTICAS GEOGRÁFICAS

A cidade de Belém está localizada na região norte do Brasil e tem uma área de 1.059,45 km2 e 1.446.042 habitantes, o que resulta em uma densidade aproximada de 13,65 hab/ha (IBGE, 2016). A capital paraense é limitada ao norte pela Baía do Marajó, a leste pelo município de Ananindeua, a sul pelo Rio Guamá e município de Acará e a oeste, além de banhada pelas baías do Guajará e de Santo Antônio, a cidade também é limitada pelo arquipélago do Marajó (ver figuras 13 e 14).

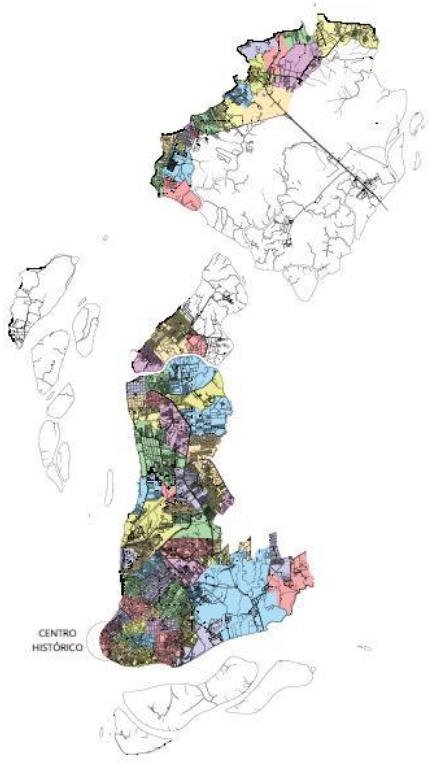


Figura 13 - Bairros de Belém.
Fonte: PREFEITURA DE BELÉM, 2008

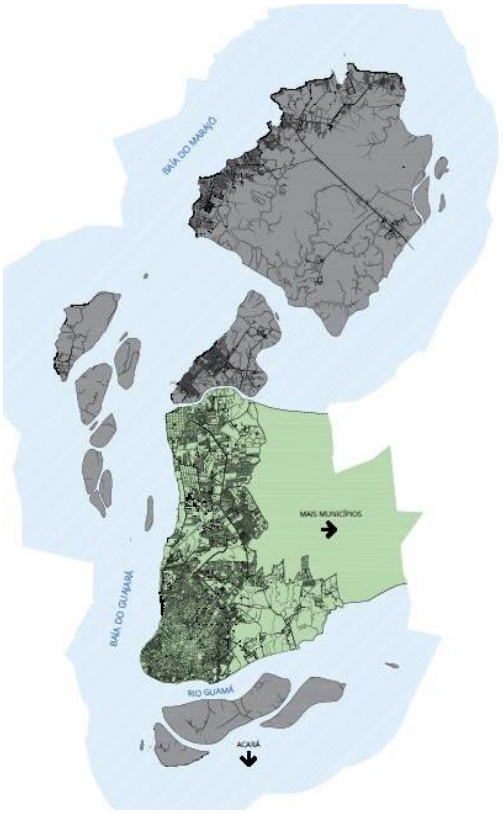


Figura 14 - Mapa de Belém com porção continental e insular.
Fonte: PREFEITURA DE BELÉM, 2008

Segundo informações da Prefeitura de Belém (PREFEITURA DE BELÉM, 2008), capital paraense é composta por uma porção continental, que corresponde a aproximadamente 34% do território belenense, e outra porção insular, que compreende os 66% de áreas restantes. A porção insular anteriormente mencionada é formada por 39 ilhas, já a faixa de terra em continente cidade está dividida em 71 bairros agrupados em 8 distritos administrativos: Belém, Bengui, Entroncamento, Guamá, Icoaraci, Mosqueiro, Outeiro e Sacramenta.

Belém tem configuração típica de cidades da região amazônica: igarapé, várzea e terra firme. Mais da metade da extensão física da cidade é composta por áreas inundáveis, devido a entrada de igarapés nascentes da Baía do Guajará à oeste de Belém, do Rio Guamá à sul e do Rio Maguari à norte (PINHEIRO, LIMA, SÁ, & PARACAMPO, 2007).

No que tange aos aspectos climáticos, segundo o (INMET, 2015), a temperatura média de Belém gira em torno de 26ºC, atingindo máximas de mais de 33ºC, devido à baixa altitude e proximidade da linha do equador, o que potencializa a incidência solar.

Por estar localizada dentro do bioma brasileiro da Amazônia, a umidade relativa do ar do estado do Pará e, consequentemente, da cidade de Belém, corresponde a 84%, variando de acordo com a temperatura.

A variação de temperatura da cidade, ao ano, é quase nula, o que, somando-se à proximidade com a linha do equador, impossibilita a diferenciação das quatro estações, vistas mais a sul do país. Apesar de que, popularmente, o “inverno” e o “verão” belenenses são delimitados pelos períodos mais e menos chuvosos do ano, respectivamente, sendo o inverno de janeiro a maio e o verão de junho a dezembro.

As temperaturas sempre altas, a instabilidade do ar e a alta umidade favorecem a formação de nuvens convectivas, que originam o alto índice pluviométrico de Belém, com chuvas diárias, com alto volume de água e em forma de pancadas, que tem média de 233 mm/mês, mas que podem durar 24 horas, chegando a 241 mm por chuva (INMET, 2015). Em um rápido comparativo, a média pluviométrica de São Paulo, é de 120 mm/mês, sendo muito variante durante o ano, com mínima de 40 mm no meio do ano e máxima de 247 mm no início (CLIMATEMPO, 2015).

> “Belém se caracteriza ainda por apresentar temperaturas sempre altas, forte convecção, ar instável e alta umidade do ar favorecendo a formação de nuvens convectivas. As temperaturas altas estão associadas ao elevado potencial de radiação solar incidente. A forte convecção, a instabilidade e a alta umidade do ar favorecem a formação de nuvens convectivas, dando origem a uma grande incidência de precipitação na forma de pancadas, principalmente à tarde, situação característica de regime de chuva do tipo continental”. (EMBRAPA, 2002, p. 14).

A topografia de Belém é bem pouco variante, atingindo o máximo de 25 metros na ilha de Mosqueiro, enquanto que a maior parte da região continental apresenta até 4 metros de altitude. As áreas com menos de 4 metros são chamadas de áreas de baixadas. Tais áreas abrigam a maior parte da população belenense e recebem influência direta das 14 bacias hidrográficas existentes no município de Belém: Tamandaré, Reduto, Estrada Nova, Tucunduba, Murucutum, Aurá, Una, Val-de-Cans, Armas, Comércio, Matafome, Paracuri, Tenoné e Maracacuera. Destas, destacam-se cinco com cotas mais baixas (sem passar de 4 metros), habitadas quase que em sua totalidade por pessoas de baixa renda: Una, Reduto, Armas, Comércio e Tucunduba. São as chamadas áreas de baixada e são constantemente alagadiças e sujeitas a inundações

periódicas.

O alto índice pluviométrico somado as características topográficas da cidade, agravam as condições de saneamento que se encontram as populações instaladas em áreas de baixada em Belém, uma vez que o elevado volume de precipitações, a variação do nível de maré e a presença das bacias hidrográficas que entremeiam Belém, provocam inundações, mais agravantes nas áreas de baixada.

Tais áreas de baixada, por falta de infraestrutura urbana suficiente, principalmente no que tange a esgotamento sanitário, eliminam dejetos e lixos embaixo de suas casas, o que significa que, na ocasião de inundações, bastante comuns na capital paraense segundo o (CPRM, 2015), a água acumulada e poluída adentra as residências, facilitando a contaminação de moradores com doenças infecciosas e atraindo roedores e outros vetores para os aglomerados.

Também por essa condição insalubre, a maior parte destas áreas é considerada, pelo IBGE, como aglomerados subnormais.

AGLOMERADOS SUBNORMAIS EM BELÉM

Apesar de acontecer há muito tempo, o fenômeno da ocupação de áreas fisicamente inadequadas pela população pobre é bastante atual e presente nas grandes e médias cidades brasileiras. Diante da dificuldade financeira e do descaso do poder público, estas comunidades se apropriam dos espaços públicos e privados desocupados, em áreas centrais ou periféricas, normalmente sem nenhum tipo de infraestrutura urbana presente, construindo nestes locais habitações e unidades de comércio e serviços, conforme a sua necessidade, sem qualquer tipo de regularização fundiária ou organização arquitetônica e/ou urbanística.

> "(...) é na produção de favelas, em terrenos públicos ou privados invadidos, que os grupos sociais excluídos tornam-se efetivamente agentes modeladores, produzindo seu próprio espaço na maioria dos casos independentemente e a despeito de outros agentes. A produção deste espaço é, antes de mais nada, uma forma de resistência e, ao mesmo tempo, uma estratégia de sobrevivência. Resistência e sobrevivência às diversidades impostas aos grupos sociais recém expulsos do campo ou provenientes de áreas urbanas submetidas às operações de renovação, que lutam pelo direito à cidade [...] que se traduzem na apropriação de terrenos usualmente inadequados para outros agentes de produção do espaço, encostas íngremes e áreas alagadiças" (CORRÊA, 2004, p. 4)

Segundo Trindade Jr. (1997), o processo de favelização em Belém se desenvolveu principalmente nas áreas de baixada da cidade. Foi a partir de 1940, com a valorização dos terrenos "secos" e início da construção de rodovias que as tais áreas alagáveis foram densamente ocupadas, conforme podemos constatar através da tabela 1.

ESPECIFICAÇÃO	1940	1950	1960	1970	1980	1991	2000
MUNICÍPIO DE BELÉM	169.351	227.515	399.222	577.155	933.287	1.244.689	1.280.614
URBANO	164.673	225.018	377.777	564.782	824.492	849.187	1.272.354
RURAL	4.678	2.497	21.445	12.373	108.795	395.502	8.260

Tabela 1 – Evolução Urbana de Belém (números referentes a população)
Fonte: Adaptado de Censo 2000 e Anuário Estatístico do Brasil 2000

Aconteceu que, segundo Souza S. S. (2006), devido ao grande contingente populacional que a cidade de Belém atraiu somado a falta de políticas públicas voltadas para o acolhimento da população de baixa renda, a ocupação da cidade, neste período, segundo Trindade Jr. (1998), se deu de duas maneiras: urbanística, acompanhada por programas de renovação urbana, e espontânea, "que se configura através de agentes sociais excluídos, que tentam assegurar um espaço para a moradia, por meio de diversas estratégias".

Quanto a população de baixa renda, segundo Souza S. S. (2006):

> "Por não possuir condições econômicas para se inserirem nestas áreas, buscaram alternativas de habitação em locais alagados ou sujeitos a alagamento, denominados de "baixadas", configurando-se em espaços desprovidos de infraestrutura no que concerne a saneamento básico e serviços" (SOUZA S. S., 2006)

Com características próximas as descritas acima por Souza, de acordo com o IBGE, aglomerados subnormais são entendidos como áreas de habitação com 51 ou mais unidades, cujas características principais são: ausência de título de propriedade, irregularidade das vias de circulação, irregularidade do tamanho e forma dos lotes e carência de serviços públicos essenciais (como coleta de lixo, rede de esgoto, rede de água, energia elétrica e iluminação pública).

Segundo o Censo de 2010, mais de 50% da Região Metropolitana de Belém reside em aglomerados subnormais, destes mais de 60% estão no município-núcleo, totalizando 101 destes aglomerados localizados em diversos bairros da cidade (ver gráficos 1 e 2).

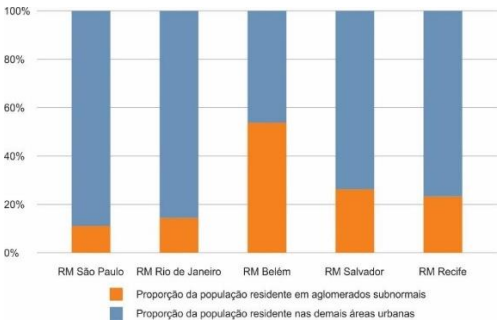


Gráfico 1 - Distribuição percentual da população residente em aglomerados subnormais e nas demais áreas urbanas.
Fonte: IBGE, 2010.

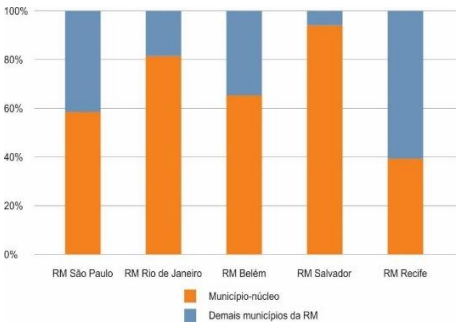


Gráfico 2 - Distribuição dos domicílios em aglomerados subnormais entre os municípios das regiões metropolitanas.
Fonte: IBGE, 2010.

Tomando como base o histórico da ocupação de Belém e comparando mapas de aglomerados subnormais (IBGE, 2010) e áreas inundáveis de Belém (CPRM, 2015), é possível afirmar que quase a totalidade dos aglomerados apontados pelo Censo 2010 estão localizados em áreas inundáveis (figura 15).

De acordo com o Censo 2010, a caracterização geral dos aglomerados subnormais ao norte do Brasil, o que inclui Belém, são construções com um pavimento, sem espaçamento entre si e, sendo o município em sua maioria composto por áreas inundáveis, compostos por palafitas.

Mais comum na região amazônica, o tipo palafita está presente no histórico de ocupação dendrítica das cidades que margeiam braços d'água. Herança do povo indígena, são casas suspensas sobre as águas, apoiadas em pilares de madeira, construídas com tábuas do mesmo material.

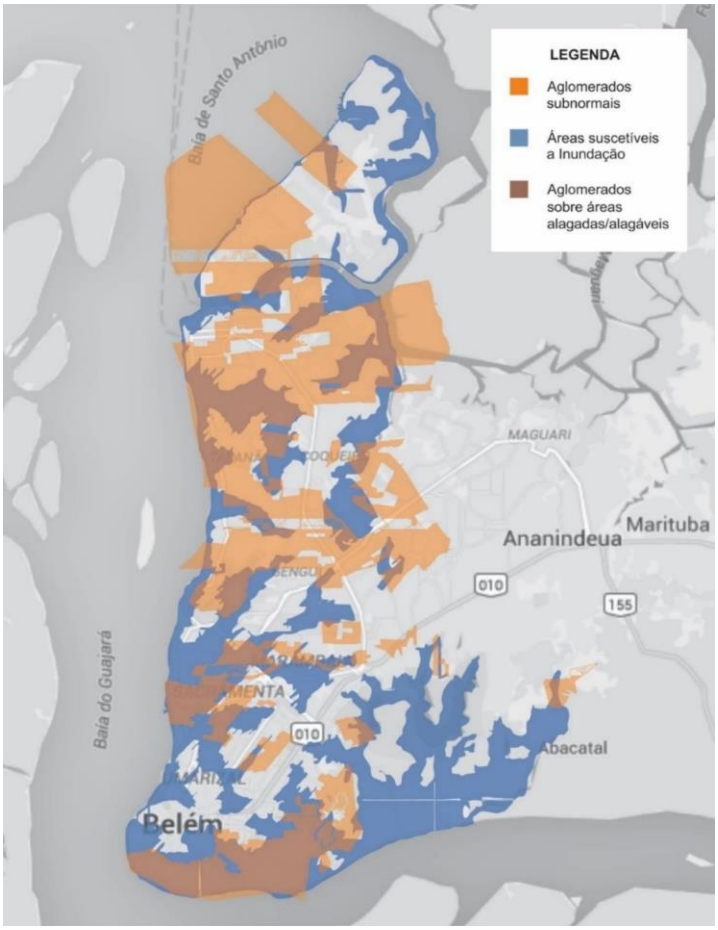


Figura 15 - Mapa comparativo entre áreas de aglomerados subnormais e áreas inundáveis em Belém
Fonte: Elaboração própria com dados do IBGE (2010), CPRM (2015) e Base Google Maps (2016).

Figura 16 - Foto aérea da Vila da Barca. Palafitas
Fonte:http://cooperaativa.blogspot.com.br/2010/05/projeto-de-habitacao-social-na-vila-da.html

Figura 17 - Vila da Barca. Estivas como rua.
Fonte: http://www.hiroshibogea.com.br/38001-2/

Normalmente de pequeno porte, as palafitas são cobertas com palha, lona, chapas de amianto, dentre outros materiais de fácil e barato acesso (SOUZA, 2011). A circulação entre as palafitas e a terra firme, se dá por meio de estivas: uma espécie de ponte, quase sempre sem proteções laterais, de passeio estreito, também de madeira (ABELÉM, 1989).

Ao circular pelos rios e igarapés que margeiam e por vezes adentram a cidade de Belém do Pará, é possível identificar várias comunidades de baixa renda instaladas em palafitas.

Este tipo de ocupação irregular nas margens da cidade das mangueiras se originou, segundo Sarges (2010), no século XVIII, quando Belém começou a ser ocupada por colonos portugueses e outras famílias mais abastadas.

Por se tratar de uma cidade abraçada por largos corpos hídricos, Belém é predominantemente formada por solos alagadiços, mais alagados a medida que se aproximam da cota do mar. No início da ocupação da cidade, como já mencionado, enquanto as famílias ricas instalavam seus palacetes nos terrenos de cota mais alta, restava, aos menos afortunados, instalar suas palafitas sobre as terras alagadas ou sobre as águas de fato (SARGES, 2010).

Devido às características sociais e econômicas do povo pobre, as palafitas se apresentavam como uma alternativa menos custosa e de melhor adaptação ao espaço se considerarmos as características físicas das áreas de baixada. Como ratificam Menezes, Perdigão e Pratschke (2015) e Santos (2007):

> "o tipo palafita (...) presente às margens de igarapés, rios e furos, indicando a resistência de uma cultura que se adaptou às terras baixas e alagáveis, ao ciclo das águas, a uma floresta densa e ao clima úmido com chuvas frequentes (...)" (MENEZES, PERDIGÃO, & PRATSCHKE, 2015, p. 241)

> "Sem alternativas de aquisição de habitações consideradas salubres na parte de cota alta da cidade, este segmento marginalizado da população passou a residir naquelas áreas alagadiças, onde os terrenos utilizados para construíram suas casas eram recobertos por camadas de aterro geralmente insuficientes e/ou eram suspensas por estacas – do tipo palafitas -, sem falar que os esgotos das áreas consideradas altas eram drenados para essas localidades" (SANTOS, 2007, p. 61)

Mas apesar de ser a melhor opção disponível naquela época, como afirma Soares e Espinheira (2004):

> "A palafita, como engenharia e arquitetura, configura um arranjo habitacional marcado pela insalubridade, o que nos leva a considerá-la como uma tipologia habitacional de risco, em que as possibilidades de ocorrência de desastres são consideravelmente maiores do que nas estabelecidas sobre a terra. Além da suscetibilidade de imersão na maré, a palafita mostra-se frágil estruturalmente, construída com restos de madeira (...)" (SOARES & ESPINHEIRA, 2004, p. 2)

Como confirmam as figuras 18 e 19, a realidade acessível, porém, insalubre, das palafitas é presente em muitos momentos na cidade de Belém, sendo algumas dessas áreas com mais de um século de história de ocupação subnormal.

Figura 18 - Palafitas. Insalubridade latente.
Fonte: http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2017/01/mpf-e-dgu-fazem-vistoria-em-projeto-habitacional-parado-ha-10-anos-no-pa.html

Figura 19 - Estivas. Perigo de acidentes.
Fonte:http://ww3.belem.pa.gov.br/www/mais-noticias/recuperacao-de-palafitas-beneficia-comunidade-da-vila-da-barca/

CONSIDERAÇÕES

Os aglomerados subnormais de Belém demonstram ter forte influência em sua formação no perídio higienista de Lemos, momento de grandes intervenções urbanas. Porém também fica latente que essas intervenções, apesar de hoje serem tidas como de grande valia para a cidade, poderiam ter sido planejadas de forma igualitária e não segregadora como foram.

Lemos, ao ignorar as áreas alagadas e/ou alagáveis, talvez, não imaginasse que as consequências se voltassem contra a própria cidade, na medida em que as áreas segregadas produzem um grande contingente de aglomerados subnormais, sem infraestrutura e condições de habitabilidade.

Rossi (2001) conceitua como bairro um setor da forma da cidade, intimamente ligado à sua evolução e à sua natureza. É uma unidade morfológica estrutural e caracterizado por uma certa paisagem, um certo conteúdo social e por uma função. Afirma ainda que, a análise do bairro como fato social baseado na segregação de classes, também determinam seus limites. Tais características são visíveis em vários bairros de Belém, predominantemente ocupados pelas populações menos abastadas.

Outra característica desse tipo de ocupação, segundo Lynch, é quando conceitua os bairros isolados como introvertidos, voltados para si mesmo. Esta é a afirmação da segregação, nociva ao desenvolvimento das cidades.

Rossi (2001) afirma que não existem cidades amorfas, ou seja, toda e qualquer parcela da cidade apresenta uma forma urbana característica. Se considerarmos que Antônio Lemos, tido como higienista, entendia a morfologia dos alagados como insalubres e "feios", pode-se considerar um dos motivos pelos quais o intendente ignorou tais áreas em suas ações de intervenção urbana.

Especula-se, portanto, que se no momento das grandes intervenções arquitetônicas e urbanas de Lemos, no período de maior fluxo de riquezas provenientes da borracha, as áreas alagáveis, onde se encontram a maior parte dos aglomerados subnormais da capital, tivessem a mesma atenção das demais áreas, provavelmente sua sorte seria outra. E que, as ações urbanísticas e arquitetônicas de Lemos, apesar de hoje reconhecidas como importantes para cidade, tiveram seu caráter excludente e elitista, e trouxeram importantes consequências para cidade atualmente.

BIBLIOGRAFIA

ABELÉM, A. G. (1989). Urbanização e remoção: por que e para quem? *Centro de Filosofia e Ciências Humanas/NAEA/UFPA*.

AFLALO , Anna-Beatriz Bassalo. Nova Vila da Barca em Belém, Pará: Considerações Sobre os Programas Habitacionais e o Projeto de Habitação e Urbanização. 2016. 227 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura)- Faculdade de Arquitetura, Universidade Presbiteriana Mackenzie , São Paulo, 2016.

CLIMATEMPO. (2015). *Climatologia de São Paulo - SP*. Fonte: Climatempo: http://www.climatempo.com.br/climatologia/558/saopaulo-sp

CORRÊA, R. L. (2004). *O espaço urbano.* São Paulo: Ática.

CPRM. (2015). *Carta de suscetibilidade a movimentos gravitacionais de massa e inundação do Município de Belém.* Belém: CPRM.

DUARTE, C. F. (9 de Abril de 2010). *Escola de Governo do Estado do Pará, Belém - Pará (2005).* Fonte: Memoriais da Meia Dois Nove : http://memoriaisdameiadoisnove.blogspot.com.br/2010/04/escola-de-governo-do-estado-do.html.

EMBRAPA. (Fevereiro de 2002). *Aspectos Climáticos de Belém nos Últimos Cem Anos.* Fonte: EMBRAPA: http://www.infoteca.cnptia.embrapa.br/bitstream/doc/389773/1/OrientalDoc128.pdf

INMET. (2015). *Banco de Dados Meteorológicos para Ensino e Pesquisa*. Fonte: Instituto Nacional de Meteorologia: http://www.inmet.gov.br/

LEMOS, A. (1908). *O Município de Belém: relatório da Intendência 1897-1908.* Belém.

MENEZES, T. M., PERDIGÃO, A. d., & PRATSCHKE, A. (Julho-Dezembro de 2015). O tipo palafita amazônico:

contribuições ao processo de projeto de arquitetura. *Oculum ens.*, pp. 237-254.

PENTEADO, A. R. (1968). *Belém - Estudo da geografia urbana - 1o volume.* Belém: Universidade Federal do Pará.

PINHEIRO, A., LIMA, J. J., SÁ, M. E., & PARACAMPO, M. V. (2007). A questão habitacional na Região Metropolitana de Belém. Em A. L. CARDOSO, *Coleção Habitare - Habitação Social nas metrópoles brasileiras* (pp. 150-193). Porto Alegre: IPPUR UFRJ.

ROSSI, Aldo. A Arquitetura da Cidade. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 309 p.

SANTOS, C. d. (2007). *Planejamento urbano no Brasil e a intervenção urbanística no igarapé do Tucunduba em Belém/PA - 1997/2004.* Belém: Dissertação de mestrado em serviço social na UFPA.
SARGES, M. d. (2010). *Belém: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912) - 3a edição.* Belém: Paka-Tatu.

SOARES, A. d., & ESPINHEIRA, C. D. (Outubro de 2004). Das palafitas aos novos conjuntos habitacionais. *Núcleo de Pesquisa em Tecnologia da Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - NUTAU*.

SOUZA, A. K. (2011). *Vila da Barca, Das Palafitas ao Conjunto Habitacional: Análise sobre a (im)permanência dos moradores na área.* Belém: Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Programa de Pós-Graduação em serviço Social.

SOUZA, S. S. (2006). *Os caminhos da urbanização da Vila da Barca: passado, presente e perspectivas futuras.* Belém: Dissertação de mestrado em serviço social - UFPA.

TRINDADE JR., S.-C. C. (1997). *Produção do Espaço e uso do solo urbano em Belém.* Belém: NAEA/UFPA.

Salvador - 2018

ARQUITETURA COMO INSTRUMENTO DE PODER NO SÉCULO XVIII

ARCHITECTURE AS AN INSTRUMENT OF POWER IN THE 18TH CENTURY

ARQUITECTURA COMO INSTRUMENTO DE PODER EN EL SÉCULO XVIII

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

VASCONCELLOS, Fábio Azevedo
Mestre em Desenvolvimento Sócio Econômico e Ambiental; Professor do CEFET MG
arqvasconcellos@gmail.com

ARQUITETURA COMO INSTRUMENTO DE PODER NO SÉCULO XVIII

ARCHITECTURE AS AN INSTRUMENT OF POWER IN THE 18TH CENTURY

ARQUITECTURA COMO INSTRUMENTO DE PODER EN EL SÉCULO XVIII

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O presente trabalho é originado de uma pesquisa de investigação sobre o século XVIII no mundo luso, mais especificamente entre Portugal e o Brasil colonial. Tem como objetivo dissertar sobre o papel da arquitetura no exercício do poder, político, financeiro social, etc. É sabido que o exercício desse poder pode ser feito de várias maneiras e que desde sempre o ser humano tem utilizado desse objeto – a arquitetura e urbanismo – como ferramenta para exercer o poder. Através do recorte temporal do século XVIII, pode-se identificar os agentes que exerciam influência na sociedade e a partir daí identificar como e de que maneira esse poder influenciador foi aplicado. Para tanto buscou-se o entendimento das particularidades do século em questão de uma forma mais abrangente no que diz respeito ao contexto europeu, para posteriormente abordar esse fenômeno no Brasil colonial.
PALAVRAS-CHAVE: poder; arquitetura e urbanismo; século XVIII; Brasil; Portugal.

ABSTRACT:
The present work is originated from an investigation of investigation about the XVIII century in the Portuguese world, more specifically between Portugal and colonial Brazil. Its purpose is to discuss the role of architecture in the exercise of power, political, social finance, etc. It is well known that the exercise of this power can be done in various ways and that human beings have always used this object - architecture and urbanism - as a tool to exercise power. Through the temporal cut of the eighteenth century, one can identify the agents that exerted influence in society and from there to identify how and in what way this influencing power was applied. In order to do so, we sought to understand the particularities of the century in question in a more comprehensive way with regard to the European context, and then to approach this phenomenon in colonial Brazil.
KEYWORDS: *power; architecture and urbanism; XVIII century; Brazil; Portugal.*

RESUMEN:
En este trabajo se origina a partir de una encuesta de investigación del siglo XVIII en el mundo luso, más concretamente entre Portugal y Brasil colonial. Tiene como objetivo disertar sobre el papel de la arquitectura en el ejercicio del poder, político, financiero social, etc. Es sabido que el ejercicio de ese poder puede ser hecho de varias maneras y que desde siempre el ser humano ha utilizado de ese objeto -la arquitectura y urbanismo- como herramienta para ejercer el poder. A través del recorte temporal del siglo XVIII, se pueden identificar los agentes que ejercían influencia en la sociedad ya partir de ahí identificar cómo y de qué manera ese poder influenciador fue aplicado. Para ello se buscó el entendimiento de las particularidades del siglo en cuestión de una forma más amplia en lo que se refiere al contexto europeo, para posteriormente abordar ese fenómeno en el Brasil colonial.
PALABRAS-CLAVE*: poder; arquitectura y Urbanismo; siglo XVIII; Brasil; Portugal.*

INTRODUÇÃO

Em toda a sua história, o homem vive em busca de poder, seja qual for a esfera: material, cultural, psicológica, etc. Humanidade e poder, sempre caminharam juntas, lado a lado. Foucault (1988) entende, que essas correlações de força, em sua desigualdade, continuamente, induzem estados de poder sempre pontuais e instáveis. A onipotência do poder se impõe, "porque (ele) se produz a cada instante, em todos os pontos, ou seja, em toda relação entre um ponto e outro". Desta forma, "o poder está em toda parte; não porque englobe tudo, mas sim, porque provém de todos os lugares". O poder não é uma instituição nem uma estrutura e, também, não é uma potência de que alguns possuem, mas "o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada" (FOUCAULT, 1988).

A transformação do espaço para seu uso se confunde com a transformação da natureza e o poder sobre ela para adaptá-la às suas necessidades. Desde os primórdios da arquitetura passando pelos povos da Mesopotâmia, o Antigo Egito, Grécia o Império Romano e o Islâmico, essa transformação da paisagem, foi sinônimo de expressão do poder.

Durante toda a história, este poder, passa por vários agentes ou setores da sociedade, Nobreza, Igreja, Burguesia, Militares, etc. Cada um deles usando de seus recursos para alcançá-lo seja o financeiro, social, espiritual, ou a força bruta.

Como elemento transformador do espaço social, a arquitetura se apresenta como ícone fundamental para a compreensão da presença do poder nas relações sociais.

Para compreendermos a arquitetura como ferramenta de expressão do poder no século XVIII em Portugal e no Brasil, temos que entender dois momentos fundamentais: o período de transição histórica do Renascimento ao Barroco, que se inicia em finais do século XVI e início do XVII, em que o primeiro já se encontrava em declínio e as forças que o mantinham perdiam suas influências; como também, no cenário português especificamente, já em finais do século XVII e século XVIII, que em um curto espaço de tempo, experimenta um processo de passagem do Absolutismo às ideias Iluministas.

Nesse contexto, o artigo pretende iniciar uma reflexão sobre como a obra arquitetónica foi usada como esse elemento de poder no período Barroco em Portugal e, como consequência, no Brasil.

CONTEXTO SÓCIO POLÍTICO

É importante explanarmos, mesmo que de forma sucinta, alguns acontecimentos mundiais que antecederam o período em análise para contextualizarmos as mudanças sócio, culturais e econômicas, a fim de termos uma melhor compreensão do momento.

O período do Renascimento, que está melhor compreendido entre os séculos XIV-XVI, é caracterizado por uma ascensão da burguesia mercantilista, em decorrência das grandes navegações e o considerável crescimento das relações comerciais. De acordo com Souza 1996, essa mesma burguesia passa a adquirir terras e títulos de nobreza. Os nobres das linhagens mais antigas não desprezaram, entretanto, a riqueza fertilizadora que fluía destes membros do terceiro estado. Ainda conforme Souza 1996, em meio à crises econômicas, sociais causadas por doenças e guerras, as diferenças entre pobres e ricos aumenta. Sendo assim, o Estado Absoluto, em meio ao desentendimento entre nobres e burgueses, cresce.

O Absolutismo tem como pilar a concentração de todos os poderes em uma só pessoa, o Rei, tendo o clero e nobreza sob sua vigilância. Apresenta 4 conceitos básicos a respeito do poder real: ele é Sagrado, dado por Deus, sem possibilidade de questionamentos; o Paternal, proteção ao povo e satisfação de suas vontades; o Absoluto, todo o poder na mão de uma só pessoa; e o Racional, submetido à razão.

A expressão maior que exemplifica o Absolutismo foi Luís XIV, rei de França, o Rei-Sol, que teve seu reinado até o início do século XVIII em 1715. Ainda no século XVII, a nobreza continuava a ser um grupo social rico que vivia dos rendimentos das suas propriedades. Procurava imitar o tipo de vida da família real e seu maior desejo era servir o rei e a rainha na corte. Construíram, por todo o Reino, belos Palácios Nobres – os solares – ricamente decorados (Figura 1).

Figura 1: Vista aérea do Palácio de Versalhes. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vue_aérienne_du_domaine_de_Versailles_par_ToucanWings_-_Creative_Commons_By_Sa_3.0_-_073.jpg

O Clero, outro grupo social, dentro do Absolutismo, rico e poderoso, se beneficiava da proteção do Rei, permitindo aumentar o número de conventos e de igrejas (Figura 2).

Figura 2 : Vista do Convento de Santo Antônio, Rio de Janeiro.
Fonte:http://azulejosantigosrj.blogspot.pt/2014/

Assim, Rei, Nobreza, e o Clero detentores do poder seja por ele próprio ou por submissão, possuía recursos necessários para canaliza-los em obras arquitetônicas se tornando os maiores expoentes do Barroco.

Também, no século XVII, aconteceram na Europa várias mudanças no modo de produção e de ideias, que refletiram de forma ascendente na vida dos homens. Tais mudanças atingiram a economia, a ciência, a política, a arte, a religião e a filosofia. Essa transformação não ocorreu somente na produção material, e sim em todos os aspectos da consciência humana. Desenvolveram-se em várias partes do mundo profundos movimentos como: a Revolução Industrial, que se iniciou na Inglaterra; a revolução Francesa; a Reforma Pombalina, em Portugal; e as Inconfidências, no Brasil. No campo da filosofia, o Iluminismo dominou o campo das ideias. Tratou-se de um momento histórico em que o homem abandona as superstições medievais e adota as ideias iluminadas pela razão e pela ciência. Segundo Franco 2007, o Iluminismo tem como objetivo a libertação do pensamento dominado por ideias sobrenaturais, para o homem conquistar a liberdade intelectual, política e religiosa, motivo pelo qual se condenava toda forma de pensamento pautado no absolutismo político e religioso.

No século XVI, juntamente com a Espanha, Portugal era a principal potência marítima do ocidente. Segundo Franco 2007, em busca de riquezas, os lusitanos haviam iniciado uma expansão marítima e contribuído decisivamente para a gestão do comércio mundial. E estando na vanguarda desde o início dos tempos modernos, Lisboa transformou-se numa das capitais do mundo e voltar a esse nível sempre foi uma procura dos portugueses.

Essa expansão marítima traz a Portugal, como resultado uma força econômica jamais presenciada antes no país. Como afirma Pereira 1998, pode mesmo dizer-se que, pelo menos depois da restauração da sua

independência da União Ibérica em 1640, foi o império ultramarino lusitano que em grande parte garantiu a sobrevivência de Portugal como Estado independente.

A partir da segunda metade do século XVII, o Brasil tornou-se a principal fonte de rendimento para a monarquia portuguesa que depois se consolidou com intensificação da extração do ouro das Minas Gerais, na primeira metade do século XVIII.

Calculou-se que, no tempo de Pombal, as trocas com o Brasil forneciam de uma forma ou de outra quase 40% dos rendimentos do Estado.

Tais rendimentos provindos do Brasil, passaram por duas fontes principais entre o século XVII e XVIII. Inicialmente a cana-de-açúcar foi a financiadora desses rendimentos e posteriormente, como dito acima, o ouro e diamante se tornam o carro chefe na economia da colônia. Atividades que terão como consequências uma produção arquitetónica singular no Brasil.

O trecho de "As metamorfoses do império e os problemas da monarquia portuguesa na primeira metade do século XVIII", traduz no que a imagem de Lisboa se apresenta no período:

> César de Saussure, que a visitou pelos idos de 1730, dizia que ela deveria ser uma das "mais belas e maiores da Europa". E, vista sob a perspectiva de quem chegava através do Tejo, Lisboa deveria encantar qualquer observador que nela procurasse porto seguro. A cidade era rodeada de campinas, casas de recreio, olivais, bosques e bosquetes repletos aproximava a dimensão rural da vida portuguesa daquele clima agitado e urbano possível a uma cidade europeia no início do século XVIII. Pouco tempo antes, entre os anos de 1723 e 1726, o naturalista francês, Charles Fréderic de Merveilleux, fazia juízo semelhante sobre a mesma paisagem, relatando que dificilmente "se encontrará belo panorama no mundo", com exceção de Constantinopla, fazia questão de assinalar o naturalista. Outro traço da cidade que devia certamente chamar muita a atenção dos observadores era a existência de uma quantidade abundante de igrejas, conventos e outras construções de caráter eclesiástico, quase todos ricamente ornamentados, fazendo com que esta dimensão da cidade assumisse a primazia sobre as demais. (OLIVEIRA, 2010, p.112)

CONTEXTUALIZAÇÃO ARQUITETÔNICA

Surgindo em Roma, nos séculos XVII e XVIII, o Barroco se espalha por toda a Europa, chegando até às Américas, mais precisamente a América Latina pelo trabalho da então Companhia de Jesus, representada pelos Jesuítas após o Consílio de Trento. Evento no qual a Igreja Católica aprovou uma série de medidas para a tentativa de manutenção da Fé Católica que havia se abalado por consequência do crescente Protestantismo na Europa.

O Barroco irá se expressar em todas as artes, dentre elas a arquitetura. Passando a ser uma preferência entre as cortes além de uma ferramenta poderosa utilizada como "marketing" da Igreja Católica.

Nesse papel de ferramenta de poder várias obras serão executadas na Europa de uma forma geral. Especificamente em Portugal e no Brasil essa subordinação da Igreja às monarquias absolutistas como

também uma certa parceria ou interdependência será facilmente observada em algumas obras arquitetônicas.

Não será objetivo deste texto apresentar todo o acervo arquitetónico do período em questão, mas alguns emblemáticos que possam ilustrar a tese da arquitetura como instrumento de mostra de poder.

O uso das artes e mais especificamente, a arquitetura como elemento de explicitação de poder tanto será percebido na Praça de São Pedro (Figura 3), em Roma, um projeto de Bernini, onde as colunatas dispostas em uma elipse insinuando o acolhimento da igreja para com seus fiéis e ao mesmo tempo uma escala grandiosa exaltando a sua força.

Figura 3: Vista da Praça de São Pedro, Vaticano.
Fonte: http://oportaldosaber.blogspot.pt/2013/03/dois-simbolos-satanicos-no-vaticano_5.html

Um dos projetos mais icônicos do absolutismo e também do barroco, juntamente com a Praça de São Pedro que enfatiza a força da igreja, seria o Palácio de Versalhes (Figura 1).

Luís VIX, o Rei-Sol, precisava de um local para organizar e controlar inteiramente a França sem as interferências presentes na conturbada Paris. Sendo assim, escolheu uma aldeia rural, Versalhes, para a instalação da sua corte, em finais do século XVII (1669), e consequentemente, transformando um antigo pavilhão de caça na construção da maior residência já vista no ocidente, passando a ser a marca de um regime

absolutista ao qual ele exerceu sobre a França. Com seus 700 hectares de parque, 700 quartos e mais de 2000 janelas teve por objetivo mostrar ao mundo todo o poder da França e de seu rei.

Em consonância com os acontecimentos franceses em seus primeiros anos de poder, (o reinado do Rei-Sol Luís XIV durou até 1715) o monarca português D. João V investiu parte das riquezas, extraídas da colônia brasileira, em obras de arte com objetivo de engrandecer a nação e marcar seu governo, graças à descoberta de ouro e posteriormente, diamantes na região das Minas Gerais, que se deu em finais do século XVII. O reinado absolutista de Luís XIV, em França, deixou como legado o Palácio de Versalhes, em estilo barroco.

Guardada as devidas proporções, D. João V não poupou esforços para a construção do Convento e Palácio de Mafra (Figura 4), que com parte das riquezas provenientes do Brasil, tomou boa parte de seu reinado para ser executado, sendo finalizada a construção em 1735. Com os mesmos recursos, vindo das Minas Gerais, o rei autorizou a construção da Casa dos Governadores, no Rio de Janeiro, finalizado em 1743, que posteriormente passou a chamar Paço dos Vice-Reis, com a transferência da sede do vice-reino de Salvador para o Rio de Janeiro (Figura 5).

Figura 4: Vista do Palácio de Mafra.
Fonte: http://www.maislonge.com/palacio-nacional-de-mafra/

Figura 5: Paço Imperial – Rio de Janeiro
Fonte: http://4.bp.blogspot.com

Como uma promessa a Deus e elemento de glorificação do Rei, o Convento de Mafra foi um empreendimento econômico gigantesco. Lançando mão de pedra-lioz da região, mármore de Pero Pinheiro das regiões alentejanas e os mais caros vieram da Itália, para adornar a igreja deste convento. Além disso, madeiras raras provenientes do Brasil, como o angelim, e nogueiras italianas também foram utilizadas. Mais tarde os próprios sinos, carrilhões, baixelas, indumentárias para o culto, chegam de Itália, França, Bélgica e Holanda. Tudo isso sendo possível graças à grande riqueza comercial da época. Tal obra de tamanha envergadura tem o firme propósito de renovação e por isso uma grande exigência de qualidade, mobilizando grandes recursos materiais e humanos. Simbolizando uma aliança entre o poder real e o poder religioso, Mafra sintetiza a trilogia dominante no absolutismo, o Rei, a Igreja e o Exército. (PEREIRA 1986)

Ainda como exemplo de força absolutista do reinado de D. João V destacamos a obra do Conjunto das Necessidades (1743-1750), demostrando a continuação do fascínio que a Roma barroca emanava, sendo o maior contributo do Rei para o urbanismo de Lisboa. A obra projeta-se acentuadamente para o exterior formando um núcleo urbano palaciano. (Figura 6)

Figura 6: Conjunto das Necessidades
Fonte: http://www.e-cultura.sapo.pt/patrimonio_item/2283

A utilização do obelisco, símbolo solar, é uma referência ao modelo da praça de São Pedro de Bernini, onde representa o poder universal dos Papas. Este obelisco simbolizaria um Rei, cujo reinado se estendia pelos cinco continentes, principalmente o americano. É uma miniatura de Mafra, propondo a mesma união do Rei com o clero por meio de uma Ordem religiosa que através do ensino e da ciência, se abre para o mundo, e de uma cidade ideal, a cidade do absolutismo. Esta obra foi uma das últimas realizações de um reinado de 44 anos do monarca D. João V. (PEREIRA 1986)

Tal força monárquica e religiosa vai reverberar no Brasil colonial. Como já dito anteriormente, graças às riquezas oriundas das colônias e especialmente a descoberta do ouro nas Minas Gerais, algumas obras foram executadas em Portugal. Mas também, o Brasil, principal colônia portuguesa, sentiu os reflexos da força do ouro, da Coroa e da Igreja.

Durante o reinado de D. João V, que compreende entre 1706 e 1750, o Brasil teve autorização da corte para a execução de obras, que hora demonstraram o poder do Rei, hora da Igreja. Dessa forma, os principais exemplares arquitetônicos do período se concentram, principalmente, em edifícios oficiais e religiosos.

A presença da igreja no Brasil colônia se deu por duas formas: o clero regular e as irmandades.

A denominação de clero regular se dá pelo fato de ser regido pelas regras de suas respectivas ordens, o qual teve a tarefa de evangelizar e catequizar os índios, através das missões. Dentre as ordens que se instalaram no Brasil, os jesuítas foram os primeiros, que através da Companhia de Jesus, teve papel importante no estabelecimento por toda a colônia, estando presente em todas as capitanias. (DEL PRIORI 1994)

No tocante às Irmandades, essas eram corporações ou grupos sociais compostos por leigos organizados de acordo com seus interesses e principalmente após a proibição do clero regular na região das Minas, tinham seus santos de devoção particulares e a autorização de Santa Igreja para o seu funcionamento.

Como consequência dessa devoção, eram erguidos templos para os santos da Irmandade. Desta forma, cada uma dessas, captavam, através de seus fiéis os recursos necessários para a construção destas igrejas. Cada Irmandade procurava sobressair à outra em relação à suntuosidade dessas igrejas além de sua implantação no sítio.

A eficiente e legal estrutura dessas Irmandades era utilizada pela população como uma forma orgânica de expandir suas necessidades ou reivindicações coletivas. Assim, essas Irmandades são encontradas lutando umas contra as outras, e também trabalhando para prestar aos seus membros, uma assistência variada e imediata. Com o crescimento do poder econômico dessas corporações, a Coroa começa a restringir os seus direitos, ou, pelo menos, as suas possibilidades de enriquecimento. (SALLES 2007)

A cidade de Ouro Preto (antiga Vila Rica) e Mariana foram sítios onde essas Irmandades surgiram e se consolidaram, principalmente após a proibição das Ordens regulares nas regiões auríferas. Com uma riqueza abundante e o apoio da Coroa, estas Irmandades tiveram a oportunidade de executar obras marcando o território com o poder da fé.

Um dos vários ícones religiosos da Ouro Preto e das primeiras que experimentaram o auge do ciclo do ouro foi a Igreja de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto (Figura 7) que teve seu início em 1696 (com uma pequena ermida) e finalizou sua obra em 1730. Nesta igreja o Senado e a Câmara promoviam atos festivos, governadores tomavam posse, além de abrigar outras funções solenes. Era uma das poucas igrejas de Ouro Preto a contar com alguma ajuda oficial. A irmandade de Santo Antônio a qual a Igreja do Pilar fazia parte, até o fim do período colonial, recebia o tesouro régio soldo de capitão de Regimento pois tinha os militares como filiados. Foi ampliada para servir de Matriz em 1712, mas as dimensões atuais foram definidas em 1733, quando o novo templo foi concluído. Passando por várias outras intervenções, todo o conjunto deve se situar no período compreendido entre 1730 e 1740. A capela-mor, de autoria de Francisco Xavier de Brito, inaugura em Minas o estilo conhecido por "estilo Brito".

Figura 7: Igreja Matriz de Nossa Senhora o Pilar – Ouro Preto
Fonte: Acervo do autor

O que mais chama a atenção sobre essa edificação, no que se refere a suas caraterísticas arquitetónicas talvez seja o ouro (Figura 8). Foram gastos o equivalente a 500 toneladas de ouro. Uma confederação de irmandades administrou e investiu em sua construção N. S. do Pilar (1712); Santíssimo Sacramento (1712); São Miguel e Almas (1712); Santo Antônio (1715) e Senhor dos Passos (1715). (SALLES 2007)

Figura 8: Nave da Igreja Matriz de Nossa Senhora o Pilar – Ouro Preto
Fonte: http://files.pedrasabaoturismo.com.br

Dividindo o poder com a Coroa, mas visivelmente diminuído pelo seu posicionamento no sítio onde está situado, encontramos a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, também em Ouro Preto. Sua força ou influência é questionado ao ser comparada com a da Coroa, pois a mesma se encontra posicionada de lado em relação à praça Tiradentes, principal praça da cidade onde se encontra o Palácio dos Governadores e a Casa de Câmara e Cadeia, elementos reforçadores da força da Coroa.

Sua construção iniciou em 1766, sendo uma das mais ricas irmandades chegou a funcionar como banco, emprestando dinheiro a juros aos seus irmãos e até mesmo ao próprio governo, contou com a contratação de vários artistas de renome no território brasileiro como Antônio Francisco (o Aleijadinho) e Manoel da Costa Ataíde, grande pintor da época (Figura 9). Como já foi descrito anteriormente, acima do poder da Igreja, encontramos o poder Real, em todas as vilas e cidades, a Coroa se fazia presente com elementos que marcavam seu poder e força de controle do sítio.

Figura 9: Forro da nave - Igreja Matriz de Nossa Senhora o Pilar – Ouro Preto
Fonte: http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1771811&page=4

Ainda na cidade de Ouro Preto em 1741, iniciou-se as obras de um palácio em forma de fortaleza, cujo pedido foi feito ao rei pelo conde de Assumar, na época da revolta de Vila Rica. Construído no morro de Santa Quitéria no lugar ocupado anteriormente pela Casa de Fundição, o projeto foi encomendado ao engenheiro militar José Fernandes Pinto Alpoim, o mesmo que projetara o Palácio do Vice-Rei no Rio de Janeiro, se posicionou em local que pudesse ter uma melhor controla dos arraiais de Ouro Preto e Antônio Dias, os principais da época. Este Palácio dos Governadores foi concluído em 1749, implantado em um sítio mais alto, reforçado por sólidos paredões e tendo em seus quatro ângulos, baluartes como guarita serviu de moradia para todos os governadores da capitania e províncias de Minas até 1898 (Figura 10).

Figura 10: Palácio dos Governadores – Ouro Preto
Fonte: http://fortalezas.org/?ct=fortaleza&id_fortaleza=155

Na mesma praça onde se encontra este Palácio, temos também outro elemento de força da Coroa: a Casa de Câmara e Cadeia, obra finalizada em 1785 pelo governador Luís da Cunha Meneses. Hoje abriga o Museu da inconfidência (Figura 11).

Sobre a Casa de Câmara e Cadeia Carvalho (2012) descreve que:

> Segundo Barreto (1949, p. 2 e 3) o "Domus Municipalis" era a sede da administração e da justiça, sempre construído em um local nobre da cidade, na praça central ou do mercado. Em geral, os traços marcantes das casas municipais eram os pórticos destinados a feiras e mercados em algumas delas, em outras são as escadarias na entrada do edifício ou, então, as varandas para pregões. Ao centro do edifício, geralmente, colocava-se a torre de sinos. Sinos estes que controlam a vida da cidade, com o toque de recolher, o anúncio de mortes, de celebrações dentre outros acontecimentos. Barreto ainda salienta que o "Domus Municipalis" contém a cadeia, o arsenal de milícias, as salas de reuniões para os magistrados, algumas vezes com outras salas também e uma capela . Alguns edifícios que seguem essas determinações para a construção são o Hotel-de-Ville na França; Pallazo publico ou Pallazo della Regione ou, ainda Pallazo della Communitá na Itália; Casas Consistoriales, Casas de Ayuntamientos ou Cabildos na Espanha; Paços do Concelho em Portugal e Casas de Câmara e Cadeia no Brasil.

Figura 11: Museu da Inconfidência – Ouro Preto
Fonte: Acervo do autor

Em Mariana, vamos um bom exemplo da força da Coroa e da Igreja juntas em um único sítio. A primeira representada pela Casa de Câmara e Cadeia e a segunda pelos edifícios da Igreja de Nossa Senhora do Carmo e de São Francisco de Assis. Tendo ao centro o pelourinho (Figura 12). Carvalho 2012 descreve sobre a formação da cidade e seus elementos administrativos:

> Outras premissas para criação de uma Vila eram a construção de uma casa para abrigar a Câmara e a Cadeia; a ereção de um pelourinho, símbolo da justiça e da autonomia do município e a adequada conservação da igreja matriz. A Câmara Municipal de Mariana foi fundada em 1711(KANTOR, 1998, p.144) sendo, portanto, a mais antiga de Minas Gerais.... No Brasil, a sede da administração e da justiça foi a Casa de Câmara e Cadeia que, com as igrejas, figuram no primeiro plano, do quadro das nossas vilas e cidades, nos primeiros quatrocentos anos de vida do país (BARRETO, 1949, p. 5)

Figura 12: Praça da Casa de Câmara e Cadeia (Esquerda, Ig. De São Francisco de Assis, direita, Casa de Câmara e Cadeia, centro, Ig. Nossa Senhora do Carmo) – Mariana
Fonte: Google earth

Após a morte de D. João V, rei de Portugal, assume em seu lugar seu filho D. José I (1750 a 1777), figura que se sabe pouco, no que se refere ao seu pensamento, pelo fato de já no início de seu reinado nomear como ministro Sebastião de Carvalho e Melo, o Marques de Pombal figura que transforma Portugal com suas ideias Iluministas. Dentre seus feitos em Portugal, destacaremos a reconstrução da baixa de Lisboa, que veio abaixo no terremoto de 1755. Além de reformas administrativas, econômicas e sociais, fez da relação entre Coroa e Clero se tornar menos paritária a favor da Coroa. Em sua administração institui também, em território brasileiro, a derrama, que seria o estopim para a Inconfidência Mineira.

O Marques de Pombal encarrega o então engenheiro-mor do reino, Manuel da maia para elaborar um plano de reconstrução de Lisboa. Após a elaboração de um relatório com 5 propostas de reconstrução, entende que a reconstrução da capital deveria ser feita num lugar livre, segundo um plano regular de edifícios uniformes e ruas largas, seguindo ideais Iluministas. A proposta que foi adotada segue suas ideias, mas a intervenção seria feita na área da Baixa. O projeto de reconstrução é de Eugênio dos Santos e posteriormente Carlos Mardel deu continuidade ao mesmo (Figura 13).

Tal projeto segue um traçado regular, racional, articulando as praças do Terreiro do Paço e Rossio. Sendo um contra - ponto ao traçado anterior, mais orgânico e de características medievais (Figura 14). Fazendo com que se destacasse do restante da cidade marcando por completo o reinado de D. José I, que seria homenageado por uma estátua equestre no local do Paço Imperial, denominado de Praça do Comércio (Figura 15 e 16).

Com leis que definiam regras construtiva as edificações passam a obedecer à um modelo de fachada definido pela rua onde está situada. Nasce uma preocupação com o conjunto urbano/ malha urbana, a imagem da cidade (Figura 16). E não o individualismo do objeto, ou seja, o todo é priorizado e detrimento do edifício.

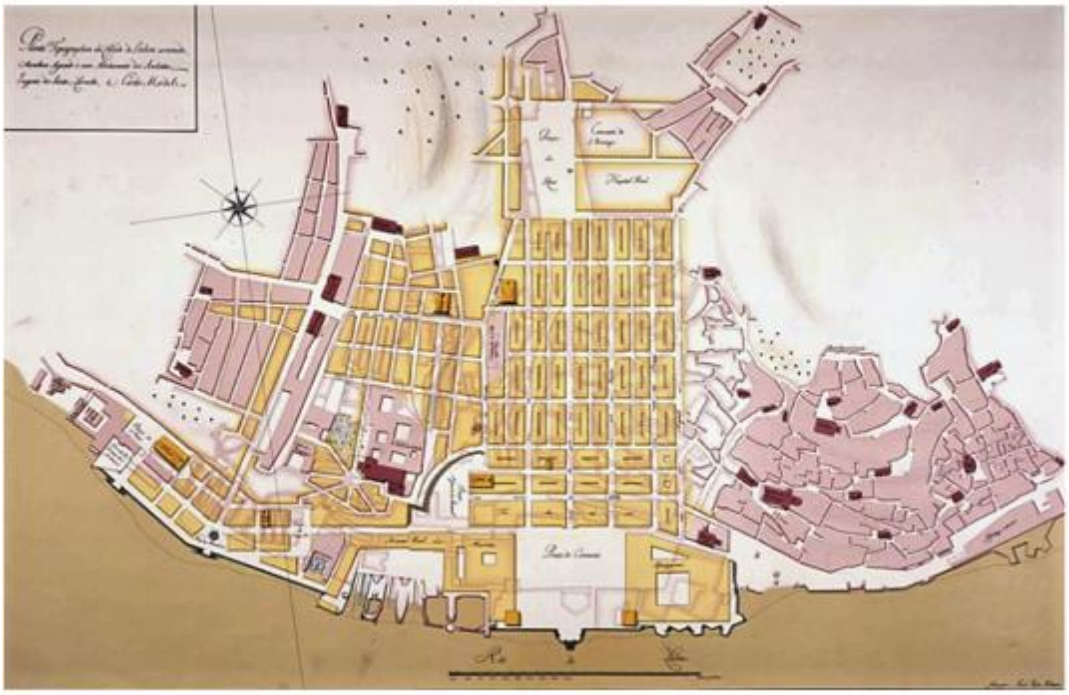


Figura 13: Desenho do projeto aprovado para a região da Baixa de Lisboa
Fonte: http://www.arquiteturaportuguesa.pt/lisboa-pombalina/

Figura 14: Planta de Lisboa antes do terremoto
Fonte: http://www.arquiteturaportuguesa.pt/lisboa-pombalina/

Figura 15: Praça do Comércio, ao centro a estátua equéste de D. José I
Fonte: Acervo do autor

Figura 16: Fachada tipo dos edifícios principais
Fonte: ttp://www.arquiteturaportuguesa.pt/lisboa-pombalina/

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vários filósofos já trataram sobre o tema poder e suas ferramentas Foucalt afirma que o poder pode ser expresso em várias instâncias e estas podem se alternar, pois, ele é relativo, ou seja depende de dois pontos de referência que hora tomam lugares diferentes, dependendo do contexto, social, político e económico.

Os séculos XVII e XVIII experimentaram várias transformações sociais, econômicas e políticas, mas foi marcado, principalmente, experimentou o absolutismo, o iluminismo, e passou por transformações decorrentes de uma revolução industrial.

No recorte geográfico feito neste trabalho, delimitado nos acontecimentos em Portugal (metrópole) e Brasil (colônia), podemos observar que as forças atuantes no período, especificamente a Coroa e o Clero, exerceram papel importante na transformação da imagem da cidade e produziram através de uma relação de interdependência, várias obras aquitetônicas e urbanísticas impondo sua força local e momentânea.

Essa simbiose aparece na junção de programas onde um não surge sem o outro, ou necessita do outro. Como também na extinção de um deles, no caso a igreja na região das Minas, que mesmo ausente, de certa forma (na presença das ordens regulares), ainda assim se faz presente e na disputa de um poder local, ou entre si mesma, como aconteceu entre as irmandades.

A Coroa portuguesa marca seu território, seja na magnitude em seu próprio território, seja nas colônias, criando mecanismos de controle e usando edifícios oficiais como elementos de demonstração ou afirmação de domínio de território.

REFERÊNCIAS:

CARVALHO, Fernanda Trindade de. Atores e valores: o processo de readequação do espaço físico da Casa de Câmara e Cadeia de Mariana, 2012. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 2012.

DEL PRIORI, Mary – Religião e Religiosidade no Brasil Colonial. São Paulo: Ática, 1994.

FOUCAULT, M. História da Sexualidade: A Vontade de Saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988, 13ª ed.

FRANCO, Sandra Aparecida Pires. Reformas Pombalinas e o Iluminismo em Portugal. Revista de História e Estudos Culturais. 2007. Vol 4 Ano 4 nº 4. Disponível em: www.revistafenix.pro.br

OLIVEIRA, Ricardo de. As metamorfoses do império e os problemas da monarquia portuguesa na primeira metade do século XVIII. Varia hist., Belo Horizonte , v. 26, n. 43, p. 109-129, June 2010.

PEREIRA, Jorge M. As consequências económicas do império: Portugal (1415-1822). Análise Social. Vol. XXXII (146-147), 1998 (2º. -3º), 433-461

PEREIRA, José Fernandes - Arquitetura Barroca em Portugal - Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Cultura, Lisboa 1986. SALLES, Fritz Teixeira de. Associações religiosas no ciclo do ouro: introdução ao estudo do comportamento social das Irmandades de Minas Gerais no Século XVIII. 2ª ed. Ver. e ampl. São Paulo : Perspectiva, 2007

SOUZA, Laura Mello e. Notas sobre as revoltas e as revoluções da Europa Moderna. Revista de História, Brasil, n. 135, p. 9-17, Dec. 1996. ISSN 2316-9141.

V enanparq
Salvador - 2018

ARQUITIPO: AS ANALOGIAS ASSOCIADAS A ARQUITETOS NO CONTEXTO DA HABITAÇÃO DE INTERESSE SOCIAL

ARCHTYPE: ANALOGIES RELATED TO ARCHITECTS IN THE CONTEXT OF SOCIAL HOUSING

ARQUITIPO: LAS ANALOGÍAS ASOCIADAS A ARQUITECTOS EN EL CONTEXTO DE LA VIVIENDA DE INTERÉS SOCIAL

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

AKIYAMA, Renata Satiko
Doutora em Planejamento Urbano e Regional; Professora da Universidade Positivo
akiyama@up.edu.br

ARQUITIPO: AS ANALOGIAS ASSOCIADAS A ARQUITETOS NO CONTEXTO DA HABITAÇÃO DE INTERESSE SOCIAL

ANALOGIES RELATED TO ARCHITECTS IN THE CONTEXT OF SOCIAL HOUSING

ARQUITIPO: LAS ANALOGÍAS ASOCIADAS A ARQUITECTOS EN EL CONTEXTO DE LA VIVIENDA DE INTERÉS SOCIAL

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O tema da habitação tem feito parte da história da arquitetura e do urbanismo desde sua concepção como disciplina autônoma. Um tema complexo, que demanda atenção de profissionais de diversas áreas, mas que deposita no arquiteto urbanista a essência da sua formação. Ao longo dos anos, o modo de habitar foi sendo repensado à medida que novos desafios se impunham e novas tecnologias foram sendo descobertas. Refletindo sobre as mudanças ocorridas na forma de operar dos arquitetos urbanistas, este artigo procura discutir, entre outros: de que forma eles têm, historicamente, dirigido seus esforços nos projetos de moradia social; e quais habilidades profissionais podem responder melhor às necessidades desses projetos. Para este fim, apresenta-se o conceito de "arquitipos" e se traça analogias entre os profissionais de arquitetura e urbanismo e de outras profissões, como uma tentativa de ilustrar as intenções e a forma de atuação dos arquitetos em seus projetos.
PALAVRAS-CHAVE: arquitipo; multidisciplinar; habitação de interesse social; favela.

ABSTRACT:
The theme of housing has been part of the history of architecture and urbanism since it was set up as an autonomous discipline. A complex theme, that demands attention from professionals of different areas, but which represents the essence of architect's performance. Over the years, the way of living was being rethought as new challenges were imposed and new technologies were being discovered. Considering these facts, this article tries to discuss: in what way architects have directed their efforts in social housing projects; and what professional skills can best meet the needs of these projects. To this end, the concept of "arquitipos" is presented and analogies are drawn between architects and other professions, as an attempt to illustrate the intentions and the way the architects act in their projects.
KEYWORDS: *arquitipo; multidisciplinary; housing of social interest; shanty town.*

RESUMEN:
El tema de la vivienda ha sido parte de la historia de la arquitectura y del urbanismo desde su concepción como disciplina autónoma. Un tema complejo, que demanda atención de profesionales de diversas áreas, pero que deposita en el arquitecto urbanista la esencia de su formación. A lo largo de los años, el modo de habitar fue siendo repensado a medida que nuevos desafíos se imponían y nuevas tecnologías fueron descubiertas. Al reflexionar sobre los cambios ocurridos en la forma de operar de los arquitectos urbanistas, este artículo busca cuestionar, entre otros: de qué forma ellos han dirigido sus esfuerzos en los proyectos de vivienda social; y qué habilidades profesionales pueden responder mejor a las necesidades de estos proyectos. Para este fin, se presenta el concepto de "arquitipos" y se traza analogías entre los profesionales de arquitectura y urbanismo y de otras profesiones, como un intento de ilustrar las intenciones y la forma de actuación de los arquitectos en sus proyectos.
PALABRAS-CLAVE*: arquitipo; multidisciplinaria; vivienda de interés social; barrio bajo.*

A MULTIDISCIPLINARIEDADE NOS PROJETOS DE HABITAÇÃO DE INTERESSE SOCIAL E O PAPEL DA ARQUITETURA

> «A habitação social tem muitas facetas. É problema de racionalização e de industrialização quando se quer vê-la como questão técnica. É problema sociológico e pedagógico quando as imigrações arrastam do mundo rural para o urbano enormes contingentes de população. É problema político e econômico, quando se tem ou não vontade - e verbas - para equacioná-lo. Assunto complexo, com muitos níveis de abordagem, em que a presença da arquitetura é fundamental.» (ZEIN,2004, p.44)

Se indagarmos a respeito das influências que a arquitetura poderia ter sobre as desigualdades sociais e econômicas, as políticas de acesso a casa ou a gestão de tecnologias e de recursos, alguns poderiam legitimamente sugerir que a arquitetura tem pouco ou nada a contribuir com o tema da moradia social, e acreditar que se trata de algo que envolve engenheiros, sociólogos, economistas, advogados ou apenas da administração pública. Por outro lado, se nos concentrarmos na necessidade de organizar e estruturar o espaço, na relação entre ocupação e meio ambiente, na construção e produção do lugar, na pesquisa de edifícios flexíveis e acessíveis, percebemos que os projetos relacionados à moradia social estão, definitivamente, dentro do campo da arquitetura.

Vittorio Gregotti em seu livro *Il territorio dell'architettura* apresenta com clareza as semelhanças que a arquitetura poderia ter com o alcance de outras disciplinas e a necessidade de diferenciar a forma como cada profissão poderia contribuir, em seu campo, pela mesma causa. Ele afirma:

> «*Naturalmente vi sono molte discipline che si occupano dell'ambiente fisico in cui si muove l'uomo, dalla fisica alla geografia, dalla climatologia alla topografia, ed è quindi necessario specificare da quale punto di vista noi parliamo, qual è l'oggetto, oltre che lo scopo, della nostra disciplina. Inoltre noi sappiamo, in prima approssimazione, che una serie molto ampia di paramitri economici, politici, ideologici, sociologici, produttivi e tecnologici (che per ciò che abbiamo detto prima possiamo considerare come materia dell'architettura) concorrono in modo complanare, ma spesso assai più determinante, alla definizione di tale ambiente; nostro problema sarà quindi di porci in relazione con esse, prendere in modo sempre più differenziato conoscenza della natura e dimensione della loro azione, delle loro possibilità.*»[1] (GREGOTTI, 2008, p.46)

De acordo com Vittorio Gregotti, a contribuição da arquitetura é definir e introduzir significado, objetivo e imagem através da criação da forma. Além disso, enfatiza o *abitare umano* (ocupação humana) como a principal preocupação do projeto arquitetônico. O *abitare umano*, ele diz, «*è la material che noi*

[1] «naturalmente que existem muitas disciplinas que lidam com o ambiente físico no qual o homem habita, da física à geografia, da climatologia à topografia, é então necessário especificar de qual perspectiva falamos, o que é o objeto, bem que o propósito da nossa disciplina. Além disso, sabemos, como uma primeira aproximação, que uma ampla gama de parâmetros econômicos, políticos, ideológicos, sociológicos, tecnológicos e produtivos (que por isso disse anteriormente que podemos considerar como matéria da arquitetura) contribui de modo coplanar, mas muitas vezes de forma determinante, à definição de tal ambiente; nosso problema será então nos posicionar em relação a eles, sempre levar a uma compreensão mais diferenciada da natureza e tamanho das suas acções e das suas possibilidades» tradução livre.

riconosciamo attraverso alla sedimentazione storica della nostra disciplina come propria del nostro operare sia pur secondo forme, intensioni, tecniche e sensi completamente diversi.»[2] (GREGOTTI, 2008, p.44).

Inspirado por Heidegger, Gregotti afirma que o *abitare umano* tem um significado poético e está relacionado a cada lugar onde o homem vive e existe: sua casa, o lugar onde ele trabalha, o bar que ele geralmente frequenta, lugares onde ele passa ou permanece por algum momento, em toda parte ao redor dele. Neste sentido, a arquitetura é a resposta significativa e poética para a essência da habitação, mas somente quando ela projeta e constrói todo o ambiente físico levando em consideração a finalidade da ocupação humana (GREGOTTI, 2008, p.45).

Portanto, Gregotti apresenta a ideia de uma arquitetura que considera os conceitos de ambiente completo e a *geografia del paesaggio*, experimenta a tentativa de estruturar todo o espaço físico onde o homem vive, não apenas trabalhando na construção estética do edifício, mas dando sentido estético também a conjuntos de elementos cuja presença no mundo é mais antiga do que nossa ação direta (GREGOTTI, 2008, p.59). Em suma, o papel da arquitetura é também compor a forma com todo o contexto e articular todo o contexto com a forma.

Em relação ao tema da habitação, Christian Norberg-Schulz (NORBERG-SCHULZ, 1984) reforça o conceito de figura como elemento que identifica e orienta. Ele afirma que o Ser no mundo inclui ambos os entendimentos "como" (objeto) e "onde" (espaço). Enquanto a identificação se refere a qualidades dos objetos, a orientação captura a relação espacial entre "figura" e "fundo". Juntos, a identificação e a orientação constituem a estrutura geral da habitação, bem como o denominador comum das quatro formas de habitação: o assentamento, o espaço coletivo, o prédio público e a casa particular.

De acordo com os autores, pode-se afirmar que, projetar habitação somente pode ser entendido como uma intervenção arquitetônica se o contexto urbano fosse considerado parte da ação. Em outras palavras, a provisão de moradias tem um significado mais amplo que apenas a construção do edifício, pois incorpora o assentamento onde as pessoas vivem, o espaço urbano onde as inter-relações ocorrem, o prédio público que representa valores compartilhados e a casa particular onde as pessoas mantêm sua própria identidade.

No que se refere às questões da moradia social, a história mostra que esta é uma questão recorrente (geralmente associada ao intenso crescimento demográfico nas áreas urbanas), que exige respostas concretas dos arquitetos, ao mesmo tempo em que dá oportunidade à arquitetura repensar seus caminhos. Como exemplo, o período de pós-guerras mundiais e o crescimento econômico promovido pelo Plano Marshall geraram uma discussão rica e variada da arquitetura, no campo da provisão habitacional e da organização da cidade.

Certamente, a falta de habitação é um problema universal que afeta os países ricos e pobres e é um tema central para a arquitetura. No entanto, a arquitetura parece ter retrocedido sobre o seu papel no século 20, «passando de agente racional indispensável para o bom desenho do espaço habitado, a coadjuvante dos agentes sociais no aculturamento dos habitantes, até chegar, mais recentemente, ao duvidoso status de instrumento, semipassivo e quase sem voz, dos interesses e delimitações artificiosos dos agentes financeiros» (ZEIN,2004, p.44-45).

[2] «é o material que reconhecemos através da sedimentação histórica de nossa disciplina como própria do nosso trabalho, seja de acordo com formas, intenções, técnicas e maneiras completamente diferentes» tradução livre.

Chegou a hora de repensar os caminhos arquitetônicos. A explosão populacional nas cidades dos países em desenvolvimento, o esvaziamento das áreas centrais e a informalidade habitacional crescente demandam da arquitetura uma posição concreta e fundamentada. Como a disciplina que organiza e produz espaços, cria habitação e gera cidades, a arquitetura está sendo chamada para repensar a forma de morar. Desta vez, no entanto, focada nas pessoas que foram abandonadas historicamente e que o mercado privado e as políticas públicas não conseguiram servir.

ARQUITIPOS

> «*A professional is not known by what he does, but by the way he does it. Anything a professional does – building, healing, writing contracts or teaching – layman have done first and will continue to do. Professionalism lies in expertise and expertise rests on skill and method and knowledge*.»[3] (HABRAKEN, 1986, p. 140)

Desde o início dos tempos, a humanidade tem resolvido sozinha a sua necessidade por habitação e, certamente, vai continuar a sobreviver e construir sem arquitetos. Cabe então questionar qual a real contribuição do arquiteto no âmbito da moradia? O que os arquitetos podem realizar que nenhuma outra pessoa pode?

O debate sobre o tipo de contribuição que os arquitetos podem oferecer é muitas vezes ilustrado por analogias com outras profissões. Nos próximos parágrafos, apresentam-se alguns exemplos de analogias entre os profissionais de arquitetura e urbanismo e de outras profissões (architipos), como uma tentativa de ilustrar as intenções e a forma de atuação dos arquitetos em seus projetos. Destaca-se, entretanto, que essas comparações podem ajudar a entender a maneira como os arquitetos agem em situações específicas, mas não podem esgotar ou definir completamente o papel da arquitetura em projetos de moradia social, seja para a construção de habitações de interesse social, como para a regularização e requalificação de favelas.

Durante os anos 1960 e 1970, dois arquitetos definiram, a nível internacional, o papel dos arquitetos no contexto da moradia social. John Turner com seus livros "*Housing by people*"[4] e "*Freedom to build*"[5] e John Habraken com "*Supports*"[6] transformaram a própria definição de habitação e estabeleceram novos precedentes para a produção da moradia social. Eles procuraram formar relações mais flexíveis entre autoridades públicas e usuários, argumentando contra soluções padrão. Turner, depois de sua experiência no Peru, preocupou-se com a estruturação da política governamental e da autoconstrução, por outro lado, a principal preocupação da Habraken concentrava-se na estruturação casual do ambiente físico.

[3] «um profissional não é conhecido pelo que ele faz, mas pelo modo como o faz. Qualquer coisa que um profissional faz - construir, curar, escrever contratos ou ensinar – uma pessoa leiga já o fez e continuará a fazer. O profissionalismo reside em conhecimentos e conhecimentos se alicerçam em habilidades e métodos» tradução livre.

[4] TURNER J. C., **Housing By People:** Towards Autonomy in Building Environments. London: Marion Boyars, 1976.

[5] TURNER J. C. **Freedom to Build**: Dweller Control of the Housing Process. New York: Macmillan, 1972.

[6] HABRAKEN J. **Supports**: Alternative to mass housing. London: Architecture Press, 1972.

John Turner sugeriu que os arquitetos deveriam trabalhar como **gerentes (1)**, que deveriam fornecer apoio aos moradores para que estes pudessem construir com liberdade, decidindo a melhor forma de responder às suas necessidades. Turner defendeu o "casebre orientado" [7] em vez de "casa opressiva"[8], argumentando que o primeiro forneceria localização, baixo custo, serviços básicos, tecnologias apropriadas, padrões acessíveis, segurança e liberdade, o que seria um suporte admirável para a real situação dos moradores. Desde a década de 1970, as ideias de Turner influenciaram projetos em todo o mundo, especialmente aqueles com financiamentos internacionais.

Habraken, em contrapartida, acredita que a arquitetura é forma construída. Segundo ele, o arquitetura é «a implantação de materiais no espaço, a organização do próprio espaço como veículo de comportamento, de poder, de organização territorial, de auto expressão e de coerência coletiva entre pessoas.» (HABRAKEN in HAMDI, 1991, p. 46.).

John Habraken compara arquitetos com **carpinteiros (2) e jardineiros (3)**. O primeiro seria a forma como os arquitetos tradicionalmente trabalham, juntando os materiais em um todo coerente, enquanto o segundo seria a maneira como ele acredita que os arquitetos devem se aproximar dos projetos. O carpinteiro trabalha com madeira e constrói formas, mas, como designers, deveriam deixar as peças de madeira e pensar em como as coisas deveriam ser organizadas. Por outro lado, o jardineiro trabalha para permitir que as plantas cresçam, sabe que o solo necessita de luz e chuva e intervém em um processo para melhorá-lo. Ele diz:

> «To have a good garden we sometimes must take an infrastructure: dig the soil, make paths and provide water. Sometimes we must reorganize the distribution of plants. Sometimes we must feed and stimulate. Sometimes we must weed and trim. All times we must propose forms, help forms to come about. The gardener is in touch with physical things, working with his hands, but he also can only help them grow and become healthy.»[9] (HABRAKEN, 1986, p. 141)

Poderíamos dizer que o gerente de Turner e o jardineiro de Habraken se assemelham. No entanto, há uma diferença acentuada entre eles: ambos identificam o arquiteto como *supporters*[10] (profissionais que fornecem suporte ou apoio), mas apenas o jardineiro trabalha com forma e elementos físicos.

O quarto arquitipo considera os arquitetos como **imperialistas, colonialistas ou deuses (4)**. Tipo que também poderia estar associado ao que Sam Davis chamou de *architect postulator* (DAVIS, 1995, p. 21), Charles Correa definiu como *prima donna* (CORREA, 1980, p.45-49) e Yona Fridman classificou como

[7] "supportive shack", uma referência ao sistema de autoconstrução com suporte e apoio técnico do arquiteto.

[8] "oppressive house", uma referência às habitações de interesse social pré-estabelecidas e impostas às famílias.

[9] «Para ter um bom jardim, às vezes, devemos tomar uma infraestrutura: cavar o solo, fazer caminhos e fornecer água. Às vezes, devemos reorganizar a distribuição das plantas. Às vezes, devemos alimentar e estimular. Às vezes, devemos usar ervas daninhas e aparar. Todos os tempos devemos propor formas, auxiliar as formas a serem feitas. O jardineiro está em contato com coisas físicas, trabalhando com as mãos, mas ele também só pode ajudá-los a crescer e tornar-se saudável» tradução livre.

[10] O termo "supporters" foi cunhado por Nabeel Hamdi, professor da Oxford Brookes University, que diferencia um paradigma de apoio e um paradigma de provedor. O paradigma do provedor enfatiza o controle central para aumentar a produção, está associado à suposição de necessidades básicas iguais, indústria de construção e produção padrão. Embora o paradigma dos apoiantes considere o papel que as autoridades deveriam ter como apoiar os residentes para produzir suas próprias casas em um processo incremental através da autoajuda.

architect referee (FRIEDMAN, 2009, p. 17 – 18). Arquiteto neste caso assume uma postura mandatória, que acredita saber o que é melhor para pessoas e cidades e ninguém deve intervir ou participar. Tudo o que ele decide deve ser feito exatamente como ele estipulou, de acordo com seus antecedentes e compreensão do mundo. A definição do *starchitect*, utilizada para identificar arquitetos famosos internacionalmente, tem algumas semelhanças com essa atitude.

Yona Friedman em seu livro "*L'architecture de survie: une philosophie de la pauvreté*" explica que, sem dialogar com os moradores, os arquitetos projetam para o "habitante padrão médio" que eles aprenderam na escola, impondo para pessoas reais, com necessidades específicas, uma maneira de viver. Ele diz:

> «L'architetto, dal canto suo, a scuola ha imparato come vive l'abitante (non l'abitante specifico che utilizzerà l'edificio da costruire, ma l'abitante medio) e ha acquisito la certezza di sapere, meglio di chiunque altro, come costui desideri vivere. Di conseguenza non prova a comunicare con l'abitante, se non sforzandosi di spiegargli il modo in cui deve vivere. Ed è ciò che succede quando gli architetti dicono di "fare partecipare l'abitante". Si tratta, infatti, di consultazioni in cui l'architetto-arbitro fa dire agli abitanti cosa desidera sentirsi dire dal suo punto di vista di architetto.»[11] (FRIEDMAN, 2009, p. 17)

Geoffrey Payne, arquiteto especialista na questão da habitação para o Terceiro Mundo, declarou uma vez: «*as a qualified architect, it pains me to have to acknowledge that at present and in some key respects, the architectural profession tends to be the fly in the ointment*»[12]. Ele afirma que os arquitetos se reivindicam como líderes das profissões do meio ambiente construído, o que os encoraja a ver seu papel como criador e manipulador do ambiente construído. Ele afirma: «*this in turn encourages an arrogance which, for instance, led to a senior World Bank staff member once refusing on principle to employ architects on international development projects involving housing and local development*» [13]. (PAYNE, 2009)

Em oposição, o quinto arquitipo é um arquiteto que desempenha o papel de um **mestre de obras (5)**. De acordo com o arquiteto indiano Charles Correa, «*what the architect must bring to bear on the situation is neither the prima donna performance nor the Red Cross bit; he must bring what the site mistri has always brought, which is compatibility, experience, and high visual sense*.»[14] (CORREA, 1980, p. 49). Nas aldeias da Índia, o mestre é a pessoa que ajuda os moradores com o projeto e a construção da casa. Proprietário e mestre vão juntos para a obra e com um bastão arranham no solo as formas do edifício.

[11] « O arquiteto, do seu lado, aprendeu na escola como vive o morador (não o morador específico que irá utilizar o edifício a ser construído, mas o morador médio/padrão/standart) e adquiriu a certeza de saber, melhor do que ninguém, como o morador quer viver. Portanto, não tentar se comunicar com o morador, se não se esforçando para explicar como eles devem viver. E isso é o que acontece quando os arquitetos dizem que "fazem o morador participar". São, na verdade, consultas em que o arquiteto-árbitro diz aos moradores o que quer saber deles de acordo com o seu ponto de vista» tradução livre.

[12] «como arquiteto qualificado, dói ter que reconhecer que, no presente e em alguns aspectos fundamentais, a profissão de arquiteto tende a ser a mosca no creme» tradução livre.

[13] «isso, por sua vez, encoraja uma arrogância que, por exemplo, levou a um alto funcionário do Banco Mundial, recusando-se, por princípio, a empregar arquitetos em projetos de desenvolvimento internacional envolvendo habitação e desenvolvimento local» tradução livre.

[14] «o que o arquiteto tem que enfrentar na situação não é nem o desempenho da prima donna nem a Cruz Vermelha; ele deve trazer o que o mestre de obras sempre trouxe, que é compatibilidade, experiência e alto senso visual» tradução livre.

O princípio desse arquitipo é a forma como o mestre de obras e o morador compartilham decisões. Eles estão "no mesmo lado da mesa". Não há "sua" ou "minha" maneira. Nessa situação, o arquiteto e o morador trabalham e decidem juntos o que deve ser melhor e adequado para cada situação. Esse arquiteto é semelhante ao que Yona Friedman definiu como intérprete, que é o arquiteto que aplica a participação (FRIEDMAN, 2009, p. 47). Desejos e necessidades dos moradores combinam com técnica, funcionalidade e beleza propostas pelo arquiteto.

Outros dois arquitipos foram enunciados por Esther Ruth Charlesworth: **historicistas (6) e patologistas (7)** (CHARLESWORTH, 2006). Arquitetos como historicistas têm uma abordagem de design que transmite elementos tradicionais e arquitetura vernacular, reforçando a identidade de lugares e estabelecendo um *link* entre pessoas e o lugar onde vivem. Essa atitude, no entanto, pode ser negativa se uma arquitetura regional saudável fosse substituída por uma repetição de modelos tradicionais, sem considerar mudanças e evoluções.

O arquiteto patologista considera a cidade semelhante a um corpo que precisa ser diagnosticado e curado com o remédio correto. Durante o processo de intervenção urbana, há dois caminhos que os arquitetos podem desempenhar: um cirurgião radical ou uma enfermeira atenciosa e solidária. De acordo com a situação do lugar, o projeto realizará uma cirurgia urbana radical ou intervirá em pontos específicos, como uma acupuntura urbana (LERNER, 2003), estimulando uma área para que ela possa ajudar a curar, melhorar e criar reações em cadeia positivas.

Outra analogia diz respeito a **pesquisadores ou educadores (8)**. São arquitipos que investigam as necessidades ambientais, o modo de vida da comunidade, as demandas do lugar, as formas existentes de construção e as relações espaciais. A pesquisa também educa os usuários sobre os processos e as consequências do projeto, além de aprender com eles.

Semelhante ao arquitipo do pesquisador, Yona Fridman (FRIEDMAN, 2009) identifica o arquiteto que desempenha o papel de educador gramatical, ensinando a "linguagem" dos edifícios aos moradores. Ele também define o arquiteto conselheiro, cujo papel principal é dar apoio técnico para os moradores decidirem o que querem. Os moradores teriam o direito de aceitar ou não o conselho do arquiteto. Friedman afirma:

> «*Oltre a quella di "grammatico-insegnante di lingue", esiste un'altra funzione nel nuovo ruolo dell'architetto: quella di consigliare su appuntamento. Questo è il ruolo abituale di una parte importante delle nostre professioni liberali: medici, avvocati ecc. La caratteristica principale di questa funzione è il suo aspetto facoltativo: il cliente può consultare o meno quanti consulenti desideri, senza seguire per forza i loro consigli, senza rinunciare al proprio diritto di decidere. (…) Evidentemente è la fine dell'architetto creatore, del "maestro*".»[15] (FRIEDMAN, 2009, p. 47)

O arquitipo final é o que o arquiteto argentino Mario Jorge Jáuregui definiu o **arquiteto articulador (9)**. O arquiteto como articulador significa que ele desempenha o papel de coordenador geral do projeto,

[15] «Além de "professor de línguas", há uma outra função no novo papel do arquiteto: a de aconselhar com hora marcada. Este é o papel habitual de uma parte importante de nossas profissões: médicos, advogados etc. A principal característica desta função é o seu aspecto opcional: o cliente pode consultar quantos arquitetos quiser, sem necessariamente seguir os seus conselhos, sem abrir mão de seu direito de decidir. (...) É evidente o fim do arquiteto criador, do arquiteto deus» tradução livre.

organizando diferentes aspectos: físico, natural, social, econômico, político e urbano. Ele também promove a relação entre as partes interessadas, os trabalhadores e o município. Esses esforços têm como objetivo especializar as demandas, criando uma imagem definitiva do que é desejado.

A ideia de arquiteto como articulador é semelhante ao que John de Monchaux chama de profissão híbrida. No entanto, o professor do *Massachusetts Institute of Technology* enfatiza o papel de mestre da forma. Ele argumenta que os arquitetos «*cannot achieve what he needs to be achieved without employing certain collateral abilities, such as considerable negotiating, mediating and advocacy skills*»[16] (MONCHAUX, 1990, p. 223). Para ele, o papel que os arquitetos devem desempenhar é o de mestre da forma, manipulando a objeto e o espaço para alcançar o que está sendo buscado. Ao fazê-lo, os arquitetos são capazes de negociar, mediar e defender o projeto.

A Figura 01 a seguir, resume os arquitipos discutidos anteriormente.

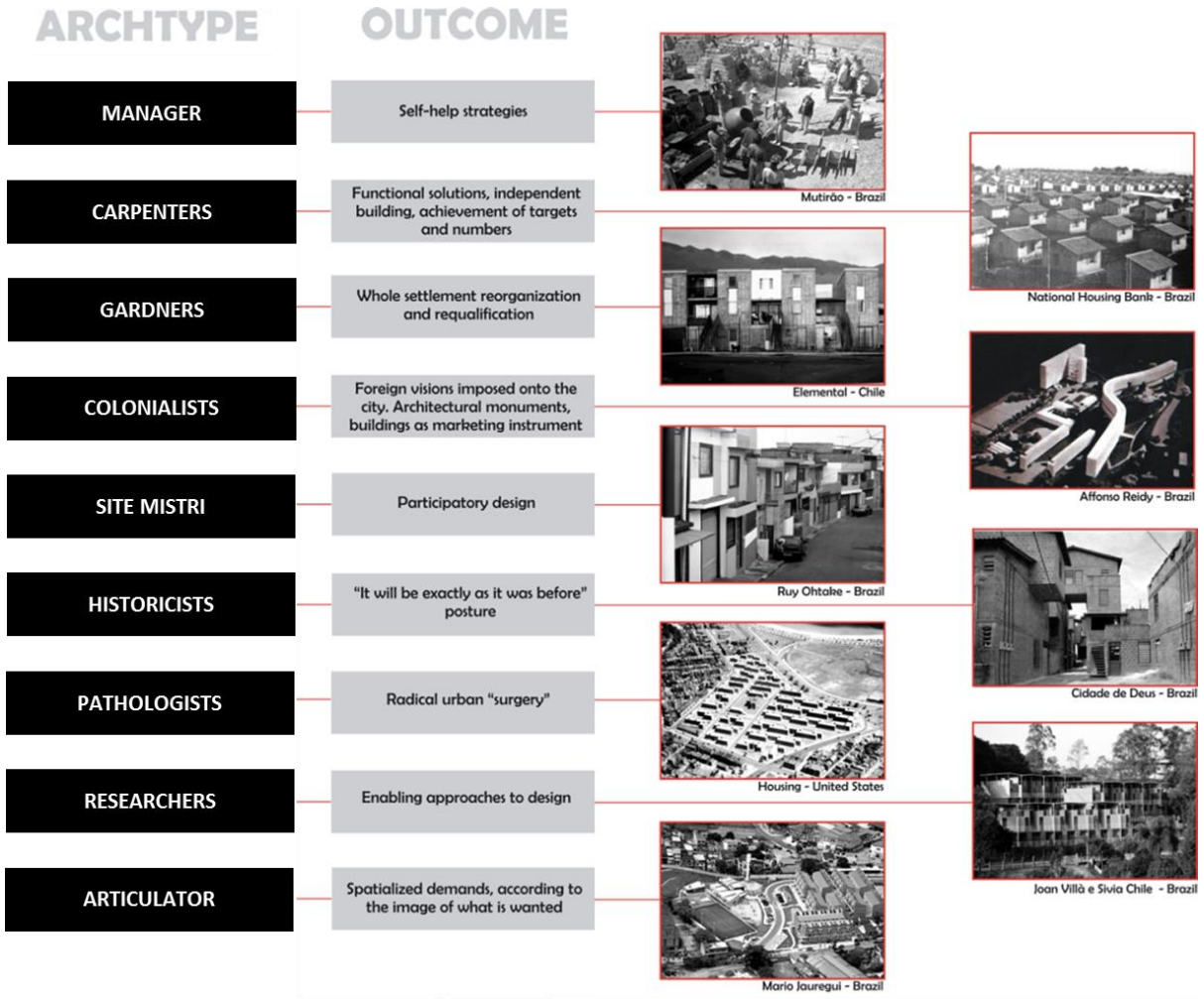


Figura 1: Arquitipos
Fonte: AKIYAMA, 2011.

[16] «não conseguem alcançar o que ele precisa alcançar sem empregar certas habilidades colaterais, como habilidades consideráveis de negociação, mediação e advocacia» tradução livre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Indubitavelmente, todas as analogias apresentadas têm suas limitações. Alguns arquitetos podem interpretar uma ou mais atitudes profissionais de acordo com a situação enfrentada. No entanto, para trabalhar com projetos de moradia social, algumas características podem ser destacadas entre a atitude de jardineiro, pesquisador e articulador.

O jardineiro incorpora o escopo de dar forma; pensar elementos vivos, luz, proporção, espaços sustentáveis; interagir com o campo e; acima de tudo, permitir a mudança e o crescimento. Essas características, juntamente com a atitude de um pesquisador - entender o lugar, aprender com seu trabalho, estabelecer processos de ensino e receber informações preciosas - são atributos fundamentais para um profissional que pretende projetar e requalificar a moradia social conforme a realidade local e com qualidade. Além dessas questões, o arquiteto também articula as pessoas envolvidas e transforma as demandas em forma arquitetônica.

Cada arquitipo apresentado anteriormente reflete uma forma de contribuição. Analisando-os, é possível concluir que o arquitipo gerente, da maneira proposta por John Turner, não inclui contribuição arquitetônica. Na verdade, o arquiteto foi excluído do projeto, uma vez que o papel desenvolvido por especialistas (gerentes) poderia ser desempenhado por outra profissão.

Os arquitetos imperialistas e patologistas têm algumas características em comum. Ambos os arquitipos não consideram o caráter do lugar e as demandas de seus habitantes, e geram intervenções radicais e produzem edifícios completamente isolados do seu contexto. A diferença entre eles está relacionada aos objetivos. Enquanto os imperialistas pretendem atingir números e obrigações contratuais de acordo com sua interpretação do que é melhor para os moradores, os patologistas enfatizam a necessidade de intervenções sanitárias que levem à expulsão e à "hausmannização" do lugar.

Em oposição, o mestre de obras e o arquiteto conselheiro defendem um projeto participativo no qual os arquitetos e moradores trocam ideias. No entanto, existem algumas diferenças nítidas entre eles. O mestre de obras defende a participação no processo de decisão, mas os habitantes não constroem suas casas. Em uma perspectiva divergente, o conselheiro não tem envolvimento no processo de construção, os habitantes constroem a habitação de acordo com sua decisão exclusiva.

Levando em consideração as informações apresentadas, como os arquitetos podem contribuir para projetos de habitação social e quais as principais habilidades para tratar das necessidades dos assentamentos precários? Embora não esgote a discussão sobre o tema, alguns aspectos gerais podem ser identificados:

Primeiro, o trabalho do arquiteto é o de dar forma ao espaço. A noção de forma inclui as configurações de cheio e vazio, de luz e sombra, de estrutura e material, de espaço e caminho. Arquitetos manipulam forma e espaço para realizar o que está sendo solicitado, conjugando beleza, criatividade, funcionalidade e tecnologia com demandas, restrições e expectativas.

Em segundo lugar, a habilidade do arquiteto é entender o espaço e o ambiente construído. As habilidades do arquiteto estão relacionadas com a forma física das cidades e o valor agregado através do projeto do espaço público, dos edifícios comunitários e da paisagem nas cidades. Os arquitetos devem entender o

contexto e como ocorre a produção do espaço para, deste modo, propor instrumentos, métodos e técnicas que possam ser efetivos. Eles devem saber como as áreas saudáveis podem ser melhoradas, como ela fica doente e como pode ser recuperada. Além disso, os esforços devem ser feitos não apenas para entender a saúde e o bem-estar do ambiente construído, mas também para definir a arquitetura como a forma de melhorar e transformar o todo.

Em terceiro lugar, o instrumento do arquiteto é o projeto. O projeto é uma ferramenta de transformação, capaz de qualificar e quantificar demandas. É o instrumento com o qual os arquitetos analisam o espaço, espacializam pedidos, controlam o processo, negociam modificações e defendem suas decisões. O projeto prevê o que os arquitetos e a equipe de trabalho desejam realizar, antecipando o resultado final.

Finalmente, a postura do arquiteto frente aos projetos sociais deve ser ética e profissional. Isso significa que a arquitetura deve ser sensível ao seu contexto físico e social, transmitindo a estética do nosso tempo, mas ao mesmo tempo conversando com a estética do passado sob novos termos. Complementarmente, o principal ponto é entender que não há distinção entre clientes, propósitos ou lugares para uma intervenção arquitetônica. Todo projeto é pensado para alcançar a melhor solução com igual dedicação e respeito: os clientes precisam ser ouvidos, as decisões são tomadas por fatos e o projeto visa resultados excelentes.

REFERÊNCIAS:

AKIYAMA R. **The role of Architecture in slum areas**. Nápoles: Abitare Conference Proceedings, 2010.

AKIYAMA R. **Working with the urban edge**: design approach for spontaneous settlements. Tese de Doutorado - Politecnico di Milano. Milão, 2011.

CASTRO, F. Anteproyecto Urbano Barrio 31 Carlos Mugica. **Revista Iberoamericana de Urbanismo – Riurb**. Barcelona: Vol. 3, 2010, p.38-46. Disponível em http://www.riurb.com/n3/03_Riurb.pdf. Acesso em 20 de novembro de 2010

CHARLESWORTH E. **Architects without frontiers:** war, reconstruction and design. Oxford: Elsevier, 2006.

DAVIS, S. **Architecture of Affordable Housing.** Berkeley: University of California Press, 1995.

FRIEDMAN Y. **L'architettura di sopravvivenza. Una filosofia della povertà**. Torino: Bollati Boringhieri, 2009.

GREGOTTI, V. **Diciassette lettere sull'architettura**. Roma: Laterza, 2000.

HABRAKEN, J. **Towards a New Professional Role**. Design Studies. Oxford: Elsevier, Vol. 7, No. 3, July 1986

HABRAKEN, J. **Supports: Alternative to mass housing**. London: Architecture Press, 1972.

HAMDI, N. **Housing without houses: participation, flexibility and enablement**. New York: Van Nostrand Reinhold, 1991.

LERNER, J. **Acupuntura Urbana.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

MONCHAUX, J. **The Role of the Architect**, IN POWELL R. The Architecture of Housing. Singapore: The Aga Kan Awards for Architecture, 1990.

PAYNE G. **Are architects and planners part of the solution or the problem?** The role of professionals in facilitating or constraining access by the urban poor to land and housing in developing countries, IN VESTBRO D. U. (ed.) Are architects and planners obstacles to slum upgrading?. Stockholm: University US AB, 2008. Disponível em www.arcpeace.org/NewARC-Peace/Publications/EnablingBook3.pdf. Acesso em 14 de maio de 2010.

SAFRAN L. **Housing: Process and Physical Form**. Philadelphia: Aga Khan Award for Architecture, 1980.

TURNER J. C. **Freedom to Build:** Dweller Control of the Housing Process. New York: Macmillan, 1972.

TURNER J. C. **Housing By People:** Towards Autonomy in Building Environments. London: Marion Boyars, 1976.

NORBERG-SCHULZ, C. **L' abitare.** L'insediamento, lo spazio urbano, la casa. Milão: Electa Mondadori, 1984.

ZEIN, R. **Direito ao abrigo**, IN Revista Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Pini, Vol. 19, No. 126, Setembro 2004.

V enanparq
Salvador - 2018

AS REFERÊNCIAS NO PROCESSO PROJETIVO DE EDUARDO SOUTO DE MOURA- CIDADE DE CASCAIS E O MUSEU PAULA REGO

THE REFERENCES IN THE PROJECTIVE PROCESS OF EDUARDO SOUTO DE MOURA-CITY OF CASCAIS AND THE MUSEUM PAULA REGO

LAS REFERENCIAS EN EL PROCESO PROYECTIVO DE EDUARDO SOUTO DE MOURA-CIUDAD DE CASCAIS Y EL MUSEO PAULA REGO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

ALESSI, Edilene Silveira
Arquiteta pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; Mestrado pela Universidade Presbiteriana Mackenzie - São Paulo
ealessi@uol.com.br

PERRONE, Rafael Antonio Cunha
Professor Livre-Docente dos Programas de Pós Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e da Universidade Presbiteriana Mackenzie-São Paulo
racperrone@gmail.com

AS REFERÊNCIAS NO PROCESSO PROJETIVO DE EDUARDO SOUTO DE MOURA- CIDADE DE CASCAIS E O MUSEU PAULA REGO

THE REFERENCES IN THE PROJECTIVE PROCESS OF EDUARDO SOUTO DE MOURA-CITY OF CASCAIS AND THE MUSEUM PAULA REGO

LAS REFERENCIAS EN EL PROCESO PROYECTIVO DE EDUARDO SOUTO DE MOURA-CIUDAD DE CASCAIS Y EL MUSEO PAULA REGO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O objetivo deste artigo é a análise dos percursos utilizados pelo arquiteto português Eduardo Souto de Moura no projeto do Museu Paula Rego. Em 2004, como forma de homenagear uma de suas mais notáveis figuras, a cidade litorânea de Cascais em Portugal, convida a artista Paula Rego para a instalação de um museu dedicado à sua obra. A pintora de pronto sugere o nome de Eduardo Souto de Moura para projetá-lo. Esta parceria entre a grande artista, o versátil arquiteto e a rica história arquitetônica de Cascais, resultará em um edifício único, que parece emanar do próprio terreno no qual algumas árvores foram preservadas. O fascínio de Souto de Moura por Aldo Rossi e suas tipologias, ficará evidente nos volumes marcantes em forma de torres ou chaminés avermelhadas, que evocam os palacetes de Raul Lino, outro personagem ilustre na paisagem de Cascais. A Casa das Histórias como ficaria denominado o museu, abriga o acervo da artista que trabalha com temas fortes e marcantes, contrapondo com as minimalistas áreas de exposição de vários tamanhos e alturas e pequenas aberturas estratégicas que deixam entrever a paisagem externa, mas não desconcentram seus visitantes. A linguagem de Souto de Moura como veremos não surge de mera invenção formal, mas provém de uma procura quase arqueológica entre o antigo e o novo, o primitivo e o refinado, evoluindo e trazendo soluções para o presente.
PALAVRAS-CHAVE: Souto de Moura; Museu Paula Rego; Cascais; Raul Lino

ABSTRACT:
The objective of this article is the analysis of the routes used by the Portuguese architect Eduardo Souto de Moura in the project of the museum Paula Rego. In 2004, as a way to honor one of his most notable figures, the coastal city of Cascais in Portugal invites artist Paula Rego to the installation of a museum dedicated to his work. The Ready painter suggests the name of Eduardo Souto de Moura to design it. This partnership between the great artist, the versatile architect and the rich architectural history of Cascais will result in a unique building that seems to emanate from the very ground where some trees have been preserved. The fascination of Souto de Moura by Aldo Rossi and its typologies, will be evident in the striking volumes in the form of reddish towers or chimneys, which evoke the palaces of Raul Lino, another illustrious character in the landscape of Cascais. The House of stories as it would be called the Museum, houses the collection of the artist who works with strong and striking themes, against the minimalist areas of exposure of various sizes and heights and small strategic openings that allow to glimpse the Exterior landscape, but do not defocus your visitors. The language of Souto de Moura as we shall see does not arise from mere formal

invention, but comes from an almost archaeological search between the old and the new, the primitive and the refined, evolving and bringing solutions to the present.
***KEYWORDS**: Souto de Moura; Paula Rego Museum; Cascais; Raul Lino.*

RESUMEN:
El objetivo de este artículo es el análisis de las rutas utilizadas por el arquitecto portugués Eduardo Souto de Moura en el proyecto del Museo Paula Rego. En 2004, como una forma de honrar a una de sus figuras más notables, la ciudad costera de Cascais en Portugal invita a la artista Paula Rego a la instalación de un museo dedicado a su obra. El pintor listo sugiere el nombre de Eduardo Souto de Moura para diseñarlo. Esta asociación entre el gran artista, el versátil arquitecto y la rica historia arquitectónica de Cascais dará lugar a un edificio único que parece emanar desde el mismo terreno donde algunos árboles han sido preservados. La fascinación de Souto de Moura por Aldo Rossi y sus tipologías, será evidente en los sorprendentes volúmenes en forma de torres o chimeneas rojizas, que evocan los palacios de Raúl lino, otro personaje ilustre en el paisaje de Cascais. La casa de las historias como se llamará el Museo, alberga la colección del artista que trabaja con temas fuertes y llamativos, contra las áreas minimalistas de exposición de varios tamaños y alturas y pequeñas aperturas estratégicas que permiten vislumbrar la Paisaje exterior, pero no desenfoque a sus visitantes. La lengua de Souto de Moura, como veremos, no surge de mera invención formal, sino de una búsqueda casi arqueológica entre lo antiguo y lo nuevo, lo primitivo y lo refinado, evolucionando y trayendo soluciones al presente.
***PALAVRAS CHAVES**: Souto de Moura; Museo Paula Rego; Cascais; Raúl Lino.*

INTRODUÇÃO

Uma artista - Paula Rego uma das mais importantes pintoras contemporâneas - à procura de um arquiteto para projetar um Museu para suas obras. E um arquiteto – Eduardo Souto de Moura que coleciona quase todos os prêmios de arquitetura - à procura de um lugar para projetar um Museu para sua amiga. Foi desta forma que nasceu um dos projetos mais significativos do arquiteto, a Casa das Histórias Paula Rego na cidade de Cascais em Portugal, cujas estratégias projetuais serão exploradas neste artigo.

Em uma cultura em que o tempo voa e a sociedade está hiper conectada, um passeio, uma viajem ou uma visita a uma exposição de arte, ou seja, a relação com o entorno à nossa volta, está deixando de ser uma possibilidade de enriquecimento tornando-se monotonia. Segundo o filósofo Mario Sérgio Cortella "*estamos vivendo um momento de obscurecimento da paisagem*", onde o importante é a chegada e não mais o percurso. A tecnologia é distrativa no sentido de tirar a atenção, mas estamos perdendo a capacidade de observação e fruição. O ver em geral possui uma conotação de passividade, discrição, os olhos deslizam sobre coisas e superfícies sem reservas. O resultado disso pode ser o empobrecimento do nosso universo de imagens, visões e experiências, enfim nossa capacidade criativa.

Em um mundo que está cedendo lugar à falta de significado em detrimento de uma uniformidade, apesar da busca incessante pelo diferente, o arquiteto Peter Zumthor coloca a pergunta: "*Onde encontro a realidade à qual devo dirigir minha imaginação, quando tento projectar um edifício para um determinado lugar e para um determinado objetivo ?" (ZUMTHOR,2009,p.36).*

O mundo da arquitetura é o mesmo onde no qual vivemos. As expressões artísticas como a música, o teatro, a pintura e mesmo a arquitetura, adquirem um poder mágico ao se tornarem parte do observador, fazendo parte do seu imaginário, transformando-se em experiências vivenciadas. Parafraseando Paulo Mendes da Rocha, (ROCHA, 2007, p.19) para navegar no oceano das proposições da arquitetura, é importante nos debruçarmos sobre todo o conhecimento humano já construído sobre ela. Conhecimento histórico, técnico, sensível, íntimo e pessoal, afinal tem nossas próprias memórias de vida, invocando lugares, situações e necessidades.

E é isso que faz o arquiteto português Eduardo Souto de Moura ao afirmar que não se deve começar do zero, pois existe um passado repleto de soluções arquitetônicas a que o arquiteto pode recorrer. Ao longo de sua caminhada profissional adotou várias referências no seu trabalho, mas sempre reivindicou o direito à diversidade, como a arquitetura de Mies pela qual ele resgata regras clássicas de composição, as analogias ao mundo de imagens que o cercam, e a admiração por Aldo Rossi e suas tipologias.

Com o Museu Casa das Historias Paula Rego, Souto de Moura desenvolve o que podemos chamar uma arquitetura do nosso tempo, pontuada de arquétipos da iconografia urbana de Cascais como torres, faróis e chaminés. As coberturas pronunciadas e trabalhadas dos palacetes de Raul Lino, a planta do edifício espalhada entre as árvores mimetizando-se com as residências do entorno.

Quanto à pintora Paula Rego que passou a infância e adolescência no Estoril :*"O museu ideal, para mim, é aqui em Cascais*" comentou. Foi a artista que indicou o arquiteto para o projeto e o convidou a conhecer seu trabalho no atelier londrino e em uma exposição então organizada pela Tate Britain. Relata Souto de Moura que percorreram várias salas de exposições, até que abrindo a porta de outro salão, povoada de quadros de Francis Bacon, em tons de laranja dispostos sobre paredes arroxeadas, exclamou: "*Veja, é isto que me seduz".*

CONTEXTO HISTÓRICO de CASCAIS

A origem da denominação de Cascais perdeu-se no tempo, mas na opinião do etimologista José Leite Vasconcelos, derivaria do substantivo cascal, pela existência de grande quantidade de conchas e detritos calcários de crustáceos nas praias da região. O município é limitado ao Norte pelo município de Sintra, a leste por Oieiras e a sul e a oeste banhado pelo Oceano Atlântico, na famosa "Costa do Estoril" como ficou conhecida.

Existem vestígios da ocupação romana desde o século II espalhados por todo o território de Cascais. Em 1364 D. Pedro I separa Cascais do conselho de Sintra elevando a aldeia de pescadores à condição de vila. Como porto de desembarque de produtos para Lisboa e também como área defensiva da costa contra invasores, a importância de Cascais aumentou consideravelmente no período inicial dos descobrimentos medieval com seus muros formando a praça.

Na primeira metade do século XV a pesca constituía a principal fonte de receita da vila, mas um violento terremoto de intensidade IX ou X na escala de Mercalli (1911) em 1 de novembro de 1755 devastou o então conselho de Cascais. De acordo com o os relatos do Frei Antônio de Espírito Santo, o tremor durou nove minutos transformando o povoado em "*um insensível e frio cadáver do que havia sido* [...]". (CASCAIS, 2014, p.31). Ao terremoto seguiu-se um maremoto, avançando o oceano para dentro do território por várias vezes, para a infelicidade dos sobreviventes.Os vestígios da destruição provocada pelo terremoto só desapareceram definitivamente na primeira metade do século XX, como foi o caso dos escombros do Palácio dos Marqueses de Cascais, que deram ugar à Casa do Conde de Monte Real.

A agricultura da região esteve sempre associada à figura do *saloio* (grifo nosso), herdeiro da tradição árabe no trabalho da terra, (denominação derivada termo "cahroi", adjetivo árabe que significa "habitante do campo") (FERNANDES, 1990, p.22). Os saloios eram os descendentes das várias invasões mulçumanas e reconquistas cristãs na península, e que viriam a ser expulsos de suas propriedades em meados do século XIX, em função do surto de desenvolvimento do litoral como estância balneária como veremos adiante. Sua função passaria a servir de mão de obra na construção civil ou serviçal nas casas mais abastadas.

A arquitetura popular denominada saloia, está hoje preservada no interior das cidades da região, sendo testemunho importante não só da cultura portuguesa, como da arquitetura das casas da aristocracia da região. O arquiteto Raul Lino utilizaria estas referências em seus projetos para as residências da região em Cascais. Os elementos formais mais característicos dessas casas são seus volumes caiados e maciços, com vãos de pequenas dimensões guarnecidos de pedra; telhados amouriscados com telhas meia cana e arremates arrebitados. (FERNANDES, 1990, p.35) (Figura 1).

Figura 1: Casa torreada com cozinha e chaminé e forno acoplado na região de Sintra
Fonte: Fernandes (1991, p.34)

O efetivo desenvolvimento da vila de Cascais ocorreu por volta de 1860, deixando seu histórico agrícola e pesqueiro, para se desenvolver como polo turístico e de veraneio.
Para isso construir acessos era a grande necessidade, e o Visconde de Nossa Senhora da Luz empenhou-se na tarefa da reconstrução da Estrada para Oieiras, entre 1859 e 1864, o que facilitou o acesso a Lisboa; e da estrada para Sintra, concluída em 1868. O Visconde começa a frequentar a vila de Cascais em 1862, e suas obras abrangeram novos edifícios, arruamentos passeios e jardins, e sua própria moradia no Alto da Bela Vista. A costa de Cascais, também se beneficiaria de possuir nascentes de águas minerais, e com isso a construção de estabelecimentos termais, contribuiria para uma grande mudança na vila com a construção de várias casas de veraneio. Passar temporadas em estâncias balneárias era uma tendência europeia, que Portugal aderiu tardiamente.
A partir do século XVIII a Inglaterra inicia uma prática de passeios à beira mar, tendo como motivação inicial práticas higienistas, mas que se transformarão rapidamente em intensa atividade social. O propósito inicial de lazer e saúde acaba se modificando em função de outros interesses, principalmente "*ver e ser visto*" Podemos balizar o início do turismo em Cascais e em toda a região, com a escolha do Palácio da Cidadela em 1870 por D. Luís e a rainha Maria Pia como residência de verão, e a alta aristocracia de Lisboa vai acompanhá-lo tornando Cascais a primeira estância de veraneio do país. (MORGADO,2013, p.13)
A presença da corte em mesmo que em épocas sazonais era um acontecimento tão importante, que a cidade de Cascais foi a primeira de Portugal a utilizar iluminação elétrica, realizada em 1878, por ocasião do aniversário de D. Carlos. Mas em 1889 com a inauguração da estrada de ferro de Lisboa até Cascais, a fisionomia da vila se transformaria totalmente. Entre gente da corte e de uma burguesia em ascensão que se sentia atraída pelos banhos, há também grupos de intelectuais como Eça de Queiroz e Guerra Junqueiro, e acompanhando este espírito renovador com alto poder econômico inicia-se um surto construtivo de casas de veraneio, no qual o arquiteto Raul Lino, importante personagem da arquitetura portuguesa, vai receber suas primeiras encomendas.
Raul Lino chega a Portugal vindo da Alemanha em 1897, e encontrará um país ainda agrário e pré-industrial, e segundo ele com uma arquitetura "[...] *frente aos estrangeirismos que provocaram a tam desastrosa queda no barbarismo de construções que deslustram a maioria das localidades portuguesas* [...]"(LINO, 1918, p.16), vai propor um novo conceito na virada do século XIX para o século XX, em plena fase do nacionalismo. O início de sua vida profissional é marcado pela articulação entre estudo, a prática, e a crítica arquitetônica, que ao longo de sua carreira vai definir sua obra. Lino vai ser o primeiro arquiteto (entre 1900 e 1970) a colocar ao lado das plantas e cortes, croquis de estudo da Casa Monsalvalt em periódicos da época, demonstrando que os desenhos não são apenas formas de comunicação, mas operam na prática projetual. (Figura 2)

Figura 2: Casa Montsalvat – Desenho de Raul Lino – 1901 e foto atual
Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian e https://www.publico.pt acesso 25 set.2016

Raul Lino vai se dedicar a procurar as raízes da cultura popular, viajando ao interior do país observando e desenhando os elementos tradicionais das casas rurais portuguesas, procurando uma identidade face às invasões estrangeiras. O debate de Raul Lino na tentativa de qualificar a identidade da arquitetura portuguesa, vai se consolidar no eixo geográfico Lisboa-Sintra-Cascais, com uma aristocracia ávida de consumo vai lhe permitir descobrir, valorizar e propor novos padrões de habitação, construção e utilização da paisagem.

A Casa Santa Maria contígua ao Farol de Santa Marta (sucessivamente alterada e aumentada em 1914 e 1918) projetada para a filha do aristocrata Jorge O'Neill em 1902 (Fig.8), e outras três residências todas situadas no Monte Estoril respectivamente: Casa Monsalvat, de 1901; Casa Silva Gomes, em 1902; e a Vila Tânger no ano seguinte, vão integrar o ciclo conhecido como as 4 "*marroquinas",* denominação de Pedro Vieira de Almeida devido à viagem do arquiteto ao Marrocos em 1902, marcam até hoje a paisagem arquitetônica de Cascais. (Figura 3)

Figura 3: Casa Santa Maria – Raul Lino – 1902
Fonte: https://upload.wikimedia.org acessso 30 maio 2018

ESTUDO DO PROJETO

Lugar

A Casa das Histórias está implantada em um grande terreno ajardinado, sugerindo uma continuidade com o tipo de construções em seu entorno, na maioria residências com áreas de terreno relativamente grandes, com muita vegetação e muros altos. A Câmara de Cascais disponibilizou ao arquiteto três terrenos, e ele se decidiu pela área onde se situava o antigo *Sporting Club da Parada,* local onde se realizavam os jogos de tênis e futebol da aristocracia do final do século XIX e início do século XX.

A ideia de um edifício com a mesma linguagem do seu entorno como se fosse uma residência, fazendo uma analogia com a tipologia da habitação, foi a escolha do arquiteto. Este tipo de relação encontra-se também no contexto da cidade de Cascais, onde nesta área além de residências, destaca-se a concentração de espaços culturais, e passou a ser conhecida como "área dos museus", utilizando-se de vários palacetes

antigos restaurados para transformá-los em espaços públicos. Destaca-se, por exemplo, a Casa dos Condes Castro Guimarães transformado em museu-biblioteca, e a Casa de Santa Maria, projeto de Raul Lino (comentado anteriormente) atualmente espaço de eventos e exposições. Destinado a reunir a alta sociedade em festas e eventos culturais, foram construídas quadras de tênis, e alguns edifícios para comemorações e festas da corte portuguesa durante a época de veraneio. (Figura 1)

Figura 1: Vista aérea de Cascais (área dos museus) e Casa das Historias Paula Rego
Fonte: Google maps: acesso 26 set. 2016

Na esquina da Rua Guilherme Fernandes limite oeste, onde foi projetado o estacionamento em forma de espinha com a Rua Jose Inácio Roquette existe um marco histórico até hoje, na época uma fonte, sinalizando a existência do antigo *Sporting Club Parada.* (Figura 2)

Figura 2: Casa das Histórias - Rua Guilherme Fernandes x Monumento Parada
Fonte: Google maps: acesso 26 set. 2016

A partir de 1976, verificou-se a importância de manter a consciência de um patrimônio marítimo da cidade de Cascais. As alterações ocorridas nos últimos 30 anos, como a gradual e sistemática diminuição da pesca e da produção dos seus derivados, que durante séculos havia marcado as atividades sociais e econômicas e o modo de vida de seus habitantes, não poderia ser esquecido. Deu-se então início a criação de um museu dedicado ao mar e dedicado à memória e ao lugar das pessoas que ali conviveram. O Museu do Mar foi

formalmente inaugurado em 7 de junho de 1992, e seus salões que abrigavam bailes, festas, torneios de Vela e Tênis, hoje são espaços dedicados à Arqueologia Subaquática.(Figura 3).

Figura 3: Museu do Mar com Casa das Histórias – ao fundo
Fonte: www.cascais.pt: acesso 30 maio. 2018

Implantação

A Casa das Histórias está implantada em um grande terreno ajardinado, sugerindo uma continuidade com o tipo de construções. Na Avenida da República em um amplo lote de 19.405 m², ligeiramente afastada da baía de Cascais e de seu centro histórico, o número 300 marca o acesso para a entrada da Casa das Histórias Paula Rego. Um muro baixo e arredondado, com cerca de um metro de altura todo rosado como o edifício principal, cerca um grande gramado com canteiros e altas árvores. Ao fundo do terreno emerge uma construção, quase térrea com volumes cúbicos de várias alturas e quase sem janelas e mais a frente duas altas torres em forma de pirâmides que se elevam entre árvores, para o museu não "*desaparecer*" na vegetação segundo o arquiteto.(Figura 1).

Figura 1: Casa das Histórias – vista externa da Avenida República
Fonte: Autora, 2017

A ideia inicial do arquiteto era interferir o menos possível no entorno e em toda sua envolvente, como se a nova construção fizesse parte do conjunto desde sempre. A única pré-existência que o arquiteto enfrentou, segundo ele mesmo, foram as árvores existentes no terreno, e ele levou isso em conta no seu projeto:

> O terreno era um bosque cercado com um vazio no meio, s antigas quadras de tênis que desapareceram com a Revolução dos Cravos. A partir da elevação das árvores e, sobretudo de suas copas, propus um conjunto de volumes com alturas distintas para responder ao programa heterogêneo. A disposição das caixas funciona como um positivo mineral do negativo que sobra das copas das árvores. (MOURA, 2009, p.130)

Na implantação há um afastamento físico entre o Museu e as vias ao redor, e o edifício não obedece ao alinhamento das ruas, ficando escamoteado pelas árvores como se estivesse dentro de um parque.
Não há no terreno uma área restrita, ou alguma separação física ou paisagística entre o edifício Casa das Histórias e o Museu do Mar, apenas a entrada deste último fica na Rua Júlio Pereira de Melo, que forma o quadrilátero, quase o oposto da entrada da Casa das Histórias. (Figura 2)

Figura 2: Implantação do Museu no terreno
Fonte: Desenho autora baseado http://Archweb.it acesso 25 set.2016

A entrada da Casa das Histórias conta com um acesso oblíquo ao passeio e um pórtico de entrada marcando o início do percurso até o edifício. Este percurso em linha reta na forma de uma calçada de 68m construída em pedra azulino, natural da região, e traz uma sensação de caminhada em um parque com jardins e belas visuais de todo terreno. Duas grandes árvores mantidas no terreno pelo arquiteto, também contribuíram para a colocação enviesada da passarela criando certa tensão, onde o observador primeiramente possui uma visão em perspectiva do museu podendo apreciar todo o conjunto, e a área verde do entorno. À medida que o visitante se aproxima do edifício um grande espaço coberto de transição se apresenta fazendo um contraponto entre a iluminação intensa externa, e o sombreado do espaço do museu.(Figura 3)

Figura 3: Casa das Histórias entrada edifício
Fonte: Autora, 2017

Nos primeiros esboços do arquiteto (confirmado por ele em e-mail emitido em 05/05/2017) feitos em um guardanapo na emergência das ideias: "[...] *Desenho, em arquitetura, é uma corrida contra o relógio, usamos o que temos à mão* [...]" (MOURA, 2013, p.376) em um restaurante do Porto, as características essenciais do projeto já estão definidas. Com uma grande clareza e simplicidade de traços, a Casa das Histórias com todas suas peculiaridades estava nascendo.
Podemos observar no seu esboço que foram testadas três entradas uma em cada rua, sendo que a entrada de serviço já estava estabelecida desde o início (a superior no desenho), a dúvida seria a entrada principal. A solução adotada foi o acesso pela Avenida da República, através de uma passarela enviesada em relação à calçada. Na lateral direita do guardanapo podemos ver uma notação sobre a ideia inicial do arquiteto, que era demolir a edificação do Museu do Mar. (Figura 4)

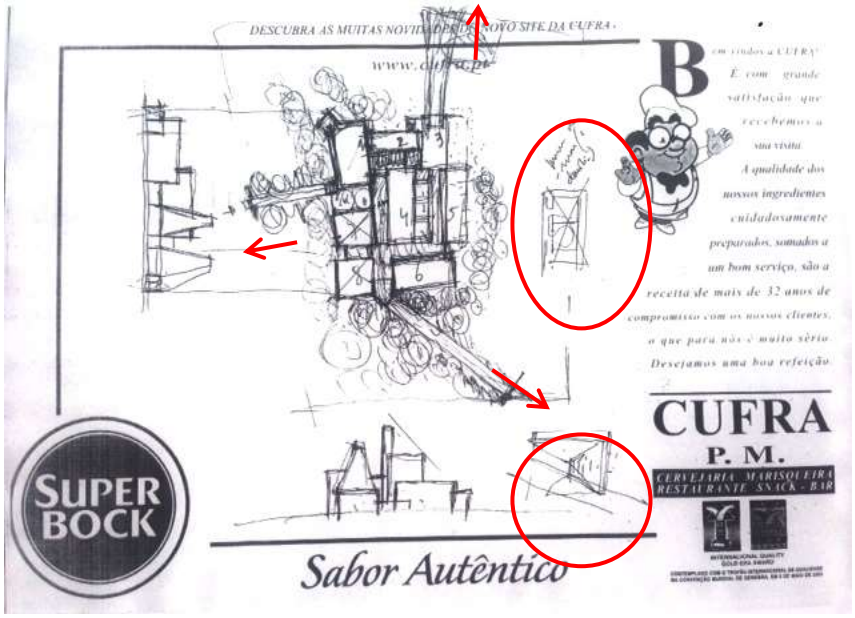


Figura 4: Casa das Histórias - Esboço de Eduardo Souto de Moura com intervenção da autora
Fonte: Casa das Historias (2009, p.38)

Durante o processo de projeto os esboços do arquiteto demonstram a procura de um elemento coberto pontuando a entrada da calçada para o terreno, uma espécie de pórtico já é sugerido pelo croqui na ponta do guardanapo, e sua forma definitiva não será diferente. (Figura 5)

Figura 5: Casa das Histórias - Pórtico entrada
Fonte: www.cascais.pt acesso 30 maio 2018

A entrada do edifício também merece atenção especial, e um elemento arquitetônico reforça essa passagem exterior e interior, mas aos poucos ele vai se integrando ao volume do edifício, diluindo-se e integrando-se na passarela oblíqua que leva o visitante desde o pórtico inicial da calçada até a entrada do edifício. (Figura 6 /7)

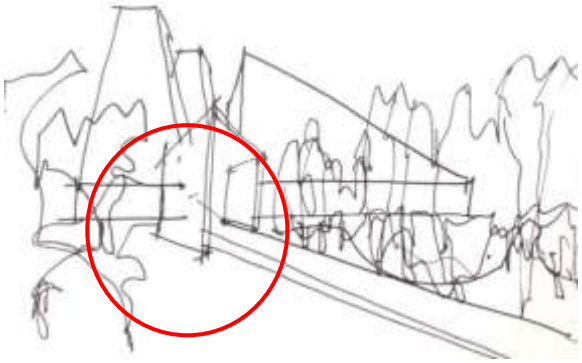


Figura 6: Casa das Histórias – croqui pórtico de entrada do edifício com intervenção da autora
Fonte: Casa das Histórias (2009, p. 41)

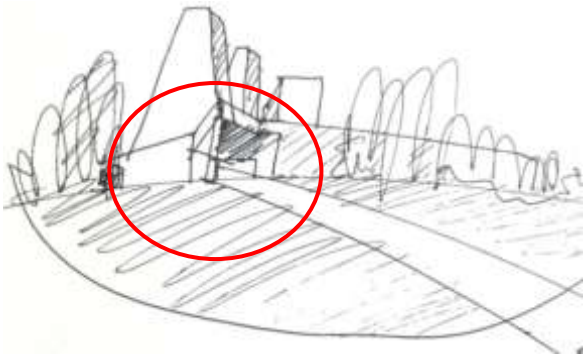
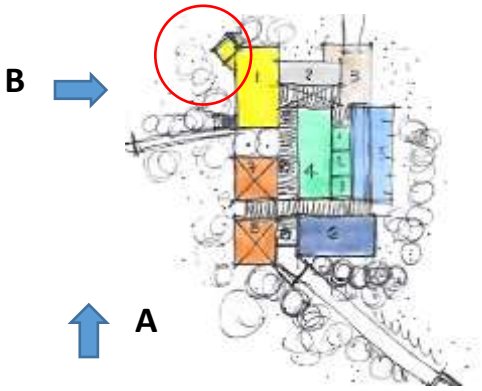


Figura 7: Casa das Histórias – Croqui de entrada edifício com intervenção da autora
Fonte: Casa das Histórias (2009, p.42)

Forma

A Casa das Histórias é um edifício composto por um conjunto de sólidos de diferentes volumetrias, que incluem cinco salas destinadas à exposição permanente, uma sala para exposições temporárias, um auditório com capacidade para 200 pessoas e ainda uma livraria e um café, espaços demarcados pelas pirâmides.
Através do redesenho do croqui inicial do Souto de Moura podemos observar alguns pontos do seu processo projetivo. Nos primeiros esboços (guardanapo) podemos observar um espaço central dominante (verde) e ao seu redor, vários espaços secundários são agrupados. Da forma como os volumes estão distribuídos percebemos que o arquiteto tentou conciliar a necessidade de adequação ao programa, (numerando os volumes), a dimensão de algumas áreas, as proximidades funcionais, os acessos, enfim os problemas. (Figura 1)

Figura 1: Redesenho croqui inicial de Eduardo Souto de Moura para Casa das Histórias
Fonte: Desenho autora



1- Volume Sala
2- Volume Sala
3- Carga/Descarga
4- Volume Salas
5- Área administrativa
6- Auditório
7- Café
8- Livraria

As áreas com hachuras são Corredores, acessos e pátios;

Os espaços adjacentes aos volumes compartilham uma área intermediária (hachurados) seriam a circulação do edifício, e vazios internos que funcionam como pátios para iluminar os ambientes internos, pois o partido do arquiteto já previa volumes maciços com poucas aberturas para o exterior. No canto do volume um podemos observar um pequeno volume em ângulo que se projeta para o exterior, funcionando como uma janela, assim como o chanfro no canto da pirâmide da livraria. Uma forma diferenciada de colocar aberturas que Souto de Moura se utilizou primeiramente na Casa de Manoel de Oliveira, onde as janelas ao mesmo tempo em que se abrem ao exterior, deixam o interior recuado e protegido.
A disposição dos volumes no terreno não é aleatória, segue uma disposição de ortogonalidade, um eixo que transpassa todo o terreno, de norte a sul e serve como separação entre o edifício do Museu do Mar e o terreno da Casa das Historias (Eixo1). Linhas paralelas a esta ordenam as volumetrias, (Eixo 2) sendo que a linha que conforma o acesso principal a 45º (Eixo 3) segundo o arquiteto, teve intenção de preservar árvores existentes, passa pelo eixo da primeira pirâmide. (Figura 2)

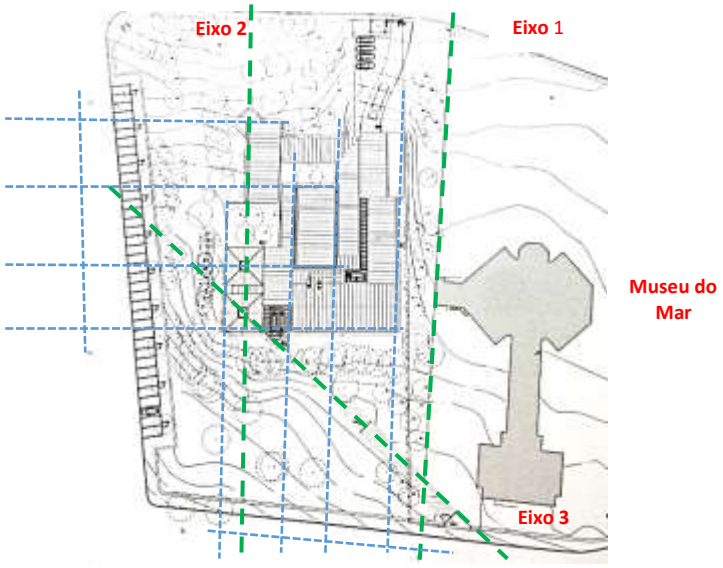


Figura 2: Casa das Histórias - Planta de implantação com eixos de composição
Fonte: Desenho autora

A distribuição dos vários corpos além de obedecer a princípios reguladores ortogonais, regulou também a altura dos volumes, onde o volume central se constituía no mais alto com 10,2 metros, depois das pirâmides com de 16,70m de altura. Por outro lado uniformizou as alturas referentes ao átrio, ao auditório, aos serviços administrativos, e alguns espaços da circulação, ficando a cumeeira com 4,2 m a área mais baixa do conjunto. (Figura 3)

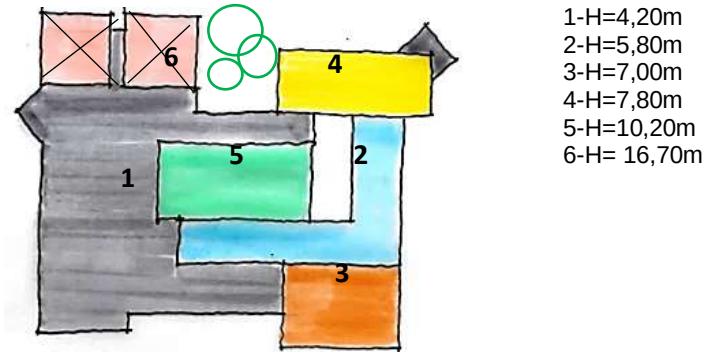


Figura 3: Casa das Histórias - diagrama com altura das cumeeiras
Fonte: Desenho da autora baseado no croqui do guardanapo de Eduardo Souto de Moura

Os volumes que denominamos pirâmides não são efetivmente volumes puros, isto é, cada volume é o resultado da composição de um tronco de pirâmide quadrangular elevada sobre um prisma coincidente com sua base. Com aproximadamente nove metros de lado, o primeiro volume junto à entrada corresponde à livraria e o segundo a cafeteria. O espaço entre elas permite integrar a área de serviço do café, deixando a área da pirâmide livre para mesas e cadeiras.
Esta separação volumétrica, juntamente com o vazio do pátio e o volume oblíquo da entrada, conferem autonomia aos corpos piramidais, deixando-os em maior evidência. Depois dos croquis iniciais em planta baixa e com o partido do projeto definido o arquiteto estuda as fachadas do edifício, e suas relações de alturas e formas com os outros volumes. Os panos de vidro da área administrada foram estudados de várias maneiras (ele faz notações 'não conseguido') como podemos observar em seus esboços, ora panos de vidros expostos na fachada, ora recuados, e as proporções em relação aos volumes existentes. (Figura 4)

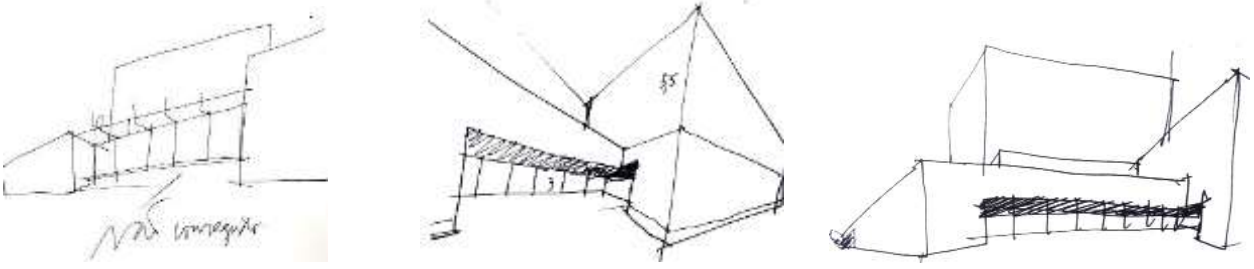


Figura 4: Casa das Histórias – Croquis da fachada administração
Fonte: Eduardo Souto de Moura (2009, p.43/49)

Com o objetivo de não elevar a altura do edifício, o arquiteto distribuiu as áreas técnicas, depósitos e vestiários no piso do subsolo. Esta solução também foi adotada em outros projetos como a Casa das Artes, e o recente Pavilhão Multiusos em Viana do Castelo, como forma de integrar os edifícios ao entorno e uma

reocupação constante do arquiteto com a escala, detalhe que ele coloca diante da proposta de construir elementos tão altos como as pirâmides: (Figura 5)

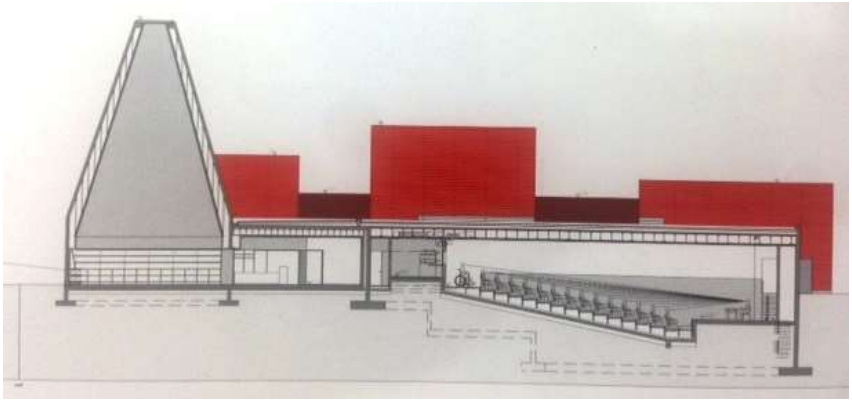


Figura 5: Casa das Histórias – Corte Auditório
Fonte: Escritorio Eduardo Souto de Moura

> Quando a arquitetura é totalmente abstrata, feita de muros, caixas ou panos de vidro, é mais difícil dizer se algo está dentro ou fora de escala, porque tudo se baseia numa relação positivo negativo. Porém quando construí uma "chaminé", como no caso deste museu, então podemos codifica-la com espaços domésticos, e posso medir e perceber se estou errado. Estou sempre me perguntando: 'Ficou muito alto, ridiculamente monumental? Fiquei entre eu quero e não posso?(GRANDE, 2009, p. 18)

As pirâmides conferem o "caráter" da Casa das Histórias, transformando-as em símbolo icônico do edifício, e nesta caracterização entramos na especificidade do método de pensar e projetar do arquiteto. No universo das analogias onde passeia Souto de Moura referências pinçadas para a Casa das Histórias vão dos palacetes rosados com torres de telhados mouriscados de Raul Lino, à chaminé do Mosteiro de Alcobaça, passando pela tipologia dos faróis, silos e torres da cidade rossiana, com uma capacidade única de incorporar, transformar e trazer essas memórias culturais para a atualidade. (Figura 6)

Figura 6: Casa das Histórias – pirâmides da livraria e do café
Fonte: Autora, 2017

Com relação à Aldo Rossi Souto de Moura nunca escondeu sua admiração pelo arquiteto principalmente no início da sua carreira, na década de 1970 em um seminário do arquiteto na Galícia. A obra e os escritos de Aldo Rossi são uma referência direta para a analogia enquanto método de projeto, onde o italiano colocou suas ideias no texto"arquitetura para museus". Este encontro o marcou decisivamente, despertando seu interesse pelo o discurso de Rossi sobre a tipologia, seriação e o arquetipo nas analogias históricas. Em sua Autobiografia Científica, Aldo Rossi declara sua admiração pelos palacetes de Cascais e Sintra: (Figura 7)

Figura 7: Chamines Palácio de Sintra
: Fonte: http//: www. Siimgroup.pt acesso 30 maio 2018

> [...] uma torre não é só um símbolo religioso ou de poder. Penso no farol ou nas grandes construções cônicas do Palácio de Sintra, em Portugal, nos silos e chaminés. Estas últimas constituem as mais belas mostras de arquitetura do nosso tempo[...](GRANDE apud Rossi ,2009,p.11)

Outra analogia do arquiteto o Mosteiro de Alcobaça, foi o primeiro edifício genuinamente gótico construído em solo português, suas obras se iniciaram em 1178. A cozinha do mosteiro foi totalmente reformada em 1752 e revestida de azulejos, sua monumental chaminé atinge 18m de altura apoiada em pilares de ferro, material que foi utilizado na construção civil de Portugal pela primeira vez. (Figura 8)

Figura 8:: Chaminé do Mosteiro de Alcobaça
Fonte: http//: www. Siimgroup.pt acesso 30 maio 2018

Na história da cidade de Cascais as obras de Raul Lino são referência arquitetônica de uma época, e Souto de Moura trouxe essa "monumentalidade" do palacete como resposta a um entorno de residências, depurando os elementos decorativos até chegar aos maciços retangulares com volumes tipo chaminé, e sobre essa referência: "Sempre *gostei de Raul Lino. Gostava mais de Mies, mas lia Raul Lino mesmo sem saber porque. Não sei, sentia talvez uma inclinação de que era heterodoxo*. (GRANDE, 2009, p.17)
Em uma das residências mais conhecidas de Raul Lino em Cascais a Casa Santa Maria, Lino repete temas que lhe são caros como a relação com o lugar, e a redução de espaço ou adequação ao programa. Localizada no extremo do terreno delimitado pelo mar, ao lado do Farol Santa Marta, o projeto inicial (foi reformulada várias vezes) bastante inovador para época por sua simplicidade e racionalidade. Projetada com espaços quadrangulares, destinado às zonas sociais unidos por um corredor, este conjunto forma entre si um pátio exterior e a casa se volta para a vista do mar, protegida do vento.
Podemos observar na planta abaixo detalhes interessantes que nos remetem à composição da Casa das Histórias.(Figura 9)

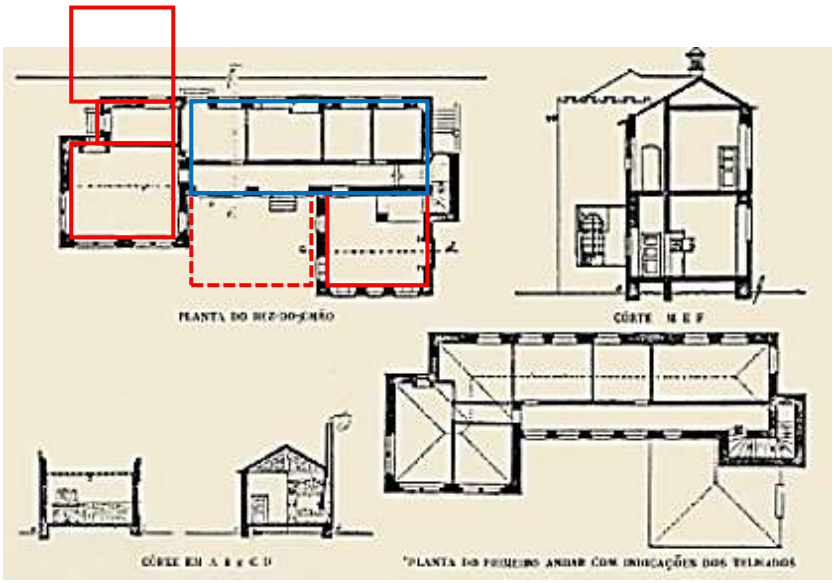


Figura 9: Casa Santa Maria Cascais – Planta e Corte com intervenção da autora
Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian

A Casa das Histórias expressa com a fragmentação dos seus volumes, uma certa tensão já experimentada na residência da Arrábida (Região de Setúbal) na qual o arquiteto procurou aceitar a topografia inserindo o edifício em cima da montanha, em contato direto com o entorno, abrindo janelas para a paisagem, contrariando o partido utilizado nas residências do norte, fechadas em seus muros.
Outro importante projeto de Raul Lino, agora na cidade de Sintra, a Casa dos Penedos, um projeto concluído em 1922, forneceu ainda mais material ao arquiteto no processo projetual da Casa das Histórias. Souto de Moura referenciou Raul Lino neste palacete não somente na fachada terracota muito utilizada nas residências da região, mas também na composição de suas torres e cantos chanfrados: (Figura 10)

> Além do vermelho, utilizei outras referências da Casa dos Penedos [...]. A sala principal da exposição permanente é rematada por um pequeno volume, rodado à 45º, que marca um

> intervalo de árvores, um eixo visual. Desenhei esse canto sudoeste do museu uma janela com profundidade, que remete àquela casa de Raul Lino. (BAPTISTA, 2010,p.12)

Figura 10 : Casa dos Penedos – Cascais - Raul Lino -1922
Fonte: www.siimgroup.pt acesso 30 maio 2018

Souto de Moura referenciou Raul Lino neste palacete não somente na fachada terracota muito utilizada nas residências da região, mas também na composição de suas torres e cantos chanfrados:

> Além do vermelho, utilizei outras referências da Casa dos Penedos [...]. A sala principal da exposição permanente é rematada por um pequeno volume, rodado à 45º, que marca um intervalo de árvores, um eixo visual. Desenhei esse canto sudoeste do museu uma janela com profundidade, que remete àquela casa de Raul Lino. (BAPTISTA, 2010,p.12)

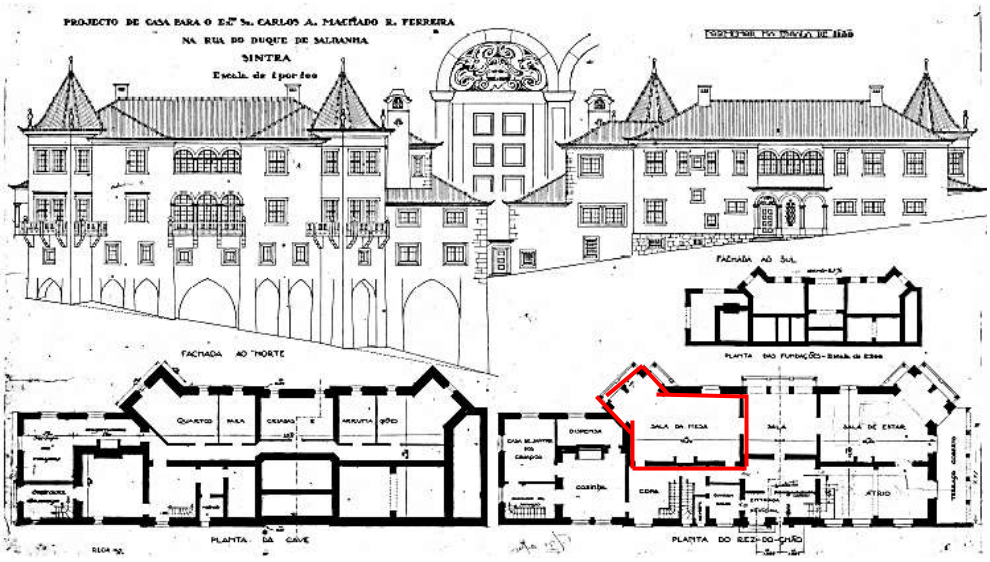


Fig. 16 Casa dos Penedos – Raul Lino – 1922 - Planta Térreo, Superior e Embasamento com intervenção da autora
Fonte: Fundação Calouste Gulbekian

Na procura de soluções para seus projetos, o arquiteto não limita seus horizontes, pelo contrário, abre-se à tudo que possa fornecer material para seu processo criativo, passando pela história, o lugar, os métodos construtivos.
Como o contexto atual é constituído de mútiplas soluções arquitetônicas, e o arquiteto deve adaptar-se ao diferentes programas e contextos de trabalho, Souto de Moura se utiliza de diversas ferramentas no projeto da Casa das Histórias para conseguir a plasticidade desejada: da história através das composições e detalhes de Raul Lino, das tipologias e respeito á cidade de Rossi e da estratégia de complementar o projeto com o entorno, com intenção de inserí-lo em sua envolvente, e segundo costuma salientar em suas entrevista a respeito de suas obras, fazer o edifício "*passar despercebido*" e "*existir bem*".

5.5 Iluminação e Aberturas

A arte precisa da arquitetura para protegê-la, exibi-la, e também para iluminá-la, exaltando-a em focos de luz ou em sombras especialmente projetadas. As escolhas referentes à iluminação são importantes na organização do edifício, e afetam o modo como utilizamos e sentimos o espaço.
O tema janelas por Souto de Moura, já se tornou um fato conhecido no mundo da arquitetura, por sua tentativa de evitar projetá-las durante quase trinta anos, mas o arquiteto já foi obrigado a se redimir deste problema: [...] "*afortunadamente no projeto do Convento das Bernardas fui obrigado a colocar 235 janelas.*" (tradução autora) (GOODWIN, 2014, p.165).
Segundo ele, o incômodo e a dificuldade com o assunto residem no fato de que, por mais aproximações que se façam entre a altura e a largura desses elementos clássicos, nas produções mais atuais falta uma perspectiva de profundidade, as paredes possuem pouca espessura.
O edifício da Casa das Histórias é um conjunto bastante fechado externamente, e o programa do museu não requeria muitas aberturas para o exterior, então o arquiteto pode dispor delas conforme sua intenção de conseguir as ambientações desejadas. Na tarefa de distribuir as aberturas e controlar as proporções, ele recorre a alguns critérios para uniformização, como colocar as janelas e portas na cota zero. (Figura 1)

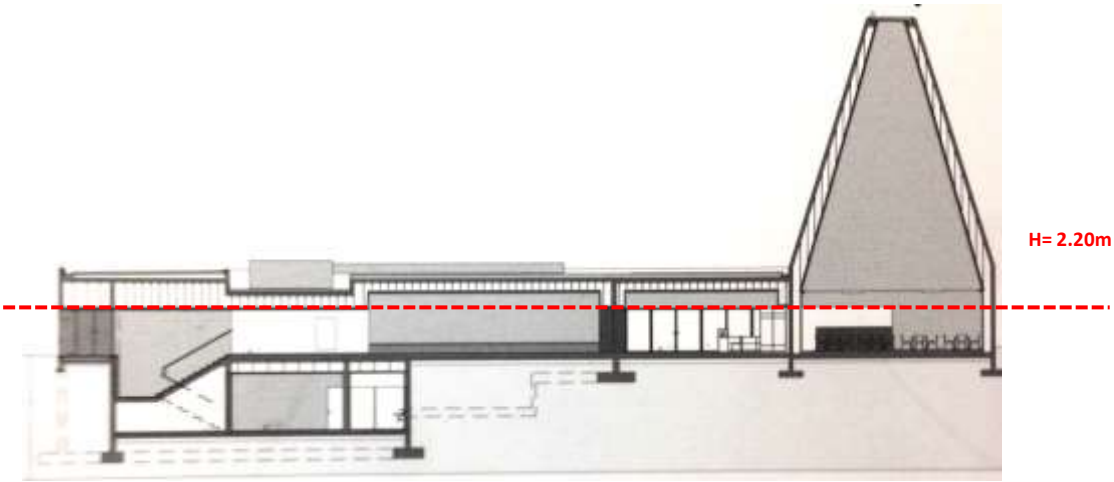


Figura 1: Casa das Histórias – Corte na área do café e recepção- com intervenção da autora
Fonte: Escritório Eduardo Souto de Moura

Assim todas as aberturas vão do piso até H=2,20m de altura, sendo que todos os caixilhos aparentam ser portas simulando passagens para o exterior, e as transições entre uma sala de exposição e outra, também estão niveladas à esta altura, trazendo ao interior do museu uma linguagem clara, sem excessos, característica da sua arquitetura. Nas áreas da administração onde a iluminação natural se faz necessária, o arquiteto utilizou um detalhe presente em muitos dos seus projetos residenciais, paredes de vidro preenchendo o vão, porém recuados da cobertura de forma a sombrear toda esta área da forte insolação deste lado do edifício. (Figura 2)

Figura 2: Casa das Histórias – Área administrativa
Fonte: Casa das Historias (2009, p.67)

As janelas ou portas de canto ajudam a desmaterializar os limites dos volumes, além de criar focos de atenção durante o percurso do museu. Essas aberturas atuam no edifício como molduras, trazendo o jardim para dentro do edifício, criando a relação "artefato x natureza" tão cara ao arquiteto. (Figura 3)

Figura 3: Casa das Histórias – Sala de Exposições permanentes e pátio externo
Fonte: Casa das Histórias (2009, p.84)

O arquiteto abriu poucos vãos nos blocos maciços, alguns deles com o claro intuito de explorar a luz natural para criar lugares, onde por alguns instantes a luz invade o espaço e protagoniza a cena. (Figura 4)

Figura 4: Casa das Histórias - sala 1
Fonte: Autora, 2017

Este detalhe de panos de vidro e bancos monolíticos está em presente outros projetos, principalmente residenciais. As demais salas de exposição se utilizam de iluminação artificial, alinhadas ao longo das saídas de ar condicionado no forro acompanhando as paredes, outro detalhe do arquiteto para obter linhas contínuas sem interrupções. As paredes brancas e o piso de granito polido ajudam na reflexão da luz.
As grandes protagonistas da iluminação sem dúvida são os volumes piramidais que caracterizam o museu. Eles contêm o espaço da livraria e do café, e Souto de Moura trabalhou a luz natural de um jeito puro, uma abertura no topo da pirâmide, de forma que a luz incidente parece se desmaterializar no ambiente, um feixe de luz zenital atravessa o tronco de pirâmide e marca sua presença na arquitetura, como um óculo. No ambiente do café uma superfície presa por cabos de aço se transforma em luminária quando necessário. (Figura 5)

Figura 5: Casa das Histórias – Espaço café
Fonte: Autora, 2017

O volume da livraria também conta com um chanfro de 45º com vista direta para o jardim, iluminando e qualificando este espaço, e nas palavras de Souto de Moura: [...] *"as janelas não existem para compor uma parede, mas para juntar duas".* (MOURA, "O projecto", 2009, p. 12) (Figura 11).

Figura 12 Casa das Histórias – foto interna da livraria
Fonte: Casa das Historias (2009, p.83)

Materialidade

Quando o arquiteto passa da criação para a ação, ele não traduz simplesmente as formas imaginadas, pois agora ele está trabalhando com as formas da matéria. Os materiais possuem sua própria expressão e cabe ao arquiteto extrair todo potencial criativo do material a ser utilizado.

O espaço arquitetônico não é apenas para ser visto e observado, mas para entrar, ocupar, confrontar, utilizar, pois eles articulam nossa relação e percepção com o mundo, e segundo Pallasmaa atualmente os arquitetos estão se conscientizando de uma necessidade de: [...]"*resensualizar a arquitetura por meio de um senso reforçado de materialidade, tatilidade, textura e peso, densidade do espaço e da luz materializada"*(PALASMAA,2011,p.36)

No edifício da Casa das Histórias, seus volumes avermelhados revestidos de uma textura estriada no concreto, fazem contraponto interessante com as árvores ao redor com se a construção estivesse lá desde sempre, como era desejo do arquiteto.

O concreto vermelho e a pedra azulino, são os únicos materiais utilizados na área externa, todo construído em concreto e internamente todo branco, como uma tela, a pedra do piso faz a conexão da área externa com o interior do edifício. (Figura 1)

> A disposição das caixas funciona como o positivo mineral o negativo que sobra do perímetro das copas das árvores. Este jogo de 'Yang' e 'Yin', entre artefato e natureza, contribuiu para definir o material externo, concreto vermelho, cor oposta ao verde do bosque, cuja massa ficou menos espessa por profilaxia botânica. (GRANDE, 2009, p.130) (tradução autora).

Figura 1: Casa das Histórias – detalhe das paredes
Fonte: Autora,, 2018

Na parte interna a linguagem depurada do arquiteto está presente em todos os detalhes, as paredes de gesso acartonado variam de espessura para acomodar todo tipo de necessidades técnicas conforme a disposição das salas e passagens, forros e paredes brancas, rodapés em mármore branco e piso em granito azulino garantem total unidade de materiais.

A pedra azulino foi trabalhada de diferentes formas, em placas mais rústicas na entrada do terreno do museu, polida e em cortes regulares no interior do edifício. Nas peças utilitárias do museu como o balcão do átrio, o banco ao longo do corredor expositivo e janela chanfrada, assim como as escadas, foram desenhados cortados e polidos de modo a parecerem monolitos em pedra, para Souto de Moura os detalhes de uma obra são essenciais e devem ser bem resolvidos. (Figura 2).

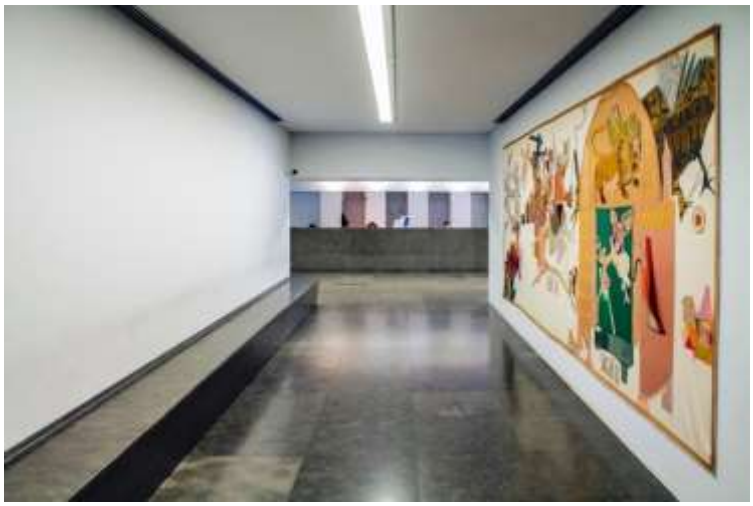


Figura 2: Casa das Histórias – Recepção
Fonte: Autora, 2017

Quanto ao acabamento externo dos blocos, Souto de Moura já estuda texturas no concreto com a preocupação de compor um conjunto harmônico. Em sequência no esboço da parte administrativa e dos dois volumes laterais (auditório e o setor de carga e descarga) ele desenha textura no concreto na forma de placas intercaladas marcadamente horizontais. (Figura 3).

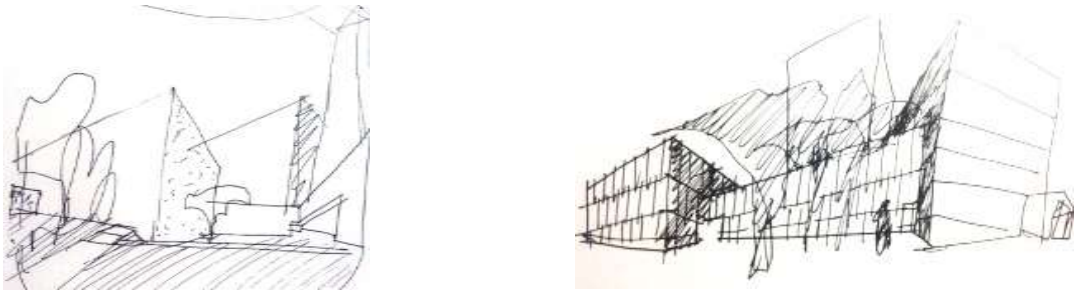


Figura 3: Casa das Histórias – croqui de Souto de Moura com intervenção da autora
Fonte: Casa das Histórias (2009, p.42 e53)

Em outro desenho repete o desenho das placas no volume frontal (auditório) e nas pirâmides já surge o desenho em padrão *espinha de peixe*, (grifo do autor) que ficaria em definitivo no tronco da pirâmide, e segundo o arquiteto lembra os detalhes da arquitetura de Raul Lino na região: "[...] *pensei no padrão dos azulejos dos palacetes de Raul Lino."* (GRANDE, 2009, p.18) (tradução autora). (Figura 3).

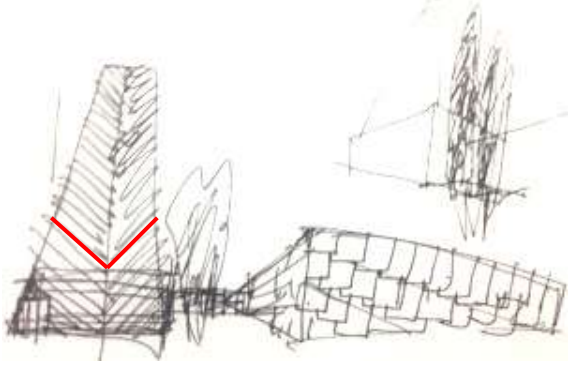


Figura 3: Casa das Histórias – croqui de Souto de Moura com intervenção da autora
Fonte: Casa das Histórias (2009, p.46)

A Casa dos Patudos, atual Museu de Alpiarça em Cascais, possui um desenho em azulejos na sua torre que evidencia o padrão escolhido por Souto de Moura, mas outros azulejos bem conhecidos projetados por Raul Lino para outras residências, também pontuam o mesmo padrão geométrico. (Figura 4/5)

Figura 4: Azulejo Casa do Cipreste – Raul Lino - 1915
Fonte: https://pt.scrib.com/document > acesso 17 ab.2017

Figura 5: Casa dos Patudos – Raul Lino -1915
Fonte: https://fasciniodafotografia.wordpress.com

A textura do concreto foi obtida através da "cofragem" (formas para moldar o concreto) e segundo o arquiteto Sérgio Koch que trabalhou no projeto, a intenção era obter o efeito mais rústico possível, até com as marcas dos pregos*: "Embora a técnica não seja incomum, tudo é estudado ao milímetro. Cada comprimento e altura das juntas de madeira. O resultado é reduzido ao ponto de se sentir primitivo"* http://www.designcurial.com/news>. Acesso em: 17 ab. 2017.
Enquanto o concreto desenha marcas horizontais, as pirâmides desenham a forma de "espinha de peixe", e o arquiteto procura o modo de construir a forma para obter o resultado desejado. Por fim em um último esboço, Souto de Moura resolve como seriam as texturas, dos blocos seriam marcadamente horizontais, inclusive a base das pirâmides, e no seu tronco manteria desenho inicial. (Figura 6)

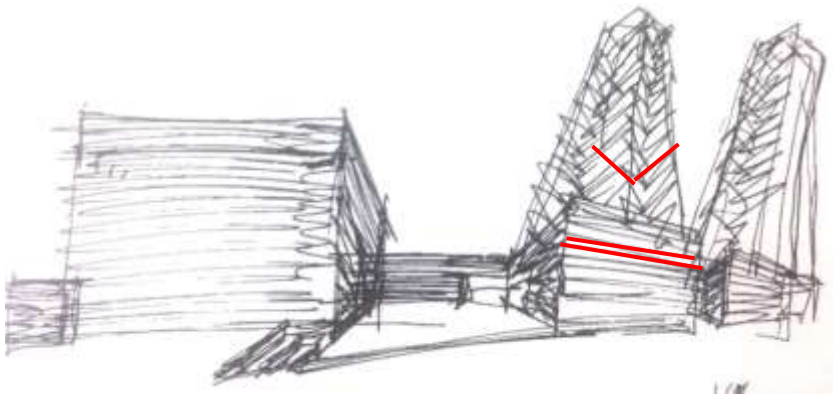


Figura 6: Casa das Histórias - croqui Eduardo Souto de Moura com intervenção da autora
Fonte: Casa das Histórias (2009 p.47)

A cor terracota é muito presente nesta área da cidade, as residências, as telhas, os vasos de planta, uma mistura dos tons quentes da vizinhança com as residências da região. Para obter a cor precisa, Souto de Moura experimentou várias amostras de concreto, ajustando o corante até conseguir o tom que desejava. Para obter o efeito duradouro da cor no concreto apesar da garantia da empresa, a experiência da prática

do arquiteto em obras falou mais alto: [...] *"coloquei uma amostra do betão, virada a Sul, no meu escritório em frente ao Rio Douro"* (BAPTISTA, 2010, p.12) (Figura 7).

Figura 7: Casa das Histórias – Externa área do café
Fonte: Autora, 2017

A cor e a textura foram elementos determinantes na tectônica da Casa das Histórias. A pigmentação do concreto na coloração vermelho enferrujado traz um efeito desigual e pictórico, pois com a porosidade do material e a incidência do sol, o edifício assume varias tonalidades de vermelho. Para o arquiteto esses tons lembram os antigos campos de tênis existentes no local e contrastam com o verde brilhante das árvores.

Com esse projeto Eduardo Souto de Moura desenvolve uma arquitetura do nosso tempo, feita de justaposição de diversos elementos retirados de vários contextos.

Souto de Moura é conhecido por seu sentido prático perante as dificuldades dos clientes e da construção, apesar disso aprecia contradições e complexidades, e na sua "*resistência em construir mais do mesmo*" lança mão de vários artifícios para resolver seus problemas.

Apesar de possuir elementos do passado na obra, não há linearidade, não são analogias transpostas diretamente, são releituras, assim como os quadros de Paula Rego, releituras de acontecimentos e experiências vividas.

CONCLUSÃO

No início de sua carreira Souto de Moura projetou muitas residências, que para ele são "*laboratórios*" de projeto, pois mudando a escala segundo ele, muda tudo. Ao longo de sua carreira passou da pequena à grande escala segundo ele: "*como faria um estudante que enfrenta um novo projecto, com as mesmas debilidades e a mesma falta de experiência".* (MOURA, 2008, p. 66). Para ele não existem soluções *a priori* seja uma residência, um estádio, uma estação do metro ou contextos cada vez mais complexos, ele busca a experimentação e a revisão das linguagens utilizadas, avaliando para obter respostas eficazes no projeto.
Nesta casa cheia de histórias da artista Paula Rego, ele trabalhou decompondo a forma, mudando a escala, recortando seu interior, colorindo sua fachada, moldando seus volumes entre as árvores do antigo sítio local, e ainda reverenciando um arquiteto como Raul Lino, representante da arquitetura de toda uma época e uma nação.
No projeto da Casa das Histórias além de guardar os tesouros de Paula Rego, a cidade ganhou um local extremamente agradável e acolhedor, não apenas mais um edifício, mas um parque que conversa com seu entorno residencial e com uma materialidade tão rica quanto as histórias de Cascais. O arquiteto Pallasmaa em seu livro Habitar nos mostra a importância desses lugares:

> As estruturas da cidade capturam e preservam o tempo do mesmo modo que as obras literárias e artísticas. Os edifícios e as praças nos permitem retornar ao passado e experimentar o lento ritmo curativo da história. (Pallasmaa, www.ggili.com.br)

Tudo isso junto em um projeto harmonioso, acolhedor e interessante, não é pouca coisa, mas para ele é tudo uma questão de "adequação", sua palavra preferida para definir arquitetura.
E depois de pronto a artista lhe escreveu: [...] "*Gostei, é muito vermelhinho*." [...] No total segundo o arquiteto, não estiveram juntos "mais de três horas", mas com sua capacidade de "ver e absorver" tudo o que o cerca, foram suficientes.
Podemos dizer que a Casa das Histórias foi construída a quatro mãos, cada um no seu meio específico de expressão. A combinação de Paula Rego e Souto de Moura rendeu equilíbrio: a produção de ambos possui formas poderosas e contam cada uma suas próprias histórias.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ferreira de. *Cascais Vila da Corte:* oito séculos de história. Cascais. Câmara Municipal de Cascais. 1964.

BAPTISTA, Carlos Daniel F. *Casa das Histórias Paula Rego:* entre a memória e a amnésia. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Porto. 2010

BELÉM, Margarida Cunha. *O essencial sobre Eduardo Souto de Moura.* <www.incm.pt > Portugal. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2015. ISBN: 9789 7227 20953.

CAMARA MUNICIPAL CASCAIS. *Casa das Histórias Paula Rego* – arquitectura. Cascais. 2009.

FERNANDES, José Manuel; JANEIRO Maria de Lurdes. *Arquitetura Vernácula da Região Saloia:* Enquadramento da Região Atlântica. Lisboa: Ministério da Educação - Instituto de Cultura Portuguesa. 1990.

GRANDE, Nuno. Regreso a casa. In: *Eduardo Souto de Moura 2005/2009.* Madri: Croquis Editorial, 2009, p.19.

MENDES da ROCHA, Paulo. *Maquetes de Papel*. São Paulo. Cosac Naif. 2007.

LINO, Raul. *A Nossa Casa.* Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples. Lisboa: Atlântida, 1918, p.16.

MORGADO, Ana Tereza G. S. *Da boca do inferno aos banhos da Poça*: 1870-1920.Tese de Doutorado Departamento de História da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia. Lisboa. 2013

PALLASMAA**,** JUHANI. *As mãos inteligentes:* sabedoria existencial e corporalizada na arquitetura. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre, R.S.: Bookman. 2013

PALLASMAA**,** JUHANI. *Habitar.* Trad. Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

.ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura.* 2º ed.ampl. Barcelona: Gustavo Gili. 2009

.

V enanparq
Salvador - 2018

AS RUPTURAS DA PRAÇA DO EXPEDICIONÁRIO

DISRUPTIONS OF THE PRAÇA DO EXPEDICIONÁRIO

LAS RUPTURAS DE LA PRAÇA DO EXPEDICIONÁRIO

EIXO TEMÁTICO: HISTORIA E TEORIA DA ARQUITETURA DA CIDADE E DO URBANISMO

DENIS, Zélie Anne Catherine

Mestra em Urbanismo (PROURB-FAU-UFRJ); Arquiteta (Escola Nationale Superior de Arquitetura de Versailhes, França)

Zelie.denis@gmail.com

AS RUPTURAS DA PRAÇA DO EXPEDICIONÁRIO

DISRUPTIONS OF THE PRAÇA DO EXPEDICIONÁRIO

LAS RUPTURAS DE LA PRAÇA DO EXPEDICIONÁRIO

EIXO TEMÁTICO: HISTORIA E TEORIA DA ARQUITETURA DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:

Por uma analogia entre análise urbana e psicanálise, o artigo a seguir desenvolve uma releitura da história da Praça do Expedicionário no Rio de Janeiro. Na psicanálise, o trauma não-assimilado passado é atualizado no presente através de retornos transformados do evento traumático. Nossa hipótese discute a presença de retornos do trauma na cidade ilustrado por espaços em estado de crise.

PALAVRAS-CHAVE: Trauma, análise urbana, Praça do Expedicionário

ABSTRACT:

Through an analogy between urban analysis and psychoanalysis, this article aims at reinterpreting the history of the Praça do Expedicionário in Rio de Janeiro. Acording to psychoanalysis, non-assimilated trauma from the past takes place in the present transformed although still traumatic. We question the actual presens of traumas' returns in the city wich would be illustrated by spaces in a state of crisis.

KEYWORDS : Trauma, urbain analysis , Praça do Expedicionário

RESUMEN:

Mediante una analogía entre análisis urbano y psicoanálisis, el siguiente artículo desarrolla una relectura de la historia de la Plaza del Expedicionario en Río de Janeiro. En el psicoanálisis, el trauma no asimilado pasado es actualizado en el presente a través de retornos transformados del evento traumático. Nuestra hipótesis discute la presencia de retornos del trauma en la ciudad ilustrada por espacios en estado de crisis.

PALABRAS-CLAVE: Trauma, analisis urbano, Praça do Expedicionário

INTRODUÇÃO

> « Se, como Freud sugere incidentalmente, os traumas urbanos são comparáveis aos traumas psíquicos, então por que não imaginar que, tal como a abordagem psicanalítica, existem maneiras de gerir ou tratar o espaço urbano, permitindo-lhe senão de manter o seu passado, pelo menos de viver em boa inteligência com ele? » (MAROT, 2010, p.48)[1]

No mundo de hoje, entre os atentados e os riscos de guerra entre a insegurança urbana e a prioridade financeira, os atos de violência se tornaram temáticas urbanas: os bombardeios continuam a destruir as ruas de Aleppo, os carros-bombas aterrorizam Beirute, a loucura do sacrifício religioso assombra as ruas da Europa, as desigualdades sociais imperam nas cidades da América do Sul, os grandes complexos imobiliários expulsam bairros inteiros para fora da cidade, etc. Embora sejam variáveis dependendo do contexto, os riscos de produzir novos eventos traumáticos são onipresentes, tornam-se ainda característicos das nossas cidades, lotadas e irregulares. Refletir sobre a crise econômica e política, hoje, significa pensar nos atos do passado que lidaram com esse tempo incerto, um tempo de crise.

Diante do traumatismo, alguns espaços urbanos são mais assinados ao tempo de crise. Eles não correspondem à dinâmica da cidade, sejam eles vagos, vazios, abandonados, estigmatizados, odiados ou apenas perdidos. Vindos de um outro tempo de um outro ritmo, esses espaços vêm de um esquecimento patente. Sem até mesmo declarações de desinteresse ou rejeição, eles não se encontram em nenhum componente da cidade, seja ele social, econômico, geográfico administrativo, construtivo ou jurídico. Que seja uma angustia passageira ou uma ruptura real no tempo, os estados de crises marquem a narrativa da cidade, a fragmentam, a decompõem e a obriga à se reinventar.

No Rio de Janeiro, a Praça do Expedicionário parece diminuir a cada ano. Espaço central dos projetos urbanos no meio do século XX, inicialmente idealizado pela prefeitura do Rio de Janeiro para ser depois abandonada por esta última, legada ao Ministério da Justiça do Rio de Janeiro (MJRJ), a Praça do Expedicionário parece uma quimera no desenho urbano do centro carioca. Em estado de crise, veremos neste artigo que a praça não consegue se inscrever na dinâmica urbana carioca. De que maneira o estado de crise aparece e por que em alguns espaços ele parece mais problemático do que em outros? Neste artigo, partimos da hipótese de que o estado de crise vem de um trauma não assimilado, um choque que mexeu na narrativa da cidade e deixou traços no território.

Para admitir esta hipótese, partimos do estudo de Sébastien Marot, desenvolvido no seu livro *l'art de la mémoire, le territoire et l'architecture,* no qual ele restitue uma analogia que Sigmund Freud elaborada em o *Mal-estar na civilização.* O psicanalista compara a memória humana e a cidade de Roma, na qual acumulam-se em seu solo todas as camadas da sua história. Sigmund Freud afirma que o esquecimento não significa *a destruição do resíduo mnêmico,* mas uma dissimulação, onde *tudo é, de alguma maneira, preservado e que, em circunstâncias apropriadas (quando, por exemplo, a regressão volta suficientemente atrás), pode ser*

[1] Trad. de : « Si comme Freud le suggère incidemment, les traumatismes urbains sont assimilables aux traumatismes psychiques, alors pourquoi ne pas imaginer qu'à l'instar de la démarche psychanalytique, il y ait des façons de gérer ou de traiter l'espace urbain qui, tout en le refaçonnant, lui permettent sinon de conserver tel quel son passé, au moins de vivre en bonne intelligence avec lui ? » MAROT Sébastien, **L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture**, coll. Penser l'espace, ed. de la villette, Paris, 2010, p.48

trazido de novo à luz[2]. Roma apaga ao longo do tempo as construções, do mesmo jeito que a mente se libera de algumas lembranças. Se no seu solo tudo pode reaparecer, o espaço na superfície é constantemente renovado. Muito do que será destruído e esquecido constitui o substrato da cidade e permite o seu normal andamento. Sebastien Marot vê nesta analogia entre a memória urbana e a memoria psíquica não somente uma relação formal, mas uma forma de consubstancialidade[3]. Assim como Sébastien Marot[4], propomos de analisar o trauma e o estado de crise sob o prisma da psicanálise. As chaves de compreensão da psicanálise permitem de interpretar o tempo de crise da cidade, o qual foi estabelecido após o trauma e se constitui pela acumulação de signos não formulados. Ao longo deste estudo, o leitor encontrará uma analogia entre cidade e mente humana, entre dinâmica coletiva e ação do sujeito. O trauma urbano não é um bem material ou uma construção, mas uma percepção do que o sujeito experimentou coletivamente. A psicanalise oferece a possibilidade de dar uma segunda leitura à escrita da cidade, uma segunda narrativa que considera as transformações da memória, os traumas e o tempo de crise.

Pensamos importante considerar essa segunda leitura do território porque a brutalidade das decisões políticas e do olhar do território na superfície levaram o Rio de Janeiro, como muitas cidades do mundo, não somente à uma crise dos símbolos históricos, mas à uma crise social violenta, associada às expropriações e à desigualdade - ao afastamento e à exclusão de uma parte da população. Na Praça do Expedicionário, as marcas dessas violências não estão visíveis, se não enxergamos à profundidade do território. Apenas então, projetos urbanos em boa consciência poderiam ser desenhados. Não acreditamos que a cidade possa evitar todos os traumas, mas trabalhar alguns deles poderiam dispensar a sua repetição. Assim, seria necessário se focar nos traumas que já ocorreram, analisar os territórios a partir deles para evitar o insuportável.

Primeiramente, estudaremos a narrativa administrativa da Praça do Expedicionário. Por uma pesquisa de arquivos, leitura de decretos e de Projetos Aprovados de Alinhamento (PAA), poderemos observar aspiração, ou desejos que não conseguiram se acomodar da realidade, escolhas políticas radicais que tiveram grande repercussão na geografia da cidade (e, em particular, em uma parte da população). Em segundo lugar, definiremos o estado de crise e o evento que ocasionou este estado: o trauma. Poderemos então compreender a necessidade de reler e aprofundar a leitura do território. Assim, acabaremos com uma segunda leitura da narrativa da Praça do Expedicionário, uma análise sensível que considera a crise e o trauma.

[2] FREUD Sigmund, "O mal-estar na civilização", in **O futuro de uma ilusão, o Mal-estar na Civilização e outros trabalhos** *(1927-1931),* obras psicológicas completas do Sigmund Freud, Volume XXI, ed. IMAGO, p.45

[3] MAROT Sébastien, **L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture**, coll. Penser l'espace, ed. de la villette, Paris, 2010, p.46

[4] Neste artigo, não desenvolveremos uma justificativa maior na analogia entre urbanismo e psicanalisa do que a referência de Sébastien Marot. No texto original do qual este artigo emergiu, consideramos as relações entre a memória do sujeito, a memória coletiva e espaço, em particular através dos escritos de Maurice Halbwachs.

A PRAÇA DO EXPEDICIONÀRIO

No Rio de Janeiro, a Praça do Expedicionário parece escapar da cidade. Praça publica no centro da metrópole, a sua presença urbana nos questiona. Numerosas praças compõem o Rio de Janeiro e suscitam diferentes modos de apropriação por parte da população. Que sejam festas populares (Praça Paris ou Praça da Harmonia), atos políticos (Praça Floriano), eventos comerciais (Praça Tiradentes), estruturas históricas (Praça XV), vitrines turísticas (Praça Mauá), respirações urbanas (Praça Mário Lago), transporte público (Largo da Carioca) ou informalidades populares (Praça Marechal Âncora), todas parecem ter um papel preponderante na dinâmica do centro do Rio.

A Praça do Expedicionário não é uma respiração urbana, nem popular e sem papel social ou econômico: ninguém para nesta praça. Ela não é abandonada, alguns jardineiros a mantêm, mas também não é investida. Em nossa análise, notamos que ela não tem nome fixo, a prefeitura hesita entre a Praça do Expedicionário e a Praça dos Expedicionários[5], alguns habitantes da cidade a conhecem sob o nome de Castelo (a partir do nome da parada de ônibus a poucos metros), mas a maioria não sabe onde ela fica. Poucas pessoas param nela, ela é principalmente um lugar de passagem, as ruas que a cercam dão acesso ao Ministério da Justiça do Estado do Rio de Janeiro (MJRJ). Os trabalhadores poderiam almoçar na praça, há bancos instalados na sombra, mas nenhum passante se senta neles. Alguns moradores de rua se estabelecem nela, mas nunca estiveram lá com regularidade. Um projeto de preservação do patrimônio queria ser implementado, mas não teve sucesso. O carnaval, ávido por espaços abandonados, terrenos baldios e lugares proibidos, não faz uso da praça. Pesquisas na Internet através do site do *google* não são bem-sucedidas. No entanto, uma lenda urbana emerge: o estacionamento subterrâneo do local seria o único bunker construído no Rio de Janeiro pelo estado brasileiro para se proteger em caso de bombardeio.

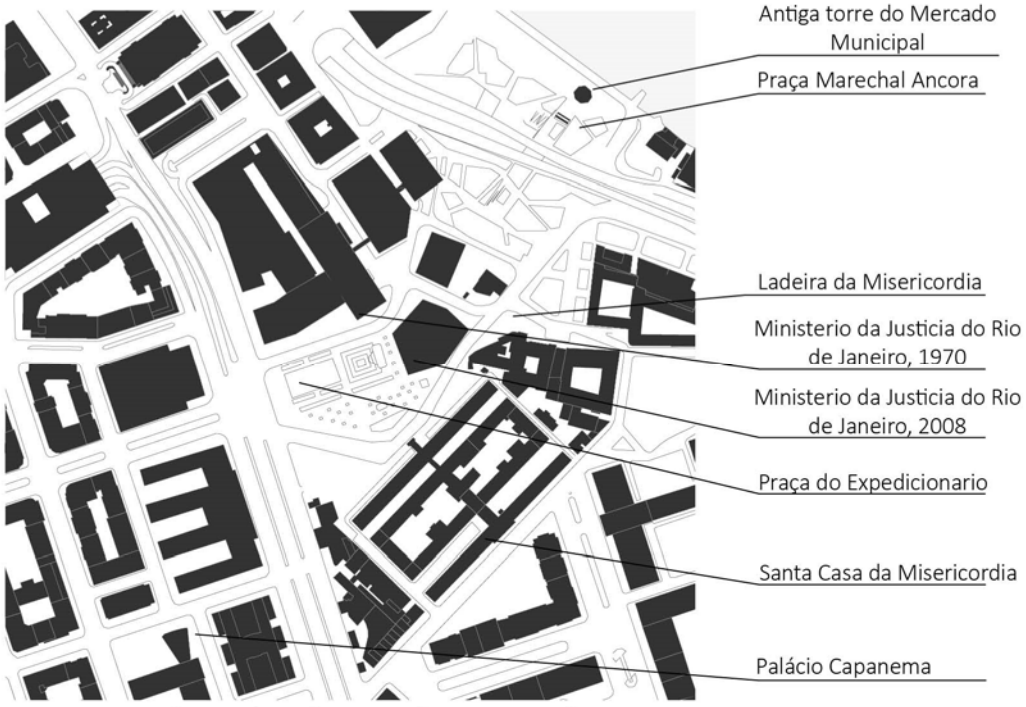
A praça foi removida em 2016, nas restruturações do bulevar olímpico. As grades que cercava a praça foram destruídas. As vagas de estacionamentos que fechavam a praça foram suprimidas, o ponto de ônibus mudou de lugar, vários arvores foram plantadas, e alguns bancos instalados. Antes da restruturação que durou de 2010 a 2016, os skatistas, que acostumavam praticar na praça, foram proibidos. Os catadores de papéis que se reuniam nos anos 1990 foram repudiados. Os pesquisadores acadêmicos não conhecem a praça, ao contrário do seu passado que eles aprofundaram em varias ocasiões. Em uma pesquisa acadêmica, a praça foi até qualificada “como um espaço abandonado e desprovido de qualquer importância simbólica” [6]. A praça existe como que pela metade, nem abandonada, nem investida, em real estado de crise silenciosa.

[5] Na praça, há uma pedra inaugurativa datada do 16 de janeiro de 2016 com o nome Praça dos Expedicionários. No entanto, do outro lado da praça, um sinal urbano registra a praça como Praça do Expedicionário.

[6] VILA BOAS Naylor, **A espalanada do Castelo :** fragmentos de uma história urbana, tese de doutorado orientada por Pr. Roberto Segre no PROURB-FAU-UFRJ, septembre 2007, P.82

A Praça do Expedicionário, fonte: DENIS Zélie, 2017

A Praça do Expedicionário se situa no centro do Rio de Janeiro, perto da Praça Quinze e do Palácio Capanema, no prolongamento da Avenida Almirante Barroso, cercado por três ruas e um edifício, a Avenida Presidente Antônio Carlos, o Beco da Música, a Rua Marechal Aguinaldo Caiado de Castro e o Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro (TJRJ). De grande dimensão, a praça pode ser dividida em duas partes. A primeira parte é um quadrilátero, organizado em torno de um obelisco monumental em honra ao Barão do Rio Branco. Em um pedestal, doze degraus permitem que o pedestre se aproxime do obelisco, entronizado à frente de uma esplanada de grama. A segunda parte da praça altera o caráter regular da primeira parte por um desenho mais contemporâneo e pela continuação da curva da Rua Marechal Aguinaldo Caiado de Castro. Nesta parte, as árvores se organizam em um desenho quadriculado, estão mais baixas e parecem ter sido recentemente plantadas. Alguns bancos estão instalados para se sentar. No meio desta parte, se encontra uma estátua de Ruy Barbosa acenando. A entrada de um estacionamento subterrâneo abaixo da praça está situada na Avenida Presidente Antônio Carlos.



Praça do Expedicionário, 2017, fonte: DENIS Zélie

A Praça do Expedicionário

A Praça do Expedicionário foi inaugurada oficialmente pelo Decreto nº 8831 de 8 de maio 1947, cujo reconhece a criação da "Praça do Expedicionário", anteriormente conhecido como Praça do Castelo, comemorando o segundo aniversário da vitória das Nações Unidas. Desde 1953, a praça aparece nos planos da cidade no seu lugar atual. Os primeiros planos de execução de um monumento em homenagem ao barão de Rio Branco apareceram em 1947.

A história oficial da Praça do Castelo parece parar na criação da Praça do Expedicionário em 1947. Nenhum documento dá conta da evolução da nova praça. Antes de 2008[7], nenhum artigo de jornal a relata. No entanto, desde 1947, se o obelisco não muda de lugar, várias transformações tinham sido feitas ao seu redor. Em todas as velhas fotografias que pudemos encontrar, a Praça do Expedicionário e todas as parcelas ainda vazias estão cercadas de carros, um grande parque de estacionamento ao ar livre. Nenhum Projeto Aprovados de Alinhamento (PAA) desde 1947 se interessou em mudar o desenho da praça.

Em treze de maio de 1970, o PAA n°8852 decreta a construção do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro entre a Avenida Presidente Antônio Carlos e a Praça do Expedicionário[8]. Ele é o primeiro edifício que enquadra a praça e limita a um quadrilátero. Com este mesmo projeto de alinhamento, a cidade pede a destruição das últimas antigas casas do Bairro da Misericórdia, já em grande parte destruída durante a construção da Avenida Perimetral (1960). O Ministério da Agricultura, monumento eclético construído para o Centenário da idependência, tem o mesmo destino e é destruído em 1980. Cada destruição marca a criação de uma nova praça. Os terrenos vazios não são aceitos como tal, cada vazio ganha um nome e o status de praça. Ao redor da Praça do Expedicionário se acumulam praças: Praça Rui Barbosa (terminal de ônibus e antiga parcela residencial), Praça João Paulo II (antigo Ministério da Agricultura), Praça Antenor Fagundes (vazios desde a construção do aterro), Praça Ministro Angulo ... É somente a partir do projeto Rio Orla, que o entorno da Praça do Expedicionário passa a ser reestruturado. Em 1999, o Projeto de Nuno Portas em associação com MBM Arquitetos conecta e organiza todos esses lugares vazios em um grande parque. Este projeto será parcialmente construído. Mas nada será feito para a Praça do Expedicionário, que servirá como armazenamento para as obras.

No 27 de novembro de 2008, a Lei Complementar nº 91[9] altera o regulamento de construções da Praça do Expedicionário para construir uns edifícios adjacentes ao TJRJ. O Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) redigiu uma resolução[10] tentando proibir a sua promulgação. No entanto, os edifícios são construídos a partir de 2009 e uma segunda lei é decretada em 2011, a qual estabelece os espaços ao redor da Praça como complexo judiciário do estado do Rio de Janeiro (TJRJ) obrigando o TJRJ a realizar uma pesquisa arqueológica no local,

[7] Nossa pesquisa nos arquivos do *O Globo* arquivos não renderam frutos.

[8] Notamos que dentro do PAA oficial, a Praça do Expedicionário é denominada *Praça Dos Expedicionários.*

[9] Lei Complementar Municipal nº. 91 de 27/11/2008, Prefeitura do Rio de Janeiro, Cesar Maia, https://leismunicipais.com.br/a/rj/r/rio-de-janeiro/lei-complementar/2008/10/91/lei-complementar-n-91-2008-cria-areas-aedificandae-que-menciona-e-da-outras-providencias-2008-11-27-versao-original

[10] Resolução nº. 01-14ªRO.CD–14/04/2009, Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento do Rio de Janeiro IAB-RJ Conselho Deliberativo, Rio de Janeiro, 2009

a valorizar e preservar o património cultural, contribuir para a reabilitação da praça, considerar as orientações de organizações de património cultural na implementação de construções e nas obras de desenvolvimento e paisagismo. É a partir dessa lei que a praça passa a ser reestruturada e restituída em janeiro de 2016 para os cariocas. Graças a escavações arqueológicas, serão encontrados os antigos muros de um Rio de Janeiro esquecido.

Substituto de espaço em urbanização (destruição e reconstrução nos entornos), a narrativa administrativa da praça é fragmentada, efractada. Desde 1947, um PAA só considera a praça para conceber a sua conservação a um outro organismo público. Os outros PAAs estão ligados aos edifícios entornos, o que torna a narrativa da praça quase ilegível. Mas para aprofundar essa questão e entender porque várias dinâmicas de transformação urbana existem nos entornos da praça e não na praça em si, precisamos contar a história do lugar antes de 1947, antes da sua criação oficial.

A Praça do Castelo

As antigas muralhas encontradas nos solos da Praça do Expedicionário são os últimos traços da construção de São Sebastião do Rio de Janeiro datando do século XVI. Se empilhamos as cartas histórica da cidade, a Praça do Expedicionário fica na exata vertical da Praça do Castelo no Morro do Castelo, um dos primeiros morros urbanizados na baia da Guanabara. Sem voltar à camada de construção urbana primitiva, gostaríamos de descrever a primeira praça pública ocupando este espaço, a Praça do Castelo. Na sua urbanização, no Morro do Castelo foram construído três edifícios monumentais: o forte, o colégio jesuíta e o convento São Sebastião. Esses três ficavam em torno de uma grande praça, a Praça do Castelo, da qual partiam três ladeiras, a ladeira da Misericórdia (seguindo o colégio) no leste, a ladeira do Seminário (que dava acesso ao convento) no lado Oeste e a ladeira do Castelo (mais perto do forte) no lado norte. Com o desenvolvimento da cidade e do morro, as habitações se construíram em torno desses monumentos e dividiram a praça principal em duas partes: uma à frente do convento e a outra no meio do morro, entre o colégio e o forte. A partir do século XVII, o comércio marítimo aumenta e a vida da cidade se transfere em torno do Largo do Carmo (hoje Praça XV). As funções administrativas e sociais, também, se deslocam a alguns metros do morro. Com a expulsão dos jesuítas por Marquês de Pombal em 1759, o colégio jesuíta tornou-se um hospital militar, ao qual é incorporado um observatório astronômico. O Largo do Castelo deixa de ser o centro da cidade, o qual foi transferido para o pé do morro perto do palácio imperial, na Praça do Carmo.

Morro do Castelo, 1866, fonte: DENIS Zélie

Com o desenvolvimento da Cidade Baixa e o desinteresse da burguesia para os morros cariocas, a Praça do Castelo perde o apego que ela tinha, ela demora a se desenvolver e assim mantém o seu caráter de praça tradicional de vila colonial. As classes sociais as mais ricas abandonam os morros. Em 1903, sob o governo de Rodrigo Alves e a chegada do prefeito Pereira Passos, um plano de reformas urbanas importantes é feito e marca uma ruptura radical para o desenvolvimento do Rio de Janeiro. Sob a influência das grandes reformas européias do século XIX, sob grandes destruições, o prefeito quis tornar a cidade um símbolo da força do *Novo Brasil,* da Nova República brasileira (declarada em 1889) e assim facilitar a entrada e a saída de bens e de capitais. Nessa dinâmica da reestruturação da cidade, os morros são considerados inadequados, infestados de casas insalubres, refletindo a pobreza dos seus moradores[11]. Em 1921, 4.200 pessoas viviam no Morro do Castelo dividido em 408 casas. A maioria dos residentes faziam parte das classes sociais pobres e eram negros, muitos deles empregados domésticos, lavadeiras, porteiros, sapateiros etc. Em 1905, para a construção da Avenida Central, uma parte do Morro do Castelo seria destruída. Alguns anos mais tarde, em 1922, a destruição do Morro do Castelo[12] é decretada enquanto a Comemoração Internacional do centenário da independência do Brasil começa. A destruição por jatos de água dura dois anos, os últimos traços do morro desaparecem em 1924.

[11] Já em um estudo sanitário de 1798, considerava-se que os morros privavam a cidade da circulação de ar e impedindo as autoridades cariocas de tratar as doenças que se desenvolveram.

[12] O Morro do Castelo possuía 64 metros de altura no cume, equivalente a um prédio de vinte andares.

A destruição do convento jesuítas durante a destruição do Morro do Castelo, Marc Ferrez, fonte : Biblioteca Nacional, Brasil, 1922

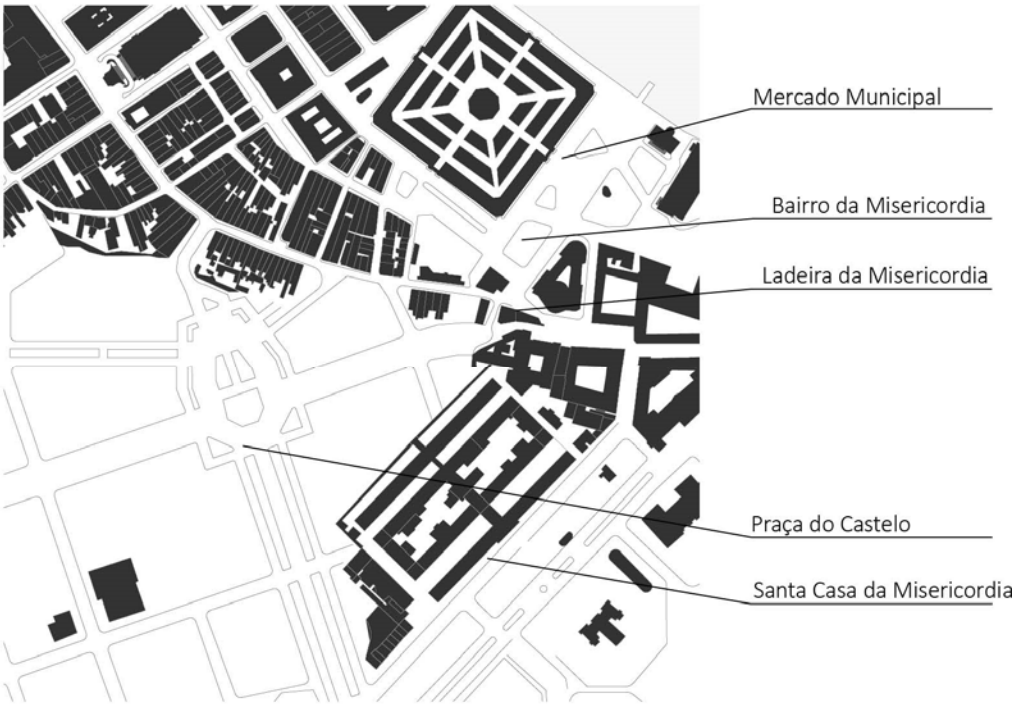
Em 1922, durante a destruição do morro, duas praças estão visíveis, uma em frente do convento e outra, menor, no centro do Morro cercado de moradias. De acordo com uma carta de 1866, o Largo do Castelo é a praça no centro do morro, a qual é ligada ao convento pela Rua São Sebastião. Portanto, a praça não tem enquadramento de monumento, somente a altura do convento domina de longe as casas[13]. As fotografias de Augusto Malta de 1920 mostram o solo do morro irregular e de terra, as casas vetustas e insalubres, apenas uma via pavimentada (a que liga a praça ao convento) e uma pequena escola primária, Escola Carlos Chagas, dentro de uma casa colonial de dois andares, coberta com azulejos brancos. A maioria dessas imagens retratam as crianças correndo descalças nas ruas. Em uma fotografia de agosto de 1920[14], os habitantes estão nas janelas ou na abertura das portas, eles olham para o fotógrafo enquanto as crianças brincam no meio da praça e se misturam com as cabras.

[13] « Desse modo, criava-se um eixo dinâmico de percepção da igreja, na medida em que voltava-se enviesada para o largo, revelando ao mesmo tempo sua fachada principal e a lateral, essa efetivamente exercendo sua função de acesso principal ao templo, marcado por um imponente portal em pedra. Sua fachada principal voltava-se para um pequeno e estreito largo, subordinado ao espaço principal, limitado também por casarios em sua outra extremidade. Também é interessante notar que tal implantação fez com que fotografias que revelam sua fachada frontal sejam relativamente raras. » VILA BOAS, p.129

[14] As fotografias da mesma época representam a cidade baixa em uma metrópole do início do século XX. A Avenida Central tem um caráter da Paris de Hausmann, os cariocas apanhando o bonde eléctrico. Duas dinâmicas urbanas se enfrentam, a de uma cidade baixa burguesa, vitrine do Brasil, construída sobre novos planos urbanos, e uma cidade em cima mais pobre, tradicional, que tem crescido de forma vernácular e onde os investimentos públicos parecem inexistentes (manutenção das vias públicas, comissão sanitária para a salubridade das casas, restauração de monumentos).

Largo do Castello, Malta Augusto, fonte: Biblioteca Nacional, Brasil, 1920 et 1921

A partir de 1920, vários projetos são desenhados para a futura esplanada, mas na destruição do morro, em 1922, nenhum projeto é consenso. A terra fornecida pela destruição não tem destino, um aterro será construído nas bordas do morro, os planos do aeroporto Santos Dumont chegariam somente mais tarde. No entanto, em 1910 um projeto de um túnel sob o morro havia sido projetado pela cidade (PAA n°1193), visando urbanizar o morro e facilitar o tráfego sem destruí-lo. Em 1920, um projeto é oficializado pelo Decreto nº 1826 visando criar uma nova centralidade no Rio de Janeiro pelo desenho de um plano em relação à Avenida Rio Branco. Neste projeto, uma grande praça redonda é projetada (PAA n°1355), à exata vertical do antigo Largo do Castelo. Em 1922, um segundo plano (PAA n°1489) é desenhado e o novo centro é projetado na vertical do convento.



Esplanada do Castelo, 1936, fonte: DENIS Zélie

Em 1928 o arquiteto francês Alfred Agache é convidado ao Brasil para desenhar um plano global para o Rio de Janeiro[15]. Em seu plano de reorganização da cidade, a esplanada do castelo é um dos pontos mais importantes da estrutura do desenvolvimento da cidade. No centro do seu plano, uma nova avenida, a Avenida Presidente Antônio Carlos corta no seu centro pela Praça do Castelo, oferecendo à destruição do Morro um símbolo apropriado. A instabilidade política (revolução de 1930) impede a construção do Plano Agache. No entanto, algumas orientações são seguidas, a Avenida Rio Branco e a Avenida Presidente Antônio Carlos são construídas seguindo o plano de alinhamento de 1928 (PAA n°1805). Em 1930, os edifícios também aparecem nas parcelas mais próximas da Avenida Rio Branco. No entanto, a maior parte da esplanada fica vazia, a praça somente organiza o tráfego. A destruição do Morro do Castelo deixara um grande vazio até os anos 1940.

A esplanada após a destruição do Morro do Castelo e a nova Praça do Castelo fonte : Biblioteca Nacional, Brasil, 1930

Em 1931, a primeira Comissão do Plano da Cidade[16] é criada pelos arquitetos Archimedes Memória, Lucio Costa e Henrique Angemos Brunhs e os engenheiros Novais e Armando Godoy para avaliar a viabilidade do projeto de Agache. A Comissão propõe um novo plano para a esplanada do Castelo em relação com as discussões abertas sobre a arquitetura moderna durante os CIAMs. Ela estabelece uma tipologia modernista sem parcelas, criticando as soluções tradicionais previstas no Plano Agache, destruindo a Santa Casa da Misericórdia, porém preservando a Rua Santa Luzia. A nova centralidade proposta nos planos anteriores é preservada, uma praça com formato quadrado, cercada por edifícios é projetada. Enquanto no Plano Agache a Praça do Castelo fica no exato encontro da Avenida Presidente Antônio Carlos e da Avenida Almirante Barroso, a nova praça se desloca à frente da Avenida Almirante Barroso, na lateral da Avenida Presidente Antônio Carlos. Já não é mais o centro da circulação, ela concluía a Avenida Almirante Barroso. A praça é particularmente grande, o obelisco em homenagem ao Barão de Rio Branco está no centro cercado por degraus e cercado por um poço de água. Em 1947, o primeiro projeto da praça é projetado no mesmo

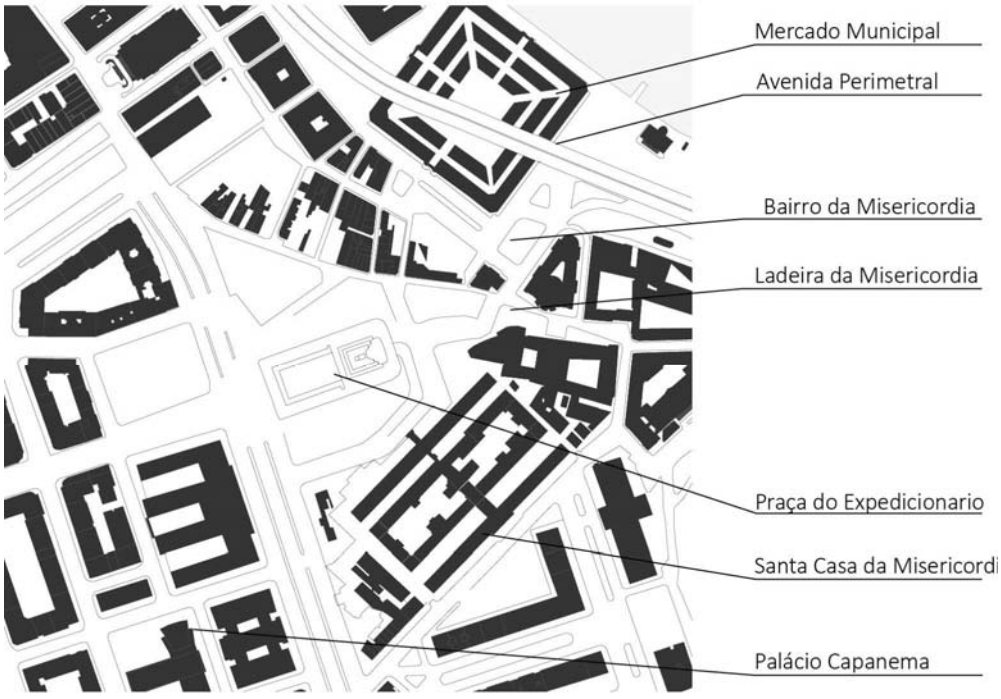
[15] « Agache representou um ponto de inflexão no processo de constituição do urbanismo no Brasil. Os vários grupos que discutiam, ao longo dos anos 20, os problemas da cidade puderam, com a discussão sobre a vinda de Agache, colocarem-se mais organizadamente dentro da área e na sociedade » SILVA Lúcia Helena Pereira da., « A Trajetória de Donat Alfred Agache no Brasil », in : RIBEIRO Luiz César e PECHMAN Roberto Cidade, **Povo e Nação**: Gênese do Urbanismo Moderno, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p. 107

[16] REZENDE Vera F., **A Comissão do Plano da Cidade**, um modelo de gestão e um plano de obras para a cidade do Rio de Janeiro, XI Enconto Nacional ANPUR, Salvador, 2005

formato: um quadrado no centro, o obelisco sobre dez degraus dominando um pequeno poço retangular e do lado dois grandes retângulos de estacionamento.

A Praça do Expedicionário em 1950 e em 1960, fonte : Biblioteca Nacional Brasil e Fotolog.com

Tentativa de continuidade histórica, a nova Praça do Castelo tinha de ocupar o lugar do antigo Largo do Castelo, no qual os jesuítas haviam instalados as suas instituições. Uma nova centralidade para o Rio de amanhã, uma praça monumental cercada de novos ministérios é inaugurada em 1947, para finalmente se tornar um estacionamento a céu aberto.



Praça do Expedicionário, 1968, fonte: DENIS Zélie

Neste artigo, nos contentaremos com a história administrativa da Praça do Expedicionário. A narrativa social da destruição do Morro conta a história da expropriação de uma população pobre que vive no morro em uma pequena organização de povoado, a qual tinha seu time de futebol, seus blocos de carnaval e as suas "grandes avenidas" dentro dos cortiços em antigas casas coloniais[17]. A narrativa higienista expõe um morro insalubre que impede a circulação do ar no centro da cidade. A narrativa econômica avalia a especulação imobiliária, cuja a destruição de Morro poderia provocar, uma valorização do terreno que a população do morro impede[18]. A narrativa administrativa já apresenta uma inconveniência, um equívoco sobre o papel da Praça do Expedicionário. Produz da destruição do Morro do Castelo, após quase um século, o local permanece desconhecido do território carioca.

[17] PAIXAO Cláudia Míriam Quelhas, **O Rio de Janeiro e o morro do Castelo** *:* populares, estatégias de vida e hierarquias sociais (1904-1922), Dissertação de Mestrado em Historia a UFF orientada pelo Prof. Dr. Jorge Ferreira, Niterói, 2008

[18] ABREU Mauricio, **Evolução urbana do Rio de Janeiro***,* ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1987

Morro do Castelo, 1866, fonte: DENIS Zélie

Praça do Expedicionário, 1936, fonte: DENIS Zélie

Praça do Expedicionário, 1968, fonte: DENIS Zélie

Praça do Expedicionário, 2017, fonte: DENIS Zélie

Nestes mapas podemos observar a destruição radical do morro e da morfologia urbana tradicional, com a criação de uma grande esplanada vazia, na qual a Praça do Castelo parece pertencer a uma outra escala. Com as edificações entorno, a escala da praça parece diminuir a cada época.

O EGO URBANO

A Praça do Expedicionário parece estar "em crise", em um *intervalo inteiramente determinado por coisas que não são mais* (o Morro do Castelo já não existe mais, levou os últimos vestígios do jesuíta do Rio de Janeiro) *e por coisas que ainda não estão*[19] (a Praça do Expedicionário não encontra seu lugar no território carioca). Para Hannah Arendt, a crise vem de um choque que reorganiza o tempo. A partir do choque, o passado se opõe ao futuro, articula-se um ponto intermediário, uma brecha no tempo, diferenciando-se do presente e do futuro e resistindo a essas duas forças. A partir desta brecha se estabelece um novo tempo, um tempo de crise. O choque é o evento revelador da brecha do tempo, ele desconstrói o tempo para levar ao tempo de crise. É importante considerar o choque de maneira sensível, como um evento significativo, uma vez que reorganiza um novo tempo. A psicanálise reflete sobre o pós-traumático, sobre a incapacidade do sujeito de viver a crise, ligada aos retornos constantes do choque. Esses retornos são as vezes inconscientes, outras vezes conscientes. Para entender essas noções, voltamos ao significado do consciente e do inconsciente para a psicanálise.

Sigmund Freud e o trauma

Antes de 1920, Freud definiu uma primeira tópica constituída dos sistemas de consciente, pré-consciente e inconsciente. Para se tornar consciente, toda representação de coisa inconsciente deve ligar-se à uma representação de palavra e satisfazer as exigências de censura no nível do pré-consciente. Coisa e palavra são dois níveis de formulações dos signos, uma em uma imagem, a outra em linguagem. As representações inconscientes aspiram apenas às suas expressões e exercem uma pressão permanente sobre a censura. No inverso, o recalque[20] consiste em remover a palavra investida em certas representações desagradáveis de certas coisas para que elas se tornem novamente inconscientes. De modo que no consciente há apenas representações de palavras conforme a história que o sujeito quer narrar. Alguns traços de eventos desagradáveis podem desviar a censura por transformações que o tornam irreconhecíveis.

Depois de 1920, Freud desenvolve uma segunda tópica composta das instâncias de Id, Ego e Superego[21]. O Id é o reservatório de forças pulsionais que o Ego deve aproveitar para atender às exigências do Superego e o mundo exterior. O Ego é uma organização guardiã da identidade do sujeito, um conceito que distingue o Id do mundo exterior por meio de processos de identificação e diferenciação com os outros. O Superego é uma instância que controla e protege o Ego. Ele também fornece uma função de ideal, cujo o Ego aspira, uma

[19] Trad. de : « soit des intervalles entièrement déterminés par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore » ARENDT Hannah**, La crise de la culture,** coll. Folio essais, ed. Gallimard, Paris, 1972 [1954, p.19

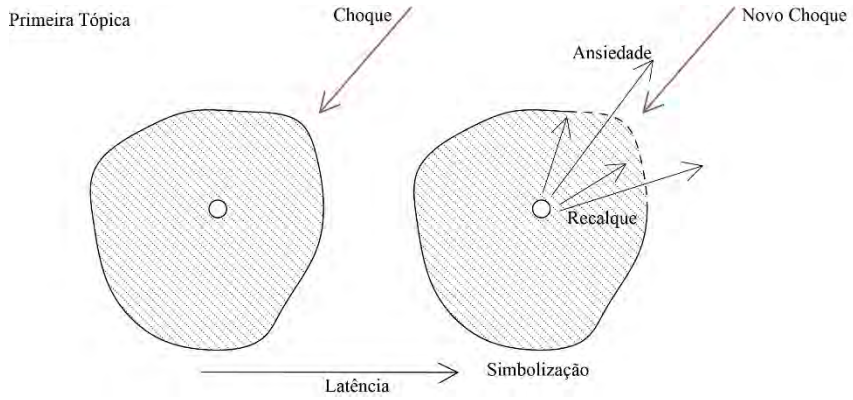
[20] Recalque ou recalcamento: "No sentido próprio: operação pela qual o indivíduo procura repelir ou manter no inconsciente representações (pensamentos, imagens, recordações) ligadas a uma pulsão. O recalcamento produz-se nos casos em que a satisfação de uma pulsão — susceptível de por si mesma proporcionar prazer—ameaçaria provocar desprazer relativamente a outras exigências. " LAPLANCHE Jean e PONTALIS Jean-Baptiste, ***Vocabulário da Psicanálise*****,** ed. Martins fontes, Santos, 1970 [1967), p. 553

[21] Superego: "Uma das instâncias da personalidade tal como Freud a descreveu no quadro da sua segunda teoria do aparelho psíquico: o seu papel é assimilável ao de um juiz ou de um censor relativamente ao ego. Freud ve na consciência moral, na auto-observação, na formação de ideais, funções do superego. Classicamente, o superego é definido como o herdeiro do complexo de Édipo; constitui-se por interiorização das exigências e das interdições parentais." LAPLANCHE Jean e PONTALIS Jean-Baptiste, **Vocabulário da Psicanálise**, ed. Martins fontes, Santos, 1970 [1967), p.643

espécie de pequena voz que faz a distinção entre o bem e o mal, dá ordens, dirige e ameaça o Ego. O Superego é o herdeiro da educação, dos mitos e das proibições parentais.

É importante entender que os mecanismos de recalque afetam os traumas de menor importâncias, que não desestruturam o Ego nem o pensamento. Algumas percepções permanecerão inconscientes ou serão reprimidas, mesmo antes de tornarem-se conscientes. Outras, no entanto, estarão conscientes e serão esquecidas por serem desagradáveis demais. Em outras palavras, existem diferentes níveis de recalque que determinam diferentes níveis de formulação. Estes mecanismos de recalque têm uma função protetora e, por conseguinte, atuam permanentemente. No entanto, algumas representações inconscientes conseguem escapar da vigilância da censura. Freud as denomina os retornos do recalque.

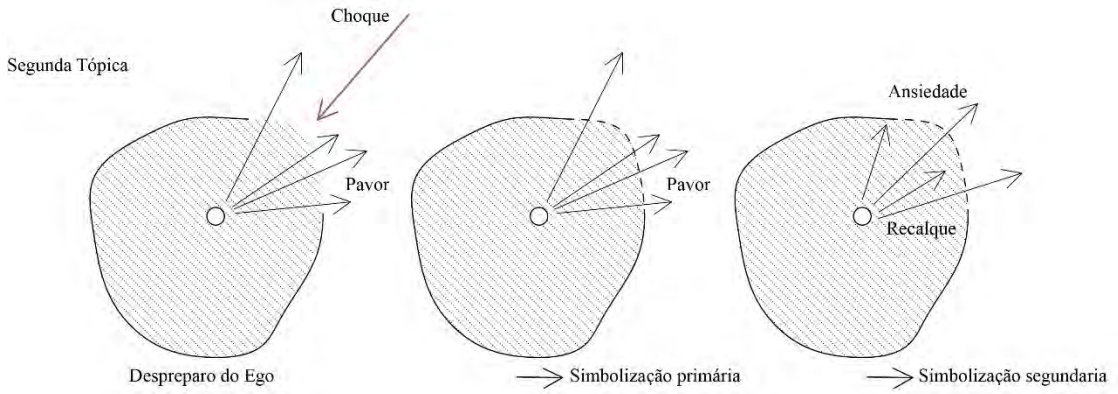
Nestas mesmas pesquisas, para Freud, na primeira tópica, o evento traumático quando ocorre na infância fica mudo porque é desprovido de significado. Quando um segundo evento inócuo acontece, o primeiro ressurge por associação. Há uma reorganização do primeiro evento durante o tempo de latência entre o segundo evento. Este gere um surto de excitação atual que vai amplificar a dimensão traumática, na qual o Ego se protege pelo mecanismo de recalque. O excedente de excitação será traduzido em angustia.



Em primeira Tópica, o primeiro choque espera um segundo choque para reaparecer e poder ser simbolizado, fonte: DENIS Zélie, 2017

A partir de 1920, na segunda tópica desenvolvida por Sigmund Freud, o Ego, devido ao seu despreparo, é desorganizado pelo evento traumático. Este ultimo não se elabora em dois momentos, mas exerce uma força contínua que fragmenta o Ego e o desorganiza. O Ego, paralisado por pavor[22], não consegue se ligar à excitação para se reconstruir. De fato, o sujeito não conserva nenhuma lembrança do evento traumático, que se repete compulsivamente. Embora já tenha ocorrido, ela é percebido como iminente. Como o evento traumático não pode ser representado, ele não pode ser reprimido. Para se proteger, o Ego se amputa de uma parte de si mesmo por clivagem, de modo que os traços do evento ficarão ocultados.

[22] Susto ou Pavor : "reação a uma situação de perigo ou a estímulos externos muito intensos que surpreendem o indivíduo num estado de não-preparação, de tal modo que não é capaz de se proteger deles ou de os dominar." LAPLANCHE Jean e PONTALIS Jean-Baptiste, **Vocabulário da Psicanálise,** ed. Martins fontes, Santos, 1970 [1967), p.427



Na segunda Tópica, o Ego, para assimilar a violência do choque precisa passar por uma primeira simbolização para poder começar a se reorganizar em uma segunda simbolização, fonte: DENIS Zélie, 2017

Na primeira tópica, a ressignificação posterior ao primeiro evento traumático se faz sobre conteúdos já simbolizados. Na segunda tópica , os elementos brutos do evento traumático requerem uma primeira transformação (simbolização primária) para as organizar em representação de coisa (imagens inconscientes). Uma segunda simbolização será necessária para transformar as representações de coisa em representações de palavra. A reintegração das áreas traumatizadas é necessária para a reelaboração do Ego global, a análise pela simbolização do trauma que permite reunir as partes fragmentadas, notadamente transformando o trauma pelos sonhos em evento familiar e no princípio de prazer. As partes traumatizadas se encontram em expectativa de uma possível ligação, uma nova integração com o Ego sobrevivente . Esta é uma tentativa de assimilar o choque.

Narrativa da cidade e Ego urbano

Falamos mais acima da narrativa não linear da escrita da Praça do Expedicionário. A cidade, como território palimpsesto[23], é composta por camadas modeladas e de-modeladas que se acumulam em uma eterna relação entre a escrita e o apagamento. As camadas de território são de ordem legal, social, cultural emocional[24]. Estes escritos, por assim dizer, dos moradores *que raspam e reescrevem o velho livro dos solos*[25],

[23] CORBOZ André, **Le territoire comme palimpseste**, Diogène, n°121, janvier-Mars 1983

[24] "A noção de território é complexa e ambígua, tanto de ordem jurídica, do que de ordem social, do que cultural, do que afetivo. O território não é apenas um espaço, mas "um espaço apropriado, com sentimento ou consciência da sua apropriação. E não pode ser reduzido a uma entidade puramente jurídica, nem a uma série de espaços vivenciados, que não originarem um sentimento de identidades coletivas. "

Trad. de : « La notion de territoire est complexe et ambiguë, à la fois d'ordre juridique, social culturel et affectif. Le territoire n'est pas simplement un espace, mais « un espace approprié, avec sentiment ou conscience de son appropriation. Et il ne peut être réduit ni à une entité purement juridique, ni à une série d'espaces vécus, qui ne donneraient naissance à aucun sentiment d'identité collectives. » ANTONIOLI Manola, **Geophilosophie de Deleuze à Guattari**, ed. L'Harmattan, Paris, 2003

[25] Trad. de : « *qui raturent et réécrivent le vieux grimoire des sols* » CORBOZ André, **Le territoire comme palimpseste***,* Diogène, n°121, janvier-Mars 1983

no primeiro plano, formulam imagens de cidades[26], formulações conscientes tanto subjetivas do que coletivas.

Na expressão "narrativa da cidade" falta levar em conta todos os processos inconscientes que atuam quando tem ato de escrita. De fato, a escrita é uma formulação de escolha estabelecida, de diretivas, de um caminhar, de dúvidas e desvios. A cidade não é somente uma narrativa, porque a escrita supõe uma formulação concreta e linear. A través da narrativa, aparece uma segunda cidade, a que nós não gostaríamos de escrever, mas que, no entanto, se escreve, uma escrita que precisa ser lida através das linhas, que tropeça algumas palavras e apaga outras. As camadas inconscientes, compostas por signos e afetos, passadas diretamente para as camadas mais profundas do solo, influenciam as decisões urbanas e as suas camadas superioras. A cidade deve ser vista na sua espessura, é necessário cavar nas camadas profundas para compreende-la.

Gostaríamos de introduzir uma denominação diferente de narrativa da cidade, uma apelação que obriga a considerar a segunda leitura: o Ego urbano[27]. Trocar a narrativa pelo Ego significa entender que o Ego impõe um Eu, não dependendo somente de um ambiente construído. O Ego não inclui apenas uma narrativa formulada, mas também vários sistemas de defesa que constróem sua afirmação e compõem sua totalidade. O Ego cria sua identidade, uma personalidade em oposição a uma outra, de acordo com suas origens e seu contexto cultural, seus desejos de ser e de existir. O Ego urbano chama automaticamente o Superego urbano que institui as regras e uma moral, tanto de forma administrativa como de instituições públicas, mas especialmente de maneira imaterial, como regras de vida, maneiras de interagir. Uma cidade ao longo de sua história tomou direções, para criar uma entidade que a caracterize. Ego urbano pode ser parcialmente lido pelas imagens de cidade que, por exemplo, os turistas ou os estrangeiros fazem dela. Não temos a mesma apreciação de Nova York, de Paris, do Rio de Janeiro ou de São Paulo. Estas diferenciações criam uma imagem global do Ego, que só é reconhecível quando está em relação a um outro.

O Ego urbano[28] seria uma instância unificadora da cidade, um todo que a caracteriza e a torna única. É tanto composto por seus edifícios construídos, quanto pela sua população. O Ego urbano não é fixo e imutável, ele está em constante evolução e em interação com as ações que são tomadas por ele. Estas ações dependem dele como também vão ajudar na sua evolução. O Ego urbano não é uma espacialidade, não é uma coisa concreta, ele não pode ser definido tanto pela sua complexidade pura. Este não é um acúmulo de coisas, de edifícios, de fatos urbanos ou de histórias vivenciadas. Além disso, não há dúvida de que é impossível para os arquitetos ou urbanistas acessarem o Ego urbano em sua totalidade ou até mesmo descrevê-lo. Meu estudo não acredita que a cidade constitui um tudo, um *Whole*[29] que pode ser definido, porque o Ego urbano é de natureza em eterna mudança. Usamos a expressão Ego urbano e não narrativa da cidade porque ela

[26] HUYSSEN Andreas, « Les vides de Berlin », in **La hantise de l'oubli**, essais sur les résurgences du passé, ed. KIME, 2011

[27] Entendemos « urbano » em todo o que pertence à cidade e sua espessura territorial, social, política, econômica, histórica...

[28] "Instancia unificadora que caracteriza uma cidade e que a torna única, em relação de dependência com um Id urbano, um Superego urbano e as exigências da realidade, isto é, em relação a um tipo de reservatório inconsciente de suas ações e de uma moral que tenta o regular." DENIS Zélie Anne Cathrine, **As figuras do Esquecimento, Desenhos/Destinos de cidade após um trauma,** les figures de l'oubli, desseins de villes après un traumatisme, As figuras do Esquecimento, Desenhos/Destinos de cidade após um trauma, Dissertação de mestrado defendida em julho 2017, Prourb-fau-urfrj

[29] AURELI Vittorio, **The Difficult Whole,** Log, No. 9 (Winter/Spring 2007), pp. 39-61, http://www.jstor.org/stable/41765133

está em relação de dependência com um Id urbano, um Superego urbano e as exigências da realidade. Isso quer dizer que ela está relacionada a um tipo de reservatório inconsciente de suas ações e uma moral que tenta a regular.

Em Paris, o *plan voisin* de Le Corbusier é um exemplo bastante ilustrativo d*os* poderes *do Superego urbano*. Este projeto não foi construído porque o Superego urbano considerou-o uma ideia delirante, fora da realidade e dos desejos da cidade. Ao ser materializado por um projeto, essa *ideia delirante* ajuda o Superego questionar a si próprio e entender o que ele é, mas, proibindo sua produção, o Superego urbano salva o Ego urbano de um possível trauma. Pode parecer fácil de substituir os órgãos de decisão da cidade pelo nome de Ego urbano e as instituições reguladoras pelo Superego urbano. Mas, o que está em jogo não são apenas as decisões ou as regulações, é também a construção de uma memória que não depende somente das instituições, mas também da população, das pessoas de passagem, dos moradores, que dependem das origens da cidade, das estruturas que ela estabeleceu ao longo do tempo, dos princípios de realidades que a materialidade impõe. O Id urbano tem uma grande influência sobre o Superego e o Ego urbano, a partir da conservação de seus signos não formulados, não percebidos, que passaram através dos fios da consciência, e mantêm e envia os retornos de pulsões ao Ego urbano.

Se o Ego urbano não se define, parece, no entanto, que os traços de sua desorganização podem ser ilustrados em seu território. De fato, a partir do choque, o Ego urbano está em estado de crise, ele se desorganiza. Alguns espaços surgem após o choque, como esquecido ou vergonhoso, a efracção do Ego urbano se encontra no território para formar *figuras do esquecimento*[30].

O trauma urbano é um choque que perturba o funcionamento da cidade, que perturba o Ego urbano. Este choque pode ser causado por uma guerra (bombardeio, atentado, tiroteios, etc.) por um desastre natural (tsunami, terremoto, erupção vulcânica, inundação, tempestade, etc.), por uma catástrofe humana (incêndio, explosão nuclear, incidentes industriais, etc.), por um ato de violência social (desmantelamento, acampamentos, expropriação, etc.), mas também pela simples transformações da cidade (destruição de um edifício, construção de infraestrutura, etc.). Portanto, as mudanças da evolução da cidade podem ser sofridas como uma catástrofe para um determinado grupo. A construção de um edifício pode perturbar um bairro inteiro, a destruição de um outro pode provocar uma falta inegável, uma notícia pode deixar marcas inimagináveis. A cidade enfrenta uma série de eventos que influenciam o seu funcionamento. O trauma urbano nem sempre destrói uma materialidade. Por exemplo, quando se trata de uma expropriação de um edifício, o edifício permanece, mas os moradores são deslocados. O fato é que este evento pode ser traumático. O que é necessariamente visível na cidade é a deterioração causada pelos retornos do trauma[31].

[30] "Espaço não-aceitado e apagado no tempo cotidiano da cidade, resultante de um afastamento (voluntário ou involuntário) após um trauma." DENIS Zélie Anne Cathrine, **As figuras do Esquecimento, Desenhos/Destinos de cidade após um trauma,** les figures de l'oubli, desseins de villes après un traumatisme, As figuras do Esquecimento, Desenhos/Destinos de cidade após um trauma, Dissertação de mestrado defendida em julho 2017, Prourb-fau-urfrj

[31] "Exteriorização das marcas ligadas à repressão de um choque violento." DENIS Zélie Anne Cathrine**, As figuras do Esquecimento, Desenhos/Destinos de cidade após um trauma,** les figures de l'oubli, desseins de villes après un traumatisme, As figuras do Esquecimento, Desenhos/Destinos de cidade após um trauma, Dissertação de mestrado defendida em julho 2017, Prourb-fau-urfrj

A nossa análise procurou considerar os espaços que parecem estar rejeitados pelo Ego urbano. Eles aparecem para chamar uma segunda leitura da cidade. Eles existem em todos os tipos de formas ou de escalas em função da força de desorganização que o trauma atuou. Neste artigo, gostaríamos de entender a desorganização da Praça do Expedicionário e porque ela não consegue se inscrever na dinâmica da cidade.

AS RUPTURAS DA PRAÇA DO EXPEDICIONÁRIO

O estado de crise da Praça do Expedicionário estaria, portanto, ligado a um choque, um trauma que deixou traços no território. Com a narrativa administrativa que desenvolvemos, podemos considerar que o Ego urbano carioca foi atingido, não por um trauma, mas por vários traumas. O abandono da população por suas instituições originais e o deslocamento da centralidade carioca ocasionaram um primeiro trauma, cujo tornou o morro obsoleto. As classes sociais mais altas desistem do morro, deixando as classes sociais mais baixas para se o apropriarem totalmente. O morro marca uma separação física de classes na cidade, uma ruptura de imagem social. Em cima, as classes sociais desfavorecidas, em abaixo as outras. As classes sociais pobres encontraram seu lugar no abandono das origens da cidade pelas outras classes sociais.

O trauma principal, retorno do primeiro trauma, é causado pela destruição do morro, o qual destrói permanentemente qualquer possibilidade de sobrevivência do lugar. As classes sociais pobres que já haviam sido marginalizadas na expansão da cidade, são novamente rejeitadas pelas reformas urbanas. Eles são expropriados das suas casas. A geografia da cidade, chocada com a perda, deixa uma esplanada vazia por vários anos. Podemos analisar a repetição do primeiro traumatismo pela não-simbolização de um ato difícil, o do abandono das origens. As classes sociais dominantes não aceitando o abandono das origens da cidade nas mãos das classes desfavorecidas, preferem destruí-las inteiramente e causar um segundo trauma. Não é somente no Morro do Castelo que a destruição tem sido e continua a ser. As camadas de histórias ainda parecem persistir. A Praça do Expedicionário é um retorno, uma transformação do recalque.

Primeiro, a praça foi deslocada para baixo, mas nenhum esforço foi feito para a reconstruir no novo local. Ela sempre foi relegada a um segundo plano. As construções se estabelecem em torno na praça, virando as costas para ela. A praça é inaugurada vinte-cinco anos depois da destruição do morro. Durante o centenário, a praça é somente um cruzamento de estradas, nenhuma estátua é erguida ali, nenhum monumento, nada indica à nova Praça do Castelo. Embora projetada e desejada para ser uma nova centralidade, ela nunca foi o centro da cidade. Constantemente, um elemento exterior perturbou a construção desta centralidade (construção do Centenário no Aterro, construção da Avenida perimetral, construção do TJRJ).

O trauma foi profundamente desorganizador até a construção da Avenida Perimetral, na década de 1960. Até então a praça não se encaixava na dinâmica da cidade, ela parecia estar encravada entre dois estacionamentos. A construção da Avenida Perimetral provocou um terceiro trauma para a área, mas também permitiu concentrar as energias de vida na Praça do Expedicionário, enquanto as pulsões destrutivas se concentravam no viaduto. O ambiente do lugar se organizou e tentou se reinscrever na dinâmica da cidade. O primeiro trauma, o do deslocamento de centralidade, não foi na época relevante, mas a sua violência era em latência, em espera de repetição árdua. O Ego urbano não se calou e tentou se reunir como podia. A ocupação do Morro por habitações insalubres não o fez menos feliz, somente odiado das autoridades. Entende-se a fragmentação e a complexidade deste Ego, cujo não é nem contínuo nem unilateral. Várias visões compõem o Ego urbano carioca e às vezes discordam.

Assim, forças invisíveis, pulsões destrutivas e pulsões conservadores parecem se combater na história da Praça do Expedicionário. Porque desenhar na planta da esplanada a persistência do Largo do Castelo, o qual era nos últimos anos da sua vida um lugar tradicional e vetusto? Porque se é para reconstruir a partir do zero,

devemos manter a todo o custo a localização do Largo do Castelo? Para desenhar um projeto, é comum começar de algum ponto de partida, talvez o velho largo era uma ótima desculpa para inventar uma nova centralidade. Talvez reconstruir uma praça moderna chamada *Castelo* apaga permanentemente a imagem da obsolescência do antigo lugar colonial? Mas se houver uma *tabula rasa* do passado (e aqui literalmente do morro), por que não manter absolutamente nenhum pré-requisitos? Isso tudo é a ambiguidade da Praça do Expedicionário. É uma permanência não assumida, gostaríamos que prefigura como o ponto de origem do Rio de Janeiro, mas é impossível pensar que as origens foram destruídas. A Praça do Expedicionário lembra de maneira constante à destruição não assimilada.

A lenda do bunker no subsolo da praça é bastante revelodra do recalque, da potencialidade da maldição fantasiosa. Assombrado pela destruição, no subsolo da praça poderíamos achar o único lugar que iria proteger os cariocas de um ataque que poderia destruir a cidade inteira. A praça, porém, abandonada, seria o único recurso a um desastre. Tudo seria destruído no entorno, mais os solos originais da cidade poderiam salvar a civilização carioca. O passado esquecido voltaria para socorrer a população carioca. Que este subsolo foi construído para um bunker ou apenas para um estacionamento subterrâneo não é importante para o nosso estudo. A verdade não é o que a psicanálise busca a todo custo, ela estuda as verdades e tenta destacar uma verdade que seria mais relevante para o narrador. E nestas duas verdades, a primeira é prática (o estacionamento), a segunda é divertida (a sobrevivência do apocalipse graças as fundações cariocas).

Acreditamos que a reestruturação da praça desde 2016 não vai mudar o futuro do lugar, não vai restituir a suas origens à cidade, uma vez que a perda não é analisada. Ele não aceita nem o luto, nem a interpretação dos retornos do recalque. O desenho da paisagem poderia ter considerado o trauma e o antigo Castelo sonhado. Ao persistir no desenho clássico de 1947, o Ego urbano carioca se liga a um projeto que não tem significativo, uma história que não foi escrita de acordo com a estrutura de identidade da cidade. Como um disco voador no vazio da praça, a praça desembarcou para nunca conseguir se integrar. Por que proteger uma praça, se para a sua construção ninguém leva em conta os símbolos da história da cidade?

Considerar o trauma, permite dar existência à Praça do Expedicionário. Enquanto muitos estudos questionam o Morro do Castelo e as condições de seu desaparecimento, nenhuma pesquisa questiona a presença de Morro hoje em termos de espaço urbano. Apagado do território físico, o morro permanece constante no território simbólico do Rio de Janeiro. A Praça do Expedicionário é exatamente o oposto, constante no território físico, apagada de qualquer significado simbólico[32]. Se não refletimos sobre essa contradição, sobre esse estado de crise, a praça nunca fará parte da dinâmica da cidade. Ele permanecerá em latência, esperando a atuação do choque que abalou.

[32] « no início do século XXI apresenta-se como um espaço abandonado e desprovido de qualquer importância simbólica[...].” VILA BOAS Naylor, **A espalanada do Castelo :** fragmentos de uma história urbana, tese de doutorado orientada por Pr. Roberto Segre no PROURB-FAU-UFRJ, septembre 2007, P.82

CONCLUSÃO

Ligado ao não-dito, o mal-entendido, o Ego urbano é composto das fragmentações da cidade, das individualidades díspares, das voltas e reviravoltas que construíram e continuam à construir. O trauma vem afetar o Ego urbano, o perturba, e impõe a destrutividade. Eles se traduzem pela produção de espaço em crise, em um *intervalo inteiramente determinado por coisas que não são mais e por coisas que ainda não estão*[33].

A segunda leitura da narrativa da Praça do Expedicionário necessita de ligar o sonho à realidade, de aceitar a presença de uma outra maneira de pensar o tempo, mas não como linearidade mais como constelação de impressões, de fatos e de ilusões, na qual o passado e o futuro se misturam, na qual os desejos são causados por lembranças, na qual as lembranças se confundem com os desejos, na qual o que foi pensado e aceito é novamente questionado. A segunda leitura coloca em perspectiva o Ego urbano carioca. Os diferentes traumas da Praça do Expedicionário ilustram as grandes questões do Ego urbano carioca, o da construção de uma modernidade desejada pela não aceitação da destruição do passado, bem como da ocultação de uma categoria social vergonhosa. Com o tempo, o Ego urbano não assume totalmente essas escolhas, que levaram a decisões radicais e traumáticas. As instâncias do Superego urbano e pré-consciente urbano não filtraram as pulsões devastadores do Ego urbano, a autodestruição dominou as pulsões de vida. A Praça do Expedicionário é uma ilustração, colocada em crise pelos diferentes choques, ela ainda espera a atuação do trauma.

Para o Ego urbano, analisar o trauma significa se reconstruir, construir uma nova vida e entender as ansiedades e apreender a geri-las. Acreditamos que estar atento às formas de despreparo do Ego, as fraquezas das cidades, poderia participar na implementação de uma cidade mais sustentável e em harmonia consigo mesma. O objetivo desta pesquisa não é de evitar o trauma a todo custo, mas de entender os seus retornos. Esta pesquisa acredita no potencial moderador do Superego e do pré-consciente urbano. Mas quando um evento é tão violento que se torna traumático, estas instancias moderadoras, afogadas pela destrutividade, precisam de um mediador exterior que ouve e apóia. Talvez, o nosso papel de arquiteto (ou de urbanista) é de abrir a discussão sobre o trauma, os seus returnos e revelar uma segunda leitura da narrativa da cidade que se abre aos signos não formulados, que é receptiva aos espaços em estado de crise.

[33] Trad. de : « soit des intervalles entièrement déterminés par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore » ARENDT Hannah**, La crise de la culture,** coll. Folio essais, ed. Gallimard, Paris, 1972 [1954], p.19

REFERÊNCIAS:

ABREU Mauricio, **Evolução urbana do Rio de Janeiro,** ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1987

ARENDT Hannah, **La crise de la culture,** coll. Folio essais, ed. Gallimard, Paris, 1972 [1954]

ANTONIOLI Manola, **Géophilosophie de Deleuze à Guattari**, ed. L'Harmattan, Paris, 2003

AURELI Vittorio, "The Difficult Whole", **Log, No. 9** (Winter/Spring 2007), pp. 39-61

CORBOZ André, « Le territoire comme palimpseste », **Diogène**, n°121, janvier-Mars 1983

CICCONE Albert et FERRANT Alain, **Honte, culpabilité et traumatisme**, ed. Dunod, 2008

DENIS Zélie Anne Catherine, **As figuras do Esquecimento, Desenhos/Destinos de cidade após um trauma,** les figures de l'oubli, desseins de villes après un traumatisme, As figuras do Esquecimento, Desenhos/Destinos de cidade após um trauma, Dissertação de mestrado defendida em julho 2017, Prourb-fau-urfrj

FREUD Sigmund, "O mal-estar na civilização", in **O futuro de uma ilusão,** o Mal-estar na Civilização e outros trabalhos (1927-1931), obras psicológicas completas do Sigmund Freud, Volume XXI, ed. IMAGO

HUYSSEN Andreas, **la hantise de l'oubli**, essais sur les résurgences du passé, ed. Kimé, 2011

LAPLANCHE Jean e PONTALIS Jean-Baptiste, **Vocabulário da Psicanálise**, ed. Martins fontes, Santos, 1970 [1967)

MAROT Sébastien, **L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture,** coll. Penser l'espace, ed. de la villette, Paris, 2010

PAIXAO Cláudia Míriam Quelhas, **O Rio de Janeiro e o morro do Castelo** : populares, estatégias de vida e hierarquias sociais (1904-1922), Dissertação de Mestrado em Historia a UFF orientada pelo Prof. Dr. Jorge Ferreira, Niterói, 2008

REZENDE Vera F., **A Comissão do Plano da Cidade,** um modelo de gestão e um plano de obras para a cidade do Rio de Janeiro, XI Enconto Nacional ANPUR, Salvador, 2005

RIBEIRO Luiz César e PECHMAN Roberto, **Cidade, Povo e Nação:** Gênese do Urbanismo Moderno, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996

SECCHI Bernardo, **Première leçon d'urbanisme,** ed. Parenthèse, 2006

TEXEIRAM Manuel, **A praça na cidade Portuguesa**, Colóquio Portugal-Brasil. Lisboa: Livros Horizontes, 2001

VILA BOAS Naylor, **A espalanada do Castelo** : fragmentos de uma história urbana, tese de doutorado orientada por Pr. Roberto Segre no PROURB-FAU-UFRJ, septembre 2007

V enanparq
Salvador - 2018

CIDADE COLONIAL X CIDADE REPUBLICANA: A MUDANÇA DA CAPITAL SERGIPANA

COLONIAL CITY X REPUBLICAN CITY: THE CHANGE OF SERGIPE'S CAPITAL

CIUDAD COLONIAL X CIUDAD REPUBLICANA: EL CAMBIO DE LA CAPITAL DEL SERGIPE

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

OLIVEIRA, Ícaro Macêdo Guimarães de.
Arquiteto e urbanista; Aluno regular do Mestrado Acadêmico do PPG-AU UFBA
icaromacedobr@gmail.com

CIDADE COLONIAL X CIDADE REPUBLICANA: A MUDANÇA DA CAPITAL SERGIPANA

COLONIAL CITY X REPUBLICAN CITY: THE CHANGE OF SERGIPE'S CAPITAL

CIUDAD COLONIAL X CIUDAD REPUBLICANA: EL CAMBIO DE LA CAPITAL DEL SERGIPE

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
A abordagem a seguir procura traçar uma análise comparativa entre o processo de formação das duas capitais que a Província de Sergipe testemunhou ao longo de sua história: São Cristóvão – fundada para conquista do território em 1590 – e Aracaju – fundada em 1855 em atendimento às demandas da economia açucareira. Um embasamento histórico sobre a formação da Província de Sergipe é fornecido inicialmente para melhor compreensão da realidade política e econômica do referido período. A conquista e consolidação da ocupação do território serão vistos como peça-chave na conformação urbana da primeira capital e os agentes motivadores de seu processo de transferência serão trazidos à tona como forma de compreender os elementos estruturantes da dinâmica econômica e urbana a ser implantada na nova sede. A análise de características políticas, econômicas e sociais procurará inserir essas duas cidades em um contexto histórico local, regional e internacional. Tecido urbano, estética e funcionalidade serão expostos a fim de formar um quadro comparativo entre essas duas experiências urbanísticas. O período de abrangência deste estudo compreende desde a chegada do colonizador para a conquista do território no século XVI até o processo modernizador nas primeiras décadas do século XX, já na nova capital.
PALAVRAS-CHAVE: cidades; história; urbanismo; Sergipe

ABSTRACT:
The following approach seeks to draw a comparative analysis between the process of formation of the two capitals that the Province of Sergipe witnessed throughout its history: São Cristóvão - founded to conquer territory in 1590 - and Aracaju - founded in 1855 in response to the demands of the sugar cane economy. A historical background on the formation of the Province of Sergipe is provided initially for a better understanding of the political and economic reality of the period. The conquest and consolidation of the occupation of the territory will be seen as a key piece in the urban conformation of the first capital and the motivating agents of its transference process will be brought to the surface as a way of understanding the structuring elements of the economic and urban dynamics to be implanted in the new thirst. The analysis of political, economic and social characteristics will seek to insert these two cities in a local, regional and international historical context. Urban characters, esthetics and functionality will be exposed in order to form a comparative picture between these two urbanistic experiences. The period covered by this study comprises from the arrival of the colonizer to the conquest of the territory in the sixteenth century until the modernizing process in the first decades of the twentieth century, already in the new capital.
KEYWORDS: *cities; history; urbanism; Sergipe*

RESUMEN:
El enfoque a seguir busca trazar un análisis comparativo entre el proceso de formación de las dos capitales que la Provincia de Sergipe presenció a lo largo de su historia: São Cristóvão - fundada para conquista del territorio en 1590 -

y Aracaju - fundada en 1855 en atención a las demandas de la economía azucarera. Una base histórica sobre la formación de la Provincia de Sergipe se proporciona inicialmente para una mejor comprensión de la realidad política y económica de dicho período. La conquista y consolidación de la ocupación del territorio serán analisados como determinantes en la conformación urbana de la primera capital y los agentes motivadores de su proceso de transferencia serán traídos a la superficie como forma de comprender los elementos estructurantes de la dinámica económica y urbana a ser implantada en la nueva sede. El análisis de características políticas, económicas y sociales procurará insertar esas dos ciudades en un contexto histórico local, regional e internacional. Tejido urbano, estética y funcionalidad serán expuestos a fin de formar un cuadro comparativo entre esas dos experiencias urbanísticas. El período de abarcamiento de este estudio comprende desde la llegada del colonizador a la conquista del territorio en el siglo XVI hasta el proceso modernizador en las primeras décadas del siglo XX, ya en la nueva capital.
PALABRAS-CLAVE: *ciudades; historia; urbanismo; Sergipe*

INTRODUÇÃO

Falar do processo de mudança da capital sergipana não se trata tão somente de designar autores, motivos e contexto desse feito. Trata-se também, e principalmente, de correlacionar a paulatina mudança de paradigmas entre essas duas cidades na conformação de uma nova identidade modernizadora para o território. Cada uma ao seu modo apresentou durante seu processo de formação e consolidação, características próprias de seus panoramas político, econômico e sociocultural, sendo bem representativas dos ideais a que foram propostas. Os fatores decorrentes desse processo de transferência já anunciariam as características físico-funcionais a serem aplicadas na nova capital. São Cristóvão, barroca, não mais atendia ao crescente movimento de modernização e expansão econômico-social da época, ao passo que Aracaju, de estética eclética e viés modernizador, haveria de representar as aspirações daqueles que almejavam a inclusão no processo civilizatório do imaginário de mundo moderno europeu. Esse ideário modernizador, vinha agora sob forte influência inglesa e francesa, e, portanto, procurava gradativamente se distanciar do passado colonial (e escravocrata) português, expresso pela estética de sua arquitetura e malha urbana.

Para compreensão dessa paulatina mudança de paradigmas, se faz necessário, inicialmente, uma abordagem do contexto histórico da conquista do território sergipano e a consolidação de seu domínio, representado pela fundação do arraial de São Cristóvão dentro da política colonial de fixação em terras *d´além mar*. Ao esboçar de maneira sucinta e cronológica um pouco do processo de formação e consolidação dessas duas ideias de capitais, este estudo não se aterá unicamente ao processo político em si, mas também às características estruturais em torno desses ideais de cidades-sede. Gradativamente, a partir de identificação dessas nucleações no contexto temporal da história de Sergipe, forma-se mentalmente um quadro comparativo que as difere e as correlaciona em função de sua concepção física, funcional e estética dentro do mesmo ideário central de sede da Província.

A CONQUISTA DO TERRITÓRIO

Os primeiros indícios de apreensão das terras sergipanas pelo colonizador datam de 1501 com a 1ª Expedição Exploradora. Essas expedições foram encarregadas de reconhecer o território e identificar riquezas que pudessem ser de usufruto do comércio ultramarino português. Lideradas por Gaspar de Lemos e contando com o auxílio do experiente navegador florentino Américo Vespúcio, a primeira dessas expedições partiu de Portugal com três embarcações e, dentre outras ações, identificou grande quantidade de madeira pau-brasil ao longo do litoral brasileiro e deu nome a alguns dos principais acidentes geográficos por onde passou. Em observância aos santos respectivos de cada dia, esses “batismos” deram origem às denominações do Rio São Francisco, Ilha de São Vicente, Cabo de São Roque, Ilha de São Sebastião, dentre outros.

Trinta anos após a chegada dos portugueses, o mundo já cobiçava as terras brasileiras. As ameaças por parte de corsários, principalmente franceses, cresciam ao longo do litoral com o contrabando de pau-brasil e as chamadas drogas-do-sertão. Diante da necessidade de proteger e ocupar o território, em 1534 a Coroa Portuguesa implanta o sistema de Capitanias Hereditárias no qual o território é dividido em 15 faixas/lotes de exploração doadas à fidalgos portugueses que mantinham negócios com o Reino. Dentro desse sistema, foram concedidos direitos de exploração dessas faixas a fim de que a Metrópole pudesse viabilizar a colonização a um reduzido custo. Entretanto, devido principalmente à escassez de recursos, aos constantes ataques dos nativos e à ausência de muitos de seus donatários que se quer tomaram posse de suas sesmarias, esse sistema falhou. As únicas capitanias que prosperaram foram as de Pernambuco e São Vicente, fazendo

com que a Coroa começasse a intervir mais efetivamente na colonização de terras brasileiras com a criação em 1549 do Governo Geral, sediado em Salvador.

A partir da segunda metade do século XVI, o contrabando através do escambo entre piratas franceses e indígenas é intensificado, pondo em risco a soberania e controle lusitano sobre o território. Era preciso garantir a comunicação entre as duas regiões mais ricas e importantes àquela época, representadas pela sede do Governo Geral e pela Capitania de Pernambuco, com sede em Olinda. Nesse momento, o atual território sergipano encontrava-se enquadrado dentro da Capitania da Baía de Todos os Santos e, localizado entre o Rio São Francisco ao norte e o Rio Real ao sul, apresentava-se como ponto estratégico nessa comunicação Salvador-Olinda. Além dos Tupinambás e Caetés – pertencentes ao grupo tupi, predominantes ao longo do litoral com cerca de 30 aldeias – diversas outras etnias habitavam a região de Norte a Sul, do litoral ao interior, como os Xocós, Aramurus, Kiriris, Aramaris, Abacatiaras, Ramaris, Boimés, Karapatós, Natus, dentre outros.

Dentro desse panorama, somava-se o fracasso do domínio efetivo de Francisco Pereira Coutinho – donatário da capitania da Baía de Todos os Santos – em todo seu território, uma vez que não chegou a se consolidar no estratégico território sergipano. Diante disso, em 1551, o Governo Geral vai doar ao fidalgo português Garcia D´Ávila, sob o regime de sesmaria, uma vasta área ao norte da Capitania da Baía de Todos os Santos, incluindo a área em que Sergipe se encontra hoje.

Em fevereiro de 1575, o Padre Inácio de Toloza, intendente da Companhia de Jesus na Bahia, envia os padres Gaspar Lourenço e João Salônio para fundar as primeiras missões jesuíticas em Sergipe. O governador Luiz de Brito e Almeida (1572-1578), envia também um capitão juntamente com alguns colonos no intuito de dar prosseguimento à colonização daquela região considerada “hostil” e de “povos arredios” segundo o olhar do colonizador. Sob a supervisão de Garcia d'Ávila – detentor da concessão dessas terras – foram criadas as missões de São Thomé (no atual município de Santa Luzia do Itanhy), a de Santo Ignácio (na margem direita do rio Vaza Barris, no atual município de Itaporanga) e a de São Paulo (no litoral). Entre 1575 a 1590, são registrados grandes conflitos para a conquista do território. Missionários, militares e colonos portugueses travaram duras batalhas contra os nativos que se mostravam resistentes ao domínio e a catequese jesuítica. A carta do padre Inácio de Toloza, datada de 7 de setembro de 1575, é um importante testemunho na descrição desses conflitos. Em 1589, o Governo Geral envia a partir de Salvador, tropas lideradas por Cristóvão de Barros no intuito de acabar com a resistência indígena e efetivar a ocupação daquele território estratégico. Buscando assegurar a vitória sobre índios e franceses, em 1590 Cristóvão de Barros funda São Cristóvão (homenagem ao santo de seu mesmo nome) no istmo formado pelo Rio Poxim. O Rei Filipe II da Espanha – que no contexto da União Ibérica também reinava em Portugal – doa as terras conquistadas ao próprio Cristóvão de Barros em merecimento à sua vitória sobre os índios, com a condição de que fossem repartidas entre colonos que melhor lhe parecessem e assim fossem fundadas povoações em prazo pré-determinado, dando origem à Capitania de Sergipe Del-Rey.

O estabelecimento dessa capitania com suas nucleações estava diretamente ligado à necessidade de consolidar a ocupação e colonização dessa área estratégica. O primeiro mandatário foi o próprio Cristóvão de Barros e naquela época contava com um território de aproximadamente o dobro do atual estado de Sergipe. Por motivo de segurança, o núcleo original da cidade de São Cristóvão foi transferido por seus moradores em 1600 (alguns autores falam entre 1594 e 1595), para uma elevação situada entre a barra do Rio Santa Maria e o litoral, de onde se deslocaria, em 1607, para o sítio onde atualmente se encontra, a quatro léguas da enseada do Rio Vaza Barris, na confluência com o Rio Paramopama. No início do século XVII,

após grandes conflitos que levaram à morte muitos de seus envolvidos, missionários e militares vencem a forte resistência indígena da região e afastam os franceses daquele território. Até hoje na cultura sergipana os caciques tupinambás Surubi, Serigy, Siriry, Aperipê, Baepeba e Pacatuba são lembrados como os bravos da resistência indígena local. Cristóvão de Barros venceu três desses poderosos caciques – Baepeba, Serigy e Siriry – e só a partir desse feito foi possível efetivar a conquista do território com o estabelecimento de uma cidade-sede de Capitania, representada àquele momento pelo arraial de São Cristóvão (Figura 1). A partir daí são fundadas novas povoações e é dado início ao cultivo da cana-de-açúcar e expansão da criação de gado, vindo a ser mais tarde as bases da economia sergipana no período colonial. A efetiva ocupação desse território foi determinante para a consolidação da política colonial no Brasil, uma vez que permitiu a comunicação entre Salvador e Olinda, àquele momento as regiões mais ricas da Colônia.

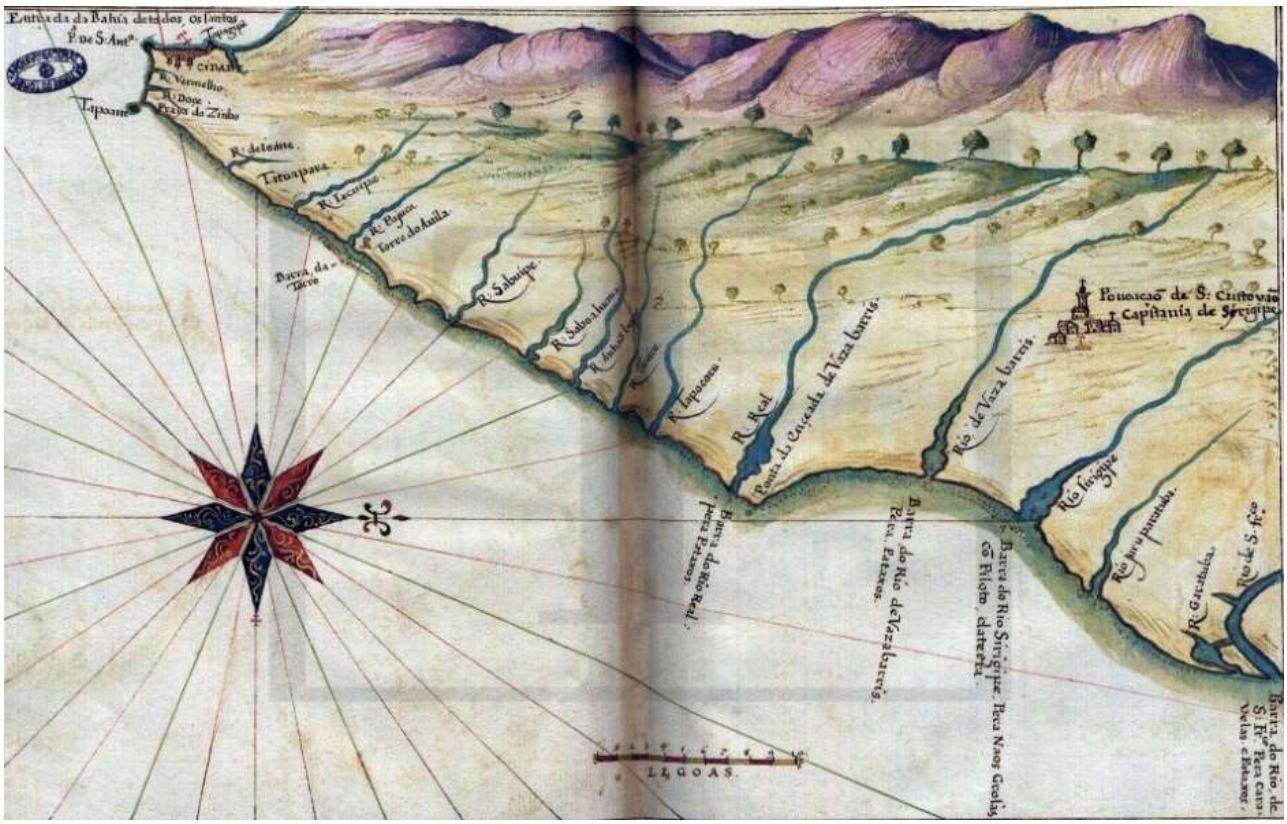


Figura 1: A povoação de São Cristóvão e o Rio Sirigipe (atual Sergipe) identificados no Atlas do Brasil de 1640, de Albernaz.
Fonte: http://www.historia-bahia.com/mapas-historicos/litoral-norte.htm

São Cristóvão: a representação da conquista do território

Falar da conquista do território sergipano como fundamental para o processo de colonização do Brasil implica em reconhecer a importância que o arraial de São Cristóvão desempenhou para tal feito. Àquele momento, a edificação de um núcleo urbano forte e centralizador da administração pública de outras povoações menores, se mostrou necessário para a defesa e sólida ocupação do território recém conquistado. Tal demanda se mostrou determinante para o traçado e concepção urbana daquela nova nucleação que já nascera como sede administrativa e militar da região. Muitos autores defendem a ideia de que essa concepção urbana seria legítima representante do urbanismo colonial espanhol adotado nas Américas, tendo

a Praça São Francisco, especificamente, como seu elemento urbano mais característico. Nela, o direcionamento de suas vias para outras áreas da cidade, seu dimensionamento, bem como a diversidade de funções (político-administrativa, cultural e religiosa) abrigadas nos edifícios de seu perímetro, são vistos como maior legado das Ordenações Filipinas, em um período no qual Portugal estava subordinado à administração espanhola do rei Filipe II. É, portanto, cabível compreender, que neste período de domínio administrativo espanhol sobre Portugal conhecido por União Ibérica (1580 a 1640) as diretrizes da política colonial dessas duas nações se fundissem, flexibilizando sua aplicabilidade nas colônias lusitanas.

Compilação de ordem jurídica, as Ordenações Filipinas foram aplicadas na composição e administração de cidades em território americano e, dentre outros aspectos, traziam critérios urbanos e métrica pré-definida para as novas povoações. Exemplos dessa influência não faltam. A praça São Francisco (Figuras 2 e 3) possui dimensões de 52m x 88m, sendo que as Ordenações Filipinas recomendavam entre 60m x 90m (mínimo) e 90m x 240m (máximo), seu piso em composição única, aproxima as áreas interna e externa dos edifícios ao seu redor e estes, por sua vez, são representativos da comunhão de diversas atividades em um único espaço público – a *Plaza Mayor* ou Praça Maior – bem ao modelo hispano-americano com o edifício da Casa de Câmara e Cadeia – sede da administração pública – dividindo a mesma ambiência externa com edifícios religiosos e civis. Apesar de ainda despertar questionamentos a respeito da fidedignidade de sua composição quanto às ordenações espanholas, os inegáveis atributos estéticos e importância histórica desta cidade lhe renderam o reconhecimento e salvaguarda nacional em 1967 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, e mais recentemente o tombamento internacional específico da Praça São Francisco e seu entorno imediato pela UNESCO, em 2010, como Patrimônio da Humanidade.

Figuras 2 e 3: A Praça São Francisco e seu entorno. Legenda: 1-Igreja e Convento de São Francisco; 2-Santa Casa de Misericórdia; 3-Antiga sede da Ouvidoria (hoje sede do IPHAN); 4-Antigo Palácio Provincial (hoje Museu Histórico de Sergipe); 5-Casario civil; 6-Praça São Francisco. Fonte: BRASIL, 2010. Imagem editada pelo autor.

Saindo dos limites da Praça São Francisco e analisando o tecido urbano como um todo, São Cristóvão mostra-se como notável cidade barroca concebida sob duas vertentes: a religiosa e a militar. Seu caráter bélico é expresso pela sua concepção em acrópole, no alto de uma elevação, tendo boa parte de seu entorno cercado por um afluente do rio Vaza-Barris (Figura 4). Característica marcante do urbanismo português aplicado nas colônias *d´além mar*, as cidades coloniais traziam essa dupla função administrativo-militar, visando assegurar a permanência no território, uma vez que estavam sujeitas a invasões estrangeiras e ataques dos povos nativos. Há que se destacar que enquanto no urbanismo hispano-americano havia uma imposição da malha urbana ao território tal qual era delimitado em projeto, no urbanismo colonial português ocorreu uma

adaptação ou flexibilização do desenho em função dos determinantes geográficos existentes. Sendo assim, uma trama ou traçado regular projetados no papel, facilmente se adaptariam à topografia ou curso de rios e mananciais existentes. Em São Cristóvão, essa adaptabilidade fica bem clara ao analisarmos seu traçado urbano e topografia natural em que o núcleo histórico da cidade está totalmente inserido na parte plana de seu território.

Figura 4: Núcleo histórico de São Cristóvão disposto em "acrópole". Vista a partir do Rio Paramopama.
Fonte: BRASIL, 2010.

A escola barroca lhe forneceu um tecido urbano visivelmente determinado em função dos espaços religiosos, demonstrando a grande influência exercida pela Igreja Católica no período. Dentro de sua regularidade de vias, pode-se facilmente verificar direcionamentos, perspectivas, ampliações e demais atributos cenográficos próprios das cidades barrocas portuguesas (Figuras 5 e 6). Da praça central – Praça São Francisco – partem as principais vias da cidade, direcionando o fluxo para outros espaços de caráter público e principalmente religioso. Os edifícios do Convento e Igreja de São Francisco, Santa Casa de Misericórdia, Igreja Matriz, Convento e Igreja do Carmo, Igreja de Nossa Senhora do Amparo e Igreja do Rosário dos Homens Pretos, são bem representativas desse aspecto de predomínio físico e visual da Igreja no período.

Figura 5: Vista aérea do Centro Histórico de São Cristóvão. Nota-se a centralidade da praça São Francisco, assim como a imponente presença das estruturas religiosas no tecido urbano.
Fonte: BRASIL, 2010.

Figura 6: Vista aérea do Centro Histórico de São Cristóvão.
Fonte: Google Earth, 2016

De 1637 a 1645, a Invasão Holandesa em Sergipe provocou o arruinamento de nucleações urbanas e lavouras, interrompendo o processo de colonização da região. Por onde passaram, os holandeses promoveram invasões, saques, incêndios e destruição da já precária estrutura urbana e social existente. A economia local fica prejudicada durante o período, vindo a se recuperar somente com a retomada dos portugueses que reestruturam as nucleações e dão continuidade à sua política colonizadora.

A mudança da capital

O período que antecede essa mudança da sede de São Cristóvão para Aracaju, foi marcado por grande florescimento da economia sergipana pautado principalmente na lavoura açucareira. O território, que até o início do século XIX pertencia à Bahia, foi responsável em 1723 por um terço da produção açucareira desta, vindo este a ser, mais tarde, um dos pilares para o processo de emancipação política da Província de Sergipe. Toda a estrutura política e econômica dessa região dependia direta ou indiretamente do açúcar para exportação e, assim, direcionava todas as ações públicas para a organização e viabilidade dessa atividade. Apesar disso, entre o final do século XVIII e início do século XIX, alguns fatores começaram a estremecer a economia açucareira.

No cenário internacional, os holandeses expulsos do Brasil, iniciaram o cultivo da lavoura açucareira nas Antilhas enquanto que a Inglaterra começou a produzir o açúcar de beterraba em suas colônias, disputando mercado com o produto brasileiro, trazendo queda dos preços. A pressão exercida principalmente pela Inglaterra para o fim da escravidão, vislumbrava em um cenário futuro, a possibilidade de maiores perdas nos lucros com a passagem da mão-de-obra escrava para a assalariada. Sob um discurso ideológico abolicionista e diante de uma crescente e acelerada produção industrial, a nação britânica necessitava cada vez mais de mercado consumidor assalariado apto a adquirir seus produtos. Via, portanto, o fim da escravidão como uma saída para o crescimento desse mercado. Além disso, o espírito higienista e

modernizador surgido com a Revolução Industrial entre o final do século XVIII e início do XIX na Europa, começava aos poucos a entrar em voga nas cidades brasileiras com a adoção das primeiras posturas e práticas urbanísticas de modernização do traçado e formas de ocupação das cidades.

No panorama nacional, a estética colonial portuguesa começa a ser posta em cheque por remeter ao atraso econômico e social de colônia escravocrata. Novas influências estilísticas, notadamente francesa e inglesa, começam a desembarcar em território brasileiro, remetendo ao avanço e à civilidade de um mundo moderno. O surto de epidemias advindas das condições insalubres das cidades de modelo colonial, põe em cheque o papel do traçado urbano colonial e suas tipologias construtivas no estabelecimento de uma dinâmica urbana com condições mínimas de habitabilidade. O espírito higienista europeu, então, encontra terreno fértil nas cidades brasileiras, passando a exigir de seus governantes a mudança das tradicionais posturas urbanísticas até então praticadas.

No cenário local, a produção açucareira em Sergipe mesmo já tendo ocupado 1/3 da produção baiana, ainda dependia dos portos baianos para o comércio internacional. São Cristóvão, fundada em 1590, em acrópole, com relevo acidentado, rios pouco navegáveis e distante da costa, não reunia condições geográficas que facilitassem a penetração dos navios, mesmo os de menor porte, na maré baixa. Além disso, a cidade concebida segundo critérios de defesa e fixação no território, não mais se encaixava aos novos planos urbanísticos requisitados pelas elites na segunda metade do século XIX. Nesse mesmo período, já sem os levantes indígenas e ameaças de invasões, o protótipo da cidade-fortaleza vai pouco a pouco cedendo lugar à ideia de cidade-portuária. A Abertura dos Portos às Nações Amigas, promulgado por Dom João VI quando da sua vinda para o Brasil em 1808, vai contribuir com esse redirecionamento econômico-espacial das cidades para as áreas portuárias e ao comércio exterior. Era uma aspiração dos governantes e das elites de várias províncias que as cidades fossem desenvolvidas em áreas planas, viabilizando seu comércio e acessos às zonas portuárias.

No final da primeira metade do século XIX, os senhores de engenho sergipanos, insatisfeitos e em crise com os trapicheiros locais, lideram um movimento com o objetivo de transferir a capital para outra região, onde houvesse um porto em terreno plano, bem localizado e estruturado, capaz de receber embarcações de maior porte para facilitar o escoamento da produção açucareira. Ainda àquela época, o escoamento da produção do açúcar dependia dos trapicheiros que levavam a mercadoria aos portos da Bahia para serem exportadas à Europa, reduzindo a lucratividade da produção. Diante desse cenário, o recém empossado Presidente da Província Inácio Joaquim Barbosa, atento à essas demandas e apoiado pela elite açucareira, promulga em 17 de março de 1855 a transferência da capital de São Cristóvão para a região do até então povoado de Santo Antônio do Aracaju, no estuário do Rio Sergipe. O historiador José Silvério Leite Fontes faz um breve relato desse panorama:

> São Cristóvão, a capital, ficava situada no Paramopama, afluente do Vasa Barris, curso d'água que não dava acesso às embarcações do mar. Junte-se a isso o aspecto político local. Os senhores dos vales do Sergipe e Japaratuba esperavam ter a administração da Província sob sua tutela, se situada em sua zona de influência. Estava-se também na década de 50, fase da Conciliação e dos novos empreendimentos, que iriam revitalizar a economia do Império. Era preciso promover compensações em favor da produção açucareira, ameaçada pela extinção do tráfico negreiro. Por isso, o presidente de Sergipe, Inácio Joaquim Barbosa, por ato de 17 de março de 1855, criou a cidade de Aracajú, próxima à foz do Sergipe, transferindo *ipso facto* a capital. Deu verdadeiro golpe de Estado, pois reuniu a Assembleia numa praia fluvial quase deserta. Aracajú veio do nada. Nasceu por decreto e pela vontade

> do governo. São Cristóvão não estava propriamente em decadência. Não tinha, porém, condições de crescimento, pois não era centro de atividades econômicas. Aracajú, pelo contrário, de simples povoado de casas, em sua maioria cobertas de palha, tornou-se, com o tempo, a verdadeira cidade de Sergipe, reunindo, hoje, mais de 20% da população do Estado. (FONTES, 1974, p. 575-576)

ARACAJU: PIONEIRISMO DE CIDADE REPUBLICANA

O sítio escolhido para a construção da nova capital foi uma opção predominantemente de ordem econômica. O estuário do Rio Sergipe era, àquele momento, o melhor local para a estruturação de um porto, uma vez que estava próximo ao mar e em contato com a sub-bacia do Rio Cotinguiba, por onde escoava 70% da produção açucareira da província. Erguida sobre terreno pantanoso e coberto por grandes manguezais, o sítio escolhido ignorou os aldeamentos já existentes do povoado de Santo Antônio do Aracaju (no alto da colina de mesmo nome) e do povoado Massaranduba, ao norte, atual Bairro Industrial. (Figura 7)

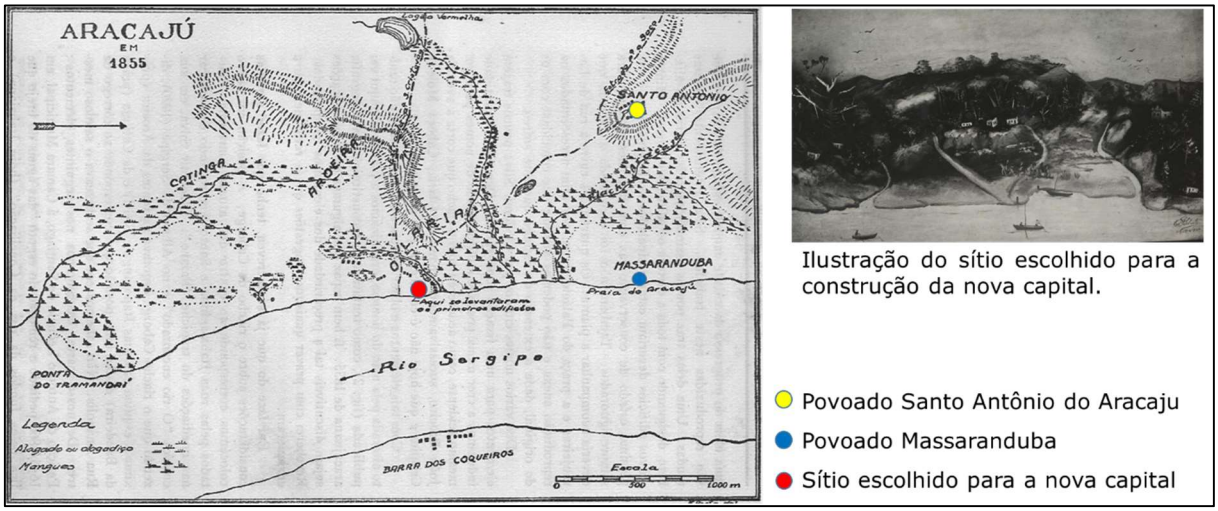


Figura 7: Primeiras ocupações de Aracaju em 1855.
Fonte: PORTO, 1945.

Distante aproximadamente 500m ao sul dessas nucleações primitivas e afastamento máximo de 100m a oeste do Rio Sergipe, o plano para a nova capital ignorou a insalubridade dos terrenos alagadiços, se fixando próximo ao porto, principal motivo de sua transferência. Embora no século XIX essa área fosse majoritariamente plana, com as chuvas, permanecia grande parte do ano alagada, dificultando o seu povoamento e a construção das primeiras moradias. Diante disso, inicialmente o governo se fixa no alto da colina de Santo Antônio enquanto os primeiros prédios públicos ainda eram edificados. Ao contrário de São Cristóvão em que o tecido urbano se adaptou à topografia e condições do terreno, a nova capital se impôs ao sítio realizando terraplanagens e drenagem do solo.

Sebastião José Basílio Pirro foi o engenheiro militar contratado para a elaboração do plano urbanístico da nova capital. Era preciso atender às demandas não só de ordem econômica, mas também político-social de uma elite que vislumbrava o progresso e sua inserção no cenário nacional, afastando-se da estética colonial portuguesa e aproximando-se das experiências urbanísticas modernizadoras vigentes na Europa. E assim o fez, partindo do alinhamento do Rio Sergipe e assimilando sua curvatura natural, foram projetados 32 quarteirões de 110x110m e arruamento de 60 palmos de largura, dispostos de forma regular, cartesiana e

simétrica no entorno de um grande eixo central composto por quatro quadras – praças – que se abria ao rio e onde reunia os principais edifícios de cunho administrativo, cultural e religioso. Vanguardista, o Plano desde sua concepção, já demarcava áreas de expansão nas direções norte, sul e oeste, estabelecendo, inclusive, posturas urbanísticas a serem seguidas como alinhamento dos lotes nas ruas e seus afastamentos. (Figura 8)

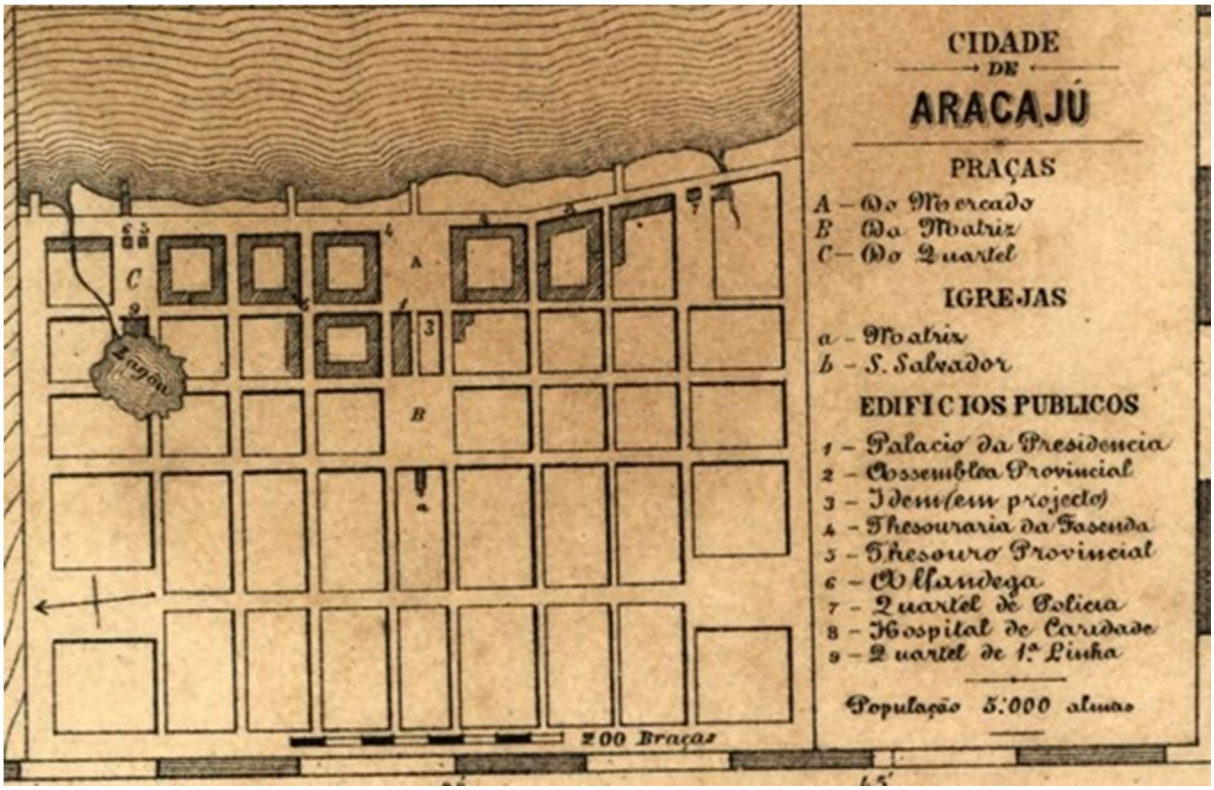
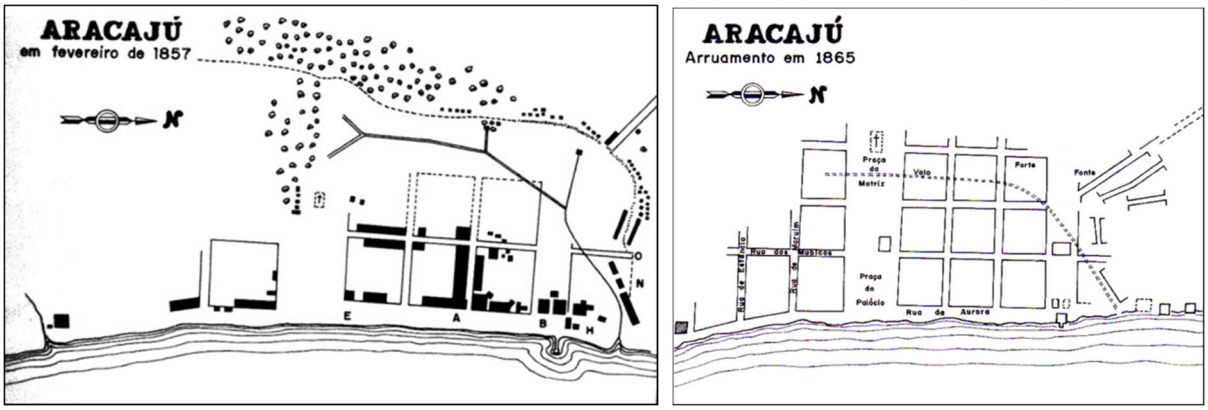


Figura 8: O Plano de Pirro, por volta de 1860, extraído do mapa da Província de Sergipe. Anônimo.
Fonte: http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/270189/1983471/1223076291037/Sergipe.jpg

Da sua fundação em 1855 a 1905 foram realizadas as primeiras obras de terraplanagem e saneamento, bem como a construção das primeiras edificações e delimitação dos quarteirões do "Quadrado de Pirro", como ficou conhecido o projeto do engenheiro de mesmo nome. Seu traçado urbano teve um caráter administrativo-econômico-funcional em que se buscou através da racionalidade espacial uma dinâmica de serviços urbanos que evitassem perdas que interferissem direta ou indiretamente na atividade comercial e administrativa da sede da Província. Verifica-se abaixo o ritmo de expansão da malha urbana da nova capital concomitantemente à realização de obras de saneamento. (Figuras 9 e 10)



Figuras 9 e 10: Primeiras ocupações do Plano de Pirro em 1857 e 1865.
Fonte: MACHADO, 1990. p. 32 e 34

Em 1860, cinco anos depois de fundada, o imperador Dom Pedro II visita a cidade em caráter oficial, encontrando um grande canteiro de obras. É recebido com pompa através do atracadouro construído para recebe-lo, conhecido como Ponte do Imperador. Se hospeda no Paço Provincial, às margens do Rio Sergipe e em frente à Praça do Palácio (atual Praça Fausto Cardoso), vindo a ser em seguida transformado em Delegacia Fiscal. Após investimentos que surtirão grande efeito em obras da cidade, o imperador percorre importantes cidades do interior da Província. Entretanto, é no período republicano do início do século XX que acontece o grande desenvolvimento urbano da nova capital, uma vez que em 1908 a cidade já contava com água encanada, luz elétrica em 1913, e com bondes elétricos em 1926. Àquela época (década de 20) já havia ultrapassado economicamente todas as tradicionais cidades do interior do Estado. Até a década de 1920, a grande maioria dos edifícios públicos e equipamentos de lazer já estavam erguidos como a Catedral Metropolitana (1862), o Mercado Antônio Franco (1926), o Palácio Olímpio Campos (1863), dentre outros.

O eixo central composto pela espacialidade de quatro quarteirões era, juntamente com a orla fluvial, o espaço pulsante da nova capital. Estavam dispostos aí a Praça do Palácio – hoje Praça Fausto Cardoso – e a Praça Benjamim Constant e Parque Theófilo Dantas – hoje Praça Olímpio Campos. Também conhecida como Praça dos Três Poderes por reunir o Palácio Provincial, a Assembleia Legislativa e o Palácio de Justiça, além de outros edifícios da administração pública, a Praça do Palácio era o centro cívico e social da cidade recém planejada, enquanto a Praça Benjamim Constant, abrigando a Igreja Matriz e o Parque Olímpio Campos se apresentava como centro lúdico-religioso. Assim, constituiu-se nesse eixo – e principalmente na Praça dos Três Poderes – o principal ponto de manifestações cívicas, culturais e religiosas da cidade em um movimento que perdurou até o final do século XX (Figura 11).

Uma das grandes rupturas trazidas pelas cidades republicanas (ou do final do Império) frente ao modelo urbano colonial se deu através da perda de influência da Igreja Católica sobre a malha urbana. Enquanto em São Cristóvão a religiosidade ditou a monumentalidade e direcionamento espacial do tecido urbano, na nova capital a administração pública e seus serviços irão se impor no traçado urbano com seus edifícios e espaços públicos de lazer. Em Aracaju, prova dessa reformulação do espaço religioso pode ser percebido desde o início de sua construção, uma vez que a primeira igreja edificada – Igreja de São Salvador inaugurada em 23 de outubro de 1857 – está disposta em lote de esquina sem recuos ou espaços públicos fronteiriços relevantes. Já a Igreja Matriz é construída mais tarde, em 1862, e que em detrimento de questões econômicas só é finalizada em 1875 e elevada à categoria de Catedral Metropolitana somente em 1910, denotando a ausência de prioridade da administração pública para com este segmento na nova capital. Sua disposição

interna ao tecido urbano, afastada da vida "pulsante" da borda fluvial da cidade, representa uma considerável perda de influência dessa instituição no cotidiano de seus moradores e junto à municipalidade.

Figura 11: Vista aérea da Praça do Palácio em 1924. Vê se aí os quarteirões centrais e seu direcionamento visual em favor do rio.
Fonte: Lineu Lins, disponível em www.palacioolimpiocampos.se.gov.br.

Ainda assim, em Aracaju essa ruptura não é total uma vez que, no traçar do Plano, o edifício da Igreja Matriz é posicionado atendendo a um direcionamento visual que parte do rio em direção ao centro do território. Tal perspectiva fica clara no plano projetual, embora no olhar do observador, o paisagismo com uma sequência de palmeiras imperiais e os edifícios mais importantes da administração pública à sua frente, camuflem sua fachada principal. Ainda assim, seu caráter monumental expresso em sua escala e disposição central no lote – praça – são notáveis. Seu posicionamento interno à cidade representa ainda, um importante marco no avanço do tecido urbano em direção ao Oeste do Plano pois, como afirma Fernando Porto:

> [...] A criação da Praça da Matriz abriu o caminho por onde a cidade se desdobrou para o Oeste. [...] Cada pedra que se acrescentava aos muros da Igreja valia por um convite e um encorajamento aos mais indecisos, àqueles que não tinham acreditado na conquista do brejo. (PORTO, 1991, p. 70 *apud* COSTA; SILVA; SILVA, 2006, p. 299)

A cidade-portuária da pré-República oferece agora a seus habitantes, novas opções de lazer, voltadas para o rio ou para praças e parques. Seus edifícios públicos e comerciais se inserem nessa reformulação espacial voltada para a borda fluvial, produzindo uma ambiência social pública independente da religiosidade. A importância do rio no tecido urbano e na vida dos citadinos é visível com a espacialidade de sua região portuária e borda fluvial. A nova sede da Província, ao contrário da cidade colonial que buscava a defesa e se afastava das vias facilitadoras de invasões, agora se lança para o rio (ou mar) já que dele advém – ou se viabiliza – sua atividade econômica. Assim, a Rua da Aurora (atual Avenida Ivo do Prado) na orla do Rio

Sergipe, se tornaria rapidamente na região preferida das elites que erguem aí seus palacetes ajardinados dentro das novas influências higienistas praticadas na Europa (Figura 12).

Figura 12: Vista do Centro Histórico de Aracaju a partir do Rio Sergipe na primeira metade do século XX.
Fonte: Acervo Waldemar Neto

O Plano de Pirro conferiu especial atenção ao setor comercial-portuário com o planejamento de generosos espaços que abrigariam o porto, o mercado e a região de acesso à cidade – área de embarque e desembarque de cargas e passageiros. A espacialidade desse setor foi disposta no tecido urbano de forma a viabilizar conjuntamente comunicação, logística, transporte, abastecimento e administração. Localizado na região portuária, o imponente edifício da Associação Comercial de Sergipe, inaugurado em 1872, demonstra a importância que essa atividade exercia na cidade (Figura 13). Vale lembrar que o período de fundação da nova capital coincide com o surgimento do transporte ferroviário no Brasil e o caráter vanguardista do Plano de Pirro facilmente viabilizou no decorrer dos anos, a implantação desse modelo de transporte, incluindo aí o bonde elétrico urbano.

Figura 13: Sede da Associação Comercial de Sergipe.
Fonte: www.acese.org.br8

A Primeira República (1889-1930) insere uma nova cultura urbana nas cidades brasileiras. O Estado assume o caráter de provedor das áreas lúdicas com a criação de praças ajardinadas e equipamentos de lazer. A tradicional aristocracia e a emergente burguesia desejam agora o "morar à francesa" e Aracaju nasce e se desenvolve com um projeto urbano que considera essa demanda. De caráter higienista e influência europeia, a nova capital insere o lazer público como elemento de valorização da vida citadina, amparado por tratamento paisagístico e equipamentos urbanos de uso público como praças, coretos, chafarizes, aquário público, dentre outros (Figuras 14 e 15). Dentro do "Quadrado de Pirro" a elite canavieira edifica suas primeiras residências, utilizadas também como suporte para acompanhamento do comércio do açúcar no então Porto de Aracaju. Apesar de vanguardista, o Plano de Pirro já se mostrava altamente excludente desde sua concepção, uma vez que direcionava as populações de baixa renda e alforriados a edificarem suas casas fora do "Quadrado", ainda que obedecessem às normativas e padrões estipulados pelo mesmo.

Figura 14: Escola Normal
Fonte: Acervo Biblioteca Pública. Editada pelo autor.

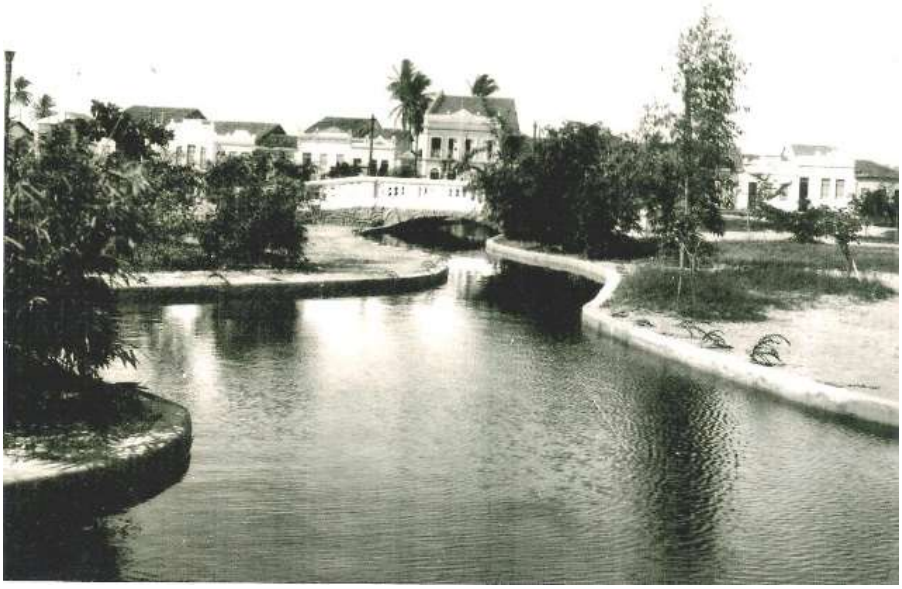


Figura 15: Parque Theófilo Dantas.
Fonte: Acervo Memorial da UNIT

Ao longo do século XX Aracaju passa a ter ares urbanos. Em 1908 é implantado o abastecimento de água da capital, em 1909 os bondes puxados por tração animal, em 1913 a instalação da luz elétrica e em 1916 a implantação da rede de esgoto e da rede telefônica. Com isso, a década de 1920 foi marcada por grande desenvolvimento urbano, impulsionado por mudanças estilísticas dos edifícios e pela expansão da malha urbana. No Brasil o embelezamento das cidades passa a ser uma busca dos governantes e da burguesia que almeja o padrão estético europeu. Arquitetos e demais artistas são trazidos do Velho Continente no intuito de dar uma feição europeia às cidades brasileiras de estética e concepção ainda colonial. Nesse cenário, em 1918 o governo sergipano traz a Aracaju um grupo de arquitetos e escultores italianos que se encontrava na Bahia para reformulações estéticas de seus edifícios públicos. O grupo é então incumbido da reforma do então Palácio do Governo (antigo Palácio Provincial, atual Palácio Olímpio Campos) e de demais edifícios públicos. Uma vez estando na cidade, acabam realizando outras reformulações e obras em edifícios civis, inserindo uma nova feição arquitetônica que passou a ser empregada nas futuras construções e assim remodelando a cidade. Como consequência dessas ações, surgem os palacetes que compuseram a paisagem urbana de Aracaju a partir dos anos 20. Indiretamente, procurava-se àquele momento, enterrar o passado português abrindo espaço não só para as novas práticas higienistas, mas também para um novo padrão estético – eclético – de influência francesa e italiana não só na conformação do espaço, como também na rotina e costumes urbanos.

A partir da década de 1930, com o incremento de novas atividades econômicas que sai de agroexportadora para industrial, a cidade vivencia um crescimento acelerado com a expansão de sua malha urbana que logo ultrapassa o limite territorial imposto pelo Plano de Pirro (Figura 16). Até esse período já haviam sido concluídas as principais obras de saneamento, abertura de vias e edificação dos principais edifícios públicos e áreas de lazer hoje existentes. O processo de "periferização" da cidade é intensificado com a expansão da malha urbana. A cidade que já nasceu excludente, intensifica esse processo expulsando do centro urbano indiretamente a população menos abastada, que segue em direção às áreas periféricas sem a devida estrutura urbana, continuando um processo vicioso que se perpetua até os dias de hoje. Na segunda metade do século XX, Aracaju já figurava como centro econômico dominante do Estado e no final do mesmo século sua região metropolitana já englobava três outros municípios (Figura 17).

Principais edificações do Centro da cidade concebidas até 1930, ainda existentes:
1- Catedral Metropolitana
2- Prefeitura Municipal
3- Câmara Municipal
4- Palácio de Justiça/Vice-gov.
5- Escola Normal
6- Assembléia Legislativa
7- Palácio do Governo
8- Delegacia Fiscal
9- Igreja do São Salvador
10- Alfândega
11- Associação Comercial
12- Mercado Antônio Franco
Centro Histórico
Bairro Centro

Figura 16: Foto aérea do Centro Histórico de Aracaju
Fonte: Google Earth (2016). Editada pelo autor.

Figura 17: Centro Histórico de Aracaju, segunda metade do século XX.
Fonte: Lineu Lins, disponível em www.palacioolimpiocampos.se.gov.br. Imagem editada pelo autor

CONCLUSÃO

Como visto, a transferência da capital sergipana em 17 de março de 1855, não foi um mero processo político, mas sobretudo de mudança de paradigmas econômico, social e urbano. E para além disso, estava ainda permeada por uma ideologia desenvolvimentista de inclusão no panorama nacional da já emancipada Capitania de Sergipe del-Rey, assinada por Dom João VI em 8 de julho de 1820. Ao longo deste estudo, buscou-se na explanação das duas sedes administrativas que Sergipe testemunhou, a identificação dos principais elementos que as caracterizaram durante seus respectivos processos de fundação e consolidação da ocupação. Ao serem trazidos à tona os panoramas político, econômico e social de cada época, a comparação entre a trama urbana colonial de São Cristóvão e o inovador Plano de Pirro de Aracaju é direta. A centralidade de suas respectivas praças principais, concentrando a vida política, cultural e religiosa de ambas as cidades são um ponto em comum da dinâmica urbana entre elas. Entretanto, a influência e domínio da religiosidade sobre o tecido urbano na cidade colonial, perde espaço na cidade pré-republicana para a representatividade dos edifícios da administração pública e comercial. A escola arquitetônica de cada um desses centros, notadamente os difere e os insere dentro de uma temporalidade específica e bem definida, ainda que São Cristóvão, no final do século XIX já não mais atendesse à sua função original de defesa, levando ao processo de transferência da sede da Província. O princípio norteador de fundação das duas cidades fica claro quando apresentado os fatos históricos que as cercam, assim como as intenções políticas por trás desses processos.

Ao serem analisadas ao longo de sua história, é possível apreender como política, economia, cultura e sociedade são fortes agentes transformadores do espaço. A partir da transferência da capital, São Cristóvão

vivencia um gradativo processo de despovoamento e crise política e econômica, só resolvido no início do século XX com o advento das fábricas de tecido e a via férrea. Ao longo do século XX, a antiga capital foi paulatinamente perdendo território para o município de Aracaju em acordos de doação e trocas que tornariam a atual sede – antes às margens do estuário do rio Sergipe – em uma cidade de costa oceânica.

Duas capitais que em certo momento obtiveram a mesma função política, porém com dinâmicas e estruturas urbanas bem distintas. São Cristóvão por ter sido deixada à margem do processo econômico modernizador, preservou bem sua estrutura urbana do período colonial. Aracaju, enquanto cidade criada para ser modelo de desenvolvimento, perpetua até os dias de hoje vícios do período de sua fundação em um processo excludente iniciado no traçado de seu plano e condução administrativa de seus governantes. Ambas as cidades têm muito a dizer e a ensinar sobre o poder transformador do homem sobre o espaço. As cidades coloniais, do final do Império ou pré-republicanas brasileiras, quando analisadas quanto à sua evolução, permanência ou alternância de políticas e estruturas urbanas, fornecem rico campo de pesquisa em torno de diversos eixos temáticos. Pode-se afirmar que São Cristóvão foi abandonada enquanto ideário político, econômico, cultural e urbano, sendo substituída pelo modelo modernizador que Aracaju se projetava, mesmo que hoje esse modelo ainda esteja longe de ser finalizado.

REFERÊNCIAS:

BARBOZA, Naide. **Em Busca de Imagens Perdidas 1900-1940**. Aracaju: Fundação Cultural Cidade de Aracaju, 1992

BONDUKI, Nabil. **Intervenções Urbanas na Recuperação de Centros Históricos**. Brasília. IPHAN / Programa Monumenta, 2010.

BRASIL. Iphan. Unesco. **Proposição de Inscrição da Praça São Francisco em São Cristóvão/SE na Lista do Patrimônio Mundial.** Formulário Unesco. 2010. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declara%C3%A7%C3%A3o%20p%C3%A7a%20S%C3%A3o%20Francisco.pdf>. Acesso em: 2 mai. 2016.

CALASANS, José. **Contribuição à história da capital**. Aracaju: mimeografado, 1942.

COSTA, Syslayne Carlos da Silva; SILVA, Tony Santos; SILVA, Rooseman de Oliveira. Catedral Metropolitana de Aracaju e sua relação com o estilo gótico. **Cadernos de graduação**. Ciências Humanas e Sociais. Aracaju: v.3, n.2. p. 291-306. 2016.

FREIRE, Felisbelo. **História de Sergipe**. 2ª edição. Coleção Dimensões do Brasil: Editora Vozes. Aracaju. 1977.

MACHADO, Anselmo Belém. **Grande Aracaju: Processo de uma metropolização emergente.** Aracaju: Gráfica Atalaia, 1990.

MELINS, Murillo. **Aracaju romântica que vi e vivi anos 40 e 50**. 3ed. Aracaju: Unit, 2007.

PONTES, José Silvério Leite. **Cidades e Vilas de Sergipe no Século XIX** – Depoimentos. In: Simpósio Nacional dos Professores Universitários de História: A cidade e a História. 6., 1974. São Paulo. Anais... São Paulo: Revista de História. v 1. 1974. p. 559-576.

PORTO, Fernando. **A cidade do Aracaju: 1855-1865: Ensaio de evolução urbana.** 2 ed. Aracaju: Governo de Sergipe/FUNDESC, 1991.

SANTOS, Maria Nely. **Aracaju: Um olhar sobre sua evolução.** Aracaju: Triunfo, 2008.

SECCHI, Bernardo. **A cidade do século vinte**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SERGIPE. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe.** Aracaju: Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe. v.1, n.1. 1913. Edição comemorativa Centenário da Revolta Fausto Cardoso. nº 35, 2006.

SITTE, Camillo. **A construção das cidades segundo seus princípios artísticos**. São Paulo: Ática, 1992.

SOUSA, Antônio Lindvaldo. **Anos de prosperidade e mudanças: A sociedade do açúcar e a necessidade de uma nova capital sergipana.** Temas de História de Sergipe II. São Cristóvão: UFS, CESAD, 2010.

_____. **Aracaju sob um novo olhar histórico**: entrevista. [17 de março, 2009]. Aracaju. Entrevista concedida ao Portal Infonet. Disponível em: <http://infonet.com.br/sysinfonet/publico/share.asp?id=33280&janelaenviar=sim&acao=imprimir />. Acesso em: 2 mai. 2016.

_____. **Jesuítas em Sergipe: uma historia pouco conhecida.** entrevista. [1 de junho, 2009]. Aracaju. Entrevista concedida a Elaine Mesoli. Disponível em: <https://empautaufs.wordpress.com/category/historia/>. Acesso em: 2 mai. 2016.

TOLEDO, Benedito Lima de. A ação dos Engenheiros Militares na Ordenação do Espaço Urbano no Brasil. **Revista Urbanismo de Origem Portuguesa.** nº 4. jul. 2001. <http://revistas.ceurban .com/numero4/artigos/artigo_08.htm> Acesso em: 27 mar. 2012.

ZUCCONI, Guido. **A cidade do século XIX**. São Paulo. Perspectiva, 2009.

CIDADES QUE SÓ EXISTEM QUANDO LEMBRADAS

CITIES THAT ONLY EXIST WHEN REMEMBERED

CIUDADES QUE SÓLO EXISTEN CUANDO SE RECUERDAN

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO.

ALVES, Ana Claudia Nunes
Arquiteta e urbanista, Mestre em Engenharia Civil, Professora EBTT-Arquitetura do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense - IFF
ana.alves@iff.edu.br

COSTA, Daniella
Arquiteta e urbanista, Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da Universidade Federal de Niterói-UFF; Programa de pós-graduação em arquitetura PPGAU/UFF
daniellacosta@id.uff.br

CIDADES QUE SÓ EXISTEM QUANDO LEMBRADAS

CITIES THAT ONLY EXIST WHEN REMEMBERED

CIUDADES QUE SÓLO EXISTEN CUANDO SE RECUERDAN

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO.

RESUMO:
Este artigo, parte da narrativa do filme 'Histórias que só existem quando lembradas' da diretora Julia Murat (2011) como mote para discutir conceitos de história, memória e identidade no espaço urbano, como parte da pesquisa 'Memória e lugar: cidadania e identidade através da apropriação do espaço urbano em Maricá realizada com estudantes do IFF em parceria com a UFF. A cidade fictícia de Jatuomba apresentada no filme mostra vestígios e sinais da passagem do tempo, sendo habitada apenas por idosos que negam a morte, evitando o contato com seus afetos e suas lembranças. Com a chegada de uma jovem em sua vontade de autoconhecimento e de identidade, abre-se espaço para as memórias coletivas do lugar, que passam a ganhar vida e significado, num reconhecimento mútuo através das memórias coletivas e poéticas estabelecidas com o lugar. Essa articulação entre o espaço vivido e experimentado de maneira significativa é o que chamamos de lugar. E nesta perspectiva, a preservação do patrimônio cultural das cidades pode ser pensada através da narrativa e das memórias suscitadas pelo filme.
PALAVRAS-CHAVE: Memória, tradição, narrativa, cidade, lugar, identidade.

ABSTRACT:
This paper will use Julia Murat's (2011) film 'Stories that only exist when remembered' as a motto for discussing and articulating concepts of history, memory and identity in urban space, as part of the research 'Memory and Place: Citizenship and identity through the appropriation of urban space in Maricá held with IFF students in partnership with UFF. The fictional city of Jatuomba presented in the film shows traces and signs of the passage of time, being inhabited only by elders who deny death, avoiding contact with their affections and their memories. With the arrival of a young woman in her desire for self-knowledge and identity, space is opened for the collective memories of the place, which comes to life and meaning, in a mutual recognition through the collective and poetic memories established with the place. This articulation between lived and experienced space in a meaningful way is what we call place. And from this perspective, the preservation of the cultural heritage of cities can be thought through the narrative and memories raised by the film.
KEYWORDS: *Memory, tradition, narrative, city, place, identity.*

RESUMEN:
En este artículo, utilizamos la narrativa de la película 'Historias que sólo existen cuando son recordadas' de la directora Julia Murat (2011) como mote para discutir y articular conceptos de historia, memoria e identidad en el espacio urbano, como parte de la investigación 'Memoria y lugar: ciudadanía e identidad a través de la apropiación del espacio urbano en Maricá realizada con estudiantes del IFF en asociación con la UFF. La ciudad ficticia de Jatuomba presentada en la película muestra vestigios y señales del paso del tiempo, siendo habitada sólo por ancianos que niegan la muerte, evitando el contacto con sus afectos y sus recuerdos. Con la llegada de una joven en su voluntad de autoconocimiento y de identidad, se abre espacio para las memorias colectivas del lugar, que pasa a ganar vida y significado, en un

reconocimiento mutuo a través de las memorias colectivas y poéticas establecidas con el lugar. Esta articulación entre el espacio vivido, experimentado de manera significativa, es lo que llamamos lugar. En esta perspectiva, la preservación del patrimonio cultural de las ciudades puede ser pensada a través de la narrativa y de las memorias suscitadas por la película.
***PALABRAS-CLAVE**: Memoria, tradición, narrativa, ciudad, lugar, identidad.*

INTRODUÇÃO

"Há cidades que param. Deixam de se transformar através dos diálogos, nem sempre mansos, entre espaço e tempo. A rigor, não deveriam mais ser chamadas de cidades. No dizer de Oriol Bohigas, viram museus, cemitérios, cenários de turismo, o que quiser...Não merecem mais ser consideradas centros urbanos reais." (SANTOS, 1986, p.59)

Quando Carlos Nelson fala sobre as cidades que viram museus, refere-se àquelas que transformam a preservação numa profusão de relíquias e monumentos, negando-se à passagem do tempo e da vida. Por outro lado, não significa que se justifica a destruição do patrimônio cultural das cidades pela necessidade de modernização ou atualização da malha urbana ou de suas edificações. Algumas cidades, porém, estão entre estes dois pontos. É o caso de Jatuomba, situada no Vale do Paraíba.

Jatuomba é uma cidadezinha de terra seca às margens de uma ferrovia desativada e onde o tempo parece ter parado. A população se nega a pensar ou falar do tempo, numa negação da morte que se traduz num certo apagamento da vida. Pelo menos esta é a cidade imaginada por Julia Murat no filme "Histórias que só existem quando lembradas" (2011). Esta cidade fictícia que usaremos para nossas discussões, esta em processo de apagamento de memórias, isso até que uma jovem, seguindo os trilhos deste trem imaginário, chega à cidade, uma estranha, uma hóspede que não compartilha valores, memórias ou identidade com os moradores locais. Este é o cenário que usaremos para discutir as questões do tempo, história, memória e narrativa no patrimônio edificado.

Uma estrangeira[1] que aparece, sem vestígios do lugar de partida e sem saber que direção vai seguir. Esta presença incomoda em um lugar onde as memórias estão a ponto de se apagar, vem questionar a impossibilidade de parar o tempo com a negação da memória e dos registros, abrindo portas e janelas numa narrativa delicada. "Isso, dizendo mais uma vez, não é absolutamente novo: para constituir o espaço de uma casa habitável e um lar, é preciso também uma abertura, uma porta e janelas, é preciso dar passagem ao estrangeiro. Não existe casa ou interioridade sem porta e sem janelas." (DERRIDA, 2003, p.55).

A relação entre a história e a memória negada nesta cidade fictícia nos serve de base para a discussão sobre o patrimônio cultural e a identidade de nossas cidades, uma vez que,

> [...] o chamado patrimônio cultural jamais é resgatado em sua totalidade e integridade, mas sempre por intermédio dos seus fragmentos, que exigem ser cuidadosamente resgatados, restaurados e preservados. Nesse sentido, o patrimônio é uma vasta coleção de fragmentos, na medida em que seus componentes são descontextualizados, retirados dos seus contextos originais, no passado ou no presente, e reclassificados nas categorias das ideologias culturais que informam as políticas oficiais de patrimônio. Sua integridade não é presente e positiva, mas uma integridade necessariamente perdida, situada numa dimensão distante no tempo ou no espaço. Os fragmentos que o compõem são metonímias de uma totalidade temporal ou espacialmente longínqua: o passado, o futuro, a cultura brasileira, a identidade b r a s i l e i r a, a civilização, a tradição, a diversidade cultural, etc.

[1] Considera-se na narrativa do filme a jovem como estrangeira, não por falar outra língua, mas por estar inserida em outra cultura e não compartilhar valores com os cidadãos de Jatuomba.

> Eles representam, ao mesmo tempo, continuidade e descontinuidade. (GONÇALVES, 2002, p.106)

Seguindo os rastros e fragmentos recolhidos no filme, traçamos algumas questões para reflexão de nossas cidades, em especial no que se refere ao reconhecimento e sentimento de pertencimento, ambos necessários à preservação do patrimônio cultural. [2]

HISTÓRIA E MEMÓRIA DA CIDADE

Transformamos memórias em relíquias e inventamos tradições a partir de rituais cotidianos, como se corrêssemos o risco de esquecer quem somos, de perder a nossa memória.

Diante deste quadro, a matéria histórica passa a ter grande importância como guardiã de nossa identidade, como um porto seguro onde podemos tocar nossa memória. Nossos centros urbanos, bens supostamente estáticos, onde o registro do nosso modo de vida se deposita em camadas de vestígios, têm papel fundamental, pois guardam um conjunto de vestígios e valores que não se resumem aos seus projetos e implantação, mas extrapolam a matéria permitindo uma leitura como bem cultural.

São muitos os mitos contados pela matéria de nossos sítios urbanos preservados, já que "o passado é uma das dimensões mais importantes da singularidade" (ABREU, 1998 p.79). A história que os inventores deste Brasil mítico escreveram através de nossas cidades tiveram alguns parágrafos deletados e outros editados em favor da imagem idealizada do que seria este Brasil verdadeiro. Os vestígios dessas edições estão espalhados por nossas cidades. Uma forma de seguir suas pistas é não se concentrar apenas em sua arquitetura, mas ampliar o foco e incluir a observação da malha urbana antiga, que dirá muito sobre seus fundadores, assim como a observação do conjunto de hábitos, costumes, histórias, cores e texturas que materializam a imagem de um país ou cidade. "É nestes artefatos físicos e seus traços que nossas memórias da cidade estão enterradas, pois o passado é transportado para o presente através desses sítios" (BOYER,1994 p.31).

A cidade de Jatuomba é apresentada através da rotina de seus habitantes, todos idosos, e da cidade cheia de relíquias, traços e vestígios do tempo que passou. As cenas iniciais apresentam estas relíquias, objetos perdidos no tempo, como o trilho do trem desativado (Figura 1), as casas desgastadas pelo tempo, e os objetos pessoais, iluminados pela luz fraca de uma lamparina (Figura 2).

[2] A discussão destes conceitos é parte da pesquisa Memória e lugar: cidadania e identidade através da apropriação do espaço urbano em Maricá, realizado através do Projeto Jovens Talentos com fomento da Faperj com alunos do Curso Técnico de Edificações do IFF-Maricá em parceria com a UFF.

Figura 1: Acesso à cidade pelo antigo trilho do trem desativado. Foto2: Objetos em destaque na casa da Madalena, personagem principal. Fonte: MURAT, 2011.

Este pode ser um paralelo interessante entre a narrativa do filme e a falsa imagem que se faz da preservação do patrimônio, quando esta é entendida como a necessidade de manter a história intacta, estática. Algo, por sua vez, da ordem do impossível, já que a ideia de retorno a bem original é apenas uma grande utopia. O que se percebe em algumas cidades históricas no Brasil é um congelamento do tempo ou, mais frequentemente, a patrimonialização do bem histórico, isto é, quando na tentativa de retornar aquela imagem utópica do bem autêntico, se acabam criando cenários ficcionais que simulam o que teria sido a vida naquele lugar em outros tempos.

Na contramão deste movimento, propõe-se uma apropriação do espaço urbano considerando seus usos, costumes, hábitos e memórias, mantendo seus vestígios de tradição sem perder de vista as inovações necessárias ao desenvolvimento urbano. Essas múltiplas camadas de tempo, recolhidas em histórias de vida, imagens e sons, presentificam os lugares de memória de nossas cidades.

Lowenthal (1985) afirma que para suscitar a agitação da rua, tornando cada canto da cidade num lugar interessante e significativo, onde a vida pode ser triste e alegre, cansativa e emocionante, mas não sem significação e afeto, para além da história e sua fidelidade aos fatos, o passado deveria ser vivido novamente, não apenas extraído da ficção, mas vivido como romance.

Os espaços narrados no filme, assim como aqueles das cidades reais, não são constituídos apenas pela materialidade física de suas edificações, objetos e traçado urbano, mas incluem a paisagem, hábitos, crenças, tradições, costumes e suas memórias, que conferem identidade aos mesmos.

TRADIÇÃO E MEMÓRIA

> Como mantemos nosso equilíbrio? Tradição! Através de nossas tradições mantivemos nosso equilíbrio por muitos e muitos anos. Temos tradições para tudo: como comer, como nos vestir, como trabalhar [...] se você me perguntar como estas tradições se iniciaram ... eu não sei! Mas é uma tradição! É por nossas tradições cada um de nós sabe quem é, e sabemos o que Deus espera de nós! Sem nossas tradições nossas vidas seriam tão incertas quanto um violinista no telhado. (JEWISON, Norman (dir.). Um violinista no telhado. 1971.)

Um outro filme, um clássico dos anos 1970, define de forma muito clara a relação entre nossas tradições e costumes, e a passagem da memória e da identidade. A fala citada acima, do personagem Tevye, no filme O Violinista no telhado, é a primeira do filme. Ela dá o tom da trama e introduz o contexto do filme, uma outra cidade fictícia, Anatevka, onde a tradição é guardiã da memória e da identidade daquele povo. Em Jatuomba, as tradições do dia a dia vão determinando a função de cada um naquela pequena sociedade. A narrativa

lenta do filme, vai nos apresentando a cidade e suas tradições, como é feito o pão, o café, como se fazem as refeições. A história se inicia apresentando as tradições da cidade, em particular, a rotina de Madalena que mantém viva a tradição de fazer o pão e sabe que esse é o seu papel, se reconhece neste lugar. Sua rotina é alterada a jovem Rita aparece em sua porta. Essa presença é inicialmente vista com desconfiança e até certo desprezo.

"Já se disse muitas vezes: vivemos na era da memória e o temor ou ameaça de uma 'perda de memória' responde, mais que ao apagamento efetivo de algo que deveria ser recordado" (SARLO, 2005 p.25) Surge aí um conflito, também mencionado por Sarlo (2005) e Nora (1993) e explorado por St. Agostinho, instalado na evocação do passado. Este, quando acessado através de um lugar de memória, como as cidades históricas, será sempre um passado mítico e conflitivo, dado que "o passado já não existe" (AGOSTINHO,2010 p.178), e a memória pode nos pregar peças históricas, pois "a memória desconfia de uma reconstituição que não ponha em seu centro os direitos da recordação" (SARLO, 2005 p.9).

> Se existem coisas futuras e passadas, quero saber onde elas estão [...], pois, se também aí são futuras, ainda lá não estão; e, se nesse lugar são pretéritas, já lá não estão. Por conseguinte, em qualquer parte onde estiverem, quaisquer que elas sejam não podem existir senão no presente. Ainda que narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata, não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas palas imagens daqueles fatos (AGOSTINHO, 2010 p.180).

Assim, como nos afirma Santo Agostinho, o passado irá se tornar sempre mais interessante e ajustado ao mito que estamos contando, já que a memória nos conta a história através da interpretação tendenciosa de nossas lembranças. Nossas cidades históricas tem um papel fundamental, já que estas são o suporte material destas lembranças míticas. E como como nos afirma Lowenthal (1985, p.42), alguns lugares não precisam ser magnificentes para ser memoráveis, basta que eles o ajudem a acender aquela fagulha. Objetos e espaços fazem desencadear em nós a lembrança de fatos do passado ou de uma pessoa já falecida e essas marcas e memórias podem atribuir identidade a um grupo social.

Essa capacidade de disparar a memória como um gatilho concentrado em um mínimo de matéria é o que faz dos lugares de memória irresistíveis a nós, desmemoriados da modernidade, já que "a razão fundamental de ser de um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial" (NORA,1993 p.22).

Halbwachs fala da memória coletiva, insistindo que a mesma está sempre atrelada ao espaço e às experiências compartilhadas de determinado grupo. No caso da cidade fictícia de Jatuomba, a lembrança reaparece quando a personagem da jovem requisita a memória coletiva com sua curiosidade, registrando os lugares por onde os habitantes mantém suas tradições e rituais. A evocação desta memória coletiva se dá a partir do momento em que a viajante começa a suscitar afeto pelos habitantes da cidade e estes lhe retribuem contando suas memórias, como que abrindo a 'caixa de pandora', pois a memória afetiva pode ser considerada como uma construção ou como uma ficção de algo já vivido e que está sempre ancorada em bases concretas - ambientes, odores, texturas, cores, sons.

Pois, "não há maneira de pensar espaço significativo desacompanhado de história que o explique [...] Da mesma forma, é impossível imaginar história ou mito não referenciados a espaços reais ou imaginários." (SANTOS, 1986, p.59)

Figura 03, 04 e 05: Cemitério da cidade mantido a portas fechadas.

Fonte: MURAT, 2011.

As cidades podem ser ferramentas, que como fagulha acendem, ou melhor dizendo, ativam a memória, histórica ou mítica. A malha urbana, como um livro de história tridimensional, guarda os vestígios dos acontecimentos que mais tarde permitem que a história seja costurada em uma trama única. Assim, quando nasce a necessidade de se delinear uma imagem, a memória evoca um passado mítico, conflitivo em muitos pontos, como afirmam Sarlo e St. Agostinho, e por isso, extremamente seletivo.

Jatuomba é uma cidade esquecida, e que quer esquecer. Sem acesso a outras cidades, onde os habitantes vão esquecendo ... até de morrer, como conta Antônio quando questionado pela jovem: “Antônio, aquele painel atrás da igreja, por que vocês não anotam mais quem morre?” Ao que Antônio responde: “Aqui a gente esquece de morrer.” A marca deste congelamento é seu cemitério trancado, impedindo a entrada de visitantes que queriam lembrar, como nos mostra a delicada fotografia do filme (Figura 03, 04 e 05). Tudo isto começa a mudar com a chegada da jovem estrangeira. Vazia de memórias e significados. Sem origem e sem destino. Ela se instala na cidade e começa a preencher este vazio, colhendo a memória hábitos e costumes locais. Começa a deitar raízes e para isso, é necessário ‘ler’ a história através de seu suporte material e da história viva, os moradores locais. Isso nos traz a outro ponto da discussão sobre a cidade e a memória: o da necessidade da aceitação da passagem do tempo e da morte para que a rememoração possa se dar.

O gatilho para ativar essas memórias, além da chegada e acolhida da estrangeira, é a sua inserção na comunidade, compartilhando hábitos. Assim, ela passa a ter acesso às memórias a partir do momento em que passa a viver como os cidadãos do vilarejo. Esse momento é marcado no filme quando ela recebe a chave do cemitério e é convidada a permanecer na cidade. Porém, à medida que recebe essa permissão, avisa: ‘Vou virar o lado’. E a partir daí, o tempo parece voltar a andar.

MEMÓRIA E LUGAR

O lugar compreende os fenômenos concretos, mas também aqueles intangíveis como os sentimentos, sendo capaz de gerar uma pausa no movimento corrido de nossos dias, como que tornando o tempo visível. Ele é uma totalidade, um fenômeno qualitativo que não se reduz às relações espaciais, incluindo sensações, formas, cores, texturas e afetos compartilhados intersubjetivamente. Para Norberg-Schulz (2006), um lugar possui uma identidade própria que lhe confere um características específicas e pessoais. O objetivo de arquitetos e urbanistas seria então o de descobrir os significados potenciais presentes no ambiente através da vida vivida no cotidiano das comunidades.

Para o autor, habitar um lugar é inclui necessariamente que duas funções psicológicas: a orientação e a identificação com o ambiente. Essa identificação com o ambiente implica que este propicie uma experiência

significativa, havendo uma correspondência entre exterior e interior e entre corpo e psique. Estas experiências implicam um conhecimento detalhado sobre o lugar e na constituição de um vínculo afetivo com o mesmo. A identidade do lugar pode ser entendida como uma construção pessoal a partir da relação entre o indivíduo e o meio onde são atribuídos afetos, experiências, memórias, ideias e significados a determinados espaços.

Desta forma, na narrativa do filme, a todo instante, esse movimento pendular entre o passado e o futuro, a morte e a vida, nos auxiliam para a construção das memórias e da apropriação afetiva deste lugar imaginário.

O projeto de pesquisa onde este tema está inserido pretende, então através do reconhecimento do espírito do lugar, coletado através da ferramenta do imaginário e utilizando técnicas de inventário de patrimônio cultural, ampliar o sentimento de pertencimento e a preservação do patrimônio cultural na cidade de Maricá, estado do Rio de Janeiro.

Busca-se, assim, resgatar a memória da cidade através da apropriação e mapeamento de edificações, praças e espaços públicos na área central de Maricá em seus usos cotidianos, permitindo o aprofundamento de conceitos necessários ao reconhecimento e à preservação da cultura, ampliando o sentimento de pertencimento da comunidade e divulgando referências desconhecidas ou talvez esquecidas pela população local.

Jodelet (2002) considera que o ambiente construído possui um papel na construção da identidade, à medida que a identidade do lugar se refere ao conjunto de memórias, interpretações, ideias, afetos e experiências em determinada espacialidade. Assim, a identidade do lugar pode ser entendida como uma construção pessoal a partir da relação entre o indivíduo e o meio onde são atribuídos afetos, experiências, memórias, ideias e significados a determinados espaços.

> A questão, pois, é saber em que condições a cidade pode aparecer como um lugar que possa ser definido por seu caráter identificador; um lugar que permita que seus habitantes se reconheçam e se definam por meio dele, que, por seu caráter relacional, permita a leitura da relação que os habitantes mantem entre si, e por seu caráter histórico, possibilite que os habitantes reencontrem os vestígios de antigas implantações, seus sinais de filiação. (JODELET, 2002, p.33)

Através da apropriação destes espaços da área central do Município de Maricá e da coleta de relatos de moradores mais velhos, a pesquisa vai colhendo estes vestígios do tempo, trazendo narrativas, presentificando esse espírito do lugar numa construção coletiva de identidades e lugares de memória mapeados. A inclusão de estudantes locais visa o estabelecimento de uma cidadania, entendida aqui como o conjunto de direitos e deveres exercidos pelas pessoas que vivem numa cidade, no que se refere ao seu poder e condição de intervir e transformar estes espaços.

CIDADE NARRADA, CIDADE LEMBRADA

No filme, há dois tipos de narradores, a estrangeira, que registra sua viagem à cidade desconhecida e os idosos conhecedores das tradições e rituais, numa alusão ao texto O Narrador de Benjamin (1994). Além disso, a riqueza da narrativa utilizada está, exatamente, na sua simplicidade. A estrangeira adquire essa

"chave" para acessar a memória coletiva da cidade apenas quando começa a viver ao modo de seus habitantes, na arte de fazer pão com Madalena, nos encontros para beber cachaça, na dança.

> Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro. Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos - as atividades intimamente associadas ao tédio - já se extinguiram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. (BENJAMIN, 1994: p.9)

Lembramos que na narrativa, as roteiristas introduzem o lugar como se fosse real, como se aquelas pessoas e acontecimentos existissem. Nela são configuradas identidades, numa estratégia discursiva que nos lembra que a memória, assim como a narrativa, é ficcional, mas ancoradas em objetos, percepções e espaços reais.

Os lugares são filmados lentamente, no ritmo dos velhos com seus passos lentos, nos cenários, especialmente aquelas que ocorrem dentro das edificações, sejam elas a casa ou a igreja. O tempo que passou é enfatizado através da pouca luz, closes em fissuras, objetos antigos e descascados, mostrando o desgaste da matéria e a passagem do tempo, ainda que haja essa negação dos habitantes. A simplicidade e a utilização de moradores locais, não atores, no filme –apenas três dos onze idosos são atores profissionais – faz com que o filme demonstre esta imersão na "cidade onde o tempo parou".

Não por acaso, a ferramenta escolhida para o registro deste lugar foi a fotografia pinhole, onde a relação com o tempo e as imagens produzidas perdem seu estatuto de instantaneidade e de verdade, uma vez que sua forma de captar a luz exige maior tempo de exposição à luz e que as imagens produzidas são mais ficcionais do que reais, apresentando distorções, sombras e ângulos fora do controle do fotógrafo. Assim, a narrativa segue mostrando que a passagem do tempo é algo inexorável, ainda que tentemos preservar tudo, matando a vida e a renovação.

O historiador Michel de Certeau afirma que "[a] recordação não cessa quando não existem mais traços do que é para ser lembrado, mas se reforça a partir desta ausência." Para ele, "memória é uma espécie de antimuseu: não é localizável [...] a principal característica da memória é que ela vem de outro lugar, está fora de si mesma, movimenta as coisas" (apud FORTY, 1999 p.7), e quando a memória se torna fixa ligada a um objeto específico, é sinal de que a memória está em declínio. Com base nesses termos, objetos podem se transformar em inimigos da memória, pois eles a mantêm presa a uma única possibilidade e acabam conduzindo a um processo de esquecimento de outras faces da história.

Desta forma, o filme apresenta uma positivação do novo ao mesmo tempo que um respeito e compartilhamento com o antigo. Como reflete Derrida,

> Digamos sim ao que chega, antes de toda determinação, antes de toda antecipação, antes de toda identificação, quer se trate ou não de um estrangeiro, de um imigrado, de um convidado ou de um visitante inesperado, quer o que chega seja ou não cidadão de um outro país, um ser humano, animal ou divino, um vivo ou um morto, masculino ou feminino. (DERRIDA, 2003, p.69)

A memória como presença/ausência nos remete à ideia de reconhecimento tal como um dado fenomenológico, permanecendo como uma resistência ao apagamento e desaparecimento dos bens que conferem singularidade e significação a determinados lugares. Desta forma, não se busca na pesquisa uma verdade ou confrontação de testemunhos, bem como as motivações para tombamento de determinados bens pelo patrimônio, mas sim memórias compreendidas como um "não te esqueças". (RICOEUR, 2007)

Num primeiro momento, quando a jovem apresenta suas fotos à Madalena ela afirma que "não tem ninguém aqui, só coisa velha". E este costuma ser o discurso do 'progresso' quando da demolição de monumentos e sítios históricos, sem que se perceba que sua retirada implica na extração de parte da identidade cultural local.

Porém, na narrativa, aos poucos a jovem percebe o que Norberg-Schulz chamou de "espírito do lugar", inserindo-se nas atividades e ritmo da cidade e trocando a câmera digital por sua pinhole, num resgate ao que é essencial da experiência, do fenômeno vivido. Madalena e os demais habitantes, dão, a partir desse olhar mais afetivo, permissão para que a jovem participe de seus rituais e tradições diários, num processo de reconhecimento mútuo, após o longo período de adormecimento. Quando Madalena faz à jovem perguntas como "a que lugar você pertence?" e a jovem fica sem palavras, ela compreende este reconhecimento mútuo.

Ao final da narrativa, Madalena e a jovem Rita, fazem pão juntas, numa alusão a este respeito, compartilhamento do tempo e identidade do lugar. Neste momento Madalena diz: "Você tem de sentir o tempo da massa na sua mão." Afinal, "Pão como gente, se não respira, endurece."

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pós-modernidade trouxe consigo, além da velocidade informacional, uma quebra de padrões e paradigmas tidos como inquestionáveis sob o ponto de vista do racionalismo clássico, com a inclusão do afeto, do acaso, da inconstância e incerteza como parte de estudos científicos. Lyotard (2009) utiliza o termo deslegitimação para designar esse retorno ao acaso; às lógicas não-denotativas; à crise dos dispositivos que legitimavam o modernismo e à rediscussão da noção de desordem.

Alguns autores apontam, como decorrência destas características da pós-modernidade, uma perda de identidade, aumento do individualismo, inseguranças e algum grau de desesperança. especialmente àqueles que calcaram sua trajetória profissional e pessoal nas certezas utópicas do modernismo. Isso tenderia a gerar espaços esvaziados de significado e marcados pelas figuras do excesso e do espetáculo. Entretanto, nossa hipótese é a de que seria possível intervir em espaços públicos com a participação ativa das comunidades, privilegiando seu uso como lugares de encontro, brincadeira, ócio e prazer, de forma a suscitar a memória do lugar.

Utilizando a narrativa delicada do filme de Julia Murat (2011), trouxemos a discussão poética do habitar os espaços da cidade e da importância da memória para o reconhecimento de si e para pensarmos a preservação do patrimônio cultural de nossas cidades. Pois, como nos lembra Heidegger, o homem é à medida que habita, de-morando nos lugares que nos tocam (HEIDEGGER, 1954). Desta forma, alguns espaços tornam-se lugares a partir do momento que adquirem definição e significado, possibilitando memórias e experiências compartilhadas. Esses lugares seriam capazes de nos afetar, moldar e gerar potência criativa, podendo ser presentificados através de relatos e da percepção de seus usos e costumes cotidianos.

A cidade de Jatuomba inicialmente é apresentada através da rotina de seus habitantes, suas relíquias, objetos perdidos no tempo e casas desgastadas, mostrando a resistência à passagem do tempo, o que nos faz lembrar de SANTOS (1986) em sua crítica à criação de cidades-museu, que não se renovam, mantendo apenas monumentos e relíquias, mas perdendo sua memória. Assim como em Jatuomba, esta relação do passado e do futuro em suas múltiplas camadas de tempo, é uma discussão ainda e sempre atual para os pesquisadores da arquitetura e do urbanismo.

Assim, ficção e realidade se interpenetram nesta relação sempre delicada entre o preservar e o renovar, abrindo as portas e janelas da memória para compartilhar tradições. Como no ato de fazer o pão, onde a aceitação da diferença na assunção da identidade, transforma elementos que isoladamente não produzem um alimento complexo em algo rico quando unidos e trabalhados, respeitando o tempo de cada elemento, ou nas palavras de Madalena, sentido o tempo da massa em nossas mãos. Assim, o que antes aparecia apenas como oposição passado x futuro, dá lugar a um reconhecimento mútuo.

Assim, para que estes lugares de memória continuem existindo é necessário abrir as janelas para que novos ares possam entrar. Uma corrente de aceitação e abertura ao outro, estranho, diferente e estrangeiro. Ventilar os espaços ajuda a massa a crescer, isto é, mantém vivas as bactérias e fungos que transformam elementos inertes como farinha, agua e levedura em massa viva, que se expande e cresce. Assim acontece com os lugares, tradições e memória, que para crescer e se manter vivos, precisam sempre que a sua história seja lembrada e contada as próximas gerações. Afinal, “pão como gente, se não respira, endurece.”

REFERÊNCIAS:

AGOSTINHO, Santo. Bispo de Hipona. Confissões. Trad. J. Oliveira santos, A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Folha de São Paulo,2010. (Coleção Livros que mudaram o mundo,12)

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.

BOYER, M. Chirstine. Dreaming the Rational City: The Myth of American City Planning 1890-1945. Cambridge: The MIT Press, 1983.

DERRIDA, Jacques. Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade. Tradução de Antônio Roman. São Paulo: Escuta, 2003. FORTY, Adian. Introduction. In: The Art of Forgetting. New York: Berg, 1999.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/IPHAN, 2002.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HOBSBAWN. Eric J. RANGER, Terence (org.): A invenção das Tradições. Tradução: Celina Cardim Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

JODELET, Denise. A cidade e a memória. In: Del Rio; Vicente; Duarte, Cristiane Rose; Rheingantz, Paulo Afonso. Projeto do lugar: colaboração entre psicologia, arquitetura e urbanismo. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/PROARQ, 2002, pp.31-43.

LE GOFF, Jacques. História e memória. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Editora UNICAMP, 1990.

LOWENTHAL, David. The Past is a foreign country. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

NORA, Pierre. (ed.) Rethinking the French past: Realms of Memory. Vol. 1: Conflicts and Divisions. New York: Columbia University Press, 1992.

---------- Rethinking the French past: Realms of Memory. Vol. 2: Traditions. New York: Columbia University Press, 1992.

---------- Rethinking the French past: Realms of Memory. Vol. 3: symbols. New York: Columbia University Press, 1992.

NORBERG-SCHULZ, O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate. Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo, Cosac Naify, 2006.

RICOEUR, Paul. A história, a memória, o esquecimento. Tradução Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SANTOS, Afonso Carlos Marques do. A Invenção do Brasil: Ensaios de História e cultura. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007.

SANTOS, Carlos Nelson F. Preservar não é tombar, renovar não é por tudo abaixo. In. REVISTA PROJETO. São Paulo nº186, 1986. P.59-63.

SARLO, Beatriz. Tiempo passado: cultura de la memória y giro subjetivo: una discussion. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2005.

FILMOGRAFIA

HISTÓRIAS QUE SÓ EXISTEM QUANDO LEMBRADAS. Direção: Julia Murat. Roteiro: Julia Murat e Maria Clara Escobar. Brasil/Argentina/França, 2011.

UM VIOLINISTA NO TELHADO. Direção: Norman Jewison. Roteiro: Joseph Stein. USA, 1971

Salvador - 2018

DECOMPOR, ABSTRAIR E RECOMPOR: UM OLHAR SOBRE A ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

DECOMPOR, ABSTRACT AND RECOMMEND: A LOOK AT CONTEMPORARY ARCHITECTURE

DECOMPOR, ABSTRACCIÓN Y RECOMPARACIÓN: UNA MIRADA SOBRE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

CABRAL, Tamires
Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Professora de Arquitetura e Urbanismo da FAP/CE
tamires.cabral@fapce.edu.br

DECOMPOR, ABSTRAIR E RECOMPOR: UM OLHAR SOBRE A ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

DECOMPOR, ABSTRACT AND RECOMMEND: A LOOK AT CONTEMPORARY ARCHITECTURE

DECOMPOR, ABSTRACCIÓN Y RECOMPARACIÓN: UNA MIRADA SOBRE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
A variedade formal e a crise que, a princípio, encontramos na produção arquitetônica do século XXI, assim como as análises superficiais focadas nas questões plásticas, inviabilizam a compreensão de novas soluções e a presença de semelhanças arquitetônicas. Então, como seria possível analisar e entender a produção contemporânea? Defendida por Carlos Martí Arís e Colin Rowe, a ideia da estrutura formal parece ser uma possível saída para tal questionamento, e a base de um método analítico adequado aos impasses contemporâneos. Assim, levantar reflexões e entender as relações da produção contemporânea brasileira é o objetivo deste artigo. Partindo da confrontação teórica de cinco autores, que formulam as ideias de estrutura formal, subsistemas e sistemas de controle, e mediante um olhar conduzido pelos conceitos da abstração e da decomposição analisam-se duas residências unifamiliares projetadas por escritórios nacionais que trabalham em diferentes contextos – MAPA (RS) e O NORTE (PE). Ao fim, identificam-se semelhanças entre edificações que não demostravam relações entre si.
PALAVRAS-CHAVE: estrutura formal; arquitetura contemporânea brasileira; sistemas de controle; casas; abstração.

ABSTRACT:
The formal variety and crisis that we find at the outset in 21st century architectural production, as well as superficial analyzes focused on plastic issues, make it impossible to understand new solutions and the presence of architectural similarities. So how could one analyze and understand contemporary production? Defended by Carlos Martí Arís and Colin Rowe, the idea of the formal structure seems to be a possible way out for such a questioning, and the basis of an analytical method appropriate to contemporary impasses. Thus, raising reflections and understanding the relations of contemporary Brazilian production is the purpose of this article. Starting from the theoretical confrontation of five authors, who formulate the ideas of formal structure, subsystems and control systems, and through a look driven by the concepts of abstraction and decomposition, we analyze two single-family homes designed by national offices that work in different contexts - MAP (RS) and O NORTE (PE). In the end, similarities are identified between buildings that did not demonstrate relationships with each other.
KEYWORDS: *formal structure; contemporary Brazilian architecture; control system; house; abstraction.*

RESUMEN:
La variedad formal y la crisis que, al principio, encontramos en la producción arquitectónica del siglo XXI, así como los análisis superficiales enfocados en las cuestiones plásticas, inviabilizan la comprensión de nuevas soluciones y la presencia de semejanzas arquitectónicas. Entonces, ¿cómo sería posible analizar y entender la producción contemporánea? La idea de la estructura formal parece ser una posible salida para tal cuestionamiento, y la base de un método analítico adecuado a los impasses contemporáneos. Así, levantar reflexiones y entender las relaciones de la producción contemporánea brasileña es el objetivo de este artículo. A partir de la confrontación teórica de cinco autores, que formulan las ideas de estructura formal, subsistemas y sistemas de control, y mediante una mirada conducida por los conceptos de la abstracción y de la descomposición se analizan dos residencias unifamiliares proyectadas por oficinas nacionales que trabajan en diferentes contextos - MAPA (RS) y EL NORTE (PE). Al final, se identifican semejanzas entre edificaciones que no demostraban relaciones entre sí.
PALABRAS-CLAVE*: estructura formal; arquitectura contemporánea brasileña; sistemas de control; casas; abstracción.*

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta parte dos resultados de uma pesquisa de mestrado, que teve como objetivo identificar relações entre a atual produção arquitetônica no Brasil, a partir da análise de edificações residenciais de escritórios brasileiros que se destacaram na mídia nacional especializada. Assim, tomando como referência uma seleção feita em 2010 pela *revista AU* (nº 197, p.42-62), que escolheu, segundo a opinião de cinco importantes críticos[1], os escritórios que formavam a "nova geração da arquitetura brasileira" (Revista AU, nº 197, p. 42), delimitou-se os arquitetos que seriam analisados na dissertação - FGMF (SP), MAPA (RS) e O NORTE: oficina de criação (PE) – a partir de dois critérios: os escritórios precisavam trabalhar com habitação unifamiliar e estar inserido em diferentes regiões do país.

Na pesquisa de mestrado foram selecionadas seis residências, com dimensões semelhantes e contextos diferentes, para desenvolver a análise individual e comparativa. No entanto, aqui será exposta apenas a análise de duas residências, a Casa em TerraVille (MAPA) e a Casa em Camaragibe (O NORTE: OFICINA DE CRIAÇÃO), pois estas são as que apresentaram maior proximidade entre os seus traços essenciais, dentro do grupo das seis casas.

O mecanismo de análise e comparação proposto neste artigo é alcançado a partir do confrontamento teórico de cinco autores - Carlos Martí Arís, Colin Rowe, Edson da Cunha Mahfuz, Peter Eisenman e Elena Botella, de modo que, as investigações de Martí Arís e de Rowe sobre a análise projetual são as duas principais bases teóricas e estruturam o conceito de estrutura formal, subsistemas e sistemas de controle. Reforçando esses conceitos chaves incorporam-se as ideias e conceitos de Edson da Cunha Mahfuz que, por meio de pontos de vista diferentes, reforçam a proposta de Arís e Rowe. Elena Botella e Peter Eisneman são outros autores levantados no referencial teórico, não mais para definir a estrutura formal, mas sim para ajudar na formulação do instrumento de análise. Com estes dois, é possível agregar a este artigo a ideia da abstração e da decomposição do objeto arquitetônico, como também da produção de desenhos analíticos.

Esta conceituação teórica direciona o uso de um método analítico que precisa, inicialmente, abstrair os elementos fundamentais do todo e entendê-los tanto de forma separada como em conjunto, para só depois conhecer a sua estrutura formal. Assim, a principal contribuição do trabalho é apontar uma nova forma de ver a arquitetura contemporânea, que pode auxiliar os estudos e investigações de uma produção em crise e com entraves, supostamente, intransponíveis.

A ESTRUTURA FORMAL: UM OLHAR SOBRE A ARQUITETURA

Colin Rowe

> Em uma análise superficial, estes dois edifícios [Villa Foscari e Villa Stein] são tão diferentes quanto às respectivas formas e evocações, que compará-los parece surreal; mas, se a obsessiva gravidade psicológica e física da Malcontenta não apresenta nenhum paralelo numa casa que hora assemelha-se a um navio, hora a um ginásio, essa diferença

[1] Carlos Eduardo Comas, Cláudia Estrela, Fernando Lara, Mônica Junqueira de Camargo e Roberto Segre.

> não deveria ser motivo para inibir um exame minucioso. (ROWE, 1976, p. 3, tradução do autor).

No texto *The mathematics of the ideal villa*, publicado em 1947, Colin Rowe compara a Villa Foscari de Palladio com a Villa Stein, de Le Corbusier. Identificando semelhanças na estrutura (formal) profunda das edificações, constata que ambas compartilham de um similar esquema proporcional e métrico que guia os demais elementos do projeto, mas acabam gerando diferentes propostas.

Apesar de não existir no trabalho de Rowe uma conceituação do que venha a ser a estrutura formal, ou qualquer variante desse termo, observa-se que o resultado do seu estudo é um exemplo claro da ideia de estrutura formal proposta por Carlos Martí Arís.

A Villa Foscari, também chamada de *La Malcontenta*, foi projetada por Andrea Palladio entre 1550 e 1560 e é um exemplar de admirável integridade de seus conceitos teóricos (Figura 1). A casa, destinada a dois irmãos, foi pensada simetricamente a partir do seu piso principal. Nela, uma grande sala cruciforme, destinada às atividades comuns e à circulação conduz o usuário a duas alas laterais e idênticas cada uma destinada a um proprietário. Verticalmente, a casa é dividida em três planos – a base destina-se às atividades de serviço; o piso intermediário, ocupado pelas atividades principais e nobres; e o sótão, que funcionava como depósito dos produtos agrícolas.

Figura 1: Fachada principal da Villa Foscari, Andrea Palladio
Fonte: <www.lamalcontenta.com> (2015)

Por sua vez, a Villa Stein, que também é conhecida por Garches ou Les Terrasses, foi projetada por Le Corbusier entre 1926 e 1927 (Figura 2). A casa recorre a elementos formais e conceituais que esse

arquiteto vinha estudando os cinco pontos da arquitetura moderna, e por isso esse é um dos exemplares mais representativos da fase inicial de sua carreira. Pode-se dizer que ela se caracteriza por um volume cúbico, cortado por esquadrias horizontais em vidro. No plano vertical, a casa está dividida em quatro níveis, sendo que o último, a coberta, funciona como um teto jardim.

Figura 2: Fachada principal da Villa Stein, Le Corbusier
Fonte: <www.fondationlecorbusier.fr> (2015)

A partir dessa descrição fisionômica, geral e superficial, não é possível estabelecer ligações entre as duas edificações, porém, ao diagramar as plantas dos pavimentos principais, dissecar suas características fisionômicas e entender as relações entre os elementos arquitetônicos e entre estes e o entorno, Colin Rowe observa os seguintes atributos: ambas estão soltas nos lotes; suas fachadas frontais e de fundos são mais relevantes, ao passo que as fachadas laterais não possuem valor arquitetônico; os volumes são únicos e retangulares e uma proporção matemática dita a modulação das casas, dividindo o volume em 8 unidades de comprimento, 5,5 de largura e 5 de altura. A divisão longitudinal é igual em ambas, com uma sequência alternada de ABABA, onde A seria igual a 2B. Já a divisão transversal possui relações diferentes – na Foscari, observa-se uma divisão tripartida, com uma proporção de 2:2:1,5; e na Stein, uma divisão em cinco partes, com proporção de 0,5:1,5:1,5:1,5:0,5. (Figuras 3 e 4).

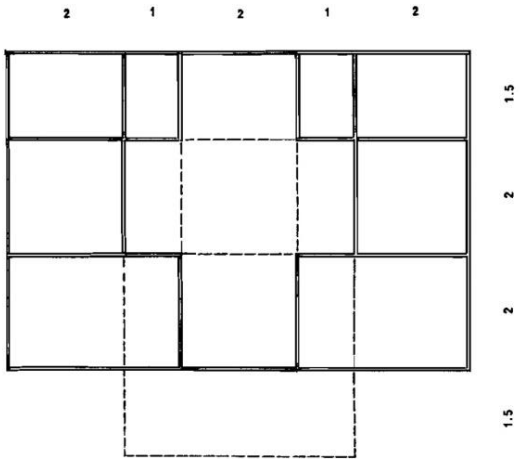


Figura 3: Diagramação da planta principal da Villa Foscari
Fonte: ROWE (1947, p. 5)

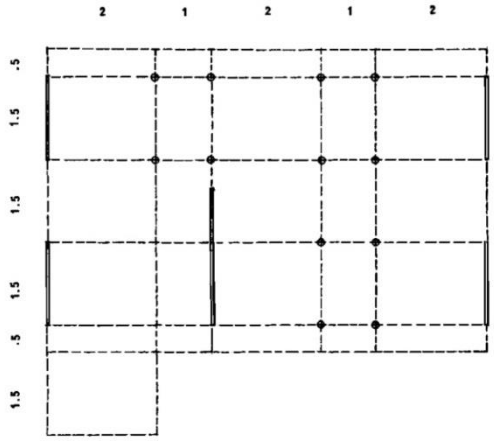


Figura 4: Diagramação da planta principal da Villa Stein
Fonte: ROWE (1947, p. 5)

Sistematicamente, Rowe analisa cada um desses aspectos, desprendendo-se, na medida do possível, da ideia do todo arquitetônico ou da interferência dos traços fisionômicos para focar na característica em si. Nesse passo-a-passo o autor deixa sempre claro em seu texto que as qualidades na obra de Palladio eram mais diretas, enquanto na Villa Stein a identificação e o entendimento dos seus atributos era mais caótico ou complexo.

> Le Corbusier expressou convicções similares sobre proporção. As relações geométricas trazem “des verites recontortantes” e “on ne quitte pas son ouvrage qu’avec la certitude d’entre arrive ala chose exacte’li”, mas, se de fato é a exatidão que Le Courbusier procura, ela não se revela nos seus edifícios através da clareza de volumes, como se percebe incontestavelmente nas obras de Palladio. Em vez disso, há um tipo de obscuridade planejada e, consequentemente, enquanto na geometria da Malcontenta a exatidão é

> difundida ao longo dos volumes internos do edifício, em Garches ela parece residir apenas no bloco como um todo e na disposição dos seus apoios. (ROWE, 1976, p. 8, tradução do autor).

A seguir, ver-se-á que tanto a complexidade divisada por Rowe com relação ao projeto de Le Corbusier, quanto a facilidade na apreensão da estrutura (formal) da obra de Palladio estão ligadas ao modo como, segundo Carlos Martí (1993), a arquitetura tradicional e a moderna se estruturam formalmente.

Carlos Martí Arís

> Considerar a estrutura formal do objeto arquitetônico como a chave analítica que, com mais globalidade e profundidade, restitui à natureza da arquitetura. Nossa definição de tipo, expressa nos termos mais sucintos, diz assim: UM TIPO ARQUITETÔNICO É UM CONCEITO QUE DESCREVE UMA ESTRUTURA FORMAL. (ARÍS, 1993, p. 16, tradução do autor).

Nessa citação fica claro que, para Arís, a estrutura formal equivale à ideia de tipo. Assim, ambas são entendidas como uma imagem conceitual presente na estrutura profunda das edificações, a qual determina as relações fundamentais dos diversos subsistemas componentes de uma edificação, porém sem a capacidade de determinar as suas características epidérmicas.

Para exemplificar e esclarecer essa ideia, o autor cita alguns estudos comparativos, como é o caso da análise de quatro edificações que foram erguidas em cidades e épocas diferentes, mas que, apesar das diferentes características fisionômicas, partem da mesma estrutura formal, ou seja, um corpo perimetral em forma de U que cerca um espaço central no qual existe um volume cilíndrico (Figuras 5, 6, 7 e 8).

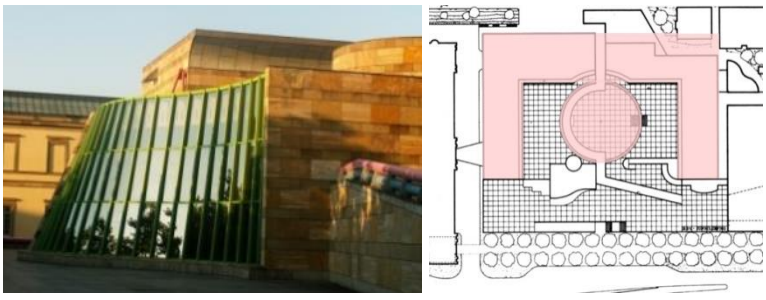


Figura 5: Perspectiva e planta do Museu Neue Staatsgalerie de Stuttgart, James Stirling e Michel Wilford
Fonte: <www.archdaily.com.br> e Arís (1993 p. 178), edição do autor

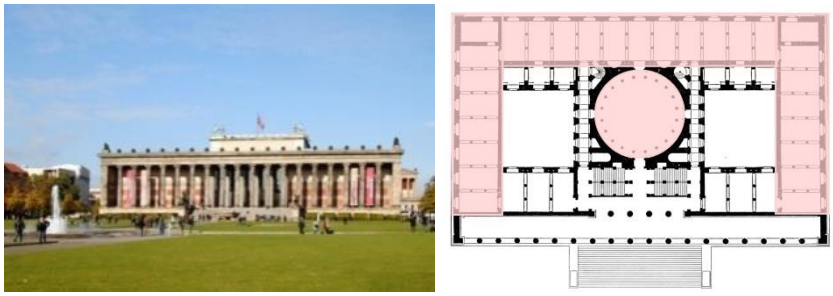


Figura 6: Fachada e planta do Museu Antigo de Berlim, Karl Friedrich Schinkel
Fonte: <www.vitruvius.com.br> e Arís (1993 p. 178), edição do autor

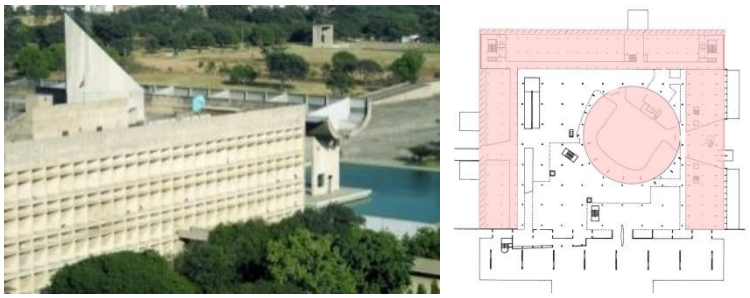


Figura 7: Perspectiva e planta do Palácio da Assembleia de Chandigarh, Le Corbusier
Fonte: <www.vitruvius.com.br> e Arís (1993 p. 178), edição do autor

Figura 8: Perspectiva e planta da Biblioteca Municipal de Estocolmo, Erik Gunnar Asplund
Fonte: <www.archdaily.com.br> e Arís (1993 p. 178), edição do autor

Outro exemplo usado por Arís (1993) foi a já mencionada comparação feita por Colin Rowe entre a Villa Foscari e a Villa Stein, onde, para Arís, o processo analítico desenvolvido por Rowe leva a identificação de uma mesma estrutura formal entre edificações que pertencem a contextos temporais e locais bastante diferentes, “Ainda que Rowe não se refira explicitamente a questões tipológicas, de sua análise se despreende com claridade que as duas vilas participam da mesma estrutura formal e, por tanto, remetem o mesmo tipo” (ARÍS, 1993, p. 148, tradução do autor).

Com esses dois exemplos, observa-se que a estrutura formal é um conceito independente de questões temporais e locais, são “similitudes estruturais entre certos objetos arquitetônicos, à margem de suas

diferenças no nível mais aparente ou epitelial" (ARÍS, 1993, p. 16). Trata-se de uma estrutura permanente, que se repete, mas que não limita, nem inibe a criatividade do arquiteto.

Quanto ao modo de organização dos artefatos arquitetônicos, observa-se que esse autor possui uma visão particular e que o seu conceito de estrutura formal está a ela atrelado. Para eles, os elementos arquitetônicos ou as partes são entendidos como subsistemas que são organizados através da sua justaposição, os quais podem ser rigidamente coordenados a partir de uma mesma estrutura formal, como também ter uma maior flexibilidade, onde, mesmo existindo uma ordenação principal, há no conjunto elementos que fogem à regra.

> Na arquitetura tradicional os distintos subsistemas que compõem o edifício [...] coincidem entre si, se superpõem de um modo exato e unívoco, [...] enquanto na arquitetura moderna todos esses subsistemas podem isolar-se e abstrair-se, podendo pensar-se autonomamente segundo suas estratégias que, ainda sendo cúmplices, não devem ser obrigatoriamente coincidentes. (ARÍS, 1993, p. 144, tradução do autor).

A partir desse modo de ver a arquitetura, Arís (1993) identifica duas formas de justaposição dos subsistemas e, com isso, estabelece uma clara distinção entre obras tradicionais e modernas (o termo tradicional se refere aqui à produção arquitetônica anterior ao final do século XIX, já moderna inclui a produção do século XX até os dias de hoje).

Nas antigas edificações, os subsistemas, de "caráter monolítico" (ARÍS, 1993, p. 144, tradução nossa), possuem uma mesma configuração, uma sobreposição precisa e inseparável desses elementos, sendo, por isso, considerada como edificações de forma pura. Dessa maneira, a matriz formal encontra-se claramente exposta e, nesse tipo de edificação, tanto os aspectos fisionômicos quanto os profundos são facilmente apreendidos. Ainda que de uma forma não tão clara, o próprio Rowe registra em seu texto a simplicidade em se identificar os aspectos da Villa Foscari.

Já a partir da arquitetura moderna, os subsistemas, "decomponíveis" (ARÍS, 1993, p. 145, tradução nossa) não são necessariamente coincidentes, possuem certa independência e podem ser separados, decompostos e, em última instância, abstraídos do todo, ou seja, isolados. Esses elementos são superpostos de forma coordenada e assim, tanto possuem certa independência como necessitam de uma "base de apoio" (ARÍS, 1993, p. 145) para que possam coexistir na mesma edificação. Nesse caso, a estrutura formal se encontra velada em uma primeira apreensão, sendo declarada apenas após uma

investigação mais precisa, fazendo com que esta suposta base de apoio, a partir da qual os subsistemas são coordenados, seja perceptível. Com isso, observa-se que na arquitetura moderna há ao mesmo tempo uma estrutura formal, regendo todos os subsistemas, como também uma pluralidade de princípios que se mesclam e se reúnem de forma articulada, mas que mantêm a sobreposição dos subsistemas.

É interessante constatar que a presença dessa nova forma de articulação deriva, segundo Arís, tanto de questões tecnológicas, como é o caso do esqueleto estrutural que desvincula a estrutura do fechamento, quanto do surgimento de uma nova epistemologia baseada nas questões da abstração, onde "abstrair significa separar, extrair certas dimensões ou propriedades das coisas pondo outras entre parênteses" (ARÍS, 1993, p. 146, tradução nossa).

Então, se na arquitetura moderna os subsistemas se configuram de uma forma diferente da arquitetura tradicional e caracterizam-se não mais como um sistema uniforme, verifica-se que é necessário um novo mecanismo de análise, o qual seja capaz de expor a estrutura formal que se encontra velada. Arís aponta uma análise onde os edifícios devem ser "vistos com o suficiente grau de abstração" (ARÍS, 1993, p. 175, tradução nossa), para que a sua matriz formal torne-se exposta e não mais encoberta.

Edson da Cunha Mahfuz

Para Mahfuz, diferentemente de Arís, os componentes da arquitetura não podem ser entendidos como subsistemas, nem o projeto se dá por meio da sobreposição dos subsistemas. Para ele, o objeto arquitetônico é formado por partes que, organizadas de acordo com um processo de composição, geram um todo. No entanto, Mahfuz sugere que "toda obra de arquitetura deve possuir um conceito central ao qual todos os outros elementos permanecem subordinados". (MAHFUZ, 1995, p. 18). Este argumento aproxima os dois autores, já que a ideia desse conceito central se assemelha à da estrutura formal de Carlos Martí.

Enquanto Arís atribui à ideia do conceito central o nome de estrutura formal, Mahfuz o denomina de todo conceitual, entendendo-o como imagem imaterial, não detalhada, que se constitui como a essência da edificação e que é formada por um princípio estruturador mais as partes conceituais. Assim, segundo o próprio Mahfuz: o todo conceitual seria "uma ideia 'forte', um fio condutor em volta do qual a realidade do edifício tomará forma" (MAHFUZ, 1995, p. 19); o princípio estruturador "determina as relações entre as

partes, e a maneira em que o todo se relaciona com seu contexto" (MAHFUZ, 1995, p. 65); as partes conceituais seriam "noções gerais a respeito dos componentes de certas relações básicas". (MAHFUZ, 1995, p. 19).

Além de entender o todo conceitual como a soma de um princípio estruturador e as partes conceituais, Mahfuz atribui maior importância ao primeiro, pois ele entende que "as inter-relações entre as partes, e entre elas e o todo, são o que mostra as mudanças de uma arquitetura e outra, não o estilo em si" (KAUFMANN apud MAHFUZ, 1995, p. 11). Mahfuz vê o princípio estruturador como uma ideia chave para os estudos analíticos, os quais buscam conhecer e caracterizar uma produção arquitetônica, ou seja, bem mais do que identificar e conhecer as caraterísticas fisionômicas de uma edificação, é através da descoberta das relações existentes nesse objeto que se consegue apreendê-lo de forma clara e precisa.

Outra característica do todo conceitual é que o seu conceito está, assim como a estrutura formal para Arís, de algum modo vinculado à ideia de tipo, podendo, portanto, ser caracterizado como objeto de natureza conceitual, não detalhado e irredutível, uma regra que pode adquirir inúmeras características fisionômicas. Para exemplificar, Mahfuz utiliza o tipo casa-pátio, uma configuração que se organiza por um volume edificado com uma ou mais regiões abertas internamente (Figura 9).

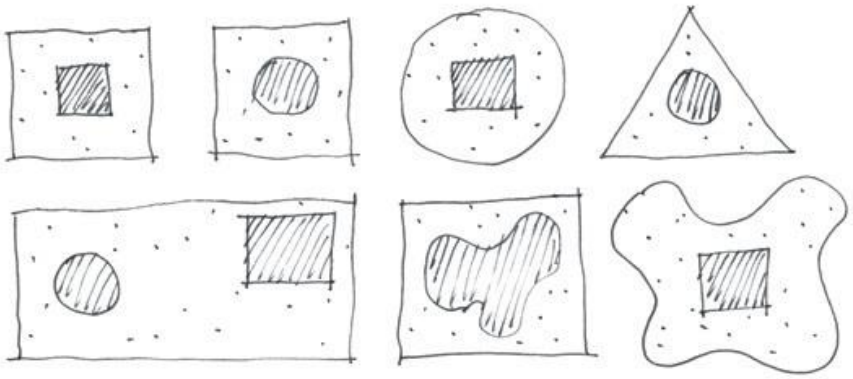


Figura 9: Composições formais possíveis para o tipo edifício-pátio
Fonte: Mahfuz (1995, p.5)

Ainda segundo Mahfuz, para que seja possível identificar o todo conceitual de uma edificação, é preciso desenvolver um processo analítico de abstração de suas características fisionômicas. Assim, revela-se a sua essência arquitetônica, o que possibilita a identificação das relações entre as suas partes, entre as partes e o todo e entre o todo e o entorno.

Subsistemas e Sistemas de Controle

> Na arquitetura moderna, ao contrário, os subsistemas não se identificam estritamente com o tipo, nem ficam predeterminados por ele. [...] podem combinar-se separadamente e definir, com relativa autonomia, sua própria estratégia, para logo coordenar-se e buscar suas áreas de mútuo acordo dentro do marco da opção tipológica. (ARÍS, 1993, p. 146, tradução e grifo do autor).

Ao aceitar essa afirmação, como modo de ver e entender a arquitetura contemporânea, evidencia-se que o processo analítico a ser realizado partirá da análise de dois aspectos fundamentais – os subsistemas e os seus sistemas de controle ou áreas de mútuo acordo, para se chegar à compreensão da estrutura formal.

Entendendo os subsistemas como grupos de elementos que desempenham uma mesma função na edificação, por exemplo: todas as vigas, pilares e fundações que compõem o subsistema da estrutura portante, recorrendo às ideias de Arís e Rowe e a uma análise piloto, define-se os subsistemas aqui analisados: massa, estrutura portante, setorização, esquema distributivo, circulação, aberturas e cobertura.

Uma vez definido o escopo do que pretende se isolar como subsistemas, é necessário descrever as ferramentas utilizadas para identificar o esquema geométrico que o disciplina, ou seja, que coordena, organiza e justapõe os sistemas articulados. Esta ideia, vista por Mahfuz como princípio estruturador, será chamada de sistema de controle ou área de mútuo acordo, sendo entendido como o suporte de ligação das relações entre os diversos subsistemas que estarão impressos em apenas uma estrutura formal, o que é possível devido à existência, a partir da arquitetura moderna, de subsistemas independentes.

Outro aspecto desse sistema é que ele geralmente se caracteriza como regra ou disciplina geométrica, podendo manifestar-se por meio de repetições modulares ou malhas. No caso da Villa Stein, um exemplo de área de mútuo acordo seria a grelha geométrica que é dividida longitudinalmente em uma sequência ABABA, onde A seria igual a 2B e, transversalmente, é segmentada em 5 partes com proporção de 0,5:1,5:1,5:1,5:0,5 (Figura 10).

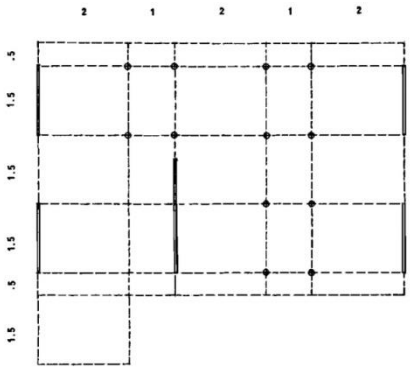


Figura 10: Diagramação da planta principal da Villa Stein
Fonte: ROWE (1947, p. 5)

Peter Eisenman

> Colin Rowe primeiro me ensinou a ver aquilo que não estava presente em um edifício. Rowe não queria que eu descrevesse o que na realidade poderia ver, como, por exemplo, um edifício de três plantas com uma base "recheada", "recheada" decrescendo em cada uma de suas plantas superiores, proporções harmônicas ABABA na fachada, etc. Em seu lugar, Rowe queria que se vissem as ideias implícitas naquilo que estava fisicamente presente. Em outras palavras, que me preocupara menos pelo que eu vejo – o ótico – e mais pelo que vê a mente – o visual. (EISENMAN, 2011, p. 16, tradução nossa).

Para ver o que está por trás das características fisionômicas de uma edificação, Eisenman utiliza a abstração e o isolamento dos componentes dos edifícios, atribuindo a essa forma de análise o nome de "leitura em detalhe". Criando um diagrama para cada categoria de análise, onde só são destacados os elementos necessários para o entendimento do que se analisa naquele momento, Eisenman desenvolve uma espécie de desenho técnico modificado, onde, a partir de plantas, cortes ou perspectivas, destaca-se determinados aspectos, exclui-se outros e acrescenta-se linhas, setas ou qualquer expressão gráfica que ajude a realçar sua ideia ou as características do subsistema (Figuras 11, 12 e 13).

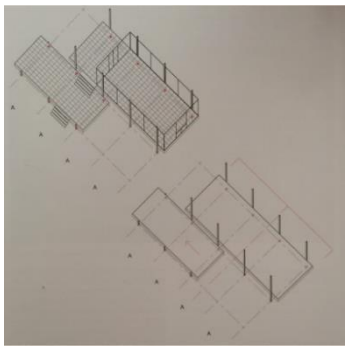


Figura 11: Organização dos pilares e sua plataforma de entrada em uma sequência AAA
Fonte: EISENMAN (2011, p. 60)

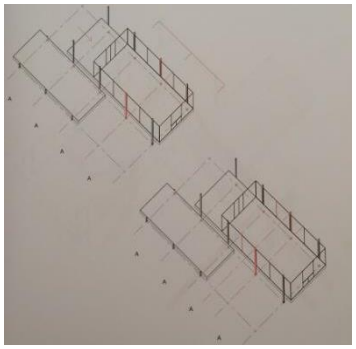


Figura 12: Posição do fechamento em vidro deslocado da modulação estrutural
Fonte: EISENMAN (2011, p. 61)

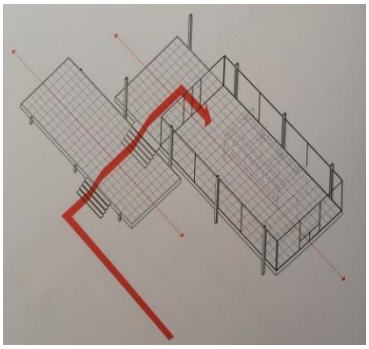


Figura 13: Percurso de entrada e percurso interno são perpendiculares
Fonte: EISENMAN (2011, p. 62)

Elena Botella

Em sua tese de doutorado “A análise gráfica da casa” (2002), Botella desenvolve um extenso trabalho teórico e analítico sobre as residências unifamiliares do século XX, compilando vários estudos que envolvem a análise gráfica de residências unifamiliares.

Para Botella (2002), a análise é entendida como um “procedimento utilizado para conhecer ou racionalizar que consiste em decompor o todo em partes” (MOLINER apud BOTELLA, 2002, p. 4, tradução nossa), ou seja, a análise da casa se constitui como um trabalho onde as partes componentes da edificação são separadas e estudadas individualmente, sem que seja esquecida ou negada a sua noção de todo. A esse processo de decomposição, que pode ocorrer de várias maneiras, Botella (2002) recorre ao conceito de abstração para que seja possível chegar aos elementos essenciais do objeto analisado.

> Assim, um procedimento analítico nos levará a expressar aquelas ideias ou questões que subjazem em qualquer processo de criação, e não tanto a expressar o resultado concreto desse processo que todo projeto em si representa. (BOTELLA, 2002, p. 5, tradução do autor).

Nesse processo, Botella (2002) vê o desenho como um instrumento que materializa as ideias e, não sendo o objeto propriamente dito, possibilita uma série de investigações, discussões, operações e demonstrações impossíveis de serem feitas no real. Porém, os desenhos empregados nesse processo não são representações técnicas, mas sim desenhos que favorecem a compreensão do objeto analisado através de uma representação gráfica, a qual busca ressaltar determinadas características da edificação. A esse instrumento de análise é atribuído o nome de “dibujo analítico” (BOTELLA, 2002, p. 2).

> Portanto, nos afastamos de todo aquele desenho que o próprio arquiteto ou analista desenvolve para si mesmo de forma talvez mais ágil, intuitiva e pessoal para expressar ou desenvolver as ideias que sustentam seus projetos ou investigações. (BOTELLA, 2002, p. 2, tradução do autor).

Dentre os estudos citados por Botella em sua tese, têm-se os estudos de Colin Rowe e Peter Eisenman, anteriormente citados, os de Alexander Klein e de Le Corbusier sobre as habitações de existência mínima e, entre tantos outros, o de Roger H. Clark e Michael Pause.

Apesar de todos os estudos compilados por Botella tratarem da análise de residência unifamiliares através da análise gráfica, destaca-se o realizado por Roger H. Clark e Michael Pause desenvolvidos nos anos 1970,

que tinha como objetivo analisar edificações de diferentes arquitetos e períodos, identificar e comparar os resultados encontrados.

Para alcançar esses objetivos, Clark e Pause (apud BOTELLA, 2002) desenvolveram uma pesquisa em duas etapas em que na primeira fase foram analisadas 11 questões específicas de cada exemplar, algo comparável ao que se entende como subsistemas; e, na segunda, foram desenvolvidas as comparações entre as edificações. Os desenhos analíticos elaborados por esses dois autores foram denominados "diagramas" e eram entendidos como abstrações gráficas que remetem às relações e características essenciais do projeto. A uniformização da pesquisa, prevista como algo fundamental, realizava-se de duas formas: a) era analisada as mesmas questões em todas as obras – a estrutura, a iluminação natural, a massa, a relação entre a planta e a seção, a circulação e o espaço-uso, a relação entre a unidade e o conjunto, a relação entre o repetitivo e o singular, a simetria e o equilíbrio, a geometria, a adição e subtração e a hierarquia; b) era empregado um desenho padrão – os desenhos técnicos (plantas, cortes e fachadas) eram representados através de linhas finas e as relações e características analisadas eram representadas com linhas grossas ou sombras (Figura 14).

Figura 14: Exemplo da análise gráfica desenvolvida por Clark e Pause
Fonte: BOTELLA (2002, p. 220)

Roteiro do Análise

Refletindo e inter-relacionando as ideias e conceitos de Rowe, Arís, Mahfuz, Eisnman e Botella é possível estabelecer uma matriz estruturante para a análise de edificações contemporâneas, a qual é dividida em três etapas:

Visão geral: descrição do projeto arquitetônico informando as questões gerais da residência, como localização, áreas, data, premissas, peculiaridades e a caracterização do lote.

Análise individual: análise de cada residência separadamente, a qual será desenvolvida em três fases: a) decomposição – identificação e elaboração dos desenhos e diagramas de cada um dos sete subsistemas: massa, estrutura, setorização, esquema distributivo, circulação, aberturas e cobertura; b) análise – estudo analítico das configurações de cada subsistema e das relações e configurações dos sistemas de controle; c) recomposição – sobreposição dos subsistemas para entender e descrever a estrutura formal.

Análise comparativa: equiparar as estruturas formais encontradas e evidenciar as semelhanças e divergências.

DECOMPOR, ABSTRAIR E RECOMPOR

Casa em Terraville - MAPA

Com área total construída de 350 m² e pensada como moradia de um jovem casal – um fotógrafo e uma produtora de moda – com dois filhos, a residência unifamiliar ocupa um lote em um condomínio privado (TerraVille) localizado na zona sul de Porto Alegre/RS, sendo este “de gaveta” com área de 781 m², frente oeste, por onde se tem o acesso à rua e calçada, e os fundos voltados para o lago artificial.

Uma das exigências do condomínio era o isolamento do edifício no lote, assim como manter livre o “fundo” do terreno para garantir a visibilidade do lago artificial, que se encontra na fachada leste. Logo, para garantir que a casa abrigasse o programa de necessidades adequado à família, a privacidade dos moradores e o atendimento às regras, a casa foi pensada a partir de poucos elementos e da criação de um talude artificial que barrasse parcialmente a vista da rua para o interior do lote.

O lote, um quadrilátero não retangular com dimensão longitudinal quase 3,5 vezes maior que a transversal, e os recuos exigidos induziram a uma conformação longilínea da massa edificada, a qual ocupa a região frontal e central do terreno. Em contrapartida, na região leste não há construções e sim uma piscina e um deck de madeira, o que garante a permeabilidade exigida, como também a amplitude e continuidade visual (Figuras 15, 16 e 17).

Figura 15: Casa em Terraville, Mapa, Porto Alegre
Fonte: < www.mapaarq.com>

Figura 16: Casa em Terraville, Mapa, Porto Alegre
Fonte: < www.mapaarq.com>

Figura 17: Casa em Terraville, Mapa, Porto Alegre
Fonte: < www.mapaarq.com>

A massa (Figura 18) é compreendida por dois volumes independentes, um principal e um anexo. O volume principal possui dois pavimentos, é compacto e formado por um paralelepípedo horizontal elevado do solo, com perfurações verticais (piso ao teto). Sob o volume existe um espaço de transição que abriga os ambientes do pavimento térreo e gera a sensação de que o pavimento superior paira sobre o inferior. O anexo possui forma de um "talude", sendo compacto, menor que o anterior e, assim como o principal, também possui perfurações verticais que servem para ventilação e iluminação.

Mesmo os dois volumes sendo independentes e sem conexão direta possuem uma clara continuidade visual ao longo do eixo longitudinal. Ambas as massas são controladas por uma malha – irregular ao considerarmos o balanço da estrutura – com três módulos diferentes AxA, CxA, CxC, onde A equivale a 1,50 m e C a 4,50 m.

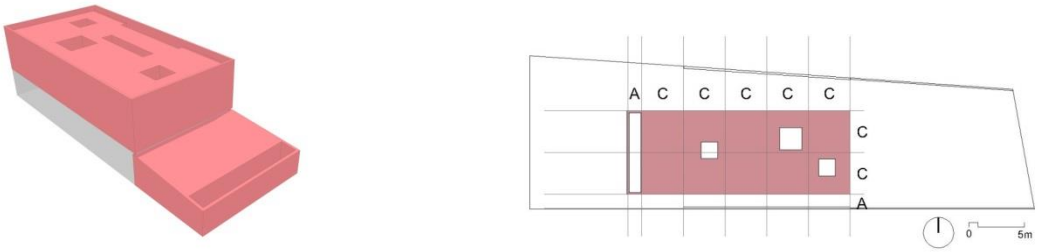


Figura 18: Diagrama da massa (2d e 3d)
Fonte: Elaborado pelo autor

As estruturas (Figura 19) dos dois volumes que compõem o projeto são independentes umas das outras, possuindo, cada uma, sua própria solução estrutural. O volume principal é resolvido com vigas e pilares metálicos e laje em steel deck; o anexo é estruturado com pilares, vigas e laje em concreto e com muros de arrimo.

A estrutura de concreto do muro de arrimo e o limite da estrutura metálica periférica, que é autoportante e coincide com o sistema de fechamento no pavimento superior, são coordenados pela malha comentada anteriormente: AxA, CxA, CxC. No entanto, existem seis pilares metálicos principais, que suportam toda a estrutura em balanço do segundo andar, que fogem à modulação, sendo independentes dos elementos de fechamento do térreo e possuem um alinhamento de acordo com eixos próprios. Essa peculiaridade no térreo garante a liberdade, a fluidez e a intensa integração desse pavimento que se configura como um espaço de transição.

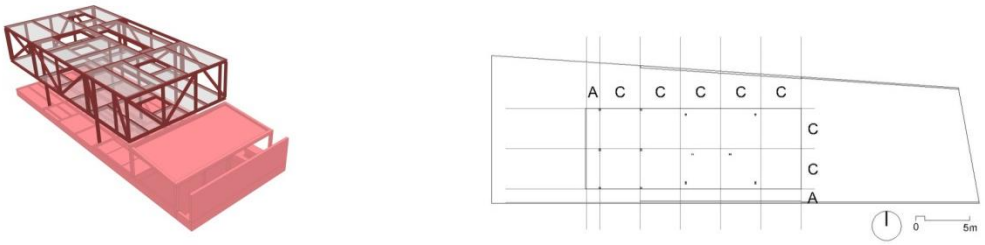


Figura 19: Diagrama da estrutura portante (2d e 3d)
Fonte: Elaborado pelo autor

Os ambientes estão agrupados em setores (Figura 20) que não obedece à lógica volumétrica e estrutural, na qual cada volume apresentava clara independência com relação ao outro. O que se observa com relação à setorização é uma organização mais tradicional a partir dos dois diferentes níveis. No térreo encontram-se os ambientes de caráter mais sociais e de serviços, compartilhados em ambos os volumes, e no superior, que existe apenas no volume principal, concentra-se o setor íntimo. Para organizar os dois setores no pavimento térreo os arquitetos criaram eixos axiais que concentram o setor social na porção norte e os de serviços em dois núcleos separados na porção sul.

O controle da setorização se dá por meio de níveis de hierarquias, que se expressam pelo: predomínio no térreo dos espaços coletivos; existência de um pequeno desnível entre o térreo, no volume principal, e o anexo, o que garante certo resguardo aos ambientes do anexo sem que a conexão visual entre eles seja

perdida; garantia de privacidade necessária para os setores íntimos no pavimento superior. A concentração do setor de serviços em dois núcleos no pavimento térreo, um no bloco principal, e outro no anexo, declara a presença de um controle nuclear.

Figura 20: Diagrama da setorização (2d e 3d)
Fonte: Elaborado pelo autor

As alvenarias internas (Figura 21) seguem a configuração nuclear da setorização, assim, ao passo que não existem divisões internas na porção norte da edificação, elas se fazem presentes nos núcleos da porção sul. A integração entre os ambientes na porção norte do volume principal está presente em ambos os pavimentos, porém no volume anexo, apesar de não existir alvenarias, não se pode dizer que há integração interna, pois nessa região só existe um cômodo.

A hierarquia entre os diferentes subsistemas até aqui considerados se faz presente no esquema de distribuição. As alvenarias internas se erguem apenas para separar e isolar ambientes serventes, como a área de serviços, os banheiros, as circulações e a cozinhas, ou seja, espaços onde supostamente a integração não é desejada. Portanto, podemos dizer que a setorização e o esquema distributivo seguem a mesma configuração nuclear.

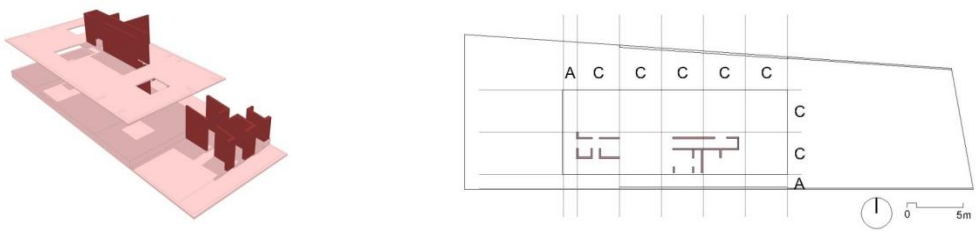


Figura 21: Diagrama do esquema distributivo (2d e 3d)
Fonte: Elaborado pelo autor

Nos dois volumes há elementos de circulação vertical (escadas) e espaços de circulação horizontal (corredores), porém, possuem configurações independentes em cada um deles. No volume principal, ambas as circulações estão organizadas nuclearmente, sendo este dividido em três faixas – duas horizontais, uma mais a sul e outra mais a norte, e uma vertical entre as duas horizontais. No anexo as circulações concentram-se no núcleo, porém, existe apenas uma faixa que ora abriga três degraus e ora se transforma em circulação horizontal (Figura 22).

Longitudinalmente, pode-se dizer que as circulações são controladas por módulos da malha irregular, já que o núcleo da circulação do volume principal está contido entre dois módulos longitudinais C e no volume anexo o núcleo é reduzido para apenas um módulo C. No sentido transversal verifica-se a presença de eixos controladores, três no volume principal e um no volume anexo.

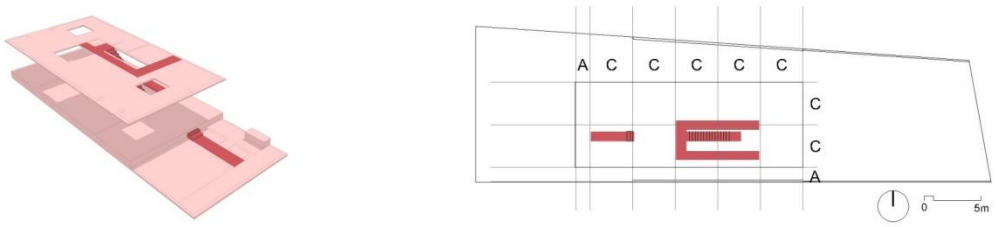


Figura 22: Diagrama da circulação (2d e 3d)
Fonte: Elaborado pelo autor

O espaço de transição do térreo é envolvido, quase que totalmente, por esquadrias de alumínio e vidro transparente, o que permite a integração visual de todo o pavimento com o entorno externo. No pavimento superior existem apenas três generosas e pontuais aberturas, que refletem o uso – íntimo – desse pavimento. O mesmo pode ser dito com relação às aberturas zenitais que conectam visualmente o térreo, o superior e o céu. No volume anexo as aberturas em vidro translúcido estão concentradas nas fachadas transversais, permitindo a entrada direta e indireta de luz e ventilação natural (Figura 23).

Fugindo do controle da malha irregular e apresentando uma aparente configuração aleatória, as aberturas são determinadas pelo subsistema das massas e da setorização. Assim, no pavimento superior os ambientes íntimos estão resguardados em uma massa fechada com poucas aberturas; já nos ambientes sociais e de serviços do térreo observa-se um predomínio de vazios sobre cheios no bloco principal e no anexo uma proporção intermediária.

Figura 23: Diagrama das aberturas (3d)
Fonte: Elaborado pelo autor

A cobertura (Figura 24) do volume principal é impermeabilizada, plana e acopla-se ao volume por meio de ligeiras platibandas, o que a torna imperceptível a partir da rua e reforça a ideia da massa compacta e uniforme. No volume anexo, que abriga o ateliê, a cobertura inclina-se e recebe uma camada vegetal, para simular uma topografia natural do terreno, sendo totalmente visível a partir da rua e contida na massa dessa edificação. A cobertura é controlada pela malha irregular AxA, CxA, CxC – e assim como massa e estrutura mantém a independência do subsistema em relação a cada um dos volumes.

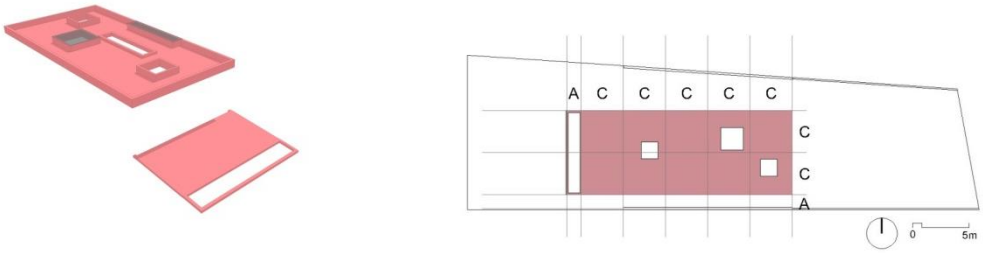


Figura 24: Diagrama da cobertura (2d e 3d)
Fonte: Elaborado pelo autor

Através do processo de decomposição e abstração foi possível entender as articulações de cada subsistemas da Casa em Terraville, porém para identificar a sua estrutura formal realiza-se o processo de recomposição analítico produzindo o diagrama da estrutura formal (Figura 25) e que pode ser descrita como: planta longitudinal, retangular e solta no lote, massa composta por dois volumes aproximados, identificáveis e distintos, onde o primeiro é térreo e fechado e o segundo possui térreo permeável e superior fechado, existindo em ambos pátios internos. Seus subsistemas são controlados por meio de uma malha irregular com seis unidades transversais (ACCCCC) e três longitudinais (ACC), com dimensões de 1,50 m e 4,50 m, respectivamente, e pela hierarquia entre determinados subsistemas.

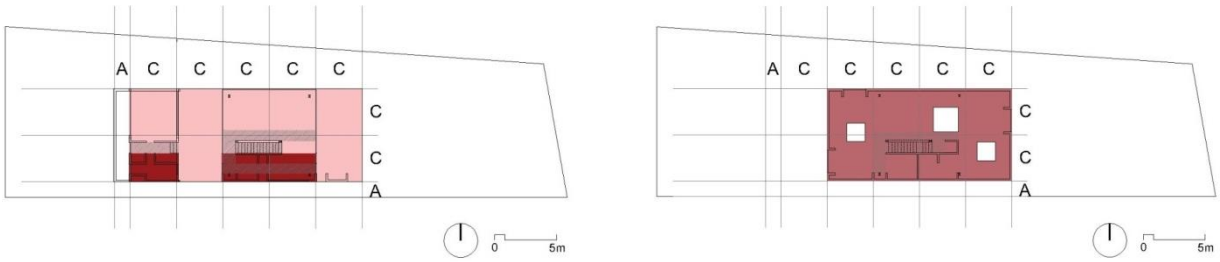


Figura 25: Diagrama da estrutura formal (2d)
Fonte: Elaborado pelo autor

Casa em Camaragibe - O NORTE

A casa (Figura 26) está localizada no bairro Aldeia na cidade de Camaragibe/PE, região metropolitana do Recife, trata-se de uma residência unifamiliar, para uso de moradia. Foi projetada para um jovem casal com um filho, dentro de um terreno extenso de propriedade da família que já comportava outra construção residencial (em cinza na planta de situação).

Como exigência dos proprietários e induzidos pelo contexto urbano, a casa (em vermelho na planta de situação), segundo os arquitetos, deveria ser compacta e isolada no lote, dialogando deste modo com a baixa densidade do bairro, além de serem implantadas de modo a possibilitar certa privacidade entre as duas residências.

A área total do terreno é 1.478 m2, a nova casa foi construída com 139 m2, se desenvolve sobre o eixo longitudinal de uma faixa (sudoeste) do terreno com, aproximadamente, 15 x 30 m, possui acesso pela fachada orientada para nordeste e é delimitada por dois muros diferentes: um em alvenaria convencional que cerca o limite do terreno nas laterais noroestes, nordeste e sudeste; e um muro verde semipermeável na lateral sudoeste, que a separa do restante do lote.

Figura 26: Casa em Camaragibe
Fonte: <www.onorte.arq.br>

Desenvolvendo o mesmo processo analítico, abstração, decomposição e recomposição, com a Casa em Camaragibe foi possível identificar a sua estrutura formal (Figura 27): planta longitudinal, retangular e solta no lote, massa composta por um volume permeável no térreo e fechado no pavimento superior. Os subsistemas estão quase todos limitados no interior da massa, exceto a cobertura, e são organizados a partir de um eixo predominante, uma malha irregular (com módulos de 3,0 x 4,5 m e 3,0 x 1,50 m) e pela hierarquia entre determinados subsistemas.

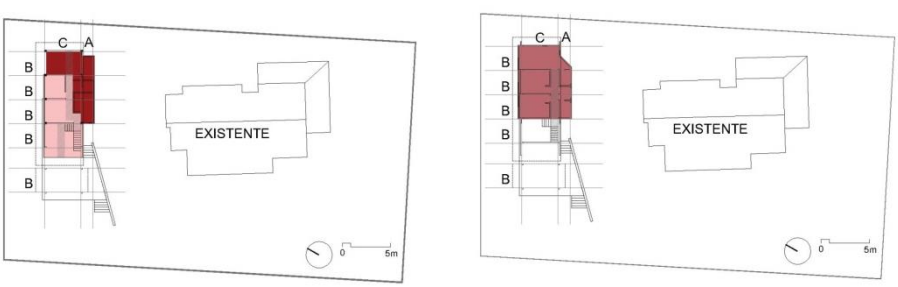


Figura 27: Diagrama da estrutura formal (2d)
Fonte: Elaborado pelo autor

Confrontando as duas representações da estrutura formal observou-se que existiam três estratégias de organização da forma arquitetônica que se destacavam: (1) articulação das massas; (2) sistemas de controle; e a (3) articulação entre os subsistemas. A articulação da massa pode ser descrita como: massas concentradas e soltas no lote (Figura 28) e a presença do contraste espaço permeável - volume cinza translúcido - e espaço fechado - volume opaco avermelhado (Figura 29); Os sistemas de controle são realizados através de malhas irregulares e eixos longitudinais (Figura 29); e, por último a presença da subordinação dos subsistemas, onde em ambos o subsistema da abertura é determinado por implicações do subsistema da setorização e da massa.

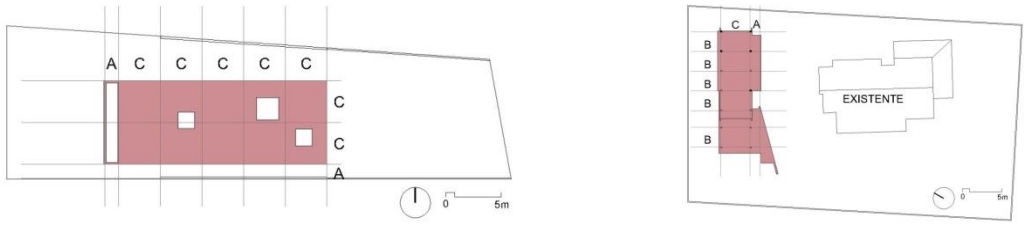


Figura 29: Diagrama das massas Terraville x Camaragibe destacando também a malha irregular e a presença do eixo longitudinal (2d)
Fonte: Elaborado pelo autor

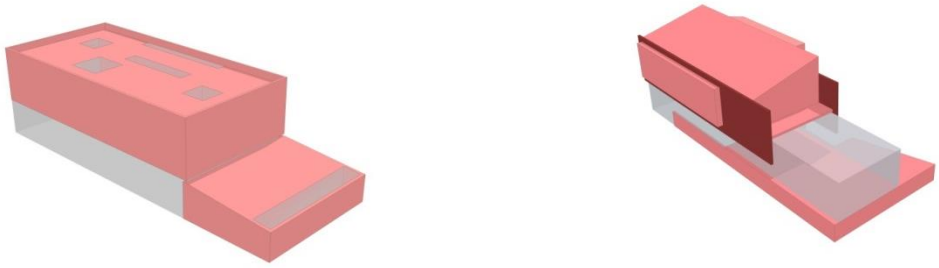


Figura 29: Diagrama das massas Terraville x Camaragibe (3d)
Fonte: Elaborado pelo autor

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da ideia de uma arquitetura contemporânea em crise e com grande variedade formal, motivo pelo qual se direcionou uma análise que vai além dos aspectos de ordem imagética ou fisionômica e busca embasamento no conceito da estrutura formal, elabora-se uma metodologia de análise que conecta as

ideias de cinco autores de diferentes calibres e possibilita uma saída para a investigação da arquitetura atual.

De modo simplificado, pode-se entender a estrutura formal como um pensamento, noção ou ideia que não é materializado, mas que está presente nas relações entre subsistemas organizados a partir de determinados sistemas de controle e, para identifica-la, é necessário desenvolver uma leitura arquitetônica cuidadosa, capaz de alcançar a essência da edificação.

Assim, foi a partir do uso de um mecanismo analítico adequado à arquitetura contemporânea, que se identificaram as semelhanças entre duas residências que, a princípio, não apresentavam nenhuma relação e, a partir desses resultados, é possível pensar em uma recomposição da arquitetura contemporânea e, por que não, em um caminho para se pensar e ensinar a arquitetura no século XXI?

REFERÊNCIAS:

ANTUNES, Bianca. “Arquitetos do futuro.” **Revista AU** (Arquitetura e Urbanismo), São Paulo: PINI, N. 197, p. 42 e 46-62.

ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino**. São Paulo: Ática, 2004.

ARÍS, Carlos. **Las variaciones de la identidad**: ensayo sobre el tipo em arquitectura. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993.

ARÍS, Carlos Martí. **La cimbra y el arco**. Barcelona: Fudación Caja de Arquitectos, 2005.

BAKER, Geoffrey H. **Le Corbusier, analisis de la forma**. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

BOTELLA, Elena Mata. **El análisis gráfico de la casa.** Tese (Doutorado em Arquitetura), Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2002.

CORNOLDI, Adriano. **La arquitectura de la vivenda unifamiliar:** manual del espacio doméstico. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

COTRIM, Marcio Cunha. **Casas modernas americanas**. Resumo do simpósio. Natal. 2012. Disponível em: <http://anparq.org.br/dvd-enanparq-2/>. Acesso em: 19 nov. 2014.

EISENMAN, Peter. **Diez edificios canónicos 1950-2000**. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

GEROLLA, Giovanny. “Casa em Camaragibe, PE, do escritório O NORTE, tem ventilação cruzada e integração com o entorno.” **Revista AU** (Arquitetura e Urbanismo), São Paulo: PINI, N. 224, Disponível em: <http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/224/artigo272967-1.aspx>. Acesso em: 15 maio 2015.

MAHFUZ, Edson da Cunha. **Ensaio sobre a razão compositiva.** Viçosa: UFV; Belo Horizonte: AP Cultural, 1995.

MAHFUZ, Edson da Cunha. **Reflexões sobre a construção da forma pertinente.** Portal Vitruvius. 2004. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.045/606>. Acesso em: 3 dez. 2014.

MARTÍNEZ, Alfonso Corona. **Ensaio sobre o projeto**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

ROWE, Colin. **The mathematics of the ideal villa and other essays**. Cambridge: The MIT Press, 1982;1997.

SEGRE, Roberto. "Diretório 25 jovens arquitetos." **Revista AU** (Arquitetura e Urbanismo), São Paulo: Pini, N. 197, agosto 2010. Disponível em: <http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/197/artigo181475-1.aspx>. Acesso em: 21 set. 2014.

< www.archdaily.com.br >

<*www.fondationlecorbusier.fr*>

<*www.lamalcontenta.com*>

<www.mapaarq.com>

<www.onorte.arq.br>

Venanparq
Salvador - 2018

DO URBANISMO AO PLANEJAMENTO NACIONAL: AS IDÉIAS E ATIVIDADES DE LUIZ DE ANHAIA MELO (1926-1945)

FROM CITY PLANNING TO NATIONAL PLANNING:

THE IDEAS AND ACTIVITIES OF LUIZ DE ANHAIA MELO (1926-1945)

DEL URBANISMO A LA PLANIFICACIÓN NACIONAL:

LAS IDEAS Y ACTIVIDADES DE LUIZ DE ANHAIA MELO (1926-1945)

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

OUTTES, Joel
Mestre em Desenvolvimento Urbano e Regional pela UFPE, Mestre (DEA) em Territórios Urbanos pela EHESS- Ecole des Hautes Etudes em Sciences Sociales de Paris e Doutor em Geografia Humana pela University of Oxford;
Professor do Departamento de Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da UFRGS
Joel.outtes@ufrgs.br; j.outtes-wanderley@oriel.oxon.org

DO URBANISMO AO PLANEJAMENTO NACIONAL: AS IDÉIAS E ATIVIDADES DE LUIZ DE ANHAIA MELO (1926-1945)

FROM CITY PLANNING TO NATIONAL PLANNING:

THE IDEAS AND ACTIVITIES OF LUIZ DE ANHAIA MELO (1926-1945)

DEL URBANISMO A LA PLANIFICACIÓN NACIONAL:

LAS IDEAS Y ACTIVIDADES DE LUIZ DE ANHAIA MELO (1926-1945)

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Este artigo é dedicado à trajetória profissional e às idéias de Luiz Ignacio Romeiro de Anhaia Melo. Compreender o pensamento e citações de um dos mais importantes escritores sobre urbanismo no Brasil ajuda a entender e explicar as mudanças no pensamento sobre o planejamento urbano. No mais, além de ter sido prefeito, Melo foi um observador importante das idéias e posições de Francisco Prestes Maia, autor do plano de avenidas para São Paulo, tendo criticado vários aspectos de sua administração enquanto prefeito. Melo foi o Brasileiro que mais escreveu artigos sobre urbanismo desde o seu primeiro artigo publicado em 1926 até 1945 (ano em que a nossa pesquisa se deteve) e talvez mesmo depois. Melo escreveu 46 itens bibliográficos incluindo artigos e livros de 1926 a 1945. Como alguns destes itens foram publicados duas e até três vezes em diferentes fontes (e alguns artigos se tornaram capítulos ou partes de livros), a bibliografia de Melo durante o período discutido neste artigo totaliza 39 itens. No mais, ninguém escreveu tanto sobre os aspectos financeiros do urbanismo durante o período discutido neste artigo quanto Melo. Levando em conta algumas idéias desenvolvidas por Foucault, tal como a de bio-poder, este artigo argue que as opiniões de Melo podem ser analisadas a partir deste referencial teórico.

PALAVRAS-CHAVE: urbanismo, São Paulo, Luiz de Anhaia Melo, financiamento, Foucault, habitação.

ABSTRACT:
This paper is dedicated to the professional trajectory and the ideas of Luiz Ignacio Romeiro de Anhaia Melo. Understanding the thoughts and quotations of one of the main writers on urbanismo in Brazil helps to understand and explain the changes in thought on planning. Indeed, apart from having being mayor himself, Melo was also an important observer of the ideas and positions of Francisco Prestes Maia, author of the Plano de Avenidas, having criticised many aspects of his administration as mayor. Melo was the Brazilian who wrote most articles on urbanismo from his first writing in 1926 until 1945 and perhaps even after. Melo wrote 46 items including articles and books from 1926 to 1945. As some of his pieces were published twice or even three times in different sources (and some articles became chapters or parts of books), Melo's bibliography during the period discussed in this chapter amounts to 39 items. Furthermore, nobody wrote as much about the financial aspects of urbanismo during the period discussed in this thesis as Melo. Taking into account some of the ideas developed by Foucault, such as bio-power, this chapter argues that Melo's opinions on urbanismo can be analysed under this theoretical framework.

KEYWORDS: *planning; São Paulo; Luiz de Anhaia Melo, financing, Foucault, housing.*

RESUMEN:
Este articulo és dedicado a La trayectória professional y las ideas de Luiz Ignacio Romeiro de Anhaia Melo. Compreender el pensamiento y las citaciones de uno de los más importantes escritores sobre urbanismo en Brasil ayuda a comprender y explicar los cambios en el pensamiento sobre la planificación urbana. En adición, mas allá de haber sido alcade de San Pablo, Melo fue un observador importante de las ideas y posiciones de Francisco Prestes Maia, autor del plan de avenidas para San Pablo, criticando distintos aspetos de su gestión cuando a su vez alcade. Melo fue el Brasileño que más escrebio artículos sobre urbanismo desde su primero artículo publicado en 1926 hasta 1945 (año em que nuestra investigación se detuvo) y a lo mejor aún después. Melo escrebio 46 ítens bibliográficos incluyendo artículos y libros de 1926 a 1945. Como algunos de estos itens fueran publicados dos y hasta três veces en diferentes fuentes (y algunos artículos se tornaran capítulos o partes de libros), la bibliografia de Melo durante el período discutido en este articulo totalisa 39 itens. Nadie escrebio tanto sobre los aspectos financieros del urbanismo durante el período discutido en este artículo cuanto Melo. Llevando en cuenta algunas ideas desarrolladas por Foucault, como la de bio-poder, este artículo argue que las opiniones de Melo pueden ser analisadas utilisando este referencial teórico.

PALABRAS-CLAVE*: urbanismo; San Pablo; Luiz de Anhaia Melo, financiamento; Foucault; vivienda.*

"[...] Eu peço à casa que adicione um nome ao de Prestes Maia – o de ANHAIA MELO. É um grande nome e nós honramos um dos mais dedicados propagadores do urbanismo (Aplausos) (CAVALCANTI, 1941, p. 120)."[1]

INTRODUÇÃO: LUIZ IGNÁCIO ROMEIRO DE ANHAIA MELO E O SEU BACKGROUND (1891-1974).

Luiz Ignácio Romeiro de Anhaia Melo era filho de Luiz de Anhaia Mello (21 de junho de 1854-São Paulo, 1899), um engenheiro civil que se formou no Rio de Janeiro em 1875. Depois de trabalhar um curto período na Companhia Mogiana de Estradas de Ferro, seu pai estudou instalações industriais na Europa e Estados Unidos. Retornando ao Brasil ele se tornou diretor da Anhaia Fabril, uma das primeiras companhias têxteis do país, fundada pelo avô de Melo em 1869 na cidade de Itú, com uma filial em São Paulo. O pai de Melo foi também um dos fundadores da Escola Polytechnica em 1893, seu vice-diretor e professor de mecânica racional.[2]

Anhaia Melo entrou na Escola Polytechnica em 1909, se graduando em 1913, tendo sido o estudante favorito do arquiteto e engenheiro Francisco de Paula Ramos de Azevedo. Depois de sua formatura, ele trabalhou na empresa de Azevedo, e se juntou à Companhia Iniciadora Predial, uma companhia financeira e construtora fundada por Azevedo e seus sócios em 1908 que construiu um grande número de casas em São Paulo. A atividade principal de Melo no setor privado foi desenvolvida lá, onde ele foi diretor até sua dissolução em 1964. Ele também dirigiu a Companhia Cerâmica Villa Prudente, outra companhia de propriedade de Azevedo e fundada em 1910. Melo também fez arquitetura, projetando casas (uma delas seu próprio lar) e algumas edificações religiosas como uma escola e igreja na Avenida Paulista, a Igreja do Espírito Santo na Rua Frei Caneca e a Igreja da Moóca, sendo seu estilo favorito à época o classicismo.

No entanto, Melo foi sobretudo um acadêmico, e se tornou conhecido além dos limites da Escola Polytechnica por causa de sua produção teórica e sua ação política, que influenciou bastante a administração e planejamento de São Paulo. Em 1917 ele participou de um concurso publico contra os engenheiros-arquitetos Alexandre Albuquerque, e Francisco Tito de Souza Reis para uma posição de professor na Escola Polytechnica. Embora ele fosse o candidate favorito da direção da faculdade, à época dirigida por Ramos de Azevedo, ele passou em segundo lugar, começando a ensinar em 1918, sendo nomeado em outubro de 1919 e aprovado em outubro de 1922. De maio de 1922 a fevereiro de 1923 Melo substituiu Azevedo nas cátedras de arquitetura civil e higiene da habitação, e de fevereiro a agosto de 1924 ele substituiu Alcides Martins Barbosa na cátedra de geometria.

Uma reforma do ensino ocorreu em 1925, e os assuntos sobre cidades ministrados anteriormente nas cátedras de hidráulica urbana e saneamento e em arquitetura das cidades foram acrescentados ao programa das cátedras de composição geral I e II. Em janeiro de 1926 Melo foi nomeado professor de uma nova cátedra (estética, composição geral e urbanismo I e II), começando o ensino sistemático da disciplina

[1] Anhaia Melo em maiúsculas no original. Retraduzido a partir de tradução para o ingles.

[2] Toda a informação biográfica sobre Melo, a não ser que assinalada, veio de Ficher, Sylvia (1989): *Ensino e profissão: o curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica de São Paulo*, São Paulo: Tese de Doutorado, Departamento de História, Universidade de São Paulo, vol. 1, pp. 227-255.

que se tornaria sua especialidade, o urbanismo. O urbanismo já vinha sendo ensinado em São Paulo desde 1923 pelo engenheiro Arthur Motta no curso de engenharia civil da Escola de Engenharia do Mackenzie College. Foi nessa época que Anhaia Melo publicou seu primeiro artigo, *Introducção ao estudo da esthetica*, muito confuso e eclético, com muitas referências a escritores literários, poetas e estetas, no qual o argumento principal era uma crítica do único ensino racional que estava sendo ministrado aos estudantes de engenharia.[3] De julho a novembro de 1926 Melo substituiu Ramos de Azevedo em sua cátedra na Escola Polytechnica,[4] e publicou seu segundo artigo, que foi sobre estética sociológica e crítica de arte.[5]

O PENSADOR SOBRE URBANISMO E TAXAÇÃO URBANA (1927-1945).

A partir de 1927 Melo foi diretor pedagógico do Liceu de Artes e Oficios.[6] Foi a partir deste ano que ele começou a escrever especificamente sobre urbanismo, sendo o seu primeiro artigo sobre a pavimentação das ruas, onde ele arguiu que São Paulo não tinha pavimentação suficiente por causa do pouco investimento público, concluindo que os proprietários de lotes na cidade (especialmente aqueles com lotes próximos a melhorias), deveriam pagar contribuição de melhoria.[7] Para Melo os recursos financeiros eram as questões centrais do urbanismo e ele reclamava que melhoramentos como a Avenida São João e a Praça do Patriarca foram feitos sem nenhuma taxação direta aos proprietários nestas areas apesar de suas propriedades terem aumentado de valor.[8] Para ele, uma lei de expropriação era "o marco inicial na estrada do urbanismo,"[9] e ele apontava que a pavimentação de cidades era caso para uma taxa chamada contribuição de melhorias, requerendo uma modificação na lei orgânica de São Paulo.[10] Criticou ainda a aplicação da lei que propôs quando foi vereador nos anos 1920, mostrando que a municipalidade acrescentou percentagens na composição do preço, usou um tipo inadequado de pavimentação e cometeu erros nos cálculos.[11] Este primeiro artigo sobre urbanismo mostra que ele já conhecia a obra de Le Corbusier antes de sua viagem a São Paulo em 1929, especialmente seu livro *Urbanisme*, o qual ele citou novamente em artigos publicados no ano da visita de Le Corbusier,[12] e em 1935.[13] Em adição, Melo

[3] Mello, Luiz de Anhaia (1926): "Introdução ao estudo da esthetica", *Revista Polytechnica*, 81: 127-139, pp. 127-128.

[4] Ficher (1989): vol. 1, pp. 235.

[5] Mello, Luiz de Anhaia (1926): "Ensaio de esthetica sociologica: critica e producção da obra de arte", *Revista Polytechnica*, 82: 205-220, pp. 205.

[6] Ficher (1989): vol. 1, pp. 253.

[7] Mello, Luiz de Anhaia (1927): "Problemas de urbanismo: mais uma contribuição para o calçamento", *Revista Polytechnica*, 83: 343-365, pp. 343-344.

[8] Ibid., pp. 344-345.

[9] Ibid., pp. 345-347.

[10] Ibid., pp. 353.

[11] Ibid., pp. 362-363.

[12] Mello, Luiz de Anhaia (1929): "Urbanismo: o problema financeiro", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 10, 46: 102-121, também reimpresso como "O problema financeiro: taxas especiaes ou de beneficio, palestra realisada no Instituto de Engenharia em 8 de janeiro de 1929", capítulo 6 de Mello, Luiz de Anhaia (1929): *Problemas de urbanismo: bases para a resolução do problema technico*, São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, pp. 141-197. A referência a Le Corbusier se encontra na pp. 103.

também tinha um interesse nas ideias e carreiras de urbanistas estrangeiros, publicando um artigo em 1928 sobre Donat Alfred Agache,[14] e outro sobre Pierre Charles l'Enfant e o plano de Washington,[15] que continha sua biografia,[16] e a justificativa para o projeto daquela cidade.[17] Em julho de 1928 ele foi nomeado vice-diretor da Escola Polytechnica,[18] e em setembro fez uma palestra no Rotary Club de São Paulo sobre a importância da propaganda no urbanismo.[19]

Em novembro de 1928 ele fez outra conferência, desta vez no Instituto de Engenharia, onde as ideias principais foram novamente propaganda, o sistema de planejamento Estadunidense, suas instituições e publicações.[20] Ele concluiu com a sugestão da fundação de uma Divisão de Urbanismo dentro do Instituto de Engenharia.[21] No mais, uma das discussões nesta palestra foi sobre o que era o urbanismo.[22]

GOVERNO URBANO (1928-1945).

Uma outra palestra feita no Instituto de Engenharia em novembro de 1928 foi sobre governo urbano,[23] onde formas de administração urbanas foram discutidas com comparações feitas com a Europa e os Estados Unidos.[24] Nesta ocasião, Melo se posicionou pela criação de uma comissão do plano da cidade para

---

[13] Mello, Luiz de Anhaia (1935): "A 'Sociedade Amigos da Cidade' e sua funcção no quadro urbano", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 21, 115: 263-269.

[14] Mello, Luiz de Anhaia (1928): "Um grande urbanista francez: Donat-Alfred Agache", *Revista Polytechnica*, S9A, 15, 85-86: 70-88, pp. 70-72.

[15] Mello, Luiz de Anhaia (1937): "Pierre Charles l'Enfant e o plano da Cidade Federal", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 26, 130: 3-15, pp. 3-5.

[16] Ibid., pp. 5-6.

[17] Ibid., pp. 6-11.

[18] Ficher (1989): vol. 1, pp. 235.

[19] Mello, Luiz de Anhaia (1928): "O problema psychologico: bases de uma campanha prática e efficiente em prol de São Paulo maior e melhor, palestra realisada no Rotary Club de São Paulo em 21 de setembro de 1928", capítulo 1 de Mello, Luiz de Anhaia (1929): *Problemas de urbanismo: bases para a resolução do problema technico*, São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, pp. 11-26, pp. 14-17.

[20] Mello, Luiz de Anhaia (1928): "Urbanismo", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 9, 42: 235-240, pp. 235-236. Este artigo foi também reimpresso como "Ainda o problema psychologico: as associações americanas de urbanismo, palestra realisada no Instituto de Engenharia em 8 de novembro de 1928", capítulo 2 de Mello, Luiz de Anhaia (1929): *Problemas de urbanismo: bases para a resolução do problema technico*, São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, pp. 27-45.

[21] Ibid., pp. 237.

[22] Ibidem.

[23] Mello, Luiz de Anhaia (1928): "A cidade: problema de governo", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 9, 43: 278-287, pp. 278-279. Este artigo foi republicado como "O problema politico e administrativo: a cidade, problema de governo, palestra realisada no Instituto de Engenharia em 27 de novembro de 1928", capítulo 3 de Mello, Luiz de Anhaia (1929): *Problemas de urbanismo: bases para a resolução do problema technico*, São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, pp. 47-77 e como Mello, Luiz de Anhaia (1929): "A cidade: problema de governo", *Ilustração Brasileira*, 109: sem paginação.

[24] Ibid., pp. 279.

São Paulo.[25] Outro artigo resultou de uma palestra feita no Instituto de Engenharia em dezembro de 1928 sobre o governo urbano novamente, quando Melo falou sobre o que ele chamou de governo de distritos metropolitanos como New York, London, Chicago, Paris e Berlin.[26] Com uma seção dedicada à legislação,[27] outra ao progresso da lei,[28] e outra dedicada às leis urbanas da administração,[29] ele se manifestou pela criação de uma lei na província de São Paulo obrigando suas cidades com uma certa população a elaborar planos de urbanismo e criar comissões dos planos de cidades, sugerindo o estabelecimento de uma Directoria de Urbanismo na Secretaria de Viação da província.[30]

Em outubro de 1945 uma nota foi publicada como resultado de um estudo apresentado por Melo ao Conselho Diretor da Sociedade Amigos da Cidade sobre urbanismo e organização administrativa, onde ele se posicionou por uma reorganização da estrutura da prefeitura para prepará-la para a elaboração de um plano regulador de remodelação e extensão da cidade. De acordo com Melo, presidente da Sociedade à época, a estrutura da prefeitura para um plano regulador era composta pelo prefeito (que era o urbanista os os planos parciais eram projetados em seu gabinete), e uma Divisão de Urbanismo parte do Departamento de Obras Municipais. A Divisão tinha duas subdivisões, uma para o plano regulador e outra para registros e topografia, ambas pobremente equipadas em pessoas e material. Havia também uma Divisão de Taxas de Melhorias e Avaliações diretamente ligada ao gabinete do prefeito. Melo mencionou as funções da administração tal qual definidas por Fayol e Urwick, sugerindo a criação de um Departamento de Urbanismo diretamente ligado ao prefeito, o qual não deveria ser o urbanista. Para ele, este departamento deveria ter quatro divisões, uma para impostos e avaliações, uma para o plano, uma para zoneamento e habitação, e outra para topografia, registro e pesquisa.[31]

No mais, Melo fez um discurso em setembro de 1945 sobre a organização administrativa de um plano para a municipalidade. Isto foi a primeira parte de uma série de duas palestras feitas no Instituto de Engenharia a convite tanto do Instituto como da Sociedade Amigos da Cidade.[32] O plano e seus objetivos foi um dos aspectos de interesse da palestra,[33] com uma discussão sobre um novo modo regional de civilização, cujas referências foram Ebenezer Howard, a cidade-jardim de Letchworth em 1904, e as bases sociais da reconstrução depois da guerra.[34]

---

[25] Ibid., pp. 284-287.

[26] Mello, Luiz de Anhaia (1928): "O governo das cidades", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 1929, 10, 44: 3-10, pp. 3-4. Este artigo também foi republicado como "Ainda o problema politico e administrativo: o problema legal, distritos metropolitanos, o progresso da lei, palestra realisada no Instituto de Engenharia em 13 de dezembro de 1928", capítulo 4 de Mello, Luiz de Anhaia (1929): *Problemas de urbanismo: bases para a resolução do problema technico*, São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, pp. 79-103.

[27] Ibid., pp. 5.

[28] Ibid., pp. 5-6.

[29] Ibid., pp. 7.

[30] Ibid., pp. 10.

[31] Melo, Luiz de Anhaia (1945): "Urbanismo e organização administrativa", *Engenharia*, 4, 38: 67-68.

[32] Melo, Luiz de Anhaia (1945): "Um plano regulador para o Municipio: orientação planologica e organização administrativa", *Engenharia*, 4, 39: 87-93 & 105, pp. 87-88.

[33] Ibid., pp. 88-90.

[34] Ibid., pp. 90-91.

Na mesma palestra, a chamada ciência da administração foi também discutida com menções a Fayol, Urwick, Clarence Ridley (do National Institute of Public Administration Estadunidense) e Gulick.[35] É interessante observar que Melo dividiu o urbanismo em três estágios. O primeiro era quando o urbanismo era proposto por indivíduos, como durante o movimento city beautiful e a exposição de Chicago de 1893. O segundo estágio foi o das comissões de planos de cidades, e o terceiro correspondia à absorção dos profissionais das comissões pelas agências municipais oficiais através da criação de departamentos de planos de cidades a serem presididos por um urbanista.[36] Melo concluiu a palestra perguntando sobre a elaboração de um plano municipal, um plano de remodelação e extensão, a ser baseado no princípio das unidades de vizinhança que ele já havia discutido em uma palestra sobre o plano de Londres de 1943.[37] Ele chamou a atenção para a reorganização da estrutura administrativa da prefeitura, reforçando a ideia da criação de um departamento do plano da cidade ligado diretamente ao prefeito, a ser dirigido por um urbanista, que não deveria ser o prefeito, como era o caso em São Paulo à época. Em sua opinião deveria ser criada uma comissão consultiva do plano da cidade.[38]

A segunda palestra da série foi sobre os elementos constitutivos de um plano para a municipalidade e aconteceu em outubro de 1945,[39] quando um programa financeiro foi discutido através do exemplo das cidades Estadunidenses livres de imposto. Esta palestra foi também uma oportunidade para que Melo discutisse a contribuição de melhoria e criticasse o prefeito, Prestes Maia, que havia feito uma conferência no Rotary Club, dizendo que tinha quinze razões contra este imposto.[40] Nesta ocasião, Melo criticou o prefeito novamente por sua opinião anterior em seu plano de avenidas, onde, de acordo com Melo, estava escrito que isenções fiscais seriam a forma mais apropriada para melhorias urbanas, embora Maia não tenha escolhido nenhum sistema de impostos em seu plano.[41] De fato, como Melo explicou, este imposto (a contribuição de melhoria) foi instituído pela ato (act) municipal 1,074 de 25 de abril de 1936 seguindo a lei provincial 2,509 de 2 de janeiro de 1936 e sua regulamentação pelo ato 1,238 de 24 de março de 1937. O decreto-lei provincial 11,337 de 20 de agosto de 1940 dispensou a prefeitura das restrições da lei, sendo instituído o decreto-lei municipal 64 de 9 de dezembro de 1940 que criou o imposto sobre pavimentação. Melo criticou ainda o prefeito por cobrar imposto sobre pavimentação mas não sobre outras melhorias como foi proposto no decreto-lei 3,365 de 21 de junho de 1941,[42] e argüiu que São Paulo tinha uma divisão de melhorias, impostos e avaliações com profissionais qualificados para implementar o imposto.

---

[35] Ibid., pp. 91-92.

[36] Ibid., pp. 92-93.

[37] Esta palestra foi publicada como Melo, Luiz de Anhaia (1945): "A cidade: base material de relações sociais, sociologia urbana, ecologia humana e o plano de Londres", *Engenharia*, 3, 31: 269-277.

[38] Melo, Luiz de Anhaia (1945): "Um plano regulador para o Municipio: orientação planologica e organização administrativa", *Engenharia*, 4, 39: 87-93 & 105, pp. 93 &105.

[39] Melo, Luiz de Anhaia (1945): "Um plano regulador para o Municipio: elementos constitutivos do plano", *Engenharia*, 1946, 4, 41: 169-175 & 180, pp. 169.

[40] Para o conteúdo desta palestra ver Maia, Francisco Prestes (1945): "A taxa de melhoria apreciada pelo prefeito Prestes Maia", *Engenharia*, 4, 39: 103-105.

[41] Maia, Francisco Prestes (1930): *Estudo de um Plano de Avenidas para a Cidade de São Paulo*, São Paulo: Companhia Melhoramentos, pp. 26-33.

[42] Para este decreto ver Campos, Francisco (1941): "As desapropriações por utilidade publica", *Revista Brasileira de Engenharia*, 38, 6: 151-154.

Mais críticas da atitude do prefeito se focaram no fato de que ele disse que a cidade não precisava de dinheiro, enquanto emitiu títulos municipais duas vezes, totalizando o valor de 30,000 contos e os jornais estavam anunciando que ele iria fazer isto novamente. Melo também se defendeu de acusações de que ele não havia instituído o imposto quando tinha sido prefeito, nem quando tinha sido Secretário de Viação, apontando que no começo dos anos 1930 o imposto era inconstitucional e o custo de rodovias estaduais, que não era uma melhoria local, tinha sido coberto pelo imposto sobre combustíveis. A crítica ao prefeito continuou com o exemplo da abertura da Avenida Getúlio Vargas e a extensão da Avenida Nilo Peçanha no Rio de Janeiro, onde a expropriação marginal (marginal expropriation) tinha sido usada e a cidade tinha conseguido um considerável montante de dinheiro nesta empreitada.[43]

DESAPROPRIAÇÃO, FINANÇAS E CONTRIBUIÇÃO DE MELHORIA (1928-1929).

Uma outra palestra sobre regulação e expropriação em urbanismo foi proferida em 28 de dezembro de 1928 no Instituto de Engenharia (do qual ele se tornou presidente até 1930), quando ele discutiu duas leis de São Paulo relativas à regulação do sistema viário, loteamentos e edificações, as quais de acordo com ele tinham dois problemas, a ausência de zoneamento e a ausência de uma regulamentação estética das edificações. Para ele, uma comissão de estética poderia existir como uma alternativa, de acordo com o código de obras.[44] Com uma seção dedicada ao zoneamento,[45] e outra dedicada a desapropriações,[46] ele explicou o sistema de redistribuição da Lei Adickes em Frankfurt, no qual os proprietários receberam um novo lote proporcional em tamanho e valor ao original, uma referência também mencionada no Plano de Avenidas. A contribuição de melhoria (benefit assessment) foi outro assunto abordado na palestra, sendo mencionados as leis francesas de 1807 e 1921, e o Town Planning Act Ingles de 1925.[47]

Mais uma palestra no Instituto de Engenharia, em janeiro de 1929, foi sobre os problemas financeiros do urbanismo, onde ele explicou que existiam quatro modalidades de financiamento, o orçamento, empréstimos, expropriações marginais (marginal expropriation) e contribuições de melhoria (benefit ou special assessments). Se arguiu, através de exemplos de várias cidades, que o custo de urbanização cresce com o tamanho da população, portanto quanto maior a população de uma cidade, mais caro era o financiamento de suas melhorias.[48] À luz disso, Melo argüiu que o custo crescente da urbanização em

[43] Melo, Luiz de Anhaia (1945): "Um plano regulador para o Municipio: elementos constitutivos do plano", *Engenharia*, 1946, 4, 41: 169-175 & 180, pp. 170-180.

[44] Mello, Luiz de Anhaia (1929): "Urbanismo: regulamentação e expropriação", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 10, 45: 55-64, pp. 55-56. Este artigo foi publicado novamente como "O problema legal: regulação e expropriação, palestra realisada no Instituto de Engenharia em 28 de dezembro de 1928", capítulo 5 de Mello, Luiz de Anhaia (1929): *Problemas de urbanismo: bases para a resolução do problema technico*, São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, pp. 105-140.

[45] Ibid., pp. 57-59.

[46] Ibid., pp. 59-62.

[47] Ibid., pp. 62-63.

[48] Mello, Luiz de Anhaia (1929): "Urbanismo: o problema financeiro", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 10, 46: 102-121, pp. 102-103. Este artigo também foi publicado como "O problema financeiro: taxas especiaes ou de beneficio, palestra realisada no Instituto de Engenharia em 8 de janeiro de 1929", capítulo 6 de Mello, Luiz de Anhaia (1929): *Problemas de urbanismo: bases para a resolução do problema technico*, São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, pp. 141-197.

grandes cidades mostrou a necessidade da descentralização.[49] No mais, para ele, a pavimentação das ruas e seu financiamento deveria ser distribuído através das propriedades adjacentes e a zona secundária de benefícios, ou seja, aquela a ser beneficiada.[50] Um outro assunto de interesse da palestra foi a participação ou não das companhias de bondes no financiamento da pavimentação e as taxas de participação.[51]

Melo também discutiu parques, a plantação de árvores e iluminação com referência à valorização de propriedades perto dos parques. Três sistemas de plantio de árvores nas ruas foram discutidos, um através do qual o plantio é deixado para os interessados, outra onde a municipalidade o faz e cobra dos beneficiários e um misto.[52] O papel do transporte rápido como um fator na valorização da propriedade também foi discutido.[53] No mais, exemplos de como a contribuição de melhoria (benefit assessment) para a abertura e alargamento de ruas era distribuída entre propriedades adjacentes (e beneficiou bairros em diferentes cidades de acordo com um inquérito do Kansas Institute) foram mostrados.[54] Como resultado, a conclusão sugeriu uma política financeira para os melhoramentos de São Paulo.[55]

LASER E CRIMINALIDADE (1929)

Em uma palestra no Instituto de Engenharia em abril de 1929 Melo falou sobre recreação urbana, o conceito de parques e sistemas de recreação urbana.[56] Ele explicou que um sistema de recreação é dividido em unidades como playgrounds (com play-lot ou kindergarten playground e neighbourhood playground), campos de jogos (playing fields), e diversos tipos de recreação ativa como beiras de rio (riversides) e praias, campos de golfe, estádios, acampamentos municipais (municipal camps), piscinas, clubes comunitários e teatros ao ar livre. Outras unidades são áreas onde a paisagem é a característica principal (ovais, triângulos, círculos, pequenos jardins centrais, parques de bairros, parques urbanos, parques periféricos e reservas florestais), áreas de paisagem dominante com fins educativos (jardins botânicos e zoológicos) a áreas ligando estas unidades como as avenidas parque (parkways) e rodovias prazerosas (pleasure drives).[57]

Os objetivos da recreação foram outros assuntos discutidos, sendo considerado que a recreação era importante para refazer as energias.[58] O relacionamento entre criminalidade e recreação foi a idéia mais

[49] Ibid., pp. 103-104.

[50] Ibid., pp. 114.

[51] Ibid., pp. 114.

[52] Ibid., pp 114-115.

[53] Ibid., pp. 115.

[54] Ibid., pp. 119.

[55] Ibid., pp. 119-121.

[56] Mello, Luiz de Anhaia (1929): "Urbanismo: o recreio activo e organizado das cidades modernas", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 10, 47: 145-161, pp. 145-147. Este artigo foi também publicado como Mello, Luiz de Anhaia (1929): *Problemas de urbanismo: o recreio ativo e organizado das cidades modernas*, São Paulo: Boletim do Instituto de Engenharia e Mello, Luiz de Anhaia (1929): *O recreio ativo e organizado das cidades modernas*, São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas.

[57] Ibid., pp. 147-148.

[58] Ibid., pp. 149-150.

importante da palestra, assunto também considerado no plano Agache, publicado na mesma época.[59] Melo discutiu uma pesquisa feita pela Planning and Recreation Association of America respondida por 350 diretores de playgrounds apontando que o aumento no numero de playgrounds correspondia a um decréscimo na delinqüência juvenil especialmente dentro de suas zonas de acesso. Ele mostrou que o congresso Estadunidense de prisões de 1926 concluiu que a recreação para jovens influenciava na formação de bons cidadãos, e Lewis Lawes, diretor de Sing-Sing, uma prisão, viu o desenvolvimento de sistemas municipais de recreação e playgrounds como uma forma eficiente de prevenir a delinqüência.[60]

Uma lista com o tamanho e percentagem de áreas de parques em diferentes cidades foi mostrada, assim como uma lista com a taxa de população por área de parque.[61] Foi apontado que São Paulo tinha apenas 0.75% de sua área destinada a parques, mas isso seria aumentado para 7.3% com o Parque Ibirapuera e Parque Estadual do Ypiranga, com uma população de 450 pessoas por acre de parque.[62] O uso e distribuição de um sistema de recreação foi outro ponto de discussão com referências à taxa de cada unidade do sistema por população e sua distância ideal da habitação. Mais dados foram providos sobre o cálculo das unidades do sistema com referência ao Regional Plan of New York, uma referência comum aos planos de Agache e Maia, e uma lista de números de playgrounds em algumas cidades.[63]

As formas de aquisição de áreas para recreação foram discutidas à luz de empréstimos especiais, expropriação marginal e contribuição de melhoria (benefit assessment). Melo discutiu a organização do sistema recreacional e concluiu estabelecendo um programa para o futuro. Ele propôs a melhoria do sistema de parques de São Paulo através de quatro fases, a elaboração de um diagnóstico (survey), um programa de ação, mudanças no uso de parques como os jardins do Parque Dom Pedro II e Parque da Luz, Praça da República e Praça Buenos Aires, e o requerimento de 10% da área total da cidade para parques.[64] Melo tinha também um interesse em questões legais urbanas, o que pode ser visto em sua decisão de traduzir e abreviar um artigo de Roscoe Pound, Diretor da Faculdade de Direito de Harvard, publicado nos *Annals of the American Academy of Political and Social Sciences* em março de 1928 sobre os problemas econômicos e sociais da lei.[65]

---

[59] Agache discutiu sobretudo a redução da criminalidade através da criação de cidades-jardins e a construção de habitações através de associações de habitação baseado no exemplo dos *Offices publics d'habitation à bon marché* Franceses. Ver Agache, Donat-Alfred Hubert (1929): *Cidade do Rio de Janeiro, extensão, remodelação, embellezamento*, Paris: Foyer Brésilien, pp. xxxiv.

[60] Mello, Luiz de Anhaia (1929): "Urbanismo: o recreio activo e organizado das cidades modernas", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 10, 47: 145-161, pp. 150 & 153.

[61] As cidades listadas foram Boston, Newark, San Francisco, Philadelphia, Indianapolis, Kansas City, Washington, Providence, Rochester, St. Louis, Louisville, Toledo, Cincinnati, San Antonio, Buffalo, Omaha, Baltimore, New York, Pittsburgh, Cleveland, Atlanta, Portland, Dallas, Seattle, Minneapolis, Chicago, St. Paul, Milwaukee, Denver, Jersey City, Detroit, Akron, Oakland, Columbus, Birmingham, Los Angeles, New Orleans, London, Paris e Berlin.

[62] Mello, Luiz de Anhaia (1929): "Urbanismo: o recreio activo e organizado das cidades modernas", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 10, 47: 145-161, pp. 153-155.

[63] As cidades listadas eram New York, Chicago, Philadelphia, Detroit, Los Angeles, Cleveland, St. Louis, Baltimore, Boston, Pittsburgh, San Francisco, Buffalo, Washington, Newark, Minneapolis, New Orleans, Cincinnati, Kansas City, Seattle, Indianapolis, Portland, Toledo, Denver, Providence, Oakland e Birmingham, como em Ibid., pp. 156.

[64] Ibid., pp. 158-161.

[65] Pound, Roscoe (traduzido por Mello, Luiz de Anhaia) (1929): "Urbanismo: os problemas sociaes e economicos da lei", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 10, 48: 235-238.

FUNDAMENTOS DO URBANISMO E A REGULAÇÃO DOS SERVIÇOS DE UTILIDADE PÚBLICA (1928-1941).

Melo fez uma palestra em agosto de 1928 durante a reunião inaugural da Divisão de Urbanismo do Instituto de Engenharia, onde ele discutiu os objetivos do urbanismo,[66] parte da palestra sendo sobre comissões de planos de cidades.[67] No mais, sociologia urbana foi discutida com referências a Louis Wirth, da University of Chicago, e sua divisão de seu estudo, a qual foi transcrita no texto, com uma parte sobre eugenia urbana, um tema comum entre urbanistas àquela época.[68] Melo proferiu uma série de cinco palestras sobre serviços de utilidade pública entre março e abril de 1930. Estas palestras foram ministradas tanto no Instituto de Engenharia em São Paulo quanto no Club de Engenharia do Rio, e resultou em uma série de três artigos onde foi feito um relato bastante detalhado do assunto, com uma quantidade enorme de referências à experiência dos Estados Unidos.[69] Melo considerou que como as cidades Estadunidenses estavam experienciando rápido crescimento era importante estudá-las.[70] Outra palestra foi sobre os problemas econômicos do transporte público urbano,[71] onde Melo discutiu o contrato da The São Paulo Tramway Light and Power Corporation Ltd. proposto pelo conselho municipal em 1927, concluindo que a companhia queria controlar tudo sem nenhuma interferência da prefeitura.[72] Estas palestras tiveram lugar na época em que a concessão de eletricidade estava sendo transferida de várias empresas pequenas brasileiras para grandes companhias Americanas que estavam unificando a rede de pequenas estações de força da província para implementar um monopólio similar ao que estava sendo combatido nas côrtes Americanas. Isto explica porque ele apresentou as conseqüências econômicas do monopólio, analisou a legislação anti-trust Americana e se posicionou pela regulação estatal dos serviços de utilidade pública na palestra.[73]

Um dos interesses de Melo era também sobre aerovias e aeroportos, um assunto sobre o qual ele escreveu em 1930.[74] Como membro do Partido Democrata politicamente identificado com a revolução de outubro de 1930, ele foi nomeado diretor da Escola Polytechnica depois da inauguração do governo provisório do interventor João Alberto Lins de Barros, uma posição que ele deixou quando nomeado prefeito de São Paulo em dezembro de 1930. Melo permaneceu neste posto até julho de 1930, quando um novo

[66] Mello, Luiz de Anhaia (1929): "A verdadeira finalidade do urbanismo", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 11, 51: 106-112, pp. 106-107.

[67] Ibid., pp. 108A-109.

[68] Ibid., pp. 110-111.

[69] Mello, Luiz de Anhaia (1930): "Natureza, classificação, caracteristicas economicas dos serviços de utilidade publica", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 12, 58: 117-127, pp. 117-118. Este artigo foi também reimpresso como o capítulo 1 de Mello, Luiz de Anhaia (1940): *O problema econômico dos serviços de utilidade publica: conferências realizadas no Instituto de Engenharia de São Paulo e no Clube de Engenharia do Rio de Janeiro*, São Paulo: PMSP, 2a. ed., pp. 21-52.

[70] Ibid., pp. 124-127.

[71] Mello, Luiz de Anhaia (1930): "Regulamentação dos serviços de utilidade publica: os meios de protecção do interesse publico", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 12, 59: 183-209, 60: 235-247, pp. 235-238.

[72] Ibid., pp. 246-247.

[73] Ficher (1989): vol. 1, pp. 234-235.

[74] Mello, Luiz de Anhaia (1930): "Aerovias e aeroportos", *Revista Polytechnica*, 100: 191-217.

interventor na província (Laudo Ferreira de Camargo) assumiu o poder. Sua importância política nesta época foi tão significativa que ele foi considerado para suceder João Alberto, embora estudantes da Escola Polytechnica protestassem contra sua participação como prefeito em um regime que era repudiado pela população de São Paulo. Foi como prefeito que ele tentou implementar algumas de suas idéias, como a de que São Paulo não deveria se expandir *ad infinitum*.

Através do Ato Municipal 21 de 17 de dezembro de 1930 ele reeditou a Lei Municipal 2,611 de 1923 sobre a responsabilidade de proprietários de lotes urbanos no custo da pavimentação. Através do Ato Municipal 25 de 23 de dezembro de 1930 ele introduziu mudanças no Código Saboya,[75] determinando distâncias mínimas entre edificações e taxas máximas de utilização de lotes para limitar densidades. Estas medidas foram detalhadas e estendidas pelo Ato Municipal 129 de 21 de março de 1931. Além disso, durante a sua gestão a Commissão Municipal de Serviços de Utilidade Publica foi criada em 1930 para inspecionar os serviços públicos sob concessão como telefones, luz, eletricidade e transportes,[76] e a Secção de Urbanismo da Directoria de Obras e Viação foi subdividida em duas. Uma subdivisão era para urbanismo, dedicada ao estudo do sistema de ruas, canalização de rios e urbanização, e o outro era chamado Cadastro da Cidade, encarregado da elaboração de plantas, topografia, alinhamentos, nivelamentos, nomes de ruas e numeração das edificações.[77] No mais, uma censura estética das edificações foi estabelecida em 1931,[78] assim como o zoneamento de partes da cidade.[79]

Em maio de 1931 ele participou do primeiro congresso de habitação que aconteceu em São Paulo, quando ele fez a palestra principal sobre arruamento (creio que hoje loteamento) clandestino, uma questão que ele tentou resolver emitindo duas decisões municipais.[80] Com a nomeação do General Manuel Rabelo como Interventor (13 de novembro de 1931 a 7 de março de 1932), Melo foi renomeado prefeito por vinte dias entre novembro e dezembro de 1931.[81] Sua decisão mais importante neste período foi a proibição de postos de gasolina em certas áreas.[82] Outros escritos foram sobre economia do solo e um obituário de um estudante;[83] e entre 1933 e 1934 ele foi um dos diretores do Instituto de Engenharia.[84]

A produção escrita de Melo foi realmente bastante significativa e em 1933 ele publicou um artigo sobre urbanismo e regras para a elaboração de planos. A primeira parte do artigo é uma coleção de definições de

[75] Lei Municipal 3,427 de 19 de novembro de 1929.

[76] Esta Commissão foi criada pelo Ato Municipal 32 de 27 de dezembro de 1930.

[77] Estas modificações foram um resultado do Ato Municipal 50 de 9 de janeiro de 1931.

[78] Ato Municipal 58 de 15 de janeiro de 1931.

[79] Ato Municipal 127 de 20 de março de 1931. Ficher (1989): vol. 1, pp. 235-237.

[80] A palestra não foi publicada, cf. Anônimo (1931): "O arruamento clandestino", in Instituto de Engenharia (1931): *Annaes do 1º Congresso de Habitação*, São Paulo: Escolas Profissionaes do Lyceu Coração de Jesus, pp. 300.

[81] Melo, Luiz de Anhaia (1945): "Um plano regulador para o Municipio: elementos constitutivos do plano", *Engenharia*, 1946, 4, 41: 169-175 & 180, pp. 174; Ficher (1989): vol. 1, pp. 235-238.

[82] Ato Municipal 265 de 26 de novembro de 1931. Ficher (1989): vol. 1, pp. 238.

[83] Mello, Luiz de Anhaia (1932-1933): "A econômica da terra urbana", *Revista Polytechnica*, 105: 235-241, 106: 357-363, 107: 419-433, 108: 535-542; Mello, Luiz de Anhaia (1933): "Clineu Braga Magalhães: panegírico de estudante morto", *Revista Polytechnica*, 108: 511-512.

[84] Ficher (1989): vol. 1, pp. 253.

urbanismo como as da American Chamber of Commerce, George McAneny, o Institute d'Urbanisme da Université de Paris, Charles Wacker, Oliver Holmes, Noulan Cauchon (presidente do Town Planning Institute do Canadá), James Parton Haney, Scrive-Loyer, Nelson Lewis, Thomas Adams e Karl Lohmann.[85] Em adição, a crença de Melo na ciência e na tecnológica como uma questão importante levou-o a escrever em 1933 uma série de dois artigos sobre quatro importantes tecnocratas Estadunidenses.[86]

Além disso, sua preocupação com serviços de utilidade pública acompanharam-no durante parte significativa de sua vida. Em uma de suas apresentações para o primeiro congresso brasileiro de urbanismo em 1941, Melo tratou do assunto novamente. Para ele, a regulação destes serviços deveria ser através de comissões e os valores pagos como compensação no caso de socialização deveriam ser relacionados ao capital investido no negócio, não no custo de reprodução. Estes pontos foram detalhados em seu livro *O problema econômico dos serviços de utilidade publica*,[87] e Melo publicou outro artigo sobre este assunto em co-autoria mais tarde.[88]

UNIDADES DE VIZINHANÇA, TRÁFEGO, PLANEJAMENTO REGIONAL E OUTRAS QUESTÕES (1933-1945).

Melo, como Agache e Prestes Maia, também escreveu sobre unidades de vizinhança, em um artigo publicado em 1933, onde ele discutiu os blocos projetados por Barry Parker para a Companhia City em São Paulo,[89] e dedicou atenção ao design de blocos e superblocos.[90] Neste artigo uma seção foi dedicada a células de unidades de vizinhança com referências ao esquema teórico de uma célula residencial estudada por Thomas Adams, uma comparação de dois sistemas de ruas estudados por Clarence Perry, e o tamanho certo de diferentes tipos de ruas propostos por Adams e Baumgarten.[91] Na conclusão, houve uma transcrição das recomendações do Regional Survey of New York and its Environs para a subdivisão de lotes.[92] Isto sugere que nesta época Melo já era um adepto do planejamento regional, e o plano regional de New York foi uma referência constante em seus escritos.

[85] Mello, Luiz de Anhaia (1933): "Urbanismo e suas normas para organisação de planos", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 17, 89: 209-214, pp. 209-212.

[86] Mello, Luiz de Anhaia (1933): "Os arautos da technocracia: Frederick Ackerman, Walter Rautenstrauch, Bassett Jones, Howard Scott", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 17, 90: 279-282; 18, 91: 3-7, pp. 279-280.

[87] Mello, Luiz de Anhaia (1941): "Serviços de utilidade publica", in Centro Carioca (1941): *Primeiro Congresso Brasileiro de Urbanismo organizado pelo Departamento de Urbanismo do Centro Carioca, 20 a 27 de Janeiro de 1941*, Rio de Janeiro, pp. 261.

[88] Mello, Luiz de Anhaia; Souza, Antonio José Alves de; Bilac Pinto & Branco, Plinio A. (1941): "Declaração de princípios apresentada à comissão de regulamentação dos serviços de utilidade publica", *Boletim da Inspectoria de Serviços Públicos*, 6: 4-8.

[89] As cidades incluidas nesta lista foram Akron, Baltimore, Boston, Cincinatti, Cleveland, Des Moines, Detroit, Indianapolis, Kansas City, Los Angeles, Milwaukee, Oakland, Pittsburgh, Portland, Rochester, St. Louis, Toledo, Utica e Worcester, cf. Mello, Luiz de Anhaia (1933): "A cidade cellular: quadras, superquadras e cellulas residenciaes", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 18, 94: 131-142, pp. 131-135.

[90] Ibid., pp. 135-138.

[91] Ibid., pp. 138-141.

[92] Ibid., pp. 141-142.

A diversidade de interesses de Melo também pode ser vista através de seu artigo sobre planejamento e controle de tráfego.[93] Uma outra série de artigos sobre serviços de utilidade pública resultaram de um número de palestras proferidas no Club de Engenharia do Rio de Janeiro em dezembro de 1933.[94] Sua preocupação com taxação apareceu também em um artigo sobre o papel das associações cívicas no urbanismo, quando a Sociedade Amigos da Cidade foi fundada em São Paulo em 1935.[95] No mais, deve-se notar que o seu interesse pelo planejamento regional se expandiu para o planejamento nacional, na medida em que um de seus artigos de 1937 foi sobre o National Planning Board e o plano nacional dos Estados Unidos.[96] Neste artigo, uma das referências foi a administração científica de Taylor, a engenharia administrativa (management engineering) de Gantt e Emerson, e os planos nacionais do Japão, Rússia, Itália e Alemanha. Na conclusão do escrito o artigo dezesseis da constituição brasileira de 14 de julho de 1934 foi transcrita. Este artigo estabelecia que um *plano nacional de reconstrucção economica* deveria ser elaborado imediatamente. Melo ridicularizou este artigo porque até 1937 nada havia sido feito sobre esta questão no Brasil.[97]

Como resultado dos pedidos da Sociedade Amigos da Cidade, uma Commissão do Plano da Cidade foi criada em 1937.[98] Os objetivos da comissão apenas foram definidos em 1947, quando ela se tornou a Comissão Orientadora do Plano da Cidade. Dezoito membros foram nomeados em 1948, embora as atividades da comissão apenas tenham começado em 1953, com apenas quinze membros. Sete dos membros eram da comissão anterior, incluindo Melo.[99] Um artigo também resultou de uma palestra sobre comissões de planos de cidades realizada antes de dezembro de 1937 em um almoço no Rotary Club do Rio de Janeiro a convite de Nestor de Figueiredo.[100] A partir dos anos 30, Melo se opôs a algumas das ações empreendidas pelo prefeito à época, Francisco Prestes Maia. Diferenças emergiram durante a abertura da Avenida Ipiranga e da Avenida Nove de Julho quando Melo criticou alguns de seus aspectos através dos jornais.[101]

Em 1941 Anhaia Melo assumiu a direção da construção da catedral de São Paulo e foi nomeado diretor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo em março, deixando a Escola

[93] Mello, Luiz de Anhaia (1933): "'Traffic-planning' e 'traffic-control'", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 18, 95: 191-200, pp. 191-192.

[94] Mello, Luiz de Anhaia (1933): "Novos subsidios para a regulamentação dos serviços de utilidade publica", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 1934, 19, 102: 283-289, 103: 357-367; 20, 104: 3-12, pp. 283-285. Estes artigos foram também republicados como Mello, Luiz de Anhaia (1933): *Novos subsídios para regulamentação dos serviços de utilidade publica: conferência realizada no Club de Engenharia do Rio de Janeiro em dezembro de 1933*, São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, sem data, e como a parte 2 (capítulo 4: "Ainda os caracteristicos dos serviços de utilidade publica", capítulo 5: "Holding Companies", capítulo 6: "A socialização dos serviços de utilidade publica e suas vantagens", capítulo 7: "Ainda a regulamentação") de Mello (1940): 165-246.

[95] A Sociedade Amigos da Cidade foi fundada em São Paulo em 25 de janeiro de 1935. Mello, Luiz de Anhaia (1935): "A 'Sociedade Amigos da Cidade' e sua funcção no quadro urbano", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 21, 115: 263-269, pp. 263.

[96] Mello, Luiz de Anhaia (1937): "A 'National Planning Board' e o Plano Nacional dos Estados Unidos", *Boletim do Instituto de Engenharia*, 25, 127: 3-9, pp. 3-4.

[97] Ibid., pp. 5-9.

[98] Lei Municipal 3,611 de 23 de junho de 1937. Ficher (1989): vol. 1, pp. 241-242.

[99] Ibid.

[100] Mello, Luiz de Anhaia (1937): "As comissões dos planos das cidades", *Arquitetura e Urbanismo*, 2, 6: 322 & 324.

[101] Ficher (1989): vol. 1, pp. 239-240.

Polytechnica em junho para assumir a Secretaria de Viação e Obras Publicas no governo de Fernando de Souza Costa (4 de junho de 1941- 27 de outubro de 1945). Neste cargo, ele foi responsável pela implementação de um novo plano de vias para a província, foi um dos vice-presidentes da Terceira Semana Oficial de Engenheiros em dezembro de 1942 e presidente das cerimônias do 25o. aniversário do curso de *engenheiro-arquitecto* da Escola de Engenharia Mackenzie. Melo se exonerou do cargo em novembro de 1943 por causa da repressão a protestos estudantis contra a ditadura de Vargas.[102] Além disso, a sociologia urbana também parece ter sido um interesse duradouro em sua vida, Melo palestrou sobre a sociologia urbana, ecologia humana e o plano de Londres em fevereiro de 1945 no Instituto de Engenharia,[103] quando ele discutiu a filosofia dos planos regionais. Embora Melo e Maia tenham tido suas discordâncias, eles também parecem ter compartilhado alguns valores comuns, como a admiração pelos elementos constitutivos da identidade Paulista como os bandeirantes, os pioneiros de São Paulo que colonizaram o interior do Brasil.[104] Na palestra onde estas alusões a elementos regionais apareceram, padrões e processos ecológicos também foram discutidos,[105] com comunidade e vizinhança sendo outro assunto de interesse.[106]

HABITAÇÃO (1936-1945).

Mas um de seus interesses era habitação, resultando em uma série de artigos sobre um programa de habitação para os Estados Unidos em 1936.[107] No mais, uma nota sobre habitação e urbanismo, resultado de um convite do jornal *Folha da Noite* sobre uma opinião de Melo com relação ao problema da habitação em São Paulo foi publicada em setembro de 1945. Nesta ocasião Melo criticou Maia novamente, dizendo que o planejamento sendo praticado em São Paulo estava vinte anos atrasado e reclamou que a prefeitura deveria ter um serviço de pesquisas organizado para evitar a situação da época na qual 150,000 pessoas estavam *sem teto*, a segunda vez que encontrei esta expressão em minha pesquisa (sem tecto perdeu um ´c´ depois da reforma ortográfica de 1943), a primeira tendo sido no Plano Agache.

Melo postulava que a habitação era uma responsabilidade da prefeitura e que ela deveria criar um Departamento de Urbanismo com uma divisão de habitação e pesquisa; e uma Comissão Consultiva do Plano da Cidade.[108] Outra nota foi publicada no mesmo ano como resultado de uma carta enviada pela Sociedade Amigos da Cidade ao prefeito sobre a implementação do ato que criou a contribuição (à época taxa) de melhoria (benefit tax),[109] e o decreto federal que autorizou as expropriações marginais (marginal

[102] Ibid., pp. 239.

[103] Melo, Luiz de Anhaia (1945): "A cidade: base material de relações sociais, sociologia urbana, ecologia humana e o plano de Londres", *Engenharia*, 3, 31: 269-277, pp. 269-270.

[104] Ibid., pp. 270-271.

[105] Ibid., pp. 271-272.

[106] Ibid., pp. 272-273.

[107] Mello, Luiz de Anhaia (1936): "Um programa de habitação para os Estados Unidos", *Revista Polytechnica*, S15A, 121: 161-164, 122: 119-124, pp. 119-124.

[108] Melo, Luiz de Anhaia (1945): "Habitação e urbanismo", *Engenharia*, 4, 37: 2-3.

[109] Ato 1,074 de 25 de abril de 1936. Melo, Luiz de Anhaia (1945): "Urbanismo e politica financeira", *Engenharia*, 4, 37: 25-26.

expropriations).[110] Melo apontou que a prefeitura estava implementando a lei apenas para pavimentação e não para a abertura e alargamento de avenidas.[111]

A FASE "DEMOCRÁTICA" (1945).

A partir das notas não assinadas como artigos e prefaciadas por outra pessoa publicadas depois de 1945, se pode estabelecer uma nova fase nas ideias de Melo, caracterizada por uma adesão à democracia (ou pelo menos um uso desta palavra posto que sua visão de democracia era limitada), e uma crítica do prefeito de São Paulo à época, ainda Maia. Uma destas notas foi precisamente chamada de urbanismo e democracia, uma apresentação feita para o Conselho Diretor da Sociedade Amigos da Cidade quando Melo se tornou seu presidente. Ele lamentou que São Paulo não tinha um plano metropolitano e que o plano da cidade era a atribuição de uma subdivisão da municipalidade que não tinha pessoal e material suficientes, a Divisão de Urbanismo do Departamento de Obras Municipais. Ele também criticou que o prefeito estava tomando decisões sem consultar profissionais e a população sobre a implementação da contribuição de melhoria (benefit tax), dizendo que esta deveria ser consultada.[112]

MAIS SOBRE SUA CARREIRA.

Em 1947 Anhaia Melo foi membro da Comissão de Localização da Nova Capital da República, uma comissão para escolher o sítio para a construção de Brasília, a nova capital. Mais discordância entre Melo e Maia sobre a expansão de São Paulo emergiu quando ambos foram membros da Comissão Orientadora do Plano Diretor do Município.[113] Nesta ocasião, Melo defendeu o zoneamento, a limitação do crescimento e mesmo proibição de novas indústrias, enquanto seu oponente defendeu a abertura e extensão de ruas, e um ajuste no código de obras para promover densidades urbanas. Melo publicou suas idéias em *Elementos básicos para o planejamento regional de São Paulo*, uma continuação de seus artigos de 1945.

A comissão elaborou um projeto de lei adotando o zoneamento, mas ele permaneceu arquivado até 1957 quando foi aprovado durante o governo do prefeito Adhemar de Barros (11 de abril de 1957- 9 de janeiro de 1961).[114] Outra discordância entre os dois urbanistas aconteceu quando o prefeito Juvenal Lins de Mattos (2 de julho de 1955- 10 de abril de 1956) convidou Prestes Maia para apresentar um projeto para um metrô, o qual foi combatido por Melo. Mesmo durante o segundo mandato de Maia como prefeito nos anos 60, ele não pôde fazer grandes mudanças na lei. Em 1950 Melo tornou-se vice-reitor da Universidade de São Paulo e sua cátedra foi abolida com o curso de engenheiro-arquiteto em 1953, quando ele foi transferido para a cátedra de noções de arquitetura no curso de engenharia civil. Ele permaneceu nesta

[110] Decreto Federal 3,365 de 21 de junho de 1941. Ibid.

[111] Ibid.

[112] Melo, Luiz de Anhaia (1945): "Urbanismo e democracia", *Engenharia*, 3, 36: 488-489.

[113] Esta comissão foi criada pela Lei Municipal 4,494 aprovada em 14 de junho de 1954. Ficher (1989): vol. 1, pp. 242-255.

[114] Este zoneamento foi adotado pela Lei Municipal 5,261 de 4 de julho de 1957. Ibid., pp. 242-255.

cátedra até sua aposentadoria compulsória em 1961, quando ele se tornou professor emérito, recebeu um doutorado *honoris causa* e foi nomeado membro vitalício do Conselho Universitário.

Melo ensinou no programa de pós-graduação até 1968. De acordo com seus estudantes e colaboradores, ele foi o professor mais influente no curso de *engenheiro-arquitecto* durante os anos 30 e 40, quando ele defendeu a nova estética arquitetônica modernista. No mais, Melo foi o maior promotor da criação da FAU - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, que foi implementada em 1948 e o teve como primeiro diretor. Lá, a partir do ano seguinte, ele ensinou as cadeiras de teoria arquitetônica e urbanismo. Em 1951 ele convidou o arquiteto Oscar Niemeyer para ensinar na FAU. Como esta nomeação foi vetada pelo gabinete do reitor porque Niemeyer era comunista, Melo pediu demissão do seu cargo de diretor da FAU.

Em 1954, Melo foi premiado com a medalha do mérito em engenharia e arquitetura pelo CONFEA-Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia. Ele participou do quarto Congresso Brasileiro de Arquitetos neste ano como representante da FAU e organizou o Centro de Pesquisas e Estudos Urbanísticos que ele dirigiu até 1961. Em 1959 ele assumiu o cargo de diretor da FAU novamente, mas se exonerou em 1961 como resultado de uma crise política entre os conservadores engenheiros e os arquitetos esquerdistas. Desde 1944 Melo teve um papel importante na construção do campus universitário, sendo presidente de sua comissão de sua criação em 1946 até sua dissolução em 1948, e de seu renascimento alguns dias depois até 1951, apoiando projetos de arquitetura moderna para as edificações.

Ele foi também presidente da seção São Paulo do IAB - Instituto de Arquitetos do Brasil e, em 1961, vice-presidente da International Union of Architects. Quando ele foi convidado pela direção da Escola Polytechnica para emitir sua opinião sobre a concessão de licenças para *construtores-projetistas* serem responsáveis por edificações de pequena área pelo CREA - Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura em 1957, ele declarou sua oposição, argüindo que arquitetura não era uma questão de área mas uma arte social. Em 1959, sua opinião sobre o projeto de regulamentação da profissão de arquiteto elaborado pelo IAB de São Paulo foi aprovada pela Escola Polytechnica. Melo era contra o monopólio dos arquitetos em trabalhos de arquitetura paisagística e planejamento urbano e regional, apontando a importância de considerações sociológicas. Além disso, em 1973 ele participou do projeto do Canal da Marina e da elaboração do plano do Guarujá como consultor do escritório de Miguel Badra Junior, seu ultimo trabalho profissional.[115]

[115] Ficher (1989): vol. 1, pp. 242-255. Seus outros artigos incluem Melo, Luiz de Anhaia (1947): "O transporte individual e coletivo na cidade moderna", *Digesto Econômico*, 30; Melo, Luiz de Anhaia (1947): "Planejamento e governo urbano", *Digesto Econômico*, 35; Melo, Luiz de Anhaia (1947): "A cidade jardim", *Digesto Econômico*, 36; Melo, Luiz de Anhaia (1947): "Morfogenia da arquitetura contemporânea", *Digesto Econômico*, 37; Melo, Luiz de Anhaia (1951): "O serviço de transportes coletivos da cidade de São Paulo", *Engenharia*, 106: 385-388; Melo, Luiz de Anhaia (1952): *O urbanismo: esse desconhecido*, São Paulo: Sociedade Amigos da Cidade, nº 11; Melo, Luiz de Anhaia (1953): "Os novos moldes da composição urbana: town design", *Digesto Econômico*, 107: 95-104; Melo, Luiz de Anhaia (1954): *Elementos básicos para o planejamento regional de São Paulo*, São Paulo: Comissão Orientadora do Plano Diretor do Município; Melo, Luiz de Anhaia (1954): *A hipertrofia das cidades, fator de aniquilamento da família: uma tese de sociologia urbana*, São Paulo: FAUUSP (trabalho não publicado); Melo, Luiz de Anhaia (1954): *O plano regional de São Paulo: uma contribuição da universidade para o estudo de um código de ocupação lícita do solo*, São Paulo: FAUUSP (trabalho não publicado); Melo, Luiz de Anhaia (1955): *Urbanismo positivo e urbanismo negativo: as modernas cidades Inglêsas*, São Paulo: FAUUSP (trabalho não publicado); Melo, Luiz de Anhaia (1955): "Visão do futuro e realidade do presente", *Habitat*, 21: 1-2; Melo, Luiz de Anhaia (1956): "Urbanismo positivo e urbanismo negativo: as modernas cidades Inglêsas", *Engenharia Municipal*, 3: 9-14; Melo, Luiz de Anhaia (1957): "Planejamento, arquitetura, engenharia: contrastes e confrontos", *Habitat*, 38: 2-8; Melo, Luiz de Anhaia (1959): "Parecer do professor Anhaia Melo sobre o projeto de lei regulando a profissão dos arquitetos", *Revista Politécnica*, 174: 24; Melo, Luiz de Anhaia (1960): "Cidades tentaculares e cidades orgânicas", *Diário de São Paulo*, 21 de abril de 1960, pp. 135; Melo, Luiz de

À GUISA DE CONCLUSÃO.

Muitas das ideias e decisões tomadas por Melo podem ser analisadas através do conceito Foucaultiano de bio-poder. A pavimentação de ruas, expropriação, taxas, impostos e zoneamento propostos durante sua gestão como prefeito, iriam produzir, ou até produziram, uma cidade mais organizada. Tal tipo de cidade afetou o deslocamento de corpos humanos, que poderiam ir mais rápido de um lugar para outro através de uma via pavimentada, ou teria acesso ou não a certas áreas da cidade onde zonas e atividades definidas existiam. Como Melo adotou decisões de zoneamento que afetam o corpo humano, suas atividades podem ser vistas como um tipo de bio-poder que disciplinou infinitesimalmente a sociedade através da cidade.

REFERÊNCIAS:

AGACHE, Donat-Alfred Hubert. **Cidade do Rio de Janeiro, extensão, remodelação, embellezamento**. Paris: Foyer Brésilien, 1930 (traduzido por Francesca de Souza).

AGACHE, Donat-Alfred. **La Remodelation d'une capitale:** aménagement, extension, embellissement. Paris: Société Coopérative d'Architectes, 1932, 2 vols.

CAMPOS, Francisco. "As desapropriações por utilidade publica". **Revista Brasileira de Engenharia.** Rio de Janeiro, 38, 6, 1941, pp. 151-154.

CAVALCANTI, Rodolpho. Discurso de Rodolpho Cavalcanti In: "Terceira sessão plenaria do 1º Congresso Brasileiro de Urbanismo - 27-1-1941 - as 9 horas". In: CENTRO CARIOCA. **Primeiro Congresso Brasileiro de Urbanismo organizado pelo Departamento de Urbanismo do Centro Carioca, 20 a 27 de Janeiro de 1941**. Rio de Janeiro, 1941, pp. 120.

FICHER, Sylvia. **Ensino e profissão:** o curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica de São Paulo. Tese de Doutorado. Departamento de História - USP, São Paulo, 1989, 2 vols.

FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses**. Paris: Gallimard, 1966.

FOUCAULT, Michel. **L'archeologie du savoir**. Paris: Gallimard, 1969.

FOUCAULT, Michel. "O nascimento da medicina social". In: FOUCAULT, Michel. **Microfisica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979 [1974], 7ª. ed., pp. 79-98.

FOUCAULT, Michel. **Surveiller et Punir**. Paris: Gallimard, 1975.

FOUCAULT, Michel. "Questions à Michel Foucault sur la géographie". **Hérodote**. 1, 1976, traduzido por MACHADO, R. & SOUZA, A. L. como "Sobre a geografia". In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 9a. ed., 1990, pp. 153-166.

FOUCAULT, Michel. "Soberania e disciplina". Curso no Collège de France, traduzido por OLIVEIRA, M. T. & MACHADO, R. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 9ª. ed., 1990 [1976], pp. 179-192.

Anhaia (1961): *Curso de urbanismo: elementos de composição regional*, São Paulo: Grêmio Politécnico, 3a. ed.; Melo, Luiz de Anhaia (1963): *Elementos para o planejamento territorial dos municípios*, São Paulo: Centro de Pesquisas e Estudos Urbanísticos, 2a. ed.; Melo, Luiz de Anhaia (1974): "Considerações a respeito do planejamento regional de São Paulo", *Engenharia Municipal*, 62: 6-10.

FOUCAULT, Michel. “L’oeil du pouvoir”. In: **Le panoptique**. Paris: Pierre Belfon, 1977, traduzido por SOUZA, A. L. como “O olho do poder”. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1990 [1977], 9ª. ed., pp. 209-228.

FOUCAULT, Michel. “Verité et pouvoir”. **l'Arc**. 70, 1977, traduzido por HOLZMEISTER & SOUZA como “Verdade e poder”. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1990 [1977], 9ª. ed., pp. 1-14.

FOUCAULT, Michel. “A governamentalidade”, curso no Collège de France, 1978, traduzido por OLIVEIRA, M. T. & MACHADO, R. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 9ª. ed., 1990 [1979], pp. 277-293.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1990 [1979].

FOUCAULT, Michel. “La poussière et le nuage”. In: PERROT, Michelle (Ed.). **L’impossible prison:** recherches sur le système pénitentiaire au XIXe siècle. Paris: Editions du seuil, 1980, pp. 29-39.

MAIA, Francisco Prestes. **Estudo de um Plano de Avenidas para a Cidade de São Paulo**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1930.

MAIA, Francisco Prestes. “A taxa de melhoria apreciada pelo Prefeito Prestes Maia”. **Engenharia**. São Paulo, 4, 39, 1945, pp. 103-105.

MELLO, Luiz de Anhaia. “Introdução ao estudo da esthetica”. **Revista Polytechnica**. São Paulo, 81, 1926, pp. 127-139.

MELLO, Luiz de Anhaia. “Ensaio de esthetica sociologica: critica e producção da obra de arte”. **Revista Polytechnica**. São Paulo, 82, 1926, pp. 205-220.

MELLO, Luiz de Anhaia. “Problemas de urbanismo: mais uma contribuição para o calçamento”. **Revista Polytechnica**. São Paulo, 83, 1927, pp. 343-365.

MELLO, Luiz de Anhaia. “Um grande urbanista francez: Donat-Alfred Agache”. **Revista Polytechnica**. São Paulo, S9A, 15, 85-86, 1928, pp. 70-88.

MELLO, Luiz de Anhaia. “Urbanismo”. **Boletim do Instituto de Engenharia**. São Paulo, 9, 42, 1928, pp. 235-240.

MELLO, Luiz de Anhaia. “A cidade: problema de governo”. **Boletim do Instituto de Engenharia**. São Paulo, 9, 43, 1928, pp. 278-287.

MELLO, Luiz de Anhaia. “O governo das cidades”. **Boletim do Instituto de Engenharia**. São Paulo, 10, 44, 1929, pp. 3-10.

MELLO, Luiz de Anhaia. “Urbanismo: regulamentação e expropriação”. **Boletim do Instituto de Engenharia**. São Paulo, 10, 45, 1929, pp. 55-64.

MELLO, Luiz de Anhaia. “Urbanismo: o problema financeiro”. **Boletim do Instituto de Engenharia**. São Paulo, 10, 46, 1929, pp. 102-121.

MELLO, Luiz de Anhaia. **Problemas de urbanismo:** bases para a resolução do problema technico. São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, 1929.

MELLO, Luiz de Anhaia. “Urbanismo: o recreio activo e organizado das cidades modernas”. **Boletim do Instituto de Engenharia**. São Paulo, 10, 47, 1929, pp. 145-161.

MELLO, Luiz de Anhaia. **Problemas de urbanismo:** o recreio ativo e organizado das cidades modernas. São Paulo: Boletim do Instituto de Engenharia, 1929.

MELLO, Luiz de Anhaia. **O recreio ativo e organizado das cidades modernas.** São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, 1929.

MELLO, Luiz de Anhaia (tradutor); POND, Roscoe. “Urbanismo: os problemas sociaes e economicos da lei”. **Boletim do Instituto de Engenharia**. São Paulo, 10, 48, 1929, pp. 235-238.

MELLO, Luiz de Anhaia. “A verdadeira finalidade do urbanismo”. **Boletim do Instituto de Engenharia**. São Paulo, 11, 51, 1929, pp. 106-112.

MELLO, Luiz Anhaia. “A cidade: problema de governo”. **Ilustração Brasileira.** São Paulo, 109, 1929, sem numeração de página.

MELLO, Luiz Anhaia. “Os parques estaduais Americanos”. **Ilustração Brasileira.** São Paulo, 109, 1929, sem numeração de página.

MELLO, Luiz de Anhaia. “Natureza, classificação, caracteristicos economicos dos serviços de utilidade publica”. **Boletim do Instituto de Engenharia**. São Paulo, 12, 58, 1930, pp. 117-127.

MELLO, Luiz de Anhaia. “Regulamentação dos serviços de utilidade publica: os meios de protecção do interesse publico”. **Boletim do Instituto de Engenharia**. São Paulo, 12, 59, 1930, pp. 183-209; 60, 1930, pp. 235-247.

MELLO, Luis de Anhaia. “Aerovias e aeroportos”. **Revista Polytechnica.** São Paulo, 100, 1930, pp. 191-217.

MELLO, Luiz de Anhaia. “Nota sobre o problema do lixo em São Paulo”. **Boletim do Instituto de Engenharia**. São Paulo, 13, 66, 1930, pp. 239.

MELLO, Luiz de Anhaia. “A economica da terra urbana”. **Revista Polytechnica.** São Paulo, 105, 1932, pp. 235-241; 106, 1932, pp. 357-363; 107, 1933, pp. 419-433; 108, 1933, pp. 535-542.

MELLO, Luiz de Anhaia. “Clineu Braga Magalhães: panegírico de estudante morto”. **Revista Polytechnica.** São Paulo, 108, 1933, pp. 511-512.

MELLO, Luiz de Anhaia. “Urbanismo e suas normas para organisação de planos”. **Boletim do Instituto de Engenharia**. São Paulo, 17, 89, 1933, pp. 209-214.

MELLO, Luiz de Anhaia. “Os arautos da technocracia: Frederick Ackerman, Walter Rautenstrauch, Bassett Jones, Howard Scott”. **Boletim do Instituto de Engenharia**. São Paulo, 17, 90, 1933, pp. 279-282; 18, 91, 1933, pp. 3-7.

MELLO, Luiz de Anhaia. “A cidade cellular: quadras, superquadras e cellulas residenciaes”. **Boletim do Instituto de Engenharia**. São Paulo, 18, 94, 1933, pp. 131-142.

MELLO, Luiz de Anhaia. “‘Traffic-planning’ e ‘traffic-control’”. **Boletim do Instituto de Engenharia**. São Paulo, 18, 95, 1933, pp. 191-200.

MELLO, Luiz de Anhaia. **Novos subsídios para regulamentação dos serviços de utilidade publica:** conferência realizada no Club de Engenharia do Rio de Janeiro em dezembro de 1933. São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, 1933.

MELLO, Luiz de Anhaia. "Novos subsidios para a regulamentação dos serviços de utilidade publica", **Boletim do Instituto de Engenharia**. São Paulo, 19, 102, 1934, pp. 283-289; 103, 1934, pp. 357-367; 20, 104, 1934, pp. 3-12.

MELLO, Luiz de Anhaia. "Monumento em homenagem a Ramos de Azevedo". **Boletim do Instituto de Engenharia**. São Paulo, 19, 98, 1934, pp. 55-57.

MELLO, Luiz de Anhaia. "A 'Sociedade Amigos da Cidade' e sua funcção no quadro urbano". **Boletim do Instituto de Engenharia**. São Paulo, 21, 115, 1935, pp. 263-269.

MELLO, Luiz de Anhaia. "Um programma de habitação para os Estados Unidos". **Revista Polytechnica.** São Paulo, S15A, 121, 1936, pp. 161-164; 122, 1936, pp. 119-124.

MELLO, Luiz de Anhaia. "A 'National Planning Board' e o Plano Nacional dos Estados Unidos". **Boletim do Instituto de Engenharia**. São Paulo, 25, 127, 1937, pp. 3-9.

MELLO, Luiz de Anhaia. "Pierre Charles l'Enfant e o plano da Cidade Federal". **Boletim do Instituto de Engenharia**. São Paulo, 26, 130, 1937, pp. 3-15.

MELLO, Luiz de Anhaia. "As commissões dos planos das cidades". **Arquitetura e Urbanismo**. Rio de Janeiro, 2, 6, 1937, pp. 322 & 324.

MELLO, Luiz de Anhaia. **O problema econômico dos serviços de utilidade publica: conferências realizadas no Instituto de Engenharia de São Paulo e no Clube de Engenharia do Rio de Janeiro.** São Paulo: PMSP, 1940, 2ª. ed.

MELLO, Luiz de Anhaia. "Serviços de utilidade publica". In: CENTRO CARIOCA. **Primeiro Congresso Brasileiro de Urbanismo organizado pelo Departamento de Urbanismo do Centro Carioca, 20 a 27 de Janeiro de 1941.** Rio de Janeiro, 1941, pp. 261.

MELLO, Luiz de Anhaia; ALVES DE SOUZA, Antonio José; BILAC PINTO; BRANCO, Plinio A. "Declaração de princípios apresentada à commissão de regulamentação dos serviços de utilidade publica". **Boletim da Inspectoria de Serviços Publicos.** São Paulo, 6, 1941, pp. 4-8.

MELO, Luiz de Anhaia. "Discurso do prof. Luiz de Anhaia Melo". **Engenharia.** São Paulo, 1, 7, 1943, pp. VII-IX.

MELO, Luiz de Anhaia. "Sem plano e sem leis". **Engenharia.** São Paulo, 3, 30, 1945, pp. 264-265.

MELO, Luiz de Anhaia. "A cidade: base material de relações sociais, sociologia urbana, ecologia humana e o plano de Londres". **Engenharia.** São Paulo, 3, 31, 1945, pp. 269-277.

MELO, Luiz de Anhaia. "Urbanismo e democracia". **Engenharia.** São Paulo, 3, 36, 1945, pp. 488-489.

MELO, Luiz de Anhaia. "Habitação e urbanismo". **Engenharia.** São Paulo, 4, 37, 1945, pp. 2-3.

MELO, Luiz de Anhaia. "Urbanismo e politica financeira". **Engenharia.** São Paulo, 4, 37, 1945, pp. 25-26.

MELO, Luiz de Anhaia. "Urbanismo e organização administrativa". **Engenharia.** São Paulo, 4, 38, 1945, pp. 67-68.

MELO, Luiz de Anhaia. “Um plano regulador para o Municipio: orientação planológica e organização administrativa”. **Engenharia.** São Paulo, 4, 39, 1945, pp. 87-93 & 105.

MELO, Luiz de Anhaia. “Um plano regulador para o Municipio: elementos constitutivos do plano”. **Engenharia.** São Paulo, 1946, 4, 41, 1945, pp. 169-175 & 180.

MELO, Luiz de Anhaia. “Urbanismo em escala humana”. **Digesto Econômico.** São Paulo, 7, 28, 1947, pp. 36-46.

MELO, Luiz de Anhaia. “O transporte individual e coletivo na cidade moderna”. **Digesto Econômico.** São Paulo, 7, 29, 1947; pp. 38-43; 30, 1947.

MELO, Luiz de Anhaia. “Planejamento e governo urbano”. **Digesto Econômico.** São Paulo, 9, 35, 1947, pp. 17-20.

MELO, Luiz de Anhaia. “A cidade jardim”. **Digesto Econômico.** São Paulo, 9, 36, 1947, pp. 27-30.

MELO, Luiz de Anhaia. “Morfogenia da arquitetura contemporânea”. **Digesto Econômico.** São Paulo, 9, 37, 1947, pp. 87-90.

MELO, Luiz de Anhaia. “O problema da habitação”. **Digesto Econômico.** São Paulo, 16, 72, 1950, pp. 25-29.

MELO, Luiz de Anhaia. “O serviço de transportes coletivos da Cidade de São Paulo”. **Engenharia.** São Paulo, 106, 1951, pp. 385-388;

MELO, Luiz de Anhaia. **O urbanismo: esse desconhecido.** São Paulo: Sociedade Amigos da Cidade, nº 11, 1952.

MELO, Luiz de Anhaia. “Os novos moldes da composição urbana: town design”. **Digesto Econômico.** São Paulo, 107, 1953, pp. 95-104;

MELO, Luiz de Anhaia. **Elementos básicos para o planejamento regional de São Paulo.** São Paulo: Comissão Orientadora do Plano Diretor do Município, 1954.

MELO, Luiz de Anhaia. **A hipertrofia das cidades, fator de aniquilamento da família: uma tese de sociologia urbana.** São Paulo: FAU-USP, 1954.

MELO, Luiz de Anhaia. **O plano regional de São Paulo:** uma contribuição da universidade para o estudo de um código de ocupação lícita do solo. São Paulo: FAU-USP, 1954.

MELO, Luiz de Anhaia. **Urbanismo positivo e urbanismo negativo:** as modernas cidades Inglêsas. São Paulo: FAU-USP, 1955.

MELO, Luiz de Anhaia. “Visão do futuro e realidade do presente”. **Habitat.** São Paulo, 21, 1955, pp. 1-2.

MELO, Luiz de Anhaia. “Urbanismo positivo e urbanismo negativo: as modernas cidades Inglêsas”. **Engenharia Municipal.** São Paulo, 3, 1956, pp. 9-14.

MELO, Luiz de Anhaia. “Planejamento, arquitetura, engenharia: contrastes e confrontos”. **Habitat.** São Paulo, 38, 1957, pp. 2-8.

MELO, Luiz de Anhaia. “Parecer do professor Anhaia Melo sobre o projeto de lei regulando a profissão dos arquitetos”. **Revista Politécnica.** São Paulo, 174, 1959, pp. 24.

MELO, Luiz de Anhaia. “Cidades tentaculares e cidades orgânicas”. **Diário de São Paulo.** 21 de abril de 1960, pp. 135.

MELO, Luiz de Anhaia. **Curso de urbanismo:** elementos de composição regional. São Paulo: Grêmio Politécnico, 1961, 3ª. ed.

MELO, Luiz de Anhaia. **Elementos para o planejamento territorial dos municípios.** São Paulo: Centro de Pesquisas e Estudos Urbanísticos, 1963, 2ª. ed.

MELO, Luiz de Anhaia. “Considerações a respeito do planejamento regional de São Paulo”. **Engenharia Municipal.** São Paulo, 62, 1974, pp. 6-10.

Salvador - 2018

DOS TERRITÓRIOS DISPERSOS AOS NOVOS TERRITÓRIOS METROPOLITANOS

FROM SPRAWL TERRITORIES TO NEW METROPOLITAN TERRITORIES

DE LOS TERRITORIOS DISPERSOS A LOS NUEVOS TERRITORIOS METROPOLITANOS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

EIGENHEER, Daniela
Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP.
deigenhe@gmail.com / d.eigenheer@usp.br

DOS TERRITÓRIOS DISPERSOS AOS NOVOS TERRITÓRIOS METROPOLITANOS

FROM SPRAWL TERRITORIES TO NEW METROPOLITAN TERRITORIES

DE LOS TERRITORIOS DISPERSOS A LOS NUEVOS TERRITORIOS METROPOLITANOS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
A partir do século XXI, tempos de globalização e reestruturação produtiva avançada configuram novos territórios metropolitanos, que na sua dispersão se integram, redefinindo conceitos e limites instituídos. Relações entre porosidade e dispersão são alteradas. Formas mais avançadas de urbanização em processo de constituição, contínuas, estendidas, fragmentadas e superpostas, apresentam contornos mais nítidos, mas são complexas do ponto de vista dos seus fluxos espaciais. Este processo de reterritorialização contemporâneo requer um novo olhar capaz de compreender a totalidade das relações que novos arranjos metropolitanos estabelecem no território.
PALAVRAS-CHAVE: Território, Dispersão, Porosidade, Continuidade e Fragmentação.

ABSTRACT:
From the new century, times of globalization and advanced productive restructuring have shaped new metropolitan territories which, in their sprawl are integrated, redefining concepts and set limits. Relations between Sprawl and Porosity are changed. More advanced forms of urbanization in the process of constitution, continuous, extensive, fragmented and overlapping, have more visible boundaries, but are complex from the point of view of their spatial relationships. This process of contemporary reterritorialization requires a new look able of understanding the totality of relationships that new metropolitan arrangements establish in the territory.
KEYWORDS: *Territory, Sprawl, Porosity, Continuity and Fragmentation.*

RESUMEN:
A partir del siglo XXI, tiempos de globalización y reestructuración productiva avanzada configuran nuevos territorios metropolitanos, que en su dispersión se integran, redefiniendo conceptos y límites instituidos. Se alteran las relaciones entre dispersión y porosidad. Formas más avanzadas de urbanización en proceso de constitución, continuas, extendidas, fragmentadas y superpuestas, presentan contornos más nítidos, pero son complejas desde el punto de vista de sus flujos espaciales. Este proceso de reterritorialización contemporánea requiere una nueva mirada capaz de comprender la totalidad de las relaciones que nuevos arreglos metropolitanos establecen en el territorio.
PALABRAS-CLAVE*: Territorio, Dispersión, Porosidad, Continuidad y Fragmentación.*

INTRODUÇÃO

Relações contínuas de produção, troca e consumo, definem o espaço capitalista. Os avanços tecnológicos e as infraestruturas, ao mesmo tempo, que são estrategicamente previstos para suportar e ampliar constantemente essas relações capitalistas, estruturam esse espaço.

Além de reconfiguração e expansão urbana, as infraestruturas produzem novas localizações e valorização imobiliária. Portanto o investimento em infraestrutura, é uma outra forma de gerar valor de troca, através do mercado imobiliário, e não apenas através da produção, o que gera conflitos e fragmentação territorial.

Transformações econômicas e sociais são suportadas espacialmente por infraestruturas de transporte, necessárias para manutenção da acumulação da economia capitalista que requer conexões cada vez mais velozes para abertura de mercados e fluidez de mercadorias. Este processo gera constante **ampliação e alteração nas configurações territoriais e dimensões espaciais vigentes.**

Diferentes expressões se referem às novas escalas que a intensificação das dinâmicas de dispersão vem produzindo no território. Inserem-se neste debate reinterpretações morfológicas sobre fragmentação, totalidade, continuidade, coesão e porosidade territorial, objeto de análise deste artigo.

Conforme Secchi (2009), a cidade do passado era representada por contrastes entre cidade-campo. Depois, pela concentração urbana e continuidade territorial da cidade industrial. A seguir, os novos territórios dispersos produzidos ao longo do século XX apresentam descontinuidade territorial, representada mais por porosidades do que por ocupações dispersas, ou pela tensão entre cheio e vazio.

Contudo, observações empíricas revelam transformações urbanas recentes que equilibram e alteram essas relações morfológicas vigentes no século XX , produzindo mais coesão territorial e integração das partes de um todo disperso e fragmentado que cada vez mais se configura com contornos mais nítidos, ultrapassando limites institucionais estabelecidos.

A partir do exposto e de um referencial teórico estabelecido por Reis (2015,2006), observou-se que sucessivas transformações e reconfigurações urbanas, com ênfase para a década de 2000, acometeram o vetor noroeste paulista, eixo São-Paulo-Campinas, atualmente estruturado pelo sistema de rodovias Anhanguera/Bandeirantes, desde 1998, administrado por uma empresa privada, a CCR Autoban.

Diferentes ciclos econômicos, apoiados por políticas públicas, foram espacialmente suportados pela evolução técnica e estratégica de diferentes infraestruturas de transporte e comunicação, permitindo a extensão das relações sociais e um contínuo avanço no processo de urbanização do vetor noroeste paulista, configurando aos poucos um novo território metropolitano (EIGENHEER, 2018, 2011).

Trata-se de um processo de evolução de um eixo histórico, que desde o século XVIII, é responsável pelo deslocamento de riquezas entre o interior, a capital e o porto de Santos, transformando-se no mais importante vetor econômico do país, que hoje conecta as duas maiores regiões metropolitanas do Estado.

Os caminhos abertos para alcance do ouro e produtos agrícolas; a linha férrea para o escoamento da produção cafeeira; a Estrada Velha ou da Boiada melhorando a conexão entre a capital e o interior, a via Anhanguera suportando a industrialização; a rodovia dos Bandeirantes prevista para atender à desconcentração da indústria; rodovias modernas aliadas as novas tecnologias de comunicação que permitem a reestruturação da produção, a fragmentação industrial e a dispersão urbana; constituíram um território marcado por diferentes temporalidades caracterizadas por dinâmicas de concentração, desconcentração , dispersão urbana e mais recentemente de metropolização.

Conforme Eigenheer (2018), a partir do século XXI, um novo ciclo econômico decorrente dos avanços dos processos de reestruturação produtiva da economia capitalista, resultam em um processo de urbanização diferenciado no vetor noroeste paulista. Dinâmicas de dispersão mais avançadas, ou seja, mais relacionadas à economia moderna, ou à dispersão do setor de serviços, promovem o adensamento de vazios urbanos, e produzem os novos territórios metropolitanos que se constituem a partir da integração física e espacial de tecidos urbanos dispersos, contudo, que não se inserem nos mesmos limites institucionais estabelecidos.

A industrialização, na segunda metade no século XX, sua dispersão a partir da década de 1970, devido à universalização dos mercados e dos modos de produção, e finalmente, a intensificação das dinâmicas de dispersão, no século XXI, devido à universalização dos modos de consumo padronizados, correspondem aos avanços da economia capitalista.

No novo século, a busca por qualidade e menor custo de vida, agora facilitados por modernas infraestruturas de transporte (rodovias e aeroportos), pela incorporação cada vez maior das tecnologias de comunicação pela produção e pela sociedade, e pela dispersão do setor de serviços que replica usos até então exclusivos dos grandes centros, possibilitam relações de trabalho, moradia, consumo e laser distantes dos núcleos metropolitanos, como Campinas e São Paulo.

Modos de vida contemporâneos, ou, relações que passam a ocorrer em escalas ampliadas, configuram novos tecidos, formas e dimensões territoriais.

Decorrente deste processo, ou dos avanços da economia capitalista, a partir do século XXI, configura-se no vetor noroeste um novo território metropolitano que apresenta uma nova condição de ocupação territorial, e que se origina a partir da integração dos territórios dispersos, vigentes no século XX. Essa integração é garantida do ponto de vista territorial pela continuidade do seu tecido urbano e do ponto de vista espacial pela intensificação de seus fluxos de deslocamento.

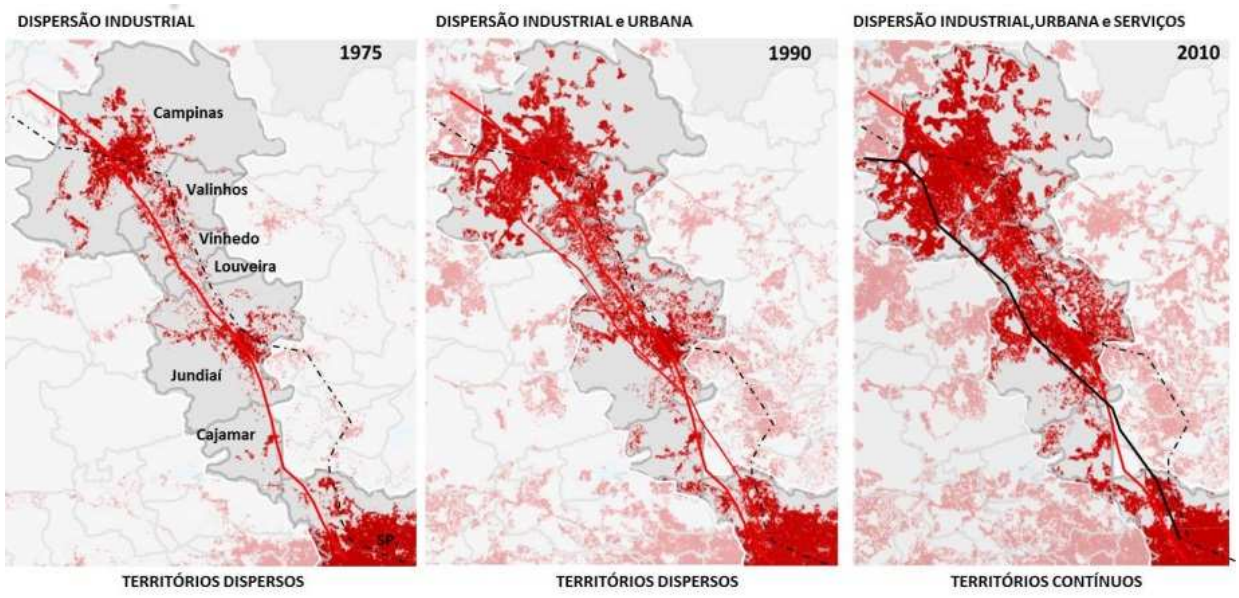


Figura 1: Evolução da Mancha Urbana Vetor Noroeste
Fonte: Elaborado a partir de imagem cedida pelo LUME- Laboratório de urbanismo da metrópole

Categorias de análise, como integração, porosidade, coesão e continuidade territorial, são alteradas e redefinidas, modificando em alguns aspectos o padrão de ocupação dos tecidos urbanos dispersos que predominavam no vetor noroeste no século passado.

Enquanto as dinâmicas de dispersão urbana produziram ao longo do século XX novas extensões e escalas territoriais, sua intensificação a partir do século XXI tem promovido coesão, adensamento e continuidade territorial. Características de esgarçamento do tecido urbano já não caracterizam mais os territórios metropolitanos contemporâneos. Dispersão e porosidade, espaço edificado e vazio urbano, apresentam diluição de seus contrastes.

Essa releitura foi revelada, tendo como objeto empírico de estudo o tecido urbano de municípios de menor porte (Valinhos, Vinhedo, Louveira e Cajamar) localizados no eixo Anhanguera do vetor noroeste, onde, devido a um processo de urbanização recente, evidencia-se um tecido constituído predominantemente por dinâmicas dispersas e novos usos relacionados aos avanços da economia capitalista.

Observou-se no tecido urbano desses municípios uma nova configuração morfológica que se diferencia tanto da continuidade espacial produzida em áreas urbanas que se expandem de forma tradicional, a partir de um núcleo ou centro metropolitano, como também da descontinuidade territorial e espacial encontrada inicialmente em tecidos urbanos impactados pelas dinâmicas de dispersão urbana.

Usos modernos cada vez mais intensos, como condomínios horizontais, cadeias de serviço nacionais e globais, e a indústria moderna, desenvolvem-se de forma linear ao longo de eixos históricos que estruturam este vetor, cujo tecido urbano é consolidado através do preenchimento dos espaços intersticiais resultantes de dinâmicas anteriores de dispersão urbana.

Ou seja, constituído inicialmente por uma porosidade natural, que o estrutura e o diferencia, esse tecido vem sendo gradativamente ocupado por novos usos ligados à economia moderna, produzindo vazios residuais, que gradativamente tendem a desaparecer.

Não se trata mais da constituição de tecidos através de um crescimento contínuo, linear ou radiocêntrico, a partir de um centro bem definido, mas sim a partir da junção de ocupações dispersas, que surgem muitas vezes anteriores à consolidação de novas centralidades menores.

Aos poucos essa integração de áreas dispersas definiu um novo território metropolitano que é desconectado de uma centralidade específica e principal, mas abastecido por diferentes centralidades menores que lhe dão suporte urbano, e que podem inclusive pertencer a outro limite administrativo.

Portanto, as dinâmicas de dispersão urbana devem ser entendidas como um estágio que faz parte de um processo mais amplo que vem levando a outras formas mais e avançadas de urbanização que apresentam maior continuidade e coesão territorial, embora ainda constituam territórios sem uma gestão administrativa integrada, e que ainda isolam e excluem áreas menos favorecidas (EIGENHEER, 2018).

Acesso restrito à rodovia devido ao alto custo do pedágio, bairros que a rodovia segrega sem ofertar acessibilidade, condomínios que fragmentam o território, ausência de parques lineares e metropolitanos, e de áreas de expansão urbana, são questões a serem repensadas para um projeto mais amplo de requalificação urbana nacional, evitando que usos modernos e vetores de expansão capitalista que priorizam o fluxo ao invés do território, promovam a fragmentação do território, acirrando desigualdades entre corredores de riqueza e áreas de pobreza.

Os municípios de Valinhos (122 mil hab.), Vinhedo (75 mil hab.) e Louveira (46 mil hab.) e Cajamar (75 mil hab.), embora apresentem um PIB pouco significativo do ponto de vista estadual, apresentam os maiores

índices estaduais de qualidade de vida, PIBs per capita, e taxas de crescimento, apresentando grande atratividade, e perspectiva de ascensão econômica e desenvolvimento urbano. Observa-se abaixo que esses municípios apesar de inseridos e um mesmo contexto geográfico e econômico, e de incorporarem as mesmas dinâmicas mais avançadas de urbanização em seus tecidos, pertencem a diferentes regiões metropolitanas.

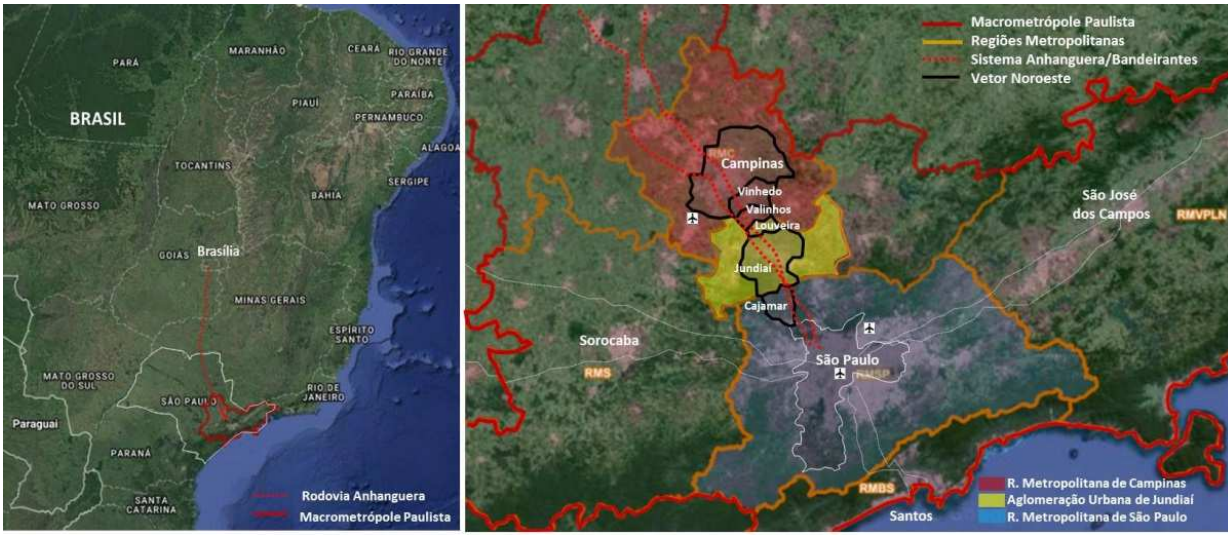


Figura 2: Vetor Noroeste Inserção nacional, estadual e na macrometrópole paulista.
Fonte: Elaborado a partir de base emplasageo. http://www.emplasageo.sp.gov.br.Acesso em 12/04/2018

Além da alteração de aspectos morfológicos, a intensificação das dinâmicas de dispersão urbana e a ascensão do setor de serviços, agora mais atraídos pelas vantagens locacionais que o vetor noroeste oferece, fortalece esse eixo produtivo e intensifica fluxos de descolamentos, levando a configuração de um novo arranjo produtivo neste território.

Do ponto de vista espacial a intensificação de fluxos socioeconômicos entre a região metropolitana de São Paulo e a região metropolitana de Campinas, levou no século XXI, a transição da geografia da economia paulista do ABCD paulista para o vetor noroeste paulista, ou seja, o segundo maior PIB do estado, desloca-se da região metropolitana para a macrometrópole paulista.

Duas importantes e históricas regiões produtivas do estado de São Paulo, estruturadas pela evolução de suas redes de infraestrutura viárias, uma a partir das décadas de 1950/1970, em um contexto industrial e metropolitano (ABCD Paulista), e a outra, a partir da década de 1970, em um contexto pós-industrial e regional, o vetor noroeste paulista.

Devido ao impacto que o processo global de reestruturação produtiva acarretou na transformação da complexa estrutura industrial do ABCD Paulista, seu tecido urbano, consolidado em outro período e contexto socioeconômico, apresenta também alterações morfológicas como a presença de áreas esvaziadas, e uma consequente porosidade urbana, que emerge em decorrência do fim de um ciclo econômico.

Tanto o ABCD paulista como o vetor noroeste refletem em sua morfologia urbana diferentes contextos que devem ser reconhecidos para a adequada ocupação de suas áreas intersticiais, sejam elas, estruturais,

residuais ou esvaziadas, ainda capazes de requalificar esses territórios metropolitanos impactados por economias e deseconomias de aglomeração.

Ou seja, essa porosidade além de se referir ao quadro físico e natural de cada território, com características próprias de densidade, área, relevo, resulta de transformações mais complexas no âmbito econômico e social, que devem ser reconhecidas (VIGANÒ, 2010).

A relação do vetor noroeste com outros eixos produtivos secundários como a rodovia Dom Pedro e a rodovia Santos Dumont, que partem da metrópole de Campinas rumo a São José dos Campos e Sorocaba respectivamente, vem configurando um promissor triângulo macro metropolitano que também merece atenção. Além disso, dinâmicas urbanas mais avançadas tendem a se estender também além da região metropolitana de Campinas, para todo interior paulista, com ênfase para região de Piracicaba. Ou seja, o dinamismo do vetor noroeste paulista se estende para além da polarizadora metrópole campineira.

Apreender as partes deste todo disperso, juntar seus fragmentos e atuar em sua totalidade, prevendo extensões, e pensando na escala local a partir desta totalidade, promovendo usos capazes de atuar em diferentes escalas é a forma de requalificar os novos territórios metropolitanos, evitando segregação social e a fragmentação do espaço nacional.

O entendimento do contexto mais amplo no qual novas configurações morfológicas estão sendo produzidas, objeto de estudo deste artigo, permite conseguir compreender as múltiplas relações espaciais que os novos territórios metropolitanos contemporâneos estabelecem, e nele melhor intervir.

Portanto, planejamento regional que articule território e espaço; concessões privadas menos lucrativas e mais atentas ao território nacional; e políticas públicas regionais mais redistributivas e abrangentes, que extrapolem o contexto municipal e metropolitano institucionalizado, devem coexistir.

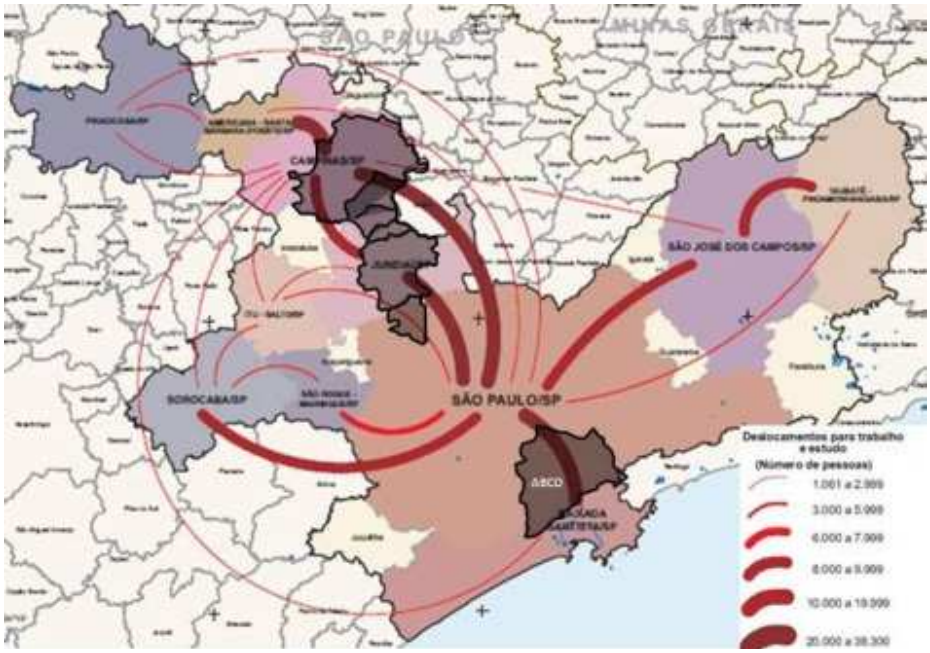


Figura 3: Intensidade e distribuição dos fluxos para trabalho e estudo.
Fonte: IBGE (2016).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dinâmicas urbanas, diferenciadas e mais avançadas, decorrentes de um novo ciclo da economia capitalista se manifestam em corredores de riqueza e territórios estrategicamente localizados e estruturados por redes de transporte e comunicação. Essas infraestruturas atraem usos da economia moderna com ênfase para o setor de serviços, alterando padrões morfológicos vigentes e estruturando novos arranjos produtivos.

Essas dinâmicas urbanas mais avançadas não geram mais dispersão, nem descontinuidade territorial, nem urbanização dispersa, mas sim concentração, coesão e continuidade territorial. Ou seja, promovem a aglutinação de territórios dispersos, configurando-se um novo território metropolitano que apesar de apresentar uma forte integração física e espacial, é constituído por municípios que pertencem a diferentes regiões metropolitanas, pondo abaixo limites instituídos e configurando dessa forma novas reterritorializações.

Portanto, a partir do século XXI, alterações nas relações entre porosidade e dispersão, alertam para alteração nos modos de vida e produção contemporâneos. Relações de trabalho, consumo e lazer, apoiados por tecnologias recentes, tendem a ocorrer em escalas ampliadas, mas também integrando tecidos já consolidados, produzindo mais concentração do que dispersão urbana, ou talvez ambas simultaneamente. Dessa forma, configuram-se os Novos Territórios Metropolitanos, que requerem além de práticas urbanas que articulem território e espaço, políticas públicas mais integradoras e redistributivas, capazes de abranger a totalidade e complexidade de suas relações.

BIBLIOGRAFIA

EIGENHEER, Daniela. **Vetor Noroeste Eixo São Paulo- Campinas:** Novos Territórios Metropolitanos. São Paulo, 2018. 129 p. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo FAU-USP.

EIGENHEER, Daniela. **Tecnologia, Mobilidade e Dispersão Metropolitana:** Sistema Anhanguera/Bandeirantes. São Paulo, 2011. 151 f. Dissertação (Mestrado) .Universidade Mackenzie.

REIS, Nestor Goulart. **Transcrição da disciplina AUH 5828. Questões de História da Urbanização.** Profs. Nestor Goulart Reis Filho e Beatriz P.Siqueira Bueno. Ministrada em julho de 2015. FAU-Maranhão.

REIS, Nestor Goulart. **Notas sobre urbanização Dispersa e nova formas de tecido urbano**. São Paulo Via das Artes, 2006.

SECCHI, Bernardo. **A cidade do século XX.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

VIGANÒ, Paola. **I Territori Dell"Urbanistica.** Il progetto come produttore di conoscenza**.**Officina Edizion.Venezia 2010.

Venanparq
Salvador - 2018

IDEIAS DE DENTRO E DE FORA DAS FORMAS: ANALISANDO A NOÇÃO CONTEMPORÂNEA DE PARTIDO ARQUITETÔNICO

IDEAS FROM INSIDE AND FROM OUTSIDE THE SHAPES: ANALYZING THE CONTEMPORARY NOTION OF "PARTI"IN ARCHITECTURE

IDEAS DE DENTRO Y DE FUERA DE LAS FORMAS: ANALIZANDO LA NOCIÓN CONTEMPORÁNEA DE PARTIDO ARQUITECTÓNICO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

FIRMINO, Bruno
Mestre em Desenvolvimento Urbano
brunofirmino@gmail.com
NASCIMENTO, Cristiano Felipe Borba do
Doutor em Desenvolvimento Urbano, Analista em C & T da Fundação Joaquim Nabuco
cristiano.borba@fundaj.gov.br

IDEIAS DE DENTRO E DE FORA DAS FORMAS: ANALISANDO A NOÇÃO CONTEMPORÂNEA DE PARTIDO ARQUITETÔNICO

IDEAS FROM INSIDE AND FROM OUTSIDE THE SHAPES: ANALYZING THE CONTEMPORARY NOTION OF "PARTI"IN ARCHITECTURE

IDEAS DE DENTRO Y DE FUERA DE LAS FORMAS: ANALIZANDO LA NOCIÓN CONTEMPORÁNEA DE PARTIDO ARQUITECTÓNICO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O artigo trata do conceito de partido arquitetônico na arquitetura contemporânea brasileira. O termo é utilizado tradicional e corriqueiramente no contexto da produção nacional. Recorrentemente, porém, é aplicado e discutido de maneira pouco objetiva, levando à polissemia do termo. Portanto, com o intuito de contribuir para um entendimento mais claro sobre o conceito de partido arquitetônico, este trabalho busca chegar a uma noção abrangente, porém operativa no cenário contemporâneo. Para verificar sua aplicação empírica, foi realizada uma análise gráfica — por meio de um instrumental desenvolvido a partir de alguns autores do campo da morfologia arquitetônica — aplicável para explicitação do partido arquitetônico nas representações de projetos de edifícios brasileiros contemporâneos. Nesta perspectiva, foram utilizados como casos de análise os projetos do concurso para Unidade Básica de Saúde do Distrito Federal (realizado em 2016), sendo comparado o conceito do partido arquitetônico defendido pelas equipes dos projetos com a definição estabelecida neste artigo em sua expressão gráfica. Os resultados apontam divergências e convergências entre a definição das equipes dos projetos e daquela definida pela pesquisa e levantam questões sobre o modo de pensar a composição arquitetônica na contemporaneidade. Com isso, a análise gráfica desempenhou um importante papel na discussão que relaciona conceito e projeto, ideias e formas.
PALAVRAS-CHAVE: partido arquitetônico; concursos de arquitetura; análise gráfica; morfologia edilícia; arquitetura contemporânea brasileira.

ABSTRACT:
The paper deals with the concept of "parti" in contemporary architecture of Brazil. The term is commonly and traditionally used within the context of Brazilian architectural practice. However, it is recurrently applied and discussed in a non-objective sense, leading it to a polysemy. Therefore, in order to contribute to a clearer understanding of the concept of "parti", this paper looks torwards a comprehensive but operative notion for the contemporary scenario. In order to verify its empirical application, a graphic analysis was carried out – an instrument developed from the works of some authors of the field of architectural morphology. It is applicable for the explanation of the "parti" in the representations of projects of contemporary Brazilian buildings. Following that principle, the projects of the contest for the Basic Health Unit of the Federal District (conducted in 2016) were chosen as the cases for the analysis. The concept of "parti" advocated by the architects in the teams were compared to the definition established in this paper through the diagrammatic tools. The results point both to divergences and convergences between the definitions applied by the teams and the one defined within the research and raise some questions about architectural composition in the contemporary world. In the end, the graphic analysis played an important role in the discussion relating concept and design, ideas and shapes.

KEYWORDS: *parti; architectural contest; graphic analysis; architectural morphology; Brazilian contemporary architecture.*

RESUMEN:
El artículo trata del concepto de partido arquitectónico en la arquitectura contemporánea brasileña. El término se utiliza tradicional y corrientemente en el contexto de la producción nacional. Sin embargo, recurrentemente, lo aplican y discuten de manera poco objetiva, llevando a una polisemia del término. Por lo tanto, con el fin de contribuir a un entendimiento más claro sobre el concepto de partido arquitectónico, este trabajo busca llegar a una noción integral, pero operativa en el escenario contemporáneo. Para verificar su aplicación empírica, se realizó un análisis gráfico - por medio de un instrumental desarrollado a partir de algunos autores del campo de la morfología arquitectónica - aplicable para explicitación del partido arquitectónico en las representaciones de proyectos de edificios brasileños contemporáneos. En esta perspectiva, se utilizaron como casos de análisis los proyectos del concurso para Unidad Básica de Salud del Distrito Federal (realizado en 2016), siendo comparado el concepto del partido arquitectónico defendido por los equipos de los proyectos con la definición establecida en este artículo en su expresión gráfica. Los resultados apuntan divergencias y convergencias entre la definición de los equipos de los proyectos y de aquella definida por la investigación y también plantean cuestiones sobre el modo de pensar la composición arquitectónica en la contemporaneidad. Con eso, el análisis gráfico desempeña un importante papel en la discusión que relaciona concepto y proyecto, ideas y formas.
PALABRAS-CLAVE*: partido arquitectónico; concursos de arquitectura; análisis gráfico; morfología edilícia; arquitectura contemporánea brasileña.*

INTRODUÇÃO

A noção de "partido arquitetônico" é um dos conceitos mais difundidos no senso comum da prática profissional, porém, pouco discutido sob uma perspectiva científica na prática da arquitetura.

No contexto brasileiro, o uso do termo é especialmente corriqueiro— no ensino, em discursos metodológicos, em matérias de revistas, em editais de concursos, nas atas de julgamento ou nos memoriais descritivos, por exemplo — sendo aplicado por uma diversidade de atores responsáveis pelas produções da arquitetura: projetistas, professores, críticos ou estudantes.

Tal diversidade leva inevitavelmente a uma polissemia na aplicação do termo, de modo que, nem sempre, o significado da expressão no discurso de determinado profissional é exatamente o mesmo quando escutado por outro.

Para Forty (2000), a linguagem não é um item acessório na arquitetura, pois, por ela, é possível fazer distinções entre coisas, partes ou experiências. Piñon (2006) afirma que o uso correto dos termos facilita a encontrar a solução no enfrentamento do projeto, enquanto que o uso incorreto dificulta na percepção sensitiva e material da arquitetura.

Desta forma, o uso dos jargões no cotidiano deve ser aplicado de maneira coerente, evitando-se maneirismos, objetivando-se uma prática projetiva mais precisa.

Ainda segundo Piñon (2006), há uma correlação entre linguagem e conhecimento, podendo-se afirmar que a realidade varia a partir do modo como é descrita, com as ideias surgindo quando lhe é dada forma verbal. A arquitetura não é exceção: além da linguagem formal dos edifícios e das suas representações geométricas, é preciso um domínio da linguagem verbal com o uso dos termos adequados para cada ente conceitual ou material de um projeto, por exemplo.

Com tal motivação, este artigo discute o uso do termo "partido arquitetônico" na arquitetura contemporânea brasileira. Como recorte empírico, utiliza-se a sua recorrência e aplicação na instância de um concurso público de projetos recentemente realizado no Brasil: a Unidade Básica de Saúde (UBS) no Parque do Riacho, na Região Administrativa de Riacho Fundo (DF), de 2016.

A análise dos projetos/propostas componentes do concurso é realizada por meio de uma abordagem gráfica-diagramática elaborada no contexto específico deste trabalho, mas com base nos princípios previamente utilizados por Clark & Pause (1987) e Amorim (2014).

Pode-se resumir, em termos gerais, os resultados como a possibilidade de separar os projetos em grupos formais, a falta de precisão na definição do partido por algumas equipes e distinção entre o partido defendido pela equipe e o resultado do artigo, embora seja perfeitamente identificável uma linguagem formal coerente e bem definida.

PARTIDO ARQUITETÔNICO: DA BEAUX-ARTS À CONTEMPORANEIDADE

Em arquitetura, há conceitos que atravessaram o tempo e permaneceram em uso em épocas distintas, por vezes sofrendo deslocamentos no seu sentido inicial. Um exemplo desta ocorrência é o termo partido arquitetônico, especialmente recorrente quando se discorre sobre a atuação profissional do arquiteto por meio do projeto.

O entendimento sobre o termo partido arquitetônico remete ao sistema acadêmico francês — em especial à *École des Beaux-Arts* pelo papel preponderante que teve no ensino e difusão do conhecimento na arquitetura, que ultrapassou os limites da França e serviu de modelo para vários países (CHAFEE, 1977; TONIAL, 2008). A origem do uso do termo se confunde com a história do sistema acadêmico francês.

A *École des Beaux-Arts* funcionou entre os anos de 1819 e 1968 e foi uma derivação da *Académie Royale d'Architecture* e da *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, funcionando a partir de arranjos institucionais das escolas antecessoras.

O ensino no sistema acadêmico francês fez uso dos ateliês como espaços de complementação na formação dos alunos, além de utilizar os concursos como debate de ideias. Os ateliês figuravam como o lugar no qual os alunos colocariam na linguagem espacial as concepções aprendidas com as palestras e aulas teóricas, com os textos da época, etc.; onde os alunos se preparavam para os concursos obrigatórios ou não, que podiam significar a ascensão deles para o mercado de trabalho; enquanto que os concursos, além de apresentarem a situação de estratégias de respostas às demandas/encomendas, apareciam como espaços de debates públicos e até de divulgação da produção da instituição para a população em geral com as exposições (CHAFEE, 1977).

Nestas duas situações, que serviam de extensão, e da junção dos conhecimentos de ordem prática do projeto nos seus diversos aspectos com a teoria, eram confrontados e colocados em prática conceitos que foram sendo desenvolvidos com o passar do tempo, os quais alguns se consolidaram e se mantiveram até os dias atuais.

A busca do sistema francês por uma maior instrumentalização da arquitetura, consequentemente, trouxe novas abordagens e conceitos dentro do processo de concepção. Entre esses conceitos, figura o *parti* (partido arquitetônico).

Parti veio do termo coloquial *prendre parti* (tomar posição, fazer uma escolha), significando a disposição conceitual das partes elencadas pelo projetista no início da concepção, sendo assim vista como escolhas (ZANTEN, 1977). Segundo Mahfuz (1995): “na heráldica, *parti* é um emblema, uma figura de um objeto simbolizando outro”. De certa forma, na arquitetura o *parti* também é a simbologia de um outro representado de maneira conceitual. O *parti* era o primeiro passo do método da Beaux-Arts, entendido como a essência de uma obra, fruto de uma escolha ou decisão (ZANTEN, 1977; MAHFUZ, 1995).

Na arquitetura, o *parti*, também chamado de *parti pris* (partido tomado), deixa uma intenção a respeito de como se lidou com uma demanda arquitetônica (MAHFUZ, 1995). O *parti* é entendido como consequência do escopo do projetista, que guia a disposição e gera a importância dada a cada elemento da composição. Vale frisar, como explica Mahfuz (1995), que o termo *parti* traz o significado de grupo, agrupamento, formação, sugerindo o ato de reunir; tem sua origem no verbo *partage* (parcelar, dividir), que implica uma divisão em partes. Sendo o *parti*, dentro da tradição acadêmica, uma ideia genérica que carrega simultaneamente as noções de reunião e divisão, funciona como uma ideia conceitual de um edifício, que o representa de uma forma geral, um plano diagramático (MAHFUZ, 1995).

No cenário contemporâneo, a produção da arquitetura é tida como complexa e heterogênea (NESBITT, 2006; NASCIMENTO, 2013; MONTANER, 2009; VIDLER, 2013), que pode ser vista a partir do enredamento e diversidade de formas que não trazem como precedentes apenas a arquitetura em si, que trazem desdobramentos de outros campos, resultando numa maior experimentação formal (NASCIMENTO, 2013; VIDLER, 2013; MONTANER, 2009).

Ao partido arquitetônico, como conceito, consta sua capacidade de leitura de um projeto, seja qual for sua fase (antes, durante ou depois de pronto) ou área de atuação (ensino, projetação ou crítica, por exemplo). É um conceito que serve como instrumento intelectual, de explicação e entendimento, sobre uma determinada ideia que está relacionada com um projeto de arquitetura, fazendo parte da sua epistemologia.

Levando em conta a multiplicidade e complexidade na arquitetura contemporânea, que traz processos diversificados com abordagens que algumas vezes se apoiam em ideias fora da arquitetura e com resultados que podem apresentar projetos com formas complexas, defende-se que o **partido arquitetônico** é uma **ideia principal,** central de um projeto. Definição esta que é próxima daquela utilizada por Biselli (2014) — que define o conceito a partir da ideia que subjaz ao projeto — e Frederick (2007) — "o partido é a ideia central ou conceito de um edifício" (tradução nossa) —, sendo complementada pelo termo originário do partido arquitetônico — *prendre parti* (CHAFEE, 1977), que é traduzido como tomada de posição — como uma ideia central advinda da tomada de posição de um arquiteto perante um problema arquitetônico. A tomada de decisão, que gerará o partido como ideia central, é fruto de uma série de condicionantes e da capacidade de interpretá-las, que se somam ao repertório formal de um autor.

Defende-se, ainda, que determinado cenário sociocultural traz posturas projetivas que interferirão na expressão formal dos edifícios, entendendo que a arquitetura não é um campo de conhecimento que se encerra em si. Posturas estas que, somadas às interpretações dos diversos condicionantes — terreno, programa, sistema estrutural, legislação, etc. —, podem gerar o partido arquitetônico de um determinado projeto.

Portanto, os componentes que funcionam de maneira simultânea na leitura e representação do partido podem ser assim indicados:

- Na previsão de intervenções físicas no meio ambiente, é caracterizado a partir da interpretação sobre as diversas condicionantes do projeto — legislação, custos, programa de necessidades, clima, topografia, materiais construtivos, etc.;
- Na explanação de um projeto, é a ideia que pode ser expressa a partir de uma síntese gráfica (diagrama, croqui, etc.) ou descritiva (texto), caracterizada como o princípio, a essência de uma configuração formal-espacial — sendo a que mistura as informações de caráter geométrico com distribuição espacial — em diretrizes gerais; e
- No processo de decisão, se apresenta como desenhos (diagramas, croquis, etc.) sintéticos-conceituais que podem conter as ideias que guiam a configuração formal espacial: visadas, acessos, eixos de circulação, conexões urbanas, etc.

Em essência, o partido arquitetônico é a ideia capaz de explicitar as principais características que configuram os aspectos formais-espaciais de um projeto; podendo surgir antes, durante ou depois do processo de projetação, com a possibilidade de representação gráfica e/ou textual — que não precisa trazer os atributos finais da forma de um projeto — traçando uma síntese entre a interpretação de condicionantes com o repertório formal-espacial de um arquiteto.

CONCURSOS DE ARQUITETURA: ESPAÇOS DE PRODUÇÃO E REFLEXÃO

Genericamente, os concursos se caracterizam como uma competição na qual um grupo de candidatos participa com o mesmo objetivo, e nas mesmas condições e prazos, para se obter um título ou prêmio. Na arquitetura, um problema idêntico pode ser tratado por uma miríade de pensamentos e abordagens a partir

dos concursos. Nesta modalidade de competição, os concorrentes buscam soluções para um mesmo programa, tema, terreno ou outros condicionantes; dentro do mesmo limite de tempo e submetidos às mesmas regras, para que uma comissão julgadora defina as propostas premiadas (SANTOS, 2002). Os concursos podem ser caracterizados como uma situação de encomenda e resposta, na qual a encomenda é pautada por um texto prescritivo que guiará a resposta no formato de projeto.

Entre as várias características dos concursos, pode-se elencar a simultaneidade como o mais forte dos aspectos (SANTOS, 2002). É a partir dela que os promotores de um concurso podem entrar em contato com abordagens distintas para um mesmo problema arquitetônico e é justamente neste campo que surge a possibilidade do concurso como ferramenta crítica, fonte de conhecimento e desenvolvimento da arquitetura como produção intelectual que se presta a objetivos didáticos, acadêmicos e de práticas reflexivas de projeto. O aspecto da simultaneidade que o concurso traz também interessa a este trabalho, pois, para um mesmo problema arquitetônico, há projetos diferentes e, consequentemente, partidos arquitetônicos distintos.

Desta forma, os concursos são como eventos catalisadores do debate (VELOSO, 2009). É possível afirmar que o processo de desenvolvimento e o resultado dos concursos servem como ferramentas críticas e comparativas com outras situações de competições (SANTOS, 2002).

E, na lógica de catalisadores do debate, são importantes oportunidades para examinar a prática da arquitetura, servindo como campo de pesquisa para verificar a incidência de uma determinada técnica construtiva, geometria, distribuição espacial ou uso de conceitos, por exemplo (VELOSO, 2009; SOBREIRA, 2009). No caso do presente trabalho, os concursos servirão para verificar o uso do conceito partido arquitetônico na prática da arquitetura contemporânea produzida no Brasil, comprovado pelo aparecimento recorrente nos editais e memoriais descritivos de concursos levantados.

Estas competições aparecem como uma rica fonte de estudos sobre as práticas da arquitetura em diversas abordagens — elaboração de edital e termo de referência, julgamento, projetação, discurso de defesa, técnica de representação, entre outros. Dentro desta gama de possibilidades gerada, um caminho é o estudo de conceitos utilizados em projetos submetidos aos concursos. Sendo assim, os concursos figuram como uma realidade contemporânea válida para se trabalhar no exame de conceitos que cercam o projeto de arquitetura e, mais especificamente, trabalhar a ideia do partido arquitetônico.

É interessante observar que esta prática tem como paralelo o período do sistema acadêmico francês, bastante em voga até o século XX, no qual se fez uso dos concursos como instrumento de avaliação e campo para aplicação dos conceitos e técnicas aprendidos nas escolas, nos ateliês de arquitetura ou nas publicações e palestras que circulavam o conhecimento arquitetônico na época (CHAFEE, 1977). Tal qual o partido arquitetônico, estes certames apresentam-se como uma prática recorrente típica da escola da *Beaux-Arts* francesa e na arquitetura em geral, que atravessou o tempo e se consolidou como uma das formas mais seguras quando se quer escolher um projeto ou vários, pautado na qualidade dentre um conjunto apresentado.

Portanto, concursos são ricas fontes de embate entre arquiteturas, concepções, e não entre arquitetos (pessoas). Os concursos são vetores de promoção da arquitetura que se pautam em elencar a melhor concepção, em função do cumprimento das premissas exigidas, entre outros aspectos positivos, funcionando como uma fonte de conhecimento.

Descrever e Analisar o Partido

As análises foram realizadas, nos projetos selecionados, a partir dos seguintes procedimentos: coleta dos desenhos técnicos nas pranchas enviadas para o concurso brasileiro selecionado; sobreposição gráfica nos desenhos técnicos com os componentes gráficos dos diagramas; geração dos diagramas baseados nos desenhos técnicos; agrupamento das propostas; e interpretação das informações, utilizando-se dos textos apenas para entender a defesa do *partido* por parte das equipes e discorrer sobre os resultados dos diagramas da análise desenvolvida. Esta será eminentemente gráfica, baseada nas propriedades morfológicas das propostas dos concursos analisados, fazendo-se um comparativo entre o *partido arquitetônico* defendido pelas equipes e aquele encontrado no presente trabalho.

Segundo Ribeiro e Masini (2014), é sabido que este tipo de ferramenta auxilia na metodologia de ensino e no aprimoramento profissional, lançando luz sobre o conhecimento de processos e estratégias de projeto, técnicas construtivas, configurações formais ou espaciais. Por meio deste tipo de análise podemos extrair as ideias norteadoras de uma concepção arquitetônica, auxiliando na construção de um repertório, formação de um posicionamento crítico e conhecimento teórico (RIBEIRO; MASINI, 2014). Deste modo, a análise gráfica, com sua capacidade de sintetizar, de gerar compreensão de uma totalidade, colabora no entendimento de um projeto.

Neste artigo, a análise gráfica desenvolvida se pautou por aspectos formais e espaciais dos projetos selecionados, elencando itens de cada proposta a partir da síntese gráfica que culmina no diagrama do *partido arquitetônico*. Para o desenvolvimento, foram utilizados plantas, cortes e elevações disponibilizados nas pranchas dos concursos selecionados. A partir deste conjunto de material gráfico, formado pelos desenhos técnicos, foram tratados aspectos que resultam na configuração formal-espacial (mescla de informações geométricas e distribuição espacial) de um edifício, sendo necessária a extração dessa série de concepções de configurações para se entender qual o *partido arquitetônico* adotado em determinado projeto, de acordo com o instrumental analítico do presente trabalho.

Pode-se dizer que estes aspectos estão correlacionados com o *partido* demonstrando as escolhas ou interpretações do problema arquitetônico por parte das equipes. Sendo assim, compreende-se o *partido* de um projeto a partir desta série de elementos. Estas serão apresentadas em diagramas, gerados a partir da sobreposição dos desenhos técnicos, na seção de análise deste trabalho.

Os elementos de análise foram distribuídos em três agrupamentos conceituais: (1) **forma**, que explicita os aspectos geométricos tanto do volume externo quanto da configuração do traçado regulador interno; (2) **uso**, que apresenta o modo como o usuário navega pelo edifício a partir da categorização da dinâmica de funcionamento; e (3) **representação**, que demonstra as resoluções verticais do edifício.

Os elementos de análise desenvolvidos neste trabalho serão os seguintes:

1) Forma:

- **Volume:**

a. Definição: identifica e hierarquiza os sólidos geradores do conjunto responsável pela volumetria final. Relações como adições ou subtrações também são levadas em conta para se ter uma noção dos caminhos formais seguidos pelos arquitetos.

b. **Apresentação diagramática:** traçado em linha contínua para a definição do volume principal pela da figura geométrica primária que deu origem ao volume da edificação. E explicitação dos volumes secundário — ou aquele que foi justaposto ao volume que foi entendido como principal — por linha tracejada preta e volume extraído — composto pela representação do que foi subtraído do volume principal.

- **Perímetro e acessos:**

a. Definição: demarca a forma principal do edifício, seus limites e como se relacionam com os acessos externos ao edifício. Este diagrama se aproxima da implantação, porém, foi rebatizado devido à falta de explicitação da relação dos edifícios analisados com o terreno ou entorno. Vale lembrar que neste item há uma mescla de informação geométrica (perímetro) com outra de natureza não visual (acessos). No segundo caso, configura como uma ação de adição na elaboração do diagrama, tal qual como explicitado, a partir de Bernard Leupen et al (1999), anteriormente neste trabalho.

b. **Apresentação diagramática:** delimitação do volume conformado pelo invólucro (na horizontal ou vertical) a partir de linha tracejada, demarcação do perímetro dos volumes gerados pelos espaços de uso principais com linha contínua e apontados os acessos principais com setas.

- **Malha estrutural:**

a. Definição: identifica a malha estrutural como traçado regulador, auxilia na dedução do raciocínio espacial e informa como os espaços estão locados com esta malha.

b. Representação: grelha com linhas tracejadas para representar a malha estrutural formada pelos pilares, linha contínua vermelha para parede estrutural e linha contínua preta para volumes de usos dos principais espaços — neste caso, chamando-os de volume de referência.

2) Uso:

- **Setorização:**

a. Definição: permite compreender a distribuição dos setores por predominância de uso, suas relações entre si, estratégias de organização e distribuição do programa.

b. Representação: separação em predominâncias de uso do projeto a partir de manchas com cores para cada zona.

3) Representação:

- **Corte:**

a. Definição: explicita as relações espaciais no sentido vertical, unindo as relações já encontradas nos diagramas horizontais.

b. **Apresentação diagramática:** linha contínua preta para demarcar a linha de solo e linha contínua vermelha para explicitar os elementos principais que constituem determinada seção.

- **Elevação:**

a. Definição: demonstra as relações verticais a partir da leitura sobre determinadas resoluções formais do edifício.

b. **Apresentação diagramática:** linha contínua preta para demarcar a linha de solo e linha contínua vermelha para explicitar os elementos principais de uma elevação escolhida como mais representativa para um determinado projeto.

Nos elementos de análise, foram utilizadas as seguintes convenções de legendas (QUADRO 1):

Volume	
Volume principal	
Volume secundário	
Volume extraído	
Deslocamento ou deformação	

Perímetro e acessos	
Acessos	
Volume principal	
Volume secundário	
Invólucro	
Setorização	
Ambientes diversos	
Serviço/apoio	
Lobby/terraço descoberto	
Circulação	
Circulação vertical	
Terraço	
Quadra	
Malha estrutural	
Malha estrutural	
Parede estrutural	
Volume de referência	
Corte	
Edificação	
Linha de solo	
Coberta	
Percurso na coberta	
Elevação	
Edificação	
Linha de solo	

Quadro 1 - Legendas dos elementos de análise
Fonte: Autores

ANÁLISE DO CONCURSO DA UNIDADE BÁSICA DE SAÚDE (UBS)

Para aplicar o instrumental analítico apresentado foi escolhido um dos recentes concursos realizados no Brasil, mais especificamente, o concurso para a Unidade Básica de Saúde (UBS). Antes de aplicar a análise nos projetos selecionados serão apresentadas as características gerais do certame nos parágrafos seguintes.

O concurso para a UBS, com terreno de 9.779,85 m², inserido no Parque do Riacho, na Região Administrativa de Riacho Fundo (DF), foi realizado em etapa única, com envio no formato eletrônico, com comissão julgadora formada por arquitetos(as) brasileiros(as) e com abrangência nacional. Com edital lançado em 2016, foi organizado pela Companhia de Desenvolvimento Habitacional do Distrito Federal – CODHAB-DF, que julgou as 76 propostas concorrentes.

O Parque do Riacho consiste numa construção que chegará a 369 prédios (5.904 unidades habitacionais), onde as famílias já residentes têm o pleito de construção de equipamentos públicos diversos para atender à população local, evitando deslocamentos ou sobrecarga dos equipamentos em outras áreas. Além disto, os agentes financeiros autorizados justificam que sem os equipamentos públicos há um fator de risco para o projeto do Parque, que pode inviabilizar a contratação de novas unidades habitacionais. Foi nesse contexto que foi realizado o concurso para a UBS.

No Termo de Referência, houve o lançamento de diretrizes que deveriam ser consideradas no desenvolvimento do *partido arquitetônico*: características do terreno, como topografia, vegetação existente, constituição do solo, entre outros; efeitos dos ventos, umidade e incidência solar; características do entorno, como altura das edificações, localização das ruas adjacentes e acessos ao terreno (CODHAB, 2016).

Ainda segundo o Termo de Referência, devido ao prazo de entrega da obra, haveria uma prioridade a soluções projetuais que fizessem uso de sistemas construtivos que gerassem um menor tempo de execução, desde que não houvesse prejuízo à qualidade, à economicidade e à sustentabilidade. A utilização de sistemas construtivos eficientes e racionais, com a adoção de sistemas de modulação e padronização e de soluções que possibilitariam futuras expansões eram bem-vindas (CODHAB, 2016), segundo o documento já referido.

Também há menções quanto às questões relativas à sustentabilidade ambiental, com soluções que trouxessem conforto ambiental e baixo impacto, com a incorporação, quando possível, de novas tecnologias mais eficientes. O aproveitamento máximo da luz e do vento natural e a possibilidade de ampliação da edificação também constavam nas recomendações.

É importante lembrar que a maioria dos promotores de concurso no Brasil disponibilizam apenas as propostas premiadas; sendo assim, apenas estes projetos foram considerados para receber as análises que serão desenvolvidas a seguir.

UBS – análises

Segundo lugar – projeto: 347

Equipe: Ricardo Felipe Gonçalves, Matheus Marques Rodrigues Alves, Marcus Rosa, Filipe Battazza e David Melo.

São Paulo – SP

Figura 1: Maquete eletrônica - UBS 347
Fonte: CODHAB, 2016

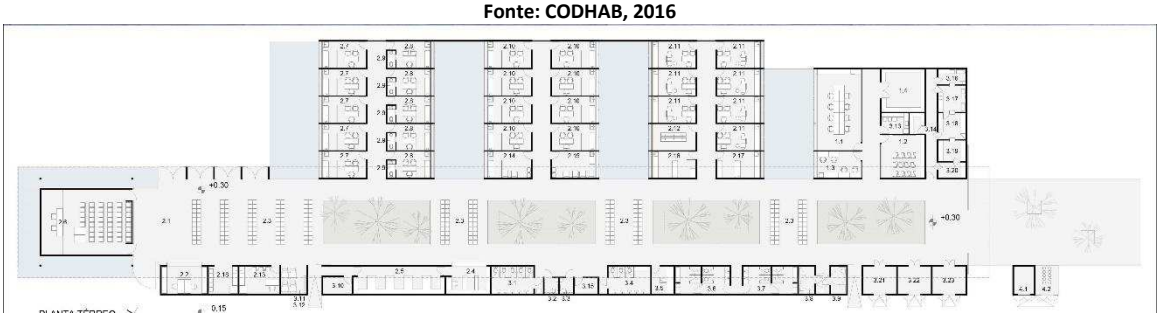


Figura 2: Planta baixa - UBS 347
Fonte: CODHAB, 2016

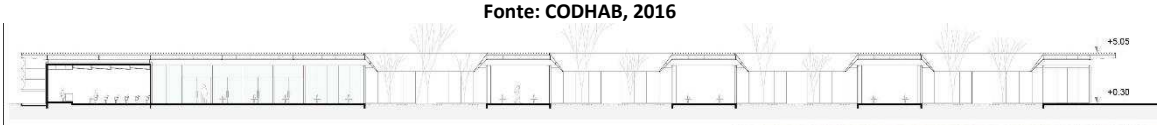


Figura 3: Seção - UBS 347
Fonte: CODHAB, 2016

I. *Partido arquitetônico* de acordo com a equipe:

> "O ***partido arquitetônico*** adotado na 'UBS Parque do Riacho Fundo' elege como elemento estruturador do programa proposto uma galeria de fluxos e distribuições ladeada por blocos de serviços, atendimento e administração. Ao se tornar protagonista, a galeria sugere uma cobertura leve." (CODHAB, 2016)

Pelo do texto apresentado, é possível entender que o *partido* é a "galeria de fluxo", ou seja, é o volume principal que conecta os demais volumes do projeto sob sua projeção.

II. Análise do *partido arquitetônico*:

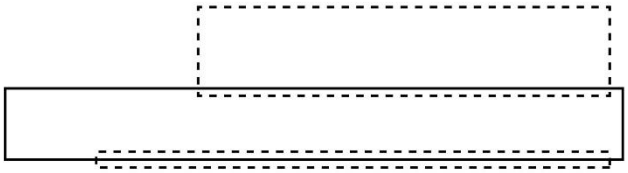


Figura 4: Volume - UBS 347
Fonte: Autores

Fonte:

Figura 5: Perímetro e acessos - UBS 347
Fonte: Autores

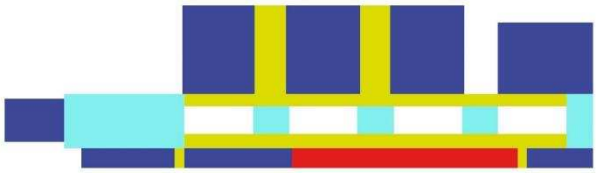


Figura 6: Setores - UBS 347
Fonte: Autores

Figura 7: Seção - UBS 347
Fonte: Autores

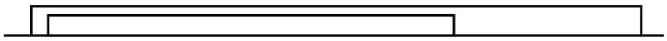


Figura 8: Elevação - UBS 347
Fonte: Autores

O volume da proposta é formado pela junção de dois volumes secundários ao volume principal, sob sua coberta. Estes dois volumes secundários são decompostos e geram os demais volumes utilizados na proposta. Os acessos ocorrem tanto no sentido longitudinal quanto transversal, mas sempre nas extremidades do volume principal, que abriga o *lobby* e as áreas de espera que distribuem os fluxos para os volumes conectados diretamente a ele ou para as circulações dos volumes secundários. Na proposta, todos os volumes dos espaços de uso se acoplam ao volume principal, com exceção do auditório, que está situado sobre o volume principal. Ainda ocorrem pátios internos no volume principal, intercalados por áreas de espera, que estão alinhados por três dos volumes principais e pelo auditório no sentido transversal e longitudinal, respectivamente. Foi adotado um ritmo que relaciona os espaços vazios dos pátios com os volumes construídos dos volumes secundários.

A partir da análise desenvolvida neste trabalho, considera-se o *partido arquitetônico* (Figura 9) da proposta como:

- A junção entre dois prismas retangulares, onde a interseção entre eles é formada por áreas de circulação e espera, enquanto que nas demais áreas são instalados os espaços de uso.

É nesta composição, que une os dois volumes, que reside a ideia central deste projeto, independentemente da expressão plástica ou tectônica da coberta do prisma que recebe as circulações, como foi comentado pela equipe no memorial descritivo.

Assim sendo, há uma disjunção entre a ideia de *partido* defendida pela equipe e aquela encontrada dentro da análise gráfica e pautada no entendimento encontrado no presente artigo.

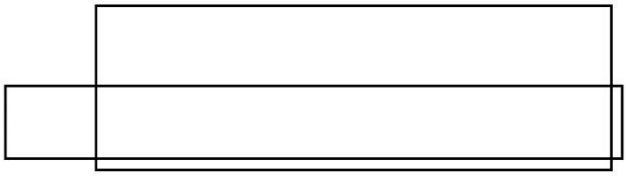


Figura 9: Partido arquitetônico - UBS 347
Fonte: Autores

UBS – análises

Terceiro lugar – projeto: 351

Equipe: Hermes Romão, Igor Campos, Ana Orefice, Rodolfo Marques, Ana Carolina Moreth, Eder Alencar, André Velloso, Rodrigo da Cruz, Izabela Brettas e Gabriel Solórzano.

Brasília – DF

Figura 10: Maquete eletrônica - UBS 351
Fonte: CODHAB, 2016

Figura 11: Planta baixa - UBS 351
Fonte: CODHAB, 2016

Figura 12: Seção - UBS 351
Fonte: CODHAB, 2016

I. *Partido arquitetônico* de acordo com a equipe:

> "O ***partido arquitetônico*** foi elaborado à luz de alguns preceitos fundamentais, a saber: composição plástica austera, economicidade, clareza construtiva e, em especial, humanização dos ambientes físicos hospitalares." (CODHAB, 2016)

Como nota-se, a definição do *partido arquitetônico* defendido pela equipe não traz uma clareza e se resume a características em que há dificuldade de se encontrar materializadas nos aspectos formais ou espaciais do edifício. Além dos textos, porém, a equipe lançou mão de um diagrama (FIG. 100) que traz de maneira concisa e direta como entendem o *partido* desenvolvido: um prisma de base retangular no qual são retirados outros prismas que conformam os pátios internos.

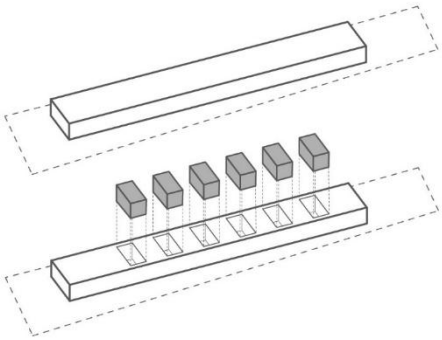


Figura 13: Partido arquitetônico - UBS 351
Fonte: CODHAB, 2016

II. Análise do *partido arquitetônico*:

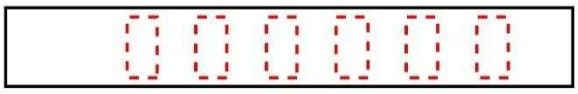


Figura 14: Volume - UBS 351
Fonte: Autores

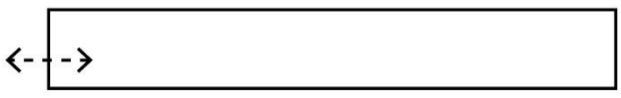


Figura 15: Perímetro e acessos - UBS 351
Fonte: Autores

Figura 16: Setores - UBS 351
Fonte: Autores

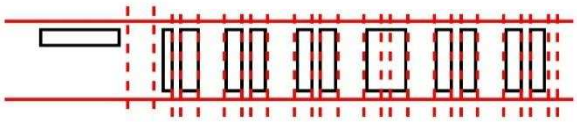


Figura 17: Malha estrutural - UBS 351
Fonte: Autores

Figura 18: Seção - UBS 351
Fonte: Autores

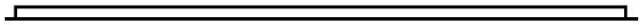


Figura 19: Elevação - UBS 351
Fonte: Autores

O volume da proposta é formado por um prisma de base retangular com a retirada de prismas inscritos e que geram os pátios internos, sendo o acesso realizado por um dos lados de menor comprimento. A distribuição dos fluxos é feita por um *lobby* — que também funciona como recepção — no acesso que leva para as circulações nas extremidades e que, por sua vez, levam às circulações secundárias que dão acesso direto a alguns espaços de uso. Os pátios internos possuem a mesma dimensão e, além da relação direta com as circulações nas bordas, também estão paralelos aos espaços de uso, mantendo-se uma relação constante entre espaços construídos e pátios, como pode ser percebido no corte longitudinal.

No projeto, há uma malha estrutural que tem nos eixos longitudinais a linha de pilares embutidos nas empenas, com os eixos transversais criando os alinhamentos nas circulações secundárias.

A partir da análise desenvolvida neste trabalho, considera-se o *partido arquitetônico* (Figura 20) da proposta como:

- Um sólido formado por um prisma de base retangular com a retirada de prismas inscritos.

Deste modo, o *partido* defendido pela equipe em seu diagrama coincide com o conceito entendido pelo presente artigo.

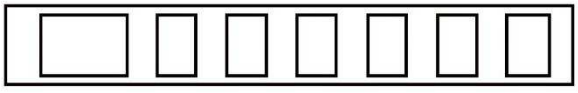


Figura 20: Partido arquitetônico - UBS 351
Fonte: Autores

UBS – análises

Menção honrosa – projeto: 352

Equipe: Cristina Tosta, Luciano Margotto, Carlos E. B. Garcia e Diogo Alves Gouveia.

São Paulo – SP

Figura 21: Maquete eletrônica - UBS 352
Fonte: CODHAB, 2016

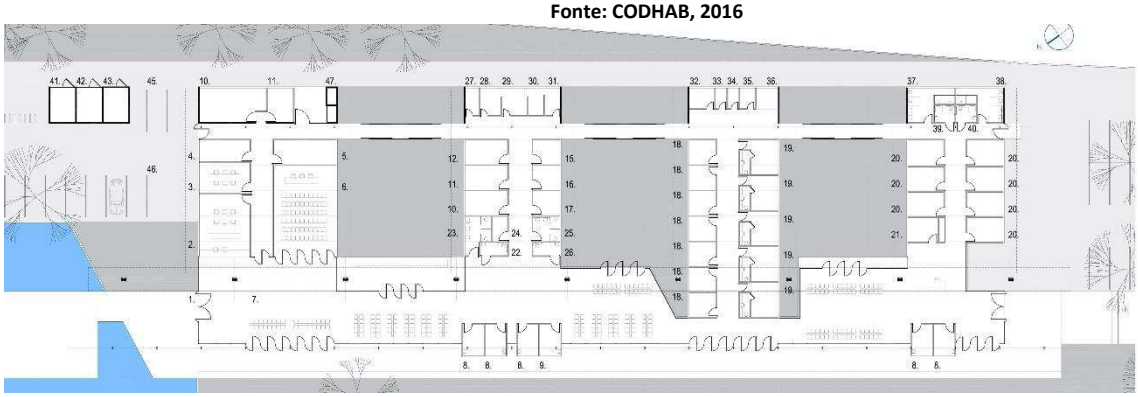


Figura 22: Planta baixa - UBS 352
Fonte: CODHAB, 2016

I. *Partido arquitetônico* de acordo com a equipe:

> "O ***partido*** adotado no projeto responde a um só tempo às condicionantes urbanísticas de Brasília — incluindo grandes áreas *non aedificandi* — e ao caráter da arquitetura que se pretende para o equipamento público Unidade Básica de Saúde." (CODHAB, 2016)

Como pode ser notado, há uma defesa vaga e imprecisa sobre o *partido arquitetônico* apresentado pela equipe, sem haver uma definição clara sobre qual ideia principal utilizada pela equipe define o *partido* e seus aspectos formais-espaciais.

II. Análise do *partido arquitetônico*:

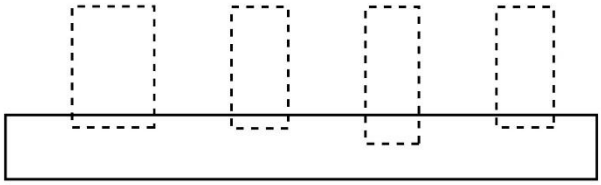


Figura 23: Volume - UBS 352
Fonte: Autores

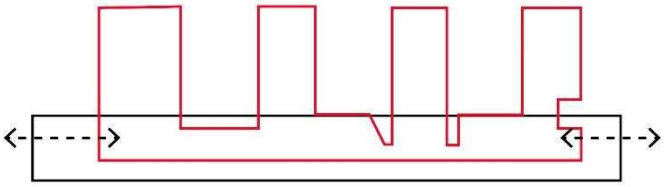


Figura 24: Perímetro e acessos - UBS 352
Fonte: Autores

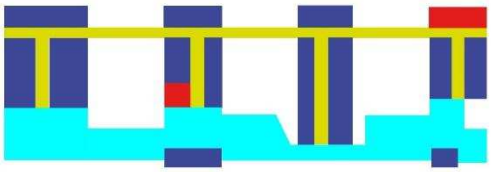


Figura 25: Setores - UBS 352
Fonte: Autores

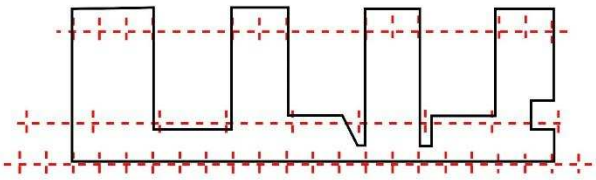


Figura 26: Malha estrutural - UBS 352
Fonte: Autores

Figura 27: Seção - UBS 352
Fonte: Autores

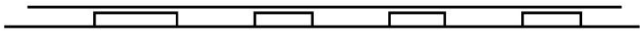


Figura 28: Elevação - UBS 352
Fonte: Autores

O volume é formado por um prisma retangular principal que recebe sob sua coberta outros quatro prismas equidistantes entre si e separados por espelhos d'água que formam os volumes secundários. É neste volume

principal que os acessos acontecem, distribuindo-se as circulações a partir do grande *lobby* que também funciona como sala de espera e distribui os fluxos para as circulações das salas de atendimento. Paralelamente e no sentido oposto ao *lobby*, há ainda uma circulação que define os limites dos pátios e perpassa os volumes secundários, formando uma série de anéis de circulação entre o *lobby* e as circulações dos volumes. Devido ao posicionamento das circulações no eixo dos volumes secundários, há uma relação direta dos diversos espaços de uso com os pátios. No projeto também está presente uma malha estrutural; porém, sem que haja uma regularidade e uma possibilidade da leitura de intenções da equipe ao inseri-la.

A partir da análise desenvolvida neste trabalho, considera-se o *partido arquitetônico* (Figura 29) da proposta como:

- Um prisma retangular interceptado por outros prismas retangulares menores no sentido transversal com a criação de pátios nos intervalos entre os prismas menores.

Essa concepção permite que o prisma principal sirva apenas como espaço de circulação e espera, demonstrando que essa abordagem, que separa volumes com hierarquias compositivas distintas, também interfere na configuração espacial, gerando uma setorização bem clara entre atividades *versus* volumes.

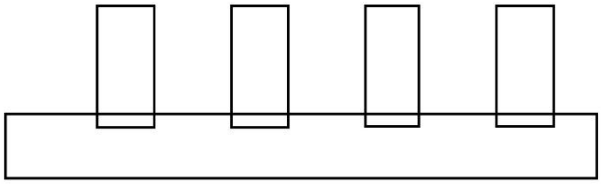


Figura 29: Partido arquitetônico - UBS 352
Fonte: Autores

UBS – análises

Primeiro lugar – Projeto: 366

Equipe: Alexandre Ruiz da Rosa, André Bihuna D'Oliveira, Haraldo Hauer Freudenberg, Rodrigo Vinci Philippi, Lucas de Oliveira Freitas, Luca Fischer e Michela Neri.

Curitiba – PR

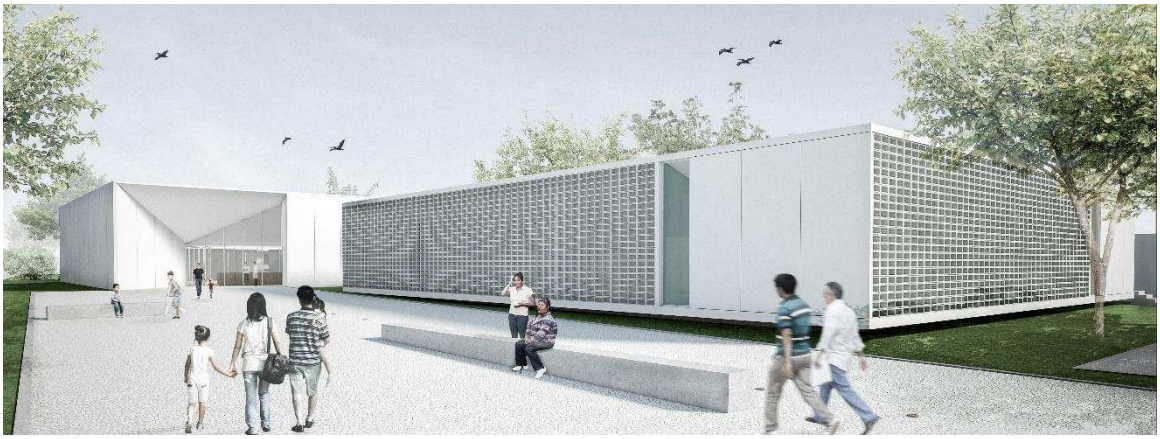


Figura 30: Maquete eletrônica - UBS 366
Fonte: CODHAB, 2016

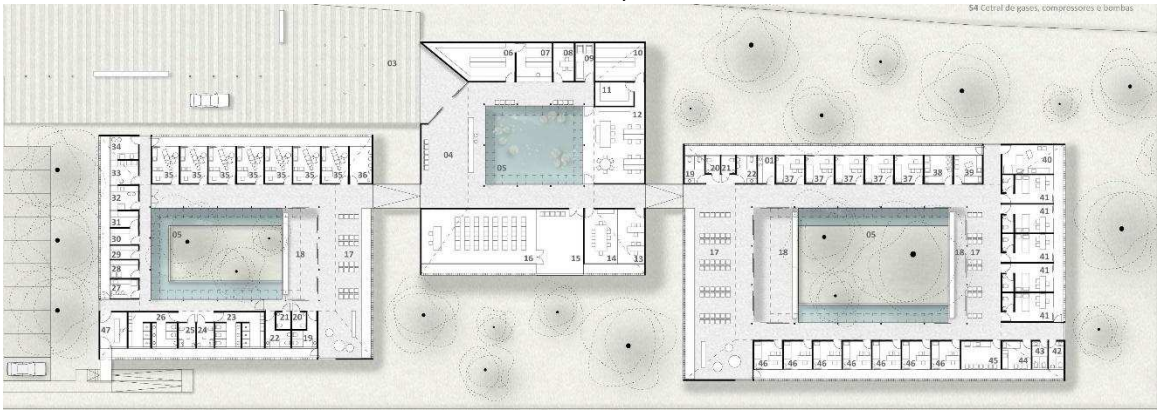


Figura 31: Planta baixa - UBS 366
Fonte: CODHAB, 2016

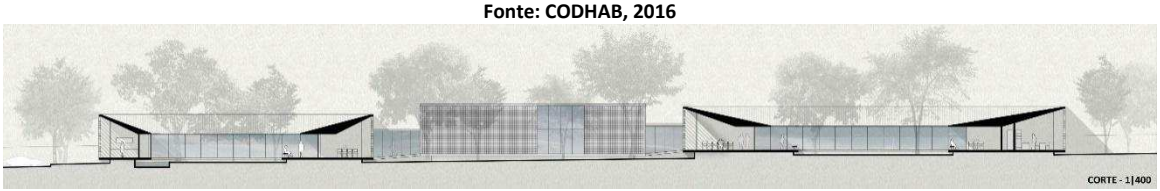


Figura 32: Seção - UBS 366
Fonte: CODHAB, 2016

I. *Partido arquitetônico* de acordo com a equipe:

> "No bloco mais afastado da rua, se localiza a maior parcela do setor de atendimento clínico: triagem, consultórios e atendimento à mulher [...]. Seguindo o *partido* projetual, estes espaços são sempre posicionados no lado transversal do bloco retangular, sendo sempre abertos a um amplo pátio sombreado e arborizado." (CODHAB, 2016)

O *partido* — aqui chamado de "*partido* projetual", o qual se tem a dedução de tratar do mesmo conceito estudado neste artigo — é formado pelos prismas com os pátios internos.

II. Análise do *partido arquitetônico*:

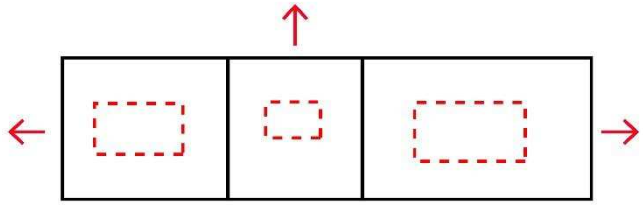


Figura 33: Volume - UBS 366
Fonte: Autores

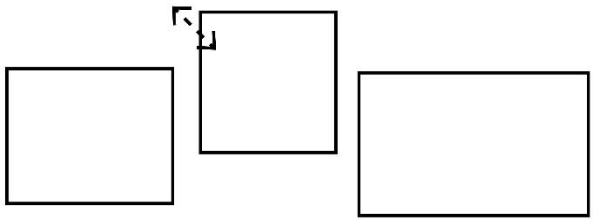


Figura 34: Perímetro e acessos - UBS 366
Fonte: Autores

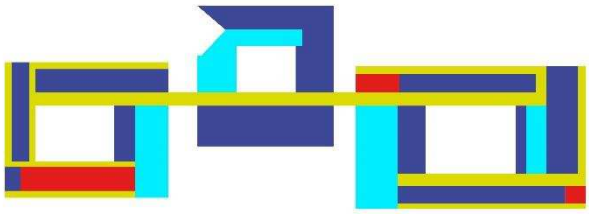


Figura 35: Setores - UBS 366
Fonte: Autores

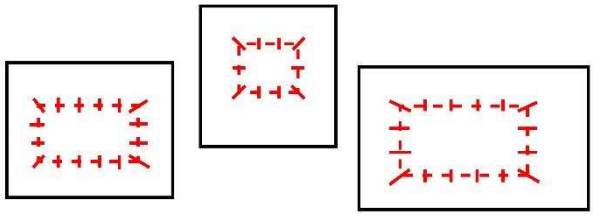


Figura 36: Malha estrutural - UBS 366
Fonte: Autores

Figura 37: Seção - UBS 366
Fonte: Autores

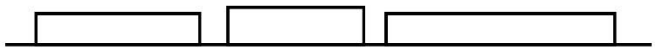


Figura 38: Elevação - UBS 366
Fonte: Autores

O volume desta proposta é formado pela disjunção de três prismas, a partir de um primeiro prisma, de base retangular; em seguida, estes volumes subsequentes são deslocados e separados por jardins, recebendo pátios internos, sendo o acesso principal localizado no volume do centro. As bordas internas do volume estão circundadas por circulações ou terraços que ajudam o relacionamento contínuo dos usuários com os pátios internos.

Os fluxos internos começam pelo volume central, o mesmo que detém o acesso principal, e passa para os seguintes com o sistema de circulação, que extrapola para as bordas externas dos volumes, criando uma circulação secundária que dá proteção para insolação nos consultórios e salas de acolhimento. Como pode ser notado no diagrama de setores, devido às circulações paralelas ao pátio ou à borda externa, vários espaços de uso não ganham uma relação franca e direta com o pátio ou ambiente externo, com exceção de alguns espaços de uso no volume central.

No projeto, há uma malha estrutural que só pode ser percebida nos pilares que geram o apoio da coberta para os pátios internos; deste modo, não há ambientes de uso inscritos dentro da malha estrutural.

A partir da análise desenvolvida neste trabalho, considera-se o *partido arquitetônico* (Figura 39) da proposta como:

- Três prismas afastados a partir da divisão de um primeiro.

Assim, difere-se da ideia apresentada pela equipe, na qual o *partido* residiria apenas nos pátios internos. Estes servem como um dos atributos formais para desenvolvimento da proposta, sem residir neles a ideia central do projeto.

Figura 39: Partido arquitetônico - UBS 366
Fonte: Autores

UBS – análises

Discussão de resultados

Comparando os resultados obtidos com as análises do concurso, que relacionam a análise gráfica com a definição de partido arquitetônico defendida por este trabalho, é possível apresentar algumas conclusões segundo os itens a seguir:

1. Falta de precisão por parte de algumas equipes na definição do partido do próprio projeto: UBS – 351 e 352;
2. Distinção entre o partido defendido pelas equipes e o encontrado pela análise gráfica: UBS – 347 e 366;
3. Utilização de uma coberta única em que o programa se organiza, podendo ter a presença de volumes secundários sob a projeção desta, na qual se organiza o partido: UBS – 351;
4. Aplicação da coordenação modular na coberta, mas sem correlacionar as dimensões com os ambientes do edifício: UBS – 352;
5. Presença de espaços não construídos, como pátios, funcionando como mediadores dos setores de uso das edificações: UBS – 347, 351 e 366.

A análise do conjunto de projetos selecionados da UBS resultou, ainda, num possível agrupamento de dois modelos formais (Figura 40), responsáveis pela definição da forma, sendo o primeiro constituído por um

prisma de base retangular (Grupo A – propostas 366, 351 e 352) e o segundo pela junção de dois prismas também de base retangular (Grupo B – proposta 347).

Figura 40: Grupos formais: A (esquerda) e B (direita)
Fonte: Autores

Por meio das análises realizadas com abordagem diagramática, foi possível notar algumas soluções recorrentes, por exemplo, o uso de pátios internos ou volumes intercalados por pátios ou espelhos d'água. Este fator se apresenta como solução para contemplar o aproveitamento de luz e vento natural, itens solicitados no edital. Ainda é possível observar a utilização de volumes separados ou um corpo principal que recebe os demais volumes como formas de se contemplar uma possível expansão do edifício — também prevista no edital — no sentido longitudinal. Desta forma, nenhuma proposta previu a expansão no sentido vertical, com o recebimento de mais um pavimento.

Apesar de ser um elemento bastante utilizado no repertório formal dos concursos brasileiros, o invólucro — formado por uma superfície que envolve o edifício e que às vezes define sua forma final — não foi utilizado, assim como partidos arquitetônicos que utilizassem a coordenação modular com a possibilidade de expansão sem grandes esforços, sendo apenas a proposta 351 uma resposta mais direta a esta questão.

Nos projetos analisados da UBS, foi possível observar que não se utilizou concepções para a definição do partido que carreguem elementos externos à arquitetura, definindo-se o partido arquitetônico em ideias formais-espaciais (352) e formais (demais projetos).

O que se pode depreender, portanto, é que, mesmo havendo certa variação ou discrepância no modo de se discorrer discursivamente sobre o partido – ou sobre os conceitos e estratégias que guiam ou que definem a forma do projeto –, ainda assim é possível identificar a presença de uma ideia-síntese na geometria das propostas. Tal propriedade, talvez não satisfatoriamente expressa por palavras, torna-se visível quando a forma é reduzida a elementos mais básicos, como se realizou da análise gráfica proposta.

Em termos de arranjos geométricos, portanto, os partidos são nítidos, permitindo até mesmo uma síntese final e conclusiva, segundo a concepção desta pesquisa. Em termos de discursos, porém, já não se percebe o mesmo. Em outras palavras, as ideias estão melhor expressas nas formas do que nos textos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendeu-se o partido arquitetônico como a ideia principal, central, que é capaz de sintetizar as características formais-espaciais de um projeto. Esta ideia central pode surgir antes, durante ou depois do processo de projetação. Desta forma, é possível conter a multiplicidade e complexidade da arquitetura contemporânea com seus processos e resultados.

Para tornar as ideias explícitas nas representações dos projetos de arquitetura, fez-se uso da análise gráfica que possibilitou a comparação entre o conceito defendido pelas equipes autoras e o definido neste artigo.

A análise gráfica — para além da capacidade de explicitação de elementos e interpretação —, quando vinculada à ideia de síntese, torna-se um importante instrumento de entendimento de um projeto, não como uma aplicação de conhecimentos, mas como uma investigação de conceitos revisados, entre outros aspectos (RIBEIRO; MASINI, 2014; MIRANDA, 2011). Então, há uma aproximação entre projeto e teoria, que, segundo Piñon (2006), tem o intuito de explicar os procedimentos projetuais que levaram à concepção e à obra, entendendo os problemas colocados e as soluções dadas.

Contudo, é importante, neste momento, afirmar também o que o partido não é. Ele não é uma forma – por esta ser resultado da ideia principal – nem uma representação (diagrama ou croqui, por exemplo) – mas sim a ideia que direciona a definição da forma e que, por isso, pode ser representada graficamente. Ou seja, **uma representação é apenas a demonstração gráfica do conceito, e não o conceito em si** – a imagem gráfica relacionada com a *ideia arquitetônica* – não necessariamente discursiva.

Por isso, a abordagem da análise gráfica torna o partido, ou a ideia principal de um projeto, um conceito verificável, a partir do momento que explicita atributos que compõem o arranjo formal-espacial de um projeto. Atributos estes que, combinados, auxiliam na delimitação do conceito dentro de um projeto. Essa questão reitera a importância de trabalhos que correlacionem conceitos arquitetônicos e análise gráfica, mais especificamente o partido e a análise.

Embora esta experiência descrita no artigo não seja definitiva – pode-se dizer, na verdade, que é ainda um primeiro passo – defende-se que é válida como princípio para um campo que tenha como meta a objetivação de instrumentos de representação e interpretação da forma edificada à luz dos conhecimentos intrínsecos à cultura e à prática da arquitetura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BISELLI, Mario. **Teoria e prática do partido arquitetônico.** Tese de Doutorado - Mackenzie. São Paulo, 2014.

CHAFEE, Richard. The teaching of architecture ate the École des Beaux-Arts. In: DREXLER, Arthur. **The Architecture of the École des Beaux-Arts**. Londres: Secker & Warburg, 1977. Cap. 3.

CLARK, Roger H.; PAUSE, Michael. **Arquitectura: temas de composición.** México: Gustavo Gili, 1987.

CODHAB. **Unidade básica de saúde.** Termo de Referência. Brasília, 2016.

FORTY, A. **Words and buildings: a vocabulary of modern architecture.** Nova Iorque: Thames and Hudson, 2000.

FREDERICK, Matthew. **101 things I learned in architecture school.** Cambridge: Mit Press, 2007.

MAHFUZ, Edson. **Ensaio sobre a razão compositiva.** Belo Horizonte: AP Cultural, 1995.

MIRANDA, Juliana Torres de. **Análise de projetos como ferramenta didática para o ensino de projeto.** In: V Seminário Nacional sobre Ensino e Pesquisa em Projeto de Arquitetura – PROJETAR, Belo Horizonte, 2011. Disponível em <http://projedata.grupoprojetar.ufrn.br/dspace/handle/123456789/1609>. Acesso em: 03 de março de 2018.

MONTANER, Josep Maria. **Sistemas arquitectónicos contemporáneos.** Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

NASCIMENTO, Cristiano Felipe Borba do. **O edifício Gadget - Da relação entre função, espaço e forma em tipos arquitetônicos contemporâneos globais: o caso dos estádios de futebol.** Tese de Doutorado – UFPE. Recife, 2013.

NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PIÑON, Helio. **Teoria do projeto.** Porto Alegre: Livraria do Arquiteto, 2006.

RIBEIRO, Patrícia Pimenta Azevedo; MASINI, Daniele Forlani. **Análise gráfica-síntese e conhecimento da arquitetura.** In: III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, 2014.

TONIAL, Marcelo Sedrez Terres. **Paradigmas culturais e projetuais: do sistema acadêmico francês à Bauhaus e alguns dos seus reflexos na contemporaneidade.** Dissertação de Mestrado – UFRGS. Porto Alegre, 2008.

SANTOS, Valéria Cássia. **Concursos de arquitetura em São Paulo.** Dissertação de Mestrado – USP. São Paulo, 2002.

SOBREIRA, Fabiano. **Concursos de projeto e conflitos de interesse na gestão do espaço público.** 2009. Disponível em: < https://fabianosobreira.files.wordpress.com/2009/07/concursos-e-conflitos-fabianosobreira-projetar2009.pdf>. Acesso em: 16 de agosto de 2017.

VELOSO, Maísa. **O julgamento de projetos em contexto profissional: uma análise de quatro concursos de arquitetura no Brasil.** Tese de Doutorado. UNB, Brasília, 2009.

VIDLER, Anthony; SYKES, K. **O campo ampliado arquitetura.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ZANTEN, David Van. Architectural composition at the École des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier. In: DREXLER, Arthur. **The Architecture of the École des Beaux-Arts.** Londres: Secker & Warburg, 1977. Cap. 4.

V enanparq
Salvador - 2018

IGREJA, GOVERNO E EXÉRCITO PORTUGUÊS: SOUSA SOB A SOMBRA DA TRÍADE COLONIAL

CHURCH, GOVERNMENT AND PORTUGUESE ARMY: SOUSA UNDER THE SHADOW OF THE COLONIAL TRIAD

IGLESIA, GOBIERNO Y EJÉRCITO PORTUGUÉS: SOUSA BAJO LA SOMBRA DE LA TRÍADA COLONIAL

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

MANGUEIRA, Vitória
Estudante de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal Rural do Semi-Árido
vitoriaraissa@hotmail.com

BARBOSA, Antônio
Arquiteto e Urbanista, Doutorando em Arquitetura e Urbanismo – PPGAU/UFRN, Professor do Curso de Arquitetura e Urbanismo, UFERSA
antonio.leite@ufersa.edu.br

IGREJA, GOVERNO E EXÉRCITO PORTUGUÊS: SOUSA SOB A SOMBRA DA TRÍADE COLONIAL

CHURCH, GOVERNMENT AND PORTUGUESE ARMY: SOUSA UNDER THE SHADOW OF THE COLONIAL TRIAD

IGLESIA, GOBIERNO Y EJÉRCITO PORTUGUÉS: SOUSA BAJO LA SOMBRA DE LA TRÍADA COLONIAL

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
No tangente às políticas de expansão territorial instauradas pela Coroa Portuguesa durante o Brasil Colônia, tem-se a posse dos sertões como consequência das expedições denominadas por Entradas. Nesse contexto, destacou-se no Alto Oeste da Capitania da Paraíba como um núcleo urbano, a povoação Jardim do Rio do Peixe, atualmente conhecida como Sousa. Assim, marcada pela hostilidade entre a população autóctone e colonos, a ocupação de ribeira possibilitou o assentamento das fazendas de gado conjuntamente com outros elementos que contribuíram para aglutinação de indivíduos na zona. Tal processo se constituiu de forma lenta, entretanto, serviu de alicerce para o desenvolvimento de uma freguesia, que posteriormente ascendeu como vila no ano de 1800. Isto posto, o presente trabalho tem como objetivo fazer uma reconstrução acerca da colonização e do assentamento de Sousa entre os séculos XVII e XVIII, tendo em vista a presença lusitana ditando a produção do espaço até das menores áreas interioranas. A metodologia consistiu em análise de fontes primárias como escrituras de doação de terras e testamentos, manuscritos históricos subsidiados pela pesquisa bibliográfica sistemática de artigos, revistas da área, teses e coleta de dados empíricos sobre a cidade de Sousa. Portanto, a formação da freguesia através da construção de uma capela, assim como a presença indígena e o julgado da região, foram elementos estruturadores do seu povoamento e das suas construções urbanas. Tais estratégias de apropriação do território permitiram assegurar legalmente o controle sobre essa fração da zona sertaneja, através da jurisdição da cruz, do punhal e da coroa.
PALAVRAS-CHAVE: freguesia; povoamento; território.

ABSTRACT:
Regarding the territorial expacion policies installed by the Portuguese Crown during Brazil colony, it has the possession of the interior as a consequence from the expeditions denominaded Entradas. In the context, stand out in the High West of the Paraíba's Capitania as an urban core, the povoation Jardim do Rio do Peixe, nowadays known as Sousa. In this way, marked by the hostility between the population autochthonous and the settlers, the riverside occupation made possible the settlement of cattle farms alongside other elements that contributed for the zone's individuals agglutination. Such a process was constituted slowly, however, served as a mainstay for the development of a parish, wich afterwards rised as a village in the year of 1800. That said, this work has the objective of do a reconstruction about colonization and the settlement of Sousa between the XVII and the XVIII centuries, in view of the Potuguese presence dictating the production even on smaller backland areas. The methodology consisted in the analysis of primary sources such as writings of land donations and wills, historical manuscripts subsidized by the systematic bibliographical research of articles, area magazines, theses and empirical data collection on the city of Sousa. Therefore, the formation of the parish through the construction of a chapel, as well as the indigenous presence and the judgment of the region, were structuring elements of its settlement and of its urban constructions. Such territorial appropriation strategies allowed to legally assert control over this fraction of the country zone, through the jurisdiction of the cross, the dagger and the crown.
KEYWORDS: *parish; settlement; territory.*

RESUMEN:
En lo que respecta a las políticas de expansión territorial introducido por la corona portuguesa en el Brasil colonial, tiene la propiedad del interior como resultado de expediciones llamadas para las Entradas. En ese contexto, se destacó en el Alto Oeste de la Capitanía de Paraíba como un núcleo urbano, la población Jardim do Rio do Peixe, actualmente conocida como Sousa. Así, marcada por la hostilidad entre la población autóctona y colonos, la ocupación de riego posibilitó el asentamiento de las granjas de ganado junto con otros elementos que contribuyeron a la aglutinación de individuos en la zona. Este proceso se constituyó de forma lenta, sin embargo, sirvió de base para el desarrollo de una parroquia, que posteriormente ascendió como villa en el año 1800. Esto puesto, el presente trabajo tiene como objetivo hacer una reconstrucción sobre la colonización y el asentamiento de Sousa entre los siglos XVII y XVIII, teniendo en vista la presencia lusitana dictando la producción del espacio hasta de las menores áreas interiores. La metodología consistió en análisis de fuentes primarias como escrituras de donación de tierras y testamentos, manuscritos históricos subsidiados por la investigación bibliográfica sistemática de artículos, revistas del área, tesis y recolección de datos empíricos sobre la ciudad de Sousa. Por lo tanto, la formación de la parroquia a través de la construcción de una capilla, así como la presencia indígena y el juzgado de la región, fueron elementos estructuradores de su poblamiento y de sus construcciones urbanas. Tales estrategias de apropiación del territorio permitieron asegurar legalmente el control sobre esa fracción de la zona sertaneja, a través de la jurisdicción de la cruz, del puñal y de la corona.
PALABRAS-CLAVE*: parroquia; población; territorio.*

INTRODUÇÃO

O presente artigo procura promover um olhar mais profundo acerca da colonização do sertão, destacando-se o estudo da cidade de Sousa. Desse modo, será feita uma excursão dissertativa a respeito das políticas lusas de ocupação dos recônditos do Brasil, que apesar de serem consideradas terras de ninguém, carregam uma identidade cultural capaz de abrir as fronteiras do pensamento para a compreensão dos espaços urbanos que ali se desenvolveram.

Assim, por meio de uma série de pesquisas, os temas aqui expostos irão afunilar ao longo do texto, partindo de uma perspectiva mais geral sobre o contexto em que a colônia brasileira estava inserida a partir do século XVI, perpassando pela criação das Capitanias Hereditárias, em que irá se destacar a Capitania da Paraíba, até chegar ao momento em que foram lançados os fundamentos de Sousa.

Para tal, utiliza-se principalmente o trabalho teórico desenvolvido por Christiane Finizola Sarmento, este que trata sobre as povoações de Sousa e Pombal durante o período colonial. Além desta, outra primordial fonte de pesquisa foi o livro Antes que Ninguém Conte, escrito por Julieta Pordeus Gadelha, que versa sobre o levantamento histórico da então cidade.

CONTEXTO GERAL DO BRASIL NO SÉCULO XVI

Vislumbrados com o comércio de especiarias nas Índias, estas que serviam de medicamentos e marcavam a culinária européia, os portugueses retardaram seus investimentos econômicos na colônia brasileira. Desse modo, piratas e corsários aproveitaram-se do abandono da terra e passaram a extrair dela o Pau-Brasil, madeira que destinava-se principalmente à fabricação de tintas para o processo de tingimento dos tecidos da Europa. Tais exploradores eram em grande parte de origem francesa, e a medida que habitavam o território, desenvolviam relações amistosas com as populações autóctones. Consequentemente, a proximidade entre os grupos foi o embrião para o estabelecimento de vínculos comerciais, estes que eram baseados em um escambo exploratório: a mão-de-obra indígena era trocada por quaisquer produtos europeus. A respeito disso, ao final do século XVI, o português Gabriel Soares de Sousa – sertanista, comerciante, navegador, dono de engenho e historiador – alertou Filipe II, o Rei da Espanha, em seu Tratado Descritivo do Brasil[1] acerca das terras do novo mundo que deveriam ser notadas pela Coroa:

> "Em seu reparo, e acrescentamento estará bem empregado todo o cuidado, que S. Magestade mandar ter deste novo Reino; pois esta capaz para se edificar nelle hum grande Império o qual com pouca despeza d'estes reinos se fará tão soberano, que seja um dos Estados do mundo, porque terá de costa mais de mil léguas [...]". (SOUSA, 1879, p. 24)

Além de relatar o potencial brasileiro em ser um vasto império, Gabriel demonstrou uma preocupação em relação à ocupação francesa que passou a representar uma ameaça ao domínio de Portugal no território brasileiro, visto que este deveria:

> "[...] mandar fortificar e prover do necessario a sua defensão, o qual está hoje em tamanho perigo, que se nisso cahirem os cossarios, com muito pequena armada se

[1] O Tratado Descritivo do Brasil reúne dois textos que discutem acerca das condições em que a colônia portuguesa se encontrava naquele período.

> senhorearão desta provincia por rasão de não estarem as povoações della fortificada, [...]" (SOUSA, 1879, p. 25)

Assim, para suprimir o contrabando de madeira e a invasão de outros estrangeiros, Portugal encaminhou expedições militares para guardar a costa e fazer o reconhecimento das terras do rei. Estas foram comandadas por Cristovão Jacques, nos anos de 1516 e 1526, e se mostraram incapazes na proteção do local devido as extensas áreas litorâneas a serem defendidas, tornando impossível a guarda delas por completo. Então, ao chegarem ao Brasil foram repelidas pelos ataques do conluio entre franceses e indígenas, e visto isso, o historiador Capistrano de Abreu defende que:

> "Porque os tupinambás se aliaram constantemente aos franceses, e os portugueses tiveram a seu favor os Tupiniquins, não consta na história, mas o fato é incontestável e foi importante: durante anos ficou indeciso se o Brasil ficaria pertencente aos Peró (portugueses) ou aos Mair (franceses)." (CAPISTRANO, 1963, p. 28)

Desse modo, o monarca D. João III, conhecido como "O Colonizador" e então rei de Portugal, ordenou em 1530 que iniciasse de forma perdurável o processo efetivo de colonização do território através de novas expedições, estas que além de povoar, eram responsáveis por adentrar as terras e matas em busca de metais preciosos e combater a presença francesa. Para tanto, nomeou como capitão-mor das esquadras Martim Afonso de Sousa, estas que eram compostas por cinco embarcações armazenadas de suprimentos e armas, além de abarcar 400 colonos. Martim, por sua vez, foi o encarregado de distribuir as sesmarias, que eram lotes de terra, e também de construir o primeiro engenho da colônia para a plantação de cana-de-açúcar, pois a exploração de pau-brasil decaía gradativamente.

Ainda assim, era necessário intensificar a ocupação do território, e para este fim o supracitado D. João III, utilizando o mapa feito pelo cartógrafo Gaspar Viegas, reparte o Brasil em 14 lotes de terras, chamadas de Capitanias, e entre os anos de 1532 até 1534 divide-as entre donatários. As áreas distribuídas possuíam 250km de largura e se estendiam até a linha de Tordesilhas, dispondo de uma região maior que o próprio território de Portugal. Além disso, a responsabilidade de desenvolver a terra era dos receptores da mesma, que tinham que conseguir os barcos para as navegações, convocar colonos, construir uma vila e nela trabalhar e produzir lucro. Todos esses feitos deveriam ser realizados com recursos pessoais, visto que a Coroa não oferecia incentivos para ajudar as áreas a prosperarem. Isto posto, destaca-se nesse estudo a Capitania de Itamaracá, que se inicia no rio Santa Cruz, atualmente conhecido por Igarassu no estado pernambucano, até a região do rio Paraíba.

CAPITANIA DE ITAMARACÁ E FUNDAÇÃO DA CAPITANIA DA PARAÍBA

Por volta de 1533, Itamaracá, onde atualmente se localiza a cidade de João Pessoa – PB, foi destinada aos cuidados de Pedro Lopes de Souza, que veio a falecer no ano seguinte em um naufrágio. Diante disso, a Lei das Sesmarias que propunha desenvolver, cultivar e povoar a terra não foi cumprida, fazendo com que ela fosse expropriada e retornasse ao domínio real. Nesse período, os índios potiguaras juntamente com os franceses permaneceram extraindo pau-brasil dessa região, considerado como um dos melhores do Brasil em qualidade, representando uma ameaça real ao domínio de Portugal. Dessa forma, em 1540, João Gonçalves foi nomeado como o donatário de Itamaracá, chegando a capitania somente 8 anos depois. Durante o período em que ele governou, foram fundadas vilas e construídos engenhos, e após sua morte o contrabando se intensificou paulatinamente na área.

Assim, em Itamaracá os níveis de violência aumentavam de forma progressiva, os assaltos e invasões caracterizavam aquela região, e o perigo era um aspecto presente ali. Logo, ela passou a simbolizar um problema para Duarte Coelho, o primeiro donatário da Capitania de Pernambuco e vizinho da Capitania em pauta. Tê-la próximo era um sinal de ameaça devido aos constantes vandalismos que se propagavam pela área. Mesmo diante desse contexto, no ano de 1574, o senhor de engenho Diogo Dias comprou terras localizadas próximas a Goiânia, que fazia parte de Itamaracá, instituindo nelas um engenho ao redor de Tracunhaém - rio de 127km de extensão, onde os portugueses se assentavam devido a fertilidade do solo para a produção de cana-de-açúcar. Nesse período, os índios Potiguaras enfrentavam uma complexa situação, desencadeando o fato histórico que ficou conhecido como Massacre de Tracunhaém, em que a filha do cacique da tribo, a jovem Iratambé, casou-se com um mameluco que a levou para a cidade, descumprindo o acordo feito com os índios de permanecer na aldeia. Assim, o chefe Iniguaçu ordenou que seus filhos fossem à Olinda, no Pernambuco, para exigir que sua filha fosse restituída, pedido este que foi atendido pelo Governador Antonio Salema. Ao fazerem o percurso de volta para a aldeia juntamente com sua irmã, pernoitaram no engenho de Diogo Dias, que foi acusado de raptar a índia, esta que havia sumido na manhã seguinte. Desse modo, o cacique ao ouvir o relato dos filhos se enfureceu, enquanto que os franceses, aliados dos potiguaras, fomentavam sua raiva contra os colonos. Consequentemente, os índios voltaram ao engenho e promoveram uma chacina que resultou na morte de 600 colonos, reafirmando a rebeldia contra a presença lusitana. Em suma, devido o morticínio de Tracunhaém, a instabilidade da região, a contínua ameaça a Capitania do Pernambuco, o rei D. Sebastião ordenou que a Paraíba fosse separada da Capitania de Itamaracá, tornando-se então a Capitania Real da Paraíba, esta que seria administrada pela própria Corte de Portugal. A respeito disso, tem-se que:

> "Em 1754, depois da destruição, pelos Potiguara, do Engenho Tracunhaém, que se situava na fronteira norte da Capitania de Itamaracá, e diante do fato consumado de que nem os donatários nem os moradores daquela capitania ou da de Pernambuco teriam condições de completar, com sucesso, a ocupação das terras até o rio Goiana, sem que o levante dos Potiguara fosse contido, a Coroa Portuguesa, finalmente, resolveu tomar para si as rédeas da situação. Se bem sucedida tal ação também garantiria, por outro lado, a manutenção e o reconhecimento internacional da sua soberania sobre aqueles territórios, na medida em que os franceses fossem expulsos e que se promovesse o povoamento português." (GONÇALVES, 2007, p. 71)

Portanto, quando o rei ordenou ao Governador Geral das Capitanias do Norte, D. Luís de Brito, que fundasse uma cidade fortificada naquela região, expulsasse os franceses que ainda permaneciam ali, e punisse os índios por causa do ataque posterior, deu-se início ao processo de conquista do território através de expedições. A primeira deu-se no ano de 1574, cujo comandante era Fernão da Silva. Este chegou na região do Rio Sanhauá, onde atualmente encontra-se o município de Cabedelo, e aparentemente tomou posse daquelas terras sem nenhuma resistência. Entretanto, foram surpreendidos pelos índios que os enfrentaram violentamente, tendo então, que retornar para Salvador.

> "O ataque foi feito no velho estilo dos urros, das pulhas e das flechadas certeiras. Diante daquela investida inesperada, a tropa se tomou de pânico e arrancou pela praia, numa carreira desabalada, em demanda de Itamaracá, onde sabia encontrar refúgio seguro". (ALMEIDA, 1978, p. 63).

No ano seguinte, o sobrinho de Fernão, Bernardo Pimentel de Almeida, organizou uma esquadra com doze navios para a conquista da região, todavia, os ventos contrários vindos do norte os impediram, fazendo-os

retornar a Portugal. Em 1575 mais uma frota foi organizada, esta comandada por D. Luís de Brito, o Governador-Geral, mas não conseguiram chegar às terras paraibanas, também devido aos ventos desfavoráveis. Dois anos após, Lourenço de Velga assumiu o posto de Governador-Geral e em 1578 encarregou Cosme de Macedo e Cristóvão de Barros de realizarem uma nova jornada, esta que findou sendo cancelada. Em seguida, por volta de 1579, o Cardeal-Rei de Portugal incumbiu Frutuoso Barbosa, um notável comerciante e navegador, de ser o líder de mais uma excursão. Quando os seus navios repletos de munições, armas, soldados, colonos e suas famílias, estavam rumo à Paraíba, foram afastados da rota pelos ventos e encaminhados em direção as Antilhas. Com esse fracasso retornaram para Portugal, que nesse período enfrentava uma severa instabilidade política, pois Henrique I havia falecido sem deixar sucessores. Tempos depois, Filipe II chegou ao trono e novamente ordenou que Frutuoso retornasse ao Brasil em mais uma expedição posteriormente fracassada, pois enquanto ele se localizava em Cabedelo e parte de seus tripulantes na Ilha da Restinga, no ano de 1582, foram vítimas de um ataque surpresa por parte dos franceses e potiguaras:

> "Não andaram muito, quando os índios e os franceses, que estavam a espreita, caíram sobre eles e foram matando os que fugiam até junto aos batéis. Mais de quarenta homens ficaram prostrados no matagal, inclusive um filho de Frutuoso Barbosa". (ALMEIDA, 1978, p. 66).

Por fim, no ano de 1584 mais uma expedição partiu em busca de desbravar o então território, desta vez composta pelo Governador-Geral Manuel Teles Barreto, o espanhol Diogo Flores de Valdez e novamente o comandante Frutuoso Barbosa. Assim, no dia vinte de março a esquadra chegou ao Pernambuco, agrupando-se na Vila de Igarassu onde se prepararam para a viagem rumo à Paraíba. Nesse período, Barbosa e Valdez tiveram graves brigas para decidir em qual local da Paraíba seria construído o forte, resultando na decisão da foz do rio em Cabedelo:

> "Valdez queria o forte à margem esquerda do Paraíba, em frente à ilha da Restinga, onde incendiara as naus francesas. Frutuoso Barbosa era contra, queria na foz do rio, onde está hoje a velha fortaleza do Cabedelo. [...] obra de taipa foi iniciada imediatamente e concluída em pouco mais de um mês, porque nela trabalhavam todos os soldados, índios domésticos e escravos. Anos depois o que restava da obra era apenas uma tapera dentro do mato e a denominação histórica de Forte Velho que ainda hoje guarda o lugar". (ALMEIDA, 1978, p. 69 - 70).

Após construído, forte que se chamava São Felipe e São Tiago, Valdez deixou a missão e regressou para a Espanha, mas antes intitulou o seu capitão Francisco Castejon como mandante de uma fortaleza. Tal posto fez com que Castejon fosse respeitado mais do que Frutuoso, acirrando a rivalidade entre ambos.

> "Castejon estava por comandante da cidadela, Frutuoso por capitão da nascente capitania, um arrogante pelo temperamento e pela superioridade de sua força, o outro confiado na posição que lhe fora dada pelo Rei, ambos se odiando, ambos obrigados a morar juntos, porque o forte era o único lugar onde todos podiam estar ao abrigo do inimigo. A essa situação precária, exposta aos contratempos internos e externos, reduzia-se a conquista da Paraíba". (ALMEIDA, 1978, p. 72).

Nesse contexto, os moradores do forte padeciam por escassez de suprimentos, enquanto que os índios os cercavam violentamente. Tal situação foi parcialmente contornada ao receberem suprimentos alimentícios

e homens para intensificar o combate contra os potiguaras e franceses, que finalmente começaram a serem derrotados, embora o local não estivesse nas melhores condições. Nesse ínterim, um novo grupo indígena acampou próximo ao forte, os Tabajaras. Estes foram atacados e aprisionados pelos portugueses, mas o ouvidor Geral, Martim Leitão, ao saber das origens das quais eles pertenciam, ordenou que fossem soltos na tentativa de estabelecer alianças entre os dois povos. A princípio, tais índios recusaram a oferta, enquanto que o forte encontrava-se praticamente abandonado por Castejon, este que posteriormente foi preso e encaminhado à Espanha. Por fim, o líder dos tabajaras, Piragibe, aceitou a oferta em agosto de 1585 , estabelecendo vínculos para lutarem contra os Potiguaras. Portanto, esse cenário foi marcado por um longo processo de vitórias e derrotas, traições e acordos entre povos, invasões e reconquistas, resultando na fundação da Paraíba enquanto Capitania em 5 de agosto de 1585 durante o governo do capitão-mor João Tavares.

COLONIZAÇÃO DO SERTÃO DA CAPITANIA DA PARAÍBA

Durante o período de colonização do Brasil, a etimologia da palavra “sertão” revela que esta era usada para descrever as zonas que iam além de posições geográficas, estando mais atrelada a espaços com ausência de práticas culturais, como a falta de hábitos agropastoris, o distanciamento da costa, que até então era o único espaço desbravado pelos lusitanos, um ambiente de total incerteza e desgoverno. (rodapé Marcia Amantino) Desse modo, apesar da maior parte das ações do Governo Europeu se preocupar apenas com a conquista do litoral da colônia, o sertão já era notado pelos portugueses, como descreve a Carta do Achamento, escrita por Pero Vaz de Caminha em primeiro de maio de 1500:

> “Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande, porque, a estender olhos, não podíamos ver senão terra com arvoredos que nos parecia muito longa. Nela, até agora, não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro, nem lho vimos. Porém a terra em si é de muito bons ares, assim frios e temperados, como os dentre Douro e Minho, porque neste tempo de agora assim os achávamos como os de lá. As águas são muitas; infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem. Porém, o melhor fruto, que dela se pode tirar, me parece que será salvar esta gente.” (PERO, 1500, p. 239)

Entretanto, somente nos últimos anos do século XVII a Capitania da Paraíba propôs a exploração de suas áreas sertanejas, motivada pela busca de metais preciosos e recompensas que as terras misteriosas poderiam oferecer, além da captura e domesticação dos índios para o trabalho escravo nos engenhos, e pela necessidade de zonas para o crescimento da criação de gado, sendo os dois últimos fatores os principais para a conquista do sertão paraibano. Este entrou de forma veemente no percurso de penetração realizado pelos portugueses após a expulsão dos Holandeses dessas regiões, que as habitaram entre 1634 a 1654. Com esse afastamento, a produção canavieira que movia a maior parte da economia caiu paulatinamente, promovendo a perda de capital para a colônia, e como consequência, destaca-se aqui a degradação do desenvolvimento da Capitania da Paraíba. Contudo, como subversão da realidade, o sertão resistiu mesmo que de maneira frágil, a estagnação daquele momento devido as missões de catequese e as expedições de bandeiras.

Sob o mesmo ponto de vista, como base para a ocupação das terras, as missões de catequese objetivavam converter os índios ao cristianismo, domesticá-los através de um processo de desculturalização, para que assim, eles pudessem atender as necessidades de servir os estrangeiros, fossem alfabetizados e submetidos

a trabalhos escravos, principalmente nos engenhos da época. Com essa porta aberta, em que a população autóctone se apresentava subjugada as práticas culturais lusitanas, os bandeirantes vindos da Bahia, do Pernambuco e de São Paulo seguiram rumo a Capitania da Paraíba. Destaca-se nesse contexto, duas grandes expedições principais: uma cuja figura principal foi Domingos Jorge Velho, comandante que liderou a destruição do Quilombo dos Palmares enquanto que a outra foi liderada pela família Oliveira Ledo. A primeira principiou no Rio são Francisco, perpassando o Pernambuco até chegar na Paraíba por volta de 1680-1684. Esta não objetivava promover o assentamento de colonos ou o desenvolvimento da área, apenas pretendia dizimar as populações autóctones da região, visto que Jorge Velho já subjugava os índios nordestinos antes de 1671. A segunda por sua vez, fora comandada pela família Oliveira Ledo, cujo propósito baseava-se em explorar e desenvolver economicamente as terras ao redor, basicamente, dos rios Paraíba, Taperoá e Piranhas. Desse modo, dentre as localidades desbravadas, os Ledo chegaram ao Vale do Rio do Peixe, onde atualmente localiza-se o município de Sousa, o elemento central a ser analisado neste trabalho.

COLONIZAÇÃO DE SOUSA

Diante desse quadro, a região sousense, que no período colonial chamava-se Jardim do Rio do Peixe, se destacou ainda no século XVII como alvo das políticas lusas de expansão territorial, estas que marcavam a conjuntura política e econômica da colônia durante aquele período, evidenciando neste trabalho o sertão. A área em questão era localizada no Alto Oeste da Capitania da Paraíba, e é reconhecida com um dos núcleos de povoação mais antigos da região. Assim, seus primeiros habitantes foram os Icós Pequenos, também chamados de Icozinhos, população indígena que se estendia desde as terras do Rio Salgado, no Ceará, até as do Rio do Peixe, na Paraíba. Tal povo, caracterizado por modos de subsistência caçador-coletor, entrou em contato no ano de 1691 com o primeiro povoador, o sargento-mor Antônio José da Cunha, que firmou paz com os Icós, habitando aquelas terras por dezessete anos e nelas estabelecendo uma criação de gado que constava com mais de 1500 cabeças de gado. Ainda em 1691, outros desbravadores chegaram à região, destacando-se Francisco de Oliveira Ledo que assentou-se em Bom Sucesso. Estes por sua vez, ao contrário de Cunha, travaram combates com os índios chegando a quase dizimá-los. Consequentemente, os Icós sobreviventes foram agrupados pelo Frei João de Matos Serra, que os abrigou e organizou em aldeias na localidade onde posteriormente se desenvolveria a cidade de Sousa.

Dito isto, tem-se que no ano de 1723 as terras que circundam o Rio do Peixe e o Rio Piranhas foram assenhoradas por Francisco e Teodósio de Oliveira Ledo, que as requeriram para a Casa da Torre da Bahia - sede administrativa daquele que era o maior latifúndio do mundo, tornando-se portanto, os primeiros estancieiros da redondeza. Sob o mesmo ponto de vista, o processo exploratório dessa região teve como gênese a ocupação de ribeira ao longo do Rio do Peixe e Piranhas, cujas extensas planícies férteis possibilitaram o assentamento das fazendas de gado e das atividades agrícolas, estas que foram o motor econômico para a conquista do sertão. Como resultado, estimulou-se a aglutinação de indivíduos no local, que em 1730 já dispunha de um total de 1468 habitantes. Dessarte, o contínuo crescimento do Jardim do Rio do Peixe atraiu o foco dos portugueses José Gomes de Sá, natural de Santo Tirso, e Bento Freire de Sousa, provindo de Penafiel, que instalaram suas fazendas na localidade. Ao passo que o primeiro investia em expandir o seu poderio no setor político e econômico através de cargos públicos e atividades pastoris, alcançando o título de maior senhor de terras da região e posteriormente chefe de Sousa, o segundo pleiteava para conseguir a doação da sesmaria para que nela fosse erigida uma capela, destinada a administração dos sacramentos.

> "Foram esses dois portugueses, entre os muitos que para aqui vieram, buscando a conquista da terra inexplorada, que plantaram a semente nas verdejantes margens do Rio do Peixe, para fazer nascer uma cidade. A luta para a fixação na terra não foi fácil, mas a fé a obstinação foram vencendo as maiores dificuldades e os colonizadores conseguiram iniciar os rumos que evidenciaram melhor a vida econômica e política dos primeiros habitantes." (JULIETA, 1986, p. 10)

Por conseguinte, como as terras desejadas pertenciam a Casa da Torre da Bahia, no comando dos fidalgos Coronel Dias D'Avilla e sua mãe, Dona Inacia de Araújo Pereira, Bento Freire partiu rumo a Bahia para fazer o requerimento das mesmas. Por volta do ano de 1730, obtido o direito das terras para a construção, os dois povoadores supracitados com o auxílio dos colonos que ali residiam começaram a edificar a primeira capela do local, intitulada de Nossa Senhora dos Remédios – atualmente denominada Igreja do Rosário dos Pretos. Ainda assim, para que pudessem ser realizadas atividades na capela, fazia-se necessário que a mesma possuísse um patrimônio sólido. Logo, novamente Bento Freire pleiteou por terras, estas que compunham a fazenda Jardim do Rio do Peixe, alcançando seu objetivo em 1740 quando foi passado a escritura de doação das terras para a Capela, que a partir de então, passou a se chamar de Povoação do Jardim do Rio do Peixe.

> "Era o anno de 1740 a 100 legoas a Oeste da Capitania (hoje capital da Provincia da Parahyba do Norte) e Colonia Portuguesa na posse, e dominio da casa da torre da Capitania da Bahia, representada por D. Inacia d'Araujo Pereira, viuva do Coronel Garcia d'Ávila, existia povoado o sitio Jardim do Rio do Peixe, o qual pelo dito Coronel, e morgado Francisco Dias d'Ávila aos 19 dias do mez d'Abril do dito anno foi doado a Capella de Nossa Senhora dos Remedios…" (JULIETA, 1986, p. 11)

Posteriormente, em abril de 1748, Bento Freire fora designado para o cargo de gestor do patrimônio que pertencia a capela, a qual dirigiu diligentemente por 25 anos. Ainda em meados de 1755, os funcionários responsáveis por representarem D. Inacia levantaram questionamentos em relação a doação, pois não se havia clara distinção na repartição de terras entre D. Inácia e o filho. Isto posto, Bento Freire se dirigiu até a Bahia para solicitar as glebas que pertenciam a senhora Inacia, sendo concedidas em 1756 e legalizadas em 26 de outubro de 1760, e por fim, se estruturou o patrimônio da capela. Finalmente, em 1765, impossibilitado de continuar a gerência da mesma, Bento Freire demitiu-se do seu cargo e

> "[...] descança coberto de louros cívicos, que tornam o homem benemérito da Pátria e aguarda a bem aventurança em prêmio das suas virtudes. É esta a fé de ofício do velho Bento Freire de Sousa, que durante trinta e tantos anos consagrou sua vida a posteridade desta cidade e ao culto do Evangelho, como bem atestam os copiosos e merecidos elogios que lhe tecem todos os visitadores em seus provimentos e visitas." (JULIETA, 1986, p. 13)

INFLUÊNCIA LUSITANA NA ESTRUTURAÇÃO SOUSENSE

O processo de ocupação descrito anteriormente se constituiu de forma lenta, sendo marcado por lutas de interesses, usurpação de terras, política de coronéis, além das secas de 1791 a 1793. Entretanto, serviu de alicerce para o desenvolvimento de uma freguesia na Povoação do Jardim do Rio do Peixe, por volta de 1784, quando a capela Nossa Senhora dos Remédios foi elevada à condição de Igreja Matriz. As freguesias exerciam o papel de administradoras da vida social dos indivíduos que as compunham, pois se estabeleciam como as responsáveis pelos documentos dos mesmos, a exemplo certidão de nascimento,

que se recebia ao ser batizado, e a de óbito, além de ser o local onde os líderes governamentais participavam das cerimônias para assumir cargos políticos, onde ocorriam as votações eleitorais, e se realizavam e legalizavam os casamentos. Todas essas atividades estavam debaixo do jugo da Igreja, que consequentemente, estava sob o comando de Portugal, destacando-se também a escolha dos gestores da capela, cuja responsabilidade de controle estava sobre a Coroa.

> "Assim como as ribeiras, as freguesias também serviam de divisão territorial para os objetivos de colonização do próprio Governo português, numa época em que a união da Igreja e do Estado impedia uma separação muito nítida de competências entre os dois poderes." (CHRISTIANE, 2007, p. 86)

Ademais, segundo Christiane (2007), as freguesias tinham intrinsecamente a função de organizar o território de acordo com os intentos lusitanos, pois na estruturação espacial urbana que estava em sua gênese, as terras que pertenciam ao patrimônio da igreja corroborariam para a coesão e estabelecimento de uma população nas mesmas. Além de oferecer espaços para a elevação de casas, as terras que compreendiam a frente e os arredores da igreja geralmente se destinavam a criação de praças ou espaços públicos que desenvolvessem as relações sociais da comunidade, desse modo, a mesma realidade se aplica a capela Nossa Senhora dos Remédios.

> "Verifica-se, então, como consequência direta da constituição do patrimônio religioso, o início a formação dos espaços públicos de uso comum, como largos e ruas, sendo a organização embrionária do que mais tarde serão as vilas e posteriores cidades." (CHRISTIANE, 2007, p. 93)

Além disso, os modos de produção do espaço das metrópoles européias eram as referências dos colonizadores para se edificar, implicando na importação de traços estrangeiros que se adaptavam as condições da colônia. Tal realidade se concretizou na edificação da simples capela Nossa Senhora dos Remédios, obra idealizada e realizada pelo português fundador do povoado, Bento Freire, sendo uma construção colonial esboçada pela estilística barroca - corrente que havia marcado a Europa no século XVII (Figura 1). Para mais, o simples fato deste edifício ter sido construído em pedra e cal, revela muito acerca dos propósitos europeus na região, pois a pedra tinha o valor de permanência. Ao ser estruturada com esse material forte e resistente, a então capela simbolizava o marco zero de um núcleo urbano cujo interesse econômico e político português se tornava cada vez mais evidente. Nessa perspectiva, tem-se que a esta foi o elemento que delineou a morfologia urbana sousense, visto que a partir dela estruturaram-se as ruas, as casas, as praças, e os demais componentes da futura cidade. Houve ainda a estratégia lusitana de erguê-la próxima ao Rio do Peixe (Figura 2), permitindo a possibilidade de vida através da estabilidade da área: o abastecimento de água dava-se de forma mais fácil, as terras eram mais férteis para o cultivo, que consequentemente era fonte de sobrevivência ao resultar em alimento para a população, e podia-se caçar e introduzir facilmente fazendas de gado naquele espaço, possibilitando maiores trocas comerciais.

Figura 1: Antiga Capela Nossa Senhora dos Remédios
Fonte: Acervo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística/IBGE

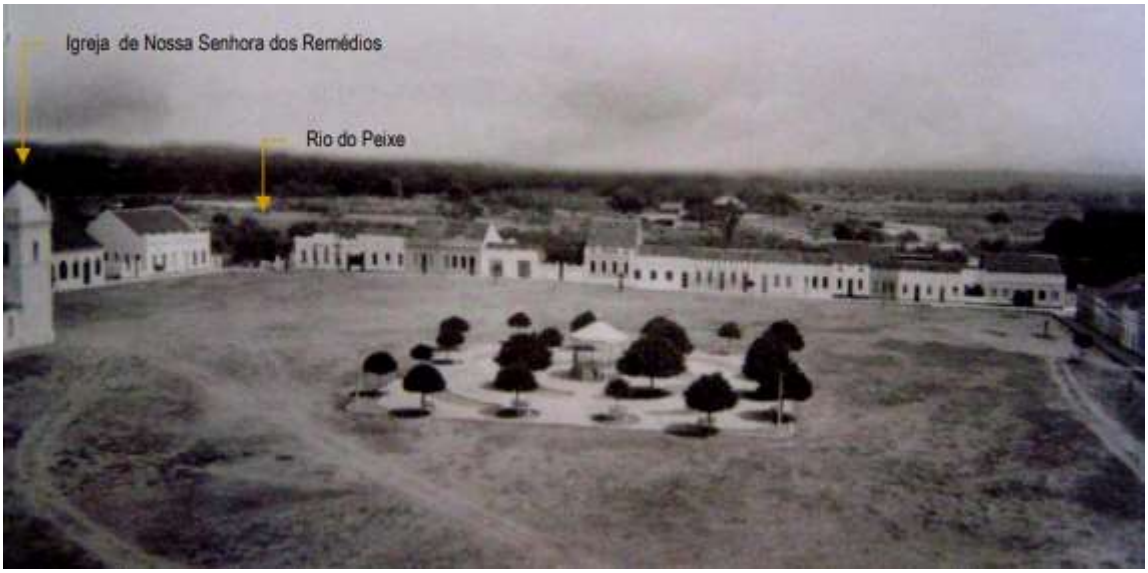


Figura 2: Vista do marco zero de Sousa, 1934
Fonte: CHRISTIANE (2007, p. 114)

Conjuntamente, as freguesias da região sertaneja fizeram surgir uma rede de estradas, estas que também cortavam a localidade da Povoação Jardim do Rio do Peixe, formando caminhos que proporcionaram o intercâmbio entre os pequenos espaços e as metrópoles, tanto de indivíduos, como de animais e diversas outras mercadorias.

> "Observando-se cidades interioranas de pequeno porte, percebe-se que as vias de circulação que a interligam a outras cidades, distritos e povoados, dominam o eixo de circulação intra-urbana, sendo um elemento estruturante da morfologia urbana local. E no sentido Oeste a mesma via destina-se à Povoação do Jardim do Peixe (Sousa) e desta, provavelmente, deveria dirigir-se até Icó, povoação da Capitania do Ceará localizada a Oeste da capitania da Paraíba e situada às margens do rio Jaguaribe. Assim, acredita-se que esta via, que cortava o povoado na direção Leste / Oeste tendo como ponto central a Igreja Matriz, fora para a trama urbana um dos seus elementos estruturadores e definidores." (CHRISTIANE, 2007, p. 112)

Seguidamente, a mesma ascendeu como vila no ano de 1800. Nesse intervalo de tempo, também se configurou na povoação um Julgado, uma instituição encarregada de exercer a justiça e garantir a contenção dos crimes no interior, fomentando a continuidade do crescimento populacional, pois o povoado se apresentava como um ambiente mais estável e seguro. A partir de então, compreende-se que mais do que no âmbito construtivo, político e econômico, os portugueses influenciaram cultural e socialmente a região. Tal afirmação se baseia na própria escolha do nome do futuro município, pois por muito tempo acreditou-se que o este era uma homenagem a Bento Freire de Sousa, seu fundador. Todavia, Julieta (1986) nos revela em seus estudos que a escolha baseou-se no cumprimento das cartas régias da época, que determinavam que as vilas que ascendiam nas capitanias deveriam receber nomes de cidades portuguesas. Outra herança cultural deixada pelos lusitanos foi a tradição de enterrar padres dentro das igrejas, fato que ocorreu quando Bento Freire faleceu, sendo enterrado na parte frontal e interior da capela que havia elevado.

Portanto, entende-se que a criação de uma freguesia a partir da construção da capela Nossa Senhora dos Remédios, assim como das estradas que abriram acesso para permutas entre povos em relação a todas as esferas sociais, a imposição de uma doutrinação religiosa aos índios, na tentativa de domesticá-los para que oferecessem mão-de-obra para a construção das edificações do povoado, foram as balizas do crescimento populacional e os definidores da malha urbana que ali se formaria. Além disso, serviram como método de conquista e ocupação da zona sertaneja, permitindo a continuidade da vida em terras hostis. Assim, o "Eldorado" dos colonizadores sertanistas se desenvolveria, emergindo como Sousa, cujo cognome é "Cidade Sorriso" da Paraíba, que apesar e por causa da influência lusitana, dos encontros e desencontros em sua história, resistiu como sendo uma das últimas fronteiras do Brasil Colonial.

REFERÊNCIAS:

ABREU, Capistrano de. **Capítulos de história colonial (1500-1800) & Caminhos antigos e o povoamento do Brasil.** Brasília, 1963.

ALMEIDA, Horácio de. ***História da Paraíba - tomo I***. 2a edição, João Pessoa, Editora Universitária da UFPB, 1978. (Capítulo II).

AMANTINO, Marcia. **O mundo das feras**: Os moradores do sertão do Oeste de Minas Gerais - século XVIII. São Paulo: Annablume, 2008. 262 p.

ANÔNIMO. ***Sumário das Armadas***. Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, tomo XXXVI, parte I, 1873, p. 5-90.

BARBALHO, Luciana de Carvalho. **Capitania de Itamaracá** : Poder local e conflito: Goiana e Nossa Senhora da Conceição 1685-1742. 2009. 126 p. Dissertação (Pós Graduanda em História) - Universidade Federal da Paraíba , João Pessoa, 2009. Disponível em: <http://tede.biblioteca.ufpb.br/bitstream/tede/6024/1/arquivototal.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2018.

FERRAZ, Augusto. **Além do Rio:** ma fotografia da paisagem urbana – edição comemorativa ao sesquicentenário – Sousa – Paraíba/ August o Ferraz/ Sousa: AGT Produções, 2004.

GADELHA, Julieta Pordeus. **Antes que ninguém conte.** João Pessoa, A União: 1986.

GONÇALVES, Regina Célia. **Guerra e Açúcares** Política e Economia na Capitania da Parayba, 1585-1630. Bauru, SP: Edusc, 2007.

GUEDES, Paulo Henrique Marques de Queiroz. **A colonização do sertão da Paraíba: agentes produtores do espaço e contatos interétnicos (1650 – 1730)**. 2006. 157 p. Dissertação (Mestre em Geografia)- Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006. Disponível em: <http://www.geociencias.ufpb.br/posgrad/dissertacoes/paulo_henrique_guedes.pdf>. Acesso em: 15 maio 2018.

LIRA, Leandro de Lima. **História da Paraíba**. Disponível em: <http://www.pm.pb.gov.br/arquivos/Historia_da_Paraiba.pdf>. Acesso em: 04 maio 2018.

PRADO, J. F. Almeida. ***A Conquista da Paraíba: séculos XVI ao XVIII***. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1964. (Capítulos 1 ao 5).

SALVADOR, Vicente d. ***História do Brazil de Frei Vicente do Salvador***. Edição revista por Capistrano de Abreu. São Paulo, Weiszflog Irmãos, 1918. (Capítulos III ao XVI)

SARMENTO, Christiane Finizola. **Povoações, Freguesias e Vilas na Paraíba Colonial:**: Pombal e Sousa, 1697-1800 . 2007. 163 p. Dissertação (Mestranda em Arquitetura e Urbanismo)- Universidade Federal do Rio Grande do Norte , Natal, 2012. Disponível em: <http://ftp://ftp.ufrn.br/pub/biblioteca/ext/bdtd/ChristianeFS.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2018.

SOUSA, Gabriel. **Tratado Descriptivo do Brasil em 1587**. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignacio da Silva, 1879. 413 p.

VILLAR, Leandro . **A conquista da Paraíba**. Disponível em: <http://seguindopassoshistoria.blogspot.com/2011/02/conquista-da-paraiba.html>. Acesso em: 19 maio 2018.

V enanparq
Salvador - 2018

INSULA ROMANA: HABITAÇÃO COLETIVA NA ROMA IMPERIAL

INSULA ROMANA: COLLECTIVE HOUSING IN IMPERIAL ROME

INSULA ROMANA: VIVIENDA COLECTIVA EN LA ROMA IMPERIAL

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

DA COSTA, Éllen Cristina
Arquiteta e Urbanista; Mestranda do PROPAR-UFRGS
ellencdacosta@ufrgs.br

Venanparq
Salvador - 2018

ÍNSULA ROMANA: HABITAÇÃO COLETIVA NA ROMA IMPERIAL

INSULA ROMANA: COLLECTIVE HOUSING IN IMPERIAL ROME

INSULA ROMANA: VIVIENDA COLECTIVA EN LA ROMA IMPERIAL

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Este trabalho consiste em um breve estudo sobre a habitação coletiva romana a partir do século IV a.C. Com ele, pretende-se entender quem eram as pessoas que utilizavam as *insulae* e como era a sua qualidade de vida. Com o redesenho de alguns exemplares encontrados na bibliografia, serão analisados a configuração espacial, a divisão dos ambientes em públicos e privados, os sistemas de circulação, a ventilação e iluminação natural, bem como a multifuncionalidade e as infraestruturas hidrossanitárias nestes prédios, a fim de estabelecer um padrão da tipologia e compreender as semelhanças entre a habitação coletiva antiga e moderna.
PALAVRAS-CHAVE: habitação; romanos; uso; tipologia; arquitetura.

ABSTRACT:
This work is a brief study on roman collective housing from the four century B.C. Its intention is the understanding of who used the insulae *and how was their quality of life. With the redesign of some examples found in the bibliography, it will be analysed these buildings' spatial configuration, division of public and private rooms, circulation systems, ventilation and natural lighting, as well as its multifunctionality and hydro sanitary infrastructures, establishing a pattern of typology and understanding the similarities between old and modern collective housing.*
KEYWORDS: *housing; Romans; use; typology; architecture.*

RESUMEN:
Este trabajo consiste en un breve estudio sobre la vivienda colectiva romana a partir del siglo IV a. C. Con él, se pretende entender quiénes eran las personas que utilizaban las insulae y cómo era su calidad de vida. Con el rediseño de algunos ejemplares encontrados en la bibliografía, se analizarán la configuración espacial, la división de los ambientes en públicos y privados, los sistemas de circulación, la ventilación e iluminación natural, así como la multifuncionalidad y las infraestructuras hidrosanitarias en estos edificios, a fin de establecer un patrón de la tipología y comprender las semejanzas entre la vivienda colectiva antigua y moderna.
PALABRAS-CLAVE*: vivienda; romanos; uso; tipología; arquitectura.*

INTRODUÇÃO

No início da civilização, a cultura romana se desenvolvia lentamente enquanto o povo grego vivia seu apogeu.[1] Os romanos estudaram, aprimoraram e buscaram ultrapassar a arte helenística, chegando a uma arquitetura basicamente utilitária.[2] As funções de projetista e construtor foram acumuladas, os edifícios iam ganhando forma no canteiro de obras, a partir de várias participações individuais.[3] Um tipo de construção que se tornou popular no século IV a.C. foi a *insula*, uma edificação ou um bloco de edifícios com, em média, seis pavimentos, que servia de habitação coletiva no período da Roma Imperial (Figura 1). *Insula* é um verbete latino que significa "ilha" e faz referência ao modo como essas construções se destacavam na paisagem urbana, já que eram edificações de grande altura e chegavam a configurar quarteirões inteiros.[4] Carcopino comenta sobre a semelhança entre a altura destas edificações e as habitações coletivas do século XX:

> "A altura era sua característica dominante, e essa altura, que uma vez surpreendeu o mundo antigo, ainda nos surpreende por sua semelhança impressionante com os nossos edifícios mais ousados e modernos.[5] " (CARCOPINO, 1943, p. 25)

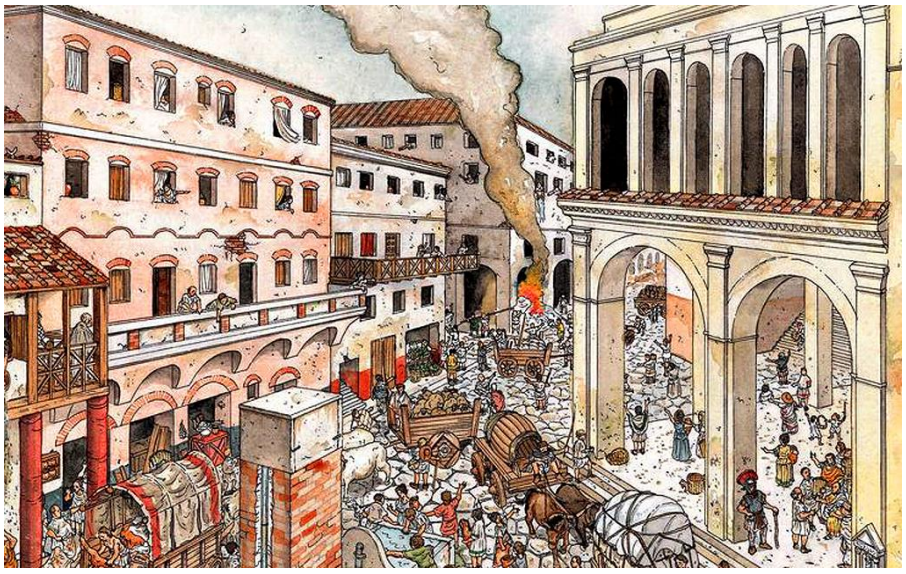


Figura 1: Ilustração da cidade romana
Fonte: https://goo.gl/s5ovxA

[1] BENEVOLO, 2009, p. 50.

[2] CHOISY, 1952, p. 277.

[3] BENEVOLO, 2009, p. 51.

[4] BECKER, 2016.

[5] Tradução feita pela autora a partir do trecho: "*Height was its dominant characteristic and this height which once amazed the ancient world still astounds us by its striking resemblance to our own most daring and modern buildings. "*

ORIGEM

Roma foi fundada durante o século VIII a.C., na região do Lácio, na Península Ibérica. Durante sua existência, passou por diversos regimes de governo, iniciando como uma monarquia, transitando para uma república oligárquica e, finalmente, para um vasto império que se caracterizou pela conquista e pela assimilação cultural.

Conforme Carcopino, a *Urbs*[6] teve cerca de um milhão e duzentos mil habitantes durante o auge do império, e um território de 2.000 hectares. Contudo, devemos considerar a grande quantidade de construções públicas, como santuários, docas, banhos, circos e teatros que ocupavam uma grande extensão do território romano.[7]

Dessa forma, com o grande aumento da população urbana e a impossibilidade de expansão da área, houve a necessidade de diminuir a largura das ruas e de desenvolver uma construção massificada, que fosse constituída de células habitacionais, assim surge a *insula*.[8] As *insulae*[9] mais antigas foram datadas do século IV a.C., e suas ruínas podem ser vistas ainda hoje em Roma, Pompéia, Herculano e Óstia.[10] No século II a.C., Roma já era uma cidade vertical, contando com vários exemplares dessa tipologia.[11]

No início do séc. I a.C., a economia romana estava abalada, haviam muitas confiscações de terrenos e edifícios devido a inadimplência dos impostos e hipotecas, acarretando no aumento do valor do solo urbano.[12] O declínio econômico e social estava ligado à diminuição da produção e consequente compulsão econômica. Esta resultou na dificuldade de aquisição de materiais e mão-de-obra, assim como na restrição formal dos edifícios e na má qualidade das construções.[13]

PÚBLICO

A estrutura social romana iniciou a partir dos patrícios e dos plebeus. Os patrícios - elite social, econômica e política de Roma - eram descendentes dos fundadores da cidade e possuíam grandes propriedades de terra e riqueza. Já os comerciantes, artesãos e funcionários compunham a plebe, eram trabalhadores de vida humilde. A partir desses dois grupos sociais surgiram os clientes, o proletariado, os escravos e os libertos. Os clientes eram protegidos dos patrícios em troca de pequenos serviços prestados, de forma semelhante ao proletariado, que respondia ao Estado romano e compunha o exército. Já os escravos poderiam ser tanto pessoas capturadas durante excursões militares quanto pessoas endividadas. Eram considerados como bens

[6] *Urbs*: com letra maiúscula, representa a cidade de Roma.

[7] CARCOPINO, 1943, p. 22.

[8] GYMPEL, 2000, p. 13.

[9] *Insulae*: plural de *insula*.

[10] FYE, 2011.

[11] BECKER, 2016.

[12] MARTIN, 2013, p. 99.

[13] BENEVOLO, 2009, p. 69.

e não possuíam nenhum direito.[14] Alguns patrícios, entretanto, ofereciam pequenos incentivos monetários para seus escravos, que poderiam utilizar o dinheiro para comprar a sua liberdade. Estes, como se pode deduzir, compunham o último grupo da sociedade romana. Estima-se que cerca de oitenta por centro da população da Roma Imperial, de forma mais ou menos antiga, tinha ligação com a escravidão.[15]

Os patrícios moravam em edificações térreas chamadas *domus* (Figura 2). Estas habitações eram muito introspectivas, possuindo fachadas sem aberturas para a rua; suas portas e janelas eram abertas para os pátios internos.

Todos os outros habitantes romanos moravam nas *insulae* que, ao contrário das *domus*, possuíam suas aberturas voltadas para a via. Quando havia um pátio interno, as *insulae* se abriam para ambos os lados, aumentando a ventilação e a luminosidade no interior dos apartamentos.[16]

Figura 2: Corte perspectivado da *domus* romana
Fonte: http://informa.comune.bologna.it/iperbole/media/5/domusfondo_1.jpg

Para os romanos das classes baixas, as unidades de moradia não eram nada mais do que abrigos. As tradições familiares e as cerimônias religiosas intrínsecas ao conceito de lar se aplicavam apenas às casas dos patrícios.[17] Alguns cidadãos, com melhores condições de vida, alugavam todo o térreo das *insulae* mais luxuosas, possuindo residências com uma configuração espacial semelhante às *domus*.[18]

[14] FERNANDES, 2016.

[15] CARCOPINO, 1943, p. 61.

[16] Ibidem, p. 24.

[17] MUMFORD, 1998, p. 243.

[18] CARCOPINO, 1943, p. 26.

As pessoas mais pobres viviam nos últimos pavimentos dos prédios, onde alugavam quartos individuais, cujo valor do aluguel era mais barato.[19] Dessa forma, uma *insula* abrigava pessoas de variados grupos sociais e diferentes situações financeiras. Essa miscigenação também acontecia no tecido urbano, uma vez que as habitações majestosas e humildes estavam lado a lado.[20]

CONSTRUÇÃO

Autores franceses do século XX interpretaram as palavras *domus* e *insula* de forma equivocada. Eles consideravam que o termo *domus* seria equivalente aos blocos residenciais e que as *insulae* seriam os apartamentos, o que causou bastante confusão entre os estudiosos.

Contudo, Carcopino afirma que a forma etimológica de cada termo refuta esta ideia. *Domus* implica em uma propriedade hereditária, em que vivem apenas o proprietário e sua família. Já a *insula*, como dito anteriormente, significa ilha, um bloco isolado que possui vários apartamentos ou *cenaculum*[21], que abrigavam pelo menos cinco moradores de uma ou mais famílias de inquilinos.[22]

O Catálogo Geral, uma espécie de senso realizado no ano de 315 d.C., catalogou cerca de 44.850 *insulae* e 1.781 *domus* na cidade de Roma. Uma proporção de 25\1.[23] Cada *insula* poderia abrigar, em média, 2.000 pessoas.

Muitos proprietários das *insulae* não se ocupavam diretamente com a sua administração; eles arrendavam os pavimentos superiores a um promotor por um período médio de cinco anos, a um valor semelhante ao cobrado por uma *domus* no pavimento térreo. Este inquilino, por sua vez, era responsável pela manutenção do espaço, pela busca por arrendatários e pela harmonia entre eles, assim como pela coleta dos aluguéis trimestrais, cujos lucros lhe beneficiavam.[24]

As construções das *insulae* eram iniciativas especulativas, já que os empreiteiros romanos lucravam com a construção de exemplares precários que mal se sustentavam em pé.[25] A hierarquia dos pavimentos nas *insulae* difere da usada atualmente. Na Roma Imperial, os apartamentos mais caros eram os localizados nos níveis mais baixos.[26] Nesses edifícios não havia água e esgoto canalizados (Figura 3) e era muito frequente a ocorrência de desmoronamentos e incêndios.[27] Na maior parte das construções, o prédio se configurava ao redor de um pátio aberto, onde haviam poços com água para o uso dos moradores.[28]

[19] MARTIN, 2013, p. 188.

[20] CARCOPINO, 1943, p. 27.

[21] *Cenaculum*: palavra usada para se referir a uma unidade habitacional, derivada da palavra latina *cena* (jantar).

[22] CARCOPINO, 1943, p. 19.

[23] BECKER, 2016.

[24] CARCOPINO, 1943, p.43.

[25] MUMFORD, 1998, p. 242.

[26] BECKER, 2016.

[27] MARTIN, 2013, p. 119.

[28] BECKER, 2016.

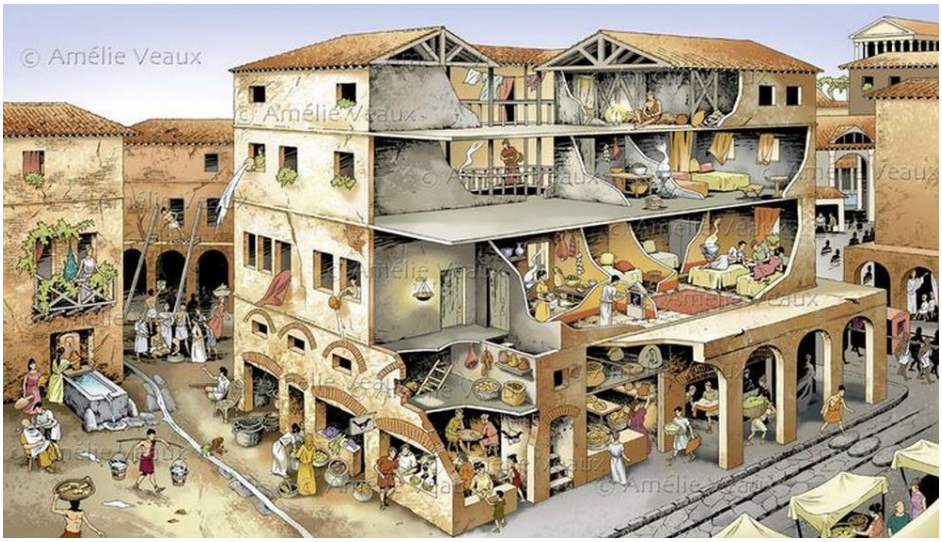


Figura 3: Corte perspectivado da *insula* romana. Coleta de água em uma fonte pública

Fonte: http://bppmalta.com/wp-content/uploads/2016/08/roman-apartments-apartments-better.jpg

A instabilidade das *insulae* era causada, na maioria das vezes, pela redução dos custos da obra por parte dos construtores.[29] Isso levou o imperador Augusto a limitar a altura das *insulae* em 70 pés romanos, o equivalente a 21 metros, com o propósito de reduzir a probabilidade dos colapsos. O imperador Nero reforçou o controle sobre esse limite após o incêndio do ano 64 d.C., que destruiu muitas *insulae*. Já o imperador Trajano, reduziu a margem para 60 pés, cerca de 18 metros de altura.[30]

Durante o final da república e o início do império, as *insulae* eram construídas em tijolo, concreto e pedra. Os níveis superiores eram em madeira e barro, para que as edificações alcançassem maiores alturas. Nero proibiu o uso da madeira e das paredes compartilhadas, assim o fogo não se propagaria tão facilmente de uma *insula* à outra. O imperador também ampliou as caixas das ruas e incentivou a redução da ocupação do solo em função de pátios internos e pórticos no pavimento térreo, para que estes pudessem servir de abrigo contra os detritos de uma possível erosão ou incêndio.[31] Vitruvius, em seu tratado "De Architectura Libri Decem", de I a.C., cita as *insulae*[32] quando recomenda o uso de uma determinada madeira nas cimalhas do perímetro, pois se trata de uma madeira que não pode "fazer chama ou carvão", ou seja, que não propaga facilmente o fogo.[33] A escassez de mobiliário no interior dessas edificações também reduziu a proporção destes incêndios.[34]

[29] MARTIN, 2013, p. 119.

[30] HARVEY, 2013.

[31] Ibidem.

[32] *De Architectura Libri Decem*, livro II, capítulo IX.

[33] VITRÚVIO, 1960, p. 63.

[34] CARCOPINO, 1943, p. 33.

TIPOLOGIA

Os apartamentos romanos só foram conhecidos quando a cidade de Óstia foi encontrada.[35] A cidade localiza-se a 20 milhas de Roma e era utilizada como porto por toda a região. Lá existem as *insulae* mais bem preservadas (Figura 4) de todo o império.[36] Somente com as escavações feitas entre 1938 e 1942 que a habitação coletiva romana começou a ser compreendida. Vários pesquisadores vêm tentando classificar os exemplares encontrados em uma tentativa de agrupá-los. Ainda assim, grande parte das *insulae* encontradas possuem uma configuração espacial bastante semelhante.[37]

Figura 4: Foto das ruínas do Caseggiato di Diana, em Óstia, na Região I, *insula* III.
Fonte: http://ginerccss.blogspot.com.br/2015/01/

O apartamento romano era chamado de *cenaculum* e, via de regra, era compostos por três ambientes: o *medianum*, a *exedra* e o *cubiculum*.[38] O *medianum* pode ser considerado como a sala principal, o ambiente central do apartamento, frequentemente com forma retangular, tinha como principal função fornecer acesso a todos os outros cômodos. Era extremamente importante, pois era utilizado como sala comum a todos os moradores do apartamento. Também era o ambiente com mais aberturas e, devido à falta de cozinha na maioria dos apartamentos, era no *medianum* que os moradores faziam as suas refeições com o auxílio de pequenas grelhas portáteis.[39]

[35] HERMANSEN, 1982, p. 17.

[36] BECKER, 2016.

[37] HERMANSEN, 1982, p. 18.

[38] HARVEY, 2013.

[39] HERMANSEN, 1982, p. 22.

A *exedra* seria uma sala de estar, e o *cubiculum* era equivalente a um quarto.[40] Os moradores não podiam acender um braseiro e preparar suas refeições no seu *cubiculum*, pois eles ficariam sufocados com a fumaça devido à falta de aberturas neste cômodo. A maioria das pessoas cozinhava de forma improvisada no *medianum*, onde a fumaça era liberada através das aberturas.[41]

Muitos proprietários dos apartamentos sublocavam seus ambientes. Dessa forma, o *cubiculum* era a única área privativa dentro da habitação. O *medianum* e a *exedra* eram ambientes de uso coletivo, onde os locatários podiam interagir.[42] É possível fazer uma relação entre alguns ambientes das *insulae* e das *domus*: a *exedra* corresponderia ao *tablinum*, e o *medianum* apresentaria características sociais semelhantes ao *atrium*.[43] Via de regra os apartamentos eram apertados, ruidosos e sujos, fazendo com que as doenças se proliferassem rapidamente.

As diferenças mais significativas entre as edificações dizem respeito à configuração espacial do térreo. Ao que tudo indica, as *insulae* se desenvolveram a partir de quatro tipos de construções urbanas[44]:

• Casa com átrio sem comércio: os apartamentos ocupavam todo o piso térreo, as *insulae* não possuíam nenhuma loja.

• Casa com átrio e com comércio: existiam lojas na fachada lindeira à rua e quartos nos fundos. Essas lojas, na sua maioria, serviam de câmaras de trabalho e moradia.

• Ala de comércio independente: o pavimento térreo era dedicado exclusivamente aos estabelecimentos industriais, os apartamentos estavam localizados nos níveis acima.

• Habitação com comércio e com ala de fabricação: é conhecido como habitação múltipla com pátios. É uma combinação dos três primeiros tipos de *insulae*, e a edificação circunda um pátio destinado a fornecer iluminação e ventilação a todos os cômodos.

Nas *insulae* mais humildes, a configuração com o térreo ocupado por lojas e tabernas com apartamentos nos fundos era a mais comum. O comércio era acessado diretamente a partir da rua (Figura 5), por uma grande porta que compreendia toda a sua largura (Figura 6), com folhas de madeira dobráveis para que fossem recolhidas durante o dia e trancadas e parafusadas durante a noite.[45]

Na esquina de cada taberna, geralmente, havia uma escada com cinco ou seis degraus de pedra ou tijolo; os demais degraus eram feitos de madeira. A escada levava a um sótão, que recebia iluminação através de

[40] FYE, 2011.

[41] HERMANSEN, 1982, p. 22.

[42] HARVEY, 2013.

[43] HERMANSEN, 1982, p. 22.

[44] FYE, 2011.

[45] CARCOPINO, 1943, p.26.

perfurações acima da entrada. Este espaço era utilizado como moradia para alguns lojistas, funcionários e suas famílias.[46]

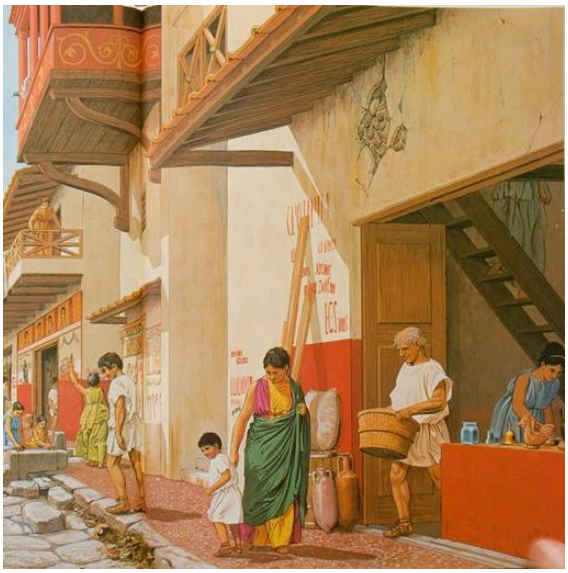


Figura 5: Reconstrução gráfica de tabernas em Pompéia

Fonte: https://goo.gl/JgXhA3

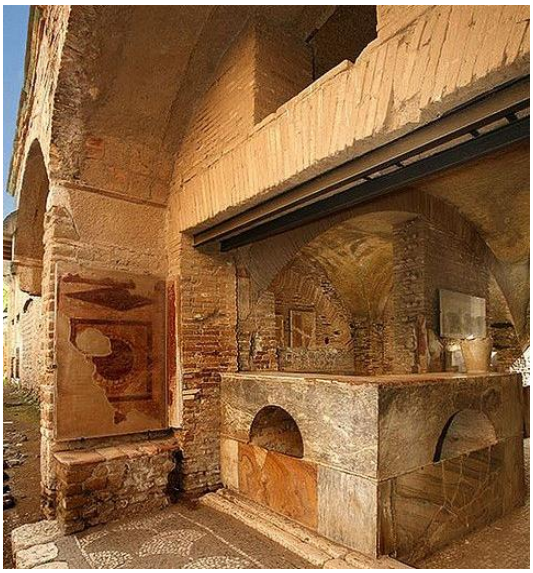


Figura 6: Foto das ruínas de uma taberna em Óstia

Fonte: https://goo.gl/wAFMBr

Geralmente o segundo pavimento era alcançado por meio de uma escada acessada a partir da rua, ou por um corredor central ou lateral. As lojas normalmente eram protegidas por pórticos ou varandas, muitas vezes em madeira. Ainda hoje são visíveis os apoios embutidos nas paredes. As portas das lojas eram grandes e centralizadas, diferentes das portas de acesso aos demais pavimentos das *insulae*, que eram menores e localizadas nas extremidades da fachada.[47] As aberturas variavam em tamanho e quantidade e, apesar de geralmente serem numerosas, havia pouca iluminação e ventilação nestas edificações.[48] Os moradores precisavam se proteger do clima com panos e peles penduradas nas aberturas. Persianas de uma ou duas folhas de madeiras também eram utilizadas para manter o frio, o calor e a chuva afastados do interior da habitação.[49]

Esses edifícios construídos lado a lado e suas aberturas padronizadas e uniformes, conferiam uma unidade visual para o conjunto.[50] A aparência externa dos andares superiores apresentava poucas variações. A *insula* era muito parecida com os blocos residenciais que vemos hoje em dia, tal semelhança foi comentada por Carcopino no seguinte fragmento de texto:

[46] CARCOPINO, 1943, p.27.

[47] FYE, 2011.

[48] CARCOPINO, 1943, p. 29.

[49] Ibidem, p. 35.

[50] FYE, 2011.

> "[...]esses desenhos mostram analogias tão surpreendentes com os edifícios em que nós mesmos vivemos, que à primeira vista somos tentados a desconfiar deles. Um exame mais atento, no entanto, testemunha a precisão consciente dessas reconstruções.[51] " (CARCOPINO, 1943, p. 29)

Quando o autor menciona "esses desenhos", ele se refere às reconstruções gráficas (Figura 7) feitas a partir das descobertas das *insulae* de Óstia. Estas reconstruções em planos e elevações nos permitem ter uma visão mais humanizada do que hoje conhecemos como ruínas.

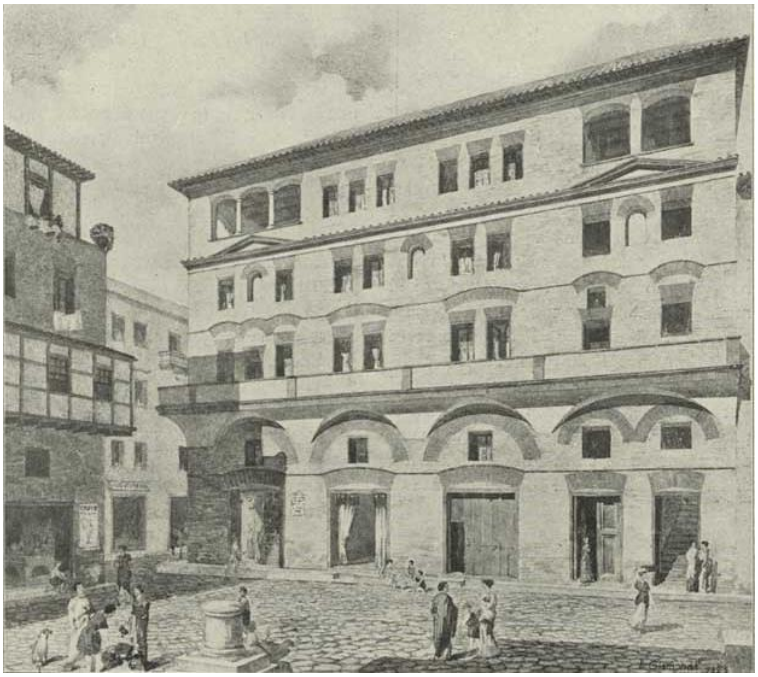


Figura 7: Reconstrução gráfica do Caseggiato di Diana, por Italo Gismondi

Fonte: https://goo.gl/BBFCbh

ANÁLISE

São poucas as *insulae* de Roma que ainda estão de pé. As mais conservadas localizam-se na Via Biberática, junto ao Mercado de Trajano. As edificações de Óstia encontram-se em diversos estados de solidez e a maioria possui somente parte do pavimento térreo ainda intacta. Dessa forma, as reconstruções gráficas existentes baseiam-se nas evidências encontradas na bibliografia de grandes escritores da época e no sítio atual. A partir das plantas baixas e das descrições disponíveis no livro "Ostia: Aspects of roman city life", de Gustav Hermansen, foram feitos redesenhos e análises comparativas de 3 *insulae* da cidade de Óstia:

[51] Tradução feita pela autora a partir do trecho: "[...] these drawings show such startling analogies with the buildings in which we ourselves live that at first sight we are tempted to mistrust them. A more attentive examination, however, bears witness to the conscientious accuracy of these reconstructions. "

a) Case di via dei Vigili - Região II, *insula* III (Figura 8). Estes apartamentos são do período do Imperador Adriano, localizam-se a leste dos Banhos de Netuno.

Figura 8: Planta baixa da Case di via dei Vigili, em Óstia
Fonte: http://www.ostia-antica.org/regio2/3/3-3.gif

b) Casa delle Pareti Gialle + Casa del Graffito – Região III, *insula* IX. Estas edificações do período do Imperador Adriano, fazem parte da Case a Giardino (Figura 9), um complexo com habitação, comércio e serviços.

Figura 9: Planta baixa do complexo Case a Giardino, em Óstia
Fonte: http://www.ostia-antica.org/regio3/9/9.gif

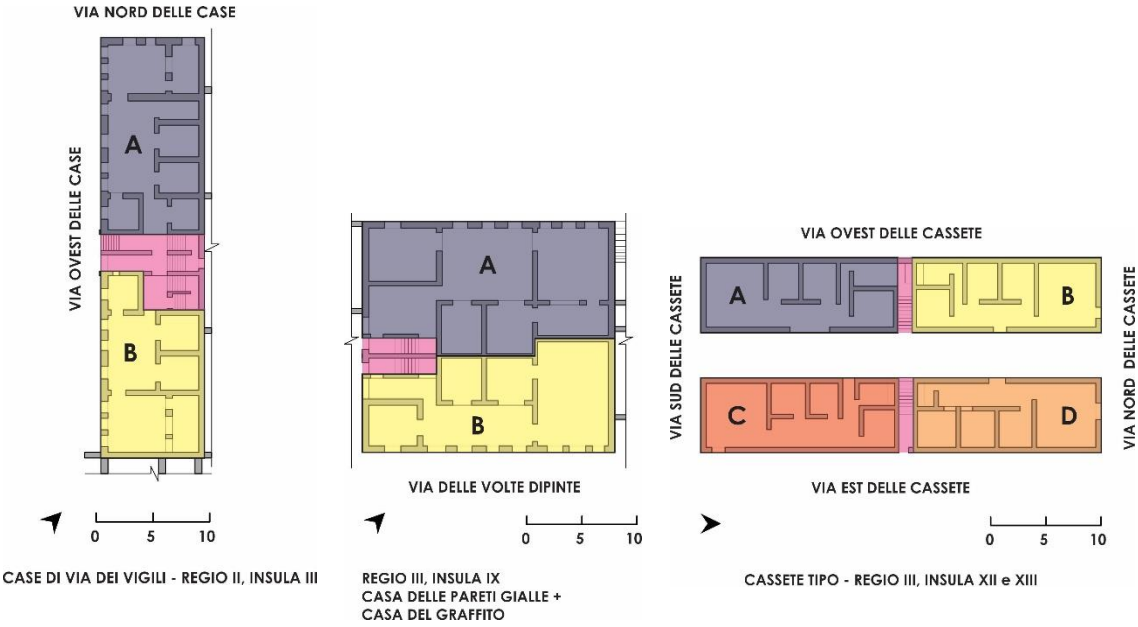
c) Cassete Tipo - Região III, *insula* XII e XIII (Figura 10). São os blocos de apartamentos mais antigos de Óstia, do início do período do Imperador Trajano.

Figura 10: Planta baixa Cassete Tipo, em Óstia
Fonte: http://www.ostia-antica.org/regio3/12/12-1.gif

As análises consistem na verificação da posição dos apartamentos e da configuração espacial contida na bibliografia, na comparação entre a posição das circulações verticais, na investigação da iluminação e da ventilação dos edifícios. De forma similar, será exposta uma *insula* com térreo multifuncional, a *Insula* 1-5 da Região V, também localizada em Óstia.

Posição dos apartamentos

Em se tratando do posicionamento dos apartamentos, os blocos a) e c) são semelhantes, pois em ambos os casos os apartamentos são espelhados a partir da menor face, o que não ocorre em b). Os apartamentos do Cassete Tipo não possuem nenhuma parede compartilhada, os dois blocos estão descolados e entre eles existe uma pequena via interna (Figura 11), por onde as escadas são acessadas. No segmento do bloco b), o apartamento Casa delle Pareti Gialle (A) está voltado para o jardim interno do conjunto Case a Giardino.



a) Quantidade de unidades **b) Quantidade de unidades** **c) Quantidade de unidades**

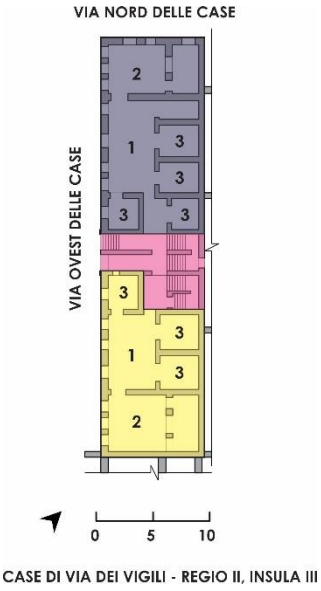
Fonte: autora

Figura 11: Via entre os blocos do Cassete Tipo vista do norte

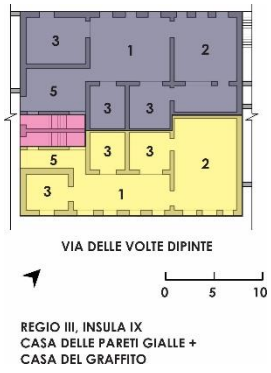
Fonte: https://goo.gl/d4unMw

Configuração espacial

O arranjo interno dos apartamentos examinados é bastante homogêneo. Todos possuem 1-*medianum*, 2-*exedra* e 3-*cubiculum*, e as funções de corredor, sala de estar e dormitório respectivamente, permanecem as mesmas. A *exedra* é o ambiente de maiores dimensões do apartamento romano, ela possui algumas aberturas, mas em menor quantidade do que o *medianum*. Também é o último espaço a ser alcançado durante o percurso dentro do apartamento. O *cubiculum* também apresenta medidas muito semelhantes nas três *insulae*. Quanto à configuração espacial, a exceção aparece no bloco b), onde existe um cômodo extra, o 5-*vestibulum*[52]. Os apartamentos de c) também contam com um diferencial: a latrina[53], representada na análise pelo número 4.



a) Divisão dos ambientes.



b) Divisão dos ambientes.

c) Divisão dos ambientes.

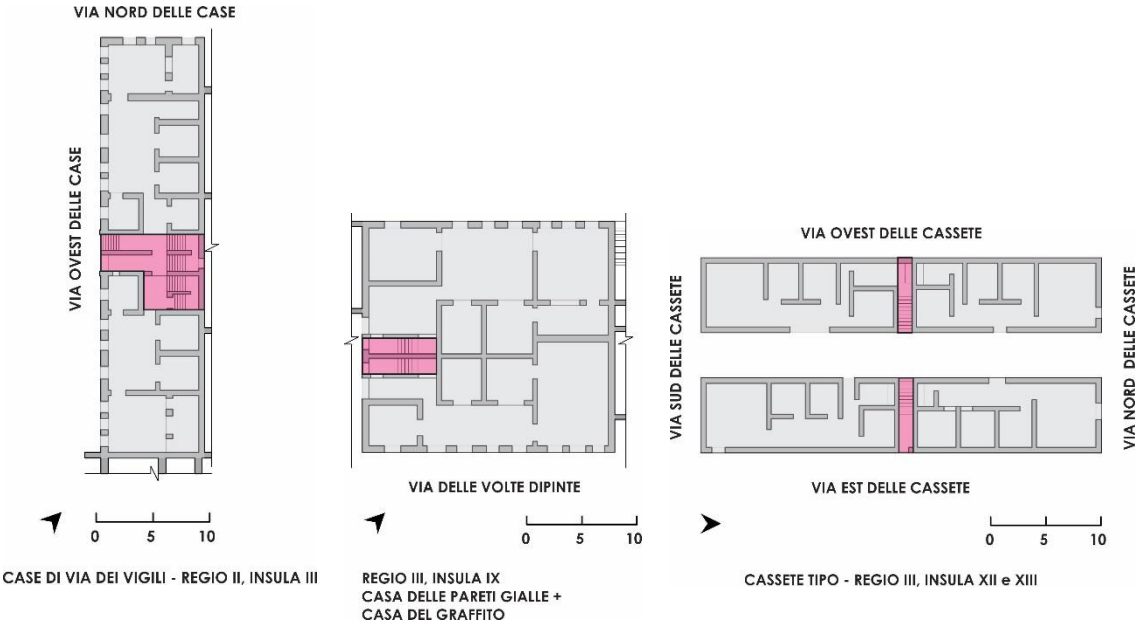
Fonte: autora

[52] *Vestibulum*: hall.

[53] Latrina: sanitário.

Circulações verticais

Verifica-se que nos três casos as escadas estão posicionadas no meio dos apartamentos, sendo alcançadas diretamente a partir da rua. As dimensões dos sistemas de circulação também são muito semelhantes entre os blocos, não havendo outra área coletiva do pavimento em nenhuma das edificações. Em a) a escada possui lances intercalados com patamares, e dois acessos a partir da rua (Figura 12). Já em b) existem duas escadas, e cada uma servia a um apartamento. No Cassete Tipo, uma escada foi utilizada por dois apartamentos.



a) Circulação vertical. **b) Circulação vertical.** **c) Circulação vertical.**

Fonte: autora

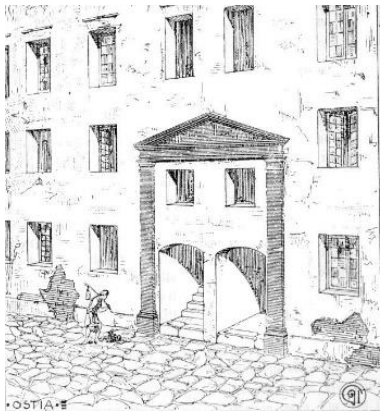
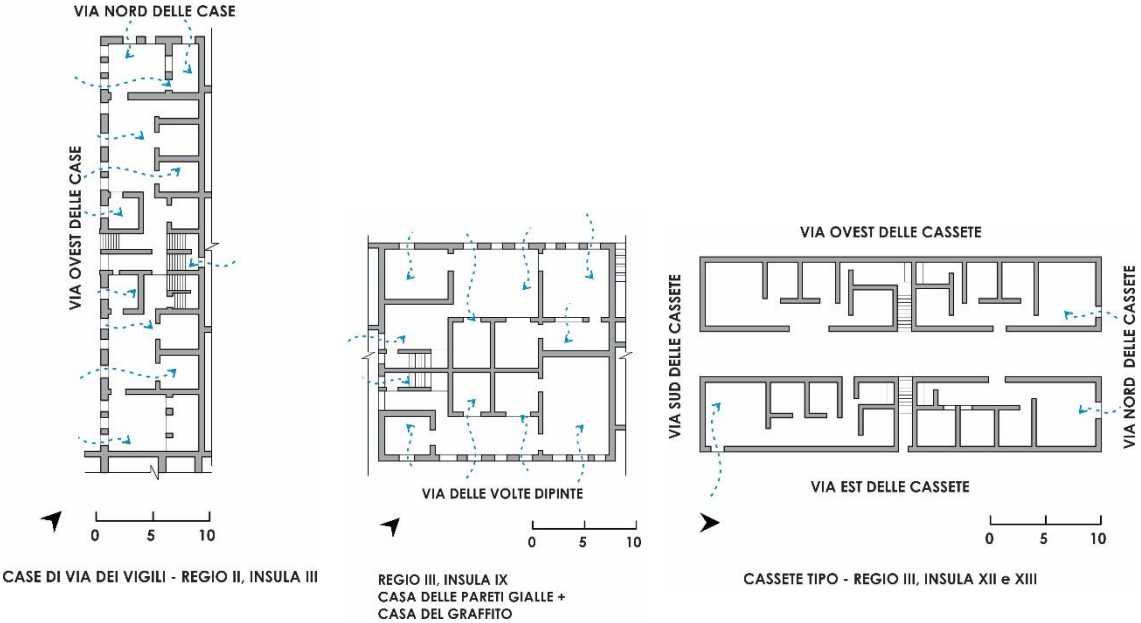


Figura 12: Reconstrução da fachada do bloco Case dei Vigili
Fonte: https://goo.gl/pyGJ1h

Ventilação e iluminação

A ventilação e a iluminação naturais foram consideradas a partir da quantidade e posição das aberturas. As ruínas dos apartamentos do Cassete Tipo encontram-se bastante degradadas, estando visíveis apenas alguns centímetros do pavimento térreo (Figura 13). Dessa forma, a bibliografia representou somente as aberturas que aparecem no local, a maioria eram portas e passagens. Como é possível notar no redesenho, a maior face dos apartamentos no bloco a) está voltada para sudoeste. Em b) e c) o *medianum*, o cômodo com maior quantidade de aberturas, localiza-se nas fachadas sudeste e leste respectivamente. Em nenhum dos casos estudados o *cubiculum* possui aberturas, e sua ventilação sempre acontecia através do vão de passagem para o *medianum*.

Figura 13: Ruínas do Cassete Tipo
Fonte: http://www.ostia-antica.org/regio3/12/12-1.htm



a) Circulação de ar na *insula*. **b) Circulação de ar na *insula*.** **c) Circulação de ar na *insula*.**

Fonte: autora

Multifuncionalidade

A variedade de usos também estava presente na habitação coletiva romana, a *Insula* 1-5 na Região V é uma das várias *insulae* que possuíam habitação, comércio e serviço integrados. Eram cinco unidades postas lado a lado, com algumas paredes individuais e funções claramente definidas.

Demarcação das 5 unidades que compõem o bloco

Fonte: autora

Conforme Hermansen, as paredes externas dessa construção possuíam 60cm e as internas, 45cm[54]. Cada taberna tinha um acesso único, diferenciado dos demais pelo seu tamanho. Nesta *insula*, as tabernas da Via delle Ermette possuíam dimensões semelhantes, eram interligadas e havia uma passagem entre as tabernas e o apartamento C, mas em algum momento ela foi lacrada. Pelos alinhamentos e paredes compartilhadas é possível que, em algum momento distinto da construção de B e de A, as unidades C, D e E tenham sido construídas juntas. As escadas de acesso ao segundo pavimento eram de madeira e possuíam acesso pela Via delle Ermette, nas extremidades das tabernas.

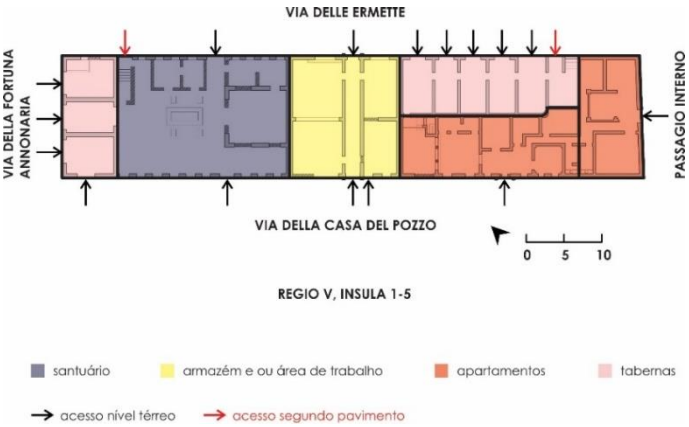


Diagrama de usos e acessos

Fonte: autora

[54] HERMANSEN, 1982, p. 27.

CONCLUSÃO

Devido à alta densidade de Roma, é provável que as *insulae* que existiram lá fossem um pouco diferentes das *insulae* de Óstia, mais compactas e com um maior número de unidades. Como as edificações foram implantadas conforme as áreas disponíveis para a construção, não é possível identificar um planejamento de acordo com a posição solar. O *medianum* e as suas aberturas eram importantes centros de vida social, assim, é presumível que este ambiente frequentemente tenha sido colocado na fachada principal da *insula*. Apesar das muitas aberturas, as intempéries e a rigidez do clima impediram que os cômodos fossem bem iluminados e ventilados, o que justifica a alta taxa de doenças propagadas na edificação.

Faz sentido pensar que as dimensões dos cômodos foram pensadas de acordo com a divisão entre público e privado; o tempo de permanência em cada um deles também deve ter sido um fator importante. O *cubiculum*, único ambiente privado dentro do apartamento, foi utilizado apenas como dormitório. Era o menor cômodo do apartamento e não possuía aberturas para o exterior. A vida em grupo foi priorizada ao se construir um *medianum* e uma *exedra* com maiores dimensões, afinal, eram nestes cômodos que uma ou mais famílias interagiam entre si.

Como forma de economizar nos custos da construção, os fluxos entre os pavimentos foram concentrados em escadas centrais. As escadas eram muito importantes pois a maioria das *insulae* não possuíam água encanada e os moradores precisavam descer ao térreo para buscá-la em fontes públicas.

A verticalização em função da redução do uso do solo não é o único fator com o qual podemos relacionar a *insula* da Roma Imperial e as habitações coletivas modernas. A repetição do arranjo interno de um determinado pavimento, um pavimento tipo, também ocorre em ambas as edificações. O andar térreo, com uma organização funcional diferente dos demais pavimentos, reunia as mais diversas atividades, o comércio estava entre as mais comuns. Os aspectos relativos às fachadas também devem ser levados em conta. A sobreposição das aberturas, além de um fator estrutural, compõe uma unidade visual. A homogenia entre a aparência externa das *insulae*, seja pelos seus elementos ou pela sua materialidade, reforça a ideia de conjunto.

As questões econômicas da tipologia permanecem muito parecidas com a atualidade. A construção de unidades de baixo custo para locação e a diferença comercial entre os pavimentos continua existindo. Entretanto, nos edifícios residenciais modernos, os apartamentos mais caros costumam estar em pavimentos mais altos, contrariamente ao que acontecia nas edificações romanas.

Dessa maneira, é possível entender que a maioria das diferenças entre as *insulae* e as habitações coletivas atuais acontecem devido a fatores socioeconômicos e culturais. A necessidade de abrigo e a falta do conceito de lar, fez com que várias famílias, de diferentes grupos da sociedade, morassem juntas em um mesmo apartamento. O arranjo interno deste possui elementos que conhecemos e utilizamos até hoje, como os dormitórios (*cubiculum*), a sala de estar (*exedra*) e a sala de jantar (*medianum*). Com o passar do tempo, serão incorporadas instalações hidrossanitárias aos apartamentos das *insulae*, o uso de latrinas e cozinhas acaba acentuando ainda mais as afinidades entre as tipologias. Assim sendo, acredita-se ser possível afirmar que a habitação coletiva da Roma Imperial é precursora dos edifícios de apartamentos modernos.

REFERÊNCIAS

ALFÖLDY, Géza. **A história social de Roma.** Lisboa: Presença, 1989.

BECKER, Jeffrey A. **Roman domestic architecture (insula).** Khan Academy, Mountain View – EUA, 2016. Disponível em: < https://goo.gl/E4EuaM >. Acesso em 02/11/2017.

BENEVOLO, Leonardo. **Introdução à arquitectura.** Lisboa: Edições 70, 2009.

CARCOPINO, Jérôme. **Daily life in Ancient Rome:** The people and the city at the height of the empire. London: George Routledge And Sons Ltd., 1943.

CHOISY, Auguste. **Historia de la arquitectura.** 2ª edição. Buenos Aires: Editorial Victor Leru, 1951.

FAZIO, Michael; MOFFETT, Marian; WODEHOUSE, Lawrence. **A história da arquitetura mundial.** 3. ed. Porto Alegre: AMGH, 2011.

FERNANDES, Cláudio. **Sociedade Romana.** História do mundo, Goiânia, 2016. Disponível em: <https://historiadomundo.uol.com.br/romana/queda-do-imperio-romano.htm#comment-2702109575>. Acesso em: 03/03/2018.

FYE, Justin A. **The Origin of the Modern Apartment:** The Roman Insulae. Domain: Boundary in the Architectural World, Kent – EUA, 2011. Disponível em: < https://goo.gl/zVybRo >. Acesso em: 04/11/2017.

GYMPEL, Jan. **História da arquitectura:** da antiguidade aos nossos dias. Colônia: Könemann, 2000.

HARVEY, Laura. **What is an insula?**. Rome: A City of Rental Property, Washington – EUA, 2013. Disponível em: < https://romaninsulae.weebly.com/what-is-an-insula.html>. Acesso em: 04/11/2017.

HERMANSEN, Gustav. **Ostia:** Aspects of roman city life. Alberta, Canada: University of Alberta Press, 1982.

MARTIN, Thomas R. **Ancient Rome:** From Romulus to Justinian. New Haven: Yale University Press, 2013.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história:** suas origens, transformações e perspectivas. Tradução e notas por Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROBERTSON, D.S. **Arquitetura grega e romana.** Tradução e notas por Julio Fisher. 1ª edição. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.

VITRÚVIO, Marcus Pollio. **The ten books on architecture.** Tradução e notas por Morris H. Morgan. New York: Dover, 1960.

V enanparq
Salvador - 2018

O SIGNIFICADO DE VILA NA MEMÓRIA E HISTÓRIA DA CIDADE

THE MEANING OF VILA IN THE MEMORY AND HISTORY OF THE CITY

EL SIGNIFICADO DE PUEBLO EN LA MEMORIA E HISTORIA DE LA CIUDAD

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

LUCCHESI, Bianca
Doutoranda em História pela PUC-SP; Mestre em História Social pela PUC-SP
bia_md@hotmail.com
SOUSA, Diógenes
Doutorando em História pela PUC-SP; Mestre em Urbanismo pela PUC - Campinas
diogenesudi@gmail.com

O SIGNIFICADO DE VILA NA MEMÓRIA E HISTÓRIA DA CIDADE

THE MEANING OF VILA IN THE MEMORY AND HISTORY OF THE CITY

EL SIGNIFICADO DE PUEBLO EN LA MEMORIA E HISTORIA DE LA CIUDAD

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Este artigo pretende demonstrar como um significado de uma palavra pode alterar-se em função do tempo e da sociedade em que se encontra. A semântica da palavra vila é o exemplo encontrado para trazer à tona uma maneira diferente de enxergar a história da cidade. Muito mais do que um conjunto de casas em série, a vila traz em si uma carga histórica de grande intensidade, que permite diversas reflexões a respeito da memória e da transformação do espaço urbano. Além disso, a contraposição semântica ao léxico cortiço também é abordada nessas páginas, como um modo de morar em cidades como São Paulo.
PALAVRAS-CHAVE: Vila; Cortiço; Moradia; São Paulo.

ABSTRACT:
This article intends to show how a meaning of a word can change according to the time and society in which it is found. The semantics of the word village is the example found to bring up a different way of seeing the history of the city. Much more than a series of houses in series, the town itself carries a historical load of great intensity, which allows diverse reflections on the memory and the transformation of the urban space. In addition, the semantic counterpoint to the lexicon is also discussed in these pages as a way of living in cities such as São Paulo.
KEYWORDS: *Villa; tenement; habitation; São Paulo.*

RESUMEN:
Este artículo se pretende demostrar cómo un significado de una palabra puede cambiar en función del tiempo y de la sociedad en la que se encuentra. La semántica de la palabra pueblo es el ejemplo encontrado para traer a la superficie una manera diferente de ver la historia de la ciudad. Mucho más que un conjunto de casas en serie, un pueblo trae en sí una carga histórica de gran intensidad, que permite diversas reflexiones acerca de la memoria y de la transformación del espacio urbano. Además, la contraposición semántica al vocablo conventillo también es abordada en esas páginas, como un modo de vivir en ciudades como São Paulo.
PALABRAS-CLAVE*: pueblo; conventillo; vivienda; São Paulo.*

INTRODUÇÃO

São Paulo, a metrópole sobre a qual versam diversos estudos sobre sua origem, tem em sua certidão de nascimento a palavra vila. Nascida como Vila de São Paulo de Piratininga, em 1554, a cidade se transformou ao longo do tempo, assim como a concepção do primeiro nome que carregava.
Ao longo deste artigo veremos a maneira como o conceito de vila se alterou, usando a capital paulista como exemplo. Se antes a palavra vila determinava o todo da população, atualmente denomina desde o conjunto de casas de características comuns, geralmente construídas em série, até grandes demarcações territoriais, confundindo-se muitas das vezes com os bairros.

O uso da palavra vila acaba por abranger diferentes espaços, de forma que não há um critério específico para sua utilização. Porém, caso haja tal critério junto à municipalidade, organizadora do espaço urbano, esse se perde no cotidiano das relações entre o homem e a cidade, pois basta andar pelas ruas que é possível perceber diversos significados para o mesmo conceito. A definição de vila trazida pelo dicionário Michaelis online nos diz que:

> ***sf*** (***lat vila***) **1** Povoação de maior importância e graduação que a aldeia e menor que a cidade. **2** Os habitantes dessa povoação. **3** Casa de campo, de construção mais ou menos elegante, própria para recreio. **4** Casa de habitação com jardim, dentro da cidade. **5** Conjunto de casas pequenas, geralmente iguais, dispostas ao longo de um corredor ou à roda de uma área que comunica com a rua.

No que se refere ao período colonial, o verbete apresentado no *Grande Diccionario Portuguez,* de Domingos Vieira Porto, lê-se a seguinte definição do termo: ''VILLA, s.f (do latim villa). Povoação de menor graduação que a cidade e superior à aldeia; tem juiz, camara e pellourinho.” (p.498) Como forma de ocupação do solo, a vila era composta pelas casas esparsas, pelo pequeno templo e pelas demais edificações.

Na obra organizada por Christian Topalov e Stella Bresciani, entre outros (2014), temos uma coletânea de verbetes relacionados ao urbanismo dos quais fazemos uso frequentemente sem que saibamos a respeito de suas origens, de tal maneira enraizados em nosso cotidiano. Sobre a vila, temos que

> da mesma forma que cidade, trata-se de um título oficial, mas este é atribuído geralmente a aglomerações de menor importância. Tem a mesma origem medieval, e o mesmo aspecto puramente honorífico e inalienável; como cidade, o termo vila é mantido pela força do código administrativo em valor. No que diz respeito ao critério contemporâneo de atribuição, ele é ainda mais vago e impreciso que no caso de cidade, e por conseguinte observa-se a mesma heterogeneidade na categoria, que reúne, grosso modo, desde grandes organismos peri-urbanos até povoados semi-rurais cujo dinamismo tanto pode ser real, como uma mera reminiscência de um passado longínquo. Traduzir este termo por *ville* ou mesmo *bourg* poderia assim se revelar totalmente inadequado (Guichard 1992).

Outras edificações, no entanto, apresentam a mesma nomenclatura, como alguns palacetes em São Paulo. Por exemplo, o que pertenceu a Horácio Sabino na esquina da avenida Paulista com a rua Augusta, de 1903, ou a Villa Penteado, na rua Maranhão, onde funcionam os cursos de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

O aspecto visual de uma cidade é um forte condicionante para a permanência da memória daquele espaço urbano por parte de quem compõem este cenário. A construção da memória dentro de um consciente coletivo foi explicitada por Le Goff: “A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas.” (p.423) Sendo assim, uma vila pode ter uma representatividade maior do que ser um local de moradia, sua função primordial.

Fazendo aqui um recorte analítico que privilegia aquelas construídas em pleno desenvolvimento industrial e urbano de São Paulo, seja por seu valor histórico, arquitetônico ou social, as vilas de início do século XX, destinadas primordialmente às camadas médias da sociedade, registram as passagens dos estilos, sofrendo alterações e buscando a simplificação da construção propriamente dita, e por que não dizer do seu próprio léxico, entre o que seria uma arquitetura mais eclética e outra mais moderna.

Tipologicamente, as vilas são compostas por um grupo de casas em série que seguem o mesmo padrão arquitetônico, com um espaçamento de caráter semipúblico utilizado em sua maioria pelos próprios moradores em rua estreita que dá acesso a via pública.

As vilas operárias surgiram quando da incipiente industrialização pela qual a capital paulista passou no final do século XIX. A necessidade de mão de obra fez com que muitos industriais construíssem habitações para seus funcionários e familiares, além de ser uma maneira de trazer esse nicho populacional para perto de si, como forma de controle patronal. Já as vilas de classe média pertenciam a particulares e não eram próximas das indústrias. Nos dois tipos de vila, a obtenção do lucro por parte do empreendedor era notória.

Assim, salientamos que a vila operária se difere da vila de classe média por sua localização, tipo de habitantes (operários ou não) e pelo proprietário; enquanto a vila operária era parte do complexo industrial organizado pelo empresário, a vila de classe média era fruto da ação de empresas rentistas e de particulares.

A Vila Itororó é um exemplo de empreendimento que visava o aluguel das casas construídas no início da década de 1910 pelo empresário português Francisco de Castro. Porém, o que se viu ali foi um processo inverso, a medida em que o tempo passou, as habitações foram se deteriorando e a vila ganhou ares de cortiço até a prefeitura instalar tapumes na área envoltória da vila e retirar os moradores que ainda viviam no local, transferindo-os para prédios de habitação popular em outros bairros da cidade. Atualmente existe um processo de restauração da vila por parte da administração pública em parceria com a iniciativa privada.

Diferentes sentidos e diferentes significados. Porém, ambos inseparáveis diante da construção de uma memória e fundamentação da história. Quando se alterou a palavra cortiço por vila, um novo elemento à memória coletiva foi introduzido, criando uma padronização de certo modo dialética entre o cortiço que representa o mal (morar) e a vila que é o local do bem (morar). A manipulação da memória remete a uma historiografia pautada na realização dos grandes feitos de reis e homens importantes em tempos desde a Antiguidade, o que não impede de ser praticada em dias atuais.

A história se faz com a análise de documentos que permitem ao historiador e pesquisador a descoberta de fatos tais como aconteceram, mantendo-se o mais possível perto dos textos, sem alterar o seu conteúdo.

> O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da

> sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa". (LE GOFF, 1996,p.545)

Por uma característica que as tornam diferentes do ponto de vista da tipologia da cidade, as vilas nos remetem a uma monumentalização do modo de morar, sendo um elemento necessário que auxilia na compreensão da organização da própria cidade, da mesma forma que os documentos acerca desta temática. Le Goff dizia que monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, como escrituras e obras comemorativas de arquitetura ou de escultura. O monumento seria um legado à memória coletiva e está ligado ao poder de perpetuação das sociedades históricas, e essa perpetuação pode ser voluntária ou involuntária.

Documento e monumento são dois elementos elencados por Le Goff para a concepção de um novo modo de se fazer História, já que o autor fazia parte da 3ª geração da Escola dos Annales – um movimento historiográfico iniciado por Marc Bloch e Lucien Febvre no final da década de 20 com o intuito de promover uma história das mentalidades e não mais de curtos acontecimentos, como a escola positivista preconizava. Para Le Goff, o documento ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento. (p.536, 1996). A diferença entre estes dois materiais, parece ser, assim, a dicotomia entre o testemunho "parcial" e o "imparcial".

No entanto, Le Goff afirmava que todo documento é monumento, pois todo documento é fruto de escolhas e intenções de quem o elabora, sendo assim um ponto de vista parcial da história. A transformação de cortiço em vila exemplifica a maneira de se criar um documento que referenda uma história passível de veracidade. O documento é algo perene, o legado que ele traz deve ser sempre analisado, transparecendo o seu significado. "Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo" (p.547-548, 1996).

Ao longo do século XX, as vilas foram majoritariamente destinadas às camadas sociais menos abastadas. Hoje em dia, as casas de vila se tornaram um dos ideais do modo de morar inclusive das camadas mais ricas da sociedade, por proporcionarem maior segurança que as casas isoladas com frente para a rua principal, e um modo de vida diferenciado, por meio do uso dos espaços livres de edificação em frente às residências, sendo um contraponto a maciça verticalização da metrópole.

O urbanismo se apresenta como ciência que se preocupa com as questões da cidade. Dele parte-se o pressuposto que a sociedade atual provém da relação entre o industrial e o urbano e assim promove maneiras de analisar o comportamento do espaço urbano e a sociedade, sabendo que ambos são formados de maneira indissociável. Nas páginas seguintes, portanto, apresentamos uma leitura da qual pretende-se indagar a respeito da condição higiênica da cidade e de como tal insalubridade corroborou para a formação do espaço urbano e do entendimento do urbanismo como ciência.

O século XIX, em sua segunda metade, trouxe consigo uma nova relação entre o homem e o território por este ocupado, uma vez que o surgimento da cidade industrial implicou em uma série de questões sobre a maneira de viver e o rumo tomado por estas cidades com novos hábitos e costumes. É importante destacar que:

> O urbanismo ocupa-se de tudo isso: das transformações do território, do modo em que essas acontecem e aconteceram, dos sujeitos que as promovem, de suas intenções, das técnicas utilizadas, dos resultados dos êxitos obtidos, dos problemas que, um de cada vez, surgem, induzindo novas transformações. Trata-se de questões não facilmente distinguíveis entre si. Portanto, por urbanismo entendo não tanto um conjunto de obras, de projetos, de teorias ou normas associadas a um tema, a uma linguagem e a uma organização discursiva, muito menos o entendo como um determinado setor de ensino, mas, ao contrário, como testemunho de um vasto conjunto de práticas quais sejam as da contínua e consciente modificação do estado e da cidade. (SECCHI,2006, p.18)

No que diz respeito às transformações urbanas da cidade de São Paulo a partir do final do século XIX, indubitável a coexistência de preocupações higiênicas e estéticas, principalmente quando se fala das habitações populares que ocupavam o centro da cidade e os principais bairros fabris. Essa conclusão revela-se conveniente na busca por um ambiente belo e saudável, ou seja, seria útil ao bem estar social e à imagem promissora paulistana a eliminação das habitações coletivas, feias e insalubres do centro da cidade. Uma solicitação de fechamento de cortiços de propriedade de Maria Berine é enviada a Intendência Municipal em 25 de maio de 1892 devido à

> falta de higiene e maneira imunda de conservação, sem limpeza alguma apesar das constantes intimações feitas pelo fiscal. Refere ter apresentado abaixo assinado semelhante ao Presidente antecessor da Intendência Municipal, Clementino de Souza e Castro, e agora o apresenta novamente. [1]

A demolição destas unidades habitacionais infecciosas era, na opinião dos médicos sanitaristas, a solução para eliminação dos focos de contaminação e propagação das doenças fatais provenientes da falta de limpeza, iluminação e renovação de ar, as quais estavam submetidas dentro do próprio lar a população pobre da cidade. (CARPINTÉRO, 1997, p. 57)

A historiografia acerca da cidade de São Paulo nos mostra que, em função do enorme aumento populacional nas primeiras décadas do século passado, muitas das pessoas que não tinham onde morar começaram a se aglomerar em locais de pouca salubridade, ao redor de corredores e pátios, os chamados cortiços. Na maioria desses lugares não havia divisões de cômodos, ao passo que as funções de estar, servir e de repouso eram resumidas no mesmo local.

Com o surgimento da vila, vinha a reboque uma nova hierarquização na maneira de morar, sobretudo nas classes menos abastadas. Morar num cortiço era algo depreciativo enquanto que, numa vila, havia um certo decoro aos olhos da sociedade. O cortiço era o local propício à criminalidade, violência, promiscuidade e imoralidade. Já a vila era o local onde o morador era pobre, porém, decente.

Nem sempre as habitações eram condizentes com as necessidades das famílias que nelas residiam e, somado às questões anteriores, o problema da salubridade e das epidemias era cada vez mais recorrente, pois sabe-se que, conforme aborda Bonduki (2004),

> Em cada cubículo, verdadeira colmeia humana, com frequência se comprime toda uma família de trabalhadores, às vezes composta de oito ou nove pessoas. (...) Como é triste pensar que muitas famílias de trabalhadores vivem em tais tugúrias, onde entre a falta de

1 AHMWL. Fundo Intendência Municipal. Grupo Polícia e Higiene. Série Relatórios Fiscais, 25/05/1892.

> ar puro, a tísica e a tuberculose alcançam fácil triunfo (...) Fanfulla, 11/10/1904

A descrição demonstrada pelo historiador Nicolau Sevcenko mostra *in loco* a relação existente entre o significado de cortiço e vila e nos ajuda a compreender acerca do papel do uso das palavras na criação da nossa memória e na vivência do cotidiano de quem vivia naquele período:

> Oh! Os cortiços! Já viu o leitor um cortiço, ou pelo menos já calculou o que seja isso? Um corredor ao ar livre, para onde dão dez ou quinze portas de cada lado. A cada porta corresponde uma habitação: nada mais que um cômodo, por muito favor dois, onde se aboletam, sabe Deus como, pais e filhos. A cozinha é apenas o fogareiro que se vê à porta… Foi nos cortiços que a epidemia de 1918 mais fez vítimas, sobretudo nos primeiros dias, quando ainda não havia hospitais em número suficiente. Ora, depois da gripe era de se esperar que as nossas autoridades não perdessem de vista os cortiços, e, ou tratassem de acabar com eles ou exigissem de seus proprietários uma higiene rigorosa, rigorosamente fiscalizada. Entretanto nada ou quase nada foi feito nesse sentido e os cortiços continuaram a aumentar de número, pomposamente denominados de "vilas", e dando rendimentos fabulosos aos proprietários[2].

Como se pode perceber, a especulação imobiliária já fazia uso de uma denominação diferente a fim de angariar maiores lucros com o aluguel destes imóveis, ainda que, nas décadas anteriores ao início do século, cortiço e vila se confundiam em função da sua forma de construção e o que aconteceu foi que muitos cortiços foram reformados e rebatizados com o nome de vila.

Além de diferenciar uma vila de cortiço, é preciso estabelecer as diferentes vilas de um modo geral. Citamos aqui o exemplo da vila como palacete mas também é fundamental a diferenciação entre vila de classe média e vila operária.

Dividir uma casa de cômodos com outras famílias e em situação precária de higiene não é escolha de ninguém que não precise se sujeitar a isso, ou seja, para a classe pobre, de trabalhadores autônomos, operários, ex-escravos e desempregados – ou vagabundos, como os oficializou o governo ainda no Império – o cortiço apresentava vantagens condizentes com seu padrão econômico e de infraestrutura oferecida pela cidade. A vantagem de habitar em cortiço, para esta classe, consistia em estar perto do local de trabalho, onde havia maior oferta de trabalho assalariado e possibilidade de diversas atividades de venda de produtos nas inúmeras esquinas do centro de São Paulo. As desvantagens estavam relacionadas aos problemas higiênicos decorrentes de banheiros coletivos, presença de ratos e baratas, falta de espaço e cuidado com o lixo. (KOWARICK, 2011, p. 87) Os moradores sujeitos a esta situação não ignoravam suas condições precárias de habitação e higiene apenas por terem escolhido morar no cortiço.

A partir de 1870, a cidade de São Paulo se expandiu, sua população aumentou exponencialmente e tal crescimento gerou problemas de saúde pública. O movimento imigratório em São Paulo, proveniente do aumento da demanda urbana por mão de obra em virtude do crescimento das atividades fabris, surgiu com uma série de demandas. Os códigos de postura adotados pela municipalidade foram a maneira encontrada pelo poder público para sanar esta problemática enfrentada pela cidade.

Percebe-se que desde os finais do século XIX o operariado vive de forma precária na cidade de São Paulo,

2 "Uma rua só de cortiços." OESP, 5/2/1921, p.5. In: SEVCENKO, Nicolau. Orfeu extático na metrópole. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.129.

geralmente em habitações coletivas, porões, pequenas casas, pagando alto aluguel. Já na primeira década do século XX, com relação ao crescimento industrial na capital, observamos que o número de estabelecimentos cresceu 126% enquanto o número de operários cresceu em 91% o que tornava imperiosa a fixação da mão de obra (LEMOS, 1999).

O processo de urbanização, iniciado a partir dos anos 70 do século XIX, foi extremamente célere, impulsionado pelo complexo cafeeiro e pelo início da atividade industrial. A cidade de São Paulo, em 1872, apresentava uma população de 23.243 habitantes e, em 18 anos, este número se elevou para 239.820 habitantes (BONDUKI, 2004). No final da década de 1890, já se desenhava a configuração urbana que foi acentuada e definida nas primeiras décadas do século XX, na parte alta, no maciço e bairros mais ricos, Campos Elíseos e Higienópolis; e na parte baixa, rios Tietê e Tamanduateí, e nos bairros operários.

As precárias condições higiênicas das habitações aliadas a uma sucessão de surtos epidêmicos culminaram na necessidade do poder público solucionar tal celeuma. Em função disso, uma série de relatos feito por sanitaristas sobre as habitações populares, ainda que com uma certa visão elitista (BONDUKI, 2004), já que preconizava concepções preconceituosas para com a classe trabalhadora, resultaria no *Relatório da Comissão de Exame e Inspecção das Habitações Operárias e Cortiços no Districto de Santa Ephigênia,* datado de 1893.

De um total de 65 cortiços inspecionados em 1893 no bairro de Santa Ifigênia, 14 foram condenados ao interdito e demolição por apresentarem irregularidades em sua higiene e construção, como este da Rua Santa Ifigênia, nº60: “Os cubículos são todos baixos, húmidos, mal ventilados e estragadíssimos (...). Pede-se a demolição dos mesmos. Interdicto desde já.” [3]

Ainda que seja sobre a região de Santa Efigênia, podemos ampliar a análise e pensar acerca de outros bairros com características semelhantes que sofriam das mesmas agruras. Bonduki (2004) nos aponta que,

> na Barra Funda falta tudo. Até nas ruas principais não há um metro de calçamento, nem um palmo de calçada, nem um conduto subterrâneo. Como resultado, a natureza, por conta própria, cavou fossas que margeiam os canais, o que levou os habitantes a construírem pequenas pontes primitivas para entrar na própria casa […] É materialmente impossível que o sr. prefeito municipal conheça o Brás […] as calçadas não existem e tanto em dias de chuva como em dias serenos as pessoas não podem transitar senão descalças, com as saias ou as calças levantadas até o joelho. Imaginai agora o cheiro de tais ambientes onde várias vezes por dia entram pés tratados de tal forma, imaginai tudo o mais e tereis uma ideia mais ou menos exata do estado daqueles tugúrios e do dano imenso que disso deve necessariamente derivar para a saúde pública”. (Fanfulla, 14/3/1899 e 16/3/1899, apud PINHEIRO et HALL 1981)

Desta maneira apresentada acima, o problema da higiene relacionada a habitação se mostra latente. Desde o fim do século XIX, o operariado paulistano, como dissemos, vivia em inaptas condições, geralmente em cortiços, um terço das habitações existentes em São Paulo em 1904.
De acordo com PICCINI[4] (2004),

> As tipologias mais comuns de cortiços que constam nas primeiras classificações, de 1893,

3 Relatório da Commissão de exame e inspecção das habitações operárias e cortiços do distrito de Santa de Ephigenia, 1893. op. cit. Ficha 38.

4 PICCINI, Andrea. Cortiços na cidade: conceito e preconceito na reestruturação do centro urbano de São Paulo. São Paulo: Annablume, 2004, 2.ed., pp. 21-22.

que ainda hoje encontramos alguns exemplos na cidade são:

• Cortiço de quintal: ocupava o centro do quarteirão com acesso através de um pequeno corredor. De face para a rua, ao lado do portão de entrada, havia quase sempre um prédio de uso comercial.
• Cortiço casinha: construção independente com frente para a rua, também chamada de pensão.
• Casa de cômodo: sobrado com várias subdivisões internas.
• Cortiços improvisados: ocupação precária de fundo de depósitos, fundo de bares, armazéns, cocheiras e estábulos, sempre no centro do quarteirão.
• Hotel cortiço: tinha uso de restaurante de dia, e no mesmo local a noite, as pessoas se reuniam para dormir (Motta 1894, Ant, Kowarick e Véras 1981 e Bonduki 1994).

A precariedade do local incutia no léxico da palavra cortiço uma carga negativa, ou seja, o cortiço era o lugar da péssima moradia. Outras denominações aparecem ao longo da História relacionada ao termo, todas elas com este caráter negativo: “cabeça-de-porco”, “casa de cômodo”, “estância”, “zungu”, “pensão”, “hotel”, “hospedaria”, “vila”, “quintal”, “estalagem” e “fileira de quartos ao longo de um corredor” (PICCINI, 2004).

O Código Sanitário de 1894 é claro quanto ao destino das habitações nas quais o nível de insalubridade – fruto da falta de asseio promovida pela coletividade – for irreversível: “deverá ser condenado o imóvel, e a demolição ou interdito é medida que se impõe.” Aqui o Código define que o cortiço não deverá ser extinto, mas regulado, devem ser demolidos aqueles que sejam irremediáveis.

Para os cortiços, não há nenhum capítulo oficialmente designado. Sabemos que cortiço é o nome que se dá ao tipo de habitação coletiva, normalmente resultante da subdivisão de uma casa ou barracão onde em cada quarto se estabelece uma família e que, via de regra, todas as famílias residentes dividirão dois ambientes de necessidade primordial de asseio e higiene: cozinha e banheiro (sendo este último, em muitos casos, uma latrina ou fossa). Juntamente com o aspecto coletivo de uso destes ambientes, a característica insalubre presente na denominação “cortiço” inclui o sistema de saneamento precário ou inexistente, que torna essas habitações foco das epidemias várias - como varíola, febre amarela e tuberculose - que assolaram a cidade de São Paulo entre o final do século XIX e início do XX. Além disso, cortiço é a habitação, por excelência, destinada a classe pobre, constituída não só por desempregados – ou vagabundos como a oficialidade descriminava – mas por operários, trabalhadores autônomos, vendedores ambulantes. Muito importante neste momento, é atentar para a diversidade do habitante das “casinhas”. Imigrantes italianos, alemães, espanhóis, portugueses, poloneses, trabalhadores nacionais brancos e negros partilhavam não só o mesmo quintal, mas também os mesmos bailes, os mesmos jogos e, muitas vezes, o mesmo relógio. Ademais, o fato de serem habitantes de cortiço os deixava sujeitos às mesmas determinações punitivas do Código Sanitário.

A partir destas constatações acerca do cortiço, podemos dizer que, apesar de não ter capítulo específico, ele é a junção de todos os elementos habitacionais dispostos no Código Sanitário do Estado de São Paulo, a saber, coletivo, pobre e insalubre. Poderíamos suspeitar da inexistência de um capítulo intitulado “cortiço” por ser esta uma forma muito abstrata ou extraoficial para denominar uma unidade habitacional, como é o caso das denominações “casinhas” ou “casebres”, variantes popularmente e comumente usadas para referir-se aos cortiços. No entanto a palavra aparece logo no primeiro artigo do capítulo referente às

habitações das classes pobres: "**Art. 138. –** Deve ser terminantemente proibida a construção de **cortiços**, convindo que as municipalidades providenciem para que desapareçam os existentes." [5]

A falta de especificidade quanto aos fatores que rebaixam uma casa coletiva ou insalubre ao nível de cortiço promove uma série de conflitos entre os fiscais de higiene da Intendência Municipal da cidade de São Paulo e os donos de supostos cortiços da capital. O Código Sanitário deixa clara a necessidade imposta da eliminação dos cortiços, mas não esclarece o formato exato deste tipo de habitação. Essa nebulosidade dá margem a mais de um tipo de interpretação acerca do que é de fato um cortiço e sua necessidade de desaparecimento. Findando o século XIX, na década de 90, a Intendência Municipal recebeu uma correspondência do senhor Giuseppe Boschini, dono de um prédio no distrito do Brás, que alega estar sendo perseguido por José Ignácio de Oliveira Arruda, fiscal do mesmo distrito, por motivo de pagamento de imposto referente à posse de cortiço. O munícipe defende-se dizendo que seu prédio nunca teve forma ou adaptação de cortiço. Situações conflituosas como esta são fruto da falta de pontualidade das leis sanitárias de reorganização do espaço urbano. Ademais, este conflito prova que os habitantes de São Paulo, e mais precisamente, os habitantes dos bairros pobres e operários de São Paulo não só não eram indiferentes às determinações que vindo do governo os fariam oprimidos, como tinham conhecimento suficiente da lei para conseguirem proteger seu patrimônio segundo suas necessidades.

O mercado imobiliário não oferecia condições financeiras ou estruturais do ponto de vista urbano para que os operários deixassem a aglomeração do centro da cidade para viverem em casas unifamiliares e dentro dos padrões higiênicos estabelecidos pelo Código Sanitário em 1894. Para os membros da Comissão, as demolições dos cortiços deveriam ser acompanhadas de uma estratégia habitacional fundamentada na construção de vilas operárias, "visto não ser tolerável que se condenem os cortiços urbanos e que se desalojem as populações operárias sem lhes proporcionar facilidades de obter agasalho em qualquer outra parte." [6]. A aposta da Comissão na construção das vilas operárias enquanto saída para o problema habitacional paulistano reside na crença de seus componentes na força de ampliação das linhas férreas. De acordo com o relatório, haveria uma tendência de multiplicação das linhas férreas que irradiavam da capital devido às necessidades de proporcionar o suprimento de produtos à lavoura. Aproveitando essas linhas férreas, que segundo o relatório surgiriam naturalmente a partir do desenvolvimento da atividade econômica paulistana, a Comissão sugere a implantação de trens que circulem em horário adequado para transporte dos moradores das vilas ao centro da cidade e seu local de trabalho. Além disso, o texto conclusivo dos analisadores de Santa Ifigênia ainda argumenta quanto aos vastos terrenos localizados em ponto estratégico da cidade, sendo locais altos, próximos à linhas férreas e afastados da aglomeração do centro, que poderiam abrigar as tais vilas, como os terrenos ao longo da linha férrea de Santo Amaro, a várzea de Pinheiros e ainda terrenos desocupados no Bexiga, Bela Cintra, Pacaembu e Pari. Na visão dos especialistas redatores, os dois poderes, Estadual e Municipal,

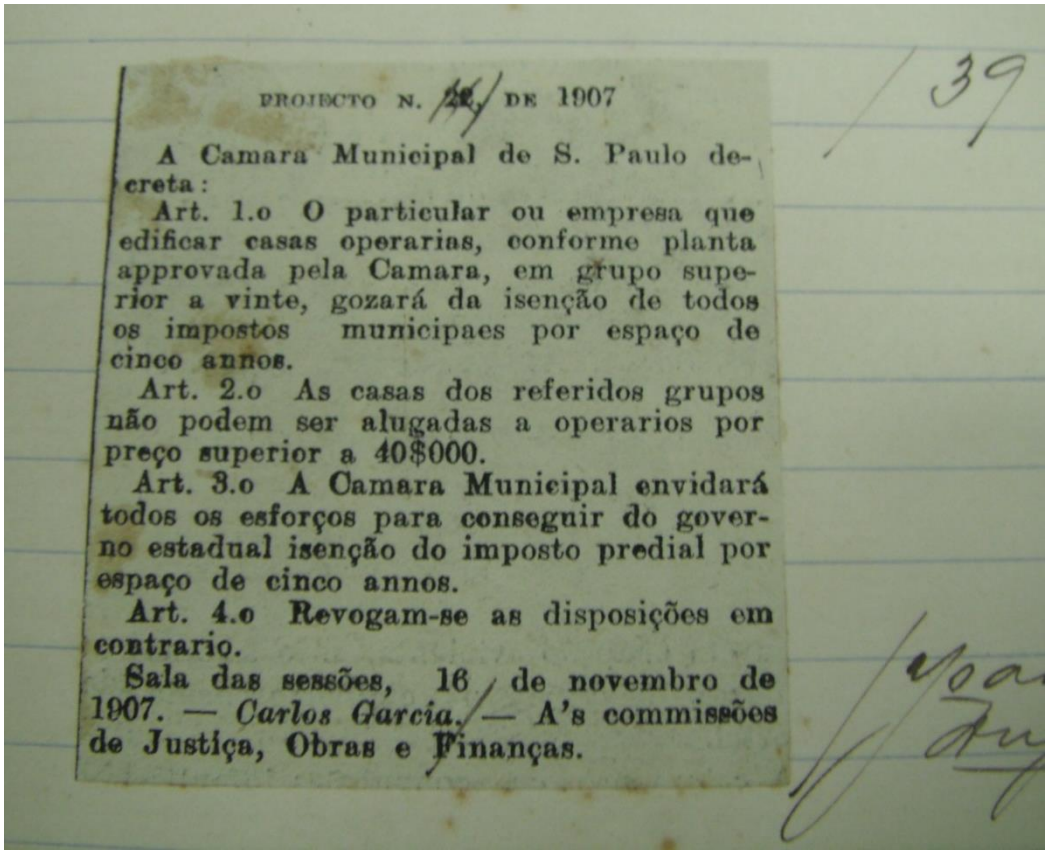
> bem podiam convergir seus recursos, despendendo com a creação das villas operárias, directa ou indirectamente, aquilo que, sem duvida, terão de gastar combatendo epidemias insistentes e difíceis de extirpar sem outros remédios. Proceder assim seria prevenir e não remediar. [7]

5 Código Sanitário do Estado de São Paulo – Decreto N. 233, de 2 de Março de 1894. Cap. V – Habitações das Classes Pobres.

6 Relatório da Commissão de exame e inspecção das habitações operárias e cortiços do distrito de Santa de Ephigenia, 1893. op. cit. Cap. VIII Da situação das villas operárias.

7 Ibidem.

Segundo Eudes Campos[8], no seu artigo sobre vila operária, havia o pensamento liberal da época reconhecendo a necessidade de construção de casas populares em quantidade suficiente para abrigar a classe trabalhadora e extinguir os cortiços, porém esta função ficaria a cargo inteiramente da iniciativa privada, que mediante incentivos e favores propiciados pelo Estado, deveria construí-las e explorá-las modicamente. O governo concedia uma série de privilégios às empresas construtoras, como concessão de empréstimos para a construção de imóveis destinados à habitação popular, isenção de imposto predial e de imposto de transmissão de propriedade por vinte anos, direito de desapropriação e também concessão de terrenos pertencentes ao Estado para o uso dessas construções habitacionais. O Projeto de Lei n. 39 de 1907, em anexo, apresenta mais detalhadamente as propostas da Câmara para incentivo à construção de casas operárias. O parecer é assinado pelas Comissões de Justiça, Obras e Finanças:



PROJECTO N. 22 DE 1907

A Camara Municipal de S. Paulo decreta:

Art. 1.o O particular ou empresa que edificar casas operarias, conforme planta approvada pela Camara, em grupo superior a vinte, gozará da isenção de todos os impostos municipaes por espaço de cinco annos.

Art. 2.o As casas dos referidos grupos não podem ser alugadas a operarios por preço superior a 40$000.

Art. 3.o A Camara Municipal envidará todos os esforços para conseguir do governo estadual isenção do imposto predial por espaço de cinco annos.

Art. 4.o Revogam-se as disposições em contrario.

Sala das sessões, 16 de novembro de 1907. — *Carlos Garcia.* — A's commissões de Justiça, Obras e Finanças.

39

Figura 1: Projeto de Lei nº 39, 1907.
Fonte: AHMWL – Fundo Prefeitura Municipal de São Paulo – Grupo Legislação - Série Leis nº 1091 à 1120. Ano 1907, caixa 09.

Para o engenheiro Backheuser, estas medidas não representaram mudanças quantitativas nas estratégias de construção da moradia popular, devido ao baixo número de empresários que aderiram à ideia de investir nestes empreendimentos (CARPINTÉRO, 1997, p. 62). Às empresas, competia a responsabilidade de construir, além das casas, também escolas creches e armazéns. O vínculo garantia a proteção dos

8 CAMPOS, Eudes. Casas e vilas operárias paulistanas. INFORMATIVO AHMSP, 4 (19): jul/ago.2008 <http://www.arquivohistorico.sp.gov.br> Acesso em 04/06/2015

interesses do grupo de empresários industriais, que conseguiram, através das medidas urbanas empenhas pelo governo a partir do final do século XIX, ocupar cadeiras representativas na administração.

Em São Paulo, os lugares prioritários para estabelecimento das vilas operárias eram as regiões vizinhas às áreas já ocupadas pelos trabalhadores, em terrenos pouco valorizados e perto das fábricas e ferrovias, para atingir um denominador comum entre lucro, controle do operário e facilidade de locomoção ao trabalho. Assim, São Paulo inicia o século XX com a presença de algumas vilas operárias em seu cenário urbano, como a Vila Maria Zélia, no Belenzinho, Vila Prudente, no Ipiranga e Vila Crespi, na Mooca (Idem, p. 64 e 65). Todas construídas junto às fábricas, formando um núcleo industrial que abriga ao mesmo tempo o espaço e a força produtora. Entre os fatores que levaram os industriais a investirem neste tipo de empreendimento, está a centralidade da construção das vilas que permaneceriam atreladas às fábricas, condicionando a contratação e formação da mão de obra. Esse pensamento tinha por finalidade localizar os operários mais próximos à fábrica e com isso, gerar um núcleo de urbanização capaz de atrair novas populações, garantindo a mão de obra barata e supervisionada nas indústrias.

Ao contrário do cortiço, as vilas operárias deveriam compor um conjunto de casas higiênicas, de forma a cumprir sua característica principal de afastar a sujeira e promiscuidade existente nos cortiços. O engenheiro Backheuser, atentou para o fato de que o problema da habitação operária na virada para o século XX tangia duas questões básicas: “barateza (...) e proximidade do trabalho”. Para Backheuser, as casas poderiam ser divididas em dois grandes grupos para seu planejamento: locais de permanência diurna – que seriam sala e cozinha – e locais de permanência noturna – neste caso, os quartos. Os locais de permanência diurna deveriam possuir aberturas para conveniente ventilação do ambiente e os quartos deveriam ser projetados para liberar a saída do ar viciado, ou seja, era imprescindível a presença de janelas em todos os ambientes da casa (BACKHEUSER, 1906, p. 16 e 17). Quanto ao formato dessas vilas, a maior parte das casas comportava dois ou três quartos, uma sala, uma cozinha, latrina e quintal, sem a presença de jardins e com um quintal nos fundos.

Para o trabalhador habitar uma unidade dessas, alguns empresários lhe cobravam um aluguel da casa, outros preferiam descontar direto dos salários de seus funcionários, garantindo o recebimento em dia do aluguel. Além dos critérios de construção e pagamento, havia também critérios que filtravam a possibilidade de morada nas vilas. Esses critérios englobavam desde questões conjugais até cor, vícios, número de filhos, saúde e desempenho no trabalho. Na Vila Matarazzo, por exemplo, só eram concedidas casas a famílias com mais de dois membros trabalhando na fábrica. A ideia aqui não era apenas selecionar os moradores da vila tentando garantir que o ambiente imoral dos encortiçados fosse transposto às vilas operárias, mas também garantir que o fornecimento das casas priorizasse os trabalhadores das fábricas, visando controle e aumento da produção e a incorporação, por parte dos operários, dos hábitos e valores exigidos pelos patrões.

Ainda que as vilas operárias tenham aparecido como alternativa aos cortiços, sua construção para substituição da moradia coletiva não foi um sucesso e nem a decisão de extermínio desta habitação por parte da municipalidade foi levada a cabo como desejavam os higienistas. Longe de serem extintos, os cortiços se espalharam e viraram fonte de renda municipal: estabeleceu-se uma taxa de 30 mil-réis por cada cubículo. Uma vez taxado pela municipalidade, o cortiço torna-se parte oficial e reconhecida da cidade, ainda que o desejo de extinção que o envolve venha por parte da mesma autoridade que recebe a quantia de seu tributo.

O industrial, ao construir a vila operária, não estava apenas resolvendo um problema habitacional, estava

construindo ainda um elemento de pressão junto ao operariado, camuflando ali seus verdadeiros interesses. A casa do operário, para o empregador, era a garantia de que sua produção não seria afetada por uma possível futura greve, pois o trabalhador poderia se manter incapaz de rebelar-se e perder sua moradia, ainda que muitas das vezes alugada.

Uma outra definição das edificações construídas em São Paulo com este caráter voltado às classes trabalhadoras está presente nas palavras de Raquel Rolnik (1997),

> A vila comum, construída por empreendedores particulares, é uma série de casinhas iguais de dois ou três cômodos alinhados, geminados, dando para um corredor ou pátio comum, às vezes formando filas nos lotes ou dando diretamente para a rua. O que a diferencia do cortiço é a existência de banheiro e cozinha dentro de cada casa (ou anexo, no quintal de cada uma). Geralmente eram ocupadas por uma família; eventualmente algum cômodo ou o porão era alugado para outra família e então duas famílias compartilhavam a mesma cozinha e banheiro, uma pagando aluguel para a outra.

Tais minúcias como estas são essenciais para a compreensão da habitação popular nas cidades analisadas, já que os cortiços são componentes relevantes na formação e organização do espaço urbano. A incipiente industrialização na virada do século passado, em São Paulo, somada a presença da imigração que gera uma demanda por moradia, mais a resolução de problemas sanitaristas, a ocupação de locais distantes do centro e da elite burguesa, formam um cabedal de acontecimentos que permitem traçar um panorama sobre a metrópole paulistana, tendo o entendimento do urbanismo como ponto de partida de outras tantas análises. A crença no progresso era o que direcionava as modificações do espaço da cidade, ou seja, as transformações urbanas que acontecem na cidade a partir do século XIX são um reflexo da necessidade de conferir à metrópole uma imagem positiva, tanto do ponto de vista estético como do ponto de vista higiênico e salubre. Os cortiços, nesse sentido, colaboravam para o contrário nos dois pontos, uma vez que além de feios, também eram disseminadores das epidemias que pairavam sobre a capital paulistana no final do XIX e começo do XX. No entanto, a falta de especificidade oficial sobre a configuração de cortiço, a falta de infraestrutura urbana nos bairros afastados do centro e a especulação imobiliária, impediram o desaparecimento deste tipo de moradia. As vilas operárias, nesse sentido, contribuíram mais do que numa perspectiva física real. O léxico da palavra “vila” manteve o imaginário paulistano no caminho do progresso, ainda que muitas casas intituladas “operárias”, na prática, apresentassem estrutura adaptável à moradia coletiva, como nas plantas a seguir:

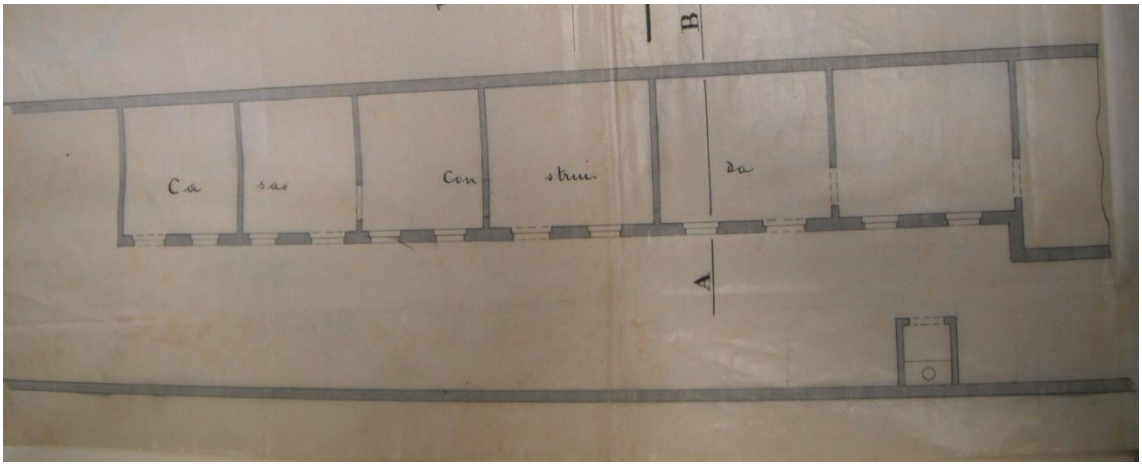


Figura 2: Exemplo de construção coletiva em São Paulo, região central.
Fonte: AHMWL – Fundo Intendência Municipal – Grupo Obras – Série Obras Particulares – Série Complementar S. Vol 14. Rua Santa Ephigênia, 35 – 1893.

A planta acima trata-se de uma casa com seis cômodos enfileirados, sendo quatro deles com porta para o quintal, podendo portanto, tornarem-se independentes para sublocação. A instalação sanitária da casa encontra-se no quintal, servindo de modo compartilhado às possíveis famílias que habitem cada cômodo.

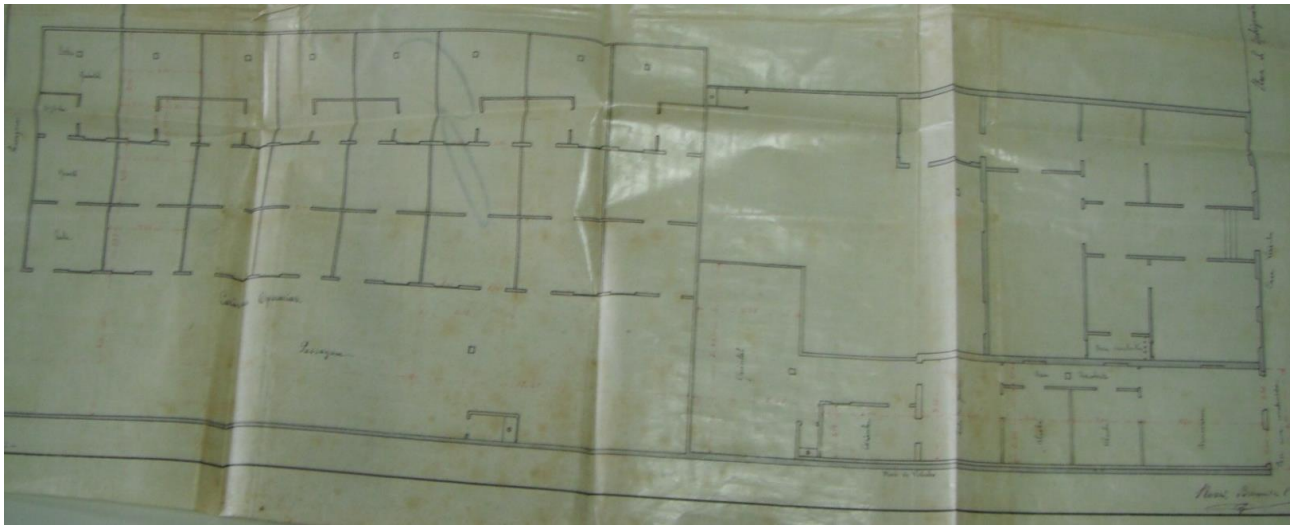


Figura 3: planta de construções velhas e novas, de oito casinhas operárias e uma casa de moradia.
Fonte: AHMWL – Fundo Intendência Municipal – Grupo Obras – Série Obras Particulares – Série Complementar G. Vol 6. Rua dos Gusmões. Construtores: Rossi e Brenni Cia. - 1893

Este documento está definido nas Obras Particulares com "uma planta de construções velhas e novas, de oito casinhas operárias e uma casa de moradia". A casa maior, inclusive com quintal particular, deve ser a moradia do próprio dono do terreno, que construiu pequenas casinhas num mesmo padrão no restante do terreno com intuito de locação. Nota-se que todas as casinhas possuem uma pequena cozinha, mas a instalação sanitária é de uso comum e fica no quintal. A estrutura encontra-se, portanto, em desacordo com o Padrão Municipal que estipula uma latrina para cada grupo de duas habitações.

Apesar destas plantas serem pertencentes ao Brás e Santa Ifigênia, bairros marcados pela forte presença dos cortiços, no acervo de Obras Particulares do AHMWL elas não vêm com esta denominação, a maioria

das plantas são descritas como “planta de uma casa operária”. A denominação específica nos leva a refletir sobre particularidades que podem estar inseridas nestas plantas, incluindo características que as transformariam em cortiços disfarçados, fazendo com que o historiador e pesquisador tenham um olhar crítico em relação ao documento analisado, em todas as suas vertentes.

REFERÊNCIAS:

ARAGÃO, Solange de. **No interior do quarteirão: um estudo sobre as vilas da cidade de São Paulo**. São Paulo: Annablume, 2010.

BACKHEUSER, Everardo. **Habitações Populares**. Relatório apresentado ao Exm. Sr. Dr. J. J. Seabra, Ministro da Justiça e Negócios Interiores. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1906.

CAMPOS, Eudes. **Casas e vilas operárias paulistanas**. Informativo Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, 4 (19): jul/ago.2008 http://www.arquivohistorico.sp.gov.br acesso em 04/06/2015.

CANO, Jefferson. A cidade dos cortiços – os trabalhadores e o poder público em São Paulo no final do século XIX. In **Trabalhadores na cidade – cotidiano e cultura no Rio de Janeiro e em São Paulo, século XIX e XX**. Org. Elciene Azevedo [et al]. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

CARPINTÉRO, Marisa Varanda Teixeira. **A construção de um sonho: os engenheiros-arquitetos e a formulação da política habitacional no Brasil (São Paulo 1917-1940)**. Campinas: Unicamp, 1997.

KOWARICK, Lúcio. **Viver em risco – sobre a vulnerabilidade socioeconômica e civil**. São Paulo: Editora 34, 2009.

KOWARICK, Lúcio e MARQUES, Eduardo (orgs.)- O centro e seus cortiços: dinâmicas socioeconômicas, pobreza e política. In: **São Paulo: novos percursos e atores – sociedade, cultura e política**. São Paulo: Editora 34, 2011.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996

LEME, Maria Cristina da Silva. "A formação do pensamento urbanístico, em São Paulo, no início do século XX." **Espaço & Debates**, nº 34, 1991.

PICCINI, Andrea. **Cortiços na cidade: conceito e preconceito na reestruturação do centro urbano de São Paulo.** São Paulo: Annablume, 2004.

RODRIGUES, Jaime. Da "Chaga Oculta" aos dormitórios suburbanos: notas sobre higiene e habitação operária na São Paulo de fins do século XIX. In CORDEIRO, Simone Lucena (org). **Os cortiços de Santa Ifigênia: sanitarismo e urbanização (1893).** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo / Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2010.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

TOPALOV, Christian; et al (Orgs.) **A aventura das palavras da cidade, através dos tempos, das línguas e das sociedades**. São Paulo: Romano Guerra, 2014.

V enanparq
Salvador - 2018

PAISAGISMO E URBANISMO: DISCIPLINAS FEMININAS E FEMINISTAS?

LANDSCAPE AND URBANISM: FEMININE AND FEMINISTS DISCIPLINES?

PAISAJISMO Y URBANISMO ¿DISCIPLINAS FEMININAS Y FEMINISTAS?

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

TAMARI, Gabriela Tie Nagoya Tamari
Metre em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP)
gabriela.tamari@usp.br

PAISAGISMO E URBANISMO: DISCIPLINAS FEMININAS E FEMINISTAS?

LANDSCAPE AND URBANISM: FEMININE AND FEMINISTS DISCIPLINES?

PAISAJISMO Y URBANISMO ¿DISCIPLINAS FEMININAS Y FEMINISTAS?

EIXO TEMÁTICO: EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
O presente trabalho surgiu de uma proposta de pesquisa de doutorado que pretende analisar a atuação das arquitetas formadas nas décadas de 1950 e 1960, levando em conta a perspectiva de gênero, entendendo que suas atividades foram conduzidas ao campo disciplinar do Urbanismo e mais especificamente do Paisagismo, espaços profissionais que à época eram ainda muito incipientes e menos valorizados que a Arquitetura. Como hipótese inicial, partimos da suspeita de que em especial o campo disciplinar do Paisagismo possibilitou uma maior inserção das mulheres em seus quadros profissionais por ser um campo de atuação permeado por menos disputa de gêneros.
Para embasar tal hipótese, este trabalho, ainda bastante incipiente, procura investigar a trajetória das mulheres formadas nas escolas de Arquitetura de São Paulo (FAUUSP e Fau-Mack) e na escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (EA-UFMG), a partir do momento em que essas instituições se separaram das escolas de engenharia e de Belas Artes, tornando-se autônomas. O recorte da pesquisa dar-se-á nas cinco primeiras turmas - que contaram com a presença de mulheres – dessas escolas.
Pretendemos, a partir deste estudo inicial, desvendar os caminhos percorridos por essas arquitetas para então continuar a pesquisa e tentar revisar o papel dessas personagens até então ignoradas pela historiografia especializada.
PALAVRAS-CHAVE: paisagismo, urbanismo, gênero

ABSTRACT:
The present work arose from an idea to a doctoral research that intends to study the professional path of the women architects graduated between the 1950s and 1960s from a gender perspective, understanding that their activities were conducted to the disciplinary field of Urbanism and more specifically to Landscaping. professional fields that were still very incipient and less valued than Architecture. As an initial hypothesis, we start from the impression that the disciplinary fields of Landscaping and Urbanism allowed a greater insertion of the women in their jobs once they were not fields of genre dispute.
In order to support this hypothesis, this incipient work seeks to investigate the trajectory of women graduated from the São Paulo´s Faculties of Architecture (FAUUSP and Fau-Mack) and the Architecture School of the Federal University of Minas Gerais (EA-UFMG) from the moment these schools separate from engineering and fine arts schools and become autonomous. The excerpt counts on the first five classes - which were attended by women - of the listed schools above.
KEYWORDS: *landscape architecture, urbanism, gender.*

RESUMEN:
El presente trabajo surgió de una propuesta de investigación de doctorado que pretende analizar la actuación de las arquitectas formadas en las décadas de 1950 y 1960, teniendo en cuenta la perspectiva de género, entendiendo que sus actividades fueron conducidas al campo disciplinario del Urbanismo y más específicamente del Paisajismo, espacios profesionales que en la época eran todavía muy incipientes y menos valorados que la Arquitectura. Como hipótesis inicial, partimos de la sospecha de que en especial el campo disciplinario del Paisajismo posibilitó una mayor inserción de las mujeres en sus cuadros profesionales por ser un campo de actuación impregnado por menos disputa de géneros.

Para basar tal hipótesis, este trabajo, todavía bastante incipiente, busca investigar la trayectoria de las mujeres formadas en las escuelas de Arquitectura de São Paulo (FAUUSP y Fau-Mack) y en la escuela de Arquitectura de la Universidad Federal de Minas Gerais (EA-UFMG), a partir del momento en que esas instituciones se separaron de las escuelas de ingeniería y de Bellas Artes, haciéndose autónomas. El recorte de la investigación se dará en las cinco primeras clases - que contaron con la presencia de mujeres - de esas escuelas. Pretendemos, a partir de este estudio inicial, desentrañar los caminos recorridos por esas arquitectas para entonces continuar la investigación e intentar revisar el papel de esos personajes hasta entonces ignorados por la historiografía especializada.
***PALABRAS-CLAVE**: paisajismo, urbanismo, género*

INTRODUÇÃO

O interesse pelo tema deste trabalho surgiu, curiosamente, a partir de pesquisa de mestrado sobre a trajetória de um paisagista do sexo masculino e estrangeiro. Trata-se de Roberto Coelho Cardozo, nascido Robert Francis Coelho, paisagista norte-americano oriundo da Califórnia e que se mudou para o Brasil no ínicio dos anos 1950. Além de sua atividade docente na FAUUSP, onde foi o primeiro professor da cadeira de Arquitetura Paisagística a partir de 1952, Cardozo também contribuiu para a formação do campo profissional do Paisagismo a partir de seu trabalho "de prancheta" em escritório particular. Analisando sua trajetória, percebemos que algumas das primeiras arquitetas formadas na FAUUSP foram suas alunas e desenvolveram trabalhos junto ao escritório do paisagista. Duas figuras proeminentes foram Rosa Grena Kliass e Miranda Martinelli Magnoli, a primeira tendo se destacado no campo projetual e a segunda, no campo acadêmico. Porém, nenhuma delas chegou a associar-se ao paisagista norte-americano, diferente de outros alunos/arquitetos, todos homens, não por conta de suas escolhas pessoais, mas porque não lhes foi dada a possibilidade de assumir tal papel[1]. Este fato nos levou a levantar algumas questões: por que essas duas arquitetas dispuseram-se a seguir o rumo do paisagismo, mesmo não tendo o reconhecimento de seu "mentor"? Suas colegas da FAUUSP tiveram a mesma experiência de exclusão em outros campos? Se foi assim, quais rumos tomaram? Existia uma diferenciação de gênero entre as possibilidades profissionais existentes para essas formandas e seus pares formandos, ou seja, uma divisão de trabalho por gênero dentro da prática arquitetônica? Teriam sido essas alunas conduzidas a seguir carreiras menos disputadas dentro do campo da Arquitetura?

Para responder tais perguntas foi necessário fazer uma primeira aproximação sobre estudos de lugares de gênero na Arquitetura. Percebeu-se que no Brasil os estudos sobre gênero têm se desenvolvido nas áreas da História Social e da Antropologia. Na História da Arquitetura e do Urbanismo os trabalhos com essa temática estão ganhando espaço no meio acadêmico, mas ainda são escassos e dispersos, se comparados aos estudos consolidados da historiografia predominante ou "epistemologia de dominação" (LIRA, 2016). Já nos Estados Unidos e na Europa, essas pesquisas vêm sendo desenvolvidas desde meados da década de 1970 e ganharam muito espaço dentro das universidades. Os trabalhos tematizam a exclusão da maior parte das mulheres nos meios de produção da Arquitetura e como os lugares que lhes são sutilmente conferidos são comumente menos valorizados pela historiografia tradicional, como os espaços domésticos e as artes ditas "menores", como a decoração e paisagismo. Dentre esses trabalhos existem estudos específicos que embasam e desenvolvem a questão de gênero na chave do Paisagismo, como é o caso dos livros *Women in Landscape Architecture: Essays on History and Practice* (MOZINGO, 2011) e *Women, modernity and Landscape architecture* (BEARDSLEY; DÜPELMANN, 2015).

O livro de Mozingo traz uma série de artigos apresentados no seminário *A Century of Women: Evaluating Gender in Landscape Architecture*, realizado no *Department of Landscape Architecture* da Universidade de Berkeley, e que tem como ideia central que as mulheres fazem e experimentam o paisagismo de maneiras distintas, enquadradas pelo gênero, mas que essas experiências não são unicamente determinadas por isso. Nesta análise, um ponto que se destaca é "elucidar que o paisagismo era um domínio de empreendimento que proporcionava uma alternativa à domesticidade – um campo restrito e não divulgado – mas que, no

1 Em entrevista à autora, a Profa. Dra. Miranda Martinelli Magnoli ressalta tal fato, que por diversas vezes sugeriu tal parceria ao paisagista Roberto Coelho Cardozo, mas que essa proposta foi ignorada. Pouco tempo depois, Cardozo viria a associar-se a Marcos de Souza Dias, arquiteto formado na FAUUSP em 1967, e a Luciano Fiaschi, formado pela mesma instituição em 1968.

entanto, era mais receptivo do que a arquitetura, a engenharia ou outras ciências" (MOZINGO, 2011, tradução nossa).

Já o livro de Sonja Düpelmann e John Beardsley traz as diversas experiências paisagísticas de caráter moderno (ou modernistas) desenvolvidas por mulheres na Áustria, Suécia, França, antiga União Soviética, África do Sul, Estados Unidos e Brasil. Destacamos o artigo *Beyond Roberto Burle Marx* escrito por Zeuler Lima[2] que revisita a historiografia do Paisagismo Moderno expandindo a visão para além da atuação do paisagista carioca e destacando a atuação de arquitetas paisagistas neste campo profissional no Brasil. Segundo Lima, a atenção quase exclusiva ao trabalho de Burle Marx limitou o reconhecimento da diversidade histórica que constitui o desenho da paisagem brasileira. "Em termos historiográficos, o foco em Burle Marx ofuscou a valiosa contribuição de inúmeros outros profissionais para o desenvolvimento de um campo de conhecimento ainda em formação no Brasil" (LIMA, 2015, tradução nossa).

Se a princípio havia uma dúvida sobre a hipótese inicial da pesquisa, onde partimos da suspeita que o campo disciplinar do Paisagismo possibilitou uma maior inserção das mulheres em seus quadros profissionais por ser um campo com menos disputa de gêneros; levando em consideração as indagações feitas pelos autores dos livros anteriormente citados, foi possível reconhecer que tal hipótese pode ter bases teóricas sólidas e o tema é recorrente de investigação, uma vez que os dois livros têm como objetivo desenvolver a construção de uma historiografia do Paisagismo mais balanceada e integrada, inserindo essas personagens até então suprimidas.

Como pesquisa ampliada, os estudos do doutorado voltam-se à atuação das arquitetas formadas nas décadas de 1950 e 1960 a partir da perspectiva de gênero, entendendo que suas atividades foram conduzidas ao campo disciplinar do Paisagismo e do Urbanismo, campos profissionais ainda muito incipientes e menos valorizados que a Arquitetura.

Como pesquisa específica do presente trabalho, procurou-se investigar a trajetória das mulheres formadas nas escolas de Arquitetura de São Paulo (FAUUSP e Fau-Mack) e na escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (EA-UFMG), a partir do momento em que essas escolas se separam das escolas de engenharia e de Belas Artes e tornam-se autônomas. O recorte se dará nas cinco primeiras turmas dessas escolas– que contaram com a presença de mulheres formandas[3].

Sendo assim, buscou-se fazer um levantamento documental e bibliográfico para embasar, a partir de dados, a investigação inicial e sustentar a hipótese proposta como tema.

FONTES DOCUMENTAIS E SUAS ABORDAGENS

Com um recorte parcialmente definido, considerando as alunas formadas entre as décadas de 1950 e 1960, o primeiro levantamento documental e bibliográfico refere-se às Escolas de Arquitetura que se separaram

2 Zeuler R. M. De A. Lima é arquiteto doutor pela FAUUSP. Atualmente é professor associado de História, teoria e design na Washington University in Saint Louis.

3 Não foi possível conseguir os nomes dos egressos ou dos formandos da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil (FNA, atual FAU-UFRJ), inaugurada em 1945, e da Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (EA-UFRGS), inaugurada em 1952. Essas duas escolas de arquiteturas também estão inseridas no recorte temporal inicialmente estipulado para a pesquisa, mas a falta de dados fez com que, para esse trabalho, as duas escolas fossem excluídas do escopo de pesquisa.

das escolas de Engenharia e de Belas Artes e passaram a ser escolas autônomas a partir da década de 1940. Esse recorte temporal, situado a partir do segundo pós-guerra, deu-se exatamente por ser um período em que se acentua a inserção profissional da mulher no mercado de trabalho em geral, ainda que de forma tímida.

Apesar da regulamentação federal da profissão de arquiteto-engenheiro consolidar-se no ano de 1933, com a criação do Conselho Federal de Engenharia e Arquitetura (Confea), o primeiro curso a tornar-se autônomo acontece somente em 1945. Considerada até então a principal escola de formação de arquitetos no Brasil, o curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro (ENBA) torna-se independente seguindo a reverberação do triunfo da Arquitetura Moderna Brasileira no exterior e nas grandes capitais do país (SEGAWA, 1998). O curso da ENBA é incorporado à Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA-RJ) da Universidade do Brasil e sua grade curricular passa a ser base para a criação das outras escolas autônomas que serão criadas nos anos seguintes. Apesar da importância desta escola para o presente estudo e para a historiografia da Arquitetura em geral, não foi possível incluir os números ou nomes dos egressos ou dos formandos e formandas da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil (FNA, atual FAU-UFRJ), inaugurada em 1945, neste estudo devido à condição de boa parte dos arquivos referentes ao período analisado. De acordo com os funcionários do Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAU-UFRJ, uma parte dos arquivos da instituiçãoencontra-se prejudicado por enchentes, incêndios ou devido a problemas de conservação derivados da falta de recursos para a preservação e atraso no processo de digitalização de tais dados. Assim, a coleta de dados seria imprecisa e insuficiente para a análise apresentada neste estudo. Por este motivo, tomou-se a decisão de excluir esta instituição do presente artigo.

A Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (EA-UFMG) tem seu curso reconhecido apenas em junho de 1946, data que coincide com a inauguração do Complexo Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha em Belo Horizonte – evento que, assim como na Faculdade Nacional de Arquitetura, potencializou a necessidade da autonomia dos arquitetos em relação aos outros campos. Até então, o curso era anexado à Escola de Belas Artes que fora criada em 1930 e os diplomas por lá emitidos não eram legalizados (LEMOS; DANGELO; CASARDALE; 2010). No ano seguinte, em agosto de 1947, é criada a Faculdade de Arquitetura Mackenzie (FAU-Mack), também fruto do curso de arquitetura da Escola de Engenharia que havia sido proposta e criada por Christiano Stockler das Neves desde 1917. Stockler das Neves foi diretor do curso de arquitetura entre 1917 e 1947 e, posteriormente, assumiu a diretoria da faculdade autônoma até 1956. Diferente da FNA-RJ e da EA-UFMG, o Mackenzie manteve, em seus primeiros anos de curso autônomo, o ensino voltado à arquitetura tradicional com o mesmo viés que era lecionada no curso de Engenharia (ALVIM; ABASCAL; ABRUNHOSA, 2017).

Na sequência, em 1948, é criada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), que se separa do curso de arquitetura ministrado na Escola Politécnica de São Paulo, existente desde 1894 (FICHER, 2005). A grande vitória de emancipação do curso da FAUUSP se deu principalmente pela atuação de Luiz Inácio Romeiro de Anhaia Mello e João Batista Vilanova Artigas junto à Escola Politécnica (SIQUEIRA, 2015).

Após quatro anos surge a Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FA-UFRGS), em Porto Alegre. Assim como nos cursos do Rio de Janeiro e de Belo Horizonte, a faculdade gaúcha também se originou de um curso de arquitetura inserido no Instituto de Belas Artes (IAB) que fora criado somente em 1945. Até então, as atividades profissionais relacionadas à Arquitetura eram desenvolvidas por arquitetos de fora do estado ou por imigrantes estrangeiros, principalmente por alemães. O curso de Porto

Alegre permaneceu único no estado por quase vinte anos, quando foi criada uma segunda escola na Universidade do Rio dos Sinos (Unisinos) em 1971 (SALVATORI, 2008). Os dados e nomes dos egressos, formandos e formandas da instituição gaúcha, apesar de estarem inseridos no recorte temporal determinado para o presente trabalho, ficaram de fora desta pesquisa inicial já que teria sido necessária uma visita presencial à instituição no Rio Grande do Sul e não havia tempo hábil e nem recursos para deslocamento. Assim, preferimos deixar a coleta de tais dados para a continuidade desta pesquisa, sem deixar de lado a relevância e contribuição para tal pesquisa que as informações sobre a FA-UFRGS podem aportar.

Não consideramos, nesse recorte, as faculdades de arquitetura da Universidade Federal de Pernambuco e da Bahia, uma vez que foram criadas em 1959 e as primeiras turmas da faculdade, como curso autônomo, se graduariam apenas em 1963.

A bibliografia em relação ao surgimento do ensino autônomo nas escolas de arquitetura é vasta e são muitos trabalhos que abordam não só a questão do ensino da disciplina, mas também como as escolas de arquitetura se associavam com outras instituições relacionadas à atividade profissional. Porém, até o momento, encontramos apenas um artigo da professora Elena Salvatori, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que relaciona a questão do ensino e de gênero, o que mostra a incipiência de estudos sobre gênero neste campo disciplinar. Ainda que bastante genérico, o artigo de Salvatori traz estatísticas relacionadas ao número de alunas, de professoras e de arquitetas mulheres atuantes na área (restrita ao estado do Rio Grande do Sul) a partir da década de 1960. É interessante notar que seu artigo levanta uma hipótese, citada a partir do livro de Durand (1989), de que:

> A exemplo do que ocorre em outras áreas profissionais, este seria um sintoma do abandono da área pelo contingente masculino, provocado pelo aumento da dificuldade de absorção profissional por parte do mercado; existiria, ainda, uma percepção social da Arquitetura como mais próxima da Arte e da Decoração, mudando-se a maneira de vê-la na fase anterior, de predomínio masculino - o que também atrairia uma população sensibilizada pelas Artes mas em busca de uma profissão reconhecida socialmente (SALVATORI, 2003).

Essa colocação de Salvatori nos traz outras questões em relação à participação das mulheres na produção da arquitetura a partir da década de 1950. Diferentemente do que é indicado, o contingente masculino ainda é muito maior que o feminino nas escolas de arquitetura considerando o recorte estabelecido. O número de alunas mulheres só ultrapassa o número de alunos homens a partir da década de 1970, sendo que a primeira faculdade a ter um número maior de alunas mulheres é a Faculdade de Arquitetura da UFRGS, em 1973. As mulheres só se tornam maior número na FAUUSP em 1983. Além disso, nem sempre essas alunas formadas ingressam no mercado de trabalho – algumas vezes investem em outra profissão ou se dedicam às atividades relacionadas à família e ao lar.

Para ter mais embasamento sobre essas informações, iniciou-se um segundo levantamento documental, qual seja, uma listagem das alunas mulheres formadas no curso de Arquitetura e Urbanismo nas décadas de 1950 e 1960 que tem como objetivo possibilitar o mapeamento de para qual campo disciplinar as mesmas se encaminharam. Para o presente trabalho será apresentada apenas uma amostragem menor, que considera as cinco primeiras turmas formadas nas faculdades de São Paulo (FAUUSP e FAU-Mack) e na Escola de Arquitetura da UFMG.

Esses documentos normalmente são disponibilizados em arquivos relacionados às secretarias das unidades de ensino. Na FAUUSP foi possível acessar a lista de alunos, com certa facilidade, na Seção de Alunos. Já na FAU-Mack foi possível consultar o anuário das turmas de arquitetura na biblioteca da faculdade. A listagem da EA-UFMG foi publicada no livro *Escola de Arquitetura UFMG: lembranças do passado, visão do futuro*. Em relação à FNA-RJ e à FA-UFRGS, houve certa dificuldade para acessar essas informações e, até agora, não conseguimos esses documentos. Porém, acreditamos que com um levantamento bibliográfico mais minucioso e tendo maior contato com pesquisadores desses centros universitários será possível acessar tais dados.

Assim, consideramos as turmas das formandas mulheres de 1952 a 1957 para a FAUUSP, desconsiderando a turma de 1953 que não contava com nenhuma mulher; as turmas de 1950 a 1956 para a FAU-Mack, desconsiderando a primeira turma de 1950 e a turma de 1952 que não contava com mulheres; e as turmas de 1950 a 1959 para a EA-UFMG, desconsiderando as quatro primeiras turmas (1950 a 1953) e a turma de 1957, que eram formadas somente por homens.

As informações sobre as arquitetas foram pesquisadas inicialmente na internet, onde pudemos averiguar mudanças de nomes uma vez que muitas incorporam os nomes de seus cônjuges quando se casam, abandonando os nomes de solteiras. Na sequência, pesquisamos nos bancos de dados das bibliotecas das faculdades em questão, onde pudemos achar em dissertações e teses alguns dados sobre a atividade dessas mulheres em instituições e centro de estudos. Também foi consultado o Índice de Arquitetura Brasileira, onde pudemos averiguar suas presenças em publicações nas revistas especializadas. Nos parece que as informações na cidade de São Paulo são mais acessíveis e foi possível relacionar os dados dessas arquitetas com suas atividades profissionais, principalmente no que se refere aos trabalhos em órgãos públicos. Já no estado de Minas Gerais, os dados relacionados à essas arquitetas e suas trajetórias não se encontram disponibilizados em bancos de dados digitais e não foi possível preencher todas as lacunas da pesquisa.

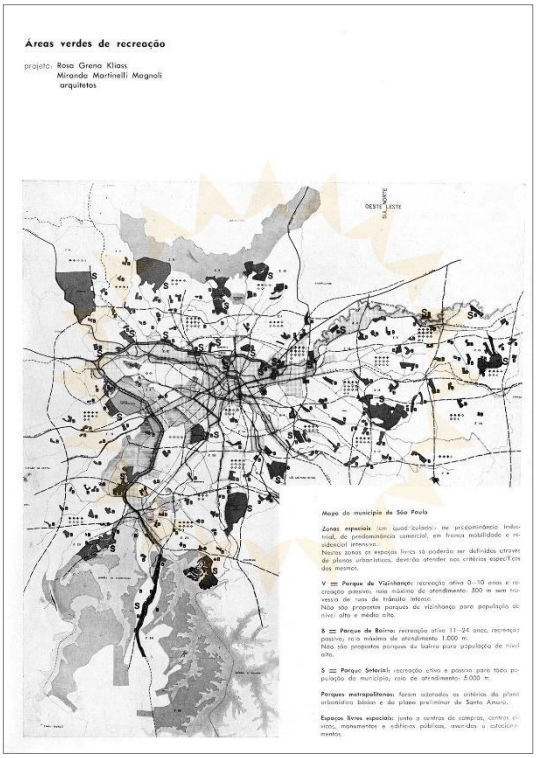


Figura 1: Áreas verdes de recreação, artigo escrito por Rosa Grena Kliass e Miranda Martinelli Magnoli, arquitetas formadas pela FAUUSP. Fonte: Revista Acrópole
Figura 2: Mercado Municipal de Campos do Jordão, projetado por Paola Tagliacozzo Pestolazzi, arquiteta formada pela FAU-Mack. Fonte: Revista Acrópole

Outra fonte documental bastante importante é a entrevista com familiares e colegas de trabalho dessas arquitetas. Foi possível entrar em contato com alguns parentes de algumas dessas arquitetas e preencher algumas informações, ainda em caráter preliminar e superficial.

As tabelas a seguir exemplificam parte da pesquisa feita até o momento:

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP)		
1952	NOME	LOCAL DE TRABALHO
1	Clementina Delfina Antonia de Ambrosis	Estagiou junto à equipe do SAGMAGS (1953-1955). Arquiteta urbanista, ex-superintendente de Estudos e Pesquisas da Fundação Prefeito Faria Lima - Cepam, autora de vários artigos sobre assuntos urbanos. Atualmente, trabalha na Secretaria de Planejamento da Prefeitura de São Paulo, onde desenvolve propostas e estudos de novos instrumentos para o planejamento, tais como Operações Urbanas e Áreas de Interesse Social.

2	Frejda Blinder (Schenkman)	Participou do núcleo local do Núcleo de Estudo e Divulgação da Arquitetura Brasileira (NEDAB). Era também conhecida como Fany Schenkman. Foi casada com Isaac Schenkman e era funcionária da prefeitura (segundo Raquel Schenkman).
3	Natue Nomura (Terashima)	Fazia projetos de arquitetura dentro da Seção de Engenharia da C.A.C (Cooperativa Agrícola de Cotia)
4	Thereza Katinszky de Katina e Pielesz	Estagiou no escritório de Franz Heep e fazia projetos de Arquitetura no Departamento de Edifícios e Obras Públicas do Governo do Estado (DOP) e depois foi transferida para o Departamento de Águas e Energia Elétrica (DAEE).
1954	NOME	LOCAL DE TRABALHO
5	Liliana Marsicano (Guedes Sobrinho)	Estagiou junto à equipe do SAGMAGS (1953-1955). Participou, junto com o marido Joaquim Guedes, da mesma turma da FAUUSP, do Concurso para o plano piloto de Brasília - Plano no. 12, 319. Trabalhou na Divisão de Preservação do Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura , junto com Carla Milano, onde realizaram o Inventário dos bens culturais existentes na zona leste da cidade de São Paulo.
1955	NOME	LOCAL DE TRABALHO
6	Marianilza Brasil de Oliveira (Frangipani)	Era pesquisadora do Centro de Pesquisas e Estudos Urbanísticos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (CEPEU-FAUUSP)
7	Miranda Maria Esmeralda Martinelli	Estagiou com o Prof. Abelardo Riedy de Souza. Depois estagiou e trabalhou, por alguns anos, com Roberto Coelho Cardozo. Junto de Rosa Grena formulou o "Plano de áreas verdes" para o Departamento de Áreas Verdes da Prefeitura Municipal de São Paulo (Depave 4). Era professora da FAUUSP e em 1972 encabeçou a reforma de ensino das disciplinas de Paisagismo no Departamento de Projetos.
8	Rosa Grena Alembick (Kliass)	Trabalhou na equipe de Roberto Coelho Cardozo no projeto de paisagismo da Avenida 23 de maio. Junto de Miranda Martinelli formulou o "Plano de áreas verdes" para o Departamento de Áreas Verdes da Prefeitura Municipal de São Paulo (Depave 4). Foi fundadora e diretora da Associação Brasileira de Arquitetos Paisagistas (ABAP) e exerce a atividade projetual autônoma em seu escritório.
1956	NOME	LOCAL DE TRABALHO
9	Alice Costa Imparato	Trabalhava com projetos de arquitetura no escritório Alice & Dario Imparato Arquitetos onde era associada ao marido.
10	Carol José Hernandez Pirela	Participante do Convênio Cultural Brasil-Venezuela. Não foi possível encontrar referências sobre suas atividades profissionais.

11	Elizabeth Maria Blumberg	Trabalhou com projetos de arquitetura na Secretaria de Obras do Estado, no setor de Escolas.
12	Luzia Helena Carlos de Oliveira	Não foi possível encontrar referências sobre suas atividades profissionais. Sabe-se que era associada ao IAB-SP e que foi premiada a uma bolsa de estudos no Japão, em 1961, onde realizou um estudo de projeto para uma residência estudantil (Residência para 15 estudantes).
13	Zilah Therezinha de Lauro Castrucci (Tambasco)	Funcionária pública, a última nomeação se deu na Coordenação de Subprefeituras SMSP/SAP/SAR/SGUOS.
1957	NOME	LOCAL DE TRABALHO
14	Ayako Nishikawa	Estagiou no escritório de Roberto Coelho Cardozo. Depois trabalhou no SENAI, com projeto de edificações. Nesse período também associou-se à Rosa Grena e faziam projetos de paisagismo no âmbito particular. Nos anos de 1960 virou funcionária pública, inicialmente trabalhando na Secretaria de Serviços de Obras (SERV), orgão que posteriormente foi anexado ao DEPAVE. Também participou da formulação do "Plano de áreas verdes" ao lado de Rosa Grena e Miranda Magnoli. Passou um tempo em LIMPURB e aposentou-se no DEPAVE. Entre todas essas atividades ainda foi professora de paisagismo da FAUUSP.
15	Maria Aparecida da Costa França (Rolland)	Participava do Clube Soroptimista de Catanduva, onde desenvolvia a formação do trabalho feminino no canteiro de obras através de cursos de formação.
16	Marlene Picarelli	Era professora Departamento de Projetos da FAUUSP.
17	Matilde Castro Daily	Participante do Convênio Cultural Brasil-Venezuela. Não foi possível encontrar referências sobre suas atividades profissionais.
18	Regina Zonta (dos Santos?)	Era escritora de colunas na revista Casa e Jardim

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie (FAU-Mack)		
1951	NOME	LOCAL DE TRABALHO
1	Guedalie Lafer	Participou do Concurso de ante-projeto para o edifício sede do Senado Federal
2	Paola Maria Tagliacozzo (Pestalozzi)	Quando estudante participou da Revista Pilotis, revista dos estudantes da FAU-Mack. Trabalhava com projetos no Escritório de Arquitetura Walter & Paola Pestalozzi, onde era associada ao marido. Também fez projetos de cenografia para as peças/danças de Maria Duschenes. Seu projeto mais divulgado é o Mercado Minicipal de Campos do Jordão.

1953	NOME	LOCAL DE TRABALHO
3	Maria Thereza de Barros Camargo	Trabalhava como funcionária pública na Companhia Estadual de Habitação do Estado do Rio de Janeiro (CEHAB-RJ)
1954	NOME	LOCAL DE TRABALHO
4	Cléa Anna Maria Lentini	Trabalhou em empresas privadas de Arquitetura e Engenharia (segundo filho Vicente Lentini)
5	Palmyra Noronha (Suguiyama)	Sabe-se que morava na cidade de Tietê e casou-se com Nilo Batista Suguiyama, engenheiro formado pela Escola de Engenharia de São Paulo. Não foi possível achar outros dados sobre a arquiteta.
1955	NOME	LOCAL DE TRABALHO
6	Cristina Pilar Pastor	Não foi possível achar dados sobre a arquiteta
7	Lieselotte Maria Mahnke	Não foi possível achar dados sobre a arquiteta
1956	NOME	LOCAL DE TRABALHO
9	Annita Prioli Perrone	Não foi possível achar dados sobre a arquiteta
10	Hilda Costa	Não foi possível achar dados sobre a arquiteta
11	Iracy de Moura	Trabalhava como funcionária pública no Departamento de Edifícios e Obras Públicas
12	Maria C. A. Rodrigues	Não foi possível achar dados sobre a arquiteta

Escola de Arquitetura Universidade Federal de Minas Gerais (EA-UFMG)		
1954	NOME	LOCAL DE TRABALHO
1	Benedita Maria de Carvalho Gatto	Não foi possível achar dados sobre a arquiteta
1955	NOME	LOCAL DE TRABALHO
2	Deisi Ottoni Barbosa	Ainda viva, trabalha como arquiteta autônoma na cidade de Vitória. Teve trabalho estudantil apresentado na Bienal de Aquitetura de 1955. Autora da Escola Fernando Duarte Rabelo, projeto publicado em revista especializada de arquitetura.
1956	NOME	LOCAL DE TRABALHO
3	Susy Pimenta de Mello	Foi professora da EA-UFMG e foi a primeira diretora do sexo feminino na Faculdade, entre 1980-1982
1958	NOME	LOCAL DE TRABALHO
4	Frieda Maria Froeseler (de Oliveira)	Não foi possível achar dados sobre a arquiteta
5	Isabel Soares Veloso	Não foi possível achar dados sobre a arquiteta

6	Maria das Mercês Vasques de Miranda (Maria das Mercês Vasques Bittencourt)	Foi professora da EA-UFMG e foi também funcionária do Ministério da Aeronáutica, em Belo Horizonte. Foi casada com Dário Bittencourt, médico e também professor da UFMG.
7	Maria Lúcia Ribeiro Gouvêa	Não foi possível achar dados sobre a arquiteta
1959	NOME	LOCAL DE TRABALHO
8	Maria da Penha Araújo	Não foi possível achar dados sobre a arquiteta
9	Mirza Maria Horta de Carvalho	Técnica na Secretaria de Estado de Transportes e Obras Públicas de Minas Gerais (SETOP MG)

A elaboração da tabela acima apresentada, contendo os nomes, ano de formação e trajetória de trabalho das formandas mulheres dos cursos da EA-UFMG, FAU-Mack e FAUUSP entre os anos 1950 e 1960 faz parte de uma organização inicial da pesquisa de doutorado que pretendemos desenvolver. Trata-se de um primeiro levantamento histórico relevante para aprofundar o entendimento da trajetória dessas arquitetas. Mais do que desenvolver biografias lineares, pretendemos analisá-las como um conjunto, como grupo social, para então comprovar ou não a hipótese central do trabalho. Entender de onde vieram e quem era seus familiares, confrontar seus nomes e lugares sociais com o restante da turma, levantar quem eram seus colegas e para onde se direcionaram. Buscaremos também analisar como foram estruturadas essas faculdades de arquitetura, por quem era formado o corpo docente e entender o direcionamento do curso, a importância dada a certas disciplinas (disciplinas de projeto em contraposição ao paisagismo e urbanismo, por exemplo). Pretendemos aprofundar a inserção social dessas arquitetas a partir de instituições, como os Institutos de Arquitetos das cidades ou outras associações profissionais que nos tragam mais dados sobre suas atuações. Mas para além deste trabalho de análise e levantamento de dados, o trabalho de pesquisa inicial apresentado neste artigo mostra-se essencial para que possamos buscar essas arquitetas e entrevistá-las, com o intuito de preencher as análises de suas trajetórias com suas próprias percepções acerca da questão de gênero e como estas influenciou seus caminhos e escolhas e oportunidades profissionais e acadêmicas no campo da arquitetura.

Acreditamos que com essas fontes e esses dados será possível analisar se os campos disciplinares do Paisagismo e do Urbanismo, de alguma maneira, formataram-se como campos disciplinares femininos e feministas, ao acolher e possibilitar o desenvolvimento das trajetórias dessas profissionais mulheres.

BIBLIOGRAFIA

AGREST, D.; CONWAY, P.; WEISMAN, L. **The Sex of Architecture**. New York: Harry N. Abrams publishers, 1996. 320p.

ALVIM, A.T.B.; ABASCAL, E.H.S.; ABRUNHOSA, E.C. **Arquitetura Mackenzie 100 Anos – FAU Mackenzie 70 anos: pioneirismo e atualidade.** São Paulo: Editora da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2017, 386p.

BARTALINI, V. **Parques públicos municipais em São Paulo: a ação da municipalidade no provimento de áreas verdes de recreação**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). FAUUSP, São Paulo, 1999. 302p.

DÜPELMANN, S.; BEARDSLEY, J. **Women, modernity and landscape architecture**. Nova York: Routlegde, 2015. 244p.

DURAND, J. C. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985**. São Paulo: Perspectiva, 1989. 307p.

FICHER, S. **Os arquitetos da Poli – ensino e profissão em São Paulo**. São Paulo: Edusp, 2005, 400p.

HUGHES, F. **The Architect - Reconstructing Her Practice**. Cambridge: The M.I.T. Press, 1996. 275p.

KLIASS, R. G. **Rosa Grena Kliass: depoimento [15/09/2009].** Entrevistador: João Clark de Abreu Sodré. São Paulo. Entrevista concedida ao pesquisador.

KLIASS, R. G. **Rosa Kliass – Desenhando paisagens, moldando profissões**. São Paulo: Editora Senac, 2006. 221p.

LIRA, J. T. C. Lugares de gênero em arquitetura: uma aproximação. In: **Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2016, Porto Alegre.** Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Porto Alegre: UFRGS, 2016.

MAGNOLI, M. Miranda Magnoli: depoimento [30/novembro/2015]. Entrevistadora: Gabriela Tie Nagoya Tamari. São Paulo. Entrevista concedida à pesquisadora.

MOZINGO, L.; JEWELL, L. **Women in Landscape Architecture: Essays on History and Practice**. Jefferson: MacFarland, 2011. 240p.

SALVATORI, E. Arquitetura no Brasil: ensino e profissão. **Arquiteturarevista**, vol.4, n. 2, p.52-77, jul/dez. 2008.

SALVATORI, E. Questões de gênero no campo profissional da Arquitetura. **Instituto dos Arquitetos do Brasil IAB-RS**. Porto Alegre, IAB-RS, 2003. Disponível em: http://professor.ufrgs.br/elena-salvatori/files/arquiteturaegenero.pdf

SIQUEIRA, R. M. **A inserção da FAUUSP no campo de arquitetura e urbanismo em São Paulo: as contribuições de Anhaia Mello e Vilanova Artigas**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). FAUUSP, São Paulo, 2015. 228p.

SODRÉ, J. **Arquitetura e viagens de formação pelo Brasil 1938-1962**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). FAUUSP, São Paulo, 2010. 226p.

STRATIGAKOS, D. **Where Are the Women Architects?** New Jersey: Princeton University Press, 2016. 128p.

Salvador - 2018

POLÍTICAS HABITACIONAIS BRASILEIRAS E O CONCEITO DE URBANIDADE – ABORDAGEM HISTÓRICA E UMA PROPOSTA AOS NOVOS MODELOS DE PROJETO

BRAZILIAN HOUSING POLICIES AND THE CONCEPT OF URBANITY – HISTORICAL APPROACH AND A PROPOSAL TO FUTURE DESIGN TEMPLATES

POLÍTICAS BRASILEÑAS DE VIVIENDA Y EL CONCEPTO DE URBANIDAD - ENFOQUE HISTÓRICO Y UNA PROPUESTA A LOS NUEVOS MODELOS DE PROYECTO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

PACHECO JUNIOR, Jose Mario
Mestrando em Arquitetura e Urbanismo PPG FAU/UnB; Arquiteto e Urbanista
mariopachecoarquitetura@gmail.com

CHAVES, Antônio Rubens Fernandes
Arquitetura e Urbanismo CT/UFPI
rubenschaves@outlook.com

UCHÔA, Dennys Esrom Nery Cavalcante
Arquitetura e Urbanismo CT/UFPI
dennys.arq.sh@gmail.com

POLÍTICAS HABITACIONAIS BRASILEIRAS E O CONCEITO DE URBANIDADE – ABORDAGEM HISTÓRICA E UMA PROPOSTA AOS NOVOS MODELOS DE PROJETO

BRAZILIAN HOUSING POLICIES AND THE CONCEPT OF URBANITY – HISTORICAL APPROACH AND A PROPOSAL TO FUTURE DESIGN TEMPLATES

POLÍTICAS BRASILEÑAS DE VIVIENDA Y EL CONCEPTO DE URBANIDAD - ENFOQUE HISTÓRICO Y UNA PROPUESTA A LOS NUEVOS MODELOS DE PROYECTO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
A urbanização brasileira, principalmente a datar da segunda metade do século XX, fomentou, entre outros reflexos formais, a expansão urbana, induzida por distintos indivíduos sociais, constituindo padrões distintos de espraiamento, os quais, em maioria, de baixa qualidade social. O presente estudo apresenta uma abordagem histórica da produção governamental de conjuntos habitacionais em periferias, sob olhar crítico do espaço social resultante. São abordadas políticas habitacionais dos séculos XX e XXI e seus desdobramentos morfológicos e sociais. É feita uma discussão do conceito de urbanidade e sua potencial contribuição aos projetos de conjuntos habitacionais. Enfim, uma proposta de conjunto é apresentada, direcionada à indução de urbanidade visto aspectos formais e funcionais dispostos. Através da criação de uma infraestrutura que ofereça serviços urbanos básicos, acredita-se contribuir às futuras propostas de conjuntos ao evitar o modelo de habitações historicamente concebidos, de caráter monofuncional e dependentes das atividades urbanas centrais.
PALAVRAS-CHAVE: política habitacional; conjuntos habitacionais; expansão urbana; urbanidade; projeto urbano.

ABSTRACT:
The Brazilian urbanization, mainly from the second half of the 20th century, promoted, among other reflects in urban form, the urban sprawl, induced by different agents of society, establishing different patterns of sprawl, which, mostly, of low social quality. This paper presents an historical approach of the government production of social housing in peripheries, with a critical perspective of the resulting social space. There are related housing policies from the 20th and 21st centuries and their social and morphological consequences. It is provided a discussion of the urbanity concept and its potential contribution to social housing designs. Finally, a proposal of housing design is presented, towards providing urbanity aspects due to morphological and functional features. Through the creation of an infrastructure that provides basic urban services, it is expected to contribute to future housing design proposals by avoiding the templates of social housing designs historically conceive, of monofunctional behaviour and dependent of urban central activities.
KEYWORDS: *housing policy; social housing; urban sprawl; urbanity; urban design.*

RESUMEN:
La urbanización brasileña de la segunda mitad del siglo XX fomentó, entre otros reflejos formales, la expansión urbana, inducida por distintos individuos y constituyendo patrones distintos de crecimiento, los cuales, en su mayoría, de baja calidad social. Este trabajo presenta un enfoque histórico de la producción gubernamental de conjuntos habitacionales en periferias, bajo mirada crítica del espacio social resultante. Se abordan políticas habitacionales de los siglos XX y XXI y sus desdoblamientos morfológicos y sociales. Se hace una discusión del concepto de urbanidad y su potencial

contribución a los proyectos de conjuntos habitacionales. En fin, una propuesta de conjunto es presentada, dirigida a la inducción de urbanidad vista aspectos formales y funcionales dispuestos. A través de la creación de una infraestructura que ofrezca servicios urbanos básicos, se cree contribuir a las futuras propuestas de conjuntos al evitar el modelo de viviendas históricamente concebidas, monofuncionales, dependientes de las actividades centrales.
***PALABRAS-CLAVE**: política de vivienda; conjuntos habitacionales; expansión urbana; urbanidad; diseño urbano.*

INTRODUÇÃO

A urbanização brasileira, principalmente a datar da segunda metade do século XX, fomentou, entre outras consequências para a morfologia urbana, a expansão do tecido das cidades, induzida por distintos atores da sociedade, constituindo padrões distintos de espraiamento, os quais, em maioria, de baixa qualidade social, especialmente os produzidos ou direcionados às camadas sociais de menor renda (SILVEIRA, 2015; IPEA, 2010; VILLAÇA, 1998).

Segundo Bernardini (2018), as mudanças no modo de vida da população, as novas formas de produção do mercado imobiliário, com novos modelos de habitação, com condomínios e loteamentos fechados, as alterações nos meios de deslocamento e os modelos e estratégias de implantação de projetos urbanísticos foram algumas das mudanças ocorridas em relação ao modo de produção do espaço urbano que fomentaram o processo de urbanização dispersa. Este modelo de urbanização tem bases ao longo e decorrente de políticas do século XX, mas que se acentuaram na segunda metade deste século, como descrito.

A ocorrência de problemáticas sociais de diversos âmbitos já desde o início do século, conjugadas ao processo de industrialização e desenvolvimento do setor terciário, atraíram contingentes cada vez maiores de pessoas às cidades, os quais, principalmente pelo desprovimento de estrutura financeira, buscaram a produção informal de moradias como solução para a problemática habitacional que se formava pelo acúmulo de famílias que se formavam sem lar. As favelas, cortiços, loteamentos irregulares e autoconstruídos são principais exemplares deste contexto (IPEA, 2010; REIS, 2006; VILLAÇA, 1998).

Tanto mercado imobiliário quanto a gestão governamental responderam a este cenário através da produção habitacional, entretanto, de forma insuficiente para a solução do problema, em função do grande contingente populacional que se acumulava nas áreas urbanas. Além disso, a dinâmica populacional urbana se dava de forma intensa, fosse com as alterações no padrão construtivo de habitações e o deslocamento do caráter de valorização das áreas habitacionais, da frequente imigração da população rural para as cidades e a expulsão de camadas sociais de menor renda das áreas centrais através das reformas urbanas sanitaristas, estas principalmente no início do século XX.

> Desde o fim do século XIX até meados do século XX são então realizadas as grandes intervenções urbanas, exclusivas às maiores cidades e às cidades portuárias, propagandeadas em função de calamidades públicas e epidemias, e a visão sanitarista da cidade e da polícia do Estado que exclui da organização da cidade seus moradores.
>
> [...] o Estado e a sociedade optam por um modelo corporativo de urbanização, contrapondo-se às reformas urbanas do período em diversos outros países, nos quais a sociedade participa da modernização do espaço urbano como forma de assegurar a reprodução da força de trabalho. (IPEA, 2010, p. 366-367)

A atuação estatal, em resposta ao contexto do déficit habitacional que se forma, ainda que distante de proposições solucionadoras, desenvolve modelos de produção habitacional direcionados às camadas de baixa renda, ainda também que a própria categorização de quais padrões de renda comporiam este conceito de baixa renda seja inconstante. São políticas, planos, diretrizes, programas e ações direcionadas a produção das denominadas habitações de interesse social e sua materialização através dos conjuntos habitacionais produzidos, principalmente, desde os anos 1960 até a presente década. Decorrente da própria configuração urbana comum na época, com centros adensados e disponibilidade de lotes operacional e financeiramente

acessíveis nas bordas urbanas, esta produção habitacional se responsabiliza por boa parte do que os autores definem como a fragmentação do tecido urbano, dentro do processo de urbanização dispersa, com a implantação de conjuntos habitacionais cada vez mais distantes dos centros e originando novas periferias (CARVALHO; MEDEIROS, 2017; IPEA, 2010).

O presente estudo se direciona à uma abordagem histórica da produção governamental de conjuntos habitacionais em periferias, com atenção ao espaço social que resulta das diretrizes que conformaram sua implantação. São abordadas políticas habitacionais da segunda metade do século XX e do começo do século XXI e seus desdobramentos espaciais e sociais. É feita uma discussão do conceito de urbanidade e sua potencial contribuição aos projetos de conjuntos habitacionais, buscando a influência que este conceito poderia ter na reversão das problemáticas sociais originadas pelo modelo de produção habitacional revisado. Enfim, uma proposta de conjunto é apresentada, direcionada à indução de urbanidade visto aspectos formais e funcionais dispostos.

Através da criação de uma infraestrutura que ofereça serviços urbanos básicos dentro de um raio caminhável aos seus residentes, acredita-se contribuir às futuras propostas de conjuntos habitacionais ao evitar o modelo de habitações historicamente concebidos, de contexto estritamente monofuncional e dependentes das atividades urbanas centrais.

POLÍTICA HABITACIONAL BRASILEIRA: UM HISTÓRICO

Entende-se interesse social como objetivos direcionados às camadas sociais socialmente vulneráveis, de baixa ou nenhuma renda, excluídos socialmente e sem subsídios financeiro, técnico ou intelectual à produção de seu espaço. A habitação de interesse social seria então uma resposta governamental em método de produção habitacional direcionada a estas camadas (VILLAÇA, 1998; MAUTNER, 1999).

A nomenclatura para habitação de interesse social evoluiu ao longo da segunda metade do século até os anos 2010, sendo empregados outros termos de valor similar, mas não de igual essência, tais quais: habitação de baixo custo, habitação para população de baixa renda, habitação popular, etc. (IPEA, 2010). Todos estes termos, em suma, se refletiram no espaço urbano através da construção de conjunto habitacionais, que seriam a materialização das políticas de habitação de interesse social, seu produto.

Relativo ao conceito da habitação de interesse social, tem-se a ideia de produção social da habitação, onde se desenvolvem métodos de concepção da habitação que conjugam maior ou menor formalidade econômica, associados à iniciativa pública e, ou privada, e compartilham a gestão do processo de produção do produto com os próprios usuários finais, ou seja, o planejamento e construção das moradias é participativo aos futuros moradores. Esta ideia foi implementada à muitas das políticas e planos de habitação gerenciados pelo governo federal, principalmente nas diretrizes desenvolvidas pelo governo militar nas décadas de 1960 e 1970 (IPEA, 2010; BONDUKI, 1998).

Dos anos 1940 a 1960, a Caixa Econômica Federal e os Institutos de Previdência Social figuraram como importantes atores no cenário da produção habitacional no Brasil. A instituições produziram milhares de moradias, entretanto como reflexo de interesses políticos e de incorporadores privados que se direcionavam a classes específicas de trabalhos que poderiam prover certa rentabilidade, atuando como um mecanismo

de controle político sobre estas classes e, portanto, se distanciando do atendimento global às camadas protagonistas do déficit habitacional (BONDUKI, 1998).

Essa fase da produção habitacional dura até o início da década de 1960 quando, após o golpe militar de 1964 tem início uma fase de planejamento do desenvolvimento da economia, com reflexos na política habitacional na criação do Sistema Nacional de Habitação (SNH) e o Banco Nacional de Habitação (BNH). Esta fase dura até a extinção do BNH, iniciando uma fase de crise econômica e enfraquecimento das políticas habitacionais, durando até o início do século XX. A fase mais recente tem início com a promulgação do Estatuto da Cidade, a criação do Ministério das Cidades e o desenvolvimento de uma política habitacional e de desenvolvimento urbano a ser implementada em conjunto com os três entes federativos (IPEA, 2010; BONDUKI, 1998).

Busca-se neste momento expor uma abordagem histórica das ações governamentais em cada uma destas três fases de produção da habitação de interesse social no país e seus reflexos espaciais para a construção de conjuntos habitacionais.

A primeira metade do século XX: A política central de produção habitacional e o BNH

A partir do golpe militar de 1964, a ação governamental se figura por meio de uma gestão centralizada que buscou o desenvolvimento nacional através do investimento em setores de base. Essa gestão teve reflexos na produção habitacional através da criação de instituições que buscavam conter a problemática habitacional gerada pelo acelerado processo de urbanização que se dava, em que a população urbana brasileira cresceu na segunda metade do século XX em torno de 120 milhões de habitantes (IPEA, 2010).

Em 1964 foram criados o Sistema Nacional de Habitação (SNH) e o Banco Nacional de Habitação (BNH). O SNH constituía um sistema de atuação nacional com investimentos e determinação de diretrizes de planejamento e execução de habitações em todo o país. Sua operacionalização era exercida pelo BNH, como figura central da política habitacional diante do financiamento de investimentos para habitação, saneamento e infraestrutura urbana, atuando em parceria com as companhias de habitação dos estados e municípios, via Companhias Habitacionais e Cooperativas Habitacionais, onde esses entes federativos atuavam na produção do espaço urbano através da concessão de lotes para implantação dos empreendimentos e investimento de infraestruturas necessárias a estes (IPEA, 2010; BONDUKI, 1998).

O BNH promoveu uma política habitacional desenvolvida principalmente com três características: a assimilação do modelo de financiamento da autoconstrução, a edificação de conjuntos habitacionais em áreas periféricas e a racionalização da construção, com maximização de lucros e minimização de custos. A instituição funcionava com recursos do Fundo de Garantia do Tempo de Serviço (FGTS), que financiava habitações de interesse social, e do Sistema Brasileiro de Poupança e Empréstimo (SBPE), que financiava habitações direcionadas ao mercado, tendo sido responsável pela construção de mais de 4,3 milhões de novas moradias (IPEA, 2010).

Ainda assim, a instituição não foi capaz de gerir a problemática habitacional de forma holística, uma vez que era difícil o alcance às camadas de mais baixa renda. Os financiamentos requeriam uma participação do beneficiário através do direcionamento da renda para o financiamento da habitação, o que excluía as camadas com menor renda, dentro da categoria de baixa renda. Fatores como estes promoveram, mesmo diante de uma forte política governamental, um desenvolvimento paralelo do mercado e produção informal de moradias, com autoconstruções, favelas e cortiços.

Empecilhos das legislações de uso do solo, restrições a modelos de uso e ocupação do solo em áreas centrais e inscritas ao perímetro urbano, especulação imobiliária, inflexibilidade dos modelos de habitações disponibilizados para aquisição através de programas do BNH, crises econômicas, interesses das construtoras e incorporadoras que influenciavam a produção habitacional, e a pungência da urbanização que ocorria, eram outras questões que dificultavam a abrangência das políticas habitacionais à um atendimento holístico, questões também desconformes aos padrões econômicos e financeiros das camadas sociais de mais baixa renda (VILLAÇA, 1998; BONDUKI, 1998).

Apesar dos investimentos públicos e de uma política habitacional que se estruturou sob uma abrangência nacional, as condições de vida urbana se degradaram, conjugando imigração vultuosa, problemas ambientais, ocupações irregulares e equipamentos públicos coletivos obsoletos. A formação de vazios urbanos, favelas e de uma urbanização cada vez mais dispersa e fragmentada foi o resultado principal deste contexto. Ascenderam movimentos populares os quais almejavam alcances como regularização fundiária, novos modelos de urbanização e produção de moradias, incluindo, em especial, a produção social de moradias, com loteamentos populares, infraestrutura urbana, equipamentos sociais, controle do uso do solo e da especulação imobiliária (IPEA, 2010; BONDUKI, 1998).

Assim, em meio a um contexto de crise social e econômica, e transição política, no ano de 1986 o BNH é extinto, dano início a uma nova fase da política habitacional brasileira.

A segunda metade do século XX: Crise econômica e o enfraquecimento da política habitacional estatal

Com a extinção do BNH e a queda do governo militar, configura-se o contexto de crise econômica e enfraquecimento da figura do Estado e, com isso, das ações direcionadas à política habitacional. Discussões quanto à função social da propriedade urbana, aspirações à reforma urbana e fundiária e socialização da produção do espaço urbano emergem num cenário em que o Estado não possui aporte para contenção destas problemáticas.

> A extinção do BNH significou o fim de uma estrutura de caráter nacional com a experiência dos técnicos e dos modelos que proporcionaram, ainda que insuficiente, a maior produção habitacional da história do país. Entre a extinção do BNH, em 1986, e a criação do Ministério das Cidades, em 2003, o setor do governo federal responsável pela gestão da política habitacional esteve subordinado a nada menos que sete ministérios ou estruturas administrativas diferentes. (IPEA, 2010)

Neste período, a produção habitacional torna-se majoritariamente protagonizada pelo mercado informal, com a construção de moradias irregulares e, ou de baixa qualidade construtiva, em paralelo a uma tímida produção do mercado formal e, menor ainda, da ação governamental. A implementação das políticas direcionadas ao setor de habitação passam à gestão da Caixa Econômica Federal, trabalhando com o crédito habitacional e, de certa forma, substituindo as funções do BNH (IPEA, 2010).

O espaço urbano assiste a uma maximização de evidências do déficit habitacional, com o crescimento de favelas e demais tipologias de aglomerados residenciais irregulares. Durante a década de 1990, o contingente de moradores de favelas cresce no país cerca de 84% (BRASIL, 2009). As companhias e cooperativas habitacionais que se mantiveram em funcionamento permaneceram com a produção de habitações de interesse social, entretanto em menor escala, devido à redução de investimentos no setor e de recursos

próprios, ascendendo a produção social de moradias, com cooperativas locais e processos de autoconstrução.

Antagonicamente, diante da potencialização das problemáticas sociais urbanas, os movimentos sociais ascendentes no contexto de crise que se inicia na fase passada alcançam êxito na esfera governamental através da inserção do capítulo direcionado à Política Urbana na Constituição de 1988 (BRASIL, 1988). Esta fase protagoniza contrastes entre as esferas social e política. De um lado, são vários os alcances sociais que concedem base para um desenvolvimento urbano democrático com a nova constituição e o fortalecimento dos movimentos de atenção às problemáticas urbanas. Por outro, a extinção do BNH e, com isso, o enfraquecimento do Estado enquanto figura centralizadora e promotora de uma política habitacional de abrangência ao território nacional, além do cenário econômico, desfavorável a avanços no setor de construção civil (IPEA, 2010; BONDUKI, 1998).

A produção social da moradia e as bases para a política urbana implementada na constituição de 1988 são desenvolvidas sob a ótica de três ideais: o acesso, a gestão e a função social da cidade. O acesso a equipamentos, serviços e infraestruturas urbanas, buscando a qualidade ambiental e de vida da cidade. O planejamento e gestão urbanos de forma democrática, com participação social e interação entre sociedade e os poderes executivo e legislativo. E o uso social e ambiental do espaço urbano de forma equilibrada e sob o atendimento ao interesse social coletivo (IPEA, 2010; VILLAÇA, 1998).

Estes três ideais, apesar de desenvolvidos no contexto das décadas de 1980 e 1990, irão embasar as políticas urbanísticas de desenvolvimento elaboradas no século XXI. Durante as duas últimas décadas do século XX, entretanto, se estabelece uma indeterminação nas bases da política urbana nacional, em especial no setor habitacional. A elaboração do Plano Real, em 1994, estabiliza a economia e inicia um controle para a crise econômica advinda do governo militar, passo fundamental para o contexto a se desenvolver após a virada do século. Entretanto, a economia não se recupera a nível de um controle holístico na gestão das questões habitacionais em nível nacional (IPEA, 2010; BONDUKI, 1998).

Em 1996, durante a II Conferência das Nações Unidas para os Assentamentos Humanos (Habitat II), é elaborada a Política Nacional de Habitação, determinando perspectivas distintas para a áreas e a formação de um novo contexto para a produção habitacional. Programas de financiamento são desenvolvidos e novos investimentos são implementados, constituindo, junto aos ideais preestabelecidos e à regularização da economia proporcionada pelo Plano Real, as bases para a fase seguinte da produção habitacional brasileira, após a virada do século (IPEA, 2010; BRASIL, 2009; BONDUKI, 1998).

Política Habitacional do Século XXI: Estatuto da Cidade, Ministério das Cidades e o Programa Minha Casa, Minha Vida

Na virada do século emerge, a princípio, uma problemática distinta dos cenários anteriores, com o diagnóstico de números cada vez maiores de domicílios urbanos vazios. Além disso, caracteriza-se a aplicação de investimentos diretamente sobre as famílias e não sobre a produção da habitação, onde menor parte destes investimentos se direcionou às famílias de mais baixa renda (BRASIL, 2009).

Ascende uma nova agenda política, pautada sobre aspectos sociais e urbanos buscados pelos ideais que se desenvolveram durante as décadas de 1980 e 1990. O marco para a consolidação desta agenda se dá a partir

da promulgação do Estatuto da Cidade, em 2001, e da criação do Ministério das Cidades, em 2003, que representam a mudança para uma nova fase da política habitacional brasileira.

O Estatuto da Cidade, implementado pela Lei Federal n° 10.257, de 10 de julho de 2001, regulamenta o capítulo da Política Urbana da Constituição Federal de 1988 e estabelece novas diretrizes para a política urbana brasileira. São configurados novos princípios, instrumentos e mecanismos que buscam o alcance de ambientes urbanos mais democráticos, pautando, principalmente, sob a produção social do espaço urbano, o cumprimento da função social da terra e a busca da reforma urbana (BRASIL, 2001; IPEA, 2010; DI SARNO, 2004; VILLAÇA, 1999).

Já com a criação do Ministério das Cidades, é desenvolvida uma Política Nacional de Desenvolvimento Urbano, programas como Crédito Solidário (2004), o Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) para Urbanização de Favelas (2007) e o Programa Minha Casa Minha Vida (PMCMV) (2009), os quais em conjunto configuram uma política nacional de habitação, ainda que não ocorra um plano governamental nomeado sob este título. O intuito do ministério é, a princípio, a determinação de uma política de planejamento que tenha abrangência sobre todas as áreas da gestão urbana, porém a atenção do presente estudo volta-se para as suas contribuições à área habitacional. Vale ressaltar o direcionamento expressivo de investimentos do PMCMV ao financiamento de moradias para as classes de mais baixa renda, distintamente do ocorrido nas fases anteriores (IPEA, 2010).

Diante deste contexto, o Estado retoma uma posição central na proposição e desenvolvimento de estratégias voltadas para a produção de moradias, entretanto nesta fase, atuando conjuntamente aos demais entes federativos e a partir de acordos com agentes financeiros para o financiamento de suas proposições. São desenvolvidos novos programas direcionados ao desenvolvimento urbano, principalmente nos setores de saneamento, mobilidade e habitação (IPEA, 2010).

As proposições políticas buscavam, assim, uma reversão do quadro que a urbanização brasileira adquiriu, caracterizado, principalmente, pela:

> [...] expansão constante das fronteiras urbanas com vazios urbanos em seus interstícios, modelo que visa a reprodução desenfreada do capital especulativo, causando a segregação das classes mais pobres para contextos de precariedade e de desigualdade, como nos loteamentos irregulares, nas favelas e nos cortiços. Este modelo também é marcado pela ocupação periurbana dos condomínios fechados das classes médias e altas, esvaziamento das áreas centrais, deterioração de imóveis, aumento no número de imóveis vazios, fragmentação, dispersão e baixas densidades. (IPEA, 2010, p. 379)

A problemática do déficit habitacional brasileiro se faz polêmica frente a um cenário antagônico. Tem-se a grande quantidade de imóveis urbanos vazios, como supracitado, que indispõem de políticas urbanísticas específicas para o tratamento desta questão, e a produção habitacional fomentada pelos recentes programas de habitação, que consegue atingir as classes sociais de mais baixa renda, entretanto, sem sucesso na contenção do déficit, quando da análise de valores absolutos. São mantidas edificações vazias em áreas centrais, potenciais instrumentos para o aproveitamento de moradias, via conversão para habitação de interesse social e, assim, adensamento das áreas centrais. É mantida, consequentemente, a implantação de

novos empreendimentos habitacionais nas áreas de expansão (SILVEIRA, 2015; BONDUKI, 1998; VILLAÇA, 1998).

A produção governamental da habitação de interesse social no século XXI então se desenvolve sob critérios da reforma urbana e do acesso, gestão e função social da terra, entretanto sem romper com os estímulos à periferização e espraiamento urbano, reproduzindo o padrão de urbanização brasileiro supracitado (IPEA, 2010).

NOVAS PERSPECTIVAS

A implantação de complexos habitacionais em áreas periféricas acarreta problemáticas quanto à gestão do uso do solo e à expansão do perímetro urbano. Nestes cenários, a instituição de um uso do solo monofuncional condiciona a expansão urbana sob a tendência de seguir as infraestruturas de transporte e maximizar o caráter fragmentado deste modelo de urbanização (MASSABKI et al., 2017; SILVEIRA, 2015).

Assim, o presente trabalho, após uma abordagem teórica da perspectiva habitacional, segue para um enfoque prático, com a apresentação de uma proposta de conjunto habitacional para uma área periférica da cidade de Teresina, capital do estado do Piauí, direcionada à indução de urbanidade visto aspectos formais e funcionais dispostos, como ferramenta alternativa aos modelos monofuncionais historicamente preestabelecidos. Previamente a apresentação, é feita uma discussão do conceito de urbanidade e sua potencial contribuição aos projetos de conjuntos habitacionais, buscando a influência que este conceito poderia ter na reversão das problemáticas sociais originadas pelo modelo de produção habitacional revisado.

Através da criação de uma infraestrutura que ofereça serviços urbanos básicos dentro de um raio caminhável aos seus residentes, acredita-se contribuir às futuras propostas de conjuntos habitacionais ao evitar o modelo de habitações concebidos pelas políticas habitacionais relatadas, dependentes das atividades urbanas centrais.

Urbanidade e outros conceitos para o projeto de urbanismo

A produção habitacional brasileira é comumente relacionada ao discurso de fracasso urbanístico do movimento moderno (AGUIAR, 2012; JACOBS, 2000). Discutir-se-á o conceito de urbanidade e sua contribuição para futuros projetos de conjuntos habitacionais pela necessidade de unidade entre todas as qualidades que favoreçam a utilização e identificação do espaço por seus usuários.

Aguiar (2012, p. 62) explora o conceito como o caráter do urbano e declara que a urbanidade:

> [...] seria o conjunto de qualidades, boas ou más, que distinguem uma cidade. O termo urbanidade tem, no entanto, em paralelo, uma definição em sentido figurado que é aplicável à conduta das pessoas, referindo-se a atributos como cortesia, delicadeza, polidez e civilidade. Uma pessoa cortês, educada, será assim uma pessoa dotada de urbanidade. [...] A definição urbanística não prescinde, no entanto, das especificações dadas na definição em sentido figurado. Falar de urbanidade ao nos referirmos à cidade significa estar falando de uma cidade ou

> lugar que acolhe ou recebe as pessoas com civilidade, polidez e cortesia. (AGUIAR, 2012, p. 62)

O autor vê a cidade como um abrigo, um local que deve ser hospitaleiro, seja como for, apresentando algum tipo ou grau de urbanidade, onde o corpo e seu comportamento espacial são os parâmetros naturais. Ele defende ainda que a perda de diversidade de usos e tipologias inerente à vitalidade urbana (JACOBS, 2000) está diretamente relacionada à perda de urbanidade, o que não torna urbanidade sinônimo de vitalidade.

Outros atores aprofundaram a discussão. Moraes Netto (2012) entende que a cidade possui múltiplas características, onde as pessoas interagindo com o espaço são o parâmetro da urbanidade. Frederico de Holanda (2003; 2012) defende que a manutenção da integração espacial ocorre quando se atingem ideais de densidade, contiguidade e de boa proporção de fachadas ativas, onde o espaço público seja bem definido e contínuo e onde exista frágeis fronteiras entre o espaço interno e o externo. Por fim, Figueiredo (2012, p. 216) diz que a urbanidade acontece quando "o ambiente construído e suas estruturas auxiliares [...] permitem ou mesmo potencializam encontros e a copresença entre pessoas de classes ou estilos de vida distintos em espaços legitimamente públicos [...]".

Uso misto, permeabilidade, interação, contiguidade, integração social e cultura do encontro se destacam entre características que grande parte dos conjuntos habitacionais, os produzidos no século passado e mesmo no século presente, não ofereceram, o que configuram baixos níveis de urbanidade dos mesmos.

Jacobs (2000), por exemplo, destaca a diversidade de usos, a presença de pessoas interagindo na rua, a acessibilidade e o modo como se apresentam as fachadas e edifícios como estratégias capazes de reduzir a monotonia e dar vitalidade às ruas, tornando-as aprazíveis e atrativas. Moraes Netto (2012, p. 29), mais recentemente, argumenta que a cidade cresceu por "uma lógica de produção de tipologias arquitetônicas, espaços e sistemas de transporte que privilegiam alguns poucos modos de vida em detrimento de todos os outros".

O argumento é reforçado quando Figueiredo (2012) discorre sobre a segregação social nas cidades brasileiras. Para o autor, os conjuntos e complexos residenciais privados e fechados, o congelamento de áreas de interesse social, o incentivo a especulação imobiliária e os programas habitacionais públicos estão entre os causadores do efeito de "homogeneização" dos bairros, oposto ao caráter democrático que confere urbanidade a cidade. De modo específico, são citados os programas do BNH e o MCMV, que atuam em faixas de rendas específicas.

Figueiredo (2012) finaliza que as iniciativas imobiliárias são completamente desvinculadas de qualquer forma de planejamento e destaca que a expansão das unidades é realizada sem se considerar questões estruturais e carências de equipamentos, provando a priorização que se dá no que é investimento privado em detrimento do que é investimento público.

A urbanidade se relaciona diretamente com a infraestrutura do local, mas também pelos valores que a comunidade adota, pela possibilidade de conexão e identificação das pessoas. Cormier e Pellegrino (2008) em seus estudos acerca da infraestrutura verde, que pode ser considerada como uma estratégia na busca pela urbanidade, destacam possibilidades de conexão do espaço com a comunidade, das quais três interessam para a urbanidade: a conexão pela expressão da identidade regional, a conexão por intermédio da arte e a conexão pelo favorecimento do encontro.

Após as considerações, defende-se, portanto, que a proposta de um conjunto habitacional deve gerar urbanidade com a finalidade de prover convivência, interação e integração social, partindo da criação de uma infraestrutura de caráter multifuncional que possibilite ao cidadão reduzir seu deslocamento para o centro e que o faça conectar-se ao espaço.

PROPOSTA PARA A PRODUÇÃO HABITACIONAL

Faz-se importante antes da caracterização do projeto elencar dois importantes conceitos aplicados no projeto, espaços livres e área verde. Importantes pela conformação natural em que se encontra o terreno escolhido, e pela tendência de projeto da manutenção da área verde e criação em outras áreas, lindeiras às habitações e equipamentos públicos, para o uso da comunidade.

Espaço livre, segundo MAGNOLI (1982), é todo espaço livre de edificações, espaços descobertos, urbanos ou não, com vegetação ou não, públicos ou privados, assim demonstrando ser um conceito que delimita grande parte da área escolhida para implantação do projeto, terreno e entorno, como pertencente a essa classificação de espaço livre. Ficando também explicito ser um conceito mais abrangente que área verde.

Área verde é, segundo o CONAMA (2006):

> o espaço de domínio público que desempenhe função ecológica, paisagística e recreativa, propiciando a melhoria da qualidade estética, funcional e ambiental da cidade, sendo dotado de vegetação e espaços livres de impermeabilização. (CONAMA, 2006, p. 5)

Assim, seguindo esse conceito, dentro do plano do conjunto proposto, resultado da transformação dos espaços livres existentes, há uma série de áreas verdes implantadas, e potencial urbanístico no entorno, pela grande quantidade de espaço livre existente. Diante do entendimento destes conceitos, pode-se agora, seguir adianta na caracterização do projeto de conjunto habitacional proposto.

Quanto ao Partido Urbanístico em Geral

A Zona Leste de Teresina-PI, área de mais recente ocupação plena da cidade, segundo Façanha (2003), consolidada após 1970, com a construção da Ponte Juscelino Kubistchek, onde o acesso a margem leste do Rio Poti, então pouco ocupada, se fez mais cômoda. Acontece a partir de então a procura da população em fixar morada nessa nova região, mais próxima do centro da cidade em relação a Zona Sul, então vetor de crescimento da cidade.

Nos anos posteriores, por conta da implantação de instituições públicas, o campus sede da Universidade Federal do Piauí, e da melhoria da qualidade dos equipamentos públicos alocados na Zona Leste, a expansão da cidade no sentido leste se intensifica, busca-se principalmente a proximidade ao centro e agora aos bairros nobres que surgiram na área de expansão (Façanha, 2003).

Dentro dessa perspectiva de expansão da Zona Leste, encontra-se o bairro Uruguai, onde fica o terreno escolhido para implantação do conjunto. O bairro é, segundo Façanha (2003) resultado da última frente de expansão da zona leste teresinense direcionada pelo II Programa Estrutural de Teresina, II PET , que afirma a

expansão da cidade deveria ser a leste, o que favoreceu a criação de bairros pouco estruturados próximo a bairros nobres, com grandes espaços livres, sob forte ação do mercado imobiliário mas com investimento recente da iniciativa privada (SEMPLAN, 2018).

O terreno para a implantação do conjunto habitacional foi escolhido por sua dimensão generosa, 200 x 400 metros, e por seu entorno imediato ter potencial urbanístico, com empreendimentos imobiliários recentes e uma instituição de ensino superior (IES) privada, efetivo polo atrator de pessoas (Figura 01). Neste terreno previu-se a implantação da proposta em 9 quarteirões de, em média, 60 x 100 metros, seguindo o atual desenho da malha viária do entorno, na intenção de favorecer a integração do fluxo local ao fragmento territorial intervindo.

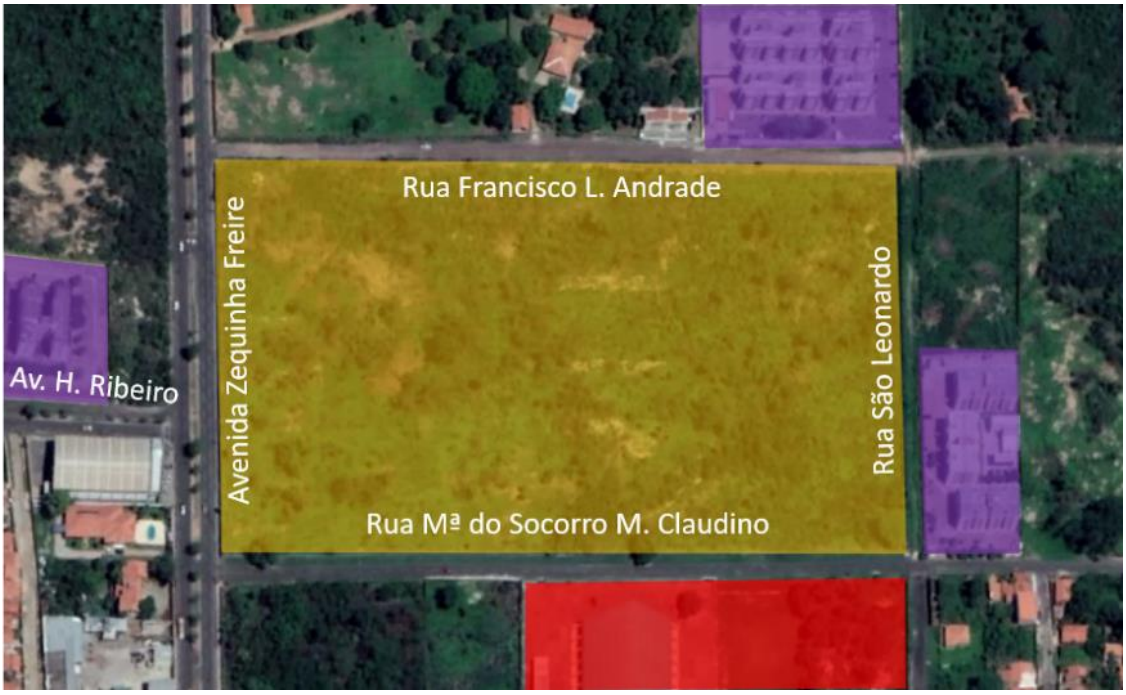


Figura 01: Terreno do conjunto dentro da malha urbana.
Fonte: Google Earth Pro (2018). Editado pelos autores, 2018.

Em função da topografia acentuada e massiva arborização, um dos quarteirões do conjunto foi preservado como bosque, remanescendo suas características naturais (Figura 02). Neste foram implantados equipamentos que suscitam o uso pela população do entorno. Estes, uma academia ao ar livre, um playground infantil e um mirante, que aproveita a cota máxima do terreno e a consequente vista privilegiada do local.

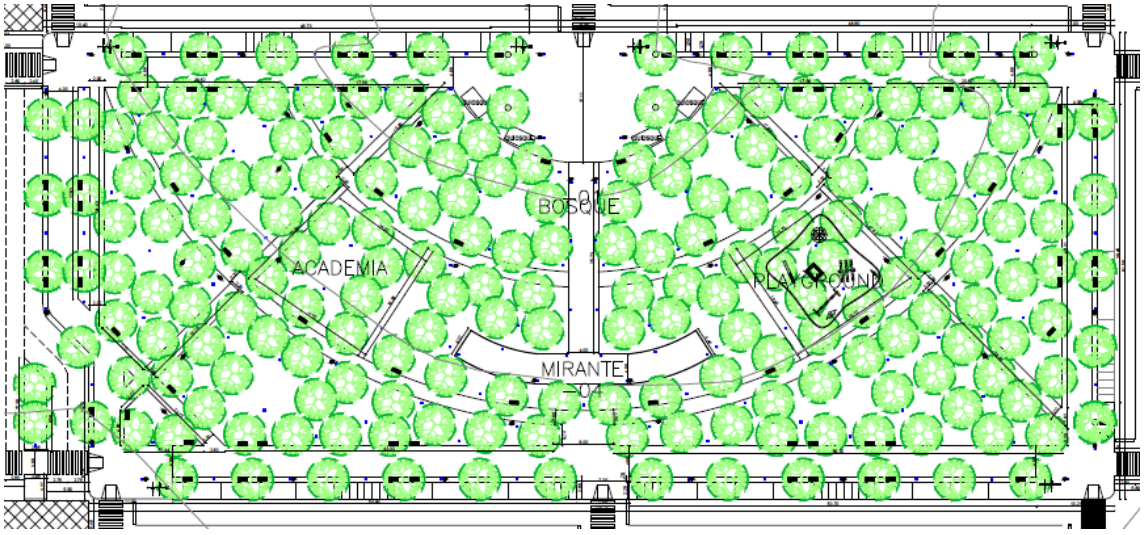


Figura 02: Implantação do quarteirão preservado como bosque.
Fonte: Acervo dos Autores, 2018.

Optou-se por prolongar a Avenida Horácio Ribeiro, que divide os bairros Santa Lia e Campestre, até a Rua São Leonardo, importante acesso para a área de implantação (Figura 03). O prolongamento, a princípio com função de Via Local, passa a possuir dimensões de uma Via Coletora, prevendo um futuro crescimento populacional e consequente aumento de fluxo na via proposta.

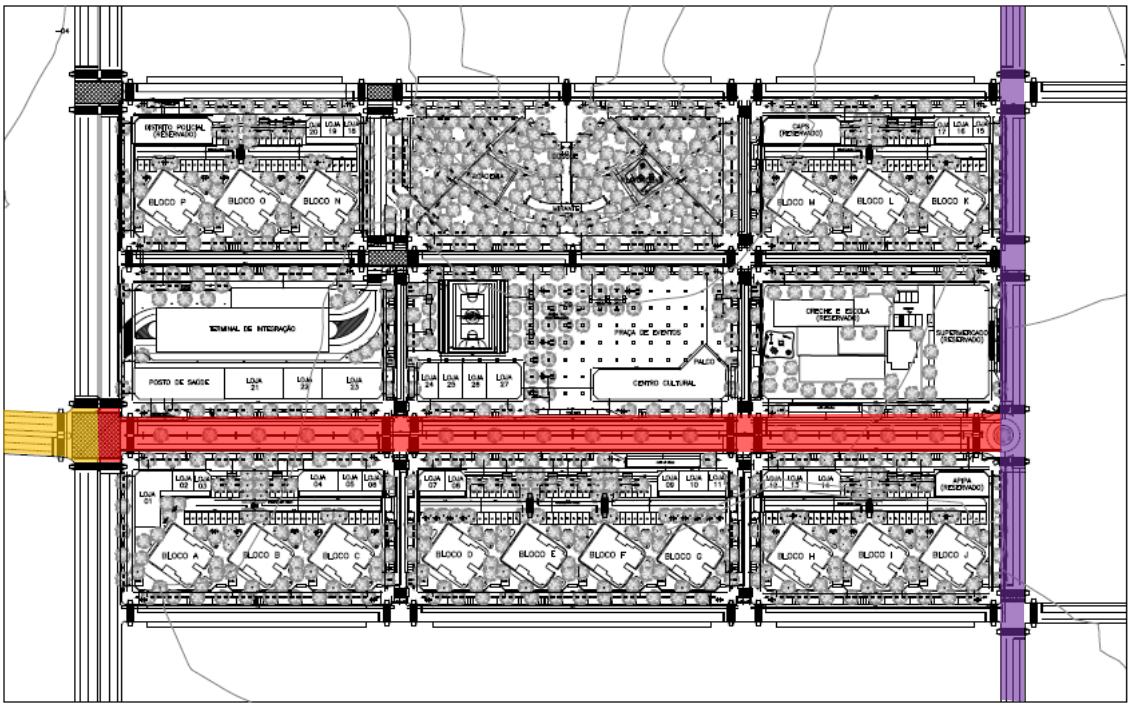


Figura 03: Inserção na malha viária existente.
Fonte: Acervo dos Autores, 2018.

O quarteirão central do conjunto foi escolhido para a abrigar a Praça de Eventos e Esportes, seguindo o conceito de unidade de vizinhança, tido a partir dos estudos de Clarence Arthur Perry[1]. Estes conceitos foram refletidos na proposta a partir de uma área institucional que dispõe de equipamentos e espaço livre públicos que estimulam a integração e a convivência de pessoas, agindo como centro social do conjunto (Figura 04). Vale ressaltar que os espaços de convivência não se limitam a este quarteirão, sendo encontrados outros, de menor dimensão, entre os demais quarteirões do conjunto.

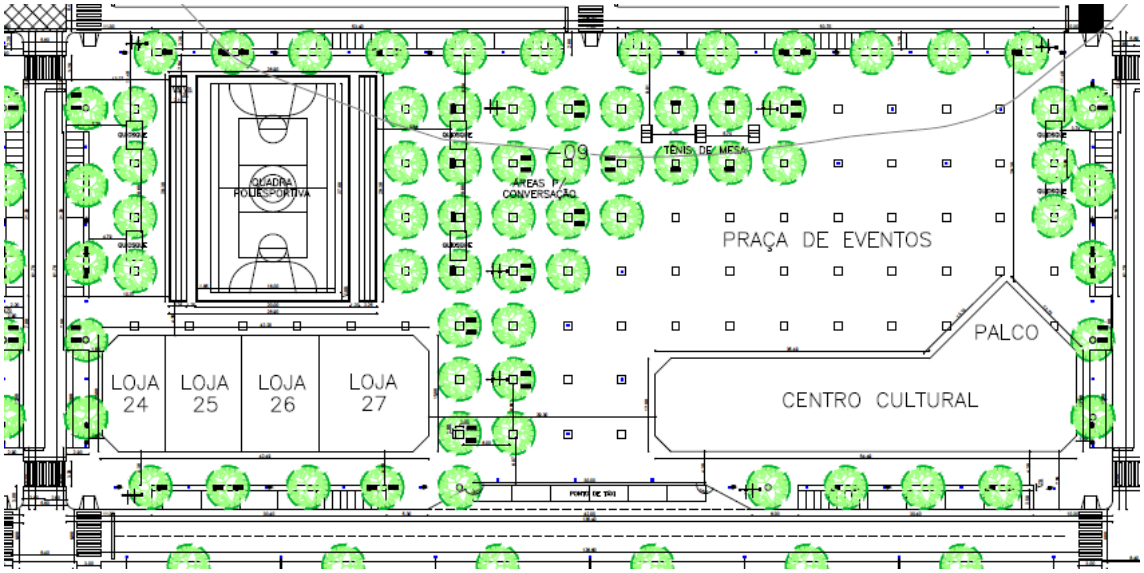


Figura 04: Quarteirão central do Conjunto Habitacional.
Fonte: Acervo dos Autores, 2018.

Após a definição do partido em escala macro, foram selecionados que equipamentos alocar, de acordo com a demanda local, analisando os perfis de bairro da Secretaria de Planejamento de Teresina, onde a vista dos perfis dos bairros Uruguai, Santa Isabel, Santa Lia, Campestre, Vale Quem Tem, Novo Uruguai e Gurupi, bairros com quantidade insuficiente de equipamentos urbanos básicos, em espacial o Uruguai, bairro onde se encontra o conjunto habitacional proposto, por conta disso foi sentida necessidade de alocar alguns equipamentos no programa de necessidades (TERESINA, 2018).

A prioridade foi dada para a inserção de equipamentos básicos como Centros de Saúde, Centros de Ensino e Praças e, para isso, um programa mínimo foi escolhido: Posto de Saúde, Creche, Escola e Praça de Eventos e Esportes.

[1] Os estudos desenvolvidos por Clarence Arthur Perry em meados de 1920 são resultantes de sua residência em um bairro-jardim norte-americano, onde o autor afirmava que os equipamentos urbanos devem estar próximos as habitações e que as vias de transito de passagem não devem atrapalhar o deslocamento do pedestre, de forma que as pessoas sintam seguras e seja preservada a vida em comunidade, sendo esses ideais implantados em 1929 no Plano Regional de New York (HALL, 1988).

Também não foram identificados na região de implantação do conjunto habitacional equipamentos como Distrito Policial e Centro de Assistência Psicossocial (CAPS). Em face da necessidade da Associação Piauiense de Proteção e Amor aos Animais, APIPA, de uma sede digna, e da relevância do trabalho ofertado à comunidade pela associação, dentro do programa há também um espaço destinado a esta. Assim, em função da implantação do presente projeto contribuir diretamente para o adensamento da região, pretende-se, também, a implantação destes programas, em lotes de 321,93m², cada.

Um equipamento urbano de especial importância a qual viu-se a possibilidade de inserção no programa de necessidades do conjunto foi um Terminal de Integração do sistema de transporte público municipal. Dentro do Plano Diretor de Mobilidade, em especial no Sistema de Transporte Coletivo de Teresina – Inthegra Teresina, há a previsão de Terminais de Integração em diversas zonas da cidade.

Inseriu-se, assim, o Terminal no programa de necessidades, aproveitando que já existia a previsão de implantação de um terminal no Bairro Santa Isabel, a menos de 2,0 km da área prevista para o conjunto. Nessa nova localização, no conjunto, o Terminal continua a favorecer os bairros do entorno e, agora mais próximo, o bairro Uruguai em expansão. A figura 05 e a tabela 01 demonstram a localização e as dimensões dos lotes de cada um dos equipamentos propostos supracitados.

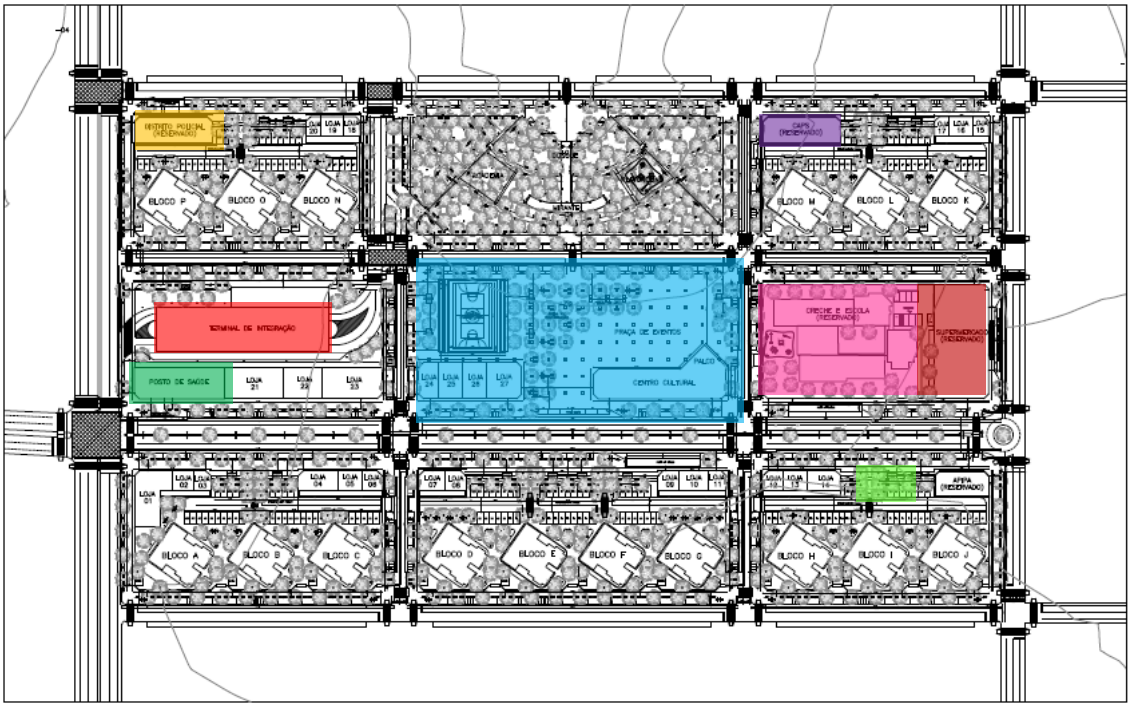


Figura 05: Equipamentos inseridos.
Fonte: Acervo dos Autores, 2018.

Uso do Lote	Área do Lote	Destinatário da Doação	Iniciativa

Posto de Saúde	478,15 m²	Fundação Municipal de Saúde	Pública
Creche e Pré-Escola	1211,01 m²	Secretaria Municipal de Educação	Pública
APIPA	221,00 m²	APIPA	Privada
22º Distrito Policial	321,93 m²	Secretaria de Segurança do Governo do Estado do Piauí	Pública
Centro de Assistência Psicossocial (CAPS)	321,93 m²	Fundação Municipal de Saúde	Pública
Terminal de Integração Uruguai	3010,80 m²	Superintendência de Trânsito de Teresina	Pública

Tabela 01: Descritivo de lotes doados para construção de equipamentos de uso público.
Fonte: Acervo dos Autores, 2018.

Além da malha viária do entorno e da ideia de centralidade da praça, outro conceito adotado foi o de raios de abrangência, seguindo Pitts (2004), que recomenda distancias confortáveis para os equipamentos urbanos a serem alocados dentro da malha urbana em relação a unidade de habitação. Os critérios para a determinação das distancias seguem a tipologia e o perfil do principal usuário de cada espaço.

O autor discute que as unidades educacionais, dando enfoque às existentes na proposta, uma creche e uma escola de ensino fundamental, devem estar a, no máximo, 300 metros das unidades habitacionais. A distância máxima recomendada para uma escola de ensino fundamental é de 1500 metros, mas a coexistência com a creche fez-se tomar como base a distância menor, buscando o deslocamento mais confortável dos principais usuários do espaço.

Seguindo as recomendações de Pitts (2004) para os demais equipamentos do conjunto, o Posto de Saúde deve ser alocado a no máximo 1000 metros das unidades habitacionais e a Praça Central deve ficar dentro de um raio de 600 metros dos blocos habitacionais. Já os Pontos de ônibus devem ter espaçamento e distância máxima às residências de 500 metros, e, levando em consideração o Terminal de Integração proposto, há suficiência de pontos no plano. O Posto Policial, que vai servir também ao entorno consequentemente, segundo Pitts (2004) abrange proteção a 2000 metros no entorno de sua edificação, e observando-se a dimensão da abrangência, este será funcional para o bairro todo.

Os demais equipamentos alocados no conjunto não são contemplados com recomendações de raios de abrangência pelo autor, por serem instituições não consideradas de uso coletivo.

O uso/a implementação dos critérios de Pitts (2004) são iniciados a partir da locação dos blocos residenciais, em leque, partindo do quarteirão com o Bosque. Este princípio pontua a implantação das edificações no partido urbanístico do conjunto de modo que todos os futuros moradores tenham acesso aproximadamente igual a todos os equipamentos inseridos. Nesse aspecto, foram levadas em consideração as informações do entorno imediato do terreno para dimensionamento dos raios de abrangência.

A seguir foram escolhidos núcleos comerciais e de serviços, de acordo com a demanda do conjunto e do entorno, de grande potencial demográfico, justificado pela presença de um grande Centro Universitário Privado. As lojas seriam disponibilizadas prioritariamente para os residentes do conjunto. A localização estratégica permite que todas as residências tenham acesso facilitado aos núcleos de comércio e serviços.

Além das 27 lojas, uma área foi destinada à Iniciativa Privada, visando a instalação de um supermercado de porte médio, inserido no Partido Urbanístico e evitando eventuais problemas na região, como

estacionamento e trafego de caminhões em local não delimitado, já que, em geral, supermercados são polos de atração e se instalam em áreas nas quais não conseguem se inserir urbanisticamente. No plano proposto, a localização do supermercado na borda do conjunto habitacional aproveita o potencial atrator de pessoas do empreendimento, fazendo-as atravessar o conjunto, e segrega os veículos pesados a uma área com menos habitações.

Assim, o conjunto habitacional pode ser utilizado como parâmetro para o padrão de ocupação e parcelamento do solo urbano na área de implantação, visto o processo de expansão da malha urbana ainda incipiente em relação às demais porções território municipal.

A implantação do conjunto se estabelece como modelo para os aspectos de zoneamento, parcelamento funcional e reserva de áreas verdes e, ou, de expansão do programa de necessidades.

Quanto ao Espaço Livre Público

Os lotes do conjunto são chanfrados nas esquinas a fim de proporcionarem melhor visualização do espaço das vias e, desta forma, a valorização das esquinas. Esse princípio descende da mesma lógica de Idelfonso Cerdá (1818 – 1856) no Plano de expansão de Barcelona – ESP, o Ensanche. Cerdá quebra a lógica do cruzamento viário clássico, antes apenas espaço de passagem, através do chanfragem da esquina, criando uma “fachada” voltada a esta e conferindo-a função agora de espaço de contemplação e potencial permanência (BENEVOLO, 2015).

Para as demais características das calçadas e vias foram seguidas as diretrizes conferidas pela Lei das Calçadas, Lei Complementar n° 4.522 de 7 de março de 2014 (TERESINA, 2014) para o dimensionamento de elementos do espaço urbano.

As dimensões médias dos espaços livres do Conjunto são de:

- ✓ 2,70m a 3,50m para as faixas de rolamento;
- ✓ 2,20m a 2,50m para as faixas de estacionamento;
- ✓ 0,70m para a faixa de serviço das calçadas;
- ✓ 1,20m a 1,80m para faixa livre de passeio pedestre das calçadas;
- ✓ 0,60m a 3,40m para a faixa de acesso ao lote;
- ✓ Cota média das calçadas de 0,15m.

Também foi definido o uso da faixa de serviço das calçadas para plantio de nova arborização e instalação do mobiliário urbano, tal qual orientado pela Lei das Calçadas (TERESINA, 2014).

As vias, com exceção de trecho referente a saída do Terminal de Integração proposto, possuem fluxo viário em ambos os sentidos. Importante destacar que em apenas 4 cruzamentos foi utilizada sinalização semafórica, já adequando a malha ao tráfego de transporte coletivo. Sendo o revestimento viário feito em blocos intertravados de concreto em todas as calçadas, e asfalto triturado compactado nas faixas de rolamento e de estacionamento.

É válido destacar que o desenho das calçadas e vias, assim como uma série de decisões, foram desenvolvidos de acordo com as diretrizes do instrumento de regulação urbana municipal em vigor, a Agenda 2030

(TERESINA, 2015), como projeto para as seguintes ações de Meio Ambiente, Mobilidade Urbana e Transporte Público:

- ✓ Adotar instrumentos legais e operacionais que desestimulem, gradativamente, o uso do automóvel;
- ✓ Adequar os passeios às necessidades dos pedestres;
- ✓ Ampliar o número de espaços públicos verdes, distribuídos de forma equilibrada em todas as zonas da cidade;
- ✓ Implantar modelo de ocupação do espaço urbano considerando os espaços entre estruturas edificadas e áreas livres para ventilação, paisagismo e lazer.

Além disso, a concepção do projeto responde às normas de acessibilidade para espaços urbanos - NBR 9050/2015 (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS, 2015), e às diretrizes para desenho de vias públicas determinadas pelo Caderno Técnico para Projetos de Mobilidade Urbana – Transporte Ativo (BRASIL, 2016).

Quanto ao Mobiliário Urbano

Foram alocados em pontos estratégicos o seguinte mobiliário: lixeiras, postes de iluminação, bancos, bicicletários, quiosques e pontos de ônibus, sempre em consonância com a locação das árvores, a fim de evitar conflitos espaciais.

No total, 208 lixeiras foram distribuídas, de 20 em 20 metros, linearmente, a partir das esquinas. Foram também alocadas lixeiras pelo Bosque, visando manter limpa a parte nativa remanescente do conjunto habitacional. Os Postes de iluminação, de três metros de altura, com pedestres e ciclistas, foram alocados de dez em dez metros, linearmente, a partir das esquinas. Foram também implantados postes na Praça de Eventos e Esportes e no Bosque, seguindo o mesmo espaçamento dos exemplares alocados nas calçadas. No total, somam 617 postes. Outro tipo de poste foi adotado no prolongamento da Avenida Horácio Ribeiro, postes com duas luminárias de nove metros de altura, direcionados à iluminação viária, totalizando dezoito unidades, locados de 20 em 20 metros. Estes seguem os exemplares alocados no trecho existente da via, mas em espaçamento menor, melhorando a iluminação.

Um total de 456 bancos foram locados, seja nas faixas de serviço das calçadas, seja aproveitando o sombreamento da arborização na Praça de Eventos e no Bosque, buscando possibilitar leitura, conversação ou contemplação. Os bicicletários foram alocados em pontos estratégicos, em especial nas esquinas, na praça de Eventos e próximos aos pontos de ônibus. Cada bicicletário pode abrigar até cinco bicicletas. Foram instalados 80, assim somando 400 vagas regulares para bicicleta no conjunto. Pretende-se com isso incentivar o uso do transporte cicloviário no conjunto. Foram implantados quiosques no acesso ao mirante do Bosque, na praça de Eventos e nas proximidades dos acessos aos blocos residenciais, em áreas cuja faixa de serviço pode chegar a 3,40 metros, com a finalidade de se instalar lanchonetes e bares. No total, 23 quiosques foram locados. Quanto aos pontos de ônibus, devido à proximidade com o terminal, apenas dois foram colocados, a cerca de 200 metros, a fim de tornar mais prático o uso direto deste transporte.

Foram definidos dois modelos de conexão entre via e calçada para acesso à faixa de pedestre:

- ✓ Uso de faixas de pedestres elevadas em vias cujo tráfego seja limitado, caso das vias perpendiculares à Avenida Zequinha Freire, com exceção do trecho correspondente à saída do terminal. Total de 10 faixas elevadas.
- ✓ Rebaixamento de calçada com rampa de desenho trapezoidal, seguindo a NBR 9050/2015 (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS, 2015), para todas as calçadas. Total de 108 rampas de desenho trapezoidal.

A figura 06 demonstra esses modelos de conexão entre via e calçada.

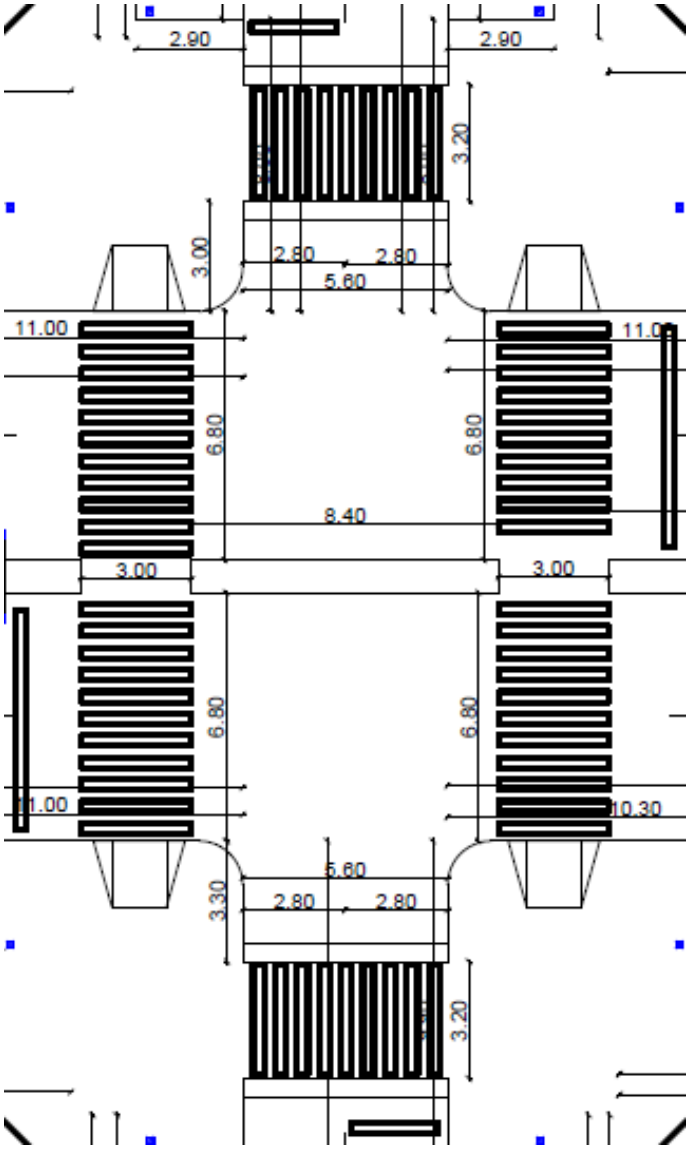


Figura 06: Tipos de conexão entre via e calçada, para acesso a faixa de pedestres.
Fonte: Acervo dos Autores, 2018.

Quanto à sinalização, tanto a horizontal, quanto vertical, quanto semafórica, deverá ser feita em Projeto Complementar em parceria com a Superintendência Municipal de Trânsito - STRANS, órgão municipal competente para este serviço, respeitando o que foi definido na implantação geral do projeto.

Quanto ao Paisagismo

Para o desenvolvimento do paisagismo considerou-se a princípio a morfologia urbana da área e o clima da cidade, classificado pelo INPE como tropical semiúmido, com altas temperaturas – normalmente acima de 30 graus Celsius, grande amplitude térmica – chega a oscilar 8 graus Celsius em algumas épocas do ano, e alto índice ultravioleta – geralmente acima de 10 IUV (SILVA, 2010). Essas determinantes delimitaram as espécies a serem utilizadas segundo seu volume, copa, altura e grau de sombreamento.

As espécies inseridas nas faixas de serviço, cujas copas deseja-se 10 metros, podendo ser 5 metros por conta do limite das edificações e da dimensão da faixa de serviço, 70 centímetros. A altura deve ser de, no máximo, 10 metros - medidas controladas por meio de poda.

Devem possuir grau de sombreamento em torno de 60%. Dentre as espécies que podem ser utilizadas estão: Oitizeiro, Ipê, e, claro, Caneleiro. Quanto à forração, tanto na faixa de serviço quanto nos diversos canteiros espalhados pelo conjunto recomenda-se o uso de gramíneas de verão, mais resistentes ao calor severo e a amplitude térmica de Teresina. No Bosque, por conta da tentativa de manutenção da flora nativa, foi proposto somente a manutenção, por meio de roçagem, da vegetação gramínea nativa rente ao solo.

No total, cerca de 900 árvores devem ser inseridas, somando as pouco mais de 100 já existentes na área do bosque proposto. Recomenda-se que pelo menos 1/3 das novas mudas seja do Caneleiro, ou seja, 300 unidades da espécie.

Quanto às Unidades de Habitação

A ideia inicial do projeto em questão parte das determinações para empreendimentos multifamiliares de baixo padrão que se enquadrassem nos padrões do Programa Minha Casa Minha Vida, do Governo Federal Brasileiro. Tal programa preza pela máxima racionalização do projeto, para abrigar uma maior quantidade de famílias a baixo custo (CAIXA ECONÔMICA FEDERAL, 201?). Essa primazia do programa tanto limita o projeto, quanto incita o desafio de prover habitação de qualidade em pouco espaço, e de forma econômica.

Os edifícios residenciais do Conjunto Habitacional têm quatro pavimentos, incluindo térreo, com quatro unidades habitacionais por pavimento. O pavimento tipo possui duas tipologias, uma com 74m² e outra, com 66m². No térreo, duas tipologias, uma com 74m² e outra, acessível, com 53 m².

Boa parte da geometria espacial das fachadas do edifício é resultado direto da planta baixa do projeto, haja vista os espaços internos da edificação serem a ênfase primordial da concepção. A edificação é assim caracterizada por um jogo de formas nas fachadas, aproveitando a distribuição das esquadrias na mesma.

Esse jogo é caracterizado por uma dinâmica de adições e subtrações, parte resultado da planta baixa, parte intenção a um maior apreço formal ao projeto. Diante da dinâmica formal, optou-se por ocultar o telhado metálico por conta do menor madeiramento, com uma platibanda que segue o desenho das fachadas.

Com a intenção de relacionar os edifícios do Conjunto Habitacional com o espaço onde o residencial se implanta – a cidade de Teresina, no estado do Piauí – foram utilizados painéis de cobogós, elemento vazado comum nas edificações da região. O uso dos cobogós vai além de uma questão estética superficial, permitindo relação com a ambientação, com a futura apropriação que o morador terá com sua residência, fazendo menção a peças que fazem parte do ideário popular. Os painéis estão como fechamento de bloco de escadas e como elemento estético na sala de estar/jantar dos apartamentos de 76m².

Essas decisões formais podem ser visíveis na figura 07 que retrata uma perspectiva externa no bloco tipo do Conjunto Caneleiro.

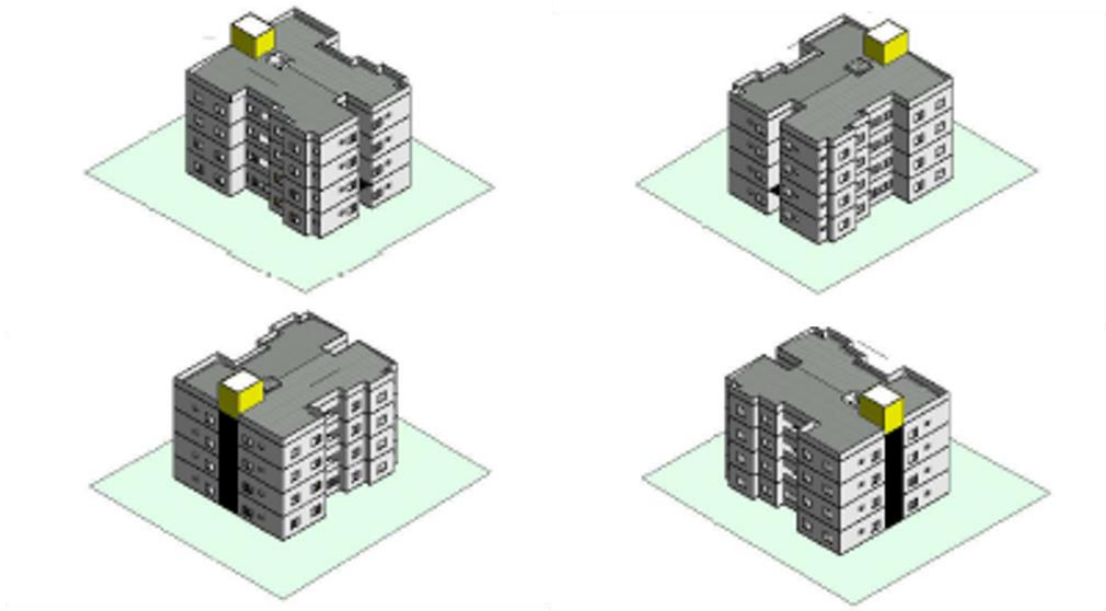


Figura 07: Perspectivas do bloco residencial tipo.
Fonte: Acervo dos Autores, 2018.

A edificação tipo se divide basicamente em unidade habitacional e circulação entre as unidades, sendo prezado no projeto a máxima racionalização dos espaços de circulação. A preocupação com o espaço de circulação comum na concepção do bloco habitacional ocorre por este ser computado a ser cobrada implicitamente no ato da compra.

O Código de Obras de Teresina (TERESINA, 2015), afirma:

> Art. 160. A edificação que tiver mais de 10 (dez) metros de deslocamento vertical deve ser servida de elevador.
>
> § 1º Os elevadores, quando obrigatórios, devem ter acesso a todos os pavimentos.

Diante disso, limitou-se o gabarito dos blocos habitacionais a quatro pavimentos. Também é interessante afirmar que a implantação de elevadores oneraria o projeto, alterando o padrão das unidades residenciais. Essas Informações foram determinantes para a escolha da escada comum como circulação vertical do prédio.

Os blocos do Conjunto Habitacional dispõem de três tipos de apartamentos, com dois dormitórios e 51,4 metros quadrados, com 3 dormitórios e 72,33 metros quadrados, e um tipo acessível com 2 dormitórios e 52,8 metros quadrados. As figuras 08, 09 e 10 demonstram respectivamente as plantas baixas dos apartamentos.

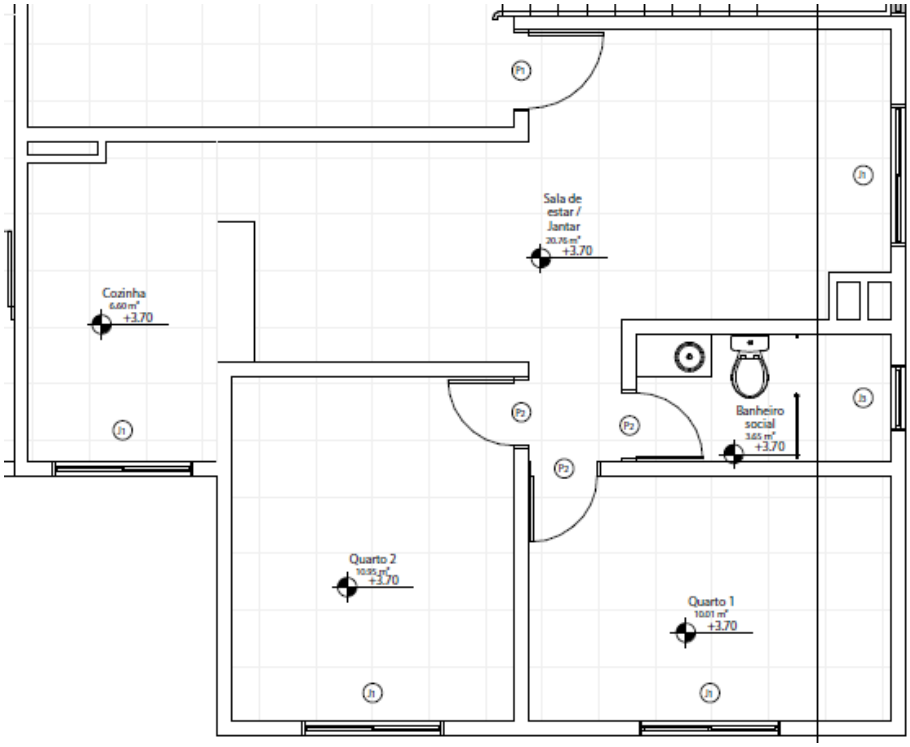


Figura 08: Plantas baixa do apartamento de 2 dormitórios.
Fonte: Acervo dos Autores, 2018.

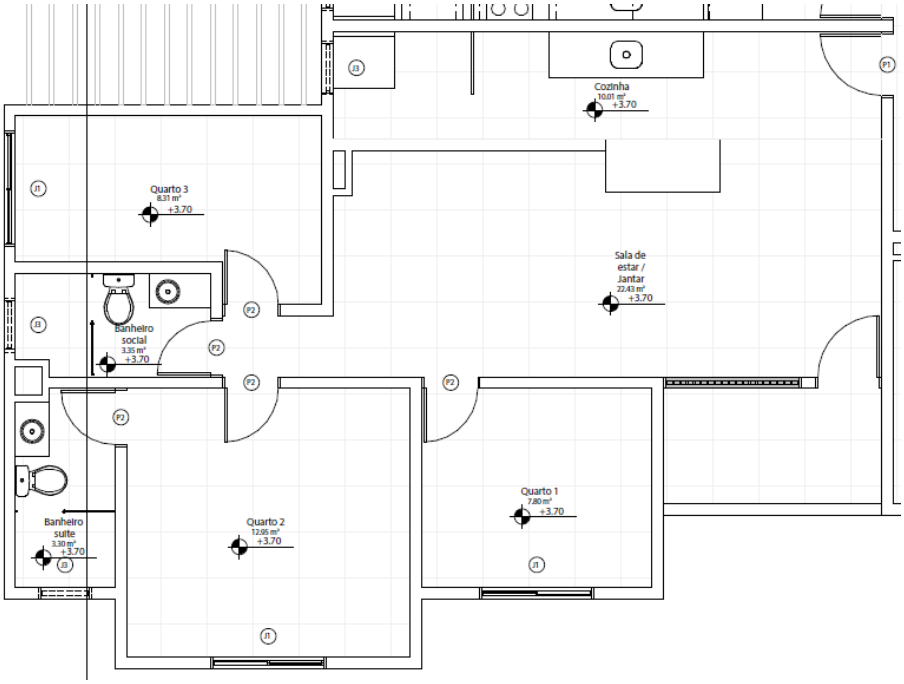


Figura 09: Plantas baixa do apartamento de 3 dormitórios.
Fonte: Acervo dos Autores, 2018.

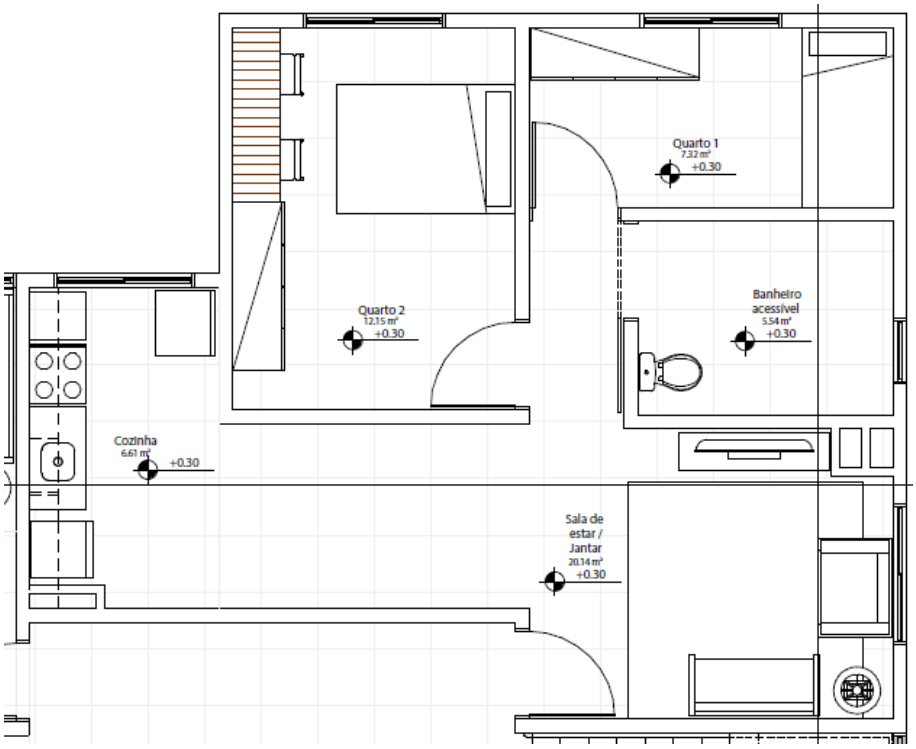


Figura 10: Plantas baixa do apartamento acessível.
Fonte: Acervo dos Autores, 2018.

A divisão dos espaços internos das unidades habitacionais segue um zoneamento básico entre áreas intimas, sociais e de serviço, sendo todas conectadas a partir da sala de jantar do apartamento, configurada assim como coração das unidades. As circulações internas foram reduzidas ao máximo, originando um pequeno hall, com a função de proteção da intimidade dos dormitórios. Intimidade essa também resguardada pela configuração das portas. A figura 11 demonstra essa divisão espacial interna através da planta baixa do pavimento tipo.

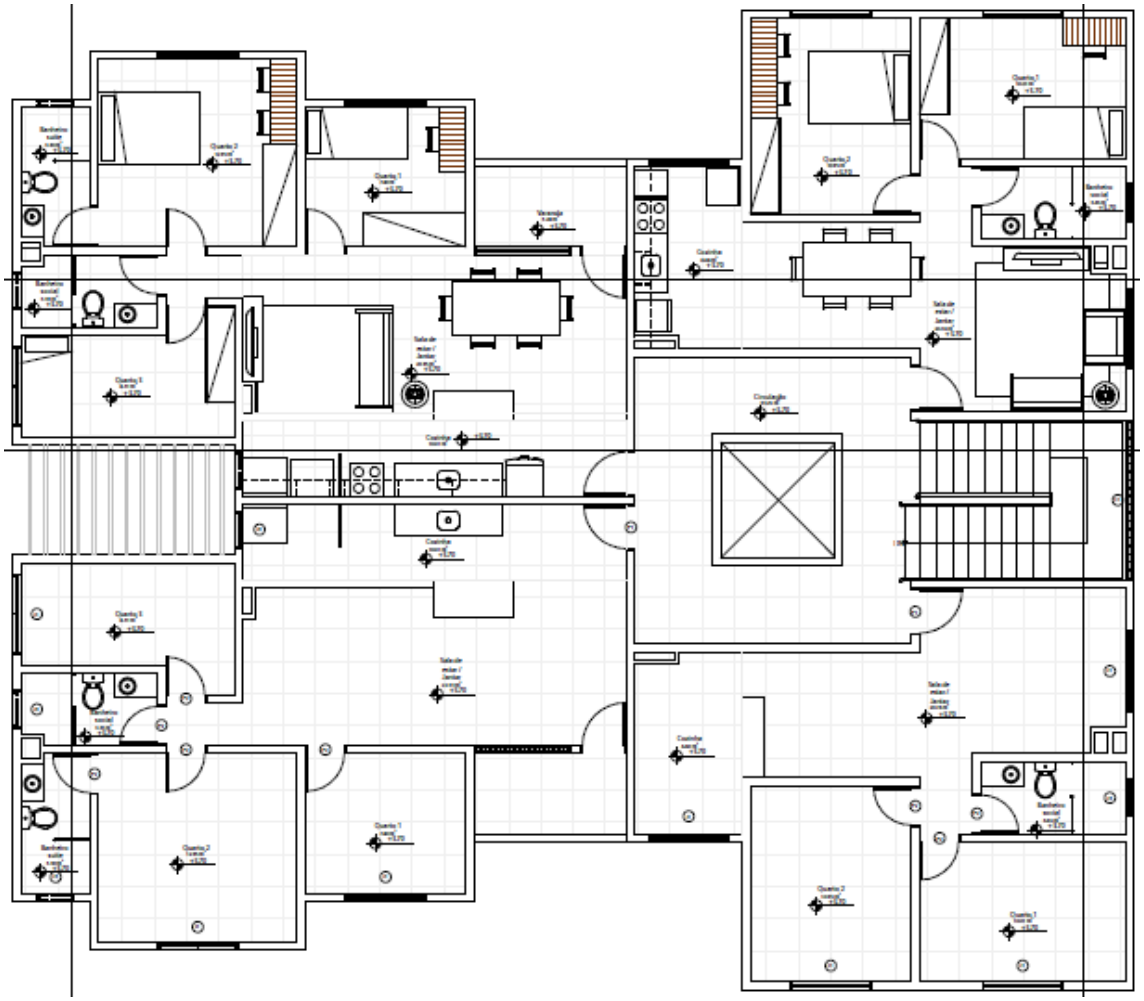


Figura 11: Planta baixa do pavimento tipo.
Fonte: Acervo dos Autores, 2018.

Em suma, a edificação tipo do Conjunto Habitacional atende aos requisitos necessários para enquadrar-se como habitação de interesse social, característica primordial para integrar o Programa Minha Casa Minha Vida, e, embora o baixo custo de construção alcançado, propõe espaços humanizados para o conforto de uma família, provando o princípio basilar de todo o projeto, que é possível ofertar habitação de interesse popular com qualidade dentro da normatização do programa social.

CONSIDERAÇÕES PARA O FUTURO DA PRODUÇÃO HABITACIONAL

Consideram-se, para fins de conclusão do trabalho, três aspectos importantes para o futuro da produção habitacional brasileira. A princípio, como exposto, a produção governamental da habitação de interesse social desenvolvida nos séculos XX e XXI se desenvolveu de forma a estimular a expansão das cidades e distanciar as camadas de mais baixas rendas residentes nestas áreas. Nota-se, portanto, que houve uma segregação socioespacial induzida pela própria gestão. Os critérios de reforma urbana e do acesso, gestão e função social da terra, inseridos no planejamento e política habitacional pelo Estatuto da Cidade e o Ministério das Cidades, buscaram contornar este panorama, entretanto sem romper com os estímulos à periferização e espraiamento urbano, reproduzindo o padrão de urbanização preexistente. Portanto, o entendimento das políticas habitacionais precursoras do atual quadro da habitação brasileira e, principalmente, de suas limitações devem ser critérios buscados pelos planejadores urbanos e estudiosos da cidade que almejem a reversão do citado quadro. Políticas realmente inclusivas e que contemplem as camadas sociais, especialmente as mais baixas, devem ser buscadas, além do aproveitamento de infraestruturas já existentes, a exemplo das edificações urbanas vazias, ociosas e potenciais utensílios às ações de contenção do déficit habitacional.

Neste sentido, a proposição de conjuntos habitacionais que permitam a conjugação de funções urbanas, com ambientes bem projetados e que conjuguem os ideais pregados pelos movimentos sociais e documentos de gestão urbana, como o acesso, a gestão e a função social da terra, além da conjugação de usos do solo distintos, são muito bem vindos ao espólio dos profissionais arquitetos e urbanistas. Estratégias pautadas sob estes conceitos conseguem prover a população residente de uma infraestrutura básica de serviços, reduzindo, por exemplo, os excessivos deslocamentos entre a periferia e os centros e, consequentemente, a dependência dos meios de transporte.

O conceito de urbanidade se sobressai, não por maior importância, mas por se relacionar diretamente com a infraestrutura do local e com valores que a comunidade adota, pela possibilidade de conexão e identificação das pessoas, potencializando a aplicação dos demais conceitos abordados, da convivência, interação e integração social. A criação de uma infraestrutura de caráter multifuncional, o uso de infraestruturas verdes, conexões do espaço com a comunidade, inserção da identidade regional no projeto, da arte e do favorecimento do encontro, contribuem às futuras propostas de conjuntos ao evitar o modelo de habitações historicamente concebidos, elevando a qualidade social dos empreendimentos.

REFERÊNCIAS:

AGUIAR, D. Urbanidade e a qualidade da cidade. In: AGUIAR, D.; NETTO, V. M. (orgs.) **Urbanidades**. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2012. P. 61-79.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 9050: Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos**. Rio de Janeiro. 2015.

BENEVOLO, Leonardo. **História da Cidade**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. 728 p.

BERNARDINI, Sidney Piochi. O planejamento da expansão urbana na interface com a urbanização dispersa: uma análise sobre a região metropolitana de Campinas (1970-2006). **urbe, Revista Brasileira de Gestão Urbana**, Curitiba, v. 10, n. 1, p. 173-185, jan./abr. 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-33692018000100172&lang=pt>. Acesso em: 01 abr. 2018.

BONDUKI, Nabil. **Origens da habitação social no Brasil**: arquitetura moderna, lei do inquilinato e difusão da casa própria. São Paulo: FAPESP, 1998.

BRASIL. **Constituição Federal**. 1988.

_____. Ministério das Cidades. **Plano Nacional de Habitação (PlanHab)**. Produto 2. Brasília, 2009.

_____. Estatuto da Cidade. **Casa Civil, Subchefia de Assuntos Jurídicos**, Brasília, DF, 10 de julho de 2001. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LEIS_2001/L10257.htm>. Acesso em: 08 mar. 2017.

_____. Ministério das Cidades. Secretaria Nacional de Transporte e Mobilidade Urbana. **Caderno Técnico para Projetos de Mobilidade Urbana**. Transporte Ativo. Brasília, DF: 2016. 120 p.

CARVALHO, Alice de Almeida Vasconcellos de; MEDEIROS, Valério Augusto Soares de. O papel do programa Minha casa, minha vida no processo de construção das cidades: a perspectiva configuracional. **urbe, Revista Brasileira de Gestão Urbana**, Curitiba, v. 9, supl. 1, p. 396-407, out. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-33692017000400396&lang=pt>. Acesso em: 01 abr. 2018.

CORMIER, N.; PELLEGRINO, P. Infraestrutura Verde: uma estratégia paisagística para a água urbana. **Paisagem Ambiente**. São Paulo, n. 25, 2008. p. 125-142. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/paam/article/view/105962/111750>. Acesso em: 20 set. 2017.

DI SARNO, Daniela Campos Libório. **Elementos do direito urbanístico**. 1. ed. Barueri: Manole, 2004.

FAÇANHA, Antônio Cardoso. A evolução urbana de Teresina; passado, presente e... **Carta CEPRO**, Teresina, v.22, n.1, p.59-69, jan./jun. 2003.

FIGUEIREDO, L. Desurbanismo: um manual de destruição de cidades. In: AGUIAR, D.; MORAES NETTO, V. (Org.). **Urbanidades**. Rio de janeiro: Letra Digital, 2012. p. 209-234.

HALL, Peter. **Cidades do amanhã**. São Paulo: Perspectiva. 1988. 600p.

HOLANDA, F. Urbanidade: arquitetônica e social. In: AGUIAR, D.; NETTO, V. M. (orgs.) **Urbanidades**. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2012. p. 163-187.

IPEA. **Infraestrutura Social e Urbana no Brasil:** subsídios para uma agenda de pesquisa e formulação de políticas públicas. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Brasília: Ipea, 2010.

JACOBS, J. **Morte e Vida das Grandes Cidades**. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2000.

MASSABKI, José Augusto Rodrigues; PEIXOTO, Anna Silvia Palcheco; KAISER, Ilza Machado; MANZATO, Gustavo Garcia. Modelagem dos padrões da expansão urbana da Região Metropolitana de São Paulo baseada em Autômatos Celulares. **urbe, Revista Brasileira de Gestão Urbana**, Curitiba, v. 9, supl. 1, p. 361-371, out. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-33692017000400361&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 01 abr. 2018.

MAGNOLI, Miranda. **Espaços livres e urbanização: uma introdução a aspectos da paisagem metropolitana**. 1982. Tese (Livre-docência) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.
MAUTNER, Yvonne. A periferia como fronteira de expansão do capital. In: DÉAK, Csaba; SCHIFFER, Sueli Ramos. **O Processo de Urbanização no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p. 245-260.

MORAES NETTO, V. O que é, afinal, urbanidade. Notas sobre um diálogo tortuoso. In: AGUIAR, D.; MORAES NETTO, V. (orgs.) **Urbanidades**. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2012. p. 13-31.

PITTS, Adrian C. **Planning and Design Strategies for Sustainability and Profit:** Pragmatic sustainable design on building and urban scales. Burlington MA: Archtectural Press, 2004. 248 p.

PREFEITURA MUNICIPAL DE TERESINA. Lei complementar n. 4522, de 07 de mar. de 2014. Lei das Calçadas. **Estabelece novos padrões de calçadas e critérios para a sua construção, reconstrução, conservação e utilização de calçadas no Município de Teresina, e dá outras providências.** Teresina, p. 1-13, mar. 2014. Disponível em: <http://pgm.teresina.pi.gov.br/admin/upload/documentos/c3de78f447.pdf>. Acesso em: 12 maio 2017.

_____. Lei n. 4.729, de 10 de jun. de 2015. Código de Obras e Edificações de Teresina. **Dispõe sobre o Código de Obras e Edificações de Teresina e dá outras providências.** Teresina, p. 1-61, jun. 2015. Disponível em: <http://pgm.teresina.pi.gov.br/admin/upload/documentos/226d2affff.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2017.

_____. Secretaria Municipal de Planejamento. **Agenda Teresina 2030**: A cidade desejada. Teresina: [s.n.], 2015. 126 p. Disponível em: <http://semplan.35.193.186.134.xip.io/wp-content/uploads/sites/39/2015/10/Teresina-Agenda-2030.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2017

_____. **SEMPLAN - SDU Leste**. 2018. Disponível em: <http://semplan.teresina.pi.gov.br/sdu-leste/>. Acesso em: 20 jun. 2016.

SILVA, Caio Frederico e. **Caminhos Bioclimáticos**: Desempenho Ambiental de Vias Públicas na Cidade de Teresina-PI. 2009. 155 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

SILVEIRA, José Augusto Ribeiro da. (Dis)Tensão Intraurbana: periferização e espaços de borda da cidade. In: SILVEIRA, José Augusto Ribeiro da; SILVA, Milena Dutra da; CASTRO, Alexandre Augusto Bezerra da Cunha. **Dinâmicas da Cidade e Bordas Urbanas**. João Pessoa: F & A Gráfica e Editora LTDA, 2015. p. 16-21.

VILLAÇA, Flávio. **Espaço intra-urbano no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, Lincoln Institute, 1998.

VILLAÇA, Flavio. Uma contribuição para a história do planejamento urbano no Brasil. In: DÉAK, Csaba; SCHIFFER, Sueli Ramos (Org.). **O Processo de Urbanização no Brasil**. São Paulo: EdUSP, 1999. p. 169-243.

V enanparq
Salvador - 2018

PRESTES MAIA EM LONDRINA: UM PLANO DE MODERNIZAÇÃO

PRESTES MAIA IN LONDRINA: A MODERNIZATION PLAN

PRESTES MAIA EN LONDRINA: UN PLAN DE MODERNIZACION

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

MILLAN FACHI, Fernanda
Mestranda em Arquitetura e Urbanismo, UEM
fermillanfachi@gmail.com

ALVES, André Augusto de Almeida
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor titular, UEM
aaaalves@uem.br

PRESTES MAIA EM LONDRINA: UM PLANO DE MODERNIZAÇÃO

PRESTES MAIA IN LONDRINA: A MODERNIZATION PLAN

PRESTES MAIA EN LONDRINA: UN PLAN DE MODERNIZACION

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
A atuação de Francisco Prestes Maia, engenheiro-arquiteto, em Londrina, se deu no momento em que a cidade passava por intenso desenvolvimento em virtude da cultivo do café. Seu traçado original não mais comportava a demanda por construções e infraestruturas. Nesse sentido, amparados pelo propósito de solucionar sua expansão desordenada, a Sociedade Amigos de Londrina (SAL), grupo composto pela elite cultural e econômica da cidade, e o governo local almejavam um planejamento urbano para Londrina equivalente à sua atual situação enquanto cidade nova e em crescimento. Portanto, considerando-se as transformações enfrentadas pela sociedade da época, nos seus mais diversos segmentos, a contratação de um profissional de fora, sobretudo de São Paulo, metrópole e exemplo de progresso, se fez ideal. Diante disso, este trabalho visa compreender a atuação de Maia em Londrina e seu plano, tendo em vista a cidade enquanto agente e produto de seu processo de modernização.
PALAVRAS-CHAVE: modernização; urbanismo; Londrina; Prestes Maia; SAL.

ABSTRACT:
The performance of Francisco Prestes Maia, engineer-architect, in Londrina, occurred in a moment that the city was undergoing intense development due to the coffee cultivation. Its original layout no longer met the demand for buildings and infrastructures. In this sense, the Friends of Londrina Society (SAL), a group composed of the city's cultural and economic elite, and the local government, wanted an urban planning for Londrina equivalent to its current situation while a new city and in a growing situation. Therefore, considering the transformations faced by the society of the time, in its most diverse segments, the hiring of a professional from outside, especially from São Paulo, metropolis and example of progress, became ideal. In view of this, this work aims to understand Maia's work in Londrina and its plan, considering the city as agent and product of its modernization process.
KEYWORDS: *modernization; urbanism; Londrina; Prestes Maia; SAL.*

RESUMEN:
La actuación de Francisco Prestes Maia, ingeniero-arquitecto, en Londrina, se dio en el momento en que la ciudad pasaba por intenso desarrollo en virtud del cultivo del café. Su trazado original ya no comporta la demanda de construcciones e infraestructuras. En este sentido, amparados por el propósito de solucionar su expansión desordenada, la Sociedad Amigos de Londrina (SAL), grupo compuesto por la elite cultural y económica de la ciudad, y el gobierno local anhelaba una planificación urbana para Londrina equivalente a su actual situación como ciudad nueva y en crecimiento. Por lo tanto, considerando las transformaciones enfrentadas por la sociedad de la época, en sus más diversos segmentos, la contratación de un profesional de fuera, sobre todo de São Paulo, metrópoli y ejemplo de progreso, se hizo ideal. Por eso, este trabajo pretende comprender la actuación de Maia en Londrina y su plan, teniendo en vista la ciudad como agente y producto de su proceso de modernización.
PALABRAS-CLAVE*: modernización, urbanismo, Londrina, Prestes Maia, SAL.*

INTRODUÇÃO

O fim do século XIX e início do XX foram marcados por mudanças de ordem social, política, tecnológica e econômica. As cidades cresciam com o intenso êxodo rural, a produção fabril voltava-se para a massa, as distâncias eram encurtadas com os novos meios de transporte, as trocas de informações eram mais rápidas, e os conflitos mundiais eclodiam (SEVCENKO, 2012; MENDONÇA, 2012). Tais transformações, de acordo com Arruda (2001), foram associadas ao progresso e este, manifestava-se nos diferentes modos de reconhecimento do moderno. A partir dos anos de 1920, o Brasil submerge no caldo cultural modernista, repercutido, sobretudo, após o movimento paulista de 1922 e cujo propósito ultrapassara os limites do estado.

Historicamente, os movimentos e manifestações de ideias modernas no Brasil ocorreram no Rio de Janeiro e em São Paulo em meados dos anos de 1920 e 1930. Londrina, cidade no norte do Paraná fundada em 1934 por uma empresa de capital britânico, a Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP), constitui em si mesma manifestação do processo de modernização em tela. Os lotes comercializados pela Companhia eram divulgados como sendo de solo fértil, com madeira em abundância, propícios para extração e exploração agrícola (JANUZZI, 2005) e a estrada de ferro que ligava o Paraná a São Paulo possibilitaria o escoamento desta produção para o Porto de Santos (ARIAS NETO, 2008). No decorrer dos anos de 1930, o café passa a se firmar como carro-chefe da economia da região e com sua alta de preços, nos anos de 1940, Londrina passa por um surto modernizador, tendo sua paisagem completamente modificada.

O intenso crescimento de sua população, advindo principalmente da chegada de imigrantes em busca de novas condições de vida, levou à expansão não planejada da cidade. Inicialmente projetada pelo engenheiro agrimensor geodesista Alexandre Rasgulaeff - uma malha ortogonal em forma de xadrez, com ruas orientadas nos sentidos norte-sul e leste-oeste - para abrigar trinta mil habitantes em sua área urbana, a cidade crescia não só verticalmente como avançava pela periferia, conquistando os cafezais circundantes e expandindo seus limites (JANUZZI, 2005; SUZUKI, 2003). A expansão da cidade dá-se então num ritmo acelerado, com cada vez mais construções (A PIONEIRA, 1953).

Nesse cenário, no início da década de 1950, Vilanova Artigas elabora projetos arquitetônicos de equipamentos públicos e edificações privadas, e Francisco Prestes Maia é contratado para o planejamento urbano da cidade. A proposta de Prestes Maia, após formatação e correção, foi sancionada em 7 de dezembro de 1951, como Lei 133/1951, pelo prefeito Milton Menezes (GUADANHIM, 2002).

A literatura existente sobre o urbanismo e o processo de urbanização de Londrina considera a contratação de Prestes Maia, envolvendo-a em questões ligadas à sua credibilidade enquanto urbanista; à cidade de São Paulo enquanto modelo de progresso; ao fato de Prestes Maia e Hugo Cabral (então prefeito de Londrina) serem correligionários da UDN (União Democrática Nacional); e aos anseios da Sociedade Amigos de Londrina (SAL), de um plano condizente com os princípios modernos do urbanismo (LIMA, 2000). A atuação de Prestes Maia em Londrina revela, portanto, intrínseca relação com o processo de modernização vigente local e nacionalmente, que é aqui considerada no que concerne à sua repercussão e sobretudo, a forma com que propõe soluções modernas em pauta nas grandes cidades, para o caso de uma cidade recente da fronteira agrícola.

SOCIEDADE E CULTURA

A modernidade borbulhava no país e significava para uns o remate dos esforços de desenvolvimento e formação da nação; para outros, a consolidação de uma sociedade democrática; e para outros ainda, o aflorar de uma corrente de tendências avançadas. Todos os significados implicavam mudanças e pressupunham uma vaga concepção de "novo", que resultariam em rupturas com modelos já sedimentados. Diferentes domínios da cultura foram transformados, tais como artístico, literário, o do teatro, do cinema, das artes industriais, das ciências sociais, arquitetônico, entre outros (ARRUDA, 2001).

Segundo Sevcenko (2009), nesta época, o moderno passa a ser reconhecido como o diferente, atual ou recente, oposto ao existente, ao tradicional, ao senso comum, tornando-se uma palavra-fetiche, capaz de introduzir ao objeto designado, evocações e reverberações prodigiosas:

> O vocábulo "moderno" vai condensando assim conotações que se sobrepõem em camadas sucessivas e cumulativas, as quais lhe dão uma força expressiva ímpar, muito intensificada por esses três amplos contextos: a revolução tecnológica, a passagem do século e o pós-guerra. "Moderno" se torna a palavra-origem, o novo absoluto, a palavra-futuro, a palavra-ação, a palavra-potência, a palavra-libertação, a palavra-alumbramento, a palavra-reencantamento, a palavra-epifania. Ela introduz um novo sentido à história, alterando o vetor dinâmico do tempo que revela sua índole não a partir de algum ponto remoto no passado, mas de algum lugar no futuro. O passado é, aliás, revisitado e revisto para autorizar a originalidade absoluta do futuro. Novas tecnologias passam a distinguir o que vem a ser exótico e moderno. Exótico porque moderno e moderno porque exótico. (SEVCENKO, 2009, p. 227)

Moderno, em suma, passa a designar a última moda vigente, seja no âmbito das artes plásticas, vestuários, acessórios e serviços, veículos automotores, publicidade, arquitetura, etc (SEVCENKO, 2009). A ruptura com a ordem mundial do século anterior em suas múltiplas temporalidades e em diferentes níveis de experiências desdobra-se num dinâmica de mundo imprevisível e instável, amparada na promessa do fortuito, do prodigioso:

> Homem-máquina, máquina personalizada, mulher-energia, energia erotizada, máquina e energia transformando os ritmos e condições de vida e os seres humanos se metamorfoseando por automatismos sobrepostos, ativando seus impulsos, nervos e músculos, até romper o cerceamento de valores e preceitos que restringiam as condutas e temperavam as aspirações, liberando uma crisálida moderna, com gestos ágeis, roupas leves de corte militar, cigarro no canto da boca e o desejo irrefreável de se fundir numa força colossal, uma massa devastadora, que em avalanche sepulte o velho mundo e redesenhe um novo à sua imagem. (SEVCENKO, 2009, p. 87)

O progresso, aliado à ideia de sociedade moderna, apoiava-se no crescimento econômico do país, dado o surto industrial vigente. Uma nova consciência de brasilidade e o sentimento cosmopolita que impulsionava a urbanização, prometendo a ruptura com o passado, eram alguns dos efeitos da urbanização na vida cotidiana e cultural da sociedade que fomentavam o modernismo e fortaleciam o Estado (SEVCENKO, 2009). O caráter singular das linguagens vigentes na cidade de São Paulo resulta em um tecido cultural plural, regado de concepções de progresso, de possibilidades de um futuro civilizado e articulado internacionalmente em diferentes campos de expressão. A cidade figura como centro da nova cultura do modernismo, uma vez que tudo o que lá se manifesta é universal. É também lá que a multiplicidade de linguagens ganha sentido. A cidade, que naquele momento desacreditava no seu legado histórico,

enxergava na emergência de um tecido cultural novo, diante da modernização abrupta, a renovação de sua linguagem nos mais diversos campos (ARRUDA, 2001).

Ao mesmo tempo, São Paulo neste início de século passava por intenso conflito urbano devido a um fluxo volatizador de mudanças, embora ainda submetida a uma ossatura institucional e intelectual e até espacialmente rígida ou pouco flexível (SEVCENKO, 2009). Nesse sentido, embora vigorasse um ritmo acelerado de urbanização, de transformações intensas, Arruda (2001) afirma que havia limitações e implicações à modernidade. As virtualidades do passado não vigoraram como era de se esperar e as linguagens modernas capitalistas ficaram diante do embate entre recuar ou aprofundar-se no moderno. Assim sendo, o Brasil Moderno desenvolve-se e diversifica-se simultaneamente à preservação e recriação de traços passados (IANNI, 1992). Foi neste período que se deram as principais representações do moderno no país, recolocando de maneira urgente os dilemas da questão nacional. A modernização deste deparava-se com heranças escravistas, autoritaristas, clientelistas e coronelistas. Nesse âmbito, pode-se dizer que a formação social brasileira do século XX contém em seu presente capitalista, urbanizado, industrializado, vários momentos pretéritos (IANNI, 1992).

O ENSEJO PELO PROGRESSO

Depois da redemocratização, em 1946, o domínio político da cidade de Londrina passa aos profissionais liberais - médicos, advogados, engenheiros, dentistas. Alguns destes eram também cafeicultores. E, em maio do mesmo ano, um grupo de profissionais liberais e comerciantes, sem fins lucrativos ou compromissos partidários, funda a Sociedade Amigos de Londrina (GUADANHIM, 2002).

Em seu estatuto, observa-se seus objetivos:

> A SAL promoverá por todos os meios ao seu alcance, intensa propaganda dos seus fins que são os de conseguir a elaboração do plano geral da cidade de acordo com os modernos princípios do urbanismo, o combate ao analfabetismo, o incentivo à cultura do povo, o bem estar social, a defesa do patrimônio histórico e de todas as questões que visem a melhoria das condições de vida, materiais, morais, e intelectuais, publicando trabalhos educativos e envolvendo-se de meios eficazes de divulgação. (ESTATUTO DA SOCIEDADE AMIGOS DE LONDRINA, 1952)

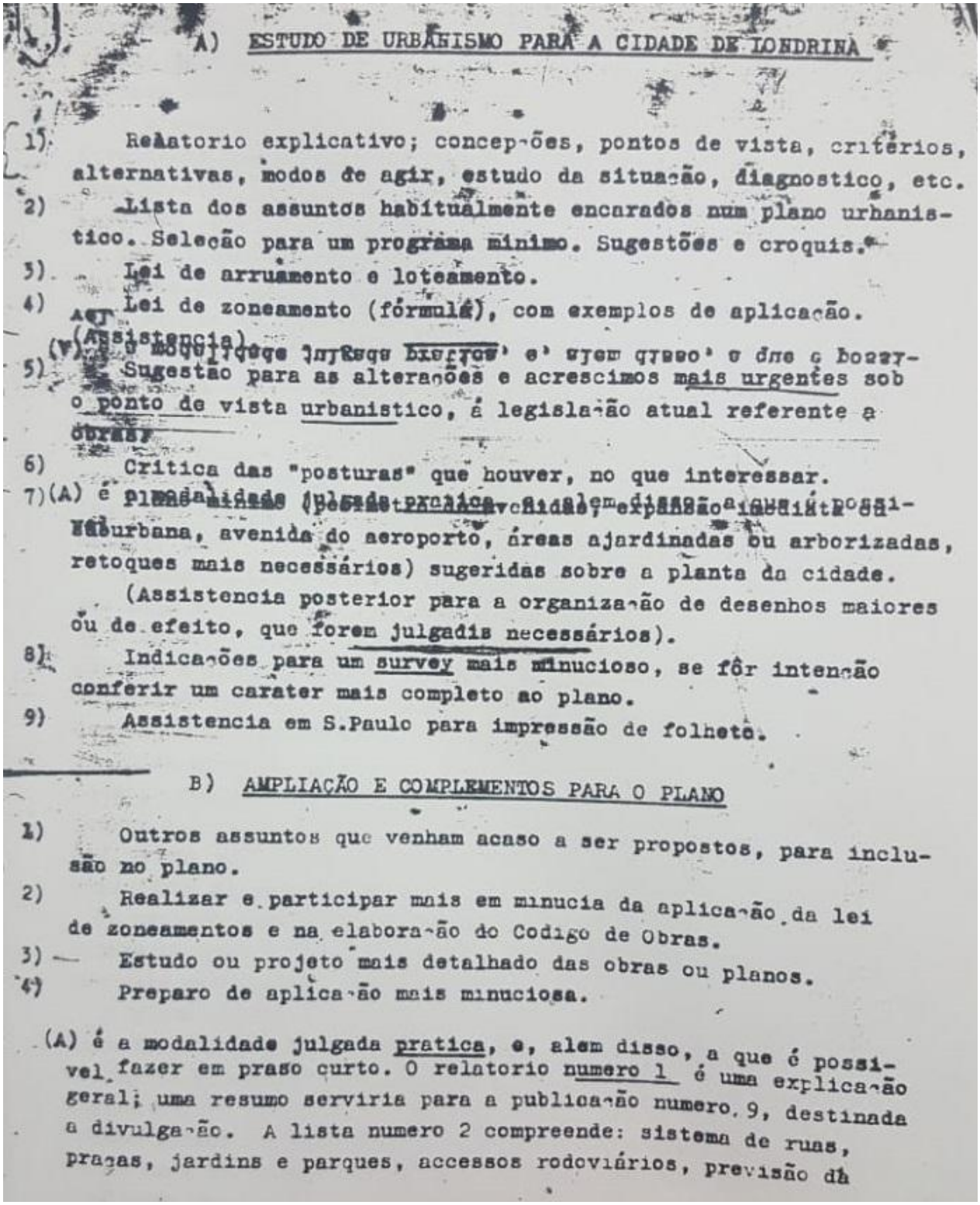
A Sociedade manteve-se por cerca de 15 anos e, durante esse período, comandou grande parte dos empreendimentos executados na cidade de Londrina. Tinha como objetivo promover ações que acelerassem o processo de desenvolvimento da cidade. De grande influência política, as ideias discutidas em suas reuniões eram encaminhadas à Prefeitura Municipal - que também buscava apoio na SAL, uma vez que seus membros eram cidadãos influentes, formadores de opinião -, numa tentativa de retomar o controle do espaço urbano por parte do poder público (MENDONÇA, 2012).

Nesse contexto, a contratação de Prestes Maia, Vilanova Artigas e outros profissionais de fora se deveu, em grande parte, à SAL. Evidentemente, além da atuação da Sociedade, o engajamento da administração pública também foi importante para a concretização dos projetos, em especial as gestões de Hugo Cabral (1947 - 1951), responsável pela contratação dos arquitetos, e de Milton Ribeiro de Menezes (1951 - 1955 e 1959 - 1965), que os executou (SUZUKI, 2003). A aprovação e mesmo a concretização da Lei encomendada à Prestes Maia, bem como os projetos de outros profissionais, eram parte do projeto de modernidade pretendida pelo governo local e pela SAL (LIMA, 2000).

Prestes Maia participou da construção do ideário moderno no Brasil e, através de seus projetos para a cidade de Londrina, incorporou e colocou em prática as ideias que vigoravam no cenário do país em desenvolvimento. Nesse sentido, seu plano, ao mesmo tempo em que propõe o moderno, observa o mesmo lhe sendo imposto pela cidade. Isso pois, seu projeto para a cidade traça o moderno segundo a própria cidade, enquanto agente da modernização e não só cenário desta.

O PLANO

O objetivo do poder local ao admitir Prestes Maia era o de dotar Londrina com um plano de urbanismo e um código de obras atualizados, almejando um planejamento à altura do progresso que lograva a cidade. Para isso o contratam e, já em abril de 1951, como requerido, Prestes Maia entrega um plano viário e um anteprojeto da legislação urbana sobre loteamento, arruamento e zoneamento. Antes até de sua visita à cidade, Maia elabora o *Estudo de Urbanismo para a Cidade de Londrina* (1951), o qual abrange as atividades a serem realizadas no plano, além de algumas ideias sobre urbanismo (Figuras 1, 2, 3 e 4). Trata-se de um programa prático e passível de rápida execução, mas que poderia ser complementado posteriormente (LIMA, 2000).



A) ESTUDO DE URBANISMO PARA A CIDADE DE LONDRINA

1) Relatorio explicativo; concepções, pontos de vista, critérios, alternativas, modos de agir, estudo da situação, diagnostico, etc.

2) Lista dos assuntos habitualmente encarados num plano urbanistico. Seleção para um programa minimo. Sugestões e croquis.

3) Lei de arruamento e loteamento.

4) Lei de zoneamento (fórmula), com exemplos de aplicação. (Assistencia).

(P) O modelo de Lei de Obras' e' bem grande' e dos e bom-

5) Sugestão para as alterações e acrescimos mais urgentes sob o ponto de vista urbanistico, á legislação atual referente a obras.

6) Critica das "posturas" que houver, no que interessar.

7)(A) é planta da cidade (pratica avenidas, expansão imediata da suburbana, avenida do aeroporto, áreas ajardinadas ou arborizadas, retoques mais necessários) sugeridas sobre a planta da cidade.

(Assistencia posterior para a organização de desenhos maiores ou de efeito, que forem julgadis necessários).

8) Indicações para um survey mais minucioso, se fôr intenção conferir um carater mais completo ao plano.

9) Assistencia em S.Paulo para impressão de folheto.

B) AMPLIAÇÃO E COMPLEMENTOS PARA O PLANO

1) Outros assuntos que venham acaso a ser propostos, para inclusão no plano.

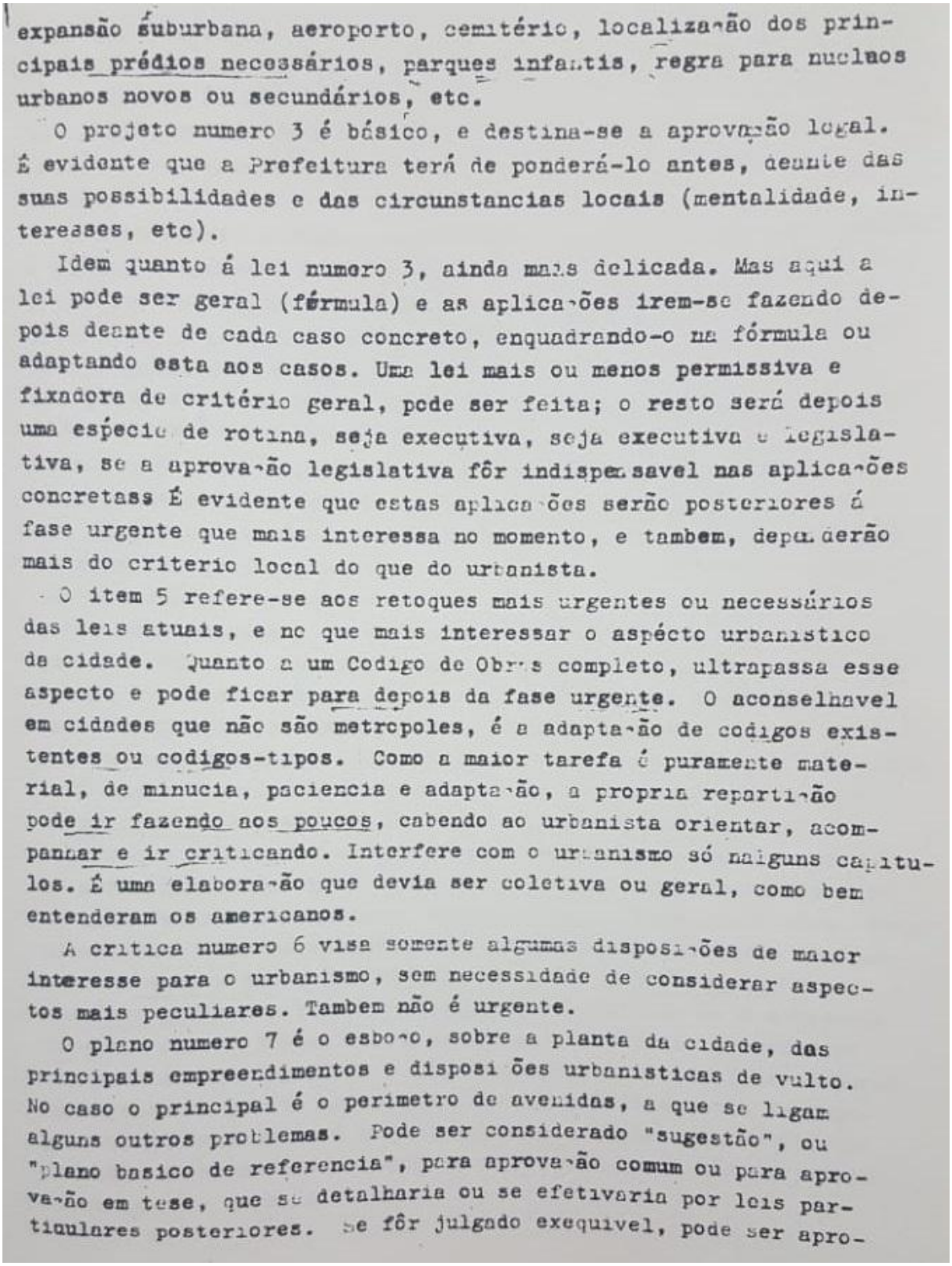
2) Realizar e participar mais em minucia da aplicação da lei de zoneamentos e na elaboração do Codigo de Obras.

3) Estudo ou projeto mais detalhado das obras ou planos.

4) Preparo de aplicação mais minuciosa.

(A) é a modalidade julgada pratica, e, alem disso, a que é possivel fazer em praso curto. O relatorio numero 1 é uma explicação geral; uma resumo serviria para a publicação numero 9, destinada a divulgação. A lista numero 2 compreende: sistema de ruas, pragas, jardins e parques, accessos rodoviários, previsão da

Figura 1: Estudo de Urbanismo para a Cidade de Londrina
Fonte: Lima (2000, anexo 1)



expansão suburbana, aeroporto, cemitério, localização dos principais prédios necessários, parques infantis, regra para nucleos urbanos novos ou secundários, etc.

O projeto numero 3 é básico, e destina-se a aprovação legal. É evidente que a Prefeitura terá de ponderá-lo antes, deante das suas possibilidades e das circunstancias locais (mentalidade, interesses, etc).

Idem quanto á lei numero 3, ainda mais delicada. Mas aqui a lei pode ser geral (fórmula) e as aplicações irem-se fazendo depois deante de cada caso concreto, enquadrando-o na fórmula ou adaptando esta aos casos. Uma lei mais ou menos permissiva e fixadora de critério geral, pode ser feita; o resto será depois uma especie de rotina, seja executiva, seja executiva e legislativa, se a aprovação legislativa fôr indispensavel nas aplicações concretas. É evidente que estas aplicações serão posteriores á fase urgente que mais interessa no momento, e tambem, dependerão mais do criterio local do que do urbanista.

O item 5 refere-se aos retoques mais urgentes ou necessários das leis atuais, e no que mais interessar o aspécto urbanistico da cidade. Quanto a um Codigo de Obras completo, ultrapassa esse aspecto e pode ficar para depois da fase urgente. O aconselhavel em cidades que não são metropoles, é a adaptação de codigos existentes ou codigos-tipos. Como a maior tarefa é puramente material, de minucia, paciencia e adaptação, a propria repartição pode ir fazendo aos poucos, cabendo ao urbanista orientar, acompanhar e ir criticando. Interfere com o urbanismo só nalguns capitulos. É uma elaboração que devia ser coletiva ou geral, como bem entenderam os americanos.

A critica numero 6 visa somente algumas disposições de maior interesse para o urbanismo, sem necessidade de considerar aspectos mais peculiares. Tambem não é urgente.

O plano numero 7 é o esboço, sobre a planta da cidade, das principais empreendimentos e disposições urbanisticas de vulto. No caso o principal é o perimetro de avenidas, a que se ligam alguns outros problemas. Pode ser considerado "sugestão", ou "plano basico de referencia", para aprovação comum ou para aprovação em tese, que se detalharia ou se efetivaria por leis particulares posteriores. Se fôr julgado exequivel, pode ser apro-

Figura 2: Estudo de Urbanismo para a Cidade de Londrina
Fonte: Lima (2000, anexo 1)

vado sem restrição; se houver hesitação, aprovado em tese; se fôr duvidoso (financeiramente) poderá ser reduzido nalgumas dimensões. Esta observação vale tambem para os espaços livres. Ficaria assim de inicio, apenas fixado um critério geral, sem alcance expropriatorio, a ser concretizado depois por partes, à medida das oportunidades.

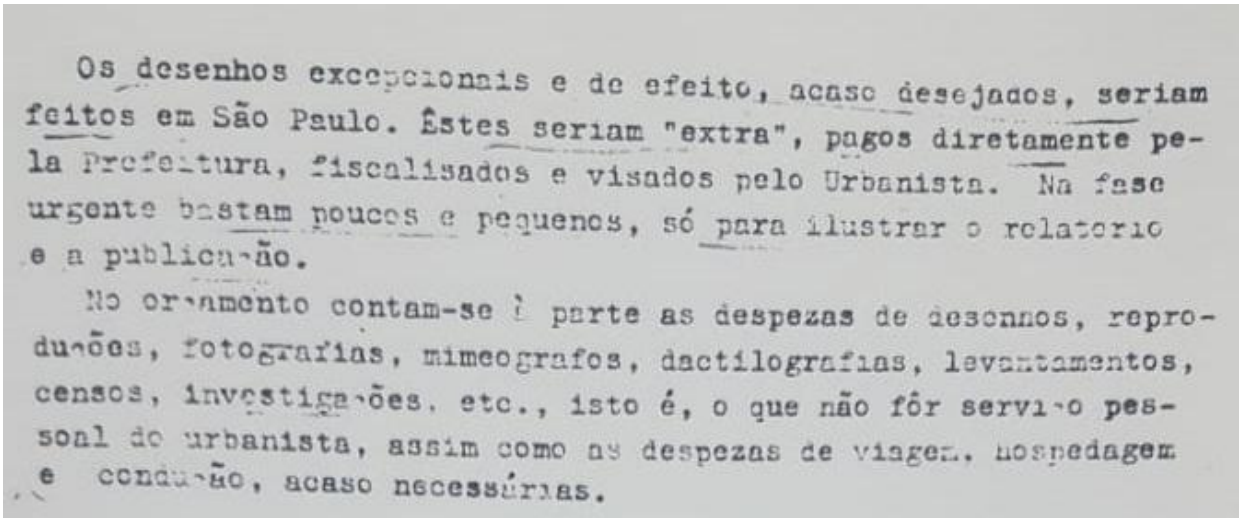
O item numero 8 visa a hipotese de se desejar completar depois o plano, tornando-o mais documentado e vistoso. Nem sempre isto é pratico ou barato, mas é uma tendencia profissional (para o urbanista) e póde ser (para o administrador) às vezes um natural desejo politico. O survey completo incluiria recenceamentos dos predios e seus usos, trafego e veículos, estatisticas diversas, expressão dos resultados em tabelas ou mapas, etc. Até onde ir, é cousa dependente de troca de ideias posteriore

A assistencia numero 9 refere-se a uma necessidade habitual dos planos ou estudos urbanisticos, que é a divulgação, captação da simpatia publica, satisfação á opinião publica de programas que poderão ser onerosos.

Os complementos 10 compreendem o desenvolvimento do plano, a que nos referimos no item numero 8. O risco de planos muito completos é perder tempo e dinheiro em projetos que nunca serão levado xxxfxxxx por deante, e até poderão dar impressão de fantasia ou superfluidade, ao menos para os objetivos precisos em vista.

É adagio americano que quem tiver de "viver" um plano, deve participar da sua elaboração. Isto tambem é aconselhavel para evitar que minucias e cousas de puro conhecimento local, tenham de ser consideradas pelo urbanista de fóra, o que, ixigiria muito mais tempo e permanencia, viagens, auxiliaresm tentativas, etc, encarecendo desproporcionadamente o trabalho. Por estes dous motivos pensamos que a Prefeitura, pela sua Diretoria de Obras, deve ter parte importante na elaboração, (informação e adaptação local). Parece aconselhavel tomar mais um técnico (engenheiro ou, pelo menos, topografo e bom desenhista). O ideal seria mesmo um engenheiro perito em topografia e um bom desenhista de topografia, generalidades e até um pouco de arquitetura. O diretor de obras superintenderia, com um sobretempo, para não prejudicar as obrigações normais.

Figura 3: Estudo de Urbanismo para a Cidade de Londrina
Fonte: Lima (2000, anexo 1)



Os desenhos excepcionais e de efeito, acaso desejados, seriam feitos em São Paulo. Êstes seriam "extra", pagos diretamente pela Prefeitura, fiscalisados e visados pelo Urbanista. Na fase urgente bastam poucos e pequenos, só para ilustrar o relatorio e a publicação.

No orçamento contam-se à parte as despezas de desenhos, reproduções, fotografias, mimeografos, dactilografias, levantamentos, censos, investigações, etc., isto é, o que não fôr serviço pessoal do urbanista, assim como as despezas de viagem, hospedagem e condução, acaso necessárias.

Figura 4: Estudo de Urbanismo para a Cidade de Londrina
Fonte: Lima (2000, anexo 1)

Em seu estudo, na primeira parte, estruturada em nove itens, traça o roteiro a ser seguido quando da execução do plano, listando afazeres e até aceite de sugestões por parte de técnicos locais. Além disso, prevê posturas críticas e possíveis dificuldades a serem enfrentadas, e um posterior complemento ao plano, se assim interessar. Já na segunda parte, há uma explicação dos nove itens anteriormente listados de maneira a esmiuçá-los e tecer considerações gerais sobre cada etapa.

Já referente à Lei 133/1951, que trata sobretudo do loteamento e zoneamento, esta é ampla e divide-se em seis capítulos: 1º Formalidades; 2º Determinações gerais; 3º Ruas e Logradouros; 4º Loteamentos; 5º - Zoneamento; e 6º - Disposições diversas.

De maneira mais específica, o capítulo I - Formalidades - trata da execução de arruamentos e loteamentos, contém requisitos legais para posse de terra, normas e diretrizes para apresentação de projetos na prefeitura e convenções para aprovação destes. O capítulo II - Determinações gerais - refere-se à conceitos urbanos e ambientais que devem ser atendidos em projetos de arruamentos e também loteamentos, às imposições para empreendimentos urbanísticos e suas respectivas implicações, à idoneidade dos profissionais incumbidos de projetos, à necessidade de estudos auxiliares e paralelos aos projetos, às implicações da aprovação de projetos, à preocupação obrigatória para com a paisagem e à intervenção do Estado. O capítulo III - Ruas e Logradouros - aborda parâmetros norteadores das áreas públicas, a hierarquização viária, a malha urbana e sua composição e disposição, o traçado das vias e das quadras, especificações técnicas a respeito dos arruamentos e seus traçados, a arborização e iluminação ao longo das vias e os passeios. Já o capítulo IV - Loteamentos - discute as especificações de lotes e quadras, suas dimensões e especificidades, suas tipologias e edificações possíveis em sua área. O capítulo V - Zoneamento - abrange normas e diretrizes a serem estabelecidas em cada zona, suas classificações, suas características delineadoras, sua constituição, a exclusão de cada uma também, seus usos e ocupações, dimensões, taxas e índices a serem aplicados, lotes mínimos, testadas, número de pavimentos permitidos, densidade média por habitação, categoria de ruas, subzonas, recuos, etc. E por último, o capítulo VI - Disposições diversas -, subdividido em três partes, sendo elas A) Arruamentos e loteamentos irregulares, o qual trata das tolerâncias e implicações destes, B) Uso e perda de logradouros públicos, referente à incorporação de áreas para uso de domínio público e suas procedências, e C) Nomenclatura de ruas e

logradouros, cujas disposições elucidam acerca das nomeações a serem atribuídas conforme cada situação e circunstância.

A Lei introduz na cidade, segundo Lima (2000), novos conceitos de apropriação e produção do espaço urbano, dentre os quais destacam-se:

> Os percentuais para áreas públicas; a hierarquia viária; a unidade de vizinhança; o bairro-jardim; a proteção à natureza e o cuidado com a paisagem; o zoneamento - zonas por tipo de uso desde a verticalização do centro, até a industrial; e um programa para habitação popular. Para as povoações novas, destacadas da área urbanizada, utilizou como modelo a Cidade-Jardim, de Howard, e a Cidade Linear, de Soria y Mata. (LIMA, 2000, p. 138)

Antes do plano de Prestes Maia, a periferia do traçado reticulado original de Londrina não estava suficientemente adensada (Figura 5), o que possibilitou a implantação do Plano de Avenidas na cidade e a ligação do centro com avenidas radiais novas; também a situação das margens dos cursos d'água, antes evitadas, contribuiu para a decisão de preservar os fundos de vale (LIMA, 2000).

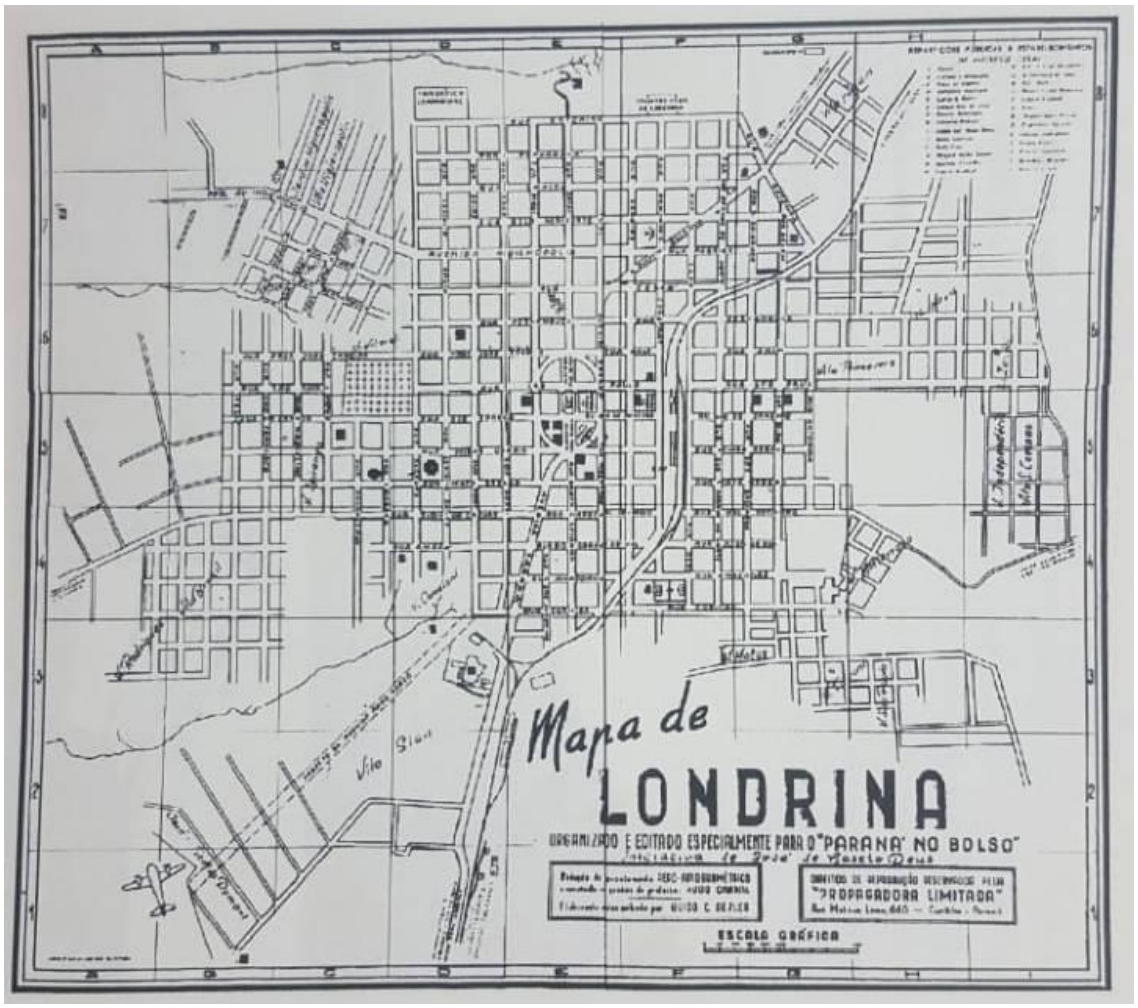


Figura 5: Planta da cidade de Londrina - 1951 - com as ampliações dos loteamentos na periferia do reticulado xadrez
Fonte: Museu Padre Carlos Weiss *apud* Lima (2000, p. 139)

A proposta de Maia para Londrina (1951) dialoga em muitos aspectos com o *Plano de Avenidas para a Cidade de São Paulo* (1930), seu trabalho para a cidade de São Paulo, embora distem 20 anos uma da outra. O Plano de Avenidas em Londrina reforça a centralidade já estabelecida na cidade e articula o centro e a periferia através das radiais, isto é, tal qual em São Paulo, o plano "[...] propunha o descongestionamento e expansão do centro envolvendo a área central com um sistema de avenidas e viadutos". (LEME, 1999, p. 392)

Segundo Lima (2000), as diferenças entre os dois planos são, basicamente, a escala geográfica e abrangência e a forma de apresentação. Isso pois enquanto o de São Paulo é um projeto, sem formatação técnica de lei, de reestruturação viária, que intervém em sua área central, fruto de uma profunda investigação e suplementado com uma proposta de zoneamento e extensão da cidade, o de Londrina trata-se de um projeto viário e uma legislação urbanística com diretrizes ordenadoras para seu crescimento e produção do espaço.

A documentação da proposta de Prestes Maia foi praticamente desconsiderada pelas gestões seguintes, restando apenas a Lei 133. Esta foi revogada parcialmente em 1968, com o primeiro Plano Diretor, que propunha um novo zoneamento e, em 1998, com a nova aprovação do Plano Diretor, a Lei 133 foi então totalmente suplantada (LIMA, 2000).

CONCLUSÃO

O início do século XX é marcado por intensas transformações mundiais nos mais variados segmentos da sociedade e o processo de modernização se faz presente ao designar sua evolução, pautada na superação do passado e no desejo de progresso. Diante disso, o conceito de moderno passa a definir o novo - pretendido enquanto avanço - e a modernidade enquanto condição, é almejada. Os desdobramentos desse processo ocorrem em diferentes campos da experiência humana, tais como economia, política, cultura, artes plásticas, arquitetura e urbanismo.

Nesse ínterim, a modernização, de múltiplas facetas, e na qualidade de processo, transforma a vida e a cultura da sociedade. E São Paulo, como metrópole, passa a ser inspiração e exemplo para cidades interioranas que buscam progredir e participar do processo modernizante. É o caso de Londrina, no norte do Paraná. De colonização inglesa, a cidade tem seu crescimento acelerado com a cafeicultura. E, de modo a ordená-lo, o governo local contrata Francisco Prestes Maia, que elabora uma proposta urbanística regulamentadora para seu parcelamento do solo, de maneira a colaborar com o desenvolvimento e a modernização da cidade através de seu plano.

As ideias propostas por Maia representam o urbanismo desenvolvido em São Paulo no início do século XX, no qual nota-se referências de ordem internacional. Mas, de certa maneira, Maia assimila e apropria-se das correntes modernas em voga e as adapta para a realidade da cidade de Londrina, gerando uma nova condição de modernidade, pressupondo uma modernidade transformadora enquanto processo.

De modo geral, a Lei 133/1951 impõe à cidade parâmetros próprios de grandes centros urbanos, assegurando-lhe um crescimento controlado. Por outro lado, a sociedade e suas transformações já induziam Londrina a um curso novo, lançando mão de novas experimentações, práticas e ações. Isto é, embora a atuação de Prestes Maia em Londrina tenha fomentado seu processo de modernização, a própria

cidade moldava sua experiência de modernidade, uma vez que o plano de Maia traça o moderno de acordo com a cidade e, nesse caso, esta apresenta-se simultaneamente como cenário e produto do moderno.

REFERÊNCIAS:

A PIONEIRA. Londrina, n° 6, maio/junho. 1953.

ARIAS NETO, José Miguel. **O Eldorado:** representações da política em Londrina (1930 – 1975). 2. ed. Londrina: Eduel, 2008.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura:** São Paulo no meio século XX. Bauru: Edusc, 2001.

CHOAY, Françoise. Destinos da cidade européia: século XIX e XX. **Revista RUA**. Salvador: PPG-AU, v. 4, n. 1. 1996. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3110/2227>. Acesso em: 9 jun. 2018.

GUADANHIM, Sidnei Junior. **Influência da Arquitetura Moderna nas Casas de Londrina:** 1955 – 1965. 2002. Tese de Doutorado (doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

IANNI, Octávio. **A Idéia de Brasil Moderno**. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

JANUZZI, Denise de Cássia Rossetto. O desenvolvimento de Londrina e as transformações nos espaços públicos da região central. In: SEMINA: Ciências Sociais e Humanas, n. 26, 2005, Londrina. **Anais...** Londrina, 2005. p. 87-94.

LEME, Maria Cristina da Silva (org.). **Urbanismo no Brasil, 1895-1965**. São Paulo: Studio Nobel, 1999.

LIMA, Fausto. **Prestes Maia em Londrina:** moderno em que sentido? Dissertação de Mestrado (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

MENDONÇA, Dafne Marques de. **Redesenho da cidade através da arquitetura:** formas modernas em Londrina/PR. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012.

REGO, Renato Leão. Modernidade no interior: o norte do Paraná, os engenheiros, arquitetos e urbanistas forâneos e a construção da imagem regional. In: XII SHCU - SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 2012, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI:** no loop da montanha-russa. 12. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole:** São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SOCIEDADE AMIGOS DE LONDRINA. **Estatuto Social**. s/ ed. Londrina. 1952.

SUZUKI, Juliana Harumi. **Artigas e Cascaldi:** Arquitetura em Londrina. São Paulo: Ateliê, 2003.

Salvador - 2018

QUANTO VALE O ARQUITETO?

WHAT IS THE VALUE OF THE ARCHITECT?

¿CUAL É EL VALOR DEL ARQUITECTO?

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

LIMA, Marina Lage da Gama
Doutoranda em Urbanismo do PROURB – FAU - UFRJ
marinalage@ufrj.br

QUANTO VALE O ARQUITETO?

WHAT IS THE VALUE OF THE ARCHITECT?

¿CUAL É EL VALOR DEL ARQUITECTO?

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Partindo da matriz marxista de David Harvey para problematizar a lógica da urbanização e da produção urbana onde paisagem física da cidade se tornou uma representação do capital, neste trabalho apresentaremos uma reflexão sobre o campo profissional do arquiteto e urbanista. Nossa intenção é compreender de que maneira a profissão, além de moldar, foi moldada pelas transformações urbanas, culturais e econômicas, especialmente no período após o golpe militar em 1964 e o acirramento das diferenças ideológicas de um estado de exceção. Nesse período aconteceram significativas reviravoltas no campo político, econômico e ideológico: mudanças nos modos de produção e urbanização, modificações no campo teórico e na formação dos arquitetos, que podem estar na base de um processo de desvalorização da profissão.
PALAVRAS-CHAVE: prática profissional, história, arquitetura.

ABSTRACT:
Starting from the Marxist matrix of David Harvey to problematize the logic of urbanization and urban production where the city's physical landscape became a representation of capital, in this work we present a reflection on the professional field of the architect and urbanist. Our intention is to understand how the profession, in addition to molding, was shaped by urban, cultural and economic transformations, especially in the period after the military coup in 1964 and the intensification of the ideological differences of a state of exception. During this period there were significant upheavals in the political, economic and ideological field: changes in modes of production and urbanization, changes in the theoretical field and in the training of architects, which may be the basis of a process of devaluation of the profession.
KEYWORDS: *professional practice, history, architecture.*

RESUMEN:
A partir de la matriz marxista de David Harvey para problematizar la lógica de la urbanización y de la producción urbana donde el paisaje físico de la ciudad se convirtió en una representación del capital, en este trabajo presentaremos una reflexión sobre el campo profesional del arquitecto y urbanista. Nuestra intención es comprender de qué manera la profesión, además de moldear, fue moldeada por las transformaciones urbanas, culturales y económicas, especialmente en el período posterior al golpe militar en 1964 y el agravamiento de las diferencias ideológicas de un estado de excepción. En ese período ocurrieron significativos cambios en el campo político, económico e ideológico: cambios en los modos de producción y urbanización, modificaciones en el campo teórico y en la formación de los arquitectos, que pueden estar en la base de un proceso de desvalorización de la profesión.
PALABRAS-CLAVE*: practica profesional, historia, arquitectura.*

INTRODUÇÃO

Entre outubro e dezembro de 2012, o Conselho de Arquitetura e Urbanismo realizou, pela internet, uma pesquisa socioeconômica com os arquitetos cadastrados. A pesquisa teve a participação de quase 90% do total e foi considerado o primeiro censo sobre os arquitetos e urbanistas do Brasil. Nas respostas, a "pouca de valorização do arquiteto e urbanista pela sociedade" foi apontada como o "principal obstáculo ao exercício da profissão". Em segunda lugar, veio a má remuneração. (Figura 1)

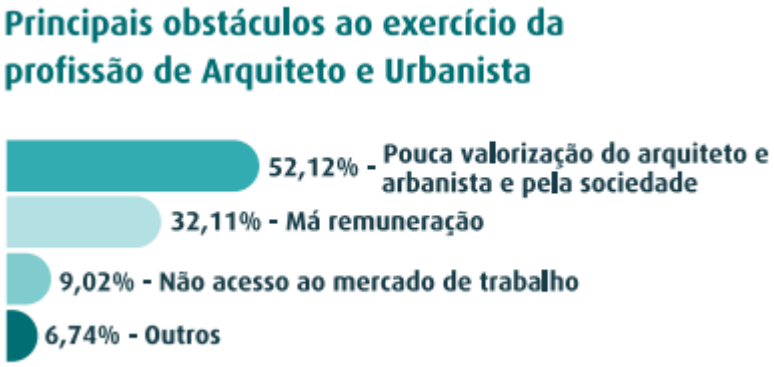


Figura 1
Fonte: CAU, 2012.

Se má remuneração está relacionada à pouca valorização - somente pago bem a um profissional quando valorizo o seu trabalho -, os dois principais "obstáculos" podem ser considerados faces de um mesmo só fenômeno, que aparece em 84,23% das respostas.

Em matéria publicada pela Revista Au Pini em junho de 2013, o tema da valorização do trabalho do arquiteto é tratado em razão da Portaria n 1.227/SAI de 12 de março de 2013, lançada pela Agência Nacional de Aviação Civil (Anac) que, se aprovada, impediria que os projetos de aeroportos fossem realizados por arquitetos, indicando o não reconhecimento do desempenho técnico de arquitetos na elaboração de projetos arquitetônicos de aeroportos.[1] O CAU do Distrito Federal conseguiu a revogação da portaria em abril do mesmo ano.

Nessa mesma matéria alguns profissionais debatem o tema da desvalorização profissional, levantando diversas hipóteses, algumas conflitantes entre si, sobre o que seriam as "causas" da atual situação. É citada a falta de representatividade das entidades de classe, em especial o IAB e o CAU, que não defenderiam a profissão, permitindo que os arquitetos sejam vistos como profissionais "supérfluos". Por outro lado, a superexposição de grandes arquitetos modernistas, como Oscar Niemeyer, teria sido responsável pela consolidação do estereótipo do arquiteto "gênio", criador de obras de grandes escalas e grandes orçamentos. Essa condição também seria assimilada pelo ensino das faculdades de arquitetura, ao estimularem os valores plásticos dos projetos de arquitetura em detrimento de questões econômicas e ambientais. [2]

[1] http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/231/por-que-a-sociedade-nao-valoriza-o-trabalho-do-arquiteto-290413-1.aspx e https://www.arcoweb.com.br/noticias/noticias/cau-anula-portaria-anac-que-excluia-arquitetos-projetos-aeroportos, acessados em 03/05/2018.
[2] Idem.

Muitas vezes, os arquitetos são vistos como "despreparados". Em entrevista à revista Arquitetura e Urbanismo (n.207, 2011), o incorporador da empresa paulista de alto padrão IdeaZarvos, Otavio Zarvos, reflete sobre a reclamação de muitos arquitetos de não terem espaço no mercado. Para Zarvos, se por um lado o incorporador não quer correr riscos por ser comprometido com o mercado e não com as tendências da linguagem arquitetônica - "Ele não conhece arquitetura, não gosta e não sabe diferenciar o que é uma arquitetura medíocre de uma arquitetura boa" - por outro, os arquitetos seriam despreparados em relação aos custos, à legislação e ao próprio mercado imobiliário.

Nesse sentido, observa-se a tendência de relegar ao arquiteto a posição acessória de coadjuvante, cumprindo um papel não muito diferente ao de um "embelezador". Sobre essa questão, há um artigo escrito pelo arquiteto Gabriel Kozlowski, na revista digital *Vitruvius*[3], indagando sobre os processos que conduziram à reurbanização da Praça Mauá, em que ele indaga sobre a (não) participação dos arquitetos e urbanistas nas tomadas de decisão nas recentes intervenções urbanas do Porto Maravilha. Segundo o artigo, existe uma "preconcepção que entende como limitado o impacto da arquitetura nas transformações da cidade", o que nos leva à indagação: "onde fomos excluídos do processo?" Ampliando-se a pergunta lançada, esta pesquisa irá procurar responder não só "onde" os arquitetos foram excluídos, mas também quando foram excluídos? E por quê?

Partimos da percepção de que, durante as décadas de 60 e 70, uma combinação de circunstâncias conduziram ao atual quadro. Nesse período aconteceram significativas reviravoltas no campo político, econômico e ideológico; mudanças nos modos de produção e urbanização; modificações no campo teórico e na formação dos arquitetos, que podem estar na base desse processo de desvalorização profissional.

Longe de procurar culpados, nossa intenção é compreender de que maneira a profissão - arquitetos e urbanistas-, além de moldar, foi moldada pelas transformações urbanas. Como foi que determinadas circunstâncias, compostas por diversos campos de força, agiram sobre os fazeres e os saberes da classe? Geralmente alvo das investigações do arquiteto como objeto, dessa vez a cidade vai ser vista como sujeito que faz a ação, e o arquiteto como aquele que a sofre, numa espécie inversão de ponto de vista.

Os anos 1960 e 1970 sofreram importantes transformações culturais em oposição a alguns dogmas moderno. Nessa fase conhecida de pós-modernidade, além da ascensão de formas culturais pós-modernas, é possível localizar a emergência de modos mais flexíveis de acumulação do capital e um novo ciclo de "compressão do tempo-espaço" na organização do capitalismo (HARVEY, 2000).

No campo da arquitetura e do projeto urbano, o pós-modernismo representa uma ruptura com a ideia modernista, onde o planejamento urbano era abordado através de grandes escalas de alcance metropolitano "sustentado por uma arquitetura absolutamente despojada". O pós-modernismo, em contraste, considera o tecido urbano como uma estrutura necessariamente fragmentada, onde os projetos urbanos devem ser realizados por pedaços e de modo "sensível às tradições vernáculas, histórias locais, aos desejos, necessidades e fantasias particulares" (HARVEY, 2000, p. 69).

No Brasil, esse período foi caracterizado por uma intensa urbanização, industrialização e crescimento econômico. Foi também entre os anos de 1960 e 1970 que o país, antes predominantemente rural, virou urbano: em 1960, pouco menos da metade dos domicílios (49%) se situavam nas áreas urbanas; em 1970

[3] http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.190/5999, acessado em 05/03/2018.

esse percentual chegou a 58%.[4] O crescimento exponencial de algumas cidades, principalmente das grandes capitais, agravou os processos de estratificação social, espraiamento e favelização.

As décadas de 40 e 50 haviam constituído um período de glória para a arquitetura nacional, notadamente a partir da repercussão da exposição *Brazil Builds* no Moma, em 1943. A imagem da arquitetura moderna brasileira simbolizava o novo e o moderno, e fundia-se com a própria imagem do país, como concretizado na construção de Brasília.

Sob o governo do presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961), o nacional desenvolvimentismo do Plano de Metas e seus "50 anos em 5" teve a capacidade de promover uma política de conciliação ideológica, congregando grupos políticos antagônicos (SEGAWA *apud* BASTOS, 2003, p. 4). Nesse sentido, a construção de Brasília foi a materialização de uma convergência de expectativas. "Brasília foi a corporificação dos anseios de desenvolvimento e modernização do país que viriam com a industrialização, símbolo de transformações profundas" (BASTOS, 2003, p. 4).

Brasília, utopia modernista materializada no interior do país, capitaneada por dois célebres arquitetos cariocas – Lúcio Costa e Oscar Niemeyer- é considerada um marco simbólico de "passagem de fase" da arquitetura brasileira, como o próprio Lúcio Costa nos diz: "(...) o fato de Brasília ter sido construída foi um alívio para todos os arquitetos que finalmente se livraram daquele pesadelo, daquela arquitetura moderna que vinha desde 1936 até Brasília" (NOBRE, 2010, p. 68).

Para diversos pesquisadores, Brasília representa a consolidação a autonomia do campo profissional da arquitetura e, ao mesmo tempo, vira o ponto de inflexão de sua crise. (ARANTES, 1998; SEGAWA, 1999; BASTOS, 2003; ROSSETTI, 2014.) Cronologicamente, sua inauguração coincide com o início do regime de Ditadura Militar, entre 1964 e 1985. Nesse contexto, em que as noções de direito, justiça e cidadania tinham um peso social ainda maior, intelectuais de vários campos disciplinares estabeleceram vínculos com movimentos sociais, destacando-se no campo da arquitetura e urbanismo os movimentos pela Reforma Urbana.

> Brasília marcou o apogeu e a interrupção dessas esperanças: logo freamos nossos tímidos e ilusórios avanços sociais e atendemos ao toque militar de recolher. Os arquitetos novos, preparados nessa tradição cuja preocupação fundamental eram as grandes necessidades coletivas, (...) sentiam o afastamento crescente entre sua formação e expectativas e a estreiteza das tarefas profissionais. Seus trabalhos dirigiam-se, ainda, para as mesmas finalidades. Entretanto, as oportunidades de realização diminuíam, fechavam-se as perspectivas. (FERRO, Sérgio. A casa Popular: Arquitetura Nova, São Paulo. 1979 *apud* BASTOS, 2003, p. 17)

Nas crescentes cidades, os desafios da urbanização, como segregação espacial e favelização, demandavam novas respostas dos arquitetos. A cidade e a sociedade se transformavam intensamente, ampliando o campo de trabalho do arquiteto.

[4] Estatísticas do século XX, IBGE.
https://ww2.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/29092003estatisticasecxxhtml.shtm, acessado em 04/05/2018.

Nesse momento histórico, o Estado, em consonância com uma política de estímulo ao mercado imobiliário, criou o Sistema Financeiro de Habitação, em princípio voltado para a população de baixa renda, tendo o Banco Nacional da Habitação (BNH) como seu órgão central. O sistema era composto por mecanismos econômicos que estimulavam a aquisição da casa própria e a construção de habitações de interesse social por intermédio da iniciativa privada.

Foi a época do "milagre econômico" (1968-1973), caracterizado por aspirações desenvolvimentistas e assumindo um caráter mais tecnocrático, diferentemente do nacional desenvolvimentismo de Juscelino Kubistchek, que tinha uma proposta mais democrática e progressista. Para as metrópoles brasileiras foi uma época de profundas transformações, com o enorme investimento na indústria automobilística nacional, através da construção de pontes, viadutos e vias expressas (BASTOS, 2003).

Houve também nessa época uma nova consciência dos arquitetos em relação às demandas da sociedade, que ultrapassavam as questões formalistas do Movimento Moderno e se aproximavam das lutas dos movimentos sociais. A práxis e a ética arquitetônica eram influenciadas pelas leituras de autores marxistas como Milton Santos e Henri Lefebvre. O livro *Le Droit à la Ville* é publicado em 1968 na França e traduzido para o português já em 1969 - *O direito à Cidade*-,marcando mais de uma geração de arquitetos e pesquisadores.

> Em um cenário de extrema polarização política, agravada pela ameaça internacional da Guerra Fria, os anos de ditadura militar provocaram o isolamento da arquitetura brasileira em relação ao cenário internacional, mantendo-a afastada das críticas e das discussões internacionais (Bastos, 2003). Pode-se dizer que houve um desmantelamento da arquitetura enquanto atividade cultural, agravado pelo exílio de vários arquitetos, incluindo Vilanova Artigas e Oscar Niemeyer. Assumi posições próximas da arquitetura chamada racionalista, ou posteriormente chamada "corbusieriana", mas fiz isso com espírito crítico, meu próprio, sabendo que essas posições eram já oriundas de uma visão de mundo das quais homens como Corbusier, que as fundamentaram, não podiam participar(...). Foi com essa compreensão, já com uma compreensão de que não era aí que estavam os ideais do povo brasileiro, mas nos ideais de libertação nacional, de luta contra os poderes muito maiores que nos oprimiam, foi dentro desse caos que pude construir minha visão de arquitetura. (ARTIGAS, 1988 *apud* BASTOS, 2003, p. 11).

Foi uma época de reposicionamento da profissão em relação à cidade e à sociedade, incentivando, e sendo incentivado por o urbanismo como disciplina e como prática. Depois do fim das certezas do urbanismo do Movimento Moderno, entender os processos urbanos a partir da história se configurou, definitivamente, como um campo. No Rio de Janeiro, foi neste período que a então Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA), passa a se chamar Faculdade Arquitetura e Urbanismo - FAU.

Em 1961, a escola transfere-se do *campus* da Praia Vermelha, para o recém construído *campus* do Fundão, ocupando o edifício projetado especialmente para o curso pelo arquiteto Jorge Machado Moreira. Logo depois, a partir da Reforma Universitária introduzida pela Lei de Diretrizes e Bases de 28/11/68 e já como

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), o curso sofreu profundas modificações para atender às novas características do sistema de créditos, implantado no lugar das antigas cadeiras anuais.[5]

> "O ensino de arquitetura no Brasil é anterior ao estabelecimento dos cursos jurídicos, mas nem por isso os arquitetos angariaram prestígio equivalente à dos bacharéis". (SEGAWA, 1999)

A primeira escola de arquitetura no Brasil nasceu dentro da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, estabelecida em 1827 pela chamada "missão francesa". A convite do príncipe D. João, um grupo de artistas franceses veio introduzir no país não só o conhecimento artístico de gosto neoclássico, como trazer para a o ofício da construção civil discussões que abarcavam aspectos de esfera cultural e social, como a instituição de novas disciplinas como a história, a arqueologia e a estética.

A arquitetura, pela sua natureza, é uma forma particular de trabalho intelectual que compreende certa independência, mas mantém laços estreitos com as formas de produção. Enquanto artefatos, os edifícios são resultado de um conjunto complexo de forças sociais, econômicas, políticas, técnicas e culturais.

A pesquisa aqui apresentada terá como recorte a cidade do Rio de Janeiro e, como objeto, a atividade do arquiteto e urbanista dentro do contexto focalizado, buscando-se compreender as modificações sofridas pela profissão nesse contexto, assim como suas lutas e conquistas, e seu papel na sociedade. Futuramente, a fim de se obter melhores resultados, e escapar dos juízos a apriorísticos, é fundamental para esta pesquisa a utilização do método comparativo com outra realidade, outro contexto e outro território, capazes de contribuir com diferentes suportes para enriquecer a qualidade dos resultados

Este trabalho é dividido em duas partes: a primeira discute o conceito de valor e problematiza a lógica da produção urbana, principalmente sob a ótica marxista de funcionamento do capitalismo, em que a paisagem física da cidade é entendida como uma representação do capital (HARVEY 2005). Na segunda parte, serão apresentadas as nossas "manchas do tempo", conceito inspirado nas "Nebulosas do Pensamento Urbanístico" pela arquiteta e historiadora Margareth Pereira, que também dá nome ao projeto "Nebulosas do Pensamento Urbanístico", do Laboratório de Estudos Urbanos do PROURB/UFRJ, em conjunto com o Laboratório Urbano do PPGAU/FAUFBA, coordenada por Paola Berenstein Jacques. O sistema de nebulosa do tempo, em contraposição ao termo "linha do tempo", indica uma visão não linear dos acontecimentos e da circulação de ideias. A criação das nebulosas ajudam a entender "a circulação sistêmica e, muitas vezes, sincrônica ou anacrônica" que formam "vastas redes de intercâmbio (e também de disputa ou conflito) intelectual, acadêmico, científico e artístico que atuam de maneira complexa" (PEREIRA e JACQUES, 2018). As nebulosas procuram mostrar descontinuidades, contradições e emergências dos movimentos e tendências.

[5] Fonte: http://www.fau.ufrj.br/history/

PARTE 1 – PERCURSOS TEÓRICOS

No campo da filosofia, a teoria dos valores (ou axiologia)[6] está relacionada ao termo grego *Axios, que* significa de modo digno, ou o que dá dignidade; e ao termo latino *Aestimabile*, que quer dizer significação, não indiferença, estima, apreço. É um termo subjetivo, ou seja, depende de nossa interpretação, e diz respeito a nossa visão de mundo, como sujeitos que valoram, e a nossa relação com as coisas valoradas.

Para este trabalho, lançaremos mão da teoria do valor desenvolvida por Karl Marx n´O Capital, tal como percebida pela lente de David Harvey, um dos principais autores que buscaram relacionar o fenômeno da urbanização às teorias marxistas no início da década de 70.

O conceito de valor marxista aplicado ao campo profissional do arquiteto nos leva a problematizar a lógica da urbanização e da produção urbana através do funcionamento do capitalismo, onde a paisagem física da cidade tornou-se uma representação do capital (HARVEY, 2005).

> Mas o que Marx diz é que há certo tipo e medida de valor que é determinado por um processo que não compreendemos e que não depende necessariamente de uma escolha consciente, e o modo como esses valores são impostos a nós tem de ser analisado. Se queremos entender quem somos e qual é o nosso lugar nesse turbilhão de valores, temos de começar entendendo como os valores das mercadorias são criados e produzidos, e quais são suas consequências ‑ sociais, ambientais, políticas etc (HARVEY, 2011, p.22).

Segundo a teoria do valor de Marx, os valores não são grandezas fixas. Um vasto conjunto de forças interfere nos valores, como condições socioambientais, destreza, tecnologia, produtividade, entre outros. Determinadas coisas, apesar de possuir valor de uso não possuem valor de troca, como por exemplo o ar que respiramos e o trabalho doméstico que realizamos em nossas próprias residências. O valor de troca pressupõe que todas as coisas têm algo em comum, para poder torná-las comparáveis e mensuráveis entre si. Esse algo em comum é o trabalho humano. E para que o trabalho humano seja necessário, é preciso que algo ou alguém necessite desta mercadoria. Como os valores só aparecem em processos de troca, de nada adianta produzir algo bonito se ninguém o deseja.

O sistema de mercado e o dinheiro realizam relações sociais por meio de troca de coisas. O resultado é que nossa relação social com as atividades laborais dos outros é dissimulada em relações entre coisas. Em resumo, para Marx o valor é uma construção social realizada em sistema de trocas (mercados).

Marx e Harvey buscam demonstrar que modificações nos modos de produção e modificações nas relações sociais são fenômenos que coexistem e co-evoluem juntos. As relações sociais se formam em conjunto com as relações técnicas, em um processo que se auto alimenta mutuamente. As revoluções tecnológicas são acompanhadas por mudanças nas relações sociais, pois as tecnologias criam novas condições de trabalho.

[6] *Valor* é um substantivo masculino, que significa 1. Preço atribuído a algo; 2. Utilidade, valia; 3. Importância, qualidade mérito; 4. Princípio ético – valores morais. Aulete, Caldas. Minidicionário contemporâneo da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Lexikon, 2009.

A busca competitiva pelo mais-valor seria “irresistível”, culminando no processo de acumulação incessante do capital. Os capitalistas, estimulados pela concorrência, estão necessariamente interessados na acumulação do poder social em forma-dinheiro porque esse é o único meio de permanecer no negócio e manter sua posição de classe. O que leva Marx a uma conclusão fundamental a respeito da essência do modo de produção capitalista: “A acumulação pela acumulação, a produção pela produção” que leva, inevitavelmente, a eterna busca pelo crescimento.

Para a realização do valor é preciso investir na criação de demanda, manipulando necessidades e desejos da população, de modo que se garanta os valores de uso das mercadorias. Dessa forma, forma-se uma estrutura que estimula o desenvolvimento de necessidades e desejos associados ao surgimento de um estilo vida. (HARVEY, 2011, p.225). Marx busca demonstrar que tanto a revolução industrial como as modificações nas relações sociais são fenômenos que evoluíram juntos, em um processo que se auto alimenta. As revoluções tecnológicas são acompanhadas por mudanças nas relações sociais e por novas condições de trabalho.

O sistema capitalista, “dinâmico e inevitavelmente expansível,” produz "uma força permanentemente revolucionária que, incessante e constantemente” modifica o mundo. Uma vez que acumulação pela acumulação significa, inevitavelmente, uma tendência em se produzir sem levar em conta a demanda, o resultado é a produção de mercadorias mesmo sem compradores. Nos processos de produção das cidades, o “desenvolvimento capitalista precisa superar o delicado equilíbrio entre preservar o valor dos investimentos passados de capital na construção do ambiente e destruir esses investimentos para abrir espaço novo para a acumulação”. Nessa abordagem a “paisagem criada pelo capitalismo (...) é vista como lugar da contradição e da tensão” (HARVEY, 2005, p.54 e 55).

A acumulação de capital e o progresso da produtividade crescente demandam a existência de processos de concentração e centralização do capital. Desse modo, a riqueza concentra-se cada vez mais em um pequeno número de mãos. A centralização, leva à concentração do capital por incorporações, fusões, extinção dos competidores, instrumentos fundamentais para a dinâmica da acumulação. Esse processo de fusão e crescimento das empresas pode ser observado nas dinâmicas do mercado imobiliário no recorte tempo-espacial da pesquisa, impulsionados pelos processos de financiamento imobiliário do BNH.

Para a realização do valor é preciso investir na criação de demanda, manipulando as necessidades e desejos da população de modo que se garanta os valores de uso das mercadorias, através do desenvolvimento de necessidades e desejos associados ao surgimento de um estilo vida. Quanto a este viés,

Até aqui, apresentamos um percurso teórico de inspiração Marxista a partir de Harvey. No entanto, tomamos a liberdade de lançar mão de algumas questões e categorias de inspiração weberiana, tais como se apresentam na obra de Polanyi, e Boltanski e Chiapello.

Como Weber, Karl Polanyi investe nas bases sociais do mercado. Embora os mercados sempre tenham existido, foi só após a revolução industrial, que estes se transformaram no princípio organizador da sociedade, emergindo das relações sociais em que, anteriormente, estavam submersos (POLANYI, 1980).

O mercado do sistema capitalista, ao se apoiar na propriedade privada dos meios de produção e na troca de produtos e serviços visando, sobretudo, o lucro, pressupõe uma série de condições. A mais fundamental destas condições é a de que todos os fatores necessários à produção devem estar à venda, inclusive a terra,

o trabalho e o dinheiro. Essa condição em que tudo é mercantilizável significa a desarticulação da vida social e a submissão da sociedade ao mercado, pois "todas as transações se transformam em transações monetárias" (POLANYI, 1980. p. 60).

Já Boltanski e Chiapello (2009) recorrem ao conceito weberiano de "espírito do capitalismo" para buscar "justificativas" que apoiem o sistema capitalista pois, se por um lado, "os assalariados perderam a propriedade do resultado de seu trabalho e a possibilidade de levar uma vida ativa fora da subordinação", por outro "os capitalistas estão presos a um processo infindável e insaciável, totalmente abstrato e dissociado da satisfação de necessidades de consumo, mesmo que supérfluas" (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p. 38).

Os autores definem como "espírito do capitalismo" a "ideologia que justifica o engajamento no capitalismo" (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p. 39) ou, ainda, "o conjunto de crenças associadas à ordem capitalista que contribuem para justificar e sustentar essa ordem, legitimando os modos de ação e as disposições coerentes com ela" (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p.42). Enquanto Weber tinha a intenção de explicar a gênese do capitalismo, Boltasnki e Chiapello tentam compreender em que condições o capitalismo pode, ainda hoje, reunir os atores necessários à formação dos lucros.

Tendo como campo de estudos a França do século XX, os autores identificam três diferentes estágios deste espírito, que apresentam diferentes combinações entre autonomia, proteção e bem comum. Ainda que o terceiro espírito do capitalismo seja o objeto do livro, por questões de cronologia, para esse trabalho interessam mais as definições sobre o primeiro e o segundo espírito.

O primeiro espírito do capitalismo diz respeito à figura do *burguês empreendedor*. São os desbravadores, os que aceitam o risco, os primeiros que se lançam à "aventura capitalista". Os elementos de segurança se configuram em uma combinação entre disposições econômicas inovadoras e posicionamentos domésticos tradicionais, como avareza ou parcimônia, espírito poupador, desenvolvimento de habilidades contábeis, de cálculo e previsão, aliados com a importância atribuída à família, à linhagem, ao patrimônio, à castidade das moças para evitar casamentos desvantajosos e dilapidação do capital, e o caráter familiar ou patriarcal das relações mantidas com os empregados em firmas pequenas. Bem como o papel atribuído à caridade para aliviar o sofrimento dos pobres (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p. 49 e 50). Podemos associar esse "primeiro espírito do capitalismo" às construtoras e escritórios de arquitetura pioneiros da década de 1950, que atuavam no mercado imobiliário no Brasil.

Esse espírito estava sintonizado com as formas do capitalismo essencialmente familiar, os proprietários e patrões eram conhecidos pessoalmente por seus empregados. O destino e a vida da empresa estavam fortemente associados aos destinos de uma família. Quanto às justificações de um bem comum, estas estão ligadas à crença no progresso, no futuro, na ciência, na técnica, nos benefícios da indústria (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p. 50).

Aproximando-nos novamente do setor das empresas da construção civil no Brasil, podemos observar que a criação do Banco Nacional da Habitação (BNH) em 1964, como fonte financiadora para a construção de habitações, incentivou sobremaneira o mercado, cujos índices de crescimento passaram de 1,9% ao ano entre 1959 e 1965, para 10,6% entre 1965 e 1970 (LORES, 2017, p. 22), promovendo o crescimento das

empresas do setor e levando-as para o "segundo espírito do capitalismo", onde a ênfase sai do empresário individual e vai para a organização.

O segundo espírito, "fascinado pelo gigantismo" da grande empresa industrial, centralizada e burocratizada, tem como figura heróica *o diretor da empresa,* "habitado pela vontade de aumentar ilimitadamente o tamanho da firma que ele dirige", com o fim de desenvolver "uma produção de massa, baseada em economias de escala, na padronização dos produtos, na organização racional do trabalho e em novas técnicas de ampliação dos mercados (marketing)." Os cargos de diretores são almejados por jovens diplomados, com vistas às "oportunidades oferecidas pelas organizações, no sentido de atingir posições de poder a partir das quais se possa mudar o mundo", através da "libertação de necessidades e a realização de desejos graças à produção em massa e a seu corolário, o consumo de massa" (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p.50).

De fato, depois da criação do BNH, algumas empresas do mercado imobiliário criam verdadeiras "linhas de montagem", onde, partindo-se de um só projeto de arquitetura, construía-se diversos edifícios. É nesta época também que surgem os departamentos de *marketing* das incorporadoras, que começam a investir em pesquisas de mercado para saber o que comprador desejava. (Lores, 2017, p.234 e 235).

As garantias do segundo espírito do capitalismo são depositadas na racionalização e na planificação de longo prazo e, "principalmente, pelo próprio gigantismo das organizações que constituem ambientes protetores capazes de oferecer não só perspectivas de carreira, mas também infraestrutura para a vida cotidiana" (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p. 50).

Quanto à referência a um bem comum, é feita não só por meio da composição com um ideal de ordem industrial encarnada pelos engenheiros - crença no progresso, esperanças na ciência e na técnica, na produtividade e na eficácia -, e também com um ideal "cívico" no sentido de enfatizar a solidariedade institucional, a socialização da produção, da distribuição e do consumo, através da colaboração entre as grandes empresas e o Estado "com o objetivo de alcançar a justiça social" (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p. 51).

Como dito, os valores só aparecem em processos de troca, ou seja, nos mercados. Para Weber (1999) o mercado, cujo objetivo principal é a troca, é "estranho a toda confraternização", pois o mercado considera as coisas e não as pessoas. Todavia, como a troca é a forma especificamente pacífica de obter poder econômico, o exercício do mercado constitui uma comunidade política e evita outras formas (violentas) de apropriação de bens.

PARTE 2 – MANCHAS

O conceito de manchas utilizado neste trabalho foi inspirado pelo livro "Nebulosas do Pensamento Urbanístico" (2018), organizados pelas arquitetas Margareth Pereira e Paola Jacques. O sistema de nebulosa do tempo, em contraposição ao termo linha do tempo, indica uma visão não linear dos acontecimentos e da circulação de ideias. O conceito de manchas e nebulosas parte do entendimento da "natureza plural" das cidades e da compreensão do urbanismo como um "campo de convergência de saberes". Esta ferramenta ajuda a "pensar de forma transversal, sendo capaz de abarcar zonas limiares de diferentes outras áreas do conhecimento e estudo." Dessa maneira, buscamos uma forma de notação de dados e informações relevantes para a pesquisa parecida com uma "pauta musical, graças a métrica constante" em um mesmo

intervalo temporal, que “permite perceber descontinuidades, emergências, rupturas, reiterações, assim como os discursos e os silêncios.” (PEREIRA e JACQUES, 2018, p.11)

As manchas têm como objetivo identificar de que forma alguns conjuntos de circunstâncias, distribuídos no tempo e no espaço, compuseram campos de força capazes de influenciar os rumos da profissão. As manchas possibilitarão a visualização de redes de intercâmbio social e profissional, a circulação de ideias e conflitos ideológicos, que atuam de maneira complexa, desvendando descontinuidades, contradições e emergências dos movimentos e tendências.

A definição e confecção das manchas ainda estão em etapa de testes na pesquisa. Para ilustração, seguem abaixo alguns resultados preliminares.

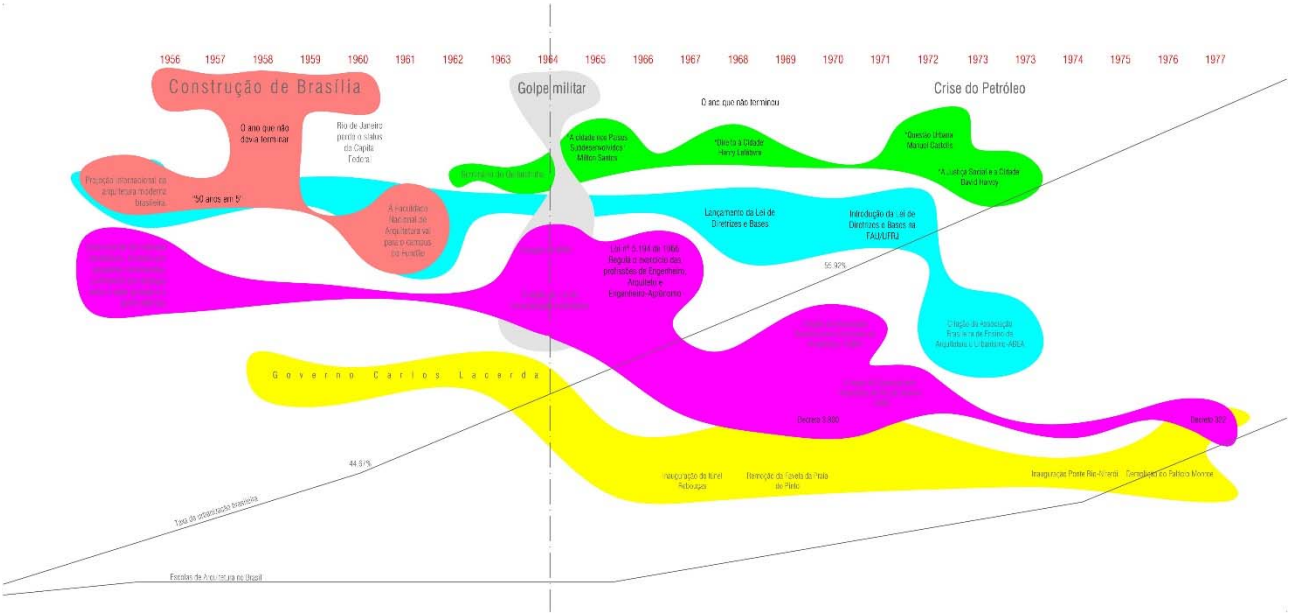


Figura 2: Teste de Mancha 1

Fonte: Ilustração da autora (2018)

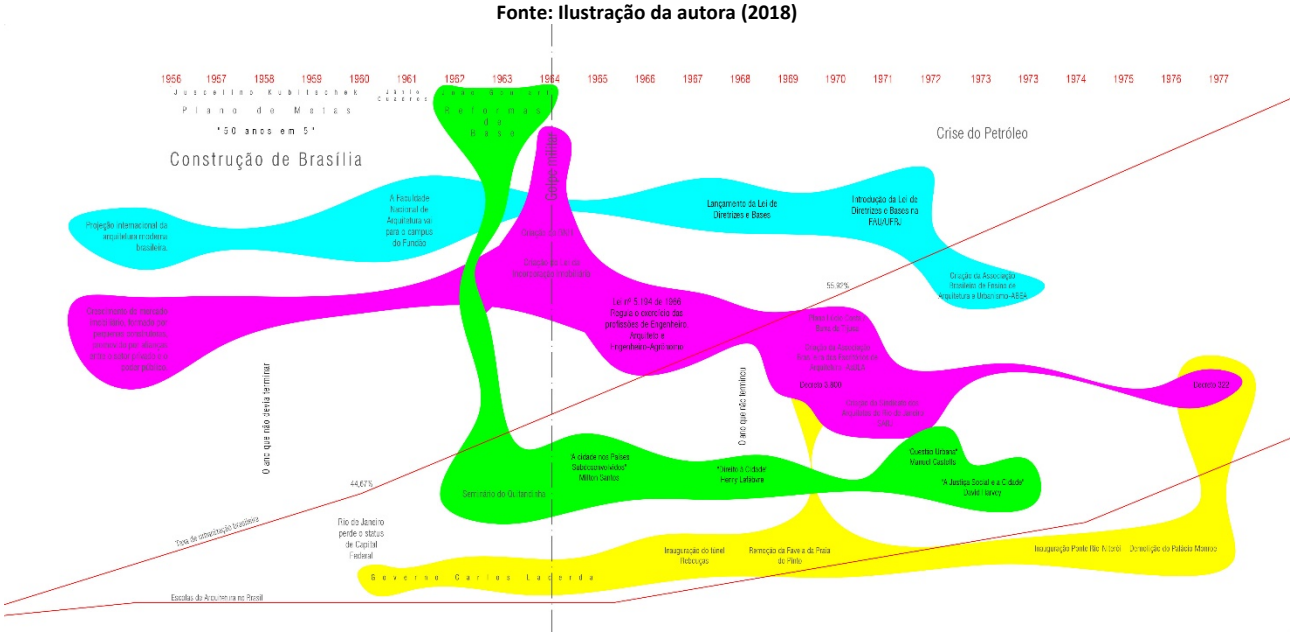


Figura3: Teste de Mancha 2
Fonte: Ilustração da autora (2018)

Os primeiros gráficos foram montados sobre um grid, no qual o eixo X é destinado a marcação espacial do tempo, dividido em intervalos de um ano. O recorte espacial inicia-se no ano de 1956, ano que marca o início de da presidência de Juscelino Kubistchek e da construção de Brasília, e vai até 1977, após a crise do Petróleo de 1973. Este recorte espacial ainda deverá ser afinado no decorrer da pesquisa. Ao fundo das manchas, foram inseridos gráficos referentes à taxa de urbanização e ao número de escolas de arquitetura no Brasil.

Os eventos, fatos e circunstâncias ocorridas no período, e consideradas para essa pesquisa relevantes até agora, foram distribuídos ao longo do grid e, posteriormente, houve uma primeira tentativa de agrupá-los por assuntos organizados por manchas de cores.

Os primeiros resultados se mostraram bastante promissores plasticamente, entretanto, os primeiros gráficos demostraram a necessidade de um método de distribuição das informações também no eixo Y, a fim de se obter um maior *feedback* das imagens geradas.

Os eventos foram então agrupados em 3 categorias – político/estado, econômico/mercado e social/sociedade, distribuídas no eixo Y, mantendo-se a tabulação anterior do eixo X temporal. As cores escolhidas para as três categorias foram retiradas do sistema CMYK - Ciano, Magenta e Yellow, nas quais foram aplicadas transparência, de modo que as sobreposições obtidas apresentem colorações distintas, de acordo com as sobreposições: verde ou violeta. O resultado obtido apresenta-se bastante promissor, embora esteja ainda em fase de experimentação, e não podem ainda nos fornecer nenhuma informação conclusiva a respeito das perguntas lançadas nesse trabalho.

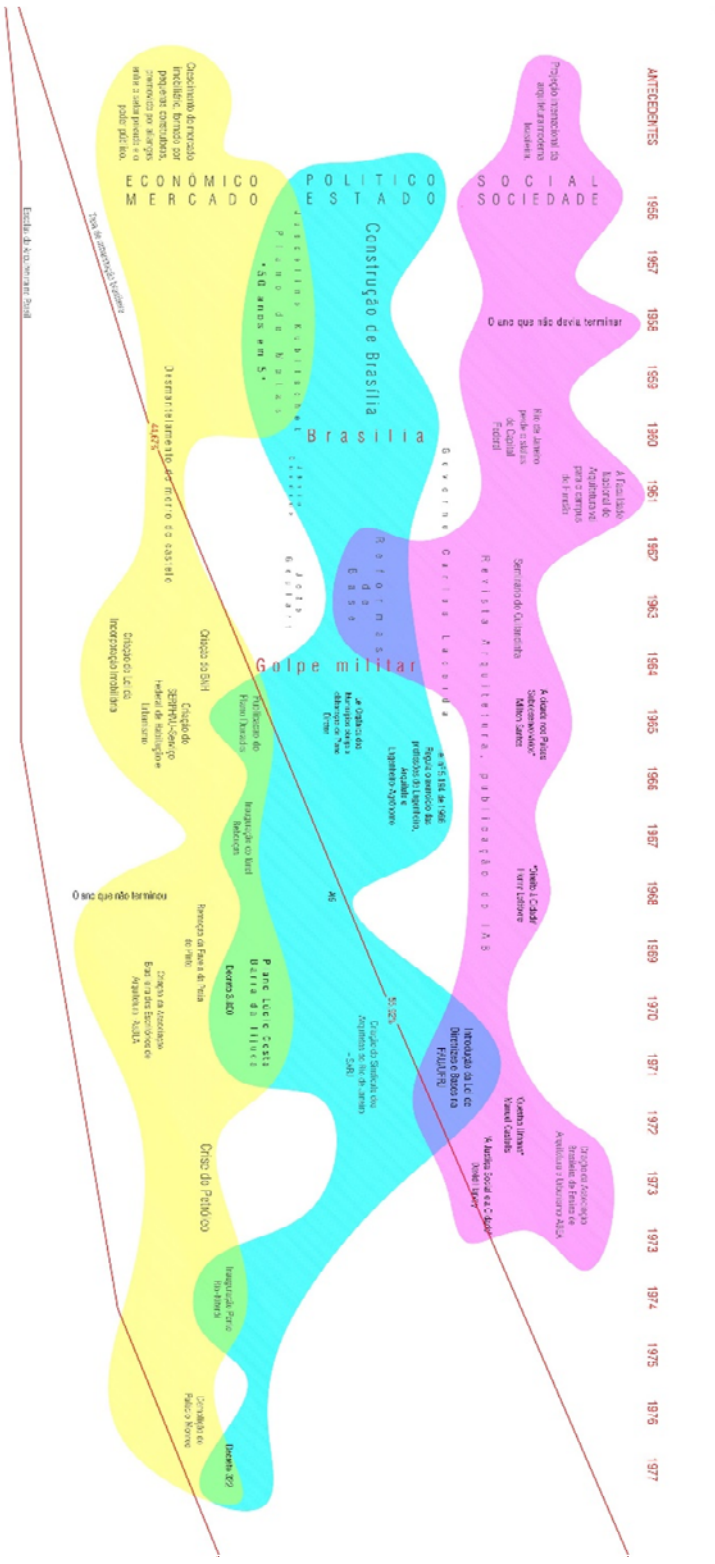


Figura 4: Teste de mancha 3
Fonte: Ilustração da autora (2018)

CONCLUSÕES INICIAIS

O trabalho aqui apresentado tem como objeto de estudos o campo profissional do arquiteto e urbanista. Temos como intenção compreender de que maneira a profissão, além de moldar, pode ser moldada pelas transformações urbanas. Como foi que determinadas circunstâncias, compostas por determinados campos de força, são capazes de influenciar o campo profissional do arquiteto?

Partindo da matriz marxista de David Harvey (2005) para problematizar a lógica da urbanização e da produção urbana onde paisagem física da cidade se tornou uma representação do capital, queremos nessa pesquisa fazer uma reflexão sobre os fazeres dos arquitetos: O que se faz? E porque se faz? E quais as consequências?

Uma das hipóteses que orientam esta pesquisa diz respeito ao afastamento deliberado de uma parcela significativa dos arquitetos em relação ao mercado imobiliário, que paradoxalmente estava em franca expansão. Grande parte dos arquitetos era de esquerda e tinha um projeto para o país (BASTOS, 2003), incluindo os dois maiores nomes na arquitetura nacional do período: Oscar Niemeyer e Vilanova Artigas, ambos militando do Partido Comunista Brasileiro e exilados durante a ditadura.

> Aqueles que viveram o ambiente de esquerda das escolas de arquitetura nos anos 70 – os anos de chumbo da ditadura militar – se deparavam com uma forte polarização política e profissional, que envolvia professores e estudantes. De um lado, os que defendiam a necessidade de continuar exercendo a prática profissional, mesmo numa conjuntura adversa, e fazer do projeto e da arquitetura um instrumento, que todos sabiam ser limitado, de transformação da sociedade. De outro, os que entendiam que o projeto de arquitetura servia ao "sistema" e que deveriam se concentrar em analisar o processo sócio-econômico em que o ambiente construído e a cidade são produzidos e se organizar para combater a ditadura e lutar para transformar as estruturas sociais. (BONDUKI e KOURY, 2007)

O acirramento das diferenças ideológicas em um estado de exceção, poderia provocar o afastamento dos arquitetos dos cargos de maior comando no “jogo” capitalista, provocando o “encastelamento” da profissão.

Outra hipótese diz respeito às mudanças nas práticas produtivas das construtoras, que como nos mostraram Boltasnki e Chiapello (2009) estavam se tornando grandes empresas. O arquiteto, passando a integrar o quadros de grandes empresas e construtoras , é agora subordinado ao diretor da empresa, cujo único fim é a vontade de aumentar ilimitadamente o tamanho da firma que ele dirige e, para isso, passa a investir em uma produção de massa, baseada na padronização dos produtos, na organização racional do trabalho e em novas técnicas de ampliação dos mercados (marketing).

A industrialização e a ênfase na ideologia tecnicista da época também poderiam ter favorecido nossa eterna rival, a engenharia civil, em detrimento da origem “artística” da arquitetura.

Entretanto, até aqui, nossas pesquisas ainda não são capazes de fazer afirmações em definitivo, porém acreditamos que a discussão aqui apresentada posso contribuir para a formação de gerações de arquitetos mais conscientes de seus valores e de sua história, de modo que sejam mais aptos a construírem um mundo melhor.

REFERÊNCIAS:

ABREU, Maurício. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, Iplan Rio, 1997.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós Brasília: Rumos da Arquitetura Brasileira. Discurso: Prática e Pensamento**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

HARVEY, David. **A Produção Capitalista do Espaço**. São Paulo, Editora Anna Blume, 2005.

_____. **Para entender o Capital. Livro I**. E-book Boitempo Editorial, 2011.

_____. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo, Edições Loyola, 2000.

JARDIM, Paulo. **O Rio e o mar na orla sul da baía**. Tese de doutoramento, PROARQ - UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

KOZLOWSKI, Gabriel. **O que restava então à arquitetura e ao urbanismo? A nova Praça Mauá no Rio de Janeiro**. Arquitextos, São Paulo, ano 16, n. 190.07, Vitruvius, mar. 016.

LORES, Raul Juste. **São Paulo nas alturas. A revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos 1950 e 1960**. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

MACIEL, Carlos Alberto. **Arquitetura, indústria da construção e mercado imobiliário. Ou a arte de construir cidades insustentáveis**. Arquitextos, São Paulo, ano 14, n. 163.00, Vitruvius, dez. 2013

NOBRE, Ana Luiza (org.). **Lucio Costa: Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

SALVATORI, Elena. **Arquitetura no Brasil: Ensino e Profissão**. Arquitetura Revista - Vol. 4, n° 2:52-77 (julho/dezembro 2008) doi: 10.4013/arq.20082.06.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990**. São Paulo, EDUSP, 1999.

WEBER, Max. 1864-1920 **Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva** / Max Weber; tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa; revisão técnica de Gabriel Cohn - Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999. P. 419-422.

_____. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. São Paulo, Editora Pioneira, 1967.

PEREIRA, Margareth e JACQUES, Paola (organiz.). **Nebulosas do Pensamento Urbanístico – Modos de Pensar**. Salvador, Editora EDUFBA, 2018.

POLANYI, Karl. **A Grande Transformação: As Origens da Nossa Época**. São Paulo, Editora Vozes, 2014.

ROLNI, Raquel. **Guerra dos lugares. A colonização da terra e da moradia na era das finanças**. São Paulo, Editora Boitempo, 2017.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. 1964-85. **Arquitetura brasileira em transe**. Arquitextos, São Paulo, ano 14, n. 167.03, Vitruvius, abr. 2014.

RUBINO, Silvana e GRINOVER, Marina (org). **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

DOS SANTOS, Joaquim Ferreira. **1958, o ano que não devia terminar**. Rio de Janeiro, Editora Record, 1998.

VAZ, Lílian Fessler. **Modernidade e Moradia**. Rio de Janeiro: 7letras, 2002.

VENTURA, Zuenir. **1968, o ano que não terminou. A aventura de uma geração**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1988.

Salvador - 2018

SISTEMA DE SUPORTE COMO INTERMÉDIO DA EXPANSÃO URBANA DO RECIFE

SUPPORT SYSTEM FOR THE INTERMEDIATE OF URBAN EXPANSION OF RECIFE

SISTEMA DE SOPORTE AL INTERMEDIO DE LA EXPANSIÓN URBANA DE RECIFE

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

SANTANA, Julia
Graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela UNICAP
e pesquisadora PIBIC/UNICAP
juliacddl@gmail.com

VALENÇA, Milena
Graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela UNICAP
e pesquisadora PIBIC/UNICAP
milenavalena@live.com

NOBERTO, Keilla
Graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela UNICAP
e pesquisadora PIBIC/UNICAP
keillanoberto1@gmail.com

SISTEMA DE SUPORTE COMO INTERMÉDIO DA EXPANSÃO URBANA DO RECIFE

SUPPORT SYSTEM FOR THE INTERMEDIATE OF URBAN EXPANSION OF RECIFE

SISTEMA DE SOPORTE AL INTERMEDIO DE LA EXPANSIÓN URBANA DE RECIFE

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:

As análises que abordam o crescimento urbano do Recife, não levam em consideração o sistema de suporte como um fator de grande importância para o desenvolvimento urbano da cidade. Os estudos apresentados mostram justamente a relevância dessas análises. O sistema de suporte auxiliou a expansão da cidade nos âmbitos sociais, para como consequência alcançar uma melhor qualidade de vida para seus habitantes. A composição do primeiro plano urbano da cidade, do século XVII, revela a grande importância do traçado viário. Assim, como a reforma urbana do início do século XX, que mostra a grande importância do sistema de esgotamento sanitário para o desenvolvimento urbano, social e econômico da cidade. Entre uma reforma urbana e outra, é notório a importância desses segmentos que contribuem para manter a ordem e evitar o caos urbano. Apesar da ocorrência de algumas falhas que contribuiu para a ocorrência de expansões espontâneas.

PALAVRAS-CHAVE: Expansão; Urbanismo; Suporte; Espontâneo.

ABSTRACT:
The approach that addresses the public market in Recife does not take into account the support system of a factor of great importance for the urban development of the city. The studies are presented precisely from the analyzes. The support system aided the expansion of the city in the social apartments, so that it can offer a better quality of life to its inhabitants. The main reality of the seventeenth century reveals the great importance of the road. As an urban reform of the twentieth century, shows the great importance of the payment system for urban, social and economic development of the city. Between urban reform and another, the importance of these segments is evident, which contributes to maintaining a measure of urban chaos. Despite the occurrence of some faults that contributed to the occurrence of spontaneous expansions.
KEYWORDS: *Expansion; Urbanism; Support; Spontaneous.*

RESUMEN:
El enfoque que aborda el mercado público en Recife, no tiene en cuenta el sistema de apoyo de un factor de gran importancia para el desarrollo urbano de la ciudad. Los estudios se presentan precisamente a partir de los análisis. El sistema de apoyo ayudó a la expansión de la ciudad en los apartamentos sociales, para que pueda ofrecer una mejor calidad de vida a sus habitantes. La principal realidad del siglo XVII revela la gran importancia de la carretera. Como una reforma urbana del siglo XX, muestra la gran importancia del sistema de pagos para el desarrollo urbano, social y económico de la ciudad. Entre una reforma urbana y otra, es notoria la importancia de esos segmentos que contribuyen a mantener una medida del caos urbano. A pesar de la ocurrencia de algunas fallas que contribuyeron a la ocurrencia de expansiones espontáneas.
PALABRAS-CLAVE*: expansión; urbanismo; apoyo; Espontánea.*

INTRODUÇÃO

No cenário de ocupação do Recife, a partir do século XVII, a população se concentrava na área portuária e na ilha de Antônio Vaz, atuais bairros de Santo Antônio e São José. O primeiro plano urbanístico da cidade, datado de 1639, foi realizado por Pieter Post que desenhou um arruamento geométrico para melhor servir ao porto da cidade. Dentre os grandes fatores que impulsionaram esse planejamento urbano, se evidenciam o Saneamento e o Sistema Viário. Tais fatores, se mostraram de forma latente até hoje, como algo de extrema importância para o desenvolvimento econômico e social da cidade. Com o desenvolvimento da cidade e crescimento da população a área loteada e o sistema de suporte tornaram-se insuficientes para suportar toda a população, provocando assim a distribuição de moradias de baixa renda, em sua maioria os mocambos.

1. Expansão da cidade do Recife

1.1 Expansão através do suporte viário

Ocupado pelos holandeses no século XVII, o território do Recife sempre se mostrou uma peça urbana mutável. O primeiro plano, datado de 1639 (Imagem 1), realizado por Pieter Post visava melhor servir ao porto. Entretanto, ao passo que, a então área central era ocupada, no interior da cidade 16 engenhos compreendiam a chamada várzea do Capibaribe, os quais já estavam em funcionamento quando os holandeses chegaram no solo recifense (1630). Engenhos que atualmente são bairros (Imagem 2). Ao longo desses engenhos rotas internas foram criadas, a princípio, para a localização de terras em prol do plantio da cana-de-açúcar e, posteriormente, pela própria população, para melhor transitar entre os engenhos. Tais caminhos, atualmente, são vias de extrema importância para a ligação da cidade com os seus arredores (Gráfico 1) e possibilitaram o crescimento urbano do Recife, ora espontâneo e, a partir do início do século XX, por meio de cerca de 1.200 loteamentos aprovados até 1980.

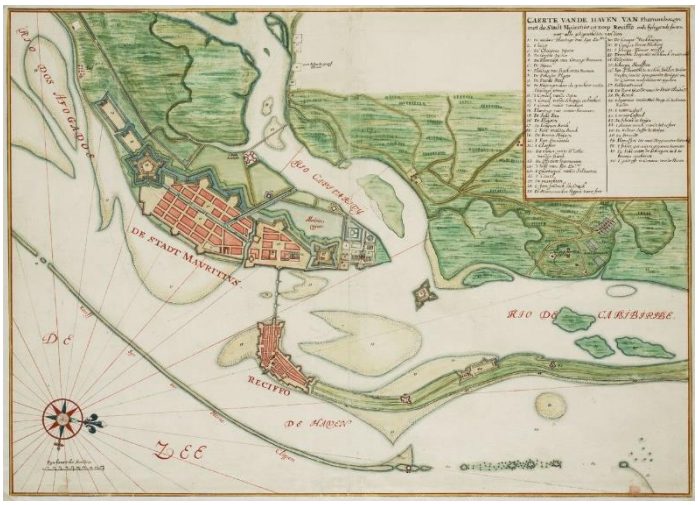


Imagem 1. Plano Urbano de Pieter Post.
Fonte: Biblioteca Nacional.
Acesso em: 02/dez/2017

Imagem 2. Madalena, Benfica, Ilha do retiro, Derby e Paissandu, antigos engenhos.
Foto de 1932. Autor desconhecido. Acervo: Recife de antigamente.

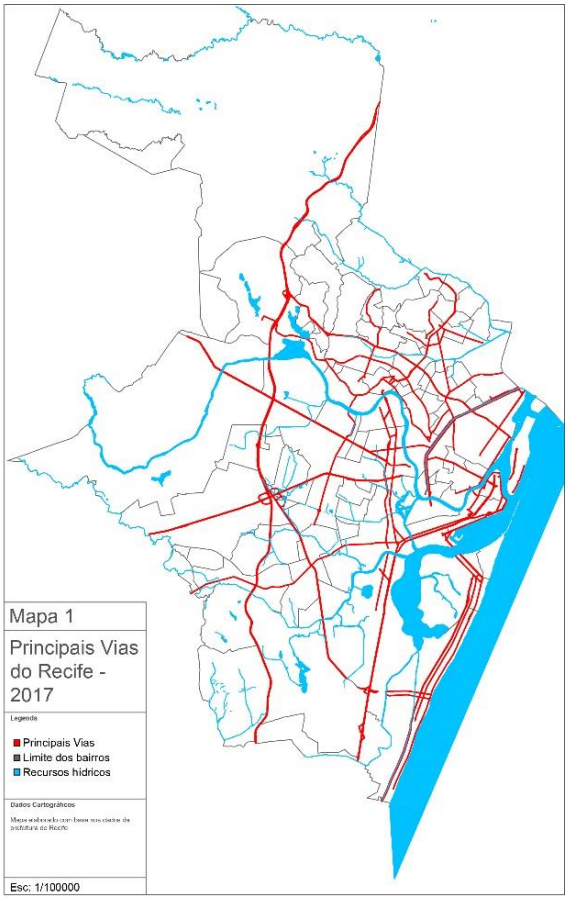


Gráfico 1. Principais Vias do Recife
Fonte: Autor

Várias foram as modificações ocorridas no território da cidade do Recife ao longo dos anos, tendo como principal meio de ocupação e formação do solo, os aterros, os quais se iniciaram, ainda, no domínio holandês. Entretanto, essas expansões só foram realizadas a partir da construção de pontes, as quais sempre se fizeram presentes quando se desejou expandir (MENEZES, 2016). Porém, as pontes não eram colocadas em quaisquer lugares, mas sim em direção aos caminhos que se conectavam aos antigos engenhos. Com isso o Recife foi criando sua principal característica, uma cidade sobre pontes.

Assim como as pontes, os aterros eram feitos em locais estratégicos. Um ótimo exemplo se tem durante o governo de Francisco do Rego Barros (Conde da Boa Vista), entre os anos de 1837 a 1844, onde são aproveitadas as estreitas faixas de terreno sólido que se estendiam até a planície. Essas eram ampliadas e conectadas as estradas de ligação de cada engenho de povoação principal (BALTAR, 1999). Como, por exemplo, o aterro que compreendeu a ligação entre a rua da aurora até o então engenho da várzea. Mais tarde, tem-se o aperfeiçoamento desse traçado e a partir deles surgem as estradas de penetração tanto viárias como as ferrovias e se mostra responsável pela disposição tanto dos loteamentos, quanto dos demais sistemas de suporte e das demais peças urbanas, como por exemplo, os assentamentos de baixa renda.

1.2 Expansão através do sistema de saneamento

O século XVIII foi marcado pelo início da revolução industrial na Inglaterra, período em que ocorre o crescimento das cidades e o crescente aumento do êxodo rural. Os centros urbanos não estavam preparados para receber esse crescimento desordenado e a população passou a comprimisse em casas e bairros estreitos e sujos. Nessas condições insalubres, a proliferação de doenças infectocontagiosas gerava uma sociedade frágil e enferma. Com base no que estava ocorrendo com a população, começam os estudos urbanísticos sobre a insalubridade dos ambientes. No Brasil, as noções de modernidade chegam ao Rio de Janeiro, até então capital do país, no começo do século XX. A cidade passa pelo processo de afrancesamento e pelas mudanças urbanísticas que foram necessárias para melhor salubridade da cidade. Essas reformas higienistas ficaram a cargo do médio Oswaldo Cruz que teve a missão de combater os cortiços, os esgotos lançados a céu aberto e as poças de água estagnada. O porto do Recife era um ponto estratégico das rotas mercantis. Por ele passavam todas as mercadorias que tinham como destino o hemisfério sul. Em vista disso, Recife foi designada a receber um visual mais contemporâneo para o século XX, com o objetivo de mostrar como o governo tinha o interesse de modernizar o país com infraestrutura e aprimoramento, transformando o Recife em um modelo no país. No final do século XIX e início do século XX o Recife era uma cidade insalubre. Os marinheiros que no porto atracavam preferiam não desembarcar, devido aos casos de doenças infectocontagiosas serem tão comuns na região. As ruas eram vielas por onde passavam os barris de água, o combustível e os objetos para o auxílio doméstico. Concomitantemente a isso, existia também a passagem do descarte das tinas, com o esgoto sanitário em direção ao seu despacho nos rios e mar. Para a substituição dessa aparência colonial foram traçados três grandes empreendimentos: a modernização do porto, a reforma do bairro portuário e o saneamento de parte da cidade existente e do solo para da expansão urbana. As epidemias sempre assolaram o Recife, donde a falta de higiene domiciliar e urbana era o ponto chave desse problema. O saneamento viria com a missão de reverter esses índices, sendo o auge do processo de modernização da cidade do Recife.

Para dar essa nova cara ao Recife o Governo de Pernambuco, em 1905, contrata os engenheiros londrinos Douglas Fox e H. M. Whitley para o estudo de uma nova rede de esgoto. O início dessas análises é feito com levantamento da planta da cidade, em 1906, então com 25 quilômetros quadrados (Imagem 3).

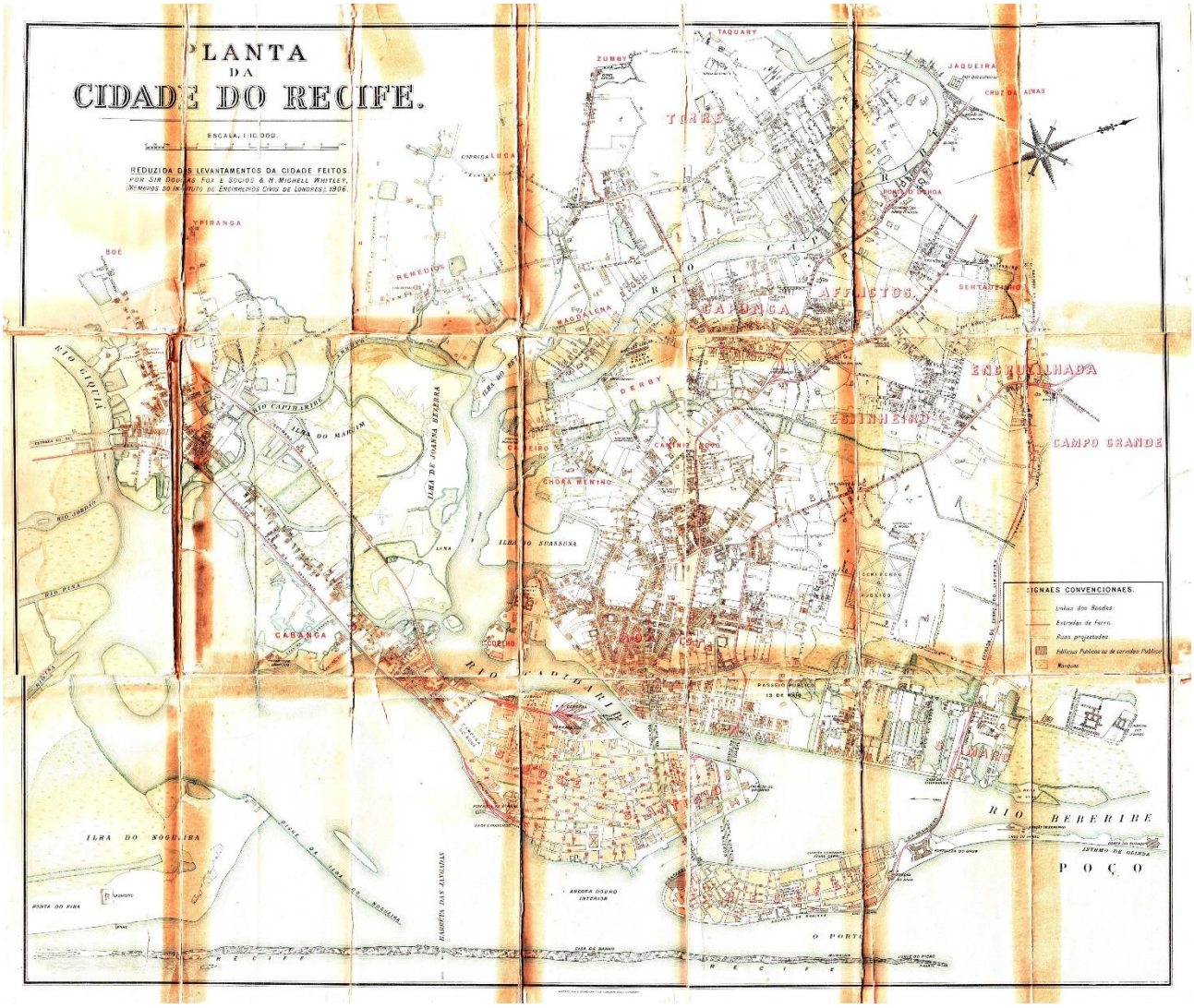


Imagem 3. Mapa da cidade do Recife de 1906 de Sir Douglas Fox.
Fonte: Biblioteca Nacional. Acesso em: 02/dez/2017

Em meados de 1909, o Conselheiro Rosa e Silva convida o engenheiro sanitarista Francisco Saturnino Rodrigues de Brito para efetivar os trabalhos no Recife. Ao engenheiro chefe, caberia a competência de administrar a obra. Nesse mesmo ano, vem ao Recife para uma inspeção local. Em 1910, se aloja na cidade dando início aos projetos dos distritos e a instalação da rede de esgotamento.

O saneamento básico é constituído pela coleta e tratamento de esgoto, manejo de água pluvial, abastecimento de água potável, limpeza urbana e o controle de pragas. Ter saneamento básico é um fator fundamental para uma cidade ser desenvolvida e os planos de Saturnino de Brito pretendiam, justamente, dá esse título a cidade. Na realização dos seus estudos, foi utilizada a Planta da Cidade do Recife produzida, em 1906, por Douglas Fox, num âmbito de 25 quilômetros quadrados. Após a medição, o nivelamento e a locação das novas redes, vieram os projetos das novas ruas que previa o desenvolvimento da cidade.

No começo da República Velha, Recife ainda tinha aparência de estar no período monárquico com suas vielas, casas-caixão e o precário sistema sanitário que ocasionava a insalubridade no ambiente, e, consequentemente, maior propagação de doenças. O esgotamento existente era por separador absoluto, que consistia na separação da água da chuva e dos dejetos sanitários por meio de tubulações. A competência do descarte das águas pluviais ficou sobre a responsabilidade da Companhia do Beberibe. Ela possuía 10 quilômetros de área saneada, onde seu despejo era feito nos estuários dos rios. Por serem construídas em diferentes épocas, não foi seguido nenhum plano ou regra estudada. Prova disso, foi a variedade de tipos de galerias utilizadas, sendo a do trapézio invertido a mais comum. As galerias se encontravam em péssimo estado: vários trechos obstruídos, ligações informais e o mau cheiro ocasionado pela falta da circulação de ar suficiente. Outro problema bastante alarmante era a falta de nivelamento, que deixam os ralos receptores da sarjeta mais elevadas que seu redor. Os esgotos sanitários começam a funcionar a partir de 1873, pela empresa privada Recife Drainage. A rede atendia os distritos do Recife, Santo Antônio, São José e uma parte da Boa Vista (Gráfico 2). As áreas não esgotadas, faziam seus despejos nos rios ou em fossas permeáveis. Os distritos do Recife, São José e a Boa Vista apresentavam estações de bombas elevatórias, dessas, cada uma possuía sua especificidade em relação ao diâmetro e o descarte da rede.

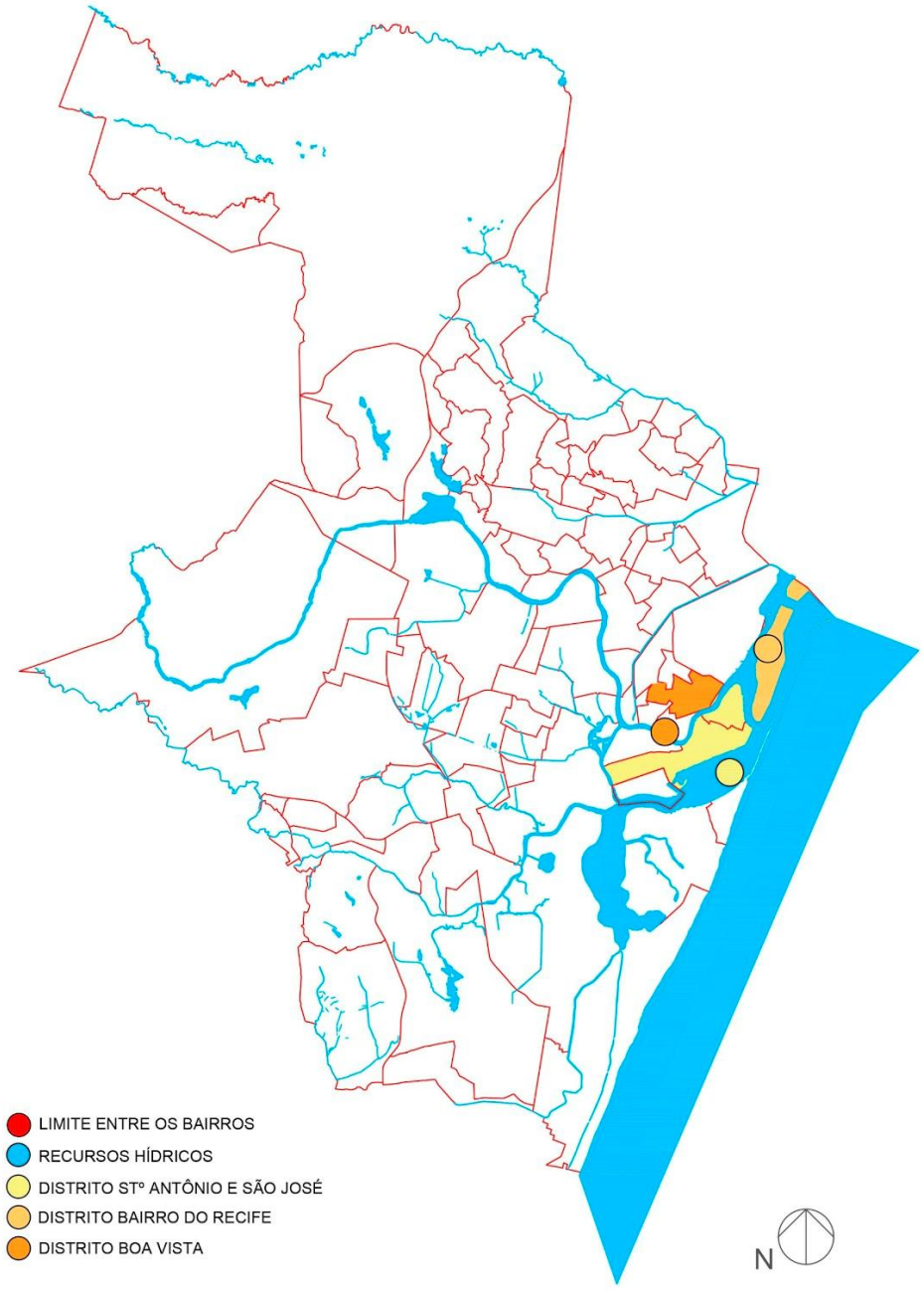


Gráfico 2. Saneamento do Recife em 1873
Fonte: Autor

A rede coletora continha vários problemas no que se diz respeito a sua instalação, reposição e consertos, tais como: instalação dos poços de inspeção nas mudanças dos declives, restituição dos tubos nos locais que foram abertos para a retirada de obstruções em que os consertos eram feitos por tapumes, introdução de ramificações informais para o esgotamento de residências através de buracos feitos na rede ao invés da instalação de peças apropriadas, e a falta de declividade. As instalações domiciliares internas eram de péssima qualidade por causa da falta de técnicas sanitárias e as redes eram feitas em grupo, não havia uma rede individual que ligasse cada casa para os coletores. Fora o uso do esgoto para se desfazer de substâncias sólidas que obstruíam a canalização.

Para o novo saneamento foi adotado o mesmo sistema de separador absoluto, porém agora com maior qualidade técnica. Além da rede de esgoto, foi proposto o serviço de abastecimento de água potável e um plano urbanístico para as áreas de expansão. A superfície coberta pelo saneamento sanitário alcança cerca de 1.200 hectares, abrangendo toda a área habitada da cidade. Ocupando os bairros de São José, Santo Antônio, Afogados, Remédios, Recife, parte da Boa Vista, Espinheiro, Encruzilhada, Santo Amaro, parte da Capunga, Aflitos, Derby, Madalena, Torre, Ponte d'Uchoa, Jaqueira, Parnamirim, Cruz das Almas, Tamarineira e Arraial, divididos em dez distritos, dos 14 inicialmente planejadas (Gráfico 3). Dos já construídos, um distrito esgotava para a usina terminal, sete para as estações e um para uma subestação. Cada distrito tinha processo e dimensões diferentes.

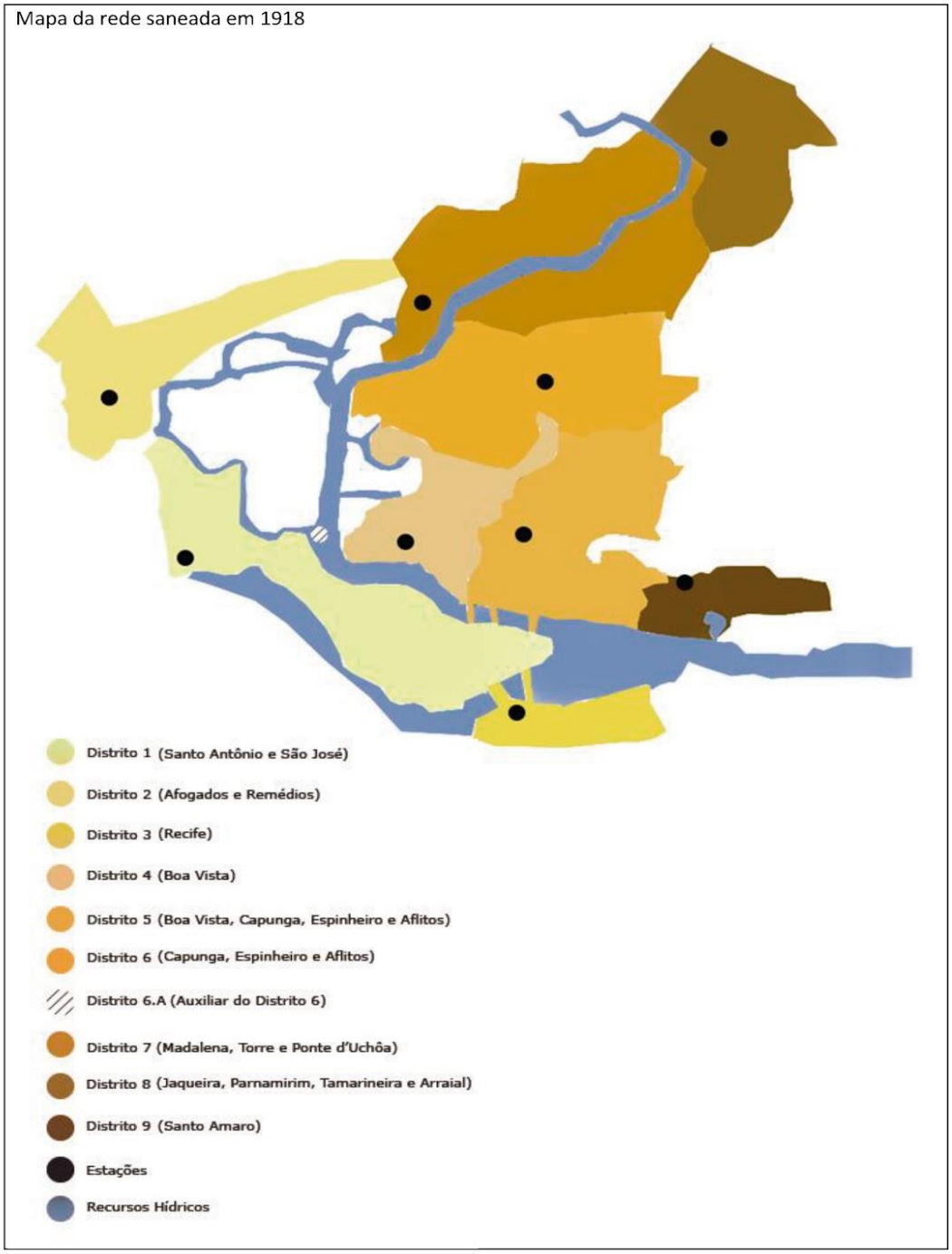


Gráfico 3. Saneamento do Recife em 1918
Fonte: Autor

A coleta inicial, por distrito, se fazia nas estações ou na subestação de forma elevatória ou por declividade onde era conduzida para a Usina Terminal, localizada no Cabanga. E posteriormente descartadas no mar in natura, sem tratamento biológico, prevendo sua depuração no futuro. Para a rede pluvial, os canais funcionam como troncos nas regiões mais baixas, por onde a cidade iria se expandir. Tendo a forma de trapézio invertido e abobadado feitos de cimento armado. Um dos exemplos desse modelo é o canal do Derby. Além disso, ao lado desse canal foi edificada uma avenida arborizada, atual Agamenon Magalhães. Para melhor eficiência da rede, também foram planejadas diversas pontes, tendo como a principal a Ponte Governador Paulo Guerra (Imagem 4) que tinha o papel de devolver as águas para o mar da praia do Pina.

Imagem 4 . Ponte Paulo Guerra
Fonte: Recife de Antigamente

O saneamento básico foi o auge do processo de modernização pelo qual o Recife estava passando. Como primeiro passo para a mudança, ocorreu a demolição de todo o bairro portuário e no lugar de casas doentias e vielas foram construídas dois boulevards (atuais avenidas Rio Branco e Marques de Olinda), ruas mais largas que abrigam prédios no estilo eclético. O processo de urbanização se prolongou com a construção de largas avenidas ao redor dos canais e de pontes para ajudar a passagem da canalização. Como já foi visto, também foram alargadas várias ruas em decorrência da passagem da rede coletora. Cerca de 19 mil m² de ruas e praças foram entregues. Dado isso, se comprova o papel fundamental do saneamento como suporte para a expansão urbana do Recife.

O processo de expansão do Recife no início do século XX contou com um forte aliado: o saneamento básico. Este trouxe melhor qualidade de vida para a população e, como consequência, a ampliação e o melhoramento da malha urbana.

1.3 Expansão dos assentamentos de baixa renda

Analisando o processo de crescimento do Recife percebemos também o crescimento das áreas pobres (Gráfico 4).

Na década de 1970, primeiro registro dos assentamentos de baixa renda, observamos a concentração de uma grande massa de loteamentos espontâneos, consideradas moradias pobres, na Região Norte do Recife correspondentes às regiões político administrativas (RPA) 2 e 3 com adição ainda de alguns assentamentos na década de 1980.

As demais RPAs (1, 4, 5 e 6) apresentam poucos assentamentos espontâneos no período. Nestes regionais, diferente da Região Norte, os assentamentos de baixa renda aparecem aos poucos e de mesma proporção nas décadas de 1970, 1980 e 1990. Na atualidade, entretanto, os assentamentos de baixa renda estão distribuídos em todo território do Recife provocando melhor relação com a área loteada do entorno onde estão localizados.

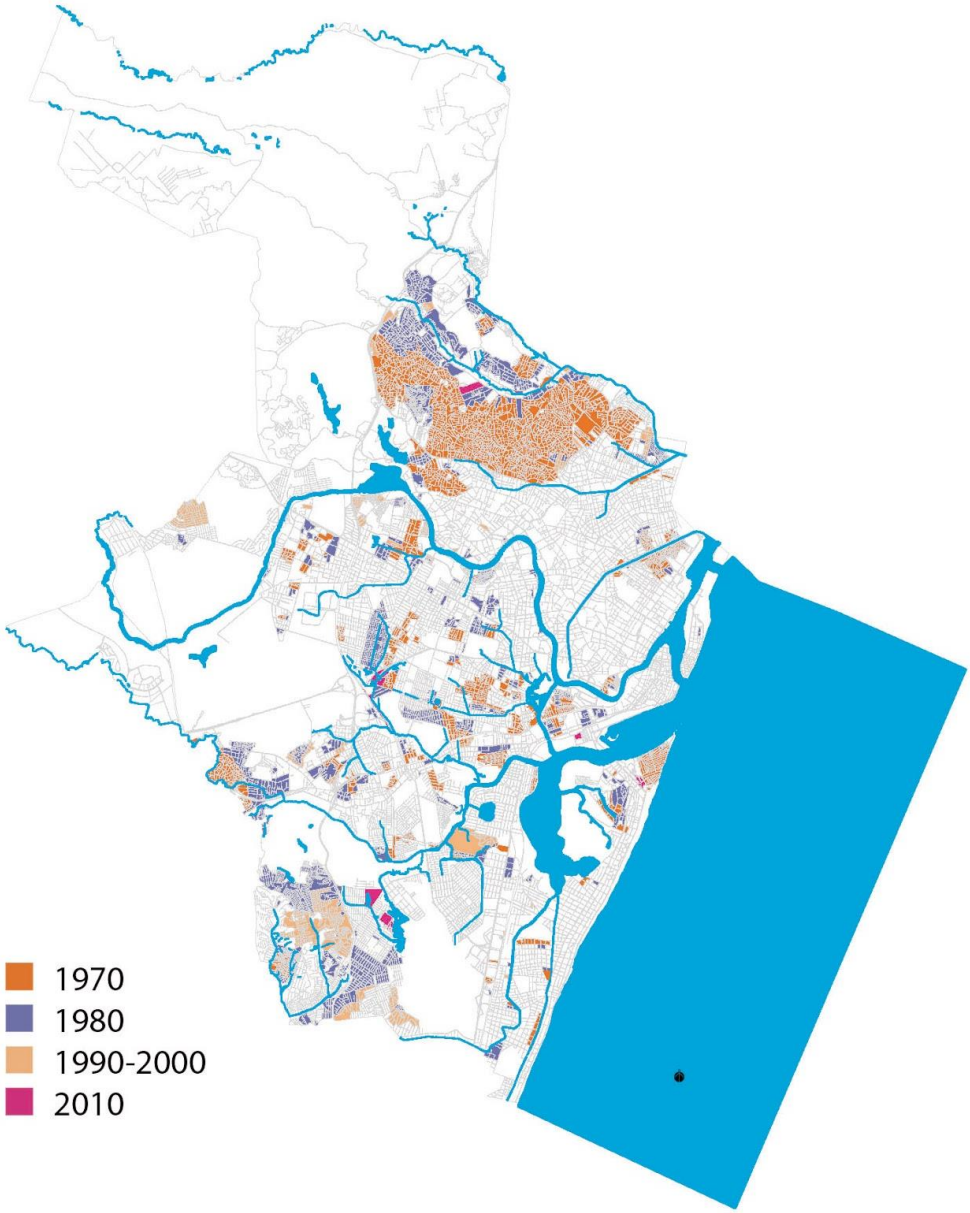


Gráfico 4. Assentamentos de baixa renda no Recife
Fonte: Autor

Após a obtenção da informação, mapeamento e inventário dos assentamentos de baixa renda observou-se que a maior concentração das áreas pobres se encontra nas RPAs 2 e 3 com total de 632,41Ha e 704,32Ha respectivamente, região Norte do Recife, onde o relevo deixa de ser planície em sua totalidade e apresenta regiões com morros. Nestas áreas os loteamentos tornam-se escassos e marcam uma diferença importante com a configuração da planície predominantemente ocupada pelos loteamentos regulares, acentuando a segregação social presente até hoje (Tabela 1).

Assentamentos de baixa renda em 2010	
Área total	3 098,04 Ha
N° de Assentamentos	357 Unidades
N° de Habitantes	616 616 Habitantes

Tabela 1. Quantitativo de assentamentos de baixa renda.

Fonte: Autor

Contudo, se tem que, os sistemas de suporte foram responsáveis pela formação e ocupação do território da cidade do Recife, sendo esse território, uma peça urbana mutável, que se inicia com a configuração de cidade-engenho com uma zona portuária estratégica e passa por diversos planos urbanísticos, mas que não parcelam devidamente o solo que apresenta o sistema de suporte. Entretanto a partir dessa linha criada por esses sistemas de suporte, a população que não possui uma parcela desse solo planejado, segue essa linha de força, que são os sistemas de suporte, e passam a ocupar principalmente as áreas de morro.

REFERÊNCIAS:

ALVES, Paulo Reynaldo Maia. **Valores do Recife: O valor do solo na evolução da cidade.** Recife: Luci Artes Gráficas Ltda, 2009.

ATLAS DAS INFRAESTRUTURAS PÚBLICAS EM COMUNIDADES DE INTERESSE SOCIAL DO RECIFE. (2014). Disponível em: < http://mundosafari.com.br/projetos/2015/prefeitura-atlas/> Acesso em: 06 dez. 2017

BALTAR, Antônio Bezerra. **Diretrizes de um plano regional para o Recife.** 2ª Edição. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1999.

BRITO, F. Saturnino R. de; **Saneamento de Recife – Descrição e Relatórios.** Recife: Imprensa Official, 1917.

CADASTRO ÁREAS POBRES – RMR. ArcGis. Disponível em: <https://www.arcgis.com/home/webmap/viewer.html?webmap=bfb8a43149944a18b9aff0010f57978c>. Acesso em: 07 dez. 2017.

CARVALHO, Maurício R. de; MOREIRA, Fernando D.; MENEZES, José RL.M. **Um Recife Saturnino: Arquitetura, Urbanismo e Saneamento.** Recife: Nectar, 2010.

CARTOGRAFIA HISTÓRICA. LABTOPOPE. Disponível em: < http://m.labtopope.com.br/cartografiahistorica/ >. Acesso em: 02 dez. 2017.

CLASSIFICAÇÃO FUNCIONAL DOS CORREDORES DE TRANSPORTE RODOVIÁRIO. Prefeitura do Recife. Disponível em:< https://www.recife.pe.gov.br/pr/leis/luos/solountitled00000046.html> . Acesso em: 30 nov. 2017

ESIG- INFORMAÇÕES GEOGRÁFICAS DO RECIFE. Prefeitura do Recife. Disponível em: <http://www.recife.pe.gov.br/ESIG>. Acesso em: 10 jan. 2018.

GARCIA , Maiza - **Saturnino de Brito, o pioneiro nos projetos de abastecimento de água e saneamento** – 2009 – Disponível em: http://www.museudaenergia.org.br/media/28695/saturninodebrito.pdf – Acesso em: 17 nov. 2017.

LUNA, José – **E o bairro do Recife veio ao chão...** – 2014 – Disponível em: http://bairrodorecife.blogspot.com.br/2014/01/e-o-bairro-do-recife-veio-ao-chao.html - 7 Acesso em: 27 dez. 2017

MENEZES, José Luiz Mota. **Mobilidade urbana no Recife e seus Arredores.** Recife: CEPE Editora, 2015.

MENEZES, José Luiz Mota. **Ruas sobre as águas: As pontes do Recife.** Recife: CEPE Editora, 2016.

MENEZES, José Luiz Mota (Org.). **Atlas Histórico Cartográfico do Recife.** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1988.

MIRANDA, Francisco - Recife – **Um Olhar Provinciano do Século XIX** – 2011 – Disponível em: https://chicomiranda.wordpress.com/2011/05/24/recife-um-olhar-provinciano-do-seculo-xix/ - Acesso em: 12 jan. 2018

Novo Milênio – **Inauguração dos trabalhos de saneamento de Santos: Comissão de Saneamento de Santos-1913 – 2010** – Disponível em: http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0076e10.htm - Acesso em: 20 jan. 2018

PLANTA DA CIDADE DO RECIFE E SEUS ARREDORES. Fundação biblioteca nacional. Disponível em: . Acesso em: 02 dez. 2017

REYNAL DO, Amélia. **As catedrais continuam brancas. Planos e projetos do século XX para o centro do Recife.** Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2017.

RIBEIRO, Ana R. S. C.; BURGER, Juliana B. de A. **- A paisagem nos planos de saneamento de Saturnino de Brito: entre Santos e Recife (1905-1917)** – Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

RODRIGUES, Cristiane M. – **Rede coletora de esgoto** – 2011 – Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv53096_cap8.pdf - acesso em: 30 nov. 2017. LABTOP OPE – Cartografia Histórica – Disponível em: https://www.labtopope.com.br/cartografiahistorica/ - Acesso em: 15 dez. 2017

Salvador - 2018

TERRITÓRIO, PAISAGEM E LUGAR NAS OBRAS DE ANGELO BUCCI: A CASA DE FIM DE SEMANA EM SÃO PAULO

TERRITORY, LANDSCAPE AND PLACE IN THE BUILDINGS OF ANGELO BUCCI: THE WEEKEND HOUSE IN SÃO PAULO

TERRITORIO, PAISAJE Y LUGAR EN LAS OBRAS DE ANGELO BUCCI: LA CASA DE FIN DE SEMANA EN SÃO PAULO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

BOTASSO, Gabriel Braulio
Mestrando do PPG IAU.USP São Carlos
gabrielbotassousp@gmail.com

VIZIOLI, Simone Helena Tanoue
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora do IAU.USP e do PPG IAU.USP São Carlos
simonehtv@usp.br

TERRITÓRIO, PAISAGEM E LUGAR NAS OBRAS DE ANGELO BUCCI: A CASA DE FIM DE SEMANA EM SÃO PAULO

TERRITORY, LANDSCAPE AND PLACE IN THE BUILDINGS OF ANGELO BUCCI: THE WEEKEND HOUSE IN SÃO PAULO

TERRITORIO, PAISAJE Y LUGAR EN LAS OBRAS DE ANGELO BUCCI: LA CASA DE FIN DE SEMANA EN SÃO PAULO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
A análise de um projeto arquitetônico engloba o seu contexto, questões urbanas, topográficas, relações visuais com a paisagem (natural ou construída), seu diálogo com outras edificações, entre outros. O objetivo central deste artigo consiste em analisar as estratégias de apropriação topográfica no processo projetivo do arquiteto Angelo Bucci, tendo como objeto empírico de estudo a Casa de Fim de Semana em São Paulo (2014). Por meio de entrevista com o arquiteto, de visita à obra e também levantamentos de materiais em fontes primárias e secundárias, foram investigadas as lógicas subjacentes à construção (implantação e diálogos com as adjacências) e, em um segundo momento, percorreu a escala do usuário e de suas percepções espaciais. Nesse contexto, é possível afirmar que o uso da topografia é um elemento definidor do Projeto e se nota a intenção de potencializar os sítios em que as obras se inserem.
PALAVRAS-CHAVE: território; paisagem; lugar; Angelo Bucci; Casa de Fim de Semana.

ABSTRACT:
The analysis of an architectural project encompasses its context, urban issues, topographic, visual (landscape or natural) relations with the landscape (natural or built), its dialogue with other buildings, among others. The main objective of this article is to analyse the strategies of topographic appropriation in the projective process of the architect Angelo Bucci, having as an empirical object of study the House of Weekend in São Paulo (2014). By means of an interview with the architect, visiting the work and also material surveys in primary and secondary sources, the logics underlying the construction (implantation and dialogues with the adjacencies) was investigated and, in a second moment, it went through the user scale and their spatial perceptions. In this context, it's possible to affirm that the use of topography is a defining element of the Project and the intention is to enhance the sites in which the buildings are inserted.
KEYWORDS: *territory; landscape; place; Angelo Bucci; Weekend House.*

RESUMEN:
El análisis de un proyecto arquitectónico engloba su contexto, cuestiones urbanas, topográficas, relaciones visuales con el paisaje (natural o construido), su diálogo con otras edificaciones, entre otros. El objetivo central de este artículo consiste en analizar las estrategias de apropiación topográfica en el proceso proyectivo del arquitecto Angelo Bucci, teniendo como objeto empírico de estudio la Casa de Fin de Semana en São Paulo (2014). Por medio de una entrevista con el arquitecto, de visita a la obra y también levantamientos de materiales en fuentes primarias y secundarias, se investigaron las lógicas subyacentes a la construcción (implantación y diálogos con las adyacencias) y, en un segundo momento, recorrió la escala del usuario y de sus percepciones espaciales. En este contexto, es posible afirmar que el uso de la topografía es un elemento definitorio del Proyecto y se nota la intención de potenciar los sitios en que las obras se insertan.
PALABRAS-CLAVE: *territorio; paisaje; lugar; Angelo Bucci; Casa de Fin de Semana.*

INTRODUÇÃO

Sem a pretensão de traçar um panorama histórico ou mesmo crítico sobre a Arquitetura Moderna, fato é que, a despeito das promessas feitas ainda na década de 1920 (de uma nova sociedade, de uma indústria a serviço das vanguardas, absorvendo e propondo sua incorporação à Arquitetura), na década de 1940, a Guerra se repetiu, cidades foram arrasadas e a arquitetura moderna não fez jus aos seus ditames de outrora. Abrir mão do caráter individual em nome do coletivo (disposição do Manifesto de La Sarraz, 1928), o Homem universal e a arquitetura que reconstruiria o que a Primeira Guerra destroçou não foram apostas bem-sucedidas: uma das maiores críticas em relação ao Movimento Moderno foi aquela que constatou a perda da identidade das cidades e o esgotamento do significado da arquitetura.

> [...] O pior inimigo da arquitetura moderna é o conceito de espaço considerado exclusivamente em termos de suas exigências técnicas e econômicas, indiferente à ideia do local. O ambiente construído que nos cerca é, em nossa opinião, a representação física de sua história e o modo pelo qual acumulou diferentes níveis de significado para compor a qualidade específica do local. (GREGOTTI, 1983 apud FRAMPTON, 1990 in NESBITT, 2013, p. 565).

Theodor Adorno, na década de 1940[1], apresentou fortes críticas à sociedade capitalista, à cultura de massas, aos novos modos de morar e à tabula rasa: existiriam de fato potencialidades nas propostas arquitetônicas funcionalistas? A Arquitetura Moderna não havia estabelecido uma relação direta com o usuário e, em sua opinião, morar não seria algo mais possível – ao final, as obras perfaziam um conjunto que se assemelhava a um "kit para morar", "estojos de especialistas", com padronização construtiva que também padronizou o Homem e suas ações, seus modos de vida.

Em consonância, o filme *Playtime*, de Jacques Tati (1967), também discute a padronização da sociedade advinda da Arquitetura Moderna. O filme é ambientado em Paris, uma cidade moderna retratada em tons de cinza, habitada por pessoas maquinizadas, com prédios parecidos – apenas é possível saber que se trata de Paris por conta de alguns clichês, como a Torre Eiffel. O personagem central, Hulot, se perde a todo momento, em meio à repetição, à padronização das formas (ilhas de escritórios idênticos, por exemplo); apresenta dificuldade de localização no espaço, desorientação, por conta da generalização, das relações mecânicas.

As pessoas moram em residências que deixam sua intimidade devassada, exposta por grandes planos de vidro, mostrando uma ideia de tornar pública a vida das pessoas, expor a individualidade burguesa: romper as barreiras, as tramas e negociatas que poderiam ter levado à 1ª Guerra Mundial. Ao final, as ações humanas, imprevisíveis, acabam por gerar desordem em meio ao racionalismo imposto – arquitetos sem saber como proceder diante disso. Adorno e *Playtime* apresentam críticas a uma arquitetura que, apesar de intenção justa, criou obras sem relação com o lugar, sem laços com o entorno, produções que se sobrepunham ao ambiente – pessoas abstraídas, robotizadas, já que a nova referência era a máquina.

No pós-Segunda Guerra Mundial há, portanto, o questionamento acerca de uma revisão ou de uma ruptura com o *status quo*, levando-se em consideração se todo o arcabouço moderno realmente havia trazido benefícios às pessoas – Arquitetura em crise. Entretanto, não fazia sentido, agora, a ideia de vanguarda que

[1] ADORNO, Theodor. Minima Moralia. Reflexões a partir da vida danificada. São Paulo, Ática, 1992.

se apresentava nos anos 1920. Uma ruptura após uma guerra de tamanha proporção seria algo cruel, portanto há a caracterização de algumas propostas de revisão para o Moderno. Ernesto Rogers, arquiteto italiano, por exemplo, já havia mencionado que "não se pode criar um terno que vista a todos" [2], em clara alusão à universalidade proposta pelo Moderno. Em suas ilações, certas ideias deveriam ser filtradas, como a tabula rasa, por exemplo. Teria havido uma visão por demais otimista sobre a tecnologia, não se poderia começar do zero, arrasar a História. Para Rogers, a proposta seria considerar o lugar, sua História, articular presente e passado e dando atenção maior às questões sociais, contextuais – defesa das pré-existências ambientais. Frente a um contexto pós-Guerra, de promessas não cumpridas e de robotização da sociedade, quando a geração mais nova dos CIAMs confronta a mais velha, demandando aspectos como identidade, lugar e cultura, como retomar criticamente a Arquitetura Moderna?

A QUESTÃO DO "LUGAR" COMO UM CONTRAFLUXO EM RELAÇÃO AO MOVIMENTO MODERNO

As pautas acerca do lugar na Arquitetura tiveram início nos anos 1950 e 1960, no bojo das discussões concernentes à revisão crítica do Movimento Moderno – anseios por um espaço urbano que considerasse a escala humana como parâmetro, não a máquina. Assim, diversos teóricos apresentaram panoramas alternativos ao *International Style*, ao terreno plano e desobstruído – "a intenção é reconstruir as bases da arquitetura sem prescrever uma estratégia exclusiva" (FRAMPTON, 1983 in NESBITT, 2013, p. 503). O interesse fenomenológico pela especificidade do lugar comparece nos estudos de Kenneth Frampton (Regionalismo Crítico[3]), Vittorio Gregotti (arquitetura e território), Christian Norberg-Schulz (fenomenologia do lugar), Juhani Pallasmaa (experiência multissensorial), Tadao Ando (arquitetura e natureza), entre outros.

Perpassando uma dimensão meramente geográfica e de uma localização abstrata, este trabalho aborda o conceito de lugar como somatório e expressão de várias partes, entre as quais podem ser citadas as condicionantes topográficas/naturais, sociais, culturais, tectônicas; a Arquitetura como gesto que, a partir do entendimento do território e da tectônica, constrói o lugar[4]. A questão relativa ao lugar começa antes com a ideia de território, o qual possui amplos debates ao seu redor, sendo discutido pela Geografia, Ciências Sociais e, o principal interesse desta pesquisa, pela Arquitetura, a partir de uma chave de leitura fenomenológica.

Vittorio Gregotti, em seu livro "Território da Arquitetura" (1975), qualifica o território como um conjunto de elementos que não são cidade, como a paisagem e a natureza. A noção de território extrapola algo necessariamente material: o território pode dizer respeito à cidade; a algo físico que não seja cidade; a algo não físico que não seja cidade. Milton Santos aborda um lado mais subjetivo como definição para o conceito de território: "O território é o lugar em que desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do homem plenamente se realiza a partir das manifestações da sua existência". (SANTOS, 2007, p. 13).

O território pode ser utilizado como referência para a arquitetura em sua constituição formal, que possui amplas possibilidades de configuração, variando entre descolamento total da realidade (abstração da envolvente, contraposição, forma "autônoma") até motivação inspirada pelo entorno (ligação sem a qual a edificação se descaracteriza). No primeiro caso, as inspirações são deflagradas por elementos externos ao

[2] ROGERS, Ernesto Nathan. A Arquitetura Moderna desde a Geração dos Mestres. Porto: CIAM, 1960.
[3] O termo Regionalismo Crítico foi utilizado pela primeira vez por Alexander Tzonis e Liane Lefaivre (NESBITT, 2013, p. 520).
[4] A noção de "construir o lugar", segundo NESBITT (2013), é atribuída a Vittorio Gregotti.

sítio, em abstrato, sendo que este referencial se torna algo livre – ao negar o entorno no momento de sua composição, pode ser elemento que tensiona tal estado, propondo o repensar das relações convencionais entre arquitetura e território.

No segundo caso, as proposições giram em torno do território enquanto associação com termos tais como paisagem, topografia, estes sugerindo formas e sendo determinantes em sua definição – há uma elaboração baseada em proposições formais que respondem a um programa somada a novas disposições espaciais naquele espaço. Álvaro Siza, expoente da arquitetura portuguesa, acredita na continuidade ente arquitetura e natureza, entre arquitetura e território, um sugerindo ao outro possibilidades de arranjo: "Essa ideia de continuidade, que pode ser rica de dissonâncias sem nunca deixar de existir, encontra-se hoje em crise, e rapidamente os lugares naturais começam a sufocar, muito embora seja evidente que a arquitetura não tem sentido a não ser em relação com a natureza". (SIZA, 2012, p. 33-4).

Gregotti, ao discorrer sobre a questão, estabelece concordância:

> [...] é possível pensar a paisagem como um contínuo, construído ou natural, e referir-nos a ela como a uma base sobre a qual a intervenção se deposita como figura com relação à paisagem. O resultado de tudo isso dependerá da agudeza e especificidade com que se estabeleça a tensão entre ambos os termos. Toda a temática das preexistências ambientais, do objeto que mede a paisagem, que representa a tomada de consciência como consciência do existente, fazem uma referência implícita a esta aproximação (GREGOTTI, 1975, p. 96).

Para ele, o território é uma extensão física que se apresenta vinculada à paisagem; em meio a isso, conceitua a antropogeografia, que seria o ambiente modificado pelo homem, conexão deste com a natureza, a raiz da territorialidade. O território, enquanto uma paisagem vivida (entendendo que para ele a paisagem é uma construção cultural), gera a questão de como desenhar sua forma e de como melhor apreendê-lo. A cidade, que também é paisagem, é lida em suas camadas subjetivas, o que ele chama de língua territorial.

Simon Unwin, Professor emérito de Arquitetura da Universidade de Dundee (Reino Unido), palmilha um campo em consonância, o qual diz respeito ao lugar (a ideia de lugar é trabalhada nesta pesquisa como espaço (ou território) dotado de identidade por parte do usuário). Para Unwin, a arquitetura é a responsável pela criação do lugar. Em "*Análisis de la Arquitectura*", o autor expõe que a combinação de todas as partes dissecadas, unidas pelo elo que seria o partido, resultaria no lugar – arquitetura enquanto arte e técnica de identificação do lugar. Tal questão parece ser fundante a Unwin, o qual publicou em 2012 alguns de seus *sketchbooks*, organizados por temáticas, sendo que um deles é denominado "*Place*" ("Lugar"), trazendo a interpretação de obras arquitetônicas unidas por tal fio condutor.

Christian Norberg-Schulz, Arquiteto catedrático norueguês, também discute a questão do lugar a partir de certos conceitos. Para ele, parte dos arquitetos modernos havia construído de forma falha, a partir de uma interpretação equivocada sobre a ideologia do Movimento Moderno (muito científica e racional); em consequência disso, os espaços se constituíam desprovidos de significados, de identificação com os usuários – não tinham se tornado lugares. Havia, portanto, um descolamento entre o território, a paisagem local e o espaço construído. Sendo assim, as cidades acabaram perdendo espaços de referência no tecido urbano, espaços convidativos capazes de fazer com que a população se sentisse parte deles: "O Homem habita quando consegue se orientar e identificar-se com o meio envolvente ou, em suma, quando experimenta a

envolvente como significativa. A moradia implica, portanto, algo mais do que um abrigo". (NORBERG-SCHULZ, 1980, p. 05).

Sua visão fenomenológica tem bases na década de 1960 e, desde então, vem desenvolvendo estudos sobre Kevin Lynch (1918-1984) e, principalmente, sobre o filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), apresentando o que é denominado fenomenologia do lugar[5]. A Arquitetura seria capaz de dar significado ao ambiente mediante a criação de lugares, sendo que seu propósito existencial seria fazer um sítio transformar-se em lugar, revelar o que é latente. A fenomenologia de Norberg-Schulz é tida como um "método", no qual se "retorna às coisas" (baseada na fenomenologia de Heidegger).

De Lynch, empresta seus conceitos fundantes de "nodo" ("marco"), "baliza", "caminho", "borda" ("margem") e "distrito", os quais seriam responsáveis por orientar as pessoas no espaço. A percepção humana, a partir das interações estabelecidas por esses elementos é responsável pela composição de uma imagem ambiental, acerca da qual Lynch diz: "Ter uma boa imagem ambiental confere ao indivíduo uma importante sensação de segurança emocional. [...] O medo de se perder decorre da necessidade característica do organismo vivo de orientar-se no seu entorno". (LYNCH, 1960 apud NORBERG-SCHULZ, 1976 in NESBITT, 2013, p. 456). O Homem, portanto, necessitaria orientar-se, identificar-se com seus espaços, desenvolvendo uma relação amistosa com tal – "a identidade humana pressupõe a identidade do lugar". (Idem, p. 456). Adiciona-se, assim, uma abordagem qualitativa e experienciada à Arquitetura.

A noção de lugar para Norberg-Schulz, expressa em "*Existence, Space & Architecture*" (1971) e "*Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*" (1980), tem a ver com o seu conceito de espaço existencial, que se trata do conjunto de relações entre o Homem e o meio que o circunda, associado aos termos espaço e caráter, como comentado acima. Um lugar necessariamente tem a manifestação de um caráter, que se trata de um conjunto de formas, cores, texturas, por exemplo, o que perfaz seu caráter ambiental (como as coisas são?) e confere a ele uma atmosfera[6].

Assim, o caráter basicamente seria como o mundo é dado, determinado pela constituição material e formal dos espaços – como é o solo? As construções explicam o ambiente e evidenciam seu caráter, realizando-se por meio da tectônica. O espaço tem mais a ver com a relação tridimensional do que estrutura o lugar, ao passo que o caráter imprime suas propriedades, características, revelando um território com identidade, habitado. Portanto, há a conjuntura de três produtos, o espaço (com seu caráter), a paisagem envolvente e a ocupação dos usuários.

> Desde os tempos remotos tem-se reconhecido que diferentes lugares têm diferente caráter. Tal diferença de caráter é muitas vezes tão forte que é suficiente para determinar as propriedades básicas das imagens exteriores da maioria das pessoas presentes, fazendo-as sentir o que experimentam e que pertencem ao mesmo Lugar. (NORBERG-SCHULZ, 1971, p. 33).

[5] De maneira ampla, entende-se por fenomenologia a atitude de descrever, ao invés de analisar ou explicar algo, relatando a experiência tal como ela é. A fenomenologia associa sujeito e objeto, subjetividade e objetividade, defendendo que, mesmo o lado científico, advém de um conhecimento baseado na experiência do mundo – o corpo é a entidade da percepção, a principal referência espacial humana. (Merleau-Ponty, 2006).

[6] "O que Lynch pretende acentuar é que os elementos componentes da estrutura espacial são 'coisas' concretas, dotadas de 'caráter' e de 'significado'". (NORBERG-SCHULZ, 1976 in NESBITT, 2013, p. 456).

O *genius loci*, conceito romano, se apresenta em Norberg-Schulz para descrever um espaço e mostrar o que ele é, ou o que quer ser (estabelecendo também um elo com o sagrado). A arquitetura seria o meio de solidificar esse objetivo, criando a partir daí formas de habitar – com o qual a humanidade deve se defrontar a fim de habitar. O ato mais básico da arquitetura seria o de que compreender a vocação do lugar, concretizando seu *genius loci* (Norberg-Schulz, 1980). Ao mover-se pelo espaço, pode-se reviver emoções de outros momentos ou associá-los a outros lugares. O *genius loci* pode ser interpretado de diferentes formas: mesmo possuindo uma vocação, o espaço pode ser interpretado de formas diferentes – mesma essência expressa de formas diferentes.

A "verdadeira origem da Arquitetura" estaria no cercamento, no ato de demarcar e diferenciar um lugar no espaço a partir de seus elementos básicos (chão, paredes), os quais emolduram a natureza e, ao mesmo tempo, delimitam as fronteiras da Arquitetura – assim, tem-se o ato arquetípico arquitetônico. Suas abordagens relativas ao habitar dialogam com o filósofo alemão. Para Heidegger, os Homens estão entre o céu e a terra e, por meio do cercamento, sua localização e existência frente aos seres divinos torna-se clara. Todo espaço cercado tem uma fronteira e, para ele, a fronteira é onde algo começa a se fazer presente, ao contrário do que comumente se imagina, a fronteira como fim, término de uma porção territorial.

No ensaio "A Origem da Obra de Arte" (2010), Heidegger define a terra como um agente acolhedor; as construções como agentes que tornam as partes constituintes do mundo visíveis, revelando um significado oculto – visualização da terra. Esses significados específicos da terra e do mundo só são o que são porque se relacionam com a terra e o mundo em geral, ao mesmo tempo. Os edifícios reúnem um mundo e permitem o habitar, colocam a paisagem habitada perto do Homem e sob o céu. Assim, Heidegger estabelece concordância com uma Arquitetura capaz de produzir lugares, a partir de uma visão fenomenológica (Frampton, Gregotti, Norberg-Schulz, Unwin, Ando), onde a vida humana tem presença, por meio de uma paisagem conhecida, uma paisagem habitada. (HEIDEGGER, 1954 apud FRAMPTON, 1974 in NESBITT, 2013, p. 476).

Desta forma, estabelece que o objetivo último da Arquitetura é habitar poeticamente, o que, segundo ele, a abstração científica que caracterizou o período entre guerras não proporcionava. Havia uma indiferenciação no mundo, além da perda de contato com a natureza. Kenneth Frampton também apresenta críticas a uma arquitetura funcionalista e vai além, dizendo que a arquitetura contemporânea à sua época (texto escrito em 1974) era incapaz de criar lugares, em meio a uma lógica capitalista caracterizada pela valorização do lucro e da exploração máxima do solo e da energia; o mundo não se diferenciava, pois este não tinha muitos lugares, os espaços em que as diferenças se manifestam – "[...] se parássemos com tudo isso, haveria poucos lugares nos quais qualquer um de nós escolheria para estar". (FRAMPTON, 1974 apud NESBITT, 2013, p. 474).

A Arquitetura constrói seus lugares por meio de contenções, o que estabelece semelhança com o conceito de cercamento de Heidegger e Norberg-Schulz. O lugar surge em dois momentos: no plano simbólico, imbuído de seu sentido social e no plano concreto, a partir de uma região desenhada, demarcada por meio das contenções, onde o homem passa a existir. "A receptividade e a sensível ressonância de um lugar [...] dependem, primeiro, de sua estabilidade cotidiana para os sentidos e, segundo, da adequação e riqueza da experiência sociocultural que ele proporciona". (Idem, p. 479).

Juhani Pallasmaa, arquiteto e teórico finlandês, continua as críticas à arquitetura da indústria, concordando com Norberg-Schulz acerca de uma perda da capacidade de comunicação da arquitetura. Vai além, reivindicando uma arquitetura dos sentidos, espaços que deveriam ser criados pensando em experiências

multissensoriais – para ele, as construções modernas eram capazes de tocar os sentimentos, não faziam as pessoas refletirem sobre sua existência. Assim como Norberg-Schulz, acredita que morar numa casa é, ao mesmo tempo, habitar o mundo. Pallasmaa também deposita enorme importância na moradia como uma experiência não somente local, mas também geral. “Na verdade, uma casa é um instrumento metafísico, uma ferramenta mítica com a qual procuramos dar à nossa existência passageira um reflexo de eternidade”. (PALLASMAA, 1986 apud NESBITT, 2013, p. 481-2).

A experiência real da Arquitetura teria se perdido em meio a outras questões, as quais ele elenca: a Arquitetura teria se tornado um jogo meramente formal, sendo ensinada como uma combinatória de elementos visuais de formas e espaços (“a ilusão do elementarismo”); reconhece o esforço do período Pós-Moderno em querer restaurar a Arquitetura, mas salienta que a diversificação formal proposta baseia-se numa “incompreensão da essência da arte”, carecendo de emoções, sem laços com “sentimentos autênticos e fenomenologicamente verdadeiros para com a arquitetura”. (Idem, p. 484).

> Como arquitetos, nós não projetamos edifícios primordialmente como objetos físicos, mas como as imagens e os sentimentos das pessoas que os habitam. Por isso, o efeito da arquitetura nasce de imagens mais ou menos comuns e de sentimentos básicos associados ao construir. São esses sentimentos básicos que a fenomenologia analisa, e esta já se tornou também uma metodologia mais comum de examinar a arquitetura nos últimos anos. (Idem, p. 485).

As construções, em contraponto ao que foi verificado por ele, deveriam tocar e priorizar as experiências do observador. Para ele, o efeito da arquitetura é oriundo de um conjunto de sentimentos primordiais, algo como um vocabulário básico, chegando ao seu ápice, que seria a percepção de que aquele lugar experimentado é único no mundo. Assim, a Arquitetura deveria ser a responsável por reforçar a experiência existencial das pessoas, a sensação de pertencer ao mundo. Ao mesmo tempo, acredita na casa como um espaço de abrigo também para os devaneios de cada um, não somente para o corpo, permitindo que se “sonhe em paz”. “A qualidade da arquitetura não reside na sensação de realidade que expressa, mas, ao contrário, em sua capacidade de despertar nossa imaginação”. (Idem, pág. 488).

Herdando os textos de Gregotti, Heidegger e Norberg-Schulz, Tadao Ando, arquiteto japonês e professor emérito da Universidade de Tóquio, também concorda com uma Arquitetura que é capaz de construir lugares, sendo esta sua função básica. Adentrando o meio arquitetônico na década de 1990, sugere um desenvolvimento através e além do modernismo, sendo que sua intenção ao se confrontar com a natureza e com os materiais é a de provocar reflexões: “Ando reconhece que a arquitetura cria uma nova paisagem e por isso tem a responsabilidade de ressaltar as características particulares de um determinado lugar”. (NESBITT, 2013, p. 493). Assim, procura entender qual a lógica fundamental que governa os espaços de intervenção, juntamente com suas tradições culturais, clima e aspectos ambientais.

Segundo Nesbitt (2013, p. 493), o arquiteto estabelece fortes ligações com os sítios específicos, expressos por meio de um “limiar espiritual entre a construção e a natureza”, ao passo que na arquitetura do ocidente já é mais característico o uso de delimitações físicas. Concentrei-me então na capacidade da arquitetura de introduzir uma nova paisagem [...]” (ANDO, 1991 apud NESBITT, 2013, p. 495). Por meio do contato com os elementos naturais, como água, vento, luz e de uma “lógica transparente”, a vida seria despertada na habitação, juntamente com o Homem que ali reside.

ANGELO BUCCI: BREVES CONSIDERAÇÕES

A partir de tais perspectivas, como as questões relativas ao território, à paisagem e ao lugar se rebatem nas obras do arquiteto Angelo Bucci? As características da abordagem arquitetônica paulista estão costumeiramente em busca do solo, mas com pontos de apoio e diversos pontos de elevação em relação à sua topografia inicial, geralmente em blocos únicos, soltos e apoiados ao mesmo tempo, uma arquitetura que pousa e que pesa. Apesar de a delimitação "Escola Paulista" ser considerada muito restrita pelo arquiteto, pode-se dizer que ele continua tal percurso, que tem Paulo Mendes da Rocha e Vilanova Artigas como importantes expressões de seus pressupostos, sendo hoje um dos principais nomes da arquitetura em âmbito nacional. Não por acaso, considera o edifício da FAU-USP, projeto de Artigas, seu grande professor. O edifício "[...] serve de referência por ter sido desenhado a partir de critérios inteligentes e claros de arquitetura e de como ela deve ser ensinada. A escola é um desses prédios que falam, que contam sua história". (BUCCI, 2012, p. 17).

Angelo Bucci[7] é doutor em Arquitetura pela FAU-USP e, atualmente, professor de Projeto de Edificações na mesma instituição. É certo que suas obras demonstram abordagens projetuais bastante características, sempre apresentando apropriações topográficas diferenciadas em relação ao que comumente se vê. Suas residências, por exemplo, estabelecem novos percursos a partir de suas lajes, trazendo uma ressignificação do território enquanto mero suporte da arquitetura: vai além disso. Suas obras, expressas muitas vezes em concreto (mesmo que isso não seja uma regra, segundo alerta), parecem criar novas topografias a partir daquela inicialmente dada pelo território.

Bucci define as dificuldades projetuais como questões, sendo que ao projetar, muitas delas são articuladas e postas à prova, havendo uma incessante checagem de estratégias. A mediação se dá pelo tempo, que, apesar de, em sua opinião, muitos arquitetos ressentirem-se disso, deve ser algo a ser trabalhado como inerente aos projetos. No Brasil, Bucci vê a carência de recursos como potencialidades, não como limitações, possibilitando o real conhecimento das demandas. Assim, pode-se ter critérios e razões para escolher os recursos e eliminar o que é desnecessário. "Vivemos numa época em que a arquitetura passa por uma abundância de recursos e falta de razões". (BUCCI, 2012, p. 16).

O espaço arquitetônico para o arquiteto se inicia sempre no diálogo, a partir da visão das condicionantes do projeto. A partir daí articulam-se planta, programa, o lugar, as configurações de como isso se espacializará. Nesse momento, a importância do desenho a mão livre aparece, permitindo um raciocínio estruturado, que desencadeia os demais, uma sucessão de lampejos. Assim, aborda em seu processo de projeto o croqui, o desenho técnico, o desenho no computador, os modelos eletrônicos e as maquetes. O computador é utilizado, mas sem obliterar os croquis. Todas essas questões assentam o projeto na cidade.

A CASA DE FIM DE SEMANA EM SÃO PAULO (2014)

A lógica projetual do arquiteto, sobretudo no que diz respeito às relações entre o habitar e o território, interessa muito a este trabalho. Bucci, ao construir a Casa de Fim de Semana em São Paulo (2014), alterou significativamente um raciocínio arquitetônico que vinha amadurecendo há anos, lançando a piscina para a cota mais alta da construção, para seu teto, a seis metros de altura, de modo que fosse possível a incidência

[7] Escritório de arquitetura SPBR desde 2003.

solar, além de descolar do solo boa parte do programa. Não se trata de uma abordagem comum ao meio arquitetônico, o que chama a atenção.

Localizada em meio ao tecido central da cidade de São Paulo, a Casa de Fim de Semana é uma das suas obras mais emblemáticas e notórias. De modo a evitar o cansaço de uma viagem com trânsito para sair de São Paulo aos fins de semana, os proprietários encomendaram o projeto, que acabou levando o nome de casa de fim de semana, em meio a muitas dúvidas de como nomeá-lo – uma casa? Um refúgio? A ideia de contrafluxo não é só viária: sempre considerou-se aproveitar o máximo que o local permitia, o potencial construtivo de cada lugar, nas palavras de Bucci, o que aqui se solidificou como a intenção de construir o máximo de jardins possível, em contraponto a uma realidade que constrói apenas o mínimo de áreas permeáveis.

Figura 1: Terraço com a piscina da Casa de Fim de Semana em São Paulo (2014).

Fonte: imagem do autor.

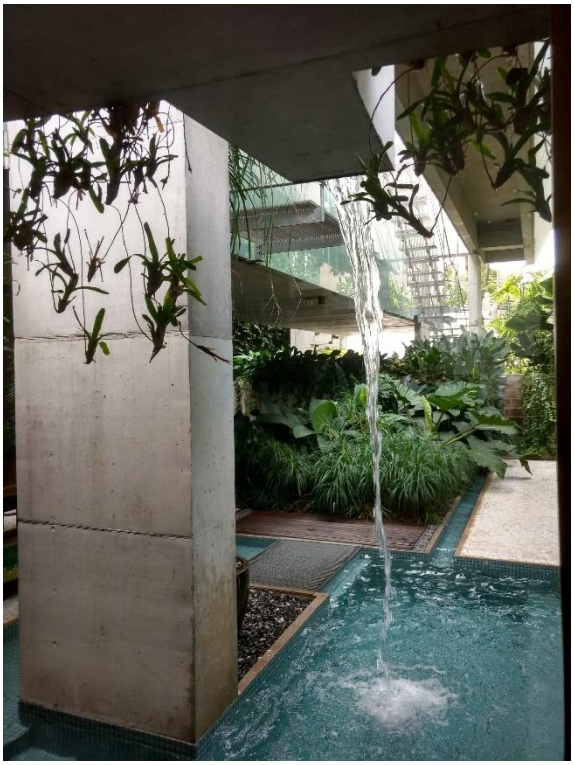
A existência da piscina (Figura 1) era fundamental ao projeto e esteve sempre presente nas intenções do casal, desde o primeiro desenho. Era o objetivo principal: construir uma raia no pequeno lote de 10x25 metros – "[...] mas a gente só sonhava com uma piscina. E um pouco de jardim. E uma laje para tomar sol, afirma o proprietário Sergio Cardoso". (BUCCI, 2013, p. 48). Entretanto, de acordo com a realidade dos vizinhos, com seus muros de 6 metros de altura (gabarito máximo permitido no bairro), o casal foi alertado acerca da ineficácia de uma piscina no térreo, a nível da rua, devido à ausência de incidência solar ali durante o dia. O deslocamento sugerido não foi para a esquerda ou direita, mas para cima, já que a superfície era lá:

> Eu falei assim: nós estamos falando de luz, o chão que a gente anda não é a superfície, a superfície está numa camada que o código da construção daquele bairro define como teto de todas as casas – então, se você quer sol o dia inteiro, você tem que estar na superfície para efeito da luz do sol, e isso tem uma cota muito bem definida, é 6 metros de altura (BUCCI, 2014, s/p).

> O que você já sabe fazer é o que já se faz automaticamente; a graça de você estar vivo, junto conversando é você trabalhar no limiar do que é possível, mas ainda não foi feito. Não é que uma coisa seja uma grande invenção – tudo aqui se você pega em cada coisa, você vai ver que é muito simples, que não há mistério nenhum, mas o arranjo, às vezes, permite que a gente faça uma relação entre as coisas que ainda não foi posta exatamente assim, que eu acho que é onde está a graça de trabalhar. Às vezes você erra um pouco, eu acho que isso faz parte, na minha opinião. (BUCCI, 2014, s/p).

A casa se sustenta por três grandes pilares de concreto (dois à frente e um aos fundos, ver Figuras 2 e 3), que descarregam a carga dos dois corpos elevados, um contrabalanceando o outro: de um lado, a famosa piscina, a 6 metros de altura, com 17 metros de comprimento; de outro, as áreas íntimas, o restante do programa; as áreas sociais ficam localizadas ao fundo, se abrindo para o enorme jardim silvestre que recebe quem chega à casa. Novamente, percebe-se uma gradação de níveis de privacidade em suas construções, indo do mais íntimo ao mais social. Em cada nível há uma atmosfera diferente – os ambientes do térreo com os jardins abundantes, cercados pelas paredes altas, mirando a cobertura, que vê o seu entorno e a cidade, promovendo uma percepção completamente diferente dela; em meio aos dois, o "apartamento" acolhe em sua intimidade.

> Outra coisa que eu acho muito legal: vocês veem que a gente passa na rua e na rua se sente muito aqui dentro. É uma das raríssimas exceções nessa rua e na cidade inteira de uma casa que na sua fronteira com a rua permite que você olhe. É aberta, no fim das contas. É claro que tem o portão, que é quase mais uma sinalização do que um grande obstáculo, mas você sabe que aqui está dentro e ali é fora, mas você olha tudo através. Então eu acho que a arquitetura tem tanto recurso para a gente garantir isso que a gente chama de privacidade, ou de um certo gradiente de privacidade, do que está no meio da rua e aqui onde estamos (e aqui onde nós estamos ainda é um intermediário, se você compara com o que é dentro de um quarto); e a gente parece que joga todos esses recursos fora e se contenta em fazer um muro. (BUCCI, 2014, s/p).



Figuras 2 e 3: Térreo da Casa de Fim de Semana em São Paulo (2014). À esquerda, vista da entrada para os fundos; à direita, vista dos fundos para a entrada.

Fonte: imagens do autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro de um panorama geral que originou a pesquisa referente a este artigo, foram analisadas mais duas residências além da Casa de Fim de Semana, sendo elas: Casa em Ribeirão Preto (2000) e Casa em Carapicuíba (2003); de modo menos profundo, foram analisadas também a Casa em Ubatuba (2005) e a Casa em Aldeia da Serra (2001). A despeito de sua materialidade semelhante, sendo todas construídas a partir do uso do concreto armado, o que esta pesquisa considera mais relevante diz respeito ao tratamento topográfico – representam maneiras surpreendentes de apropriação da topografia e das condicionantes territoriais, as quais certamente são tidas enquanto elementos de projeto. São obras paradigmáticas, residências que garantiram destaque frente ao panorama contemporâneo da arquitetura brasileira. Independentemente do sistema estrutural, da materialidade, Bucci propõe nessas obras algo como uma nova topografia, artificial. O bloco central de quatro das residências está elevado do solo (exceção se faz à Casa em Carapicuíba), ao passo que nas Casas de Carapicuíba e Ubatuba o volume central está abaixo do nível da rua – o fato comum é a construção de um novo relevo, que valoriza a superfície original.

A Casa em Ribeirão Preto, por exemplo, se descaracterizaria completamente sem seus três platôs de terra, definindo os espaços do nível térreo, um passeio ao nível da rua e, ao mesmo tempo, servindo como extensões ao piso do primeiro pavimento, dentro do bloco de concreto. A Casa em Aldeia da Serra desfruta de condição semelhante, estabelecendo continuidade espacial entre o volume que abriga os ambientes e o relevo modelado: os três níveis sempre encontram o terreno. Por meio de percursos, ambos são conectados, se interligam e se complementam – um quintal coberto, os ambientes principais, um solário na cobertura. Bucci é consequente e preciso, sabe o que quer para suas obras e, desta forma, suas novas topografias desafiam os lotes em que se inserem. Assim, suas obras expressivas, carregadas de sentido e intenções tomam forma, qualificando o espaço da cidade.

Percebe-se uma interrelação entre a dimensão pública da cidade e o espaço privado das residências, havendo, muitas vezes, uma mescla, uma dissolução desses limites. Da cidade, há o convite para adentrar as residências, permeáveis, muitas vezes com pracetas junto à rua (como na Casa em Carapicuíba); de dentro das construções, mira-se a macro escala, a cidade é vista e alcançada – cada espaço contamina o outro, sendo as construções pensadas para enquadrarem visuais significativos, como na Casa em Ubatuba:

> Quando você pega, por exemplo, a relação dos três volumes que fazem a casa, esses vazios entre eles, que eu acho uma coisa muito interessante, é como a vista escapa sempre – esse ângulo nessa parede aqui para mim é muito estratégico, porque abre um ângulo de visão; ou esse corte aqui, olha, permite que eu olhe o mar lá do final da sala. Ela funciona de um modo assim porque a estrutura permite essas realizações. Eu acho também que se você pergunta 'Ah, por que a viga faz esse ângulo aqui?', uma razão também é essa, que esta pessoa aqui olha o mar lá muito mais fácil do que se ela ficasse na horizontal. (BUCCI, 2012, s/p).

Especificamente sobre a Casa de Fim de Semana, a construção apresenta uma série de elementos que já se notava anteriormente em outras obras: 1) construção com predomínio de concreto e vidro; 2) estrutura clara, rigorosa e evidente, reforçada pela ideia geral do projeto; 3) nível térreo como convite e extensão da rua (com o jogo de muros e planos, o arquiteto não precisa usar muros para dividir os espaços); 4) volumes puros, claros e bem definidos; 5) o terraço, a última laje é ativada por meio de seu uso como espaço social da residência; 6) significativo trabalho topográfico que subverte as lógicas vigentes na maioria das construções

contemporâneas, que prefere terrenos planos e desobstruídos, para facilitar os projetos; 7) integração dos espaços internos com os externos, consoante:

> Eu achava que podia ter aqueles gradientes: quando você está no pátio, lá dentro, passou por um portãozinho, um gradil, mas é uma coisa que você olha através, super vazado. Quando você está no pátio, você não se sente mais excessivamente exposto, não se sente no meio da rua. Você está abrigado, tem uma certa dose já de privativo, de privacidade. Isso vai mudando, você passa por uma coisa que eu acho agradável: você entra e tem essa sensação de acolhimento, ainda estando no pátio. O clima muda muito, porque em um dia como hoje, que estava um sol superforte, faz diferença ter um microclima; dali, se você pega a escada, aquela escada externa, como se fosse mais pública, e vai direto para a piscina, quando você chega na piscina, você se expôs de novo, embora não tenha exatamente se exposto. Mas você já não se sente tão acolhido, e você não passou por nenhum dentro e se sente exposto estando, na verdade, no lugar mais distante da rua, você volta para a rua como se fosse uma escala diferente. (BUCCI, 2017, s/p).

Nota-se, ademais, uma clara abordagem fenomenológica, na medida em que a Casa de Fim de Semana é uma construção que intensifica, condensa e indica com exatidão a estrutura da natureza e como o Homem a percebe. Em meio a uma rua com construções que não permitem que o observador veja além dos portões fechados, em meio a soluções arquitetônicas pré-concebidas, Bucci implanta uma residência que não faria nenhum sentido se retirada daquele contexto, já que foi desenhada a partir dele. Apesar de existir um vocabulário arquitetônico, como as formas geométricas, por exemplo, estas, dentro do processo projetivo do arquiteto, são moldadas de acordo com a especificidade de cada obra, de cada território sobre o qual está construindo. Cada lugar e situação, juntamente dos programas, oferecem os pretextos para suas obras. Assim, não desenha para a cidade espetáculo, nem para a cidade dos negócios, mas reforça uma premissa básica da arquitetura, de dar sentido aos espaços, conformando lugares.

> Às vezes, o contexto é construído; às vezes, o contexto é uma paisagem natural, mas o que está ali é uma primeira Arquitetura, porque quem informa a lógica de quando você vai se relacionar com o lugar. Se você consegue fazer com que isso tenha um reflexo naquilo que está desenhando, naquilo que você está somando ao lugar, do mesmo modo que é bonito quando você consegue irradiar parte da sua lógica para fora, mas também se você consegue encapsular um pouco aquilo que pertence mais à paisagem, mais dentro de umas escalas típicas da Arquitetura. (BUCCI, 2017, s/p).

AGRADECIMENTOS

Ao arquiteto Angelo Bucci, pelas palavras concedidas ao Núcleo de Apoio à Pesquisa em Estudos de Linguagem em Arquitetura e Cidade – N.ELAC IAU.USP; ao Instituto de Arquitetura e Urbanismo, IAU.USP, pela infraestrutura; ao N.ELAC, pelo apoio; à FAPESP, pela concessão da bolsa.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Minima Moralia**. Reflexões a partir da vida danificada. São Paulo, Ática, 1992.

ANDO, Tadao. Por Novos Horizontes na Arquitetura. [1991]. In: [NESBITT, Kate]. **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 493-498.

BUCCI, Angelo. **Entrevista concedida a Gabriel Botasso e Simone Vizioli.** São Paulo, 10 de nov. 2017.

BUCCI, Angelo. **Entrevistas**: Revista AU. [Bianca Antunes (org.)]. São Paulo: PINI, 2012.

BARATTO, Romullo. Conversa com Angelo Bucci sobre a Casa de Fim de Semana, 08 Nov. 2014. **ArchDaily Brasil**. Acesso em: 5 Ago. 2017. Disponível em: http://www.archdaily.com.br/br/756907/conversa-com-angelo-bucci-sobre-a-casa-de-fim-de-semana.

FRAMPTON, Kenneth. Perspectivas para um Regionalismo Crítico. [1983]. In: [NESBITT, Kate]. **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 503-520.

FRAMPTON, Kenneth. Rappel à L'ordre: argumentos em favor da tectônica. [1990]. In: [NESBITT, Kate]. **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 557-569.

FRAMPTON, Kenneth. Uma Leitura de Heidegger. [1974]. In: [NESBITT, Kate]. **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 474-481.

GREGOTTI, Vittorio. **Território da Arquitetura.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte.** Lisboa: Edições 70, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Construir, habitar, pensar.** 1954. Disponível em: www.prourb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf. Acesso em 31/05/2017.

ROGERS, Ernesto N. **A Arquitetura Moderna desde a Geração dos Mestres.** Porto: CIAM, 1960.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MONTEMURRO, Bianca et al. Casa de Ubatuba, por Angelo Bucci. 2012. ***Youtube*** **Brasil**. Acesso em: 7 Ago. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=t3VypoJelkE.

NESBITT, Kate. **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**: antologia teórica (1965-995). São Paulo: Cosac Naify, 2ª ed. rev., 2013.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Existence, Space & Architecture.** London Studio: Vista, 1971.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius Loci**: towards a phenomenology of architecture. New York: Rizzoli, 1980.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O Fenômeno do Lugar. [1976]. In: [NESBITT, Kate]. **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 443-461.

PALLASMAA, Juhani. A Geometria do Sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura. [1986]. In: [NESBITT, Kate]. **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 481-489.

SANTOS, Milton. **Território, Territórios**: ensaios sobre o ordenamento territorial. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência.** São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

UNWIN, Simon. **Análisis de la Arquitectura.** Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

3 - SIMPÓSIOS TEMÁTICOS

Salvador - 2018

A CASA (E O MORAR À) BRASILEIRA: ESPAÇOS PRIVADOS, QUESTÕES PÚBLICAS

THE HOUSE AND BRAZILIAN WAY OF LIVING: PRIVATE SPACES, PUBLIC ISSUES

LA CASA Y LA FORMA BRASILEÑA DE VIVIR: ESPACIOS PRIVADOS, ASUNTOS PÚBLICOS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

COORDENADOR:
TRAJANO FILHO, Francisco Sales
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor IAU-USP; sales@sc.usp.br

TRABALHO 01:
A casa brasileira e seu outro
TRAJANO FILHO, Francisco Sales
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor IAU-USP; sales@sc.usp.br

TRABALHO 02:
Classe social e a arquitetura moderna no morar por categoria profissional: o caso das casas militares no Brasil
BONATES, Mariana Fialho
Doutora em Desenvolvimento Urbano pelo MDU-UFPE; Professora da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG); marianabonates@hotmail.com

TRABALHO 03:
Entre o enraizamento e a invenção
Brasília nas viagens pelo morar contemporâneo nos escritos de F. Choay (1956-1965)
PEIXOTO, Priscilla
Doutora em urbanismo; Professora da FAU|UFRJ; priscillapeixoto@gmail.com

TRABALHO 04:
Sobre tanques e quartos de empregada em casas modernas
RUBINO, Silvana
Professora Livre-docente, Departamento de História, UNICAMP; srubino@uol.com.br

TRABALHO 05:
A atração do *american way of life,* entre casas de cozinhas e quintais e casas de jardins e salas de estar
VIDAL, Wylnna
Doutoranda do PPGAU/UFPB; Professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo - DAU/UFPB; wylnna@yahoo.com.br

A CASA (E O MORAR À) BRASILEIRA: ESPAÇOS PRIVADOS, QUESTÕES PÚBLICAS

THE HOUSE AND BRAZILIAN WAY OF LIVING: PRIVATE SPACES, PUBLIC ISSUES

LA CASA Y LA FORMA BRASILEÑA DE VIVIR: ESPACIOS PRIVADOS, ASUNTOS PÚBLICOS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

TRABALHO 01:
A casa brasileira e seu outro

TRABALHO 02:
Classe social e a arquitetura moderna no morar por categoria profissional: o caso das casas militares no Brasil

TRABALHO 03:
Entre o enraizamento e a invenção
Brasília nas viagens pelo morar contemporâneo nos escritos de F. Choay (1956-1965)

TRABALHO 04:
Sobre tanques e quartos de empregada em casas modernas

TRABALHO 05:
A atração do *american way of life,* entre casas de cozinhas e quintais e casas de jardins e salas de estar

A CASA (E O MORAR À) BRASILEIRA: ESPAÇOS PRIVADOS, QUESTÕES PÚBLICAS

PROPOSTA GERAL DO SIMPÓSIO

O simpósio pretende instigar reflexões sobre a casa brasileira e as formas de morar entre nós, considerando as relações, nada isenta de tensões e contradições, entre as promessas modernas de superação de práticas e lógicas de funcionamento tidas como arcaicas, e a persistência, nas condições da modernidade tal como materializadas na realidade brasileira, dessas mesmas lógicas arcaicas sob o aparato formal, sedutor e um quê ludibriante, da nossa moderna arquitetura brasileira, especificamente em sua configuração doméstica.

Vista em perspectiva histórica, a centralidade da casa como núcleo gerador da sociedade brasileira, em suas consequências positivas e negativas ao corpo social da nação, com rebatimentos diretos nos (des)caminhos da vida pública no país até hoje, é um dado inquestionável. Pensadores tão singulares quanto Oliveira Viana e Gilberto Freyre, díspares na apreciação do processo histórico de formação nacional, encontraram na casa um ponto consensual em que ancorar seu esforço interpretativo das idiossincráticas “raízes do Brasil”. Não é mera coincidência, portanto, que a investigação em torno da casa brasileira tenha se tornado uma

constante em todo o movimento artístico-intelectual disparado a partir da ação de Ricardo Severo, em meados da década de 1910, voltado à fixação de uma identidade arquitetônica genuinamente brasileira impregnada, como todo processo de construção identitária que se preze, de mitificações, elisões e seleções discricionárias ideologicamente motivadas.

Desde a mirada que este simpósio busca fomentar, o encontro entre a "casa-grande" e a "máquina de morar", tomadas como representação por antonomásia das formas tradicionais e modernas de morar, esteve longe de se resolver em um "equilíbrio de contrastes"; e quando tal se deu o foi por meio de acomodações forçadas, obliterações profundas ou desprezo cabal de muitas das expectativas alimentadas pela modernidade, em franca desconformidade com as demandas de uma sociedade de base patrimonialista e conservadora.

O primeiro trabalho busca instigar uma reflexão sobre os desencontros, deliberados ou circunstanciais, entre as perspectivas de uma vida social de base moderna e a permanência, no âmbito da arquitetura moderna brasileira, em particular a arquitetura residencial, de lógicas e arranjos reveladores dos modos em que essa arquitetura, cuja modernidade e vigor formal são inquestionáveis, acomodou em seu interior os descompassos de formação da sociedade brasileira em sua face arcaico-moderna.

O estudo da produção das vilas militares no Brasil a partir de um diálogo com o contexto temático da habitação e da arquitetura moderna é o norte de análise do segundo trabalho. As vilas militares são entendidas enquanto conjuntos de casas ou blocos de apartamentos, formados por unidades padronizadas e produzidas em série em todo o território nacional para uma categoria profissional que é dividida em patentes hierárquicas, inerentes à corporação, mas também é fragmentada socialmente em virtude das diferenças de classe manifestadas em seu interior, oscilando entre um tradicionalismo estético e a incorporação parcial de elementos da arquitetura moderna, bem como congregando preocupações climáticas e uma discussão regionalizada de projetos.

O terceiro trabalho trata do encontro da historiadora e crítica de arquitetura e urbanismo Françoise Choay com Brasília, no decurso das viagens que a realizações emblemáticas da arquitetura e do urbanismo realiza no final dos anos 1950, a exposição internacional de arquitetura "Interbau", realizada em Berlim (1957), aos conjuntos habitacionais no entorno da própria Paris (1959), a viagem para o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte em Brasília (1959) e à casa de Kiyonori Kikutake em Tóquio (1960). A partir de sua experiência nessas diferentes cidades, Choay intui a preponderância de um conhecimento de edificar a vida coletiva tipicamente humano. Por contraste, o que Choay também revela é que o discurso do urbanismo dominante naqueles anos – um olhar racional, científico e retórico sobre o mesmo objeto – parece ter se tornado responsável por afastar a vida humana desses seus predicados gregários.

O quarto trabalho desenvolve reflexões sobre alguns impasses e contradições do morar no Brasil a partir de duas casas emblemáticas para o modernismo brasileiro. Em primeiro lugar, a Casa de Vidro, concluída em 1951 para ser a residência de Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi. E a Casa Carmen Portinho, projeto de Affonso Eduardo Reidy para ali viver com sua parceira, a engenheira feminista cujo nome batiza o projeto. Embora esta última tenha bem menos área construída, as duas casas têm pontos em comum: um enorme terreno de quase 10 mil m2 e a localização, respectivamente no Morumbi e em Jacarepaguá, ou seja, no meio do nada, distante do centro de São Paulo e do Rio de Janeiro.

As duas casas foram ambientadas (decoração era uma palavra a ser evitada) com móveis modernos e obras de artes. No primeiro caso, parte do acervo que o casal Bardi trouxe da Itália; no segundo, pequenas obras adquiridas por Carmen quando de seu estágio de pesquisa no Reino Unido no final na Segunda Guerra Mundial. Diante de tais impasses, e sem jamais desmerecer as qualidades das casas em questão, elas nos lançam para a indagação do limite de uma casa moderna em um país pouco modernizado. O problema dos empregados, *the servant problem* foi um tema presente na imprensa, nos livros e nas exposições de parte da Europa nos anos 1920. No pós-guerra, era um problema equacionado e mesmo quando havia serviço doméstico nas casas, modernas ou não, dificilmente as empregadas residiam no emprego.

O quinto e último trabalho deste simpósio trata do espaço doméstico moderno, buscando ampliar a compreensão sobre as repercussões da casa unifamiliar produzida nos Estados Unidos, entre 1945 a 1960, no contexto brasileiro. Toma como referência o programa californiano *Case Study House Program* (CSH) – experiência reconhecida no âmbito do debate do *postwar living* estadunidense e difundido no meio profissional brasileiro do período – e propõe uma leitura comparativa entre 04 casas do CSH e 04 casas realizadas na cidade de São Paulo, nos anos 1950.

TRABALHO 01:

A CASA BRASILEIRA E SEU OUTRO

O projeto das vanguardas construtivas na arquitetura do começo do século XX assumiu como etapa incontornável a transformação dos sentidos e da forma do espaço de habitar, compreendido como âmbito primordial da existência social e, portanto, como frente estratégica de combate na construção do *neue welt*. A despeito das singularidades internas às diferentes acepções e acentos vanguardistas, o projeto de uma nova sociedade e de uma nova cultura do modo de vida ancorava-se no potencial emancipador vislumbrado no desenvolvimento de modernas tecnologias cujo alcance já então extrapolava os limites dos espaços estritamente fabris das indústrias e progressivamente avançava sobre o universo doméstico. Dada a expansão global do alcance que o ideário e o universo projetual de matriz vanguardista adquiriu já na primeira metade do século passado, é de se indagar não tanto acerca da permanência desse projeto de sociedade tal como formulado em terras europeias, e que trazia consigo inequívocos ecos iluministas, mas analisar as múltiplas maneiras de acoplamento desse projeto nas distintas circunstâncias históricas em que aportou, as negociações, acomodações ou subversões de que foi objeto em seu funcionamento mundo afora. De que modo opera as esperanças de transformação da vida contidas no projeto das vanguardas em realidades históricas como a brasileira, com seu quadro social tão profundamente marcado pela escravidão e tudo que essa forma de sujeição lega como herança desvirtuada?

Das inúmeras funções desempenhadas pelo escravo negro na sociedade brasileira e, em particular, no espaço doméstico, é por demais conhecido o trecho de *Depoimento de um arquiteto carioca* (1951), de Lucio Costa, em que expõe o funcionamento da casa brasileira da colônia do império e sua total dependência em relação a essa "mistura de coisas, de bicho e de gente, que era o escravo". Essencial a cotidiano da casa e ao universo de práticas e vivências que se desenvolviam em torno e a partir dela, "era ele [o escravo] que fazia a casa funcionar: havia negro para tudo – desde negrinhos sempre à mão para recados, até negra velha, babá. O negro era esgoto; era água corrente no quarto, quente e fria; era interruptor de luz e botão de campainha; o negro tapava goteira e subia vidraça pesada; era lavador automático, abanava que nem ventilador". Situação que tão pouco se alterou com o fim da escravidão, tanto mais que este se dá sem qualquer projeto de sociedade inclusiva que pudesse alterar estruturalmente o lugar do negro na sociedade brasileira. Livres os escravos, contudo, "os vínculos de dependência e os hábitos cômodos da vida patriarcal de tão vil fundamento, perduraram, e, durante a primeira fase republicana, o custo baixo da mão de obra doméstica ainda permitiu à burguesia manter, mesmo sem escravos oficiais, o trem fácil da vida do período anterior".

Parte constitutiva do projeto de nação moderna que a República pretendia instaurar, o fim da escravidão não produziu de fato uma ruptura histórica, nem instaurou uma modernidade social em seu rastro. Ao contrário, manteve as bases da desigualdade vigentes sob a escravidão, edulcoradas e dissimulados então sob ideais de "ordem e progresso" que estavam longe de abarcar todo o corpo social do país com suas prometidas benesses.

Tomando como ponto de partida as reflexões de Costa, ampliadas em seu escopo para outros escritos de sua lavra e outros autores que se debruçaram sobre a casa brasileira, sua natureza e funcionamento, o presente artigo pretende instigar uma reflexão sobre os desencontros, deliberados ou circunstanciais, entre as perspectivas de uma vida social de base moderna e a permanência, no âmbito da arquitetura moderna brasileira, em particular a arquitetura residencial, de lógicas e arranjos reveladores dos modos em que essa

arquitetura, cuja modernidade e vigor formal são inquestionáveis, acomodou em seu interior os descompassos de formação da sociedade brasileira em sua face arcaico-moderna.

REFERÊNCIAS:

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Sentido da formação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BRUAND, Yves (1981). **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. 3.ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

CHIAPPINI, Lígia, e BRESCIANI, Stella (org.). **Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2002.

COSTA, Lúcio. **Registro de uma vivência**. 2ª ed. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

_____ **Lúcio Costa: sobre arquitetura**. (org. Alberto Xavier). Porto Alegre: CEUA, 1962.

FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

GOODWIN, Philip. **Brazil Builds: architecture new and old (1652-1942)**. New York: MoMA, 1943.

MOTTA, Marly Silva da. **A nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da independência**. Rio de Janeiro: Editora da FGV-CPDOC, 1992.

NOBRE, Ana Luiza e outros (org.). **Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

XAVIER, Alberto (org.). **Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração**. Ed. rev. ampl. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TRABALHO 02:

CLASSE SOCIAL E A ARQUITETURA MODERNA NO MORAR POR CATEGORIA PROFISSIONAL: O CASO DAS CASAS MILITARES NO BRASIL

Este artigo estuda a produção das vilas militares no Brasil a partir de um diálogo com o contexto temático da habitação e da arquitetura moderna. As vilas militares são entendidas enquanto conjuntos de casas ou blocos de apartamentos, formados por unidades padronizadas e produzidas em série em todo o território nacional para uma categoria profissional que é dividida em patentes hierárquicas, inerentes à corporação, mas também é fragmentada socialmente em virtude das diferenças de classe manifestadas em seu interior. A literatura acadêmica sobre a produção de conjuntos habitacionais por categoria profissional, especificamente daqueles financiados pelos Institutos de Aposentadorias e Pensões (IAPs) – cuja divisão de órgãos atendeu aos bancários (IAPB), comerciários (IAPC), industriários (IAPI), condutores de veículos e empregados de empresas de petróleo (IAPETEC)–, tem sido objeto de debate de diversos autores, destacando-se Bonduki (2002; 2014), Bruna (2010) e outros. Por outro lado, a produção governamental promovida pelo Exército para a sua categoria profissional, ou seja, os militares, mantém-se como uma lacuna historiográfica. Quais são as suas características? Qual a sua relação com produção governamental civil daquele mesmo contexto, suas semelhanças e diferenças?

Antes de mais nada, faz-se necessário compreender as particularidades da produção das vilas militares, enquanto produto de uma corporação, cuja estrutura organizacional está assentada na disciplina e na divisão hierárquica, seguindo a filosofia do "círculo de pares", que significa "âmbitos de convivência entre os militares da mesma categoria, que têm a finalidade de desenvolver o espírito de camaradagem", segundo o Estatuto dos Militares (1980). As relações sociais, suas estratificações e práticas, representadas dentro deste grupo, materializam-se no espaço pela diferenciação hierárquica, seguindo um modelo espacial segregado como as vilas operárias, em que as casas dos operários (equivalente aos sargentos) eram separadas das casas dos engenheiros ou outros profissionais (oficiais e comandantes). As mesmas estratificações também são representadas na arquitetura, de modo que os maiores escalões são contemplados com residências de maiores dimensões e melhor padrão construtivo, enquanto as menores unidades se destinam às patentes inferiores. Outro termômetro para se avaliar as variações por patente hierárquica e, consequentemente, do padrão social, está relacionada com o programa de necessidades e, em particular, com a existência do quarto de empregada. No caso das casas militares, estes cômodos variam entre zero a dois quartos a depender da hierarquia militar do sargento ao comandante, respectivamente. Outra variação verificada a partir dos anos sessenta foi em relação ao grau de apropriação da arquitetura moderna no processo de projeto das casas militares: as casas dos oficiais passaram a incorporar, cada vez mais, elementos da arquitetura moderna sobretudo nas suas fachadas, enquanto os exemplos individuais das casas dos comandantes assumiram o moderno em maior intensidade espacial e estética. Em contraposição, poucas casas projetadas para os sargentos manifestavam elementos modernos.

Diferenças de apropriação da arquitetura moderna também foram verificadas nos conjuntos habitacionais dos IAPs, como podem ser analisadas a partir dos projetos sistematizados por Bonduki (2014): blocos de apartamentos apresentavam mais elementos modernos, enquanto as unidades unifamiliares ainda se assentavam em características funcionais e plásticas mais tradicionais. Outra diferenciação de apropriação em um mesmo conjunto se dava entre casas e equipamentos coletivos, de modo que as primeiras eram

tradicionais ao passo que os últimos eram modernos. Percebe-se, portanto uma predominância pela arquitetura com características mais tradicionais nos conjuntos de unidades unifamiliares dos IAPs.

No caso das unidades unifamiliares das casas militares, a arquitetura variou entre o tradicional e o moderno, a depender da patente hierárquica e, por conseguinte, do padrão social. A partir deste cenário, questiona-se: existe uma relação entre classe social e o grau de apropriação da arquitetura moderna em conjuntos coletivos de casas unifamiliares? Busca-se, com isso, discutir os limites e graus de apropriação de princípios e elementos modernos em diferentes classes sociais, a partir de uma visão de um seleto grupo da sociedade formado pela categoria profissional, por meio da construção de vilas militares entre as décadas de 1950 e 1960.

Os projetos arquitetônicos das moradias militares foram alicerçados em uma lógica projetual tecnocrática de organização, codificação e estandardização em todo o território nacional entre as décadas de 1950 e 1960, mas, apesar da unidade de gestão, estavam longe de apresentar uma produção uniforme, dado a heterogeneidade do corpo social da instituição. Durante este recorte, marcado pela liberação de grande soma de recursos por Juscelino Kubistchek para a construção de casas militares, observou-se um incremento na produção de projetos urbanos para áreas residenciais militares e uma multiplicação de projetos de arquitetura, que experimentaram significativas mudanças projetuais, oscilando entre um tradicionalismo estético e a incorporação parcial de elementos da arquitetura moderna, bem como congregando preocupações climáticas e uma discussão regionalizada de projetos. Em suma, essa periodização representa um momento profícuo de rupturas no processo de projeto das casas militares, que não deve ser estudada sob uma perspectiva endógena, mas como uma lente para se interpretar as mudanças de apropriação da arquitetura moderna nas casas de classe média, conforme apontado por Lara (2008), bem como para se interpretar a própria sociedade brasileira, considerando-se a complexidade social deste seleto grupo profissional.

REFERÊNCIAS:

BONDUKI, Nabil. **Origens da habitação social no Brasil**. Arquitetura moderna, lei do inquilinato e difusão da casa própria. 3ª ed. São Paulo: Estação Liberdade; FAPESP, 2002.

BONDUKI, Nabil. **Os pioneiros da habitação social**. Cem anos de construção de política pública no Brasil. Volume 1. 1a ed. São Paulo: Editora Unesp; Edições Sesc, 2014.

BRUNA, Paulo J. V. **Os primeiros arquitetos modernos**: habitação social no Brasil 1930/1950. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

LARA, Fernando L. C. **The rise of popular modernist architecture in Brazil**. Gainesville: University Press of Florida, 2008.

TRABALHO 03:
ENTRE O ENRAIZAMENTO E A INVENÇÃO
BRASÍLIA NAS VIAGENS PELO MORAR CONTEMPORÂNEO NOS ESCRITOS DE F. CHOAY (1956-1965)

Françoise Choay é reconhecida mundialmente por seus escritos sobre urbanismo e sobre a noção patrimônio. São seus títulos mais conhecidos: *"Urbanismo. Utopias e Realidades"* (CHOAY, 1965), *"A regra e o modelo"* (CHOAY, 1980) e *"A alegoria do patrimônio"* (CHOAY, 1992). No entanto, poucos são os trabalhos que se dedicaram ao início de sua atividade como escritora e crítica nas áreas de arte, arquitetura e design na imprensa periódica e de acesso ao grande público (OUAHÈS, 1999; CAPPELLO, 2009; PEIXOTO, 2017; 2018)

É justamente na intensa produção para revistas, sobretudo em *L'Oeil* (1958-1959), *France Observateur* (1956-1961) e *La Quinzaine Littéraire* (1966-1977), que as questões urbanas começam a ser trabalhadas gradualmente pela autora. Entre 1956 e 1965, Choay parece se inteirar dos diferentes planos para a região de Paris, além de tematizar e se posicionar frente aos principais problemas do planejamento das cidades ao redor do mundo: o crescimento urbano sem projeto e sem acesso à cidadania ("bidonvilles"), a extensão urbana e a formação de subúrbios (as "cités-jardins" e a "banlieu"), a construção de habitação para a maioria ("grands ensembles") e os impactos da construção de novas cidades *ex nihilo*.

Além disso, ao apresentar as colocações do grupo de arquitetos e teóricos da arquitetura que frequentava – Jean Prouvé, Michel Écochard, Iannis Xenakis, Le Corbusier e, possivelmente, Charlotte Periand, Eero Saarinen e Bruno Zevi – esses artigos de Choay demonstram ser também uma espécie de termômetro do impasse epistemológico enfrentado por arquitetos e urbanistas nos anos que se seguem ao nono e décimo encontros dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAMs).

Nesses escritos do começo da vida pública de Choay, os sentidos da palavra "habitar" são tematizados em profundidade. São abordados tanto a significação que o ato de "habitar" adquire junto a diferentes grupos sociais de "habitantes", quanto seu papel como produto de culturas construtivas e profissionais.

Aqui, se percebe o início de uma pesquisa que conformaria, no futuro, o objeto central dos livros mais célebres desta autora. Nas páginas desses curtos artigos para o grande público, Choay começou a colocar em foco os impasses, mas também as possibilidades, das teorias do urbanismo contemporâneo. Se por um lado apontou que o urbanismo como vinha sendo praticado era uma tradição construtiva e profissional em eminente falência. Por outro, buscou demonstrar também a existência de um processo de abertura às experiências passadas e contemporâneas que pareciam instaurar novas formas de construção do habitat humano. Ou seja, fazia uma espécie de voto à sua renovação.

Para ilustrar este percurso de Choay, no presente trabalho, enfocaremos os artigos em que a autora relata quatro viagens: à exposição internacional de arquitetura "Interbau", realizada em Berlim (1957), aos conjuntos habitacionais no entorno da própria Paris (1959), a viagem para o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte em Brasília (1959) e à casa de Kiyonori Kikutake em Tóquio (1960).

Buscaremos demonstrar que, a partir de sua experiência nessas diferentes cidades, Choay intui a preponderância de um conhecimento de edificar a vida coletiva tipicamente humano. Não se trata de um

saber inato, mas certamente o produto de uma construção longa e lenta de indivíduos e sua cultura. Um saber silencioso que apesar de partir da tradição, não é passadista. Pois ele, mesmo quando se utiliza de formas do passado, não se trata de um uso dado por seu valor retórico, mas sim um ato impregnado de sentido, repleto de experiência e de vida.

Por contraste, o que Choay também revela é que o discurso do urbanismo dominante naqueles anos – um olhar racional, científico e retórico sobre o mesmo objeto – parece ter se tornado responsável por afastar a vida humana desses seus predicados gregários.

Como se pode perceber, trata-se de um momento de balanço e de construção de novas balizas teóricas e sensíveis. As inclinações para os estudos culturais que em meados dos anos 1950 eram trabalhados por Choay apenas junto a pulsões dos artistas plásticos e designers de moda, com essas viagens, passa a ganhar corpo na crítica da arquitetura e do urbanismo.

Por fim, sublinharemos o papel da visita à Brasília na construção dessas ponderações. Choay visitou o canteiro de obras da construção da cidade na primavera de 1959, durante "Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte". Entre os debates de expoentes da crítica da arte e da arquitetura do período, entre elogios e críticas à construção da nova capital do Brasil, Choay se detém aos modos de habitar: as edificações projetadas por Oscar Niemeyer, que lhe remetem os *grandes ensembles* de seu país, e a "cidade livre", construída sem projeto pelos trabalhadores da futura capital, mas que lhe fazem afirmar que "Brasília nos oferece [...] a mais bela ocasião de meditar sobre o destino da cidade" (CHOAY, 1959, p. 15).

A hipótese que Choay parece desenhar a partir desta experiência é que para se construir de fato a "cidade do futuro", aquela que seja o lugar da "habitação para maioria", aquela que possa ser mais do que "um simples abrigo", talvez fosse necessário se voltar para aquele saber silencioso de edificar com a tradição, sem, contudo, deixar de almejar a construção de novos cenários para a vida coletiva.

REFERÊNCIAS:

CAPPELLO, M. B. C. **Congresso Internacional de Críticos de Arte 1959:** Difusão nas Revistas Internacionais e Nacionais Especializadas. Anais do 8º Seminário Docomomo Brasil. Rio de Janeiro: Docomomo Brasil. 2009.

CHOAY, F. Berlin, banc d'essai pour 17 architectes internationaux. **France Observateur**, Paris, 8 agosto 1957. 11-12.

CHOAY, F. Cités-Jardins ou 'cages à lapins"? **France Observateur**, Paris, n. 474, 4 junho 1959. 12-13.

CHOAY, F. Nouvelle zone ou cités-jardins? **L'Oeil**, Paris, n. 55/56, p. 54-61, julho-agosto 1959.

CHOAY, F. Une capitale pré-fabriquée: Brasilia. **L'Oeil**, Paris, n. 59, p. 77-83, novembro 1959.

CHOAY, F. Une capitale sort de terre: Brasilia. **France Observateur**, Paris, n. 492, 8 outubro 1959. 15-16.

CHOAY, F. Le Japon et les problèmes de la cité moderne. **France Observateur**, Paris, p. 20-21, 17 agosto 1960. ISSN 537.

CHOAY, F. Le maison d'un architecte japonais. **Connaissance des Arts**, Paris, n. 104, p. 54-57, outubro 1960.

CHOAY, F. **L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie**. Paris: Seuil, 1965.

CHOAY, F. **La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme**. Paris: Seuil, 1980.

CHOAY, F. **L'Allégorie du patrimoine**. Paris: Seuil, 1992.

OUAHÈS, R. **Chronique d'une mort annoncé. Essai d'interprétation de la théorie d'urbanisme de Françoise Choay, en regard du concept de "mort" appliqué à l'architecture et à la ville (Mémoire de diplome d'etudes approfondies)**. École d'Architecture Paris-Belleville - Université Paris VIII. Paris. 1999.

PEIXOTO, P. **A construção de uma abordagem. Françoise Choay e seu horizonte historiográfico em 1970.** Anais do XVIII Seminário Nacional de História - ANPUH. Florianópolis: ANPUH. 2015.

PEIXOTO, P. A escrita da história como um processo. As práticas historiográficas de Françoise Choay. **Oculum Ensaios**, Campinas, v. 14(1), p. 99-110, janeiro-abril 2017.

PEIXOTO, P. **Uma história do urbanismo em construção. As práticas historiográficas de Françoise Choay (1956-1971) (Tese de doutorado)**. Rio de Janeiro: PROURB-UFRJ, 2018.

TRABALHO 04:
SOBRE TANQUES E QUARTOS DE EMPREGADA EM CASAS MODERNAS

Esta apresentação é sobre duas casas emblemáticas para o modernismo brasileiro. Em primeiro lugar, a Casa de Vidro, concluída em 1951 para ser a residência de Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi. E a Casa Carmen Portinho, projeto de Affonso Eduardo Reidy para ali viver com sua parceira, a engenheira feminista cujo nome batiza o projeto. Embora esta última tenha bem menos área construída, as duas casas têm pontos em comum: um enorme terreno de quase 10 mil m2 e a localização, respectivamente no Morumbi e em Jacarepaguá, ou seja, no meio do nada, distante do centro de São Paulo e do Rio de Janeiro.

As duas casas foram ambientadas (decoração era uma palavra a ser evitada) com móveis modernos e obras de artes. No primeiro caso, parte do acervo que o casal Bardi trouxe da Itália; no segundo, pequenas obras adquiridas por Carmen quando de seu estágio de pesquisa no Reino Unido no final na Segunda Guerra Mundial.

O casal de diretores do MASP ou o arquiteto elegante (como o chamava Lucio Costa) e a engenheira sufragista: nos dois casos, estamos diante de um *Künstlerehepaar*, uma dupla, parceria ligada às artes que é do mesmo modo uma manifestação do casamento modernizado. Este termo, utilizado na Alemanha dos anos 1920, invoca uma projeção auto-consciente do casal de artistas, ligada à movimentos de gênero e a uma parceria entre iguais. Segundo a análise de Tag Gronberg, a idéia de um casal de artistas permite que a artista mulher apresente seu perfil profissional para um universo mais amplo. Nesse caso, mesmo a esfera doméstica "privada" pode se tornar um palco público, uma vitrine para a vida a dois dos artistas. A residência dos Bardi, projeto de Lina chamado de Casa de Vidro já tem no nome – ao remeter à transparência e exposição – a evidência dessa publicidade: um mix de casa e galeria, foi desde sua inauguração apresentada como a possibilidade de um morar moderno. A Casa Portinho, por sua vez, mais discreta, foi construída com uma certa burla do regramento pra a construção de imóveis populares.

Ambas as casas constituem modelos, exemplos de uma domesticidade moderna. São exemplo da circulação das idéias presente no modernismo arquitetônico, mas são também emblemas dos impasses de uma vida moderna em uma casa moderna em um pais com modernização e modernidade vicárias. O departamento dos sérvios domésticos é o lugar onde tal fratura se evidencia.

Em texto de 1958, publicado em uma *Enciclopédia da Mulher*, Lina assinalou que "a casa é espaçosa, especialmente no que se refere às dependências de serviço", e que estes apartamentos pertencem ao tipo de "apartamentos mínimos, espécies de cálulas – para uma ou duas pessuas no máximo". Como se os quartos de empregada fossem um apartamento frankfurtiano, habitação mínima. Estes, contudo, foram pensados em uma condição democrática e progressista da Alemanha dos anos 1920, por arquitetos como Bruno Taut e Ernst May, e sua mensaão dentro de uma mansão soa como se o apartamento mínimo pudesse transferir suas qualidades para qualquer lugar. Progressistas como um bairro em Frankfurt na República de Weimar, os apartamentos mínimos eram, sim, uma marca senhorial na Casa de Vidro?

Carmen Portinho, por sua vez estabelecia que os conjuntos habitacionais que coordenava – o mais conhecido é Pedregulho, projeto de Reidy – não deveriam ter tanques para se lavar roupa. Contudo, tanto sua casa em Jacarepaguá como a casa de fim de semana que o casal construiu em Itaipava, tinham imensos tanques para a lavagem de roupas, provavelmente utilizado pelos empregados das casas.

Diante de tais impasses, e sem jamais desmerecer as qualidades das casas em questão, elas nos lançam para a indagação do limite de uma casa moderna em um país pouco modernizado. O problema dos empregados, *the servant problem* foi um tema presente na imprensa, nos livros e nas exposições de parte da Europa nos anos 1920. No pós-guerra, era um problema equacionado e mesmo quando havia serviço doméstico nas casas, modernas ou não, dificilmente as empregadas residiam no emprego.

Assim como a Casa de Vidro, as casas de Jacarepaguá e Itaipava, belas, econômicas e modernas, apontam os limites de projetos para um cliente que é o prórpio arquiteto, distante do cliente coletivo tão abstrato e idealizado. Tanques e quartos de empregada: o problema dos empregados é basilar para entendermos a expansão de uma arquitetura moderna, não a das casas-manifesto, mas de suas versões corriqueiras, palatáveis, aplicadas ou mesmo vulgarizadas.

Essa distância entre o que se projeta para um coletivo e o que se pratica não era (ou é) uma questão tão somente brasileira, pois até projetar a conhecida Cozinha de Frankfurt, a arquiteta austríaca Margarete Schütte Lihotzky também não tinha sido usuária de uma cozinha sequer: “The truth of the matter was, I’d never run a household before designing the Frankfurt Kitchen, I’d never cooked and had no idea about cooking”.

REFERÊNCIAS:

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**.São Paulo: Perspectiva, 4 ed. 2002

COLOMINA, Beatriz. **Domesticity at War**. Cambrige. Massachussetts: MIT Press, 2007.

COMAS, Carlos e ADRIÀ, Miquel. **La Casa Latinoamericana Moderna: 20 Paradigmas de Mediados del Siglo XX.** México: Gustavo Gili, 2003.

HANSON, Julienne. **Decoding homes and houses**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

LARSON, Magali Sarfatti. **Behind the Postmodern Facade: Architectural Change in Late Twentieth-Century America**. Berkeley: University of California Press, 1993.

TRABALHO 05:

A ATRAÇÃO DO *AMERICAN WAY OF LIFE,* ENTRE CASAS DE COZINHAS E QUINTAIS E CASAS DE JARDINS E SALAS DE ESTAR

Este artigo trata do espaço doméstico moderno, buscando ampliar a compreensão sobre as repercussões da casa unifamiliar produzida nos Estados Unidos, entre 1945 a 1960, no contexto brasileiro. Toma como referência o programa californiano *Case Study House Program* (CSH) – experiência reconhecida no âmbito do debate do *postwar living* estadunidense e difundido no meio profissional brasileiro do período – e propõe uma leitura comparativa entre 04 casas do CSH e 04 casas realizadas na cidade de São Paulo, nos anos 1950.

Promovido pela revista *Arts & Architecture*, o *Case Study House* (1945-1966) publicou 36 projetos, dos quais 24 foram executados. São realizações que ocorrem num quadro do segundo pós-guerra, momento em que, de um lado, a modernidade europeia deixa de ser a única referência para os países da América Latina e de outro, estes países estreitam relações com os Estados Unidos, tanto por questões políticas, no contexto da Guerra Fria, quanto por questões culturais devido à atração exercida pelo *american way of life*, divulgado nas revistas especializadas e de atualidades[1] e através do cinema e da emergente televisão.

Segundo Colomina (2007), o envolvimento com a segunda guerra criou as condições para a consolidação da arquitetura moderna nos EUA, abrindo caminho para aceitação dos espaços domésticos modernos pelo público médio estadunidense, em geral hostil à adoção da arquitetura moderna por associá-la a dois opostos: habitação popular ou casa de ricos extravagantes. (LARSON, 1993). A migração dos esforços bélicos para a indústria de consumo de massas repercutiu na casa de classe média que passou a incorporar novos materiais e arranjos espaciais, uma nova domesticidade resultante da "adaptação aos tempos de paz" (COLOMINA, 2007).

É neste quadro que as casas californianas ganham excepcionalidade, o programa CSH propunha construir casas experimentais, incorporando novos materiais – metais, plástico, painéis em madeira prensada, vidro – e componentes pré-fabricados, visando baixo custo e flexibilidade de soluções construtivas e do arranjo espacial, associando comodidade e conforto ao viver moderno.

No caso brasileiro, a arquitetura moderna quase que fez unanimidade entre todos os setores da população, desde as elites às classes mais populares. Lara (2005) aponta como, no oposto da classe média norte americana, no Brasil se faz presente um amplo patrimônio moderno popular, não profissional. Contudo, a historiografia nos relata que foram sobretudo os modelos europeus e particularmente os Corbuserianos que influenciaram as realizações brasileiras desde cedo (BRUAND, 2002; COMAS, 2002).

Mais recentemente, trabalhos como os de Comas e Adriá, (2003), Irigoyen, (2005), Hormain (2012), Atique e Segawa, (2013), Campos (2015), Cotrim (2017), nos dão conta seja da importância do diálogo entre EUA e

[1] As escolas de arquitetura brasileiras recebiam regularmente revistas norte-americanas, tais como Architectural Record, Architectural Forum, Pencil Points. Tanto na Politécnica de São Paulo quanto no Mackenzie havia assinatura da Arts & Architecture, promotora do programa CSH, desde o seu primeiro número, quando ainda se chamava Califórnia: Arts & Architecture. As revistas de atualidades, abordando temas do cotidiano como a Life Magazine e a Seleções Reader's Digest, que celebravam em suas páginas o *american way of life*, tinham grande circulação entre a classe média urbana no Brasil. (HORMAIN, 2012; JANJULIO, 2015).

Brasil, como das Case Study Houses em particular[2], porém dedica-se mais atenção às realizações mais publicadas, a CSH nº 8, de Charles e Ray Eames e a CSH nº 22, projetada por Pierre Koenig e imortalizada nas fotos de Julius Shulman.

Estudiosos da casa do pós-guerra (COLOMINA, 2007; PENICK, 2007; CUESTA, 2009; JACOBS, 2015) ressaltam que o legado dessa produção transcende a inegável atração exercida por sua estética, sendo mais significativa sua contribuição no estabelecimento de um marco de flexibilidade no uso doméstico, materializado na maior integração entre os espaços, a exemplo da cozinha aberta para os ambientes sociais ou das amplas esquadrias em vidro, conectando diretamente interior e exterior. Segundo Penick (2007), *"the private backyard pátio became the new heart of post-war house.* Para Mc Coy (1989) havia então um ambiente propício, no qual, o Programa Case Study House floresceu, *"inaugurando um novo capítulo no projeto de casas com dois quartos, dois banheiros para famílias sem empregados, com um ou dois filhos – a típica família no pós-segunda guerra, nos EUA"*.

O *american way of life* conquistou notoriedade internacional, servindo de referência para os mais distintos contextos, a exemplo do Brasil, onde foi adaptado para atender aos anseios de uma classe média e média alta, de composição familiar mais numerosa, contando com o auxílio de empregados domésticos. Aos arquitetos brasileiros coube a tarefa de acomodar o *life style* americano, em dose adequada, ao modo de vida de sua clientela.

Em estudo sobre as especificidades da casa moderna no Brasil em relação à Europa e Estados Unidos, Marques (1999) utilizou o hoje clássico conceito sociológico de "modernização conservadora" aplicando-o ao espaço residencial. A autora menciona que as aparências enganam e que a permanência de grandes zonas de serviços – em edículas ou adossadas às casas, sinalizam a repercussão da permanência do trabalho doméstico no projeto residencial. Acrescenta que os processos construtivos seriam aspectos também atrasados ou conservadores da modernização, o que acompanharia, no plano social, os moldes da família brasileira, a exemplo do que sugerem Freyre (1981) e Da Matta (1997). De uma maneira ampla, comenta que no Brasil a modernidade é expressa na fachada, enquanto nos Estados Unidos a modernidade é expressa na cozinha, aberta, equipada e integrada à área social.

Em consonância com este debate, analisamos e comparamos como se dá a relação interior/exterior e a organização dos ambientes sociais e de serviços em 04 casas do CSH – CSH 01 (J. R. Davison, 1948), CSH 20/1 (R. Neutra, 1948), CSH 16/2 (C. Ellwood, 1952) e CSH 22 (P. Koenig, 1960); e 04 casas paulistas – Casa no Morumbi (O. Bratke, 1951), Casa em Santo Amaro (A. F. Paolielo, 1953), Casa em Indianópolis (D. Libeskind, 1956) e Casa em Indianópolis (Botti/Rubin, 1957).

REFERÊNCIAS:

[2] No contexto brasileiro, além das realizações do programa Case Study House, constituem importante referência da experiência doméstica norte-americana os trabalhos de Richard Neutra, Marcel Breuer e aqueles ligados à Escola de Sarasota/Flórida (Irigoyen, 2005).

ATIQUE, Fernando. **Arquitetando a "Boa Vizinhança": a sociedade urbana do Brasil e a recepção do mundo norte-americano, 1876 – 1945.** Tese (doutorado) – FAU/USP. São Paulo, 2007.

CAMPOS, Fernanda Critelli de. **Richard Neutra e o Brasil.** Dissertação (mestrado) – FAU/Mackenzie, São Paulo, 2015.

COLL-BARREU, Juan. **Construcción de los paisajes inventados: Los Ángeles doméstico 1900-1960**. Espanha: Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2004.

COMAS, Carlos e ADRIÀ, Miquel. **La Casa Latinoamericana Moderna: 20 Paradigmas de Mediados del Siglo XX.** México: Gustavo Gili, 2003.

COTRIM, Marcio; VIDAL, Wylnna; TINEM, Nelci. **Ateliers de história da arquitetura: de desenhos e modelos descritivos a desenhos e modelos analíticos**. In: 2º Representar Brasil. São Paulo, 2013.

CUESTA, Daniel E. **Modelos y Series en la casa de posguerra.** Tese (doutorado) – ETSAM/UPM. Madri, 2009.

CURTIS, William J. R. **Arquitetura Moderna desde 1900**. Porto Alegre: BOOKMAN, 2008.

FRIEDMAN, Alice T. **American Glamour and the Evolution of Modern Architecture**. New Haven: Yale University Press, 2010.

GOODWIN, Philip L. **Brazil Builds. Architecture. New and Old. 1652-1942**. MoMa, New York, 1943.

HANSON, Julienne. **Decoding homes and houses**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

HITCHCOCK, Henry Russel. **Latin American architecture since 1945**.MoMa, New York, 1955.

HITCHCOCK, Henry Russel. DEXLER, Arthur. **Built in U.S.A, Post-war architecture**. MoMa, New York, 1952.

HORMAIN, D. **O relacionamento Brasil-EUA e a arquitetura moderna: experiências compartilhadas, 1939-1959.** Tese (doutorado) – IAU/USP. São Paulo, 2012.

IRIGOYEN, Adriana. **Da Califórnia a São Paulo: referências norte-americanas na casa moderna paulista,1945-1960**. Tese (doutorado) – IAU/USP. São Paulo, 2005.

JACOBS, James A. **Detached America: building houses in postwar suburbia.** Charlottesville: University of Virginia Press, 2015.

JANJULIO, M. **A arquitetura doméstica da classe média paulistana nos anos 1950: o "bem viver" moderno**. Tese (doutorado) – IAU/USP. São Paulo, 2015.

LAMPRECHT, Barbara. **Richard Neutra, Complete Works**. Taschen, 2000.

LARA, Fernando; CARRANZA, Luis. **Modern Architecture in Latin American: art, technology, and utopia**. Austin: University of Texas Press, 2014.

LARA, Fernando. **Modernismo popular: elogio ou imitação?** Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, v. 12, n. 13 (2005). PUC-Minas. Disponível em: http://periodicos.pucminas.br/index.php/Arquiteturaeurbanismo/article/view/783/0. Acesso em 13 maio. 2018.

LARSON, Magali Sarfatti. **Behind the Postmodern Facade: Architectural Change in Late Twentieth-Century America**. Berkeley: University of California Press, 1993.

MARQUES, S. **Arquitetura brasileira, uma Pós-Modernidade mais do que contraditória**. Revista de arquitetura e Urbanismo, América do Norte, 5, out. 2008. Disponível em: http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3138/2254. Acesso em: 05 jun. 2010.

MARQUES, Sônia; VIDAL, Wylnna. **CSH nº 8 e CSH nº 9: simultaneamente gêmeas e opostas, viva a diferença!** In: 2º ENANPARQ. Natal, 2012

MARQUES, Sônia; VIDAL, Wylnna et al **- Glamour doméstico: a casa californiana moderna na ótica de Julius Shullman**. In: 2º Representar Brasil. São Paulo, 2013.

MARQUES, S.; NASLAVSKY, G. **Ideology and Aesthetics in Brazilian-U.S. Relations, 1945-1960**. In: VIIIth DOCOMOMO International Conference, 2008, New York, NY.

MARQUES, Sônia; TRIGUEIRO, Edja. **À la recherche de la maison moderniste perdue**. In: MARQUES Sonia (organizadora). Casas e casos: sobre modos de morar no Nordeste do Brasil. Natal, RN: EDUFRN, 2015.

MARTINEZ, Daniel **D. ADS & Arts & Architecture. La publicidad de la revista Arts & Architecture en la construción de la imagén de las arquitecturas del sur de Calofórnia (1938-1967)**. ETSA-UPM). Madri, 2016.

MC COY, Esther. **Case Study Houses 1945-1962**. Hennessey + Ingalls, 1977.

RYBCZYNSKI, Witold. **Home: a short history of an idea**. England: Penguin Books, 1987.

SEGAWA, Hugo; ATIQUE, Fernando. **Latin America and Los Angeles**. In: DE WIT, Wim; ALEXANDER, Christopher James. (Org.). Overdrive: L. A. Constructs the Future 1940-1990. 1 ed. Los Angeles: Getty Research Institute, 2013, v. 1, p. 109-117

SMITH, Elizabeth A. T**. Blueprints for modern living. History and legacy of Case Study Houses.** Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1989.

SMITH, Elizabeth A. T**. The Complete CSH Program 1945-1966**.Taschen, 2009.

V enanparq
Salvador - 2018

A CIRCULAÇÃO DO IDEÁRIO URBANÍSTICO – EUROPA-BRASIL, 1910-2010

THE CIRCULATION OF URBANISTIC IDEAS – EUROPE-BRAZIL, 1910-2010

LA CIRCULACIÓN DEL IDEARIO URBANISTICO – EUROPA-BRASIL, 1910-2010

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA DA CIDADE E DO URBANISMO

COORDENADOR:
CAMPOS, Candido Malta
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do PPGAU da FAU-UPM; candido.campos@mackenzie.br

TRABALHO 01:
O Loteamento do Pacaembu e seus Impactos
SIMÕES JUNIOR, José Geraldo
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do PPGAU da FAU-UPM; jgsj@gmail.com

TRABALHO 02:
Agache no Brasil
CAMPOS, Candido Malta
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do PPGAU da FAU-UPM; candido.campos@mackenzie.br

TRABALHO 03:
Bardet: Trabalhos e Viagens no Brasil
LOURO E SILVA, Hugo
Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Doutorando do PPGAU da FAU-UPM; Professor convidado do Lato Sensu da FAU-UPM;
hugolouroesilva@gmail.com

TRABALHO 04:
As ZACs Francesas e as Operações Urbanas Consorciadas Brasileiras
ABASCAL, Eunice Helena Sguizzardi
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora do PPGAU da FAU-UPM; eunicehab@gmail.com
LIBONI, Rodrigo Seixas
Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGAU da FAU-UPM; r.liboni@gmail.com

TRABALHO 05:
Fundamentação Teórica deste Projeto de Pesquisa
ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana
Doutora em História pela École de Hautes Etudes en Sciences Sociales; Pesquisadora do PPGAU da FAU-UPM; angotti@usp.br

A CIRCULAÇÃO DO IDEÁRIO URBANÍSTICO – EUROPA-BRASIL, 1910-2010

THE CIRCULATION OF URBANISTIC IDEAS – EUROPE-BRAZIL, 1910-2010

LA CIRCULACIÓN DEL IDEARIO URBANISTICO – EUROPA-BRASIL, 1910-2010

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA DA CIDADE E DO URBANISMO

TRABALHO 01:
O Loteamento do Pacaembu e seus Impactos

TRABALHO 02:
Agache no Brasil

TRABALHO 03:
Bardet: Trabalhos e Viagens no Brasil

TRABALHO 04:
As ZACs Francesas e as Operações Urbanas Consorciadas Brasileiras

TRABALHO 05:
Fundamentação Teórica deste Projeto de Pesquisa

A CIRCULAÇÃO DO IDEÁRIO URBANÍSTICO – EUROPA-BRASIL, 1910-2010

Este Simpósio Temático surgiu a partir de um projeto de pesquisa com duplo financiamento, pelo CNPq e pelo Fundo Mackenzie de Pesquisa - Mackpesquisa, entre 2014 e 2015, "Protagonistas do Ideário Urbanístico Europeu em São Paulo, 1910-2010", e poderá servir para uma maior divulgação entre os presentes ao V ENANPARQ em Salvador. Desde a colaboração estabelecida entre pesquisadores brasileiros com pesquisadores franceses de diversas instituições, por ocasião de vários Diálogos França-Brasil, desde 2011, o projeto em questão vem analisar aspectos do desenvolvimento do urbanismo e do planejamento urbano no Brasil desde o início do século XX até a primeira década do presente século, enfocando episódios significativos na circulação do ideário urbanístico europeu no Brasil; por meio da análise das contribuições de alguns dos principais protagonistas europeus desse processo.

Com base no levantamento, sistematização e análise crítica da documentação relativa ao debate urbanístico e aos principais episódios reveladores dessa circulação, com suas interfaces e cruzamentos, podemos destacar, neste Simpósio Temático, as figuras de Barry Parker (1867-1947), oriundo do Garden City Movement, contratado pela Companhia City, que esteve em São Paulo entre 1917 e 1919, responsável pelos projetos urbanísticos do Jardim América, Pacaembu e Alto da Lapa, objeto da exposição do Prof. Dr. José Geraldo Simões Junior, professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie; Donat-Alfred Agache (1875-1959, representante da escola de urbanisme da SFU – Societé Française des Urbanistes, contratado para elaborar o plano de remodelação, extensão e embelezamento do Rio de Janeiro entre 1927 e 1930, logo estabelecido no Brasil, também responsável por planos para Vitória, Recife e Curitiba, com atuação em um grande empreendimento privado, o bairro de Interlagos, em São Paulo), objeto da minha exposição; Gaston Bardet (1907-1989, presente em São Paulo como conferencista em 1949, como representante do IUP – Institut d`Urbanisme de Paris, o qual dirigiu), objeto da exposição do Prof. M. Hugo Louro e Silva, dos cursos de Pós-Graduação Lato Sensu ¬da Universidade Presbiteriana Mackenzie e meu orientando de doutorado; as ZACs – Zones d'Amenágement Concerté, como referência para as Operações Urbanas Consorciadas, particularmente a Operação Urbana Água Branca em São Paulo, objeto da exposição da Profa. Dra. Eunice Helena Sguizzardi Abascal, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo Stricto Sensu da Universidade Presbiteriana Mackenzie, e do pesquisador independente M. Rodrigo Seixas Liboni; e a fundamentação metodológica do projeto de pesquisa, no caso, a exposição da pesquisadora independente Dra. Heliana Angotti Salgueiro.

Todos portadores de importantes elementos do pensamento urbanístico moderno e contemporâneo, com passagens decisivas pelo Brasil. Vale assinalar que a fundamentação teórica deste projeto resultou dos resultados de projeto de pesquisa anterior sobre a circulação do ideário urbanístico entre as grandes cidades sul-americanas, "A Cidade Iberoamericana: História, Cultura e Urbanismo. Passagens do Ideário Urbanístico entre Buenos Aires, Rio de Janeiro e São Paulo", financiado pelo CNPq e pelo Fundo Mackenzie de Pesquisa – Mackpesquisa, entre 2010 e 2012.

Partindo dos trabalhos já acumulados sobre essa temática, e do campo de conhecimento existente, por meio de uma análise crítica centrada em episódios particularmente reveladores em tais contatos, com base em levantamentos focalizados da documentação existente em acervos paulistanos e franceses; contribuir para esclarecer o envolvimento desses personagens e seu papel crucial para a difusão, circulação e adaptação dos aportes do pensamento urbanístico no Brasil, em diversas e sucessivas formulações.

O referencial francês permanece recorrente e vem pontuando nossas intervenções com particular veemência há mais de cem anos, desde o exemplo haussmaniano onipresente entre o final do século XIX até 1920, até as ZACs, principal precedente para as atuais operações urbanas consorciadas. Nesse sentido, esse referencial, esclarecido em seus alcances e limitações por meio de episódios marcantes e do papel de seus protagonistas, torna-se particularmente ilustrativo das contradições presentes em nossos processos de intervenção e modernização urbanística. Para isso o recurso, e retorno, aos acervos franceses é indispensável, trazendo à tona e sistematizando uma documentação ainda não suficientemente explorada. Identificando, principalmente, conflitos e problemáticas presentes em torno desses episódios, pretendemos ajudar a desvendar o alcance e os limites dos processos de incorporação de elementos do(s) ideário(s) urbanístico(s) difundidos localmente, suas traduções e adaptações, suas interfaces, cruzamentos e diálogos.

Este Simpósio Temático pretende contribuir para o aprofundamento do tema, na medida em que a multiplicidade de proposições e intervenções urbanísticas em pauta ao longo do último século mobilizou importantes protagonistas de matriz europeia nesse debate. As circunstâncias de seu envolvimento, o papel dos principais protagonistas e outros envolvidos, sua repercussão nos meios especializados, ajudam a desvendar o alcance e os limites do processo de planejamento, com suas contradições, agentes e interesses em disputa.

A história do urbanismo no Brasil envolve não apenas temas fundamentais em termos de contribuições para nossa história urbana, mas também deve ser encarada como referência para subsidiar debates atuais sobre a transformação e o futuro da metrópole; na medida em que grande parte das questões identificadas na cidade tem origem numa série de processos históricos de intervenção urbanística que contribuíram para conformar nossas transformações urbanas ao longo do século. Processos nos quais, muitas vezes, temas lançados no início do século XX – como a concessão urbanística, as parcerias público-privado, e propostas similares às atuais operações urbanas – retornam cem anos depois, recolocando em pauta as capacidades e limites dessa intervenção, suas conexões com interesses determinados, e o papel das consultorias estrangeiras para a articulação e a legitimação das propostas em jogo.

TRABALHO 01:

O Loteamento do Pacaembu e seus Impactos[1]

O loteamento do Pacaembu foi implantado numa área com condições topográficas muito adversas, ou seja, em um vale composto por encostas muito íngremes, além do que, sua implantação e posterior manutenção, só foram possíveis devido às fortes interferências técnicas e políticas da Cia. City junto aos órgãos públicos competentes. Em 1913, já é possível observar na planta da Cidade de São Paulo, o traçado constante na proposta de Bouvard para o arruamento do Pacaembu, realizado por encomenda da Cia. City em 1912. A vinda de Barry Parker para o Brasil, em 1917, para trabalhar na Cia. City em São Paulo, trouxe novo impulso para as atividades da empresa na cidade. Parker era um notório urbanista inglês, que tinha trabalhado junto aos pioneiros do Garden City Movement, Ebenezer Howard e Raymond Unwin. Ajudou a projetar a primeira cidade-jardim inglesa, Letchworth, em 1904. Na I Guerra Mundial mudou-se para o Porto, antes de vir a São Paulo. A sua vivência com um novo método de pensar e projetar a cidade, valorizando os espaços públicos generosos, o verde abundante e lotes amplos com casas implantados em boa distância das divisas, traz para São Paulo a concepção de um ideário urbanístico bastante distinto de nossa concepção então tradicional. Suas inovações no Pacaembu (Figura 1) foram decisivas para os loteamentos que viriam a seguir em São Paulo e outras cidades, com destaque, entre outros, para a Pampulha em Belo Horizonte e o Caminho das Árvores em Salvador.

Figura 1: Obras do Loteamento Pacaembu – Cia City – 1936. Fonte: Cia City. Disponível em: <http://www.ciacity.com.br>.

[1] Este autor teve a inscrição no V ENANPARQ paga pelo PROEX - programa de excelência acadêmica da CAPES.

TRABALHO 02:

Agache no Brasil[2]

O arquiteto francês Donat-Alfred Agache (1875-1959; como era conhecido, seu nome completo era Alfred Hubert Donat Agache), egresso da École des Beaux-Arts, em 1905 (posteriormente, também se formou no Collège Libre des Sciences Sociales em 1909) foi um dos principais representantes internacionais da escola francesa de urbanismo, protagonizada pela SFU – Societé Française des Urbanistes (da qual foi um dos fundadores em 1911) e pela Seção de Higiene Urbana e Rural do Musée Social de Paris, das quais foi um ativo participante. Seu primeiro destaque fora da Europa foi o terceiro lugar no concurso para Canberra, nova capital da Austrália, em 1912 (partes de seu plano seriam incorporados à cidade). Até o início da década e 1920 participou de planos para outras cidades, com destaque para Istambul. Em 1927 muda-se para o Rio de Janeiro, contratado pelo prefeito Antonio Prado Junior para elaborar o primeiro plano geral da então capital federal, completado em 1930 (Figura 2). Tendo atuado também em Porto Alegre, projetando o Parque Farroupilha, e em São Paulo, para um loteador particular, planificando o bairro de Interlagos, e para empresas urbanísticas particulares (Viret e Marmorat, e Coimbra Bueno) com planos para Recife, Vitória e, principalmente, Curitiba. Este trabalho, baseado em material recolhido junto ao antigo Musée Social (atual CEDIAS) e na revista Urbanisme, procura precisar os elementos do debate urbanístico, no diálogo estabelecido entre Agache e o Brasil.

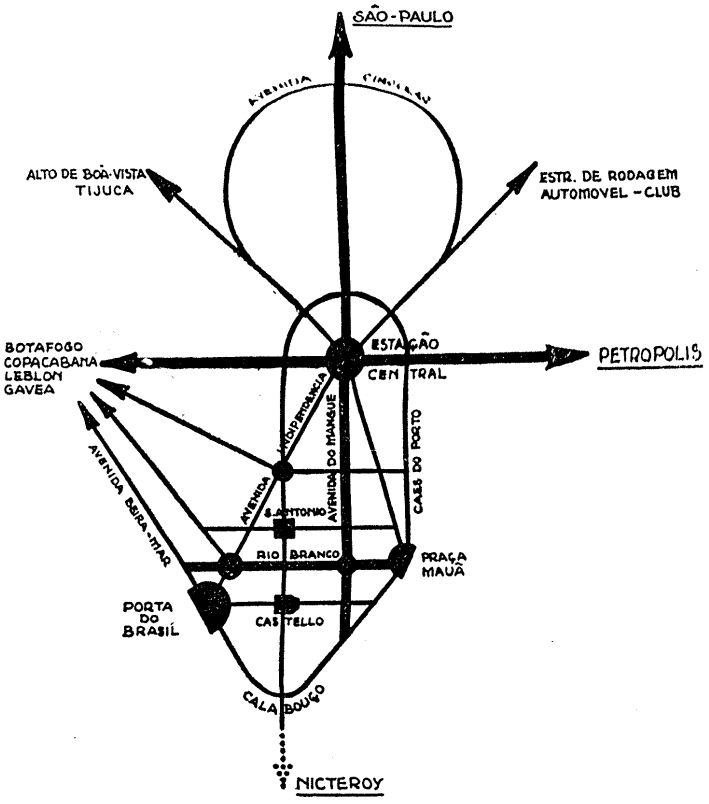


Figura 2: Proposta viária para o Rio de Janeiro, denominada de "Connexão ente os cinco dedos". Fonte: AGACHE, Alfred. *Cidade do Rio de Janeiro: Remodelação, extensão, embellezamento.* Paris: Foyer Brésilien, 1930, p. 137.

[2] Este autor teve a inscrição no V ENANPARQ paga pelo PROEX - programa de excelência acadêmica da CAPES.

TRABALHO 03:

Bardet: Trabalhos e Viagens no Brasil[3]

Em consulta aos arquivos profissionais de Gaston Bardet no Institut Français d'Architecture, acessou-se vasto material que, posto em ordem cronológica, insinuam a construção do reconhecimento de Bardet à realidade urbana brasileira, em tempo do desenvolvimento de suas pesquisas e propostas. Fez viagens pela América Latina, entre o final dos anos 1940 e o início dos anos 1950, onde visitou oficialmente a Argentina, Chile, Cuba, México e Peru, além do Brasil. Em seus arquivos pessoais, Gaston Bardet organizou artigos de jornais e fotografias dos eventos que participou em todos esses países. Dentre elas, a pasta do Brasil destaca-se pela quantidade de informações. Parte de seu trajeto de conferências passou pela cidade de São Paulo, em agosto de 1948 e setembro de 1949 (Figura 3). Bardet arquivou em seus registros pessoais notas sobre sua chegada ao país, exaltando seus méritos acadêmicos como especialista em urbanística. Ministrou cinco conferências diferentes em 1948, patrocinadas pela Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo e o Departamento Regional do Serviço Social da Indústria; e os temas das conferências foram "Sociologia e Urbanismo", "A Escala Comunitária", "A Organização Natural e Regional da França", "A Nova Estrutura Rural" e "Simbiose Cidade-Campo". Em março de 1953, Gaston Bardet foi responsável por curso intensivo com duração de quatro meses de urbanismo na Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais (UMG, atual UFMG), na qual se envolveu em debate com professores e alunos defensores do urbanismo modernista.

Figura 3. Fotografia de Gaston Bardet em uma de suas conferências no Brasil, em 2 de setembro de 1949. Fonte: Reprodução de Hugo Louro e Silva do arquivo pessoal de Bardet, localizado no Institut Français d'Architecture.

[3] Este autor teve a inscrição no V ENANPARQ paga pelo Fundo Mackenzie de Pesquisa - Mackpesquisa, e também foi bolsista do Mackpesquisa ao longo deste projeto.

TRABALHO 04:

As ZACs Francesas e as Operações Urbanas Consorciadas Brasileiras[4]

As Zones d'Aménagement Concerté, instrumento com diversos princípios análogos às Operações Urbanas Consorciadas no Brasil, foram instituídas na França no ano de 1967 com a aprovação da Loi d'Orientation Foncière (LOF), documento que durante três décadas constituiu a estrutura principal das práticas de planejamento urbano francesas. Após mais de 50 anos e com algumas mudanças e aprimoramentos na legislação, as ZACs continuam sendo propostas e implementadas, conformando um instrumento que se mostrou, muitas vezes, bastante eficaz para a viabilização de transformações urbanísticas (Figura 4). Essa situação contrasta com as pouco expressivas requalificações do ambiente construído e parcos resultados urbanísticos atingidos pelas Operações Urbanas Consorciadas em São Paulo. Embora esta diferença de efetividade esteja relacionada com as disparidades socioeconômicas e institucionais constatadas entre os dois países, relacionando-se também com a maior experiência francesa na institucionalização deste tipo de intervenção urbanística, não pode ser excluída a hipótese de que os métodos de financiamento, formulação e aplicação do instrumento francês sejam determinantes para o alcance de seus objetivos. Por isso este tópico buscará analisar caraterísticas das ZACs buscando convergências e divergências com as Operações Urbanas Consorciadas, na tentativa de encontrar formas de aprimoramento dos modos de intervenção urbana brasileiros.

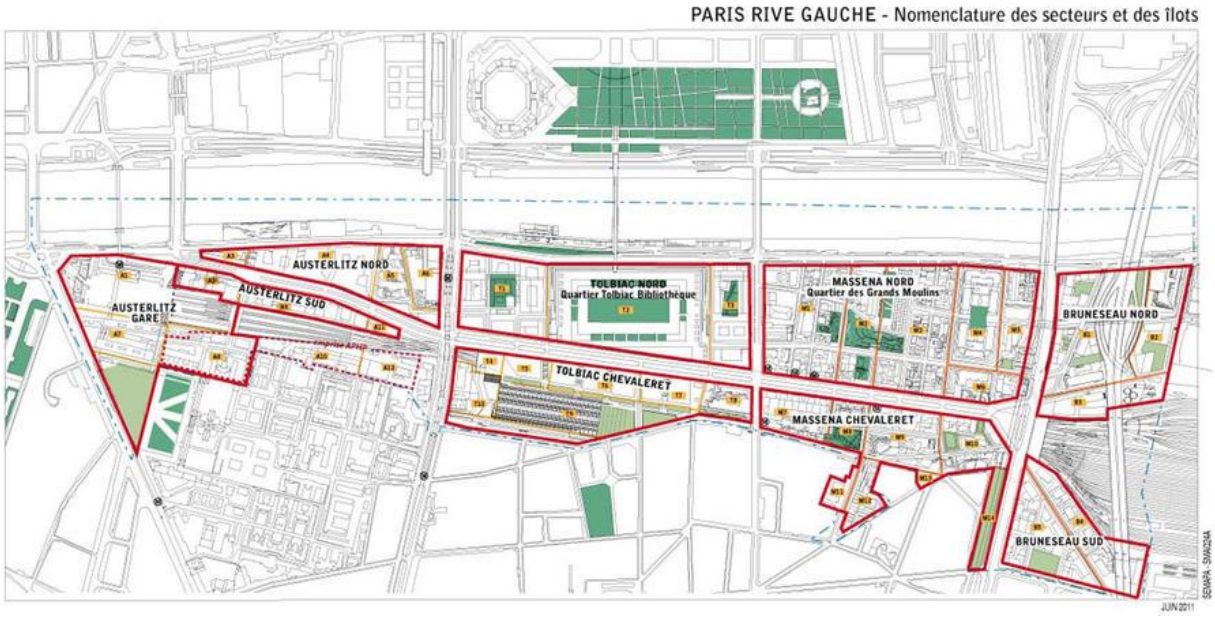


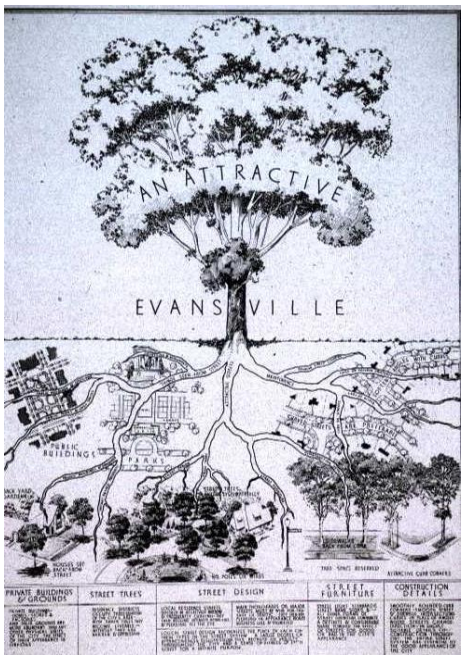
Figura 4: Setores da ZAC Paris Rive Gauche. Fonte: SEMAPA, 2015.

[4] A Profa. Eunice teve a inscrição no V ENANPARQ paga pelo PROEX - programa de excelência acadêmica da CAPES. Uma co-autora deste trabalho é a Profa. Dra. Angélica A. T. Benatti Alvim, mas não foi possível inclui-la neste Simpósio Temático por ela estar participando de diversos outros simpósios e mesas no ENANPARQ.

TRABALHO 05:

Fundamentação Teórica deste Projeto de Pesquisa

Enfoques comparativos e sobre transferências de referenciais urbanos e arquiteturais, levando em conta a circulação de atores e ideários, estão presentes nos projetos de pesquisa de estudiosos do urbanismo e da arquitetura no Brasil, e vêm sendo repensados nos últimos dez anos sob diversas metodologias da História e Ciências Sociais. Assim, comparações relacionais desdobram-se em *histórias cruzadas* (M. Werner e B. Zimmermmann), em que trajetórias de protagonistas se interceptam, temporalidades se redefinem, referências coexistem ou tomam direções imprevistas – experiências de deslocamento ou a circulação de indivíduos constituem, pois, exemplos de estudos de reinterpretação de representações francesas que adquirem um caráter transnacional, embora sob diferentes regimes de historicidade, contextos culturais e possibilidades de aplicação. Posturas metodológicas vão hoje além do comparatismo, atentas às assimetrias e diacronias das transferências e circulações. A reflexão retrospectiva parte de publicações pessoais (*case studies* entre a França e o Brasil) para chegar à pesquisa atual em torno do engenheiro paulista e professor Luiz de Anhaia Mello, e prioriza, sobretudo, relações entre seus textos e os livros de sua biblioteca, remetendo desta feita a autores norte-americanos (Figura 5). Em conclusão, os fundamentos desses estudos afiguram-se como sugestões teóricas, que buscam articular as temáticas da mesa em torno das diversas modalidades da apropriação de leituras, projetos e imagens.



Figuras 5 e 6: "An Attractive Evansville" (publicado originalmente por Harland Bartholomew em *The City's Appearance*. City Plan Commission, fascículo 3, Indiana, 1927). Fonte : *City Planning*, v. 4, n. 2, abril 1928 (reprodução da autora na Frances Loeb Library, Harvard GSD); e a "Árvore do Urbanismo" (Mello, Luiz Ignacio Romeiro de. *Problemas de Urbanismo*. São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, 1929.

V enanparq
Salvador - 2018

A CONTRIBUIÇÃO DE FLÁVIO VILLAÇA AO CAMPO DO PLANEJAMENTO E AOS ESTUDOS SOBRE A PRODUÇÃO SOCIOESPACIAL URBANA

THE CONTRIBUTION OF FLÁVIO VILLAÇA TO THE FIELD OF PLANNING AND TO THE URBAN SOCIOSPACIAL STUDIES

LA APORTACIÓN DE FLÁVIO VILLAÇA AL CAMPO DE LA PLANIFICACIÓN Y A LOS ESTUDIOS SOCIOSPACIALES URBANOS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

COORDENADOR:
ZIONI, Silvana
Doutora em Planejamento Urbano e Regional, Professora da UFABC e do PPG PGT UFABC, silvana.zioni@ufabc.edu.br
ABRAHÃO, Sérgio
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da graduação de arquitetura e urbanismo da Universidade Paulista-UNIP; sergio.abrahao@docente.unip.br

TRABALHO 01:
Os principais interlocutores teóricos de Flávio Villaça: de 1974 a 1979
ABRAHÃO, Sérgio
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da graduação de arquitetura e urbanismo da Universidade Paulista-UNIP; sergio.abrahao@docente.unip.br

TRABALHO 02:
A importância da teoria da localização para entender a estruturação do espaço urbano brasileiro
PACCA, Penha E. C.
Doutora em Planejamento Urbano e Regional; Arquiteta e Urbanista da PMSP, pepacca@gmail.com
KARA JOSE, Beatriz
Doutora em Planejamento Urbano e Regional, Professora da FAU SENAC; biakara@gmail.com

TRABALHO 03:
A dinâmica do centro na estruturação do espaço urbano
HADDAD, Fernanda
Doutora em Arquitetura e Urbanismo, Professora da FAU Unip; fer.m.haddad@uol.com.br

TRABALHO 04:
O que todo cidadão precisa saber...
ANTONUCCI,Denise
Doutora em Planejamento Urbano e Regional, Professora da UPM e do PPGAU da UPM; denise.antonucci@mackenzie.br

Salvador - 2018

TRABALHO 05:

A interdisciplinaridade dos estudos urbanos

ZIONI, Silvana

Doutora em Planejamento Urbano e Regional, Professora da UFABC e do PPG PGT UFABC, silvana.zioni@ufabc.edu.br

A CONTRIBUIÇÃO DE FLÁVIO VILLAÇA AO CAMPO DO PLANEJAMENTO E AOS ESTUDOS SOBRE A PRODUÇÃO SOCIOESPACIAL URBANA

THE CONTRIBUTION OF FLÁVIO VILLAÇATO THE FIELD OF PLANNING AND TO THE URBAN SOCIOSPACIAL STUDIES

LA APORTACIÓN DE FLÁVIO VILLAÇA AL CAMPO DE LA PLANIFICACIÓN Y A LOS ESTUDIOS SOCIOSPACIALES URBANOS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

TRABALHO 01:
Os principais interlocutores teóricos de Flávio Villaça: de 1974 a 1979

TRABALHO 02:
A importância da teoria da localização para entender a estruturação do espaço urbano brasileiro

TRABALHO 03:
A dinâmica do centro na estruturação do espaço urbano

TRABALHO 04:
O que todo cidadão precisa saber...

TRABALHO 05:
A interdisciplinaridade dos estudos urbanos

A CONTRIBUIÇÃO DE FLÁVIO VILLAÇA AO CAMPO DO PLANEJAMENTO E AOS ESTUDOS SOBRE A PRODUÇÃO SOCIOESPACIAL URBANA

O conjunto da obra do arquiteto e urbanista Flávio Villaça, tornou-se referência para interessados nos estudos urbanos. Sua trajetória intelectual é fortemente marcada pela conjugação de sua atuação profissional, em instituições públicas e privadas, com as atividades acadêmicas que desenvolveu tanto como professor, quanto como pesquisador incansável na área do planejamento e da produção socioespacial urbana.

As cinco décadas de intensa prática profissional e acadêmica são marcadas pela qualidade de sua produção intelectual. Sua militância e reflexão crítica constante sobre temas das políticas urbanas e o reconhecimento dessas questões em outros campos de conhecimento nos colocam diante do desafio de explorar e identificar, por meio de seus principais escritos, traços e liames da imbricada relação que Flavio Villaça estabelece entre as teorias do planejamento e a produção socioespacial urbana, uma parte da história do pensamento do planejamento urbano brasileiro. Seus trabalhos difundem conceitos ou construções analíticas, sempre sugeridas pela realidade, atravessando décadas de reflexão, ensaios e pesquisas antes de vir a público. É o caso de suas reflexões sobre a localização ou a produção da habitação.

O ponto de partida para essa exploração é a leitura crítica e sistemática de suas publicações referenciais que mais do que pontuar a trajetória de sua produção, sustentam uma matriz intelectual que combina em fina sintonia a reflexão teórica e a crítica a práxis do planejamento territorial brasileiro.

Recém-formado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Villaça buscou ampliar seus conhecimentos junto ao programa de “Master of City Planning" do Georgia Institute of Technology (EUA), entre 1956 e 1958. “The Experience of Planning And Building Of New Towns And Its Applications To Brazil’s New Capital City” é o tema da sua dissertação de mestrado - uma reflexão sobre as teorias de Cidades Novas feita simultaneamente ao projeto de construção de Brasília.

Retornando a São Paulo ingressa na Sociedade para Análise Gráfica e Mecanográfica Aplicadas aos Complexos Sociais - SAGMACS, Villaça pode exercitar o planejamento na elaboração de políticas públicas e planos para diversos municípios brasileiros, aliando estudos sistemáticos conforme os princípios e os métodos do Movimento Economia e Humanismo. Surgem daí os elementos analíticos das estruturas urbanas, fruto de estudos de forte caráter empírico que vão se refletir em suas pesquisas acadêmicas, fundamentalmente em seu trabalho de doutorado no Departamento de Geografia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP em 1979 e que foram aprimoradas no seu livro “Espaço Intra-urbano no Brasil”, duas décadas mais tarde.

Intitulada “A estrutura territorial da metrópole sul brasileira”, sua tese de doutorado, reflete, em suas palavras, “maior consciência de que o espaço urbano é produto do trabalho, bem como do papel da luta de classes nessa produção e apropriação do produto” (Villaça, 1988, p. 29)

“O que todo cidadão precisa saber sobre habitação”, livro publicado em 1986, período em que trabalhava nos órgãos de planejamento do Município de São Paulo, trata do problema da habitação enquanto uma forma de mercadoria, que foi se cristalizando com o surgimento do “homem livre”, produzido pelo

capitalismo e com as configurações históricas engendradas por esse modo de produção, inclusive pelas especificidades da luta de classes que sob ele ocorrem.

"Espaço Intra-Urbano no Brasil" de 1998, sua publicação mais referenciada e resultante de um extenso e minucioso trabalho empírico, tornou-se um dos mais completos estudos sobre a constituição das metrópoles brasileiras. Na publicação estão claramente expostos os principais núcleos de ideias em que se debruçou para atender seus objetivos, quais sejam, o conceito de espaço intraurbano, o papel da mobilidade e da acessibilidade no meio urbano, como definidora de centralidades e o conceito de segregação e a forma que assume em nossas metrópoles.

Como essas obras, outras tantas vêm instigando novos estudos urbanos e confrontando gerações de pesquisadores e de profissionais a refletir sobre as experiências da gestão sobre as cidades brasileiras. Sua contribuição ao planejamento urbano vai muito além do que ensinou sobre a sua história e como não se iludir com seus instrumentos e estratégias, vide o capítulo "Uma contribuição para a história do planejamento urbano no Brasil" (in DEÁK, SCHIFFER, 1998) ou o livro "As ilusões do Plano Diretor" (2005) em que analisa a experiência paulistana de elaboração e debates públicos sobre o Plano Diretor. Villaça publicou ainda em 2012 "Reflexões sobre as cidades brasileiras", onde retoma os temas da renda da terra, segregação urbana, centro urbano e plano diretor, reescrevendo textos que revelam os princípios fundamentais que orientam o seu pensamento e obra.

Os trabalhos aqui reunidos indicam perspectivas de pesquisa que buscam ampliar essas reflexões a partir de aspectos teórico-metodológicos da produção de Flávio Villaça sobre as teorias do planejamento e a produção socioespacial urbana. Em síntese, esses trabalhos buscam:

- Identificar "Os principais interlocutores teóricos de Flávio Villaça" destacando nesta etapa o período de 1974 a 1979, que corresponde a um momento de crítica radical, identificado na "Questão Urbana" de Manuel Castells (1972).

- Numa trajetória em sentido contrário e partindo da análise da disseminação e repercussão de sua obra, o trabalho "Uma inquietação didática" pretende avaliar quanto Villaça contribui para um diálogo entre os estudos urbanos e outros campos disciplinares.

- A formulação do conceito "terra-localização", é o objetivo central do trabalho "A importância da teoria da localização para entender a estruturação do espaço urbano brasileiro", analisando os escritos de Villaça desde 1979. A pesquisa indaga sobre como essa formulação é a chave para a questão da segregação no espaço urbano das nossas cidades.

- "A dinâmica do centro na estruturação do espaço urbano" é o tema do estudo voltado para o contexto contemporâneo da questão na cidade de São Paulo, mas que parte das sempre atuais contribuições teóricas de Flávio Villaça, especialmente aquelas sobre o processo de estruturação do espaço intraurbano no Brasil.

- "O que todo cidadão precisa saber..." é o título do trabalho que investiga como os temas centrais da obra de Villaça - a luta pela localização na cidade, o preço da terra urbana e o Plano Diretor - vai influenciar pesquisas sobre produção e gestão da habitação social.

REFERÊNCIAS:

VILLAÇA, Flávio. **Sistematização Crítica da Obra Escrita sobre Espaço Urbano**. Tese de Livre-Docência – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989.

TRABALHO 01:

Os principais interlocutores teóricos de Flávio Villaça: de 1974 a 1979

Este trabalho reproduz os passos iniciais de uma pesquisa cujo objetivo é investigar, sistematizar e apontar os principais aportes teóricos que contribuíram para a formação do pensamento urbanístico do arquiteto professor Flávio Villaça. No presente caso, o trabalho se circunscreve ao período de seu doutoramento (1974-1979) marcado pela crescente preocupação em entender o processo de estruturação do espaço urbano, simultaneamente à crescente insatisfação com as explicações, deste processo, presentes nas teorias positivistas, que predominavam, então, na economia, na geografia e na sociologia urbanas. Este resumo está baseado em informações de relatórios de pesquisa e no documento "Sistematização crítica da obra escrita pelo professor Dr. Flávio José de Magalhães Villaça sobre espaço urbano", apresentado em 1988, por ocasião do concurso de Livre docente junto a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Villaça reconhece que o fenômeno da organização territorial é de natureza complexa e seu entendimento e explicação envolve, necessariamente, as investigações no campo da sociologia, da geografia, da economia e do urbanismo, conforme já mostravam as investigações dos teóricos da Ecologia Humana, na Escola de Chicago, do começo do século XX. Neste sentido aponta para o que considera uma das mais importantes obras da economia política, "Social justice and the city" escrita pelo geografo David Harvey e o que considera as mais destacadas contribuições para a teoria econômica da distribuição territorial das atividades humanas a nível intra-urbano, quais sejam, "Toward na understanding of the metropolis" (1926) e "Regional survey of New York and its environs", interpretações da organização espacial das atividades econômicas no centro de Nova York nos anos 20, escritas pelo economista Robert Muray Haig.

Flávio Villaça realizou seu doutoramento no Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, culminando, com a defesa da tese intitulada ". A estrutura territorial da metrópole sul brasileira:-áreas comerciais e residenciais". Neste período as inquietações em encontrar bases teóricas convincentes o levou a frequentar disciplinas de urbanismo, de economia e de sociologia, entre as quais destaca as do arquiteto Celso Lamparelli, em 1975, e as do sociólogo Octávio Ianni, em 1977, no curso de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica, Villaça afirma essas terem sido decisivas a sua adesão ao materialismo histórico e dialético, como postura teórica e suporte de toda a sistematização e explicação da preciosa base empírica que ele desenvolveu durante seu doutoramento e que seria fundamental para a publicação, em 1998, do livro "O Espaço Intra-Urbano no Brasil".

Ainda em 1977 frequentaria as aulas de Economia Urbana do economista Juarez Rizzieri, na Faculdade de Economia e Administração da USP, ocasião em que dialogou criticamente com a linha quantitativa e positivista presentes no pensamento do citado professor e do investigador em economia espacial, o argentino-americano William Alonso, então conhecido por seus estudos sobre renda da terra e a organização intraurbana. Alonso foi o primeiro economista urbano a investigar a localização intraurbano da residência à luz da teoria econômica.

Em "The Historical and the structural theories of urban form: their implications for urban renewal", Alonso apresenta sua teoria estrutural e um resumo de sua teoria sobre localização residencial. O diálogo critico de Villaça com as obras desse autor está espelhado no artigo "A teoria de Alonso e a Cidade Brasileira", em que questiona a tese de Alonso, sobre a localização dos pobres e dos ricos nas cidades americanas e mostra quão distante e inaplicável estava aquela teoria, para realidade brasileira.

Do ponto de vista da sociologia, Villaça reconhece a relevância dada por esta disciplina à localização da residência nos estudos espaciais intraurbano, em especial, a repercussão e a divulgação dos estudos dos ecologistas da Escola de Chicago, destacadamente, Ernest Burgess, Robert Park e Roderic McKenzie. Dos trabalhos dos ecologistas da Escola de Chicago, Villaça reconhecia a relevância dos trabalhos de observação e levantamento dos fenômenos, sua classificação e a verificação de suas regularidades, bem como o quanto dessas tarefas eram incorporadas sinteticamente nos modelos por eles desenvolvidos: uma síntese que representava um grande avanço em direção à interpretação. Em sua crítica ao trabalho desses ecologistas, Villaça se aproxima de Castells ao afirmar que os ecologistas estavam mais preocupados em constatar do que explicar suas causas, mesmo reconhecendo a importância dos conteúdos descritivos daqueles trabalhos.

Naqueles anos, Castells havia desenvolvido sua teoria espacial intraurbana e apresentada no capitulo “Le débat sur la théorie de l’espace”, de seu livro “La question urbaine” (1972), considerada por Flávio Villaça, bastante abrangente.

Um dos principais desdobramentos da aproximação de Villaça com o trabalho de Castells, foi o de se conscientizar que seu trabalho de doutoramento estava incorrendo nos mesmos problemas que o sociólogo catalão havia criticado no modelo de Burgess, ou seja, o de buscar inutilmente a regularidade pela regularidade, ao não contar com uma investigação das verdadeiras causas dos fenômenos espaciais e por relevar a importância da determinação das “condições de base”.

O trabalho de Castells integrava uma linha teórica surgida nos anos 60/70, conhecida como “Escola francesa de sociologia marxista” que pretendia interpretar a estrutura intraurbana a partir de processos sociais: uma forma de interpretar que tinha, na visão de Flávio, validade universal por se aplicar a diferentes culturas e períodos históricos. Esse grupo iria disseminar entre os analistas das cidades a “premissa de que o Estado e a política seriam epifenômenos de processos produzidos por atores e processos situados na sociedade” (MARQUES, 2016, p.6), ou seja, que para entender as cidades, bastava observar os efeitos dos processos societais, sobre as instituições políticas.

Castells e Harvey e os também fundamentais na literatura de estudos dos espaços urbanos- Henri Lefebvre e Jean Lojikne, dentre outros, constituíam um corpo teórico fortemente impactado por interpretações do marxismo, as quais Villaça viria adotar, em especial, a concepção geral, de que as estruturas territoriais e não territoriais, como a econômica, a política e a ideológica estão interacionadas.

REFERÊNCIAS:

MARQUES, Eduardo Cesar Leão. **Notas sobre a política e as políticas do urbano no Brasil**. São Paulo: Centro de Estudos da Metrópole, 2016.

VILLAÇA, Flávio. **Sistematização Crítica da Obra Escrita sobre Espaço Urbano**. Tese de Livre-Docência – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989.

TRABALHO 02:

A importância da teoria da localização para entender a estruturação do espaço urbano brasileiro

"A terra-localização enquanto produto humano tem tanto valor de uso como valor de troca. Tal como qualquer outro, seu valor é determinado pelo tempo de trabalho socialmente necessário para produzi-la." (Villaça, 1985, p. 9) A explicação do conceito "terra-localização", baseada na percepção da localização do imóvel, ou do "ponto", como mercadoria, aparece na obra de Flavio Villaça no texto "A localização como mercadoria e o papel da renda da terra na estruturação do espaço urbano" de 1979. A "localização" como categoria de análise possibilitou caracterizar a segregação no espaço urbano das cidades brasileiras, e tornou-se uma importante referência nas produções teóricas sobre o urbano. Neste texto pretende-se apresentar alguns tópicos a serem explorados na pesquisa sobre as formulações realizadas por Flavio Villaça em torno deste tema.

A valorização do espaço se dá porque o espaço na sociedade capitalista é uma mercadoria. Uma mercadoria com características especiais, pois é condição e meio de produção. O solo e as benfeitorias nelas executadas são mercadorias das quais nenhum indivíduo pode dispensar. Não se pode existir sem ocupar espaço; não se pode trabalhar sem ocupar um lugar e fazer uso de objetos materiais aí localizados; e não se pode viver sem moradia de alguma espécie. "*Os processos de valorização do espaço passam, necessariamente, pela mercantilização do próprio espaço, concretamente pela mercantilização dos lugares"* (SEABRA, 1988, p.101).

Ao mesmo tempo, a propriedade "natural" de não reprodutibilidade do solo contribui para a afirmação de um grupo social como detentor do monopólio fundiário. Assim, a escassez, que irá interferir no preço dado ao imóvel, é socialmente determinada. São as relações sociais que sustentam a propriedade privada da terra e que transformam o solo em uma raridade, em dado momento, e por certo tempo, para o capital privado.

A localização privilegiada no espaço urbano é praticamente irreprodutível. As áreas com características exclusivas são criadas para determinados consumidores os quais estão dispostos a pagar uma renda de monopólio para poderem aí se localizar, seja em função do status que tal localização traz, seja em função de um acesso privilegiado. (HARVEY, 1980) Desta perspectiva, as vantagens de preço e amortização de custos do solo urbano dependem de sua localização em relação a todos os custos e benefícios externos que estão sendo gerados pela atividade social no sistema urbano. Dois imóveis iguais (mesma área, estrutura física, declividade) localizados em "pontos" diferentes de uma cidade quase sempre possuem preços diferentes. Os agentes imobiliários estabelecem preços diferenciados por metro quadrado para cada área da cidade, e criam um mapa de valores urbanos específicos.

Estes aspectos irão influenciar a inclusive a regulamentação urbanística. A localização interfere e é influenciada pelo funcionamento do mercado imobiliário. Para "controlar" as partes da cidade que interessam a esse mercado surge o zoneamento, estabelecendo parâmetros de uso e ocupação do solo sobretudo nas áreas ocupadas pela classe média e alta. Como resultado, vemos o isolamento destas classes em pedaços da cidade, configurando o mapa da segregação.

A segregação é entendida como prática de um grupo social para se separar de outros, objetivando, principalmente, a ausência de contato físico com grupos de outros níveis sociais. A segregação produz a desigualdade a partir da diferença. Diferença que significa o oposto à integração, é a produção da separação

e a dissociação da sociedade. A segregação está sempre presente na cidade capitalista e é um elemento aparente e perturbador na estrutura de uma cidade.

Para Villaça, segregação das classes sociais no espaço da metrópole é o processo segundo o qual diferentes classes tendem a se concentrar cada vez mais em diferentes regiões gerais ou conjuntos de bairros da metrópole. A segregação pode se dar por disputa das classes sociais por uma localização, tendência à homogeneidade social, macro-segregação, segregação por *região geral da cidade* e não só por *bairros homogêneos.* Segregação é um processo dialético necessário à dominação social, econômica e política por meio do espaço. (VILLAÇA, 1998).

A produção do espaço numa metrópole sofre um constante processo de reestruturação, a qual não se dá de forma homogênea. O urbano está perpetuamente em movimento, diretamente ligado aos interesses de agentes do setor imobiliário e do Estado, que por sua vez, atendem aos interesses das classes dominantes. Há a parte da cidade relegada pela classe dominante e aquela que obtêm investimentos, por meio de grandes intervenções urbanas, ou mesmo de uma legislação específica, como uma Operação Urbana. Esse constante movimento perpetua a segregação sócio espacial na metrópole, reafirmada na prática e na ideologia exercitada pela ação do planejamento urbano.

O Planejamento Urbano é constituído por estratégias vinculadas a projetos políticos específicos, que determinam a produção do espaço. A escassez da terra é acentuada pela legislação urbanística que no município de São Paulo sempre veio a *posteriori* da efetivação dos loteamentos e da ocupação da cidade. As leis não vieram para fazer a urbanização, mas para criar exceções disputadas no mercado imobiliário. A atividade do urbanismo na cidade teve mais relação com o setor privado que com o setor público.

A "São Paulo caótica" é produto de uma ação planejadora que enxerga apenas parte da cidade. Os pontos mais explorados pelo mercado estão localizados onde as leis são aplicadas. A cidade irregular é o outro lado da moeda, e, tendo-se em vista o conceito da *terra-localização*, um não poderia existir sem o outro. A segregação espacial é um pressuposto e um resultado. Tudo é construção, produção histórica e merece ser problematizado.

REFERÊNCIAS:

HARVEY, David. **Justiça Social e a Cidade**. São Paulo: Editora Hucitec,1980.

LEFÈBVRE, Henry. **A cidade do capital** Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

SEABRA, Odete. **Urbanização e Fragmentação**. Tese de livre-docência – Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

VILLAÇA, Flávio. A terra como Capital. **Revista Espaço & Debates.** São Paulo, ANO V, nº 16, 1985, p. 5-14.

VILLAÇA, Flávio. **O que todo cidadão precisa saber sobre habitação**. São Paulo: Editora Global, 1986.

VILLAÇA, Flávio. **Sistematização Crítica da Obra Escrita sobre Espaço Urbano**. Tese de Livre-Docência – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989.

VILLAÇA, Flávio. **Espaço Intra-Urbano no Brasil**. São Paulo: FAPESP / Editora Nobel / Lincoln Institute, 1998.

TRABALHO 03:

A dinâmica do centro na estruturação do espaço urbano

A atualidade da contribuição teórica de Flávio Villaça para a compreensão das dinâmicas que envolvem os centros das metrópoles brasileiras é o ponto de partida de um estudo em desenvolvimento voltado para o contexto contemporâneo da questão na cidade de São Paulo.

A abordagem sobre os centros das metrópoles brasileiras está inserida na grande pesquisa de Villaça sobre o processo de estruturação do espaço intraurbano no Brasil. Duas premissas estiveram presentes em suas investigações: as metrópoles brasileiras apresentam importantes traços comuns de organização; e toda aglomeração socioespacial humana - da taba indígena à metrópole contemporânea - desenvolve um e apenas um centro principal.

Partindo da análise dos tradicionais modelos dos círculos concêntricos (Burgess,1924) e dos sectores de círculo (Hoyt,1939), conclui que somente a dialética possibilita uma real apropriação dos processos de formação e deslocamento dos centros principais de nossas metrópoles. No entanto, reconhece que o modelo de círculos concêntricos pode ser mais útil do que as simplificadas descrições onde as cidades brasileiras são reduzidas à constituição centro-periferia. Compreende que

> Nossas metrópoles têm uma organização interna que é um pouco um misto de círculos concêntricos de Burgess e de sectores de círculo de Hoyt apesar de os últimos predominarem sobre os primeiros e apresentarem maior potencial explicativo- até hoje pouco utilizado – dos processos espaciais intraurbanos. (VILLAÇA, 1998, p. 113)

Ao discutir a localização do centro urbano considera também afirmações do senso comum “A partir do centro irradia-se o sistema viário principal da cidade”, ou “O centro é centro porque ali estão o grande comércio e as sedes das grandes instituições” (VILLAÇA, 1998: 237). Para debatê-las, além da dialética lança mão da geometria. Comparando o centro urbano ao centro de um círculo, esclarece que assim como o centro do círculo não preexiste a ele, o centro de uma cidade se constitui somente se e quando a própria cidade se constituir.

Villaça explica que a localização do centro, bem como todas as localizações, existe em função da disputa pelo controle (não necessariamente da minimização) do tempo e energia gastos nos deslocamentos humanos. Se nos casos mais simples e elementares de aglomeração essa disputa ocorre por conta da minimização dos tempos de deslocamento, à medida que a sociedade se torna mais complexa, o tempo de deslocamento pode ser trocado por alguma outra vantagem, sem que a possibilidade de controle desse tempo seja perdida (VILLAÇA, 1998, p. 239).

Analisa a valorização da proximidade ao centro pelas elites urbanas ao longo de diversos períodos da história e discute a transformação do valor simbólico do centro, estabelecendo uma diferença entre o centro na cidade pré-capitalista e o da tipicamente capitalista. Entre o século XVII e o início do século XIX, período de constituição e progressivo domínio do capitalismo, as cidades, marcadas pela intervenção direta do Estado e pela industrialização, procuraram glorificar suas conquistas e valores, fazendo uso ideológico e simbólico (monumental) de seu centro. Por outro lado, na estrutura urbana que se consolida a partir de meados do século XIX, representadas especialmente pelas cidades canadenses e por aquelas do Oeste e meio Oeste

americano, a produção do espaço é influenciada sobretudo pelo mercado imobiliário que impera com um rígido traçado ortogonal produzido sob o impacto do automóvel. O centro dessas cidades não é usado simbolicamente (VILLAÇA, 2003, p. 25-26).

Ao investigar o caso das metrópoles brasileiras, persegue a compreensão do processo da chamada 'decadência' dos centros de nossas cidades e revela que elas, a partir do final do século XX, vêm se afastando muito do modelo clássico de centro tipicamente capitalista. Considerando que a presença do Estado na produção do espaço urbano sempre foi fraca no Brasil, tanto nas cidades pré-capitalistas como nas capitalistas, a chamada 'decadência' dos centros principais das metrópoles (e também das cidades médias) brasileiras no final do século XX é interpretada como resultado do abandono que o comércio e os serviços centrais sofreram pela ação da classe dominante e grande parte da classe média.

Para entender esse processo, mostra que desde o fim do século XIX vem ocorrendo um contínuo deslocamento do centro de diversas cidades em direção aos bairros residenciais das camadas de mais alta renda. Destaca dois momentos desse deslocamento. O primeiro ocorreu entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX em São Paulo e Rio de Janeiro, prosseguiu em outras metrópoles e manifestou-se também nas cidades médias no final do século XX. Nesse momento, o antigo centro principal se dividiu em duas partes contíguas: uma direcionada às camadas de alta renda e voltada para seus bairros residenciais e outra atendendo as camadas populares. O segundo momento representa propriamente a chamada 'decadência' dos centros principais; os dois centros antes contíguos separam-se espacial e economicamente. O comércio e os serviços voltados para as camadas populares ocupam totalmente o antigo centro enquanto o novo, é orientado para as elites e cresce em áreas distantes do primeiro. Esse novo centro tende a se diluir e apresentar enormes dimensões, mergulhado na 'Área de Grande Concentração das Camadas de Alta Renda' e, por esse motivo, deveria mais apropriadamente, ser chamado de área central (VILLAÇA, 2003, p. 27-28).

Concluindo, no estudo sobre processo de deslocamento do centro nas metrópoles brasileiras, Villaça coloca em xeque sua premissa sobre a exclusividade do centro principal uma vez que, a partir do final do século XX, pela primeira vez na história urbana, dois centros passam a ser produzidos. Um centro urbano único, ou seja, um centro principal, significa menor diferença econômica, social e de poder político entre as classes sociais. Assim, a duplicidade de centros deve ser entendida em sua teoria como associada à segregação socioespacial que caracteriza todas as cidades brasileiras grandes e médias. Por meio dessa segregação, a classe dominante controla a produção do espaço urbano de acordo com seus interesses (pelo domínio do mercado imobiliário e do Estado) e produz a nova área central.

REFERÊNCIAS:

VILLAÇA, Flávio. **Sistematização Crítica da Obra Escrita sobre Espaço Urbano**. Tese de Livre-Docência – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989.

VILLAÇA, Flávio. **Espaço intra-urbano no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Lincoln Institute, 1998.

VILLAÇA, Flávio. Reflexões sobre o centro urbano. In: SCHICCI, M. C.; BENFATTI, D. (orgs.). **Urbanismo: Dossiê São Paulo - Rio de Janeiro**. Campinas: Puccamp/Prourb, 2003. p. 21-35.

TRABALHO 04:

O que todo cidadão precisa saber...

Flavio Villaça é reconhecido por suas teses sobre a 'importância' do Plano Diretor, a luta pela localização na cidade, o preço da terra urbana. Vamos destacar aqui a sua influência nas pesquisas sobre produção e gestão da habitação social, como parte de uma pesquisa que estamos desenvolvendo junto ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo Mackenzie. O que podemos verificar é que o conteúdo de seu livro "O que todo cidadão precisa saber sobre habitação", editado em 1986, continua atual e essencial em pesquisas relacionadas à habitação social realizadas na atualidade. Interessante notar que autores referenciados por Villaça naquele momento (Bolaffi, Bonduki, Maricato, Valladares), posteriormente passam a utilizá-lo como referência sobre o tema.

Villaça se questiona porque que água, ar ou sol não são tratados como propriedade privada, e a terra o é? A que ele responde: "Uma das razões reside no fato da terra ser divisível e apropriável em parcelas de dimensões fixas, razoavelmente delimitáveis". Destaca-se aqui a terra como localização - cada lote é único e não reprodutível. O parcelamento do solo, o lote passa a ser comercializável.

Villaça, assim como outros autores, afirma que

> [...] Todo ser humano precisa de abrigo e proteção contra as intempéries e outras agressões da natureza, e mesmo contra as agressões de seus semelhantes; precisa de privacidade e de abrigo para desenvolver sua vida individual, familiar e social. (VILLAÇA, 1986, p. 3)

Por que isso não ocorre? Villaça aponta que a questão habitacional surge com o 'homem livre' resultado do modo de produção capitalista e suas as configurações históricas – o trabalhador perde seus instrumentos de produção e sua moradia:

> Com o desenvolvimento do capitalismo, juntamente com os demais bens necessários para atender às necessidades humanas, a habitação começa – embora lenta e penosamente – a assumir a forma de mercadoria. Entretanto o sistema econômico privado, não consegue oferecer habitações a todos, quer sob a forma de mercadoria ou não. A obrigação de oferecer habitação àqueles que não têm condições econômicas de pagar por uma, passa progressivamente a ser do Estado. (VILLAÇA, 1986, p. 10)

Villaça aponta que as ideias disseminadas pela classe dominante foram um fator determinante para que não houvesse discussões sobre problemas que afetavam classes mais baixas, transformando o discurso ideológico da elite em verdades absolutas através da manipulação de fatos: "a burguesia não pode enunciá-lo corretamente, pois se o fizesse teria que reconhecer ao mesmo tempo sua incapacidade de resolvê-lo".

As propostas habitacionais apresentadas ao longo do Século XX sempre implicaram a expulsão das camadas de baixa renda do 'centro' e inserindo-as em zonas periféricas (terrenos mais baratos reduzindo o custo das moradias, aumentando consequentemente a distância física entre as classes sociais). Como apontado por Villaça, o modo capitalista de produção precisa de escassez para continuar funcionando, "[...] sem ela o mercado não funcionaria enquanto mecanismo fixador de preços. O capitalismo precisa criar permanentemente a escassez para poder haver concorrência, sem a qual ele também não sobreviveria".

Nesse sentido o mercado imobiliário se mostra a melhor forma de acumular. A periferização e a segregação são reforçadas por preconceitos auxiliados pela própria legislação urbana. Villaça elucida a relação do problema da habitação no contexto do mercado enquanto acumulador do capital, por meio da teoria da escassez de terra urbana.

Villaça utiliza-se da teoria da escassez para explicar a carência de habitações sociais afirmando que a produção e controle da escassez no capitalismo são fundamentais para seu funcionamento, contribuindo para o mercado fixar preços em consequência da concorrência. A escassez não é aplicada somente em relação às classes baixas, mas quando o é, contribui para o rebaixamento do custo da reprodução da força de trabalho.

O básico para a reprodução da força de trabalho - moradia, transporte, saneamento e energia, que deveria ser oferecido pelo Estado em seu papel regulador, são oportunidades para a atuação da acumulação do capital. Assim, a cidade enquanto palco da reprodução da força de trabalho é também local da reprodução do capital acumulativo (incorporações imobiliárias; construção de edificação; construção pesada e infraestrutura e capital financeiro imobiliário). Esse contexto ilustra o motivo do déficit habitacional, pois, como afirma Villaça (1986), a procura pelo produto habitação movimenta o mercado imobiliário. Fica claro que não há capitalismo sem desigualdade social e a melhor forma de gerar escassez está na questão da moradia.

Segundo Norberto (2017), a localização da Habitação de Interesse Social tem dois eixos, o da valorização da terra e do imóvel e o da segregação socioespacial por preconceito de classes. A aglomeração 'periférica' segue a expansão urbana, logo fazendo emergir novos empreendimentos habitacionais em novas áreas periféricas. No entanto para Villaça a localização das habitações populares está atrelada à cultura de segregação sócio-espacial estabelecida por meio de códigos legislativos que regularizam a construção de habitação para os que podem pagar. Aos que não podem, a margem da legalidade. Ambos os eixos estão alinhados aos interesses dos capitalistas, que representam a hegemonia.

Villaça destaca que o mercado argumenta não possuir condições de oferecer moradia a toda população e por esse motivo alguns casos especiais devem ser ofertados pelo Estado ou com forte participação do Estado, que seria o subsídio.

A teoria da produção e gestão da habitação social feita por Villaça segue atual e foi utilizada pela pesquisadora Tamyse Campos Bueno Norberto em sua análise do PMCMV em Cruzeiro, São Paulo. No entanto, e apesar das contribuições de Villaça, ainda é difícil apresentar-se uma solução para esse falso problema (Bolaffi, 1979) da Habitação Social.

REFERÊNCIAS:

BOLAFFI, Gabriel. Habitação e Urbanismo: o problema e o falso problema. In: MARICATO, Ermínia (0rg.). **A Produção Capitalista da Casa (e da Cidade) no Brasil Industrial**. Ed. Alfa Omega, 1979., p.37.

NORBERTO, Tamyse. Habitação de Interesse Social na cidade de Cruzeiro-SP**:** uma reprodução do padrão brasileiro de produção do espaço. In: **XVII Enanpur – Anais 2017.** Disponível em

< http://anpur.org.br/xviienanpur/principal/publicacoes/XVII.ENANPUR_Anais/ST_Sessoes_Tematicas/ST%205/ST%205.3/ST%205.3-05.pdf> Acesso em maio/2018.

VILLAÇA, Flavio. **O que todo cidadão precisa saber sobre habitação**. São Paulo: Global Editora, 1986.

TRABALHO 05:

A interdisciplinaridade dos estudos urbanos

A contribuição de Flávio Villaça a reflexão e prática no campo do planejamento e dos estudos sobre espaço urbano, pode ser avaliada por diferentes enfoques, desde a identificação de seus interlocutores teóricos até a original formulação de conceitos e aplicações metodológicas. Em cada uma dessas abordagens é possível captar sua persistência e compromisso em não apenas buscar a verdade, mas "...diferenciar e selecionar as verdades" (VILLAÇA, 2012, p. 281), como ele define ser o maior desafio do cientista social.

Outra característica deste profissional do planejamento, pesquisador e professor é a inquietação intelectual manifestada desde a sua formação em Arquitetura e Urbanismo, quando já cruzava fronteiras dos campos de conhecimento, percorrendo as vizinhanças da FAU USP para frequentar as aulas de 'Introdução a Sociologia', ministradas por quem ele considera até hoje o "melhor professor que tive na vida" (idem, p. 276) – Prof. Antônio Cândido de Mello e Souza, e sua disposição ao diálogo.

Aliada a essa qualidade, deve ser destacada sua honestidade e coragem intelectual, quando admite humildemente:

> [...] quando eu escrevia minha tese de doutorado, ficava apreensivo ao escrever a expressão 'classe social'. Evitei quanto pude usar essa expressão. Eu acreditava que se a usasse, iriam inevitavelmente me arguir sobre qual era o meu conceito de 'classe social'. Não poderia nem pensar em responder perguntas sobre ele. Por isso, em vez de 'classe' usei – talvez equivocadamente, mas ninguém nunca me questionou sobre isso – a palavra 'camada'; cunhei assim a expressão 'camadas de alta renda', que aliás mantive ('região de alta concentração das camadas de alta renda') no meu livro "Espaço intra-urbano no Brasil [...] (idem, p. 276)

Mas para além dessas nuances de personalidade, está sempre presente nas obras, publicações, atividades acadêmicas de Villaça seu compromisso com o rigor científico, necessário para compreender seu principal objeto de estudo – o espaço urbano, para o qual concorrem as contribuições de várias disciplinas, e sua responsabilidade ética para "espacializar os processos sociais" - papel essencial desse "cientista social" de múltiplas formações. Pois, mesmo sendo a geografia, o campo primordial da teoria e análise da estrutura social e espacial, Villaça ainda considera essencial a interlocução com "todos os pensadores que se dedicam a investigação dos mais variados aspectos da sociedade" incluindo nesse rol os "economistas, cientistas políticos, planejadores urbanos, historiadores, geógrafos humanos, sociólogos, publicitários, advogados, antropólogos, etc." (idem, p.286). Uma vez que para ele, "entender o espaço é entender como ele participa das transformações sociais. Não existe transformação social sem a participação do espaço, e não existe a transformação do espaço sem a transformação social." (idem, p. 287).

Desde quando foi instigado pelos debates sobre a natureza da Questão Urbana (Castells) nos anos 1970, os estudos urbanos vêm recebendo reforços de diversos campos das ciências sociais, especialmente nas últimas décadas. Na trajetória de Flávio Villaça não tem sido diferente. Pode-se reconhecer naquele primeiro momento de crítica radical aos estudos urbanos a coincidência com um período de especial interlocução intelectual, como ele mesmo aponta, ao se filiar àqueles autores que propagam a ideia de espaço social ser socialmente produzido (Lefebvre, Harvey, entre outros) (idem, p. 289).

Hoje, apesar do alerta de Brenner e Schmid (2015) de que o contexto de reestruturação urbana prenuncia uma crise estrutural de longo alcance para os estudos urbanos, quando nos voltamos aos estudos urbanos especialmente voltados para a realidade das cidades brasileiras, esta ameaça parece ainda distante. Pois podemos verificar uma expressiva produção de estudos e pesquisas sobre o espaço urbano que combina e compartilha, a partir de diferentes campos do conhecimento, não sem alguns conflitos, os fundamentos teóricos, que já estruturavam as inquietações presentes ao longo da trajetória intelectual de Flávio Villaça.

Pelo menos é o que se pode depreender nas inúmeras citações e referências a suas obras encontradas em artigos publicados em periódicos das áreas da demografia, antropologia, saúde pública, ecologia urbana, ou da engenharia sanitária e de transportes, além é claro, das produções nos campos da geografia, arquitetura e urbanismo. Numa pesquisa exploratória sobre referências bibliográficas na base Google Acadêmico, foram registradas cerca de 2.000 citações e referências a obra "O Espaço intra-urbano no Brasil" de Flávio Villaça, desde sua publicação, em 1998. As metodologias hoje disponíveis para identificação, análise e sistematização de produção bibliográfica e científica proporcionada pelas bases de dados de citações e resumo de literatura - revistas científicas, livros e conferências – hoje acessíveis no meio acadêmico, permite mapear as redes de disseminação das ideias e a abrangência dos conhecimentos ensinados.

Sugerindo uma investigação em sentido contrário - não mais sobre quais aportes teóricos compõem o campo do planejamento urbano, mas sobre como o urbano ou a urbanização, enquanto categorias teóricas, aportam os demais campos das ciências sociais -, buscamos identificar na produção de Flávio Villaça, como suas contribuições estão sendo apropriadas por estudos urbanos de diversas filiações científicas, e como sua trajetória intelectual instigante pode estar animando diálogos e ensinando a entender o espaço urbano em suas múltiplas dimensões e articulações com o social.

Essa proposta de pesquisa se insere numa linha de pesquisa e extensão que vem sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Planejamento e Gestão do Território da UFABC com o objetivo de aprofundar o conhecimento sobre as interfaces e articulações dos diversos campos e subcampos disciplinares referentes aos estudos urbano-regionais, e que podem representar novos desafios e oportunidades para a formação interdisciplinar e para a atuação no planejamento territorial no Brasil.

REFERÊNCIAS:

BRENNER, Neil., SCHMID, Christian. Toward a new epistemology os the urban? In **City**, vol 19, nº 2-3, 2015, p. 151 – 182.

VILLAÇA, Flávio. **Reflexões sobre as cidades brasileiras**. São Paulo: Studio Nobel, 2012.

V enanparq
Salvador - 2018

A OBRA TOMBADA DE VILANOVA ARTIGAS: PROBLEMÁTICAS DE UM FUTURO PRÓXIMO

THE OEUVRE OF VILANOVA ARTIGAS: PROBLEMS OF A NEAR FUTURE

LA OBRA DE VILANOVA ARTIGAS: PROBLEMAS DE UN FUTURO CERCANO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

COORDENADORES:
VÁZQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo
Doutor em Arquitetura; Professor da USJT e do PGAUR-USJT; prof.vazquez@usjt.br
TOURINHO, Andréa de Oliveira
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da USJT e do PGAUR-USJT; prof.atourinho@usjt.br

TRABALHO 01:
Realismo e Modernismo em Vilanova Artigas
BUZZAR, Miguel Antonio
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do IAUUSP e do Posgrad-IAU; mbuzzar@sc.usp.br

TRABALHO 02:
Habitação como Patrimônio Cultural: as casas tombadas de Vilanova Artigas
CAMARGO, Mônica Junqueira de
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da FAUUSP e do PPGAU FAUUSP; junqueiracamargo.monica@gmail.com

TRABALHO 03:
A casa de Artigas como patrimônio
COTRIM, Marcio
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da UFPB e da PPGAU-FAUUFPB; marciocotrim@gmail.com

TRABALHO 04:
Casas absolutas: o valor contemporâneo da arquitetura de Vilanova Artigas
KAMITA, João Masao
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da PUC-Rio e do PPG-História; masao@puc-rio.br

TRABALHO 05:
A obra de Vilanova Artigas: problemáticas da preservação
VÁZQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo
Doutor em Arquitetura; Professor da USJT e do PGAUR-USJT; prof.vazquez@usjt.br
TOURINHO, Andréa de Oliveira
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da USJT e do PGAUR-USJT; prof.atourinho@usjt.br

TITULO DO SIMPÓSIO TEMÁTICO EM PORTUGUÊS

A OBRA TOMBADA DE VILANOVA ARTIGAS: PROBLEMÁTICAS DE UM FUTURO PRÓXIMO

PROPOSTA GERAL DO SIMPÓSIO TEMÁTICO

A proposta para esse Simpósio Temático parte do entendimento de que obras representativas da arquitetura moderna vêm sofrendo um processo de deterioração implacável nos últimos 20 anos. São obras que foram projetadas e construídas a partir dos anos 1940, ainda que existam importantes exemplos dos anos 1920 e 1930, mas foi no período de 1940 a 1960 quando grande parte da produção da arquitetura moderna brasileira de reconhecida importância internacional ganhou vida. Assim, essas obras têm hoje entre 50 e 70 anos de existência. Muitas dessas obras não foram grandes obras públicas, nem obras monumentais - ainda que a experiência de Brasília seja tão importante -, mas as pequenas obras, sobretudo as casas, definem muito do caráter experimental que a arquitetura brasileira do período teve.

As obras modernas foram fundamentalmente construídas em concreto armado, o que as torna, sabemos hoje, frágeis perante a ação do tempo (tanto o cronológico, como o climático). Obras que, dentro do âmbito privado, têm ficado "à mercê de decisões particulares e individualizadas", como se afirma no trabalho "A casa de Artigas como patrimônio", o que nos leva a enfrentar uma preocupação constante pela sua integridade física. Como é amplamente sabido, o tombamento, considerado um dos únicos - senão o único - instrumentos de proteção legal de obras às quais se atribuem certos valores culturais, não tem contribuído, de fato, para a preservação do patrimônio. Ainda assim, recentemente, no mês de março de 2018, mais de 80 obras modernas foram tombadas pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp).

Uma decisão histórica, certamente, que nos enfrenta ao problema da proteção que essas obras devem - ou deveriam - ter após o reconhecimento público de seu valor patrimonial. Lamentavelmente acaba de ocorrer em São Paulo o desabamento do edifício Wilton Paes de Almeida, importante obra da arquitetura moderna paulista, projetado por Roger Zmekhol no início dos anos 1960, que tinha sido tombada pelo município em 1992. O seu trágico final causou a morte de pessoas e deixou centenas de famílias abandonadas na rua sem que o poder público consiga dar conta da emergência social instalada faz anos nesta cidade. O reconhecimento de seu valor patrimonial não serviu de nada para evitar o abandono em que foi deixado pelo poder público desde 2009, nem para evitar a precariedade das ocupações que se iniciaram quase no mesmo ano do abandono e que foram se consolidando com o passar do tempo. Tampouco serviu para protegê-lo do incêndio, que destruiu esse ícone da arquitetura moderna paulista em menos de 3 horas na madrugada do 1º de maio.

Nesse caótico e complexo contexto consideramos fundamental refletir sobre o significado do reconhecimento do valor cultural do patrimônio material não como um problema legal ou administrativo, o do tombamento, mas como um desafio frente às condições adversas que percebemos afetam os bens tombados. O "megatombamento" recente realizado pelo Conpresp nos coloca diante desse desafio: o tombamento, importante por ser um reconhecimento cultural, a preservação como uma ação da cidadania (e do poder público) que garanta a permanência em boas condições do bem tombado. Para discutir questão

tão complexa, consideramos, entre os bens tombados, a obra de João Batista Vilanova Artigas, por seu exemplar caráter paradigmático, um importante objeto de discussão sobre o qual devemos refletir para não termos que enfrentar no futuro a destruição injustificada desse patrimônio, ou pelo abandono privado ou pela inépcia burocrática do poder público.

O Simpósio Temático proposto contempla 5 trabalhos que abordam diferentes aspectos desse panorama.

O trabalho "A obra de Vilanova Artigas: problemáticas da preservação" analisa não só o processo de tombamento municipal pelo qual passaram as obras de Artigas na cidade de São Paulo, mas também pondera as condições impostas às obras pelo tombamento. A preocupação desse trabalho se concentra na documentação e na preservação, não só das obras tombadas, mas de todas as obras do mestre, que se reconhece como uma tarefa impostergável.

O trabalho "Casas absolutas: o valor contemporâneo da arquitetura de Vilanova Artigas" evidencia a surpresa com o caráter tardio do tombamento das obras de Artigas por parte do município, uma vez que seu caráter único é evidente não só para os especialistas, mas também para o público em geral, visto suas especificidades construtivas, volumétricas, formais e, sobretudo, a diferenciação no uso dos materiais, notadamente o concreto armado, que as diferencia quase sempre de seu ambiente circundante.

O trabalho "Habitação como Patrimônio Cultural: as casas tombadas de Vilanova Artigas" salienta que "como bem cultural [a casa] é uma das tipologias que apresenta maior dificuldade de preservação, em todas as suas etapas: no reconhecimento, na documentação, na conservação e na apropriação, envolvendo quase sempre muita polêmica em quaisquer delas". O fato de grande parte da obra de Artigas ser constituída de casas confere-lhe uma problemática ainda maior. Propõe-se, ainda, analisar o potencial de uso dessas casas, considerando que as necessidades de adequação às novas demandas, as alterações do seu uso original e as determinações que o tombamento exige podem impactar de forma evidente nas possibilidades de manutenção e conservação das obras construídas.

Dialogando com essas referências, o trabalho "A casa de Artigas como patrimônio" aponta a pressão do mercado imobiliário sobre grande parte desse patrimônio que, normalmente bem localizado, tem se valorizado enormemente nas últimas décadas. Propõe, também, discutir os limites e potencialidades do tombamento das casas de Artigas, com ênfase no tema da educação patrimonial, tendo como referência as casas de Barragán na Cidade do México, de Wright em Chicago e de Le Corbusier em Ahmedabad.

Finalmente, o trabalho "Realismo e Modernismo em Vilanova Artigas" analisa as especificidades que a casa Baeta, projetada em 1956, e também tombada recentemente, apresenta como retomada do desenvolvimento moderno, ainda que já fora da chave interpretativa corbusiana, anunciando mudanças nas organizações internas e externas que as casas dos anos 1960 já incorporarão de forma notória. O trabalho aponta assim retomar o significado do valor cultural da construção, dentro de um contexto histórico que deve ser lembrado, mas que não condiciona mais o uso real do edifício.

TRABALHO 01:

Realismo e Modernismo em Vilanova Artigas

RESUMO EXPANDIDO

Ainda causa muito estranheza os termos utilizados por Vilanova Artigas para criticar a Arquitetura Moderna nos textos Le Corbusier e o Imperialismo de 1951 e Caminhos da Arquitetura Moderna de 1952. No primeiro texto as considerações sobre os propósitos dos arquitetos modernos, não deixam dúvidas quanto a sua postura negativa:

> pretendendo diminuir as contradições da burguesia caduca, desmascaram-se muitos líderes do movimento modernista - cada qual por sua vez. Aparecem claramente agora, o que sempre foram: ideólogos da classe dominante, defensores impertérritos da ordem burguesa, da alardeada civilização ocidental. (ARTIGAS, 1986, p.61)

Negando, qualquer possibilidade da arquitetura moderna ser dirigente no processo de construção do novo mundo, para ele a emancipação do homem, não possuía atalhos, era uma tarefa exclusivamente política e esta tarefa "a história confiou ao proletariado, que está a cumpri-la". (ARTIGAS, XXXX, p. 62) O resultado de suas formulações indicava que a tarefa de acabar com a desordem capitalista e a emancipação estava a cargo do proletariado, através da Revolução e como militante comunista, tal missão apenas seria possível sob a direção do Partido Comunista. Sua matriz político-arquitetônica era a formulada pelo arquiteto francês André Lurçat, na década de 1930, que segundo Cassetti chegaria à URSS não mais para pensar a dimensão da arquitetura e do urbanismo na construção do socialismo, na medida em que o socialismo era construído pelo planejamento estatal sob controle do Partido Comunista (PCURSS), que solicitava à arquitetura um "lugar" diferente do imaginado pela vanguarda. Para Lurçat, conforme Cassetti, esse lugar era o da representação do socialismo que o PCURSS estava construindo.

Mesmo não concordando com as elaborações Neoclássicas do Realismo Socialista soviético, Artigas não deixava de atacar a Arquitetura Moderna. No segundo texto ponderando que as formas modernas, apenas aparentemente, seriam fantasiosas, desprovidas de fundamentações, concluía diretamente: "se as formas são absurdas, é porque as premissas são irracionais". (ARTIGAS, 1986, p. 63) Para Artigas, a irracionalidade moderna estava a serviço da burguesia e nessa linha todos os mestres modernos, bem como toda arquitetura moderna, deveriam ser negadas.

Em que pese a sua aderência a linha cultural do Comunismo Internacional, Artigas não derivou sua crítica à prática arquitetônica realista. Na verdade, estava imerso em contradições. Entretanto, se não tinha uma resposta quanto a linguagem arquitetônica que deveria adotar, a noção da arquitetura como representação seria incorporada às suas concepções.

O desenlace em relação a arquitetura viria após a morte de Stalin, quando em dezembro de 1954, no *Congresso da União Geral dos Arquitetos*, Nikita Krushev, sucessor de Stálin, criticou o Realismo Socialista. Depois se aprofundaram quando em 1955 ocorreu a condenação do supérfluo e do ornamento, na verdade a condenação do Realismo Socialista. Livre da imposição partidária, Artigas pode pensar a sua arquitetura.

Com a Casa Baeta, projetada em 1956, reatou com o seu desenvolvimento arquitetônico moderno anterior e, a partir dela, acrescentou novas soluções. O volume único assobradado com piso intermediário, agregava

outras informações, entre as quais se destacava o concreto, que não mais se limitava à estrutura e ganhava as empenas frontal e posterior. De forma ambígua, sendo cegas, as empenas anunciavam a mudança na organização interna da planta, cujo resultado seria uma definitiva compactação do edifício, que cada vez mais se voltava para o seu próprio corpo, indicando dois conteúdos na reorganização funcional da planta. Um simbólico, a casa era um "mundo" paralelo ao exterior, com complexidade própria, que o volume único configurava e encerrava. Outro funcional, o volume deveria conter o planejamento das atividades domésticas e os ambientes seriam localizados, em relação à rua, conforme a intensidade da relação interior-exterior. A residência trazia novas questões. As empenas de concreto registravam a impressão "digital das tábuas" das fôrmas que foram dispostas na vertical. A casa erguia-se sem revestimento, apenas caiada de branco. Rugoso e denso, o concreto revelava a heterogeneidade da produção industrial e as fissuras técnicas com as quais o arquiteto tinha que lidar. Completando, a cobertura era de telha de barro e o uso da cor aparecia acentuadamente. A forma assimétrica do pentágono da empena, se por um lado permitia as aberturas das janelas numa lateral, por outro, era a confirmação de uma releitura de casas populares de madeira que as fôrmas desenhavam. A concepção precisa, mais de uma vez, Artigas explicitou, como quando afirmou que as marcas das fôrmas de madeira deveriam repetir, quando retiradas, "a casa em que vivi quando era criança e jovem em minha terra, no Paraná. Em todo o caso, eu quis fazer nesta obra uma casa paranaense [...], como quem vai buscar no amor juvenil que essa casa me tinha deixado a expressão que eu tinha que botar nesta obra." (ARTIGAS, 1989, p. 77)

Do ponto de vista da apropriação do repertório de uma arquitetura "menor", mas que continha uma honestidade construtiva legítima e que interessava. A questão para Artigas era como apropriar-se dos princípios, dessa honestidade, sem cair numa tipologia imitativa.

O Paraná nos anos 1950 era uma área de expansão da economia agrícola e certamente o Paraná da infância de Artigas, cujos exemplos arquitetônicos ainda permaneciam vivos, era uma "província" periférica. Incorporar a *margem*, através das suas construções em uso, *como fonte de cultura intensiva*, ao centro, à *metrópole*, como local por excelência do desenvolvimento, e assim criar a arquitetura nacional como a representação da *fisionomia* dupla do país, essa foi a operação efetuada por Artigas. Acionar a arquitetura da *margem*, significava admitir que as suas soluções incorporavam qualidades. A casa foi elaborada num feixe conceitual no qual pôde reassumir o modernismo, não apenas porque o realismo socialista havia sucumbido, mas porque o seu modernismo buscava trabalhar as manifestações populares distanciando-se das criticadas dimensões formalistas e abstratas.

Com múltiplas informações, essa casa, seria um marco na sua produção, uma concepção chave para o que seria conhecido como Escola Paulista, que a partir dela conheceria novos passos a completar e lapidar esse caminho.

REFERÊNCIAS:

ARTIGAS, João Batista Vilanova. **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas/Pini, 1986.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. **A Função Social do Arquiteto**. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas/Nobel, 1989.

TRABALHO 02:

Habitação como Patrimônio Cultural: as casas tombadas de Vilanova Artigas

RESUMO EXPANDIDO

A residência, como tipologia e objeto arquitetônico, sempre foi importante documento para a história da arquitetura, presente com mais ou menos ênfase nas narrativas de todos os períodos - da pré-história à contemporaneidade – incentivando os arquitetos a especular formas, trabalhar programas e testar materiais e técnicas. Igualmente fundamental na conformação do caráter das cidades, independente da escala – de vilas a centros metropolitanos, e do significado social – dos barracos da ocupação informal aos palácios reais, a casa é, como bem explorou Aldo Rossi (1995, p. 80), a tipologia determinante da paisagem urbana: "A cidade sempre foi amplamente caracterizada pela residência. Pode-se dizer que não existem ou não existiram cidades em que não estivesse presente o aspecto residencial." A habitação é um tema recorrente de monografias e estudos acadêmicos, da antiguidade aos tempos atuais. Enquanto campo da sociologia, da antropologia e etnografia a moradia é entendida como uma manifestação social com significados diversos de acordo com o momento. A aproximação da história com as ciências sociais, a partir do século 19, trouxe significativa ampliação dos seus referenciais que acabaram por incidir no conceito de patrimônio cultural que, desde 1964, com a promulgação da Carta de Veneza, passou a incluir as "*obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural*" (IPHAN), impondo à habitação uma nova dimensão no campo da preservação patrimonial. Se até então interessavam apenas aquelas excepcionais no panorama da arquitetura, a partir de então, passaram a demandar atenção as moradias operárias e aquelas de autoria anônimas, que constituem a base de nossas cidades, descortinando um novo e amplo leque de possibilidades de investigação desse patrimônio.

A residência passou a ser entendida não apenas como documento arquitetônico, mas a maneira de habitá-la passou a ser uma fonte privilegiada para a compreensão da sociedade, das suas formas de viver e conviver, seja no campo da estética impulsionando novas formas, seja como significado revelando anseios, desejos, estratégias de dominação e revolução. O tema da moradia, para alguns autores, diz respeito à própria existência. Para Bachelard (1957, p. 65), "A casa, mais ainda que a paisagem, é "um estado de alma". Mesmo reproduzida no seu aspecto exterior fala de uma intimidade", que a recente pesquisa de Sarah Goldhagen (2017, p. 200) corrobora, identificando a casa como o primeiro espaço social de uma existência:

> uma casa oferece muito mais do que um abrigo. Um lugar que nos proporciona um amplo conjunto de atividades e estados de espírito: refúgio de nossa intimidade, liberdade e sociabilidade. Concentra nossa atenção e de nossa família, literal e psicologicamente: depois de um longo dia ou uma longa jornada, é para casa que sempre voltamos.

No âmbito da arquitetura moderna, de Charles Fourier ao *American Way of Life*, as casas vêm constituindo um campo inesgotável de perscrutação. Para além das tradicionais áreas do conhecimento: psicologia, antropologia, sociologia, história, geografia, meio ambiente, arquitetura, urbanismo, artes e engenharia, mais recentemente as casas vêm subsidiando pesquisas sobre a domesticidade e gênero, enfim, um bem cultural que ilustra a aliável relação entre a natureza material e imaterial do patrimônio, que alimenta estudos não só de várias áreas, como incita a transdisciplinariedade.

No entanto, como bem cultural é uma das tipologias que apresenta maior dificuldade de preservação, em todas as suas etapas: no reconhecimento, na documentação, na conservação e na apropriação, envolvendo

quase sempre muita polêmica em quaisquer delas. Como espaço do cotidiano por excelência, a arquitetura em geral, e a casa em particular, é reconhecida como manifestação artística. A privacidade própria do espaço doméstico é conflitante com seu reconhecimento como bem cultural, de caráter público. A moradia é, com raras exceções, propriedade privada e, algumas vezes, o maior ou único patrimônio familiar, sobre a qual as normativas acabam por incidir no seu valor.

As residências tombadas raramente mantêm o seu uso doméstico, boa parte, talvez a maioria é transformada em museu ou centro cultural. No Brasil, segundo os critérios do Comitê Internacional - DEMHIST há mais de 300 Museus-Casas Históricas, entre sobrados, palácios, palacetes, casas rurais e moradias simples, espalhados de norte a sul do país. A partir do conceito que agrega todo esse acervo: "o museu-casa conecta o espaço físico, o acervo de bens originais da edificação ou representativo do período e as relações de vida humana nesses ambiente" (CARVALHO, 2013, p. 8), foram propostas nove categorias para a sua classificação: casa de personalidade, de colecionador, de beleza, de eventos históricos, de sociedade local, ancestral, de poder, clerical e vernacular. (CARVALHO, 2013, p. 12) Quanto à apropriação e o restauro da residência, são intervenções técnicas que devem seguir os princípios estabelecidos nas cartas patrimoniais.

A partir dessas considerações e com vistas aos desafios da preservação da habitação, propomos analisar as sete obras projetadas por João Vilanova Artigas, recentemente tombadas pelo Conpresp (processo administrativo nº 2018-0.017.507-4), a saber: Casa Rio Branco Paranhos, Pacaembu - 1943; Conjunto de 4 casas da Rua Sampaio Vidal, Jardim Paulistano – 1944; Casa Vilanova Artigas, Campo Belo - 1949; Casa Rubens de Mendonça - 1958; Casa Mendes André, Vila Mariana - 1966; Casa Elza Berquó, Chácara Monte Alegre - 1967; Casa Telmo Porto, Perdizes – 1969.

São seis residências unifamiliares isoladas e um conjunto de quatro sobrados, localizadas em diferentes pontos da cidade de São Paulo, abrangendo o período de 26 anos de atividade do arquiteto, sendo uma delas a residência do próprio arquiteto que poderia ser enquadrada como Museu-Casa, e todas as outras mantêm o uso original, cuja preservação passará a ser controlada pelo Conpresp. Essas casas já foram objetos de estudo de muitos trabalhos acadêmicos, a documentação original tem possibilidade de acesso, constituindo o grande desafio à preservação o confronto entre as necessárias adequações às novas demandas programáticas e às restrições impostas pelo tombamento. Analisar o potencial de uso desses bens culturais é a proposta deste trabalho.

REFERÊNCIAS:

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1957.

CARTA DE VENEZA. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>. Acesso em: 22 mai. 2018.

CARVALHO, Ana Cristina (org.). **Museus-Casas Históricas no Brasil**. São Paulo: Curadoria do Acervo Artístico Cultural dos Palácio de Governo do Estado de São Paulo, 2013.

GOLDHAGEN, Sarah. **Welcome to our world. How built environment shapes our lives**. New York: Harper Collins, 2017.

IPHAN. Portal do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964>. Acesso em 30 mai. 2018.

ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

TRABALHO 03:

A casa de Artigas como patrimônio

RESUMO EXPANDIDO

O sonho da casa própria unifamiliar e o estilo de vida atrelado a ela foram estimulados pela difusão do American *way of life* e sua vinculação direta com as políticas de suburbanização das cidades estadunidenses a partir dos anos 1940. As classes-média e as elites no Brasil buscaram, por meio de suas casas, criar certa condição que garantisse a felicidade familiar e depositaram sobre ela, ao longo de todo o século 20, as suas esperanças de uma vida supostamente menos árida. Uma vez alcançado, a manutenção do sonho nem sempre foi fácil.

As casas Geraldo Demétrio (Sumaré, São Paulo, 1976), Gilberto Krutman (Moema, São Paulo, 1968), Elly Silva (Barão Geraldo, Campinas, 1978) são alguns dos inúmeros exemplos de casas projetadas por Vilanova Artigas que por razões diversas foram - antes mesmo de terem sido conhecidas e estudadas pelo público especializado - demolidas, descaracterizadas ou correm o risco de serem. Os três casos ilustram algumas das pressões exercidas sobre a casa unifamiliar. A pressão por parte dos agentes promotores do mercado imobiliário ansiosos por verticalizarem estes lotes que com o passar dos anos valorizaram enormemente, como foi o caso da casa Gilberto Krutman, demolida para a construção de um edifício alto nos anos 1980, menos de 20 anos após ter sido construída.

Este tipo de pressão é muitas vezes acompanhado por outros, de natureza familiar, como o interesse na partilha do bem entre os filhos após o falecimento dos progenitores. Algo semelhante ocorre com os reveses econômicos que levam a incapacidade dos proprietários de darem a manutenção necessária ao imóvel. Os efeitos, por exemplo, do Plano Collor no início dos anos 1990, para a economia de médios e pequenos empresários foram devastadores e são visíveis até hoje. Em casos de falência, a casa própria muitas vezes se torna o último bastião a ser defendido. Nestas situações, as famílias que resistem perdem a condição de darem a devida manutenção ou mesmo pagarem os altos impostos, como é o caso da casa Geraldo Demétrio. Estes dois fatos apenas ilustram um conjunto maior e complexo de vicissitudes pelos quais uma família inevitavelmente atravessa e que favorecem a pressão imobiliária descrita.

Como último exemplo, o desconhecimento sobre quem foi e qual a importância do arquiteto leva a descaracterizações grosserias como na casa construída originalmente para a juíza Julia Romano e o físico e professor da Unicamp, Elly Silva. Os atuais proprietários, sem saberem que se tratava de uma casa de Artigas, descaracterizaram completamente o imóvel.

Esses relatos reais - marcadas por separações de casais, mortes e falências - ocorrem todos os dias e servem para ilustrar a enorme variedade de situações que pressionam a casa unifamiliar. Um tipo de programa ligado ao âmbito privado e, portanto, à mercê de decisões particulares e individualizadas

Se por um lado a casa unifamiliar é um programa difícil do ponto de vista da sua preservação material, por outro, ao longo do século 20, ocupou um lugar de destaque. Sabe-se que novas exigências de caráter técnico e socioeconômico, com a consolidação do modelo de família nuclear, alteraram decisivamente o espaço doméstico em vários aspectos, cuja lista seria imensa. Poderíamos destacar, por exemplo, a relação do edifício com o lote, balizada em grande medida pelos avanços da legislação urbana de cunho higienizador; o

agenciamento dos espaços externos devido à incorporação definitiva do automóvel no primeiro quartel do século e o desenvolvimento crescente de equipamentos industrializados e eletrônicos. Centro nevrálgico de repercussão das transformações em curso, a casa unifamiliar foi o móvel, por excelência, de experimentação arquitetônica, tendo papel vital no conjunto da obra de arquitetos do porte de Le Corbusier, Wright, Mies, Loos, Aalto, Schindler, Breuer, Prouvé, Neutra, Kahn e Levi entre outros.

Para estes arquitetos o projeto da casa unifamiliar não serviu unicamente como espaço de especulação de problemas inerentes a este programa, mas possibilitou, a posteriori, a exploração de soluções utilizadas em programas mais complexos e de maior escala. Pode-se afirmar que a potente estrutura do Crown Hall projetada por Mies já estava presente na Farnsworth e que a lógica pavilhonar das casas Adler e DeVore de Kahn foi reproduzida em altura no Laboratório Richards da Universidade da Pennsylvania, para ficarmos com dois exemplos chave.

Não há dúvidas que esse é o caso de Artigas. Boa parte das soluções que marcaram suas obras mais importantes, como o edifício da FAU-USP, foram previamente testadas e aperfeiçoadas em projetos de casas, construídas ou não: a grande cobertura apoiada em uma estrutura periférica; a organização, sob esta cobertura, de todo o programa em níveis intermediários; interconectados por meio de rampas que assumem, ao mesmo tempo, o papel de circulação vertical e horizontal; a centralidade do espaços coletivos, foram algumas das soluções lentamente desenvolvidas que podem ser averiguadas separadamente e em diferentes associações em muitas das casas projetadas pelo arquiteto a partir dos anos 1940, independente dos seus aspectos fisionómicos.

Há, poderíamos dizer, uma contradição do ponto de vista da preservação das casas de Artigas. Por um lado, trata-se de um programa essencial para a compreensão da totalidade da sua obra. Por outro é o mais frágil desde as diferentes pressões exercidas e as dificuldades impostas para sua preservação. Neste sentido, chama a atenção o conjunto de seis casas unifamiliares tombados na 667º reunião ordinária do Conpresp realizada em março de 2018.

Por meio deste trabalho propomos discutir alguns dos limites e potencialidades do tombamento em conjunto destas seis casas. Com ênfase no tema da educação patrimonial - tendo como referência as casas de Barragán na Cidade do México, de Wright em Chicago e Le Corbusier em Ahmedabad - considerando para isso que as casas de Artigas, tombadas em março, ilustram de modo exemplar em seu conjunto: (1) as estratégias projetuais desenvolvidas e testadas ao longo do atividade profissional do arquiteto; (2) as diferentes características que marcam as fases atribuídas a sua obra; (3) mas também, muitas das transformações da sociedade que se manifestaram mais rapidamente nos espaços doméstico.

TRABALHO 04:

Casas absolutas: o valor contemporâneo da arquitetura de Vilanova Artigas

RESUMO EXPANDIDO

De acordo com Alois Riegl (1999), o valor histórico de um monumento ou *obra-de-arte* se daria na medida em que representa uma etapa determinada, isto é, por ter marcado a singularidade de um momento no desenvolvimento de campos culturais da humanidade.

Aparentemente genérica, contudo, tal definição se assenta numa visão moderna da histórica, entendida como um conjunto de descontinuidades, em que o momento de ruptura é o que a história e o historiador vão valorizar.

Não encontraríamos dificuldade alguma em assim validar a arquitetura de Vilanova Artigas, pois não só ela teria rompido com os padrões vigentes de se fazer e conceber arquitetura, como também teria aberto e deixado frutificar vias cujos desdobramentos, pode se dizer, seguiriam até os dias atuais.

Tudo isso só justificaria o ato de tombamento desse conjunto de casas aqui referido. A bem da verdade, por seus reconhecidos méritos, surpreende mais o caráter tardio de tal oficialização pelos órgãos de patrimônio.

Mas para um artista dessa estirpe – isto é de índole romântica e revolucionária – tudo o que não lhe agradaria seria uma atitude de reverência e celebração ou mesmo de denúncia e protesto pelo estado de mal conservação de muitas de suas obras.

Se algo faz sentido nesse gesto de tombamento é justamente se perguntar pelo "valor de contemporaneidade" da arquitetura de Vilanova Artigas, ao invés de simplesmente reduzi-la a um relevante mas encerrado episódio de nossa história da arquitetura. Muito mais justo seria ponderar que reverberações essas casas lançam no nosso presente contemporâneo, que questões por elas lançadas ainda permanecem em aberto e sem resposta. Em suma, a pergunta é se são ainda impertinentes tais casas?

Esta comunicação tem o objetivo de refletir sobre o valor histórico da arquitetura de Vilanova Artigas à luz das questões que o ato de tombamento dessas casas levanta, consideradas no horizonte dos problemas e dilemas das cidades brasileiras, hoje. Para tanto, arrisca-se em tomar como ponto de interpolação teórica o conceito de "arquitetura absoluta" do arquiteto e crítico Pier Vittorio Aureli.

A tese de Aurelli (2011), a "arquitetura absoluta" seria aquela que teria produzido uma diferença radical para com o seu "outro", quer dizer, o espaço da cidade, sua forma de organização e administração. Essa forma de separação resoluta, em sua dimensão dialética, seria a afirmação por um lado, da autonomia do projeto arquitetônico, por outro, exporia igualmente a cidade na sua forma essencialmente política: como uma composição de partes separadas.

A ideologia da arquitetura moderna toma essa fragmentação aquilo que deveria ser negada e recomposta numa forma pública, mas o processo de urbanização operaria segundo uma lógica disjuntiva, tomando alternativas de integração e enclausuramento de acordo com interesses do Capital. Assim, para Aurelli a defesa da autonomia da arquitetura – da arquitetura enquanto "arquipélago" - seria entendida como uma forma de resistência crítica à cidade globalizada do capitalismo tardio.

Das sete casas listadas pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp) como bens tombados, a Casa Telmo Porto de 1968 me parece a mais radical, exatamente por marcar sua irredutibilidade em relação à cidade (as casas Baeta, Rubens Mendonça e Elza Berquó também se enquadrariam nessa tipologia). O que resulta num partido que opera um corte drástico entre interior e exterior. Empenas cegas de concreto descem ao longo dos alinhamentos, dando uma aparência negativa à casa em face da via. Mas isso não significa retomar uma atitude de valorização do interior como dimensão da privacidade e da domesticidade. Ao contrário, o interior recusa a conotação do espaço burguês de moradia, bem como seu antecedente, o interior intimista e patriarcal da colônia, para investir em uma espacialidade austera e impessoal, porém de grande amplitude e luminosidade nos espaços sociais, características comumente associadas aos programas de natureza coletiva. Em contraposição, o lugar da privacidade e intimidade recebe um tratamento seco e neutro, sem concessões ao bucólico e ao piegas.

Em suma, todo problema seria transfigurar o espaço interior conferindo um sentido de urbanidade, que não deve ficar detido naquilo que a cidade institui convencionalmente como espaço urbano público, sem entrar no espaço da residência.

As tragédias recentes na metrópole paulistana expõem crua e cruelmente a lógica dos processos de urbanização vigente. Diante disso, o problema da moradia assume uma urgência radical, a mesma que Artigas percebia e não se isentava de se pronunciar, mesmo que em projetos de casas unifamiliares.

As formulações teóricas de Aurelli têm como referência as cidades do capitalismo tardio do século XXI, contudo, a ação da arquitetura política de Vilanova Artigas falava de uma São Paulo da segunda metade do século XX. Se, conforme nota Guilherme Wisnik, essas casas radicais de Artigas se refeririam ao momento de mais dura repressão política – daí atributo de “guerrilha estética” (2015, p.96) – a questão de sua atualidade e valor histórico reverbera novamente na tensão política dos dias atuais, que travestida de democracia liberal, aprofunda gestos de autoritarismo.

REFERÊNCIAS:

AURELLI, Pier Vittorio. **The Possibility of an Absolute Architecture**. Cambridge/Massachussets; London/England: The Mit Press, 2011.

RIEGL, Alois. **El culto moderno a los monumentos** – Caracteres y origen. Madrid: Visor, 1999.

WISNIK, Guilherme. Por uma urbanização da vida doméstica. IN: MEDRANO, Leandro; RECAMÁN, Luiz (org.). **As virtualidades do morar**. Artigas e a metrópole. São Paulo: FAU/USP, 2015.

TRABALHO 05:

A obra de Vilanova Artigas: problemáticas da preservação

INTRODUÇÃO

Na 667º reunião ordinária do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp), realizada no dia 19-03-2018, foram apresentadas, entre outras, várias obras do movimento moderno na cidade de São Paulo, para discussão e deliberação sobre o seu tombamento. Dentre essas, nove obras eram do arquiteto João Batista Vilanova Artigas (1915-1985), tendo sido estudadas pelo corpo técnico do Departamento de Patrimônio Histórico (DPH) e encaminhadas para apreciação do Conselho (Processo Administrativo nº 2018-0.017.507-4), sendo essas, na ordem em que foram apresentadas no Conpresp:

1) Casa Rio Branco Paranhos, Pacaembu - 1943;
2) Casa Vilanova Artigas, Campo Belo - 1949;
3) Casa Rubens de Mendonça - 1958;
4) Casa Mendes André, Vila Mariana - 1967;
5) Casa Elza Berquó, Chácara Monte Alegre - 1967;
6) Casa Telmo Porto, Água Branca - 1968;
7) Conjunto de 4 casas da Rua Sampaio Vidal, Jardim Paulistano - 1944;
8) Estádio Cícero Pompeu de Toledo (Estádio de Morumbi) - 1953;
9) Colégio Doze de Outubro, Alto da Boa Vista - 1962.

Após o seu estudo, o DPH encaminhou ao Conselho parecer favorável ao tombamento das nove obras. No âmbito do Conpresp, o conselheiro relator do processo foi o representante da Secretaria Municipal de Urbanismo e Licenciamento (SMUL), que se manifestou favoravelmente à proteção das obras.

Seguindo o voto do relator, os outros conselheiros foram favoráveis ao tombamento e o Conselho, por unanimidade, tombou as nove obras. Antes da votação, contudo, houve uma discussão sobre as ponderações apresentadas por alguns conselheiros. A conselheira representante do DPH, sua diretora, propôs a "preservação apenas dos itens 1, 2 e 7, e a exclusão de todas as áreas envoltórias" que tinham sido sugeridas pelos técnicos do DPH para as obras em questão (CONPRESP, 2018). Esta proposta emite um sinal de alerta sobre como são tratados os assuntos da preservação na cidade. Ainda que o Conselho tenha tombado as obras, a retirada das áreas envoltórias da proposta técnica e a simples sugestão de que não todas as obras de Artigas mereceriam ser tombadas, deve ser meditada com atenção pela comunidade acadêmica, assim como pela sociedade civil.

A atual situação das obras de Artigas, como a de muitas outras obras modernas ou mesmo mais antigas, continua, apesar do tombamento, incerta. Incerta porque a figura do tombamento não é compreendida por uma parte importante da sociedade como uma ação de proteção com a finalidade de preservar seu patrimônio, mas sim como uma regulamentação que engessa o bem e o transforma numa carga para o proprietário e num transtorno (ou uma assombração) para o poder público.

O tombamento não pode ser entendido hoje só como uma ação cartorial (inclusão do nome de um bem no livro do Tombo), mas como o posicionamento do poder público dentro do jogo das decisões que poderão ser

tomadas sobre um bem que, uma vez tombado, passa a ser reconhecido como de interesse para a sociedade como um todo. O poder público adota, quando decide tombar uma obra arquitetônica, uma atitude de intervenção no campo das deliberações sobre o que se pode - ou não se pode - fazer com o destino dessa obra. Participa nesse campo junto aos outros agentes da sociedade: proprietários, investidores, associações civis, etc. que se interesse pelo bem.

O interesse do poder público deve ser proativo, a ação do tombamento deve ser considerada uma ação afirmativa, capaz de desencadear, e organizar, as forças progressistas da sociedade civil na direção da documentação e da preservação das obras (coletivas ou individuais, de conjunto ou de obra singular) e, sobretudo, da recuperação do valor que essas obras têm para a sociedade como um todo.

As obras de Vilanova Artigas são de inquestionável valor para o público especializado. Tanto é assim que o próprio presidente do Conpresp sugeriu, na 666º reunião do Conselho, realizada em 12-03-2018, tombar as obras de Artigas (junto com as de Osvaldo Bratke e Paulo Mendes da Rocha) por aclamação, porque a evidência de sua importância extrapolaria o debate sobre o tombamento. A importância das obras é evidente também para uma porção, não muito ampla, contudo, da sociedade que de algum modo se encontra vinculado às artes e à cultura. Mas, a obras de Artigas encontram-se longe do público em geral, fazem parte de um substrato de identidade cultural que precisa ser salvo do anonimato no qual se encontra para a população em geral. Quantos dos milhares de torcedores que usufruem do Estádio do Morumbi sabem que estão desfrutando de uma obra do mestre moderno? Quantos dos moradores do Campo Belo sabem que nesse bairro há não uma, mas duas, casas do arquiteto? E não qualquer uma das muitas que ele projetou, mas as duas casas que ele projetou para si próprio e para sua família, uma de 1942 (a casinha) e outra de 1949, agora finalmente tombada.

A própria obra do arquiteto ainda não foi totalmente estudada, ainda que muito tenha sido feito, especialmente desde 2015, ano do centenário do nascimento do mestre. Não temos um catálogo preciso da produção que desenvolveu durante mais de 50 anos de atividade projetiva, o que requer de esforços na direção da documentação. Temos agora um total de 11 obras tombadas do arquiteto na cidade de São Paulo, entre elas o Conjunto do antigo Santapaula Iateclube que se encontra em estado quase calamitoso, e não se pode esperar que as outas terminem nesse estado. A preocupação pela documentação e pela preservação, não só das obras tombadas, mas de todas as obras do mestre, é uma tarefa impostergável. Esta mesa pretende justamente refletir sobre a situação atual da obra de Artigas.

REFERÊNCIAS:

CONPRESP. Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo. **ATA da 667ª reunião ordinária**, 19 mar. 2018. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/ata667190318pdf_1521739115.pdf>. Acesso em 22 mar. 2018.

V enanparq
Salvador - 2018

ARQUITETOS CENTENÁRIOS: AMORIM, ARTIGAS, BARDI E REBOUÇAS

CENTENNIAL ARCHITECTS: AMORIM, ARTIGAS, BARDI AND REBOUÇAS

ARQUITECTOS CENTENARIOS: AMORIM, ARTIGAS, BARDI Y REBOUÇAS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

COORDENADOR:
AMORIM, Luiz
PhD em *Advanced Architectural Studies*; Professor do DAU UFPE e do MDU UFPE e PPGAU UFPB; amorim@ufpe.br

TRABALHO 01:
Modernismo e pós-modernismo nos projetos não construídos de Diógenes Rebouças dos anos 1980 e 1990
ANDRADE JUNIOR, Nivaldo V. de;
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da FAUFBA, do MP-CECRE/UFBA e do PPG-AU/UFBA; nivandrade@gmail.com

TRABALHO 02:
Arquiteturas inconclusas de Lina Bo Bardi: Entre a abstração e a mimese
BIERRENBACH, Ana Carolina
Doutora em Arquitetura pela ETSAB UPC; Professora da FAUFBA e do PPGAU UFBA; linabiba@yahoo.com

TRABALHO 03:
Sombra e água fresca na praia paulistana
ZEIN, Ruth Verde
Doutora em Teoria, História e Critica de Arquitetura, Professora da FAU-PPGAU-UPM, rvzein@gmail.com

TRABALHO 04:
Um projeto de 1961 do Arquiteto Delfim Amorim
CAMPELLO, Glauco
Arquiteto; Professor Titular da UnB; glaucocampello@gmail.com

TRABALHO 05:
Intervenção num projeto moderno: o mezanino da FAUFBA
SAMPAIO, Heliodório
Doutor em Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP); Professor Titular da FAUFBA e PPGAU-FAUFBA; hsampaio@ufba.br

ARQUITETOS CENTENÁRIOS: AMORIM, ARTIGAS, BARDI E REBOUÇAS

CENTENNIAL ARCHITECTS: AMORIM, ARTIGAS, BARDI AND REBOUÇAS

ARQUITECTOS CENTENARIOS: AMORIM, ARTIGAS, BARDI Y REBOUÇAS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

TRABALHO 01:
Modernismo e pós-modernismo nos projetos não construídos de Diógenes Rebouças dos anos 1980 e 1990

TRABALHO 02:
Arquiteturas inconclusas de Lina Bo Bardi: Entre a abstração e a mimese

TRABALHO 03:
Sombra e água fresca na praia paulistana

TRABALHO 04:
Um projeto de 1961 do Arquiteto Delfim Amorim

TRABALHO 05:
Intervenção num projeto moderno: o mezanino da FAUFBA

ARQUITETOS CENTENÁRIOS: AMORIM, ARTIGAS, BARDI, REBOUÇAS

PROPOSTA GERAL DO SIMPÓSIO TEMÁTICO

A presente proposta de Simpósio Temático está associada ao número especial que a *Revista Docomomo Brasil* dedica a quatro arquitetos cujos centenários de nascimento foram recentemente comemorados: Diógenes de Almeida Rebouças (Amargosa, 1914 - Salvador, 1994), Achillina Bo Bardi (Roma, Itália, 1914 - São Paulo 1992), João Batista Vilanova Artigas (Curitiba, 1915 - São Paulo, 1985) e Delfim Fernandes Amorim (Póvoa de Varzim, Portugal, 1917 - Recife, 1972).

Seus lugares no cenário nacional permitem refletir acerca do caráter diverso da arquitetura moderna no Brasil, mas também oferece a oportunidade de construir novas narrativas acerca desta arquitetura por meio dos entrelaçamentos dos seus percursos profissionais, evidentes quando observadas as redes sociais e profissionais das quais fizeram parte, associadas tanto aos órgãos de governo, quanto aos agentes privados. Diógenes Rebouças, por exemplo, mantinha laços estreitos com Lúcio Costa, cujos braços estendiam-se aos distritos do Instituto do Patrimônio Histórico Nacional, onde Delfim Amorim, em Pernambuco, e Lina Bo Bardi, na Bahia, atuaram, o primeiro como consultor por constante requisição do Engenheiro Ayrton Carvalho, então superintendente regional, e a segunda, como autora do notório restauro do Solar da Unhão.

Semelhante entrelaçamento encontra-se nas suas reflexões sobre a formação profissional e o papel social dos arquitetos. Amorim, Artigas e Rebouças desempenharam papel-chave nos ambientes de formação aos quais estavam associados - a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Recife, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e a Faculdade de Arquitetura da Universidade da Bahia, respectivamente - seja como formuladores de princípios basilares dos seus projetos pedagógicos, inovadores na introdução de práticas pedagógicas ou figuras-referência pelo portfólio de obras realizadas. Não por coincidência, projetaram os espaços para a educação dos arquitetos em suas respectivas universidades. Apenas a proposta de Amorim não foi executada, inviabilizada pela submissão da Universidade do Recife à Reforma Universitária e consequente adesão ao sistema departamental reunidos segundo centros acadêmicos.

O interesse dos pesquisadores associados ao Docomomo Brasil pelo registro documental e, mais recentemente, pelas obras de intervenção ou, mais rigorosamente, de restauro de edificações modernas, conduziu os editores da Revista Docomomo Brasil à escolha de tema associado à investigações arquivísticas - a obra inédita - com o propósito de promover novos olhares sobre suas produções e, se possível, criar fissuras na historiografia já consagrada. Pretende-se, portanto, ao promover a visão crítica sobre obras não realizadas, observar possíveis inflexões ou aprimoramento dos modos de abordagem dos problemas arquitetônicos, na maneira de desenvolvimento do projeto - dos primeiros registros gráficos ao desenho técnico -, ou no léxico arquitetônico praticado.

No primeiro trabalho, o autor procura, à contrapelo, resgatar e afirmar o lugar da Bahia na historiografia do modernismo no Brasil, debruça-se sobre duas obras tardias de Diógenes Rebouças, ambas para a cidade de Salvador: o Mercado de Peixe que seria construído nas proximidades do Forte de Santa Maria, e a

ampliação do Cemitério do Campo Santo. Os projetos denunciam, segundo o autor, sua aproximação ao pensamento crítico-revisionista pós-modernista de vertente rossiana, apesar de manter-se fiel , em certo sentido, à sua formação corbusieriana.

O interesse sobre os modos de concepção arquitetônica de Lina Bo Bardi conduz a reflexão que o autor do segundo trabalho nos oferece acerca de três projetos: as residências para Figueiredo Ferraz, para Maria Helena Chartuni e a Casa Circular. Argumenta que transita entre um procedimento de "carácter mais abstrato" em busca da continuidade entre ideia e matéria arquitetônica, e um procedimento mimético, que entende como a "capacidade da arquitetura para incorporar o mundo humano e natural, assinalando seus sentidos, não só aqueles mais resistentes, mas também os mais delicados."

No terceiro texto, seu autor encontra em dois projetos de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi para o Clube Santapaula uma fissura inspiradora para explorar possíveis inflexões na obra dos arquitetos, à luz das alterações programáticas para um equipamento de suporte às atividades náuticas dos seus associados. O projeto e o projetar são postos em perspectiva como estratégia para lançar-se uma reflexão especulativa sobre o produzir e o produzido.

A concepção do espaço para a formação do arquiteto, entendido como associação entre o projeto pedagógico e a representação de um discurso arquitetônico, é objeto de reflexão no quarto trabalho sobre o projeto desenvolvido em coautoria com Delfim Amorim, em 1961, para o pavilhão de aulas para a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Recife. A Faculdade havia sido criada em 1958, com a separação do Curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes de Pernambuco, e após ser abrigada temporariamente no Seminário de Olinda, foi transferida para solar do final do século XIX. A extensão, nunca edificada, por suas características, antecipa muitas das experiências que os arquitetos irão desenvolver nos anos subsequentes.

Estendendo o tema da concepção do edifício dedicado à formação do arquiteto e introduzindo o problema da intervenção no patrimônio moderno, no último texto o autor apresenta o projeto de ampliação da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, de autoria de Diógenes Rebouças. Reflete sobre os critérios adotados e o diálogo com a preexistência, neste caso, obra emblemática da arquitetura moderna no Brasil.

TRABALHO 01:

Modernismo e pós-modernismo nos projetos não construídos de Diógenes Rebouças dos anos 1980 e 1990

Diógenes Rebouças (1914-1994) foi, indiscutivelmente, o mais influente e prolífico arquiteto e urbanista atuante na Bahia no século XX e, em particular, entre o final da década de 1940 e o início da década de 1960. Principal difusor da arquitetura moderna da escola carioca em Salvador e no interior do Estado a partir de 1947, com obras como o Hotel da Bahia (em coautoria com Paulo Antunes Ribeiro), os Edifícios Cidade do Salvador e Sede do IPASE e a Escola Politécnica da UFBA (em coautoria com Bina Fonyat e Fernando Machado Leal), Rebouças passou a se vincular à arquitetura brutalista internacional a partir do início dos anos 1960, em projetos como a Faculdade de Arquitetura da UFBA, a Estação Marítima Visconde de Cairú (atual sede da CODEBA) e a Biblioteca Juracy Magalhães Júnior, desenvolvidos em coautoria com arquitetos mais jovens.

Por diversas razões, a partir do final dos anos 1960, Diógenes Rebouças reduziu drasticamente sua produção projetual e passa a se dedicar principalmente ao ensino e às consultorias para grandes empresas de engenharia e para instituições públicas das áreas de planejamento urbano e preservação do patrimônio cultural. Entretanto, até o seu falecimento, em 1994, Rebouças seguiu elaborando projetos arquitetônicos e urbanísticos, tendo inclusive oportunidade, nestas últimas décadas de atuação profissional, de pensar a requalificação e ampliação de algumas de suas próprias obras construídas anteriormente, como o Hotel da Bahia e o Estádio da Fonte Nova.

Este artigo se dedica a analisar a produção tardia de Diógenes Rebouças, especialmente dois projetos menos conhecidos e não construídos, que foram desenvolvidos nos seus últimos dez anos de vida e que demonstram a aproximação de Rebouças com a arquitetura pós-moderna então vigente, ao mesmo tempo em que mantêm as principais características da arquitetura moderna que caracterizou sua produção.

O estudo para um mercado de peixe na pequena esplanada em frente ao Forte de Santa Maria, elaborado em 1986, apresenta uma oportunidade única para Rebouças: voltar ao mesmo sítio para o qual havia projetado e construído, quase 40 anos antes, um pequeno pavilhão com o mesmo programa, já destruído há muitos anos. Se o sítio e o programa são os mesmos, o arquiteto já não o é, e, consequentemente, a arquitetura também é outra. O muro de arrimo em alvenaria de pedra, referência à fortificação do século XVII e que já existia no projeto de 1949, aparece novamente nesta nova versão, mas agora o mercado é um espaço totalmente aberto, coberto por lonas apoiadas em uma malha horizontal rígida. Esta malha se apoia em apenas dois pontos, próximos às duas extremidades: uma torre cilíndrica baixa, que abriga a escada helicoidal, sobre a qual se instalaria uma escultura de Iemanjá, e uma torre de planta elíptica, mais alta, abrigando os sanitários e o reservatório. Enquanto ao nível do passeio encontra-se um espaço totalmente aberto, ao longo do qual serpenteiam um conjunto de balcões de formas sinuosas, ao nível da praia temos uma espécie de *bunker* de pedra semienterrado e indevassável, iluminado apenas por pequenas aberturas quadradas voltadas para o mar e subdividido em uma sucessão de pequenos boxes. Uma proposta simples e cheia de referências à identidade local, especialmente à cultura afro-brasileira, através da escultura de Iemanjá, algo único no percurso de Rebouças.

Por sua vez, o estudo inédito para a ampliação do cemitério do Campo Santo propõe, de forma radical e singular, a criação de uma estrutura aérea que abrigaria carneiras empilhadas e, sobre estas, um terraço

com jardins e árvores de pequeno porte. O peso das passarelas que compõem a nova estrutura seria descarregado nas aleias do antigo cemitério através de elegantes pilotis. Se, por um lado, os pilotis e o terraço-jardim denotam a influência corbusiana que persistia na obra de Rebouças, a imagem resultante da malha absolutamente ortogonal e simétrica que caracteriza a nova estrutura e sua vedação nos remete imediatamente ao paradigma de arquitetura cemiterial do período: a ampliação do Cemitério de San Cataldo em Modena, projetada por Aldo Rossi e Gianni Braghieri a partir de 1971, inaugurada em meados dos anos 1980 e que se tornou, imediatamente, um ícone da arquitetura pós-moderna mundial. Frente ao peso do projeto rossiano, contudo, a proposta de Rebouças demonstra leveza e delicadeza. O palimpsesto criado pelos três níveis da proposta do arquiteto baiano, formado pela sobreposição das sepulturas da antiga necrópole do século XIX no nível do solo, das carneiras empilhadas elevadas do novo cemitério e do terraço-jardim da cobertura, registra a sua capacidade de pensar espacialmente e a total ausência de preconceitos no que se refere ao desafio de intervir em preexistências. Embora as pranchas que compõem o estudo de Rebouças para a ampliação do Cemitério do Campo Santo não apresentem indicação de data, o arquivo em que foi localizado e essas referências à obra de Rossi nos levam a crer que foi elaborado entre a segunda metade dos anos 1980 e a primeira metade dos anos 1990.

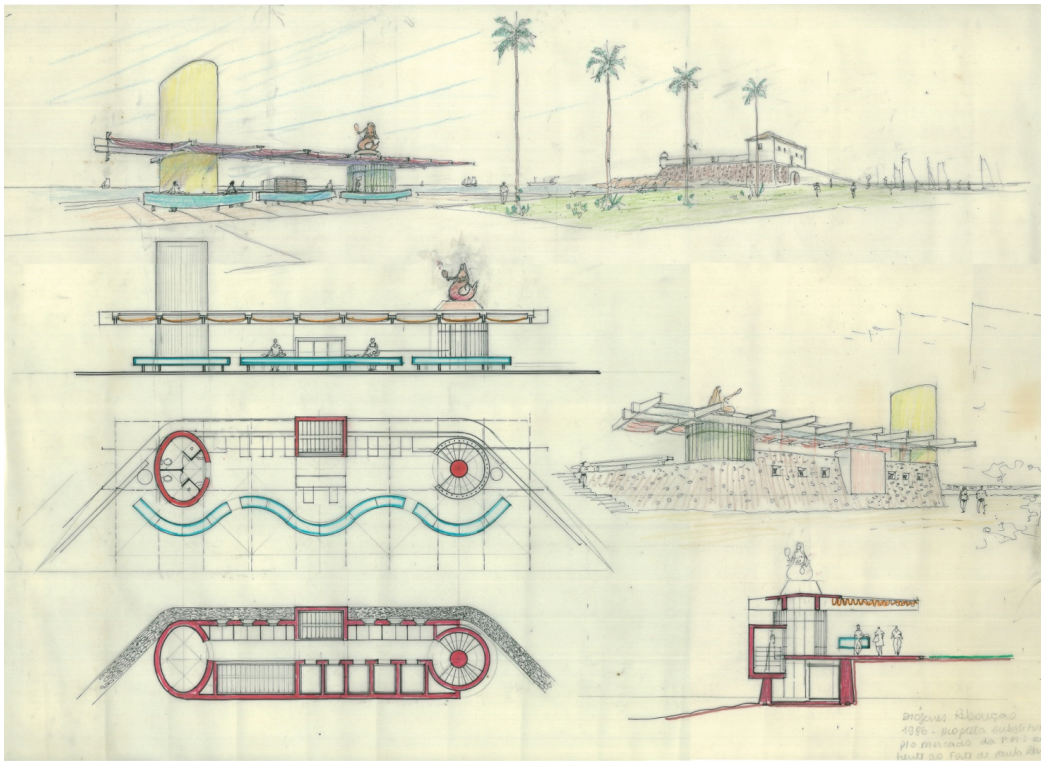


Figura 1: Mercado de peixe no Porto da Barra
Fonte: Acervo Diógenes Rebouças / IPHAN-BA.

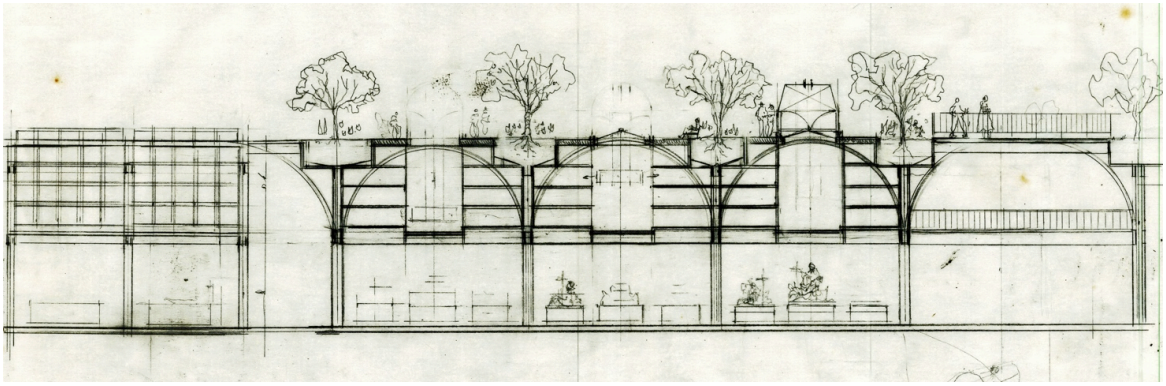


Figura 2: Cemitério do Campo Santo
Fonte: Acervo Diógenes Rebouças / FAUFBA.

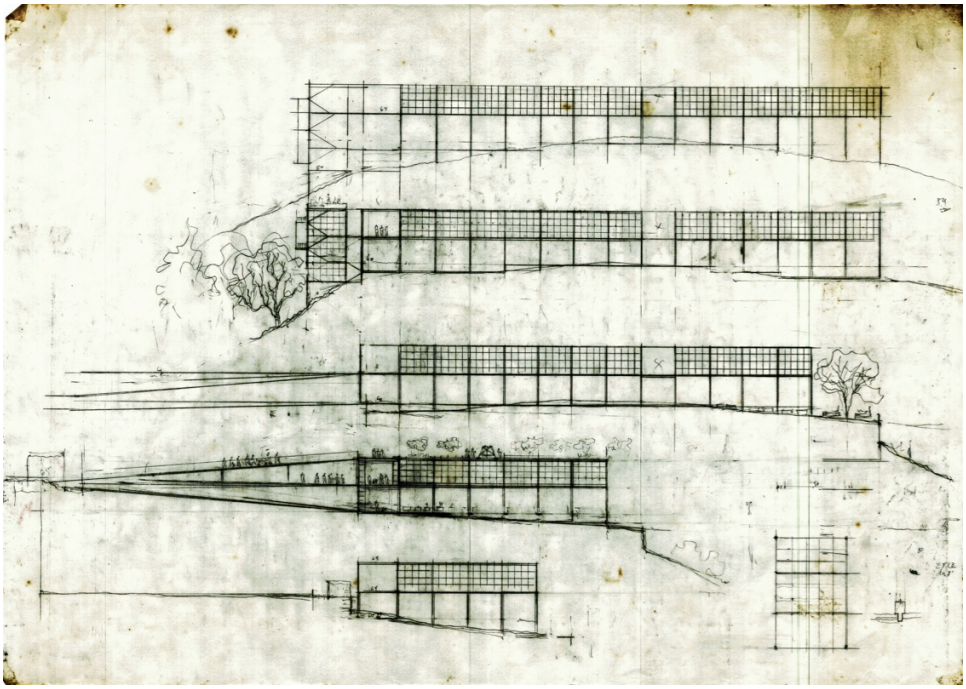


Figura 3: Cemitério do Campo Santo
Fonte: Acervo Diógenes Rebouças / FAUFBA.

REFERÊNCIAS:

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo V. de; LEAL, João Legal. Arquitetura moderna e reciclagem do patrimônio edificado: a contribuição baiana de Diógenes Rebouças. In: **Anais do 7º Seminário Docomomo Brasil**. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2007.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo V. de; SAMPAIO, Gabriela G.; ALBAN, Pedro; OTREMBA, Gabriela (Orgs.). **Diógenes Rebouças: cidade, arquitetura e patrimônio**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2016.

TRABALHO 02:

Arquiteturas inconclusas de Lina Bo Bardi: Entre a abstração e a mimese

Este texto explora determinados projetos arquitetônicos de Lina Bo Bardi que não foram concluídos. Tratam-se de projetos que, apesar de terem sido intensamente trabalhados pela arquiteta, não foram construídos ou utilizados. Entende-se que tais projetos possuem potencialidades próprias, permitindo assinalar as diferentes preocupações e soluções arquitetônicas de Lina Bo Bardi, além de indicarem conexões não apenas com outras propostas suas, mas também com outras realizadas por arquitetos que lhe são referenciais. Assim, o texto explora e interpreta três produções arquitetônicas que tratam de um tema caro a Lina Bo Bardi: a casa.

Escolhem-se três projetos com situações e escalas muito diferentes: o primeiro é a casa concebida para o Engenheiro Figueiredo Ferraz (São Paulo/SP – 1962); o segundo é a Casa Circular (sem cliente especificado, sem localização – 1962); o terceiro é a Casa Maria Helena Chartuni (São Paulo/SP - 1968).

O método utilizado parte da detecção dos documentos existentes referentes aos três projetos, examinando-os de uma forma cuidadosa. Trata-se de se aproximar a tais documentos como se fossem peças de quebra-cabeças, procurando reconhecer suas articulações e desarticulações, desde as suas concepções iniciais até os esboços mais consolidados. Apesar da existência de farta documentação no Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (ILBPMB), os desenhos e anotações deixados pela arquiteta nem sempre estão ordenados ou datados, o que torna a análise sobre esses edifícios uma especulação sobre as sucessões de decisões projetuais tomadas por Lina Bo Bardi. O presente texto assume que tais especulações possuem potencialidades para a compreensão da sua produção arquitetônica.

A partir da exploração dos projetos dessas casas, pode-se notar que Lina Bo Bardi atua principalmente a partir de dois procedimentos principais: um de caráter mais abstrato e outro mais mimético.

No primeiro caso, suas soluções arquitetônicas apostam na permanência do impacto das ideias iniciais. Nessas circunstâncias, durante a etapa conceitual são suscitados os preceitos definidores dos projetos. É necessário que existam determinações projetuais suficientemente precisas para que possam ser aplicadas em todas as fases do trabalho, do princípio até o final. Os traços no papel têm como finalidade ajustar e concretizar as ideias iniciais. Não importa muito o que ocorre nas etapas intermediárias do processo, mas sim o que sucede no seu princípio e no seu final. O que acontece no decorrer do processo não pode comprometer a solidez da conexão entre a ideia e a matéria. Entre o sujeito produtor e o produto de seu trabalho o que predomina é a utilização da razão e sua inclinação a oferecer um sentido mais compreensível e pleno. A este modo de operar, denominamos de abstrato.

No segundo caso, a conexão entre as diversas etapas do procedimento projetual pode abrir a possibilidade para um outro modo de atuação. Aqui não existe uma fase da produção arquitetônica que se assuma como a mais importante. Cada etapa é considerada significativa por si mesma e não influi necessariamente na seguinte. As ideias originais não estabelecem princípios rigorosos que determinam o projeto, mas simplesmente oferecem estímulos para a sua elaboração. Os pensamentos são impulsos para projetar, e podem ser mantidos ou modificados no seu percurso. Os desenhos sucessivos não são uma simples reverberação das primeiras ideias, mas possuem uma intensidade própria, transformadora. Entre o sujeito que concebe e o objeto concebido não se consolida uma razão controladora. O que ocorre entre os dois

extremos do projeto transforma a razão vigilante em outra coisa, uma "razão andrógina" (MATOS, 1997: 131), que conhece através do sentimento e que sente através do conhecimento. Aqui o sentido se produz enquanto se transforma, em um movimento perturbador e inesgotável... A esse modo de atuar que leva a uma enunciação de sentido mais incontrolado, denominamos de mimético.

Entretanto, ao se analisar as atuações de Lina Bo Bardi nos projetos dessas casas, pode-se notar que não são exatamente abstratas ou miméticas. Seus procedimentos transitam entre a abstração e a mimese, colocando tensionando as suas possibilidades.

Do mesmo modo, considera-se que existe uma conexão entre os modos de fazer arquitetura e os resultados dessas operações. Constata-se que nas soluções arquitetônicas de Lina Bo Bardi também perdura a tensão entre a abstração e a mimese. Isso se manifesta quando se analisa a relação que suas arquiteturas estabelecem com o mundo, por vezes adotando características mais abstratas, por vezes mais miméticas. No primeiro caso, as arquiteturas se abstraem do mundo externo, adotando soluções que possuem uma dinâmica própria, baseada em princípios de funcionamento que se relacionam com definições internas aos artefatos construídos. No segundo caso, as arquiteturas estabelecem uma relação mimética com o mundo. Mimese não no sentido de soluções copiadas, mas sim da potencialização de conexões externas. Trata-se, nesse caso, da capacidade da arquitetura para incorporar o mundo humano e natural, assinalando seus sentidos, não só aqueles mais resistentes, mas também os mais delicados.

Deste modo, entende-se que a produção arquitetônica de Lina Bo Bardi transita entre processos projetuais e soluções arquitetônicas abstratas e miméticas, que podem ser examinadas e interpretadas a partir dos três projetos selecionados para serem explorados neste texto.

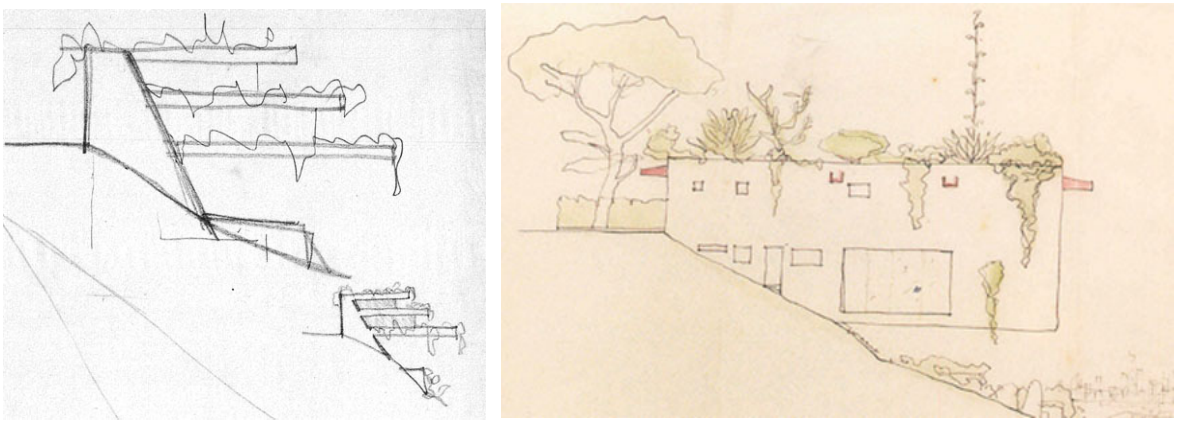


Figura 1: Casa Figueiredo Ferraz.
Fonte: ILBPMB.

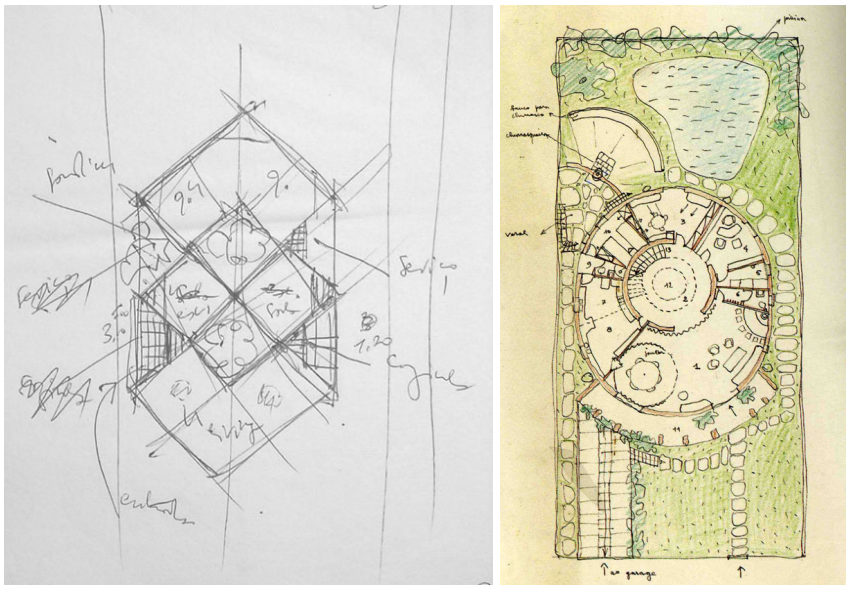


Figura 2: Casa Circular
Fonte: ILBPMB

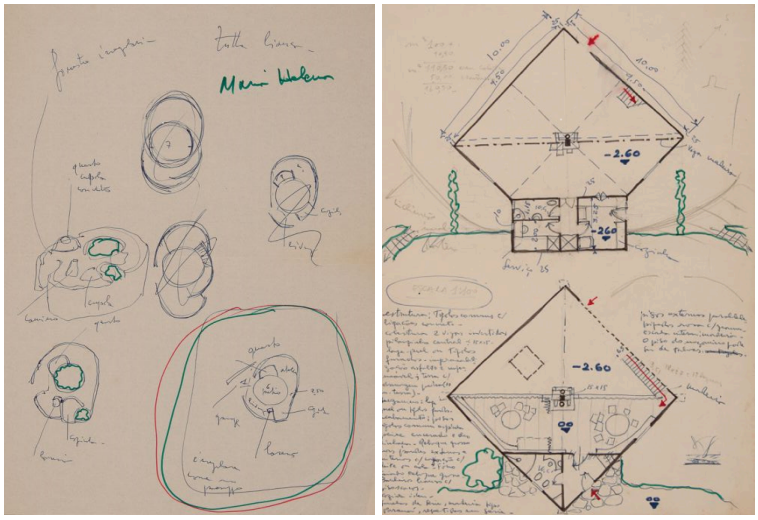


Figura 3: Casa Maria Helena Chartuni
Fonte: ILBPMB

REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BIERRENBACH, Ana Carolina. **El caracol y el lagarto: abstracción y mímesis en la arquitectura de Lina Bo Bardi.** Barcelona: ETSAB/UPC, 2006. Tese (doutorado).

FERRAZ, Marcelo C. (Org). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e Pietro M. Bardi, 1993.

GAGNEBIN, Jeanne. Sete aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1997.

KAPP, Silke. Teoria, práxis, conceito, mimesis. **Interpretar arquitetura.** Belo Horizonte, n.4, 2002. Disponível em: www.arquitetura.ufmg.ia. Acessado em junho de 2006.

MATOS, Olgária. **A história viajante – notações filosóficas de Olgária Matos.** São Paulo: Studio Nobel, 1997.

OLIVEIRA, Olivia F. **Sutis substâncias da arquitetura de Lina Bo Bardi**. Barcelona: ETSAB/UPC, 2002. Tese (doutorado).

RUBERT DE VENTÓS, Xavier. **El arte ensimismado.** Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.

TRABALHO 03:

Sombra e água fresca na praia paulistana

O edifício da "Garagem de Barcos do Clube Santapaula" (1961-5) é talvez a obra mais singular da trajetória dos arquitetos João Batista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. De dimensão relativamente pequena, com um programa simples e poucas limitações de terreno, foi concebido com alto grau de experimentação estrutural, espacial e formal e uma ampla margem de arbítrio, resultando numa proposição criativa e única.

Imediatamente antes desse conhecido projeto, Artigas e Cascaldi ensaiaram para o mesmo terreno e clube uma outra proposta (com variações), que não foi executada - ou mais precisamente, que foi descartada, em prol da solução final adotada. Nem por isso esses primeiros estudos são menos interessantes: a meu ver, vale conhecê-los e estudá-los em profundidade, por seu interesse intrínseco, e porque podem, com certa precisão, dar testemunho da ocorrência de um possível ponto de inflexão, na trajetória profissional de seus autores. É possível imaginar que quando um/a arquiteto/a descarta um projeto completo e reinicia uma segunda versão de tom e aspecto totalmente distinto, para o mesmo (ou quase o mesmo) programa, e o mesmo (ou quase o mesmo) local, algo de muito fundamental pode estar ocorrendo no panorama criativo de um/a autor/a. O descarte de uma ideia de projeto pode acontecer por razões externas ao processo criativo: por exemplo, o cliente pode não ter se agradado, a legislação urbana ou técnica aplicável ao caso pode inviabilizá-lo, entre outras possibilidades,. Mas também pode se dar por razões internas ao processo criativo; e nesse caso, talvez possa indicar uma mudança de rumos, a busca de novos desafios materiais, técnicos e/ou conceituais. Ainda assim, o que foi descartado não é necessariamente menor. Talvez seja apenas uma coisa, a que vinha sendo, que não se coaduna mais com outra coisa, a que se apresenta e quer nascer, ou quer vir a ser.

No caso do Clube Santapaula, é interessante notar uma outra coisa que muda, dos primeiros projetos ao projeto final: o nome da obra. Nos primeiros projetos consta nas pranchas de desenho o nome de "Setor Náutico" e não "Garagem de Barcos". Talvez não seja um detalhe de menor importância. O Santapaula era tanto um clube de lazer como um clube náutico, e ambos aspectos são relevantes. E também por isso, me parece que os projetos anteriores, descartados, apresentam um interesse tanto em si mesmos, como pelo fato de fornecerem importantes pistas para uma compreensão mais cabal da obra que de fato se construiu e ainda, embora muito precariamente, está lá. E por isso, saber mais sobre esses projetos que não chegaram a ser possa não ser apenas um exercício diversionista, mas um dado muito importante no complexo quebra-cabeças que se apresenta quando se tenta ativar, e espera-se que aconteça um dia, a , restauração e revitalização da "Garagem de Barcos", e até mesmo, pode balizar quais usos são adequados e permissíveis para sua correta reativação.

Para melhor estudar esses projetos iniciais para o trecho do Clube Santapaula situado às margens do lago da Guarapiranga, no texto completo será recordado como e porque esse lago foi ali artificialmente criado em 1906-8. Com a implantação nos anos 1920/30 da represa Billings, a região da zona sul da cidade situada entre as duas represas passou a receber vários empreendimentos para moradia para lazer). Num desses loteamentos, coroando uma avenida de acesso, em terreno de frente para a avenida que bordeja a represa do Guarapiranga iniciou-se nos anos 1940 a construção de um grande hotel, projeto do Escritório Técnico de Engenharia Mieczyslaw Grabowski (CARVALHO; MENDES; 2000 p. 58), que foi interrompida nos primeiros pavimentos, nunca chegando a se realizar a torre dos apartamentos. Esse embasamento foi apropriado, no final dos anos 1950, pelo Clube Santapaula, para a instalação de sua sede.

No início dos anos 1960 os arquitetos João Baptista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi projetam uma ampla reforma nas instalações do clube, reorganizando os espaços internos do edifício existente, adicionando o conjunto de piscinas e uma passagem subterrânea sob a Avenida Robert Kennedy para dar acesso a uma nova área que o clube passava a dispor, por concessão privada entre a Light e o Clube, junto às margens da represa. Artigas e Cascaldi realizam também alguns estudos para a ocupação desse outro terreno, propondo o que denominam em seus desenhos como "setor náutico" do clube.

Algumas das perspectivas desses projetos iniciais mostram uma cobertura com desenho conformando uma sequência de oito abóbadas de berço apoiadas em pilares, abóbadas que se prolongam até o chão nas duas extremidades. Comparece também um deque-pier que parte do pavilhão proposto e avança até bem dentro da represa, de maneira a servir de pontão de acesso de barcos de lazer. Embora alguns desenhos mostrem um barco descansando em terra firme, em local próximo a essa cobertura, o conjunto parece destinar-se apenas ao lazer dos sócios do clube, enquanto ponto apoio e lugar de sombra para o desfrute da "praia", não comparecendo instalações para abrigo de barcos e/ou motores. Alguns outros desenhos, possivelmente posteriores aos primeiros, propõe uma variante desse pavilhão, ou simples cobertura de praia, em uma estrutura regular ortogonal de pilares e vigas de concreto, podendo ser simples pérgola ou receber, em algum trecho, fechamento em laje ou cobertura em peças justapostas de fibrocimento ou concreto – como esse desenho é sumário, resta fazer suposições. A possibilidade de realizar uma construção para abrigar veleiros não está presente nesses primeiros desenhos de projeto para o setor náutico. A solução em várias abóbadas contínuas remete a realizações anteriores de Artigas e Cascaldi, como a rodoviária de Londrina, mas também a soluções adotadas por Oscar Niemeyer para clubes, como por exemplo, no projeto para o Clube Libanês de Belo Horizonte (1955).

Este texto irá estudar mais detidamente a história do lugar onde se implanta o Clube Santapaula, comentar a reforma de suas instalações projetada por Artigas e Cascaldi, e algo comentar sobre a construção da "Garagem de Barcos". Mas irá se concentrar em compreender, em maior profundidade, o projeto não executado para o "Setor Náutico" do clube. E vai aproveitar o ensejo para desfrutar das belas e lúdicas perspectivas de relaxados e belos corpos, no sol da praia, em embarcações, ou protegidos à sombra tomando uma água fresca sob um pavilhão náutico de arquitetura quase informal e provisória.

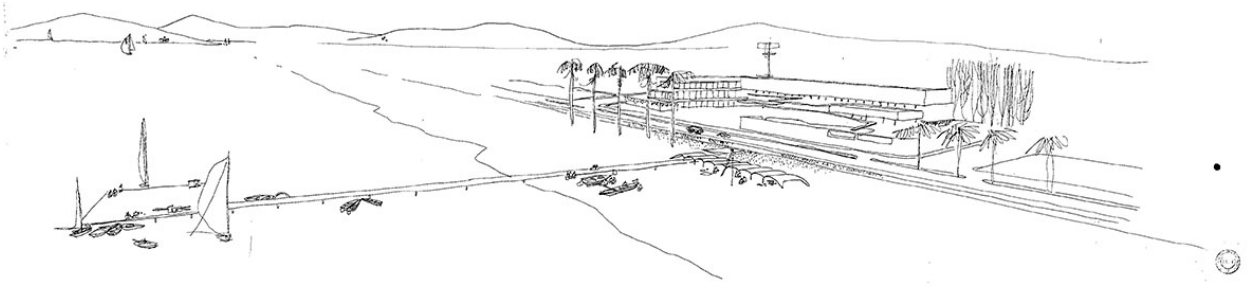


Figura 1: Perspectiva do Clube Santapaula e "Setor Náutico", solução em abóbadas
Fonte: Biblioteca da FAU-USP. Acervo Vilanova Artigas

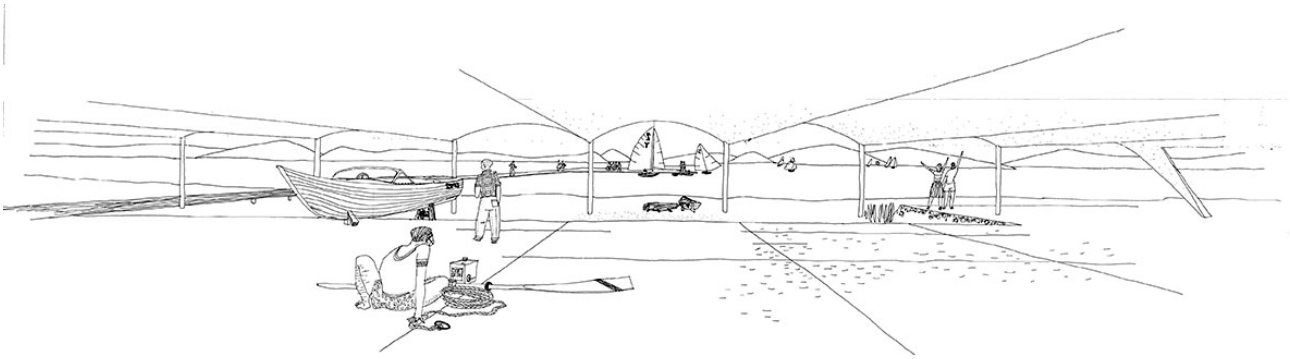


Figura 2: Perspectiva do pavilhão "Setor Náutico", solução em abóbadas
Fonte: Biblioteca da FAU-USP. Acervo Vilanova Artigas

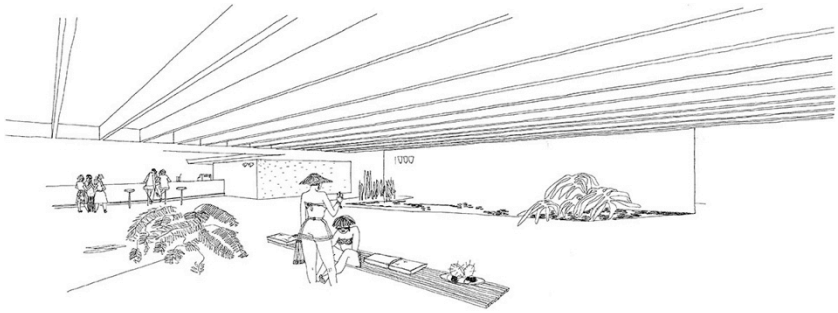


Figura 3: Perspectiva do pavilhão do "Setor Náutico", variante em vigas planas
Fonte: Biblioteca da FAU-USP. Acervo Vilanova Artigas

REFERÊNCIAS:

CARVALHO, Maria Cristina Wolff de; MENDES, Denise. A ocupação da bacia do Guarapiranga: perspectiva histórico-urbanística. In: FRANÇA, Elizabeth (org). **Guarapiranga: recuperação urbana e ambiental no Município de São Paulo**. São Paulo: M.Carrilho Arquitetos, 2000.

ZEIN, Ruth Verde; OLIVEIRA, Leda Brandão de. "Um Caso Exemplar: a Garagem de Barcos do Clube Santapaula. Premissas para a recuperação de seu valor arquitetônico e ambiental". [in] **Anais do 5º Seminário Docomomo Brasil**. São Carlos, 2003. Disponível em: http://docomomo.org.br/course/5-seminario-docomomo-brasil-sao-carlos/ (consultado em 19/05/2018).

ZEIN, Ruth Verde. **A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973**. (tese de doutorado). PROPAR- Programa de Pós Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

TRABALHO 04:

Um projeto de 1961 do Arquiteto Delfim Amorim

Esse texto decorrerá de exame do projeto de um pavilhão para a Faculdade de Arquitetura, em Recife, ainda que se trate de projeto muito simples, quase circunstancial, o qual, além disso, não foi executado, mas foi produzido no ambiente de estudos e discussões da equipe que sob o comando de seu titular, o referido arquiteto e professor Delfim Amorim, compunha a Cadeira de Pequenas Composições, sendo o projeto de 1961, em pauta, tema daqueles estudos e discussões, embora constasse, muito singelamente, de um pavilhão para abrigar salas de desenho e salas de aula, como parte de um esforço para ampliação da Faculdade de Arquitetura, instalada provisoriamente em antiga casa de residência na Av. Conde da Boa Vista, tendo em vista que seu destino futuro, mas ainda distante, seria o de transferir-se para a Cidade Universitária. E, ao descrever esse pavilhão, procurarei situá-lo no quadro das obras de Amorim realizadas no Recife, onde ele se tornou um dos grandes nomes da arquitetura do modernismo brasileiro no Nordeste, e, como é fácil perceber, seu papel nesse contexto, já nos anos de 50 e 60 do século passado, podia ser comparado ao de Luiz Nunes, na década de 30, por terem utilizado no ambiente nordestino os princípios da arquitetura moderna do século XX, em sua matriz europeia, corbusiana, e, nessa cidade, terem os dois buscado a sua contextualização, quase refundando esses princípios em termos locais, mas, sobretudo, nesse processo de aclimatação terem apresentado arquiteturas inconfundíveis, em decorrência de temperamentos diferentes, que muitas vezes se aproximavam – tal é o mistério da arte e da vida (como diria o próprio Amorim) – sendo essa mesma diferença um traço enriquecedor desse episódio. Pois que, sendo Luiz Nunes um brasileiro vindo do Rio de Janeiro, que se havia assenhoreado dos conceitos da moderna arquitetura, nos textos e exemplos corbusianos, chegando ao Recife na década de 30 e trabalhado para o Departamento de Obras Estadual, realizou obras públicas preciosas, onde buscava a adaptação de materiais e sistemas construtivos que bem se explicitassem em soluções técnicas e funcionais perfeitamente adequadas às condições ambientais e a partir de mão de obra vinculada à terra e ao meio, sem afastar-se da vertente proposta por Le Corbusier. Ao passo que, tendo Delfim Amorim nascido em Portugal, estudado e trabalhado no Porto, propondo desde seus primeiros passos na vida profissional obras ligadas à linhagem arquitetônica contemporânea e ainda não muito corrente em Portugal, ao tempo em que desenvolvia um saber e uma cultura humanista intensa, de matriz europeia, veio para o Recife, já na década de 50, e aqui logo em suas primeiras obras brasileiras começou a desenvolver uma arquitetura integrada ao meio natural da cidade litorânea e tropical, com tal sensibilidade e adequação que suas casas e construções eram como a expressão da vida local naquelas áreas sombreadas por árvores e alegradas por jardins, ainda que à volta se estendessem por mangues e alagados, lugares pobres e desprovidos da infraestrutura urbana. E por isso, aliás, a arquitetura desenvolvida por Amorim na cidade do Recife não se limitou às casas dos bairros elegantes, mas acudiu também aos conjuntos habitacionais para operários, edifícios de apartamentos mais simples, atividades comerciais e religiosas, sendo que a sua estratégia para o desenvolvimento dessas obras, que apresentam uma fisionomia sempre ligada ao contexto cultural e ambiental, apesar da variedade, estava baseada em inegável realismo, numa forte unidade visual e plástica, no uso de materiais adequados e soluções inventivas e simples, mas eficazes para a superação das dificuldades no controle da luz e do calor no meio tropical. Ancoradas e amoldadas ao meio ambiente, elas não se afastavam de sua condição de produtos da arte, nem dos critérios fundados na arquitetura modernista do século passado. E essa análise, em nosso trabalho, não perderá o foco no projeto singelo e de certo modo didático, do pavilhão para a Faculdade de Arquitetura, e examinará no âmbito do conjunto da obra de Amorim as soluções construtivas, os arranjos de distribuição dos espaços e funções, a escolha de materiais, enfim, a concepção arquitetônica e suas determinantes específicas e autorais para, a partir

delas iluminar o sentido de cada decisão refletida e aplicada no pavilhão. Sabendo que os critérios adotados e preferidos para as obras do mesmo período, neste caso manifestam-se obviamente com mais evidência. Assim, a partir da análise de um caso específico, e até justificadamente menos ligado à linha corrente de sua produção, mais próximo talvez à decisão de 1959, de recobrir a fachada eclética do edifício Luciano Costa com pano de elementos vazados de cerâmica, mas estando aqui, no caso do pavilhão, o processo construtivo mais bem justificado, e até mais atinente à concepção realista de Amorim, integrada sem conflito à sua visão humanista e política da arte e da vida. Pois no caso do pavilhão aplica-se sem empecilho o seu conceito de Função, Estrutura e Forma, conceito salientado em seus textos didáticos. E por fim, buscando compreender, a partir do exame da produção de um objeto arquitetônico para atender necessidades imediatas e estritas, quase fora de sua obra em geral de natureza mais complexa, por que esse arquiteto nascido em Portugal, em Póvoa do Varzim, como Eça de Queiroz, e vindo para cá, trazendo na bagagem uma cultura humanista de corte europeu, e uma experiência arquitetônica ligada ao modernismo de matriz corbusiana, aqui chegando integrou-se completamente ao movimento da nossa arquitetura, tornando-se sem dúvida um arquiteto brasileiro, isto é, pernambucano, melhor ainda, recifense, pois como recifense construiu casas extraordinárias, originais e profundamente ligadas à terra, aos hábitos da terra, aos locais sombreados de nossa paisagem tropical, as casas de Amorim, como se ouve falar, pelos que moram no Recife.

TRABALHO 05:

Intervenção num projeto moderno: o mezanino da FAUFBA

O texto registra a experiência de projeto incrustado numa obra paradigmática da arquitetura moderna na Bahia, de autoria do arquiteto Diógenes Rebouças (1914-1994), elaborado por outro arquiteto para um mezanino na FAUFBA. A condição inusitada impõe um quase depoimento, do articulista e autor do projeto de intervenção, por se tratar de um volume incrustado numa obra moderna, de autoria de um arquiteto consagrado, pioneiro na arquitetura e urbanismo modernos na Bahia. Para tanto se inicia com um registro das motivações subjetivas e objetivas, até alcançar a concepção do projeto arquitetônico e a materialização da obra. Resgata um percurso de longa duração, desvelando obstáculos – técnicos e financeiros – ultrapassados no tempo. Resgata o que é essencial no projeto original do mestre Rebouças, e sua concepção espacial para uma Faculdade, num projeto a ser construído por etapas, pelas dificuldades de recursos para viabilizar uma obra numa universidade pública.

Nas etapas previstas por Rebouças, inexistia qualquer menção de um mezanino no pórtico monumental no acesso principal da edificação. A ideia de um mezanino (não previsto no projeto) suscitou discussões e polêmicas inevitáveis, daqueles contra e outros a favor. Questões diluídas no tempo, observando-se que muitas pessoas, inclusive arquitetos de fora, imaginam que o mezanino faz parte da concepção de Rebouças. Em depoimento, Rebouças afirma que o projeto dele antecedeu ao campus da Federação/Ondina, portanto um projeto pós-campi nunca seria o mesmo (sem especificar pontos de mudança). Tinha posição teórico/conceitual não conservadora contra intervenção no projeto, num lugar crítico, sensível, significativo, tanto pela linguagem/composição do prédio como pelo uso intenso no térreo, apropriado como espaço de convívio e eventos. Natural que existissem dúvidas sobre o impacto da obra na visibilidade externa, na fachada principal do prédio, com a construção de um mezanino. Um condicionante para o projeto. O volume final da FAUFBA previa um prédio com pátio central, implantado numa cumeada típica da cidade, já bem arborizado, disposto numa concepção de blocos (etapas da obra) abertos para um pátio central, articulado aos pavimentos vazados com pilotis (Le Corbusier). Evidente que o partido se baseia numa tipologia usada na arquitetura colonial, típica dos mosteiros da cidade, adaptado a uma visão moderna para a primeira Faculdade de Arquitetura da Bahia. Escola criada em 1959, ao se separar o curso de arquitetura da Escola de Belas Artes.

Algumas características da obra de Rebouças merecem destaque: a) a implantação/apropriação do sítio, respeitando a topografia e a vegetação de porte envolvendo o prédio; b) a orientação dos blocos quanto aos elementos do clima, sol, ventos, chuva etc.; c) generosidade nos espaços de convívio e nas visuais dos espaços internos e externos. O racionalismo presente na composição se dá a partir da grelha de 1,20 x 1,20 metros, replicada no mezanino. O programa emerge de uma demanda para abrigar as funções administrativas, e de apoio acadêmico, instaladas nos velhos barracões de madeira, desconfortáveis, que por muito tempo exigiram manutenção corretiva continuada. Abrigando funções várias, os barracões ocupavam/tamponavam a “grande esplanada” para onde deveria se voltar o pórtico. Um espaço aberto pensado, mas inexistente, para abrigar o acesso básico dando visibilidade à fachada principal, ao norte. Trinta anos depois a vida útil dos barracões e da passarela de madeira se esgotara, e o deslocamento das funções demandava novos espaços, numa escola sem recursos para enfrentar o dilema nacional, quando “tudo que é provisório vira definitivo”.

Os espaços e as etapas do projeto de Rebouças para a UFBA nunca foram concluídos, enquanto a escola crescia em número de alunos de graduação e pós-graduação. Recuperar o espaço aberto principal previsto no partido original implicava demolir as instalações precárias dos barracões, e até da "casinha", antiga sede da chácara (hoje recuperada), objeto de polêmicas pelo lado afetivo que alguns professores nutriam pelas instalações referidas. Portanto, foram as mudanças programáticas no tempo que passaram a impor as transformações no curso das etapas previstas, com intervenções pragmáticas que iam mutilando o partido básico do projeto de Rebouças. O partido arquitetônico do Mezanino se insere num rol de preocupações, ora derivadas da necessidade de resgatar a essência do projeto original, ora baseadas em mudanças no modo de conceber uma arquitetura contemporânea mais respeitosa quanto as pré-existências.

O desafio então era estabelecer princípios para um programa (para 400 m2), mas enfrentando um desafio conceitual: como construir algo novo sem violentar um projeto inconcluso? Equivale dizer: construir por sobre uma obra parcialmente construída, sem impedir as outras etapas, e que fosse uma montagem rápida (nas férias), com o menor custo possível, sem violentar um pórtico de influência clássica. Foram fixados então quatro eixos para a concepção: 1º) de intervir numa pré-existência, envolvendo a forma/configuração; 2º) do espaço novo e suas relações entre interior/exterior, assegurando permeabilidade nos espaços de convívio e as visuais exterior/interior; 3º) do espaço/clima, visando o conforto ambiental; 4º) da estrutura/materiais, adequados à rapidez e montagem da obra (nas férias).

O volume sugere um contraste visual, entre concreto aparente e o aço pintado, e pelos materiais empregados, mas apenas quando visto de perto, demarcando claramente as diferenças entre o novo e o antigo, mas sem transgredir a espacialidade anterior, generosa e racionalista. De resto, uma síntese sobre as relações entre teoria & prática, que na visão do autor do projeto do mezanino, tanto decorrem das lições apreendidas com Rebouças, como de convicções sobre a intervenção em edificações modernas. O mezanino sugere um projeto novo, dentro de outro, moderno, numa incrustação espacial que aproveita o vazio resultante do pé direito avantajado (8,5 metros), numa estrutura de concreto que já possuía escadas de acesso, poço para elevador, pilares e coberturas. Elementos mantidos intactos, contribuindo para reduzir o custo da obra de forma clara. No projeto do mezanino se rejeita qualquer formalismo baseada no "gosto" ou "tendências estéticas" do momento, em contraposição ao que o autor teoricamente nomeia de "pseudo pós-moderno baiano", resultando em fachadas postiças e uso exacerbado de cores e texturas. O projeto busca reafirmar que é possível criar novos espaços valorizando a obra pré-existente. O percurso suscita uma visão crítica teórica/conceitual, a partir de uma experiência concreta.

Salvador - 2018

ARQUITETURA E HISTORIOGRAFIA: VERTENTES E FRONTEIRAS CONTEMPORÂNEAS

ARCHITECTURE AND HISTORIOGRAPHY: CONTEMPORARY STRANDS AND FRONTIERS

ARQUITECTURA E HISTORIOGRAFÍA: VERTIENTES Y FRONTERAS CONTEMPORÁNEAS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

COORDENADOR:
LIRA, José Tavares Correia de
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da FAU USP e do PPGAU FAU-USP; josetclira@gmail.com

TRABALHO 01:
Da cultura arquitetônica à história cultural da arquitetura
LIRA, José Tavares Correia de
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da FAU-USP e do PPGAU-FAUUSP; joselira@usp.br

TRABALHO 02:
Arquitetura brasileira e a "formação"
RECAMÁN, Luiz
Doutor em Filosofia; Professor da FAU USP e do PPGAU FAU-USP; recaman@usp.br

TRABALHO 03:
Lúcio Costa e a narrativa canônica da arquitetura moderna brasileira, hoje
MARTINS, Carlos Alberto Ferreira
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do IAU-USP e do PPGAU-IAU-USP; cmartins@sc.usp.br

TRABALHO 04:
Arquitetura, cidade e urbanismo: articulações na obra de dois arquitetos
LEME, Maria Cristina da Silva
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da FAU-USP e do PPGAU-FAU-USP; crisleme@usp.br

TRABALHO 05:
Gênero e participação feminina, ou a caixa preta da arquitetura moderna
RUBINO, Silvana Barbosa
Doutora em Antropologia; Professora do IFCH-Unicamp e do PPG-História IFCH-Unicamp; silbrubino@gmail.com

ARQUITETURA E HISTORIOGRAFIA: VERTENTES E FRONTEIRAS CONTEMPORÂNEAS

ARCHITECTURE AND HISTORIOGRAPHY: CONTEMPORARY STRANDS AND FRONTIERS

ARQUITECTURA E HISTORIOGRAFÍA: VERTIENTES Y FRONTERAS CONTEMPORÁNEAS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

TRABALHO 01:
Da cultura arquitetônica à história cultural da arquitetura

TRABALHO 02:
Arquitetura brasileira e a "formação"

TRABALHO 03:
Lúcio Costa e a narrativa canônica da arquitetura moderna brasileira, hoje

TRABALHO 04:
Arquitetura, cidade e urbanismo: articulações na obra de dois arquitetos

TRABALHO 05:
Gênero e participação feminina, ou a caixa preta da arquitetura moderna

ARQUITETURA E HISTORIOGRAFIA: VERTENTES E FRONTEIRAS CONTEMPORÂNEAS

Nos últimos 20 anos, em distintos países do mundo, a historiografia da arquitetura vem recebendo atenção privilegiada. O aparecimento de tantas monografias de revisão de objetos, enfoques e cronologias; de antologias e biografias de historiadores da arquitetura os mais variados; de manuais metodológicos, números temáticos de periódicos internacionais, e de múltiplos seminários e congressos dedicados a aspectos instrumentais, pedagógicos ou a desenvolvimentos teórico-conceituais na área; é emblemático do que sugere ser uma virada historiográfica em curso.

A tendência vem ampliando enormemente o que desde os anos 1960 se desenvolveu de modo esparso, agora fazendo eco ao prestígio da história na atuação dos arquitetos e aos novos padrões de rigor no ensino e na pesquisa na área. O fato é que desde o final do século XX a abundância, regularidade e qualidade de iniciativas historiográficas no campo têm produzido grande impacto não apenas no modo como hoje podemos ler essa parte fundamental da literatura arquitetônica, mas também na própria produção da pesquisa em história da arquitetura.

Acusada de instrumental e anacrônica, a perspectiva operativa foi então posta em cheque em favor de novos modelos de referência, críticos, conceituais, transdisciplinares. Influxos provenientes da história social e da história cultural redefiniram grandemente a bagagem herdada da historiografia da arte, salientando as especificidades do objeto arquitetônico e substituindo o enfoque visual e projetual pelo exame da produção em sentido lato, incluindo a produção material, o uso e a experiência como instâncias de análise. Perspectivas transnacionais, ao lado da crítica ao etnocentrismo convencional, permitiram a revisão de leituras até então consagradas dos cânones centrais e dos recortes nacionais. O foco nas relações entre arquitetura, cidade e território também passaram a desafiar as abordagens excessivamente centradas no edifício, aproximando-se de outras vertentes especializadas como a história da cidade e do urbanismo. Por fim, análises provenientes do marxismo, da psicanálise, da teoria literária, dos estudos pós-coloniais, do feminismo e outras, também ampliaram o universo possível de objetos e recortes de pesquisa bem como os campos de interlocução com outras disciplinas e abordagens.

Ainda que em menor escala, o fenômeno vem também se observando no Brasil nos últimos anos. Principalmente a partir do final dos anos 1980, quando se impôs a necessidade de revisão das narrativas acerca da gênese e consagração da arquitetura moderna no país, e logo depois também em torno da produção neoclássica, eclética ou neocolonial, assim como da obra de alguns de seus principais intérpretes, a exemplo de Lucio Costa, Mário de Andrade, Ricardo Severo, José Mariano Filho, Paulo Santos, Mário Pedrosa, Flávio Motta etc. Mais recentemente, com o surgimento de associações e eventos científicos, periódicos especializados e a multiplicação dos programas de pós-graduação na área de arquitetura e urbanismo, também o interesse em questões de cunho teórico-metodológico, novos recortes e orientações analíticas vem se projetando no país. Ainda assim, apesar do visível crescimento quantitativo e qualitativo da pesquisa, da bibliografia e da documentação em história da arquitetura em seus novos enquadramentos, são ainda escassas as oportunidades de adensamento historiográfico, capazes de iluminar não somente tradições, convenções e limites no campo especializado, como enfrenta-los criticamente, avaliar seus resultados recentes e consolidar as novas questões, abordagens e objetos que vem emergindo em perspectivas de trabalho mais conscientes de seus propósitos, desafios e especificidades.

O presente simpósio visa contribuir para a ultrapassagem do estágio de dispersão de esforços, reunindo

para tal análises compreensivas de determinadas matrizes e coordenadas de pesquisa no campo da historiografia da arquitetura, em variadas articulações e diálogos disciplinares.

O texto “Da cultura arquitetônica à história cultural da arquitetura” propõe refletir sobre os modos como a historiografia da arquitetura no Brasil vem se apropriando dos caminhos abertos pela história cultural. Tomando como balizas alguns escritos de referência como os de Freyre, Costa, Bruno e Lemos, propõe-se a examinar algumas realizações, limites e potenciais da produção contemporânea no país nessa direção.

Seguindo as trilhas do conceito elaborado por Antonio Candido, o texto “Arquitetura brasileira e a ‘formação’” propõe pensar as especificidades do esquema da "formação" da arquitetura e seu respectivo “sistema cultural” como subsídio a uma crítica da ideologia da arquitetura brasileira que leva em conta a inserção do processo de modernização nacional no movimento mais geral do capitalismo no século XX.

O texto sobre “Lúcio Costa e a narrativa canônica da arquitetura moderna brasileira, hoje” retoma o esquema dominante de compreensão da arquitetura brasileira, na tentativa de apreender sua lenta depuração e desvelar suas sucessivas camadas de interpretação, assim como de tensionar sua lógica interna, explorar suas contradições e identificar suas lacunas, pontos cegos, omissões e obscurecimentos.

Partindo de uma análise das trajetórias de Vilanova Artigas e Joaquim Guedes, o texto “Arquitetura, cidade e urbanismo: articulações na obra de dois arquitetos”, pretende repensar a formação de um perfil profissional híbrido e de relações entre projetos de arquitetura, cidade e urbanismo, nem sempre observadas por uma historiografia da arquitetura dissociada da historiografia do urbanismo.

Por fim, o texto “Gênero e participação feminina, ou a caixa preta da arquitetura moderna” detêm-se sobre a produção profissional e intelectual feminina no campo arquitetônico, para pleitear a importância de uma revisão, à maneira da história da arte, da historiografia especializada e de alguns de seus pressupostos constitutivos à luz de uma perspectiva de gênero.

TRABALHO 01:

Da cultura arquitetônica à história cultural da arquitetura

José Tavares Correia de Lira

Em um ensaio de 20 anos atrás sobre os rumos da história intelectual nos Estados Unidos, Thomas Bender notou a tendência à sua absorção pela história cultural. De um lado, a tendência derivava de tal florescimento da história intelectual naquele país, que sua existência independente tornava-se dispensável; de outro, ela proviria da expansão da história cultural que, ultrapassando a cisão tradicional entre história intelectual e história social, absorvia-as ambas em uma prática histórica compreensiva. O diagnóstico confirmava-se no deslizamento crescente das análises da produção intelectual ela mesma para as maneiras diversas como diferentes grupos a recebiam, para seus significados pretendidos e recebidos, para as circunstâncias, instituições e linguagens de produção e recepção dos escritos, assim como para seus elos com outras expressões culturais, rituais, imagens, a cultura material, inclusive populares.

Uma reflexão similar talvez pudesse ser lançada sobre a cultura arquitetônica, isto é, sobre o modo de recepção, significação e experiência social de seu acervo de projetos e obras autorais, ideários e discursos arquitetônicos, seus procedimentos gráficos, formais, iconológicos, construtivos. Em suma, talvez pudéssemos indagar até que ponto essa nova história cultural vem sendo capaz de ultrapassar o campo puramente intelectual da arquitetura para abarcar, por exemplo, seu momento produtivo, dos encargos aos controles, decisões e direções dos empreendimentos? Ou até que ponto processos internos ao campo, intelectuais assim como técnicos e materiais, vem sendo religados com níveis mais abrangentes de compreensão dos fatos arquitetônicos, com suas relações próximas com o estado das forças produtivas, com suas formas de apropriação e experiência vis-à-vis suas concepções funcionais; com as formas como tais fatos arquitetônicos são recebidos, valorados ou significados?

É verdade que a história cultural tem uma longa tradição. Não cabe recuperá-la. Apenas assinalar que desde Burckhardt e Huizinga, ela se caracterizou pela aproximação entre vertentes variadas como a história da arte, das técnicas, das ideias, da literatura, das religiões etc, entre si e com a história social de modo a reconstituir amplos retratos de época. É verdade que desde o início do século XX, diferentes linhagens da história cultural foram se constituindo, ora mais próximas da história da arte e da sociologia, como na Alemanha; ora da história social, como na Inglaterra; ora da história das ideias, como nos Estados Unidos, ou da civilização e das mentalidades, como na França. Contudo, em comum elas partiriam de um conceito amplo de cultura, em sua pluralidade, seja no sentido romântico das culturais nacionais, seja de recortes temporais mais finos, infra ou supranacionais, marcados pela sincronia tanto quanto pela diacronia, como a cultura de corte, o espírito do capitalismo, os imaginários de revolta, as culturas de imigração, as tradições orais entre outros. Foi nesse movimento que nos anos 1970 emergiram múltiplas figurações de "nova história cultural" – micro-história, história do cotidiano, aquela proveniente dos estudos culturais e pós-coloniais, etc – que logo se imporia como modelo da história em geral.

Ainda que até bem recentemente não pudéssemos falar de uma história cultural da arquitetura, a relação entre arquitetura e cultura não é de modo algum estranha à historiografia especializada. O prestígio, desde o século XIX, das ideias de espírito da época, espírito do povo, estilo ou gosto, é sintomático. A própria

hipótese de uma história universal ou de histórias nacionais da arquitetura também é tributária da oposição entre civilização e cultura. Autores como John Ruskin ou Auguste Choisy, ao enfatizarem os vínculos éticos e produtivos entre arquitetura, materialidade e divisão do trabalho, ou Pevsner e Giedion, para quem arte, vida e indústria são dimensões indissociáveis na arquitetura moderna, e mesmo Banham, que não poupou críticas à dissonância entre o discurso e as realizações do arquitetos da primeira era da máquina, são incompreensíveis sem esse enquadramento cultural. As próprias concepções formais, visuais ou linguagem, neles como em outros autores, como Wittkower, Summerson ou Rowe, só poderiam ser formuladas à luz do conceito de padrões recorrentes de cultura, percepção, comportamento, representação, fossem eles o cosmos humanístico, a tradição clássica, o historicismo, o funcionalismo, a depender do autor.

Mas tal referência à cultura é antiga, em grande medida ela se explica pela dependência da historiografia da arquitetura face à historiografia da arte desde o século XIX. O que, entre outras coisas, em geral impediu-lhes de ultrapassar o nível de uma história intelectual e explorar as possibilidades abertas pela história social e cultural da arquitetura. Foi apenas nas últimas décadas do século XX que novos modelos de referência começaram a emergir. Pensemos, por exemplo, na aproximação entre a história da arquitetura e a história das cidades e do urbanismo, com Benévolo e Tafuri, cujo exame do trabalho intelectual dos arquitetos no nível econômico-político e das ideologias, aliás, também ampliaria o campo das análises de obras arquitetônicas; ou o estudo das divisões sociais de trabalho, incluindo os processos de canteiro, com Ferro. Cada vez mais distanciando-se das análises eminentemente visuais, ou da premissa de autonomia e excepcionalidade de autores e obras, vem surgindo nova leva de trabalhos: como o estudo de Vidler, sobre as permanências diacrônicas e sincrônicas do uncanny arquitetônico; ou o de Gwendolyn Wright, sobre as relações entre moradia, individualismo e ideal comunitário nos Estados Unidos; ou o de Cohen sobre as arquiteturas derivadas das mobilizações militares da segunda-guerra mundial; ou o de Wigley sobre a concomitância entre os investimentos intelectuais e científicos de Buckminster Fuller e a era do rádio, da tv, da nanotecnologia e da exploração espacial.

Partindo desse retrospecto, o foco deste artigo é a aproximação no Brasil a uma história cultural da arquitetura. Tomando como balizas alguns escritos de referencia como os de Freyre, Costa, Bruno e Lemos, proponho-me a examinar algumas realizações, limites e potenciais da produção historiográfica brasileira recente nessa direção. Que rumos uma história cultural da arquitetura vem tomando entre nós? Que rendimentos e possibilidades tem trazido à historiografia especializada? Que novos objetos e problemáticas, que novos procedimentos e fontes, formas de escrita e leitores é possível distinguir? Que sentidos do cultural, ou antes, do arquitetônico vem aflorando nesse movimento?

TRABALHO 02:
Arquitetura brasileira e a "formação"

Luiz Recamán

O processo de modernização cultural brasileiro no século XX adquiriu singular autonomia, considerada a correspondente condição de dependência econômica e social que lhe dava assunto e estratégia. A consciência moderna que organizara a História (e o futuro) teve entre nós exigências redobradas de encadeamento do rarefeito material social cindido na origem. Em seu livro "Formação da Literatura Brasileira", Antonio Cândido dá o sentido da reconstrução histórica no contexto desenvolvimentista dos anos 1950. Pensado originalmente como uma história da literatura brasileira, é definido pelo autor como "um livro de crítica, mas escrito do ponto de vista histórico". O passado é investigado em busca das "linhas evolutivas" que perseveraram na "formação" de um "sistema literário", concluído na virada do século XIX para o XX. Esse esquema permite uma estratégia que à História e seus métodos está interditada - ainda que seja inevitável em alguma medida: a reconstituição dos fatos segundo o conhecimento de sua resolução eventual. A "formação" é ao mesmo tempo um fato histórico (está presente em um conjunto de obras e no "desejos [dos brasileiros] de ter uma literatura"] e uma posição crítica no momento de disputas das possibilidades de modernização social do Brasil pré-1964. A "formação" foi um processo objetivo inscrito na produção artístico-cultural desde a colônia - a necessidade de auto-constituição nacional - e foi também uma estratégia intelectual regida pelas necessidades do desenvolvimento independente acionados pela revolução de 1930. Dessa maneira, esse conceito pode ser estendido, sob uma determinada perspectiva crítica, a todo o processo de modernização social mediado pelos sistemas culturais nacionais, assim definidos (literatura, artes plásticas, cinema, música etc.).

Essa discussão e seus desdobramentos nas últimas décadas tem guiado minhas pesquisas sobre a arquitetura moderna brasileira. São, em sua maioria, reflexões que procuram as razões internas da forma arquitetônica, pertinentes a seus processos históricos modernos gerais, e sua relação com o contexto histórico brasileiro. Nesse sentido, algumas questões se apresentam relativamente ao esquema da "formação": a celeridade do processo "formativo" da arquitetura moderna brasileira (1936-1942); a frágil capilaridade social do conteúdo arquitetônico operado; e, principalmente, o deslocamento desses conteúdos em direção às questões mais diretamente relativas à consolidação do Estado brasileiro pós-1930. Os fatores mais diretamente ideológicos sobressaem-se, portanto, às dinâmicas sociais mais conflituosas presentes na "modernização conservadora" brasileira.

Este trabalho discute o conceito de "sistema" (cultural), fundamental para o esquema da "formação" em Antonio Cândido. A "formação" de um sistema arquitetônico moderno no Brasil é um dos fundamentos da crítica pretendida. Pode-se falar em uma "matriz hegemônica", na medida em que a vasta produção permitiu diferentes experiências, sem prejuízo de se identificar um núcleo coerente de projetos e construções com grande parentesco construtivo e espacial que deram o sentido das experiências do MESP à Brasília. O aspecto fundamental da perspectiva crítica adotada é, portanto, sua relação direta com a ideia da "formação de um sistema literário" de Antonio Cândido. Mais do que uma reflexão metodológica sobre a noção de sistema ou análogos, o roteiro segue conectado às ideias desse autor no que diz respeito à relação entre a cultura moderna e os processos de modernização social durante o século XX no Brasil. Além

de um sistema literário que se formara malgrado a nossa modernização incompleta, desejamos considerar também a formação de um pensamento social brasileiro crítico, da mesma forma independente e original, que teria permitido o encadeamento de reflexões pontuais ou setoriais – um ensaísmo inspirado – em um complexo sistema crítico autônomo. Nesse caso, não seria só a literatura brasileira que haveria deixado de "recomeçar do zero", a partir do movimento Romântico e da Independência do país, mas o próprio pensamento social brasileiro poderia se autonomizar. Essa é a pista trilhada por Paulo e Otília Arantes no livro "O sentido da formação"(1997), que estende no tempo a metodologia crítica formulada por Antonio Candido, historicizando-a. A capacidade explicativa intrinsecamente abrangente exige, porém, que outras áreas da produção cultural sejam confrontadas com esse esquema. E assim o fazem, primeiro analisando o método crítico de Dona Gilda de Mello e Souza para as artes visuais, e em seguida o ensaio "Lúcio Costa e a 'boa causa' da arquitetura moderna". Com esse último, chegamos à parte final do trabalho, no qual as condições e especificidades do esquema da "formação" na arquitetura brasileira serão discutidas. Para tanto, o recurso à "crítica da ideologia" se torna fundamental, na medida em que foi essa a condição do sistema arquitetônico brasileiro (ideologia e estratégia do Estado planejador), sucedânea do processo de elaboração de um material social mais adensado, como foi próprio da "formação" de outros sistemas culturais brasileiros. Por fim, inscrever esse processo histórico com o movimento mais geral do capitalismo no século XX, com o qual está imbricado de modo "desigual e combinado". A formação de um sistema arquitetônico brasileiro abalroou-se com o processo mais geral: o fim da "ideologia do plano", conforme a crítica de Tafuri (1976). O que aportou por aqui nos anos 1930 foi um projeto moderno em refluxo ideológico que fazia aflorar suas estratégias formais. Dessa maneira, acredito, esclarecem-se essas soluções arquitetônicas e sua floração inusitada, uma "formação" *sui generis*.

TRABALHO 03:

Lúcio Costa e a narrativa canônica da arquitetura moderna brasileira, hoje

Carlos Alberto Ferreira Martins

A inclusão de uma atualização da leitura do papel singular de Lucio Costa (1902-1988) num simpósio dedicado à reflexão sobre a relação entre arquitetura e historiografia e em particular às suas vertentes e fronteiras contemporâneas é, ao mesmo tempo, inescapável e problemática.

Desde os primeiros intentos de reconstituir o percurso da historiografia da arquitetura moderna brasileira, em meados dos anos 80, ficou evidente a relação entre os programas e as formulações de Lucio Costa e as primeiras narrativas estruturadas do desenvolvimento da inequação modernidade/tradição na arquitetura brasileira, elaboradas e atualizadas durante quase meio século (Goodwin, Mindlin, Ferraz, Santos, Bruand, Lemos) embora essa relação não seja linear nem pacífica.

A literatura sobre Costa, atualmente ampla e copiosa, tende a identificar entre meados dos anos 20 e o início dos anos 50 (mais precisamente entre *A Alma de Nossos Lares*,1924, e *Depoimento de um arquiteto carioca*, 1951) seu período de maior incidência tanto na constituição de um ideário da arquitetura "ao mesmo tempo moderna e brasileira" como de sua construção enquanto narrativa, dominante como sabemos, até pelo menos o início da década de 80.

No entanto, como é óbvio, Costa não é propriamente um historiador, nem da arquitetura tradicional e nem da moderna. Como em outros protagonistas da "aventura da modernidade", mas de uma maneira muito particular, as múltiplas facetas de suas atividades (o estudioso do patrimônio, o funcionário público, o teórico da arquitetura, o projetista bissexto e o auto-definido *maquis* do urbanismo) se combinam na composição de um perfil intelectual complexo e por vezes contraditório.

Nos múltiplos embates e polêmicas que travou destaca-se a recorrência a dois níveis de argumentação, para ele inextrincáveis, o saber do ofício e a lição da história.

Narrador e ao mesmo tempo protagonista dessa experiência cultural de traços "quase irracionais", para usar a expressão de Giedion, sua produção teórica percorre o amplo, e às vezes contraditório, arco entre as formulações doutrinárias apoiadas numa certa visão da história (em Razões da Nova Arquitetura), o programa de trabalho (em Documentação Necessária), a polêmica aguerrida (em Carta Depoimento) até o testemunho corroborativo (em Depoimento de um Arquiteto Carioca) de uma narrativa que ele próprio havia ajudado a estruturar e consolidar.

O olhar historiográfico, ao questionar a auto-afirmada objetividade da articulação entre contextos, causas e ações, implica o deslindamento do processo de montagem de uma representação discursiva e o desvelamento das sucessivas camadas de interpretação, que se agregaram às obras e personagens como "uma espécie de pátina", para retomar a expressão de Argan.

Implica também o esforço de tensionar a sua lógica interna, explorar suas contradições e identificar suas lacunas, seus pontos cegos, suas omissões e obscurecimentos, voluntários ou inconscientes.

Num momento em que podemos avaliar que a revisão da historiografia brasileira da arquitetura moderna, com quase três décadas de produção acadêmica, já alcançou a sua maioridade, um balanço do processo de reavaliação crítica das contribuições de Costa às narrativas daquela arquitetura, embora problemática pela sua riqueza e diversidade para o escopo de uma comunicação, parece, ainda uma vez, necessário e pertinente.

Novas abordagens, redefinição de objetos e procedimentos, balanceamento de focos e obscurecimentos, factuais ou temáticos, continuam se referindo, superada a subserviência e a reprodução acrítica mas superada também a tentação - característico de uma certo viés pós-modernista - de reproduzir a estrutura básica da narrativa, meramente invertendo os sinais dos juízos de valora, ao duplo e indissociável cânone, projetual e narrativo. Superado mas permanentemente revisitado, reconstruído e reescrito, projetual e narrativamente. Presente histórico, portanto.

TRABALHO 04:

Arquitetura, cidade e urbanismo: articulações na obra de dois arquitetos

Maria Cristina da Silva Leme

Os campos da Arquitetura e do Urbanismo, com frequência, são abordados de forma autônoma, pois assim, foram historicamente definidos. Esta apresentação reconhece as especificidades e busca indagar as possíveis aproximações e diálogos. Procura refletir sobre duas ordens de questões: o campo do conhecimento e de pratica profissional em arquitetura e urbanismo e os estudos historiográficos que articulem os dois campos.

No Brasil, desde o final da segunda guerra há indícios de associação entre o campo da arquitetura e do urbanismo. No final dos anos 40 se institucionaliza, na maior parte das cidades brasileiras, o meio da arquitetura ganhando autonomia em relação ao da engenharia. Este movimento envolve o ensino e as associações profissionais. Em São Paulo, é criada, em 1947, a Faculdade de Arquitetura Mackenzie e um ano depois a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo. Propunha articular as duas formações: um curso de graduação em Arquitetura com duração de cinco anos e outro de pós-graduação em Urbanismo para os portadores de diploma de arquiteto ou engenheiro, com a duração de dois anos. Este curso não se efetivou. Manteve-se apenas a cadeira de Urbanismo no quarto e quinto ano do curso de Arquitetura, ampliada para os outros anos com a Reforma de ensino em 1962.

A organização do Departamento São Paulo do Instituto de Arquitetos do Brasil, em novembro de 1943 é importante para este movimento de autonomização da arquitetura em relação à engenharia, já dentro do contexto da arquitetura moderna.[1] A arregimentação de arquitetos se fez entre os considerados "de vanguarda" e que aderiam aos princípios do Movimento Moderno.

A partir da criação da FAUUSP, compõem o corpo docente engenheiros arquitetos como Icaro de Castro Mello e Zenon Lotufo, com obras de orientação moderna, que haviam militado pela criação do IAB São Paulo. No ensino de arquitetura na nova Faculdade introduzia-se o tema da habitação social para alunos do segundo ano orientado pelos professores Vilanova Artigas e Abelardo de Souza. Tratava-se do estudo 'in loco' do problema da favela e da habitação auto construida. Incluía uma pesquisa das condições de moradia, e uma proposta de solução.[2]

Por outro lado, até o inicio dos anos 90 no Brasil, são raros os estudos historiográficos que abordem de forma articulada o campo da arquitetura e do urbanismo. A organização de encontros iniciados à época como os Seminários de História da Cidade e do Urbanismo, as sessões temáticas no interior dos Encontros bianuais da ANPUR seguidos uma década depois pela criação de eventos semelhantes na ANPARQ, Associação de ensino e pesquisa em arquitetura são indicadores fortes desta inflexão.

[1] "No 5º Congresso Pan Americano de Arquitetos reunido em Montevidéu de 4 a 9 de março de 1940 surgiu uma articulação entre os arquitetos do Instituto de Arquitetos do Brasil , IAB, e o arquiteto Eduardo Kneese de Mello para organizar a sucursal daquela

[2]"Dez milhões de brasileiros moram em favelas e choupanas "Uma colaboração dos alunos da Faculdade de Arquitetura para a solução do problema.Revista Habitat no 16, 1954

Procurava-se também estabelecer algumas relações com as reflexões de arquitetos e estudiosos do urbanismo na Europa e nos Estados Unidos e possíveis conexões com o contexto acadêmico e profissional em seus respectivos países. A pauta organizada pelo coletivo do numero 34 da Revista Espaço e Debates sobre Cidade e Historia é um indicativo desta reflexão.

Nesta apresentação nos deteremos em alguns aspectos na trajetória de dois arquitetos- João Batista Villanova Artigas e Joaquim Guedes - atuantes tanto no ensino como na pratica profissional no período do final da segunda guerra aos anos 60. Formula-se a hipótese sobre a possibilidade da formação deste perfil profissional nos primeiros anos das atividades das novas escolas de arquitetura no contexto do curto período da redemocratização, ainda sob o impacto do fim da segunda guerra e o inicio da guerra fria.

Propomos analisar projetos urbanos de maior escala e complexidade, alguns até mesmo menos estudados, mas que contem elementos importantes para entender as formas como assumem o dialogo entre os projetos de arquitetura, a cidade e urbanismo.

TRABALHO 05:

Gênero e participação feminina, ou a caixa preta da arquitetura moderna

Silvana Barbosa Rubino

A historiografia dominante, canônica, da arquitetura (vou aqui me concentrar na moderna), para além de suas qualidades e seus limites, comete o mesmo equívoco de outras histórias disciplinares: a saber, uma história que se dá por nomes, por indivíduos, frequentemente aqueles considerados os maiores expoentes do campo (campo usado aqui no estrito sentido conferido por Pierre Bourdieu). Os indivíduos estudados são majoritariamente homens (brancos, mas esse outro marcador social da diferença foge ao escopo desta apresentação) e quando uma mulher, o que é raro, é mencionada, isso se dá por conta de uma obra ou um fato que corrobora uma eleição importante, um momento emblemático em uma narrativa masculina. Talvez o exemplo mais evidente disso seja a menção à arquiteta austríaca Margarete Schütte Lihotzky. Em seu *Mechanization takes command*, de 1948, Siegfried Giedeon chegou a afirmar que a organização da cozinha teve seu inicio com o novo movimento arquitetônico europeu em 1927, quando a arquiteta expôs seu trabalho no CIAM de Frankfurt. Ora, uma visita ao arquivo de Schütte-Lihotzky em Viena revela sua participação em escolas públicas na URSS, cozinhas maiores e burguesas em Istambul, obras diversas na Áustria, França, Bulgária, China. Não por acaso, ressentida com a fama instantânea e pouco duradoura provocada por suas mais de dez mil cozinhas em Frankfurt (há que veja nisso o nascimento pra valer do desenho industrial em escala), ela antes de morrer costumava pontificar: eu não sou uma cozinha.

Ela escreveu livros: Sobre a China, sobre a resistência política na segunda guerra e uma autobiografia, *Porque me tornei arquiteta*. Todos em alemão, sem traduções para o inglês ou o francês. E não há nenhum livro monográfico sobre ela em outro idioma.

Conhecemos o caráter de panteão da bibliografia mais conhecida e utilizada. Do “papel dos mestres” atribuído por Tafuri e Dal Co aos “mesmos arquitetos de sempre” a autores, guardadas suas diferenças como Leonardo Benévolo, Kenneth Frampton, William Curtis e Alan Colquhoun dentre outros que, ignorando debates historiográficos externos à arquitetura – o feminismo, dentre outros –, expuseram as narrativas de seus livros, muitas vezes hagiográficas, a partir de *nomes*. Com isso outras possibilidades – redes, obras, grupos etc. ficaram provisoriamente suspensas.

Um olhar para o trabalho de grupo, para as duplas pode ser revelador não apenas da presença feminina da arquitetura, mas da dinâmica de escritórios e ateliês. Isso diz respeito a mais do que a mera participação feminina: diz respeito a escolhas de quem, em trabalhos em grupo ou dupla, será o participante oculto, o outro. Se recentemente temos alguns estudos monográficos sobre a arquiteta e designer Charlotte Perriand, que trabalhou por dez anos no ateliê de Le Corbusier, não temos um estudo sequer sobre seu parceiro da vida toda, Pierre Jeanneret. O mesmo pode ser pensado para duplas de arquitetos brasileiros ou atuantes no Brasil.

Se a perspectiva de gênero não soluciona tais impasse, os ilumina a enuncia. Os exemplos seriam inúmeros e diversificados, mas convergem para as mesmas lacunas. Nesta apresentação, defendo que a história da arquitetura moderna se deixe contaminar pelos estudos feministas e de gênero, o que já ocorreu na História da Arte e em outras disciplinas.

Em 1971 Linda Nochlin publicou um artigo “Why have there been no great women artists?”, no qual fez uma pergunta direta – ou melhor, uma constatação em forma de pergunta – que interessa não somente às mulheres, mas ao momento auto-consciente de diversos campos do saber: “A feminist critique of the discipline of art history is needed which can pierce cultural-ideological limitations, to reveal biases and inadequacies not merely in regard to the question of women artists, but in formulation of the crucial question of the discipline as a whole.”

Uma primeira reação a esta percepção foi listar exemplos de mulheres artistas, a reabilitação de alguns nomes (em alguma medida todo trabalho de arte e gênero reabilita, busca fazer algum tipo de “justiça”), a redescoberta de artistas mulheres. O mesmo pode valer para a história da arquitetura. A reivindicação de Griselda Pollock para a pintura, a recuperação histórica dos nomes esquecidos faz todo sentido para a arquitetura.

Desde a pioneira revista *Heresies*, na Nova York dos anos 1970 aos estudos recentes de Mary Mc Leod, Gwendolyn Wright, Beatriz Colomina e outras (curiosamente, todas autor*as*), temos uma longa e de certa forma marginal trajetória de reflexão que busca incorporar esses temas. Marginal não se refere aqui à posição institucional das autoras, mas a um debate que parece acontecer em fóruns especializados, como, recentemente, os seminários de Gênero e Arquitetura (*Matrices* em Lisboa, *More* em Florença), o MOMOWO (grupo ligado ao Do.co.mo.mo) e, no Brasil, modestamente, os dois seminários (USP, 2014; SESC, 2017) organizados por José Lira, Silvana Rubino, Flávia Brito e Joana Mello, que buscaram articular arquitetura, gênero e domesticidade.

No caso da história da arquitetura brasileira (ou no Brasil, como querem alguns), um nome se impõe: Lina Bo Bardi. Quanto a isso, argumentamos que falar da Lina nem sempre (ou melhor, quase nunca) é falar de uma mulher que participou dos debates desses campo. E que, na esteira de Nochlin e Pollock ainda será preciso inventariar outras tantas mulheres (menciono apenas como exemplo Pina Moreira e Janete Costa), assim como abrir a caixa preta: estudar as redes de parceria e colaboração que tiveram e têm lugar nos escritórios e coletivos, por trás dos grandes nomes.

V enanparq
Salvador - 2018

DOMESTICIDADE, GÊNERO E MEMÓRIA: RUPTURAS E PERMANÊNCIAS NA EXPERIÊNCIA DO MORAR MODERNO

DOMESTICITY, GENDER AND MEMORY: RUPTURES AND PERMANENCES IN THE EXPERIENCE OF MODERN DWELLINGS

DOMESTICIDAD, GÉNERO Y MEMORIA: RUPTURAS Y PERMANENCIAS EN LA EXPERIENCIA DEL MORAR MODERNO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

COORDENADOR:

SILVA, Joana Mello de Carvalho e

Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da FAU-USP e da PPGAU-USP; joana-mello@usp.br

TRABALHO 01:

Máquinas viris de moradia: mínimas e máximas de homens solteiros

LIRA, José Tavares Correia de

Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da FAUUSP e do PPGAU USP; joselira@usp.br

TRABALHO 02:

O edifício Eiffel e seus moradores: arquitetura e memória nos apartamentos modernos duplex

COSTA, Sabrina Studart Fontenele

Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Pós-doutoranda em História na Unicamp; sabrina.fontenele@gmail.com

TRABALHO 03:

Casa, trabalho e memória: domesticidade e formas de morar na habitação social moderna brasileira

Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da FAUUSP e do PPGAU da USP; flaviabn@usp.br

TRABALHO 04:

Um palacete moderno: a Residência Oscar Americano

SILVA, Joana Mello de Carvalho e

Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da FAUUSP e do PPGAU da USP; joana-mello@usp.br

TRABALHO 05:

Ouça um bom conselho. Manuais, bem viver e arquitetura moderna

RUBINO, Silvana Barbosa
Livre-docente do Depto. de história; Professora do IFCH- UNICAMP e do PPG-IFCH; srubino@g.unicamp.br

DOMESTICIDADE, GÊNERO E MEMÓRIA: RUPTURAS E PERMANÊNCIAS NA EXPERIÊNCIA DO MORAR MODERNO

DOMESTICITY, GENDER AND MEMORY: RUPTURES AND PERMANENCES IN THE EXPERIENCE OF MODERN DWELLINGS

DOMESTICIDAD, GÉNERO Y MEMORIA: RUPTURAS Y PERMANENCIAS EN LA EXPERIENCIA DEL MORAR MODERNO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

TRABALHO 01:

Máquinas viris de moradia: mínimas e máximas de homens solteiros

TRABALHO 02:

O edifício Eiffel e seus moradores: arquitetura e memória nos apartamentos modernos duplex

TRABALHO 03:

Casa, trabalho e memória: domesticidade e formas de morar na habitação social moderna brasileira

TRABALHO 04:

Um palacete moderno: a Residência Oscar Americano

TRABALHO 05:

Ouça um bom conselho. Manuais, bem viver e arquitetura moderna

DOMESTICIDADE, GÊNERO E MEMÓRIA: RUPTURAS E PERMANÊNCIAS NA EXPERIÊNCIA DO MORAR MODERNO

O enfoque privilegiado entre aqueles que pioneiramente se dedicaram a refletir sobre arquitetura moderna recaiu por muito tempo, e de maneira quase exclusiva, no discurso dos arquitetos ditos modernos e em seu compromisso social de incidir sobre o processo de modernização em curso desde as primeiras décadas do século XX. Interessados em valorizar o novo perfil profissional que esses arquitetos então se colocavam, esses trabalhos investigaram de modo circunscrito seus projetos de habitação e como eles teriam contribuído para mudanças significativas nas formas de morar, tanto do ponto de vista espacial e programático, quanto plástico e construtivo. Essa perspectiva eminentemente internalista do tema da habitação começou a ser revista no Brasil na passagem dos anos 1980 para os 1990 a partir de novas investigações sobre o papel do Estado, os limites do discurso moderno e o universo da vida privada. Inspiradas pelos debates travados no âmbito da história social, cultural e das mentalidades, novas pesquisas sobre habitação em história da arquitetura vêm ampliando seu enfoque de análise, atentando não apenas para a constituição física e espacial da casa, mas também para as práticas, relações, sentimentos e sujeitos que são abrigados e constituem seus ambientes. Nesse horizonte, passou a se reconhecer e a qualificar as rupturas, mas também as permanências dos espaços domésticos propostos pelos arquitetos modernos, compreendendo-os como uma das expressões da vida coletiva e individual e de memória que, numa via de mão dupla, os sustentaram.

Este simpósio é animado e participa dessa revisão historiográfica, trazendo trabalhos que compreendem a casa como uma produção material, social e mental e procuram analisá-la - tal como faz Ulpiano Bezerra de Meneses para a cidade - a partir de três dimensões intrinsecamente articuladas: a de artefato, a de campo de forças e a de representação. Os estudos apresentados tratam de residências unifamiliares, edifícios de apartamentos e conjuntos habitacionais - três escalas de produção da habitação moderna – tomando como chaves interpretativas centrais os marcadores sociais de gênero, classe e raça. Considera também, a partir da articulação com uma perspectiva antropológica, que o lar exprime um espaço próprio, o da intimidade, que também é identidade.

Nesse cruzamento de perspectivas de análise e ampliação de referências teóricas da história, sociologia, antropologia e cultura material, abordam-se as concepções arquitetônicas modernas por parte de seus propositores, mas também as suas formas de apropriação pela clientela; a sua materialidade e simbolismo, centrando ora na produção, ora no uso, sem perder de vista o caráter móvel, polissêmico e relacional dos objetos de pesquisa. Assim, reconhecendo que para os arquitetos modernos a moradia foi um campo de experimentação de formas, programas e técnicas, teoricamente moldado em contraponto ao modo de vida tradicional, analisam-se manifestos que marcaram gerações de arquitetos modernos, como também seus projetos, memoriais descritivos e artigos de divulgação. Afinal, além dos argumentos teóricos, desenhos, croquis e fotografias, esses profissionais buscavam convencer os possíveis clientes e empreendedores das possibilidades de morar de maneira mais eficiente, racional e higiênica. Ao mesmo tempo, procurando aproximar-se da vivência dessas moradias modernas, os trabalhos se apoiam em outros suportes documentais, como registros de antigos proprietários; álbuns de fotografias; manuais de dona de casa; revistas de variedades; anúncios; relatos orais e o próprio edifício construído.

Discurso, experiência e memória são entrelaçados para iluminar as reflexões sobre habitação moderna no Brasil e também no exterior. A estrutura sugerida parte das propostas de vanguarda mais radicais para

reconhecer, num segundo momento, a continuidade nas formas de morar burguesas e como elas participaram da experiência reflexiva e projetual dos próprios modernistas. O primeiro trabalho analisa o ideal de casa mínima a partir da ampliação da demanda produtiva por operários solteiros e à luz de empreendimentos celibatários de uma clientela de vanguarda no limiar da domesticidade burguesa no entre-guerras. O segundo investiga a proposta de moradias duplex entre as décadas de 1920 e 1960, enfocando seus moradores e sua relação com os espaços modernos propostos. Interessa também comparar suas práticas com os discursos defendidos por seus promotores. O terceiro enfoca os conjuntos residenciais modernos construídos pelos Institutos de Aposentaria e Pensões entre os anos 1930 e 1960, mostrando o papel primordial dos moradores na apropriação das casas modernas e na assimilação, rejeição ou resistência aos modos de vida propostos seja nas esferas domésticas, seja nas atividades sociais, culturais e desportivas dos conjuntos. Enquanto estes três primeiros trabalhos priorizam experiências coletivas e de vanguarda, os dois últimos apresentam a permanência de ideias tradicionais de domesticidade na escala da habitação unifamiliar privada, sem perder de vista os aspectos de transformação em curso. O quarto revisita um dos ícones da arquitetura habitacional brasileira, para refletir sobre a sua modernidade a partir da organização, vivência e sentidos de seus espaços seja no período em que a residência serviu a um casal de elite, seja no momento em que foi transformada em museu. O último trabalho apresenta textos de aconselhamento produzidos por profissionais e donas de casa. Considerando a própria experiência social de suas autoras, esses textos híbridos trazem informações de vanguarda, apontam outras possiblidades profissionais, ao mesmo tempo em que impõe noções de gosto, usos e modos de morar, revelando a sua ambivalência.

REFERÊNCIAS:

AGREST, Diana; CONWAY, Patricia & WEISMAN, Leslie. (orgs.). **The Sex of Architecture**. Nova York: Harry N. Abrams, 1996.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e artefato : o espaço doméstico na perspectiva da cultura material - São Paulo, 1870-1920**. São Paulo : EDUSP: FAPESP, 2008.

COLOMINA, Beatriz. (org.). **Sexuality and Space**. Princeton: Princeton Architectural Press, 1992.

ELEB, Monique. & DEBARRE, Anne**. L'invention de l'habitation moderne: Paris 1880-1914**. Paris: Hazan, 1995.

HEYNEN, Hilde. & Baydar, Gülsün. (orgs.). **Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in Modern Architecture**. Londres: Routledge, 2005.

MENEZES, Ulpiano. Morfologia das cidades brasileiras: introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. **Revista USP**, São Paulo, n. 30, jun-ago, 1996, pp. 145-55.

PERROT, Michelle (org.). **História da Vida Privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SEGAUD, Marion. **Antropologia do espaço: habitar, fundar, distribuir, transformar**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

TRABALHO 01:

Máquinas viris de moradia: mínimas e máximas de homens solteiros

Na conjuntura do entre-guerras, de forte tensão sociocultural e afirmação de políticas de bem-estar, a problemática da moradia tendeu a ser reduzida a certos axiomas muito gerais: casas-instrumento ou em série, células para os mínimos de vida, moradias-ração, máquinas de morar, para lembrar algumas palavras de ordem de tantos arquitetos de vanguarda. Tal reenquadramento modernista da questão seguia certamente mutações sociais importantes nos conceitos de família, privacidade e coletividade, e nas oposições entre esferas femininas e masculinas, de produção e reprodução. Em sua análise de 1929 acerca das transformações na moral familiar burguesa com o advento da civilização maquinista, Walter Gropius foi um dos que sugeriu a revisão da casa mínima em função, entre outras coisas, da emancipação feminina e a ampliação do número de divórcios e lares individuais. Segundo ele, a pesquisa de um "padrão mínimo para todos os países" e para todas as classes, na esteira do que julgava ser um nivelamento das necessidades humanas, precisaria contemporizar com essas tendências.

A verdade é que experimentos com casas mínimas ou em série, seguindo princípios muito viris de economia, objetividade e eficiência, seriam fundamentalmente adotados para enfrentar o problema da casa operária. E isso bem antes do tema ter sido enunciado pelas vanguardas. Um de seus precedentes foi a ideia de casa econômica formulada pelos engenheiros do século XIX como resposta à crescente encomenda industrial neste setor. Ela seria recorrente em periódicos de engenharia e arquitetura do período, e em manuais de construção de moradias para as crescentes massas de trabalhadores, como *The dwellings of the labouring classes*, de Henry Roberts, de 1851, ou *Les Habitations ouvrières en tous pays*, de Emile Muller e Emile Cacheux, de 1879.

Em seu bojo, é possível surpreender o surgimento de um programa de moradia especificamente voltado para trabalhadores solteiros. Tratava-se de fornecer alternativas de atração e retenção de uma mão-de-obra jovem, produtiva e desenraizada, contrapondo-se à moradia em cortiços, casas de cômodos, pensões e hotéis residenciais populares, vistos pelos patrões como pouco proveitosas em termos de ética do trabalho, renda e mais-valia, e por tantos moralistas como celeiros de verdadeiros nômades espirituais, despreparados para a vida social, porque atomizados, flutuantes, irresponsáveis e depravados. Contra esses alojamentos promíscuos, tão frequentes em toda grande cidade do século XIX, floresceriam assim dormitórios para homens e mulheres solteiros, muitos dos quais jovens, imigrantes ou recentemente urbanizados. Eles compareceriam tanto vilas e cidades operárias modelo, como em empreendimentos de governos, filantropos e especuladores, como as grandes estruturas verticais da *Maison de Dames des Postes, Télégraphes et Téléphones*, para as funcionárias públicas do ramo, em 1906, ou o *Hôtel Populaire pour Hommes*, de 1910, que continha 743 quartos de 8m2 e 15 cabines de banho. Aqui mesmo no Brasil, iniciativas exemplares como a Vila Ruy Barbosa, construída em 1890 pela Companhia Saneamento do Rio de Janeiro, do engenheiro Artur Sauer, incluiu 324 cômodos para celibatários; e a Vila Maria Zélia, do industrial Jorge Street em São Paulo, de 1917, destinou todo um pavilhão para seus operários solteiros.

Na virada do século XIX ao XX, por outro lado, esse tipo de empreendimento para uma clientela de celibatários também começou a visar grupos melhor afortunados de artistas, intelectuais, dândis, misantropos e boêmios, muitos dos quais homossexuais ou adúlteros compulsivos, que começaram a encontrar em todo um mercado de *studios* e *garçonnières* um espaço ideal de afirmação de suas artes de

viver para além dos rigores do casamento e da paternidade. Espaços compactos, polivalentes, com seus móveis adaptáveis à vocação receptiva, logo se tornariam uma alternativa funcional para a intensa sociabilidade, a camaradagem e os amores passageiros ou clandestinos de seus moradores celibatários, temporários ou permanentes, principalmente masculinos, e suas/seus amantes, na dissidência da vida adocicada em família, frequentemente amaldiçoada por seus usuários.

O modelo faria fortuna entre os arquitetos, e em pleno movimento moderno é possível reconhecer o prestígio deste tipo de programa em projetos residenciais paradigmáticos, como a casa de Raoul La Roche e o apartamento de Charles de Beistegui, esses solteiros inveterados que adoravam dar festas, ambos projetados por Le Corbusier em Paris, em 1923 e 1929-30 respectivamente; ou a E1027, projetada em 1926 por Eileen Gray para coabitar com seu amigo, também solteiro, Jean Badovici, na Riviera francesa; ou ainda as casas-estúdio separadas no mesmo lote, concebidas por Juan O'Gorman para o excêntrico casal de artistas Diego Rivera e Frida Khalo, na cidade México, em 1931; para não falar da casa Capuava, de Flávio de Carvalho, construída para si nos arredores de Campinas, entre 1934 e 1937, como verdadeira máquina antropofágica de morar. Se suas arquiteturas claramente respondem a inquietações mais gerais de seus autores no plano do projeto e do programa residencial, muitas de suas inovações também proviriam do enfrentamento de experimentações igualmente radicais de seus destinatários no plano da vida privada: trajetórias de celibato e solidão, arranjos amorosos e sexuais alternativos, formas de privacidade, coabitação e hospitalidade ora mais expansivas ora mais fechadas que as familiares, usos e apropriações pouco convencionais do espaço e de seus objetos. A investigação se aprofundaria ainda mais no segundo Pós-Guerra, principalmente nas grandes cidades, onde se multiplicariam quitinetes de rendez-vous, apartamentos de solteiros, divorciados e adúlteros e amplas *penthouses* extremamente atrativos a uma clientela nova de homens viris, sedutores, experientes, em sua agitada existência metropolitana e sexual, que subvertiam – ainda que inadvertidamente – os próprios padrões de subjetividade masculina, heterossexual, conjugal ou monogâmica, e a associação do mundo doméstico à família e à mulher.

Essa comunicação pretende examinar esse ideal de casa para solteiros, e muito especialmente para homens solteiros, nesses dois extremos: de um lado, à luz da ampliação dessa demanda produtiva e de massa por casas mínimas para operários solteiros; de outro, à luz de empreendimentos celibatários de uma clientela masculina no limiar das máximas burguesas de domesticidade. Para tal, recorrerá a análise de projetos variados de moradias individuais ou coletivas, de períodos diversos, para trabalhadores, intelectuais, artistas, profissionais ou dândis, de modo a construir um quadro mais amplo de esquemas e arranjos domiciliares nestas condições.

REFERÊNCIAS:

AGREST, Diana; CONWAY, Patricia & WEISMAN, Leslie. (orgs.). **The Sex of Architecture**. Nova York: Harry N. Abrams, 1996.

BERGH, Wim Van den. **Beistegui avant Le Corbusier**: gênese du penthouse des Champs-Elysées. Paris: B2, 2015.

CHUDACOFF, Howard. **The Age of the Bachelor:** Creating an American Subculture. Princeton: Princeton University Press, 1999.

COLOMINA, Beatriz (org.). **Sexuality and Space**. Princeton: Princeton Architectural Press, 1992.

ELEB, Monique. & DEBARRE, Anne**. L'invention de l'habitation moderne: Paris 1880-1914**. Paris: Hazan, 1995.

HEYNEN, Hilde & BAYDAR, Gulsum (orgs.). **Negotiating Domesticity**: Spatial Productions of Gender in Modern Architecture. Londres: Routledge, 2005.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus**: Novarquitetura. São Paulo, Perspectiva, 1972

LIRA, Jose Tavares de Correia. Modernismo, erotismo e domesticidade masculina: a Casa Capuava de Flávio de Carvalho. In BRITO, Flávia do Nascimento; SILVA, Joana Mello de Carvalho e; LIRA, José Tavares Correia de; RUBINO, Silvana Barbosa (orgs). **Domesticidade, Gênero e Cultura Material**. São Paulo: Edusp/CPC-USP, 2017, pp. 289-322.

MULLER, Emile e CACHEUX, Émile. **Les Habitation Ouvrieres en topus pays**: situation en 1878. Avenir. Paris: J. Dejey et Cie, 1879.

PERROT, Michelle (org.). **História da Vida Privada 4**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PRECIADO, Beatriz. **Pornotopia**: an Essay on Playboy's Architecture and Biopolitics. Nova York: Zone Books, 2014

ROBERTS, Henry. **The dwellings of the labouring classes, their arrangement and construction**. Londres: The Society for Improving the Condition of the Labouring classes, 1851

ROTUNDO, E. Anthony. **American Manhood**: Transformations in Masculinity from the Revolution to the Modern Era. Nova York: Basic Books, 1993.

RUEDI, Keterina; WIGGLESWORTH, Sarah e MCCORQUONDALE, Duncan. (orgs.). **Desiring Practices**: Architecture, Gender and the Interdisciplinary. Londres: Blackwell, 1996.

SANDERS, Joel. (org.). **Stud**: Architectures of Masculinity. Princeton: Princeton Architectural Press, 1996.

WILLIAMS, Richard. **Sex and Building**: Modern Architecture and the Sexual Revolution. Londres: Reaktion Books, 2013.

TRABALHO 02:

O edifício Eiffel e seus moradores: arquitetura e memória nos apartamentos modernos duplex

A morada foi objeto de debate e experimentação projetual frequente entre os arquitetos. Aqueles vinculados ao movimento moderno muitas vezes propuseram criar novos arranjos espaciais que que garantissem e estimulassem uma vida mais saudável a partir de espaços higiênicos, racionais e interessantes. Para tentar atender às diversas demandas por habitação, iniciativas pioneiras estiveram associadas aos apartamentos duplex construídos em grandes conjuntos habitacionais. Estes exemplares apresentavam uma otimização das áreas dos apartamentos a partir da divisão entre áreas íntimas e sociais em nível, ao minimizar os custos das construções e diminuir o número de parada dos elevadores, tornando-os mais econômicos e eficientes.

O conjunto soviético Narkonfim (1928-1930) é entendido como o primeiro edifício moderno que se utiliza da tipologia duplex, numa tentativa de propor um novo modo de vida aos cidadãos na Rússia, logo nas primeiras décadas depois da Revolução Soviética. Projetado pelo arquiteto Moisiei Guinzburg, o conjunto materializava as discussões, anseios e propostas dos arquitetos modernos soviéticos na década de 1920 em torno da "Casa Comunal": um complexo residencial com serviços integrados, que demonstraria para seus moradores como o modo de vida do trabalhador soviético se diferenciava daquele burguês tradicional. A proposta baseava-se na libertação das mulheres dos trabalhos domésticos e da educação pública das crianças. A experiência se difundiu a partir das trocas realizadas em congressos, exposições e periódicos e foi utilizada em diversos empreendimentos europeus no pós-guerra como uma solução para suprir os altos déficits habitacionais.

No contexto brasileiro, os primeiros empreendimentos que se utilizaram da tipologia duplex foram realizados no Rio de Janeiro, mas logo passavam a ser propostos também em São Paulo, em edifícios como o Esther (Álvaro Vital Brazil e Adhemar Marinho, 1937), Anchieta (MMM Roberto, 1941), Japurá (Eduardo Kneese de Mello, 1945), entre tantos outros. Um levantamento sobre os projetos desenvolvidos entre as décadas de 1920 e 1960 demonstra que a tipologia se transformou. Os apartamentos duplex passaram de células habitacionais reduzidas e associadas aos equipamentos coletivos de seus conjuntos aos grandes apartamentos com uma disposição espacial muito próxima a da casa burguesa tradicional.

Enquanto para os arquitetos, a moradia é um campo de experimentação de formas, programas e técnicas; para outras disciplinas - como a antropologia e a sociologia – a residência é uma manifestação social que se modifica ao longo dos tempos. A antropóloga francesa Marion Segaud explica que quando se trata de analisar a habitação é impossível abstrair as sequências temporais da vida cotidiana de seus moradores. Partimos desta lógica para investigar os moradores de apartamentos duplex e sua relação com os espaços modernos propostos e habitados comparando suas práticas com os discursos defendidos por seus promotores.

Neste artigo, será utilizado o edifício Eiffel para entender o que representa esta tipologia para seus moradores. O prédio projetado por Oscar Niemeyer, com a colaboração do arquiteto Carlos Lemos, ainda nos primeiros anos da década de 1950, e tratava-se de um empreendimento da Companhia Nacional de

Investimentos (CNI), responsável por diversos outras iniciativas imobiliárias na cidade e associada à arquitetura moderna. Construído em frente à Praça da República, uma das regiões mais nobres da cidade, os anúncios de vendas do período já anunciavam questões como conforto, desenho arquitetônico e localização privilegiada. Enquanto seu térreo abriga uma galeria comercial com algumas lojas em um desenho sinuoso, sua torre abriga cinquenta e quatro apartamentos duplex de dois, três e quatro dormitórios. No entanto, mais do que compreender seu desenho arquitetônico, este trabalho busca investigar os espaços domésticos, rotinas e interesses dos moradores dos apartamentos buscando compreender como se deu a apropriação das ideias relacionadas à proposta do morar da arquitetura moderna.

O trabalho se pauta pela ideia de memória como um processo de reelaboração permanente do passado no presente, onde informações são conservadas e outras apagadas, em processos contínuos e renovados. Essas memórias são individuais e coletivas, ligam-se à vida social e especializam-se, mas ter acesso a elas se mostra um desafio constante. A aproximação com as gerações de moradores permite dar voz aos processos de apropriação e de vivência dos espaços habitacionais variados, buscando informações a partir de suas experiências. Neste sentido, a história oral foi utilizada para compreender a relação dos usuários com sua morada e foram realizadas dezenas de entrevistas.

A análise dos projetos, o levantamento do perfil de seus usuários e da maneira como se dá a ocupação dos interiores se colocam como interesse deste tabalho e do modo de vida moderno a que se propunham. A coleta de relatos sobre a vida nos apartamentos duplex, com os aportes metodológicos da história oral, deverá problematizar e dimensionar o impacto dos projetos modernos na vida de moradores e o significado dos modelos de vivenda na vida cotidiana e dos processos históricos vividos pelos moradores nos edifícios.

REFERÊNCIAS:

BENTON, Tim. **The modernist home**. London: V & A Publications, 2006.

COLOMINA, Beatriz. **Domesticity at war**. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2007.

_____. "The private life of modern architecture". **Journal of the Society of Architectural Historians**. Nova York: Society of Architectural Historians, Vol.58, N. 3, set. 1999, pp. 462-471.

GARAY, Graciela de (Coord.) **Rumores y retratos de un lugar de la modernidad**: historia oral del Multifamiliar Miguel Alemán 1949-1999. México: Instituto Mora; UNAM/Facultad de Arquitectura, 2002.

HEYNEN, Hilde. Modernity and domesticity. Tensions and contradictions. In: HEYEN, Hilde; BAYDAR, Gulsum (orgs). **Negotiating domesticity**. Spatial productions of gender in modern architecture. Nova Iorque: Routledge, 2005, pp. 1-28.

REED, Cristopher. **Not at home**: the suppression of domesticity in modern art and architecture. New York: Thames and Hudson, 1996.

RICE, Charles. **The emergence of the interior.** Architecture, modernity, domesticity. Nova Iorque: Routledge, 2007.

ROSSETTO, Rossella. **Produção imobiliária e tipologias residenciais modernas em São Paulo – 1945/1964**. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SEGAUD, Marion. **Antropologia do espaço**. Habitar, fundar, distribuir, transformar. São Paulo, Edições Sesc São Paulo, 2016.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado***:* história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TRABALHO 03:

Casa, trabalho e memória: domesticidade e formas de morar na habitação social moderna brasileira

Esta comunicação pretende estudar as formas de morar dos conjuntos residenciais brasileiros construídos entre 1940 e 1960, sugeridos e implementados pelos modelos da arquitetura e urbanismo modernos de racionalização da habitação, construção do trabalhador e de inserção da moradia mínima nas unidades residenciais autônomas. Propõe-se, a partir dos conjuntos residenciais construídos pelos Institutos de Aposentadorias e Pensões de São Paulo, investigar como se deu a relação entre construção do homem novo estadonovista e os programas de habitar modernos consubstanciados nos conjuntos residenciais. Procuraremos problematizar a formalização de programas habitacionais, seja sob a ótica dos moradores, seja na perspectiva dos promotores – arquitetos, engenheiros e assistentes sociais, acessados, principalmente por meio dos projetos e dos periódicos dos Institutos de Aposentadorias. A experiência de moradia coletiva levou a formas de organização social e produziu experiências identitárias, constantemente contadas e reinterpretadas pelos moradores, que são trabalhadas a partir de cerca de 50 entrevistas inéditas feitas com moradores de cinco conjuntos habitacionais de São Paulo.

A promoção de habitação pelo Estado a partir dos anos 1930 veio na esteira das experiências de promoção de moradia privada para aluguel, nos embates técnicos pela apropriação do campo de saber pelas disciplinas da engenharia, da arquitetura e do assistencialismo, e floresceu no campo da certeza de que casa era espaço doméstico, mas não necessariamente privado, pois nele coabitavam planos e projetos de trabalhar e morar em sociedade. O Estado promoveu a habitação nesse período também porque ela possibilitava a ingerência nas dimensões sociais e privadas dos trabalhadores, donde os valores de domesticidade no meio operariado ganham força com a introdução de ideais familiares burgueses. Era preciso além de normatizar o espaço habitacional, acompanhar sua ocupação pelos trabalhadores para que não se tornassem lugares de sujeira, doença ou ócio, perturbadores dos modelos de transformação dos trabalhadores em cidadãos. A mudança do status do trabalhador e o aspecto educativo da habitação era central às políticas de construção de conjuntos residenciais autônomos. Como mostrou Ângela Gomes (1988), “casa e família eram praticamente a mesma coisa”.

Os padrões de moradia estatal feitos para os trabalhadores durante os anos 1940 e 1960 e o lugar que o espaço privado ou doméstico passa a ocupar nas formas de morar coletivas impostas pelos conjuntos de habitação moderna é território inexplorado. Como os arquitetos modernos se utilizaram das formas de morar brasileiras na concepção dos apartamentos e casas dos conjuntos residenciais e qual o resultado produzido do ponto de vista do programa habitacional e da organização interna dos espaços são questões que permanecem à espera de investigação.

No Brasil, a vida doméstica dos trabalhadores ganhou atenção nas pesquisas sobre operariado oriundas do campo da história social, articuladas, também, à crescente especialização da história e da potencial multiplicidade de fontes, objetos e problemas. No campo da história da arquitetura, particularmente a história da arquitetura moderna no Brasil, o incremento das pesquisas de pós-graduação contemplou aspectos da crítica, estética ou estilística, os temas da historiografia, novos programas, políticas e personagens. Mas o papel dos atores sociais na relação com o mundo edificado, as relações entre

arquitetos, clientes e promotores, as relações de gênero e o lugar das mulheres, as estruturas administrativas e seus desdobramentos na produção dos espaços, as individualidades intelectuais e o lugar no coletivo, são temas de trabalhos recentes.

Se no Brasil, como destacou Silvana Rubino (2010), as relações entre gênero e arquitetura são frequentemente silenciadas, em âmbito internacional existe bibliografia consistente sobre tema, tratando da relação entre história social, arquitetura moderna e domesticidade. Nos encontros Sociedade Historiadores da Arquitetura, sediada nos Estados Unidos, existem fóruns e grupos de discussão sobre a polaridade domesticidade/arquitetura moderna. Nos anos 1980, Gwendolyn Wright em *Building the Dream*, afirmou as relações diretas entre as esferas privadas do morar e viver americano e as esferas públicas, na medida em que os conceitos de família e lar só fazem sentido na sociedade em que se inserem. Gênero, produção social do espaço e modernidade são temas problematizados nas pesquisas de Colomina (1992), Heynen (2005), Lane (2006) e Rice (2007), nas quais são evidenciados os muitos caminhos possíveis e o fértil campo investigativo.

Este trabalho pretende, com base no aporte teórico da história social e do diálogo com trabalhos sobre formas de morar e relações de gênero, aprofundar os crivos interpretativos possibilitados pelo contato com as fontes primárias e com os levantamentos arquitetônicos da pesquisa sobre habitação social. A partir dos levantamentos de campo e das entrevistas, percebemos que a utilização dos espaços de morar no presente é revestida de significados memoriais, repleta de histórias pregnantes da apropriação pelos moradores de suas casas modernas e dos espaços de viver coletivamente, os quais denotam a força dos programas promovidos pelo Estado naquele período e o campo muito fértil de investigação sobre a história social da habitação ainda inexplorado. O trabalho que se pretende apresentar, realizado a partir do aporte teórico da história social e do diálogo com pesquisas sobre formas de morar, pretende aprofundar os crivos interpretativos da produção habitacional brasileira.

REFERÊNCIAS:

COLEMAN, Alice**. Utopia on trial**: vison and reality in planned housing. Londres: Hillary Shipman Ltd, 1985.

COLOMINA, Beatriz. (ed) **Sexuality and space**. New York, Princeton Architectural Press, 1992, pp. 73-128.

GOMES, Ângela de Castro. O trabalhador brasileiro. In: LIPPI, Lucia et alli. **Estado Novo: ideologia e poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

_____. **A invenção do trabalhismo**. São Paulo: Iuperj/Vértice, 1988.

HAYDEN, Dolores. **The Grand Domestic Revolution**. Cambridge: MIT Press, 2000.

HENDERSON, Susan. A revolution in the women's sphere: Grete Lihotzky and the Franfurt kitchen. In: LANE, Barbara. **Housing and dwelling.** Perspectives on Modern Domestic Architecture. Londres: Routledge, 2006.

HEYNEN, Hilde e BAYDAR, Gülsüm (orgs). **Negotiating Domesticity**: Spatial Productions of Gender in Modern Architecture. Londres: Routledge: 2005.

LANE, Barbara. **Housing and dwelling**. Perspectives on Modern Domestic Architecture. Londres: Routledge, 2006.

RICE, Charles. **The emergence of the interior**. Architecture, Modernity, Domesticity. Londres: Routledge, 2007.

RUBINO, Silvana. "Corpos, cadeiras, colares: Lina Bo Bardi e Charlotte Perriand". **Cadernos Pagu**. Campinas: UNICAMP, Volume 34, p. 331-362, 2010.

WRIGHT, Gwendolyn. **Building the dream**. A social history of housing in America. Cambridge: MIT Press, 1983.

TRABALHO 04:

Um palacete moderno: a Residência Oscar Americano

Desde a passagem dos anos 1940 para os anos 1950, Oswaldo Bratke alcançou destaque entre os arquitetos modernos. No Brasil, a nova linguagem adotada pelo arquiteto começa a ser divulgada pela revista *Acrópole*, adentrando às páginas da *Habitat* e ao rol de projetos premiados na 1º. Bienal de São Paulo (1951). Os projetos aí selecionados, notadamente as residências em Campos de Jordão, Ilha Porchat, mas sobretudo a Residência que projetou para si no Morumbi (1951), são valorados pela racionalidade do sistema construtivo que permitiria liberdade completa de planta. Valorizava-se também a apresentação natural, em forma e cor, dos materiais e a constituição de uma linguagem própria avessa a arroubos formais, orientada eminentemente por questões construtivas. No exterior, são valoradas as duas casas que o arquiteto fez para si. A primeira, realizada em 1947 na rua Avanhandava, é publicada pela prestigiosa *Arts & Architecture* (1948) que destaca as qualidades técnicas e construtivas da obra, enfatizando o uso de elementos pré-fabricados e a redução de custos, além do cuidado com a implantação e da ausência de paredes estruturais internas, garantindo espaços de moradia e trabalho independentes e acomodando um padrão mais simples. A segunda, a já mencionada Residência do Morumbi, integra a exposição *Latin American Architecture since 1945* (1955), organizada por Henry-Russel Hitchcock que destaca como principais qualidades, de um lado, a "geometria altamente ordenada dentro da estrutura visível de suportes e lajes de concreto armado" e, de outro, a maior integração ao terreno sem que a casa se fundisse com o ambiente natural. Bratke vê ainda sua residência do Morumbi ser publicada por Henrique Mindlin no livro *Arquitetura Moderna no Brasil* (1956) e sua obra compor o capítulo que Yves Bruand dedicado a São Paulo em seu *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (1981), por motivações semelhantes às iniciativas pregressas. Motivações que reverberaram em trabalhos como o de Hugo Segawa que, a partir dos anos 1980, voltaram a valorizar a sua produção, destacando novamente a sua racionalidade construtiva, o emprego de novos materiais e sua exposição *in natura*; a flexibilidade da planta apesar da modulação estrutural rígida; a adaptabilidade das residências aos novos usos no correr dos anos; a integração entre espaços internos e externos e a linguagem marcada pela síntese entre plasticidade e construtibilidade.

É notável o acento estético, técnico e programático dessas avaliações, cujo enfoque é o raciocínio projetual e construtivo. Por isso no centro da reflexão estão o discurso e a prática do arquiteto, merecendo destaque especial os projetos sem clientes, nos quais o arquiteto teria plena liberdade para criar. Pouco ou nada se fala sobre a encomenda, as relações entre o cliente e o arquiteto, os ideais de domesticidade em jogo e as experiências de habitar que se desenvolvem no ajuste cotidiano do uso dos espaços. Menos ainda se comentam sobre as modificações realizadas quando esses edifícios abrigam outras famílias ou assumem outras funções. São essas outras entradas analíticas que interessam neste trabalho. Entradas que são resultado de novos problemas historiográficos e que, formulados inicialmente nos estudos culturais, das mentalidades e de gênero, foram paulatinamente assimiladas pelo campo da história da arquitetura no Brasil a partir dos anos 1980, animando revisões disciplinares, tanto do ponto de vista teórico quanto prático.

É a partir dessas novas questões que nos interessa voltar a Residência Oscar Americano (1952-3), um dos clássicos destacados na obra de Bratke por revistas, livros e ações de tombamento (Conpresp, 2004). Idealizada para seu amigo e colega de negócios imobiliários no Morumbi, onde foi construída, a residência a despeito de sua linguagem moderna guarda muitos aspectos da organização espacial dos palacetes

paulistanos ecléticos (HOMEM, 1996), tanto do ponto de vista dos usos, quanto das distinções de gênero e classe.

A ordenação espacial do programa segue a divisão em zonas de serviço, íntima e social bem marcadas. Na área de serviço a articulação entre cozinha e dependências de empregada se faz verticalmente, com circulações independentes e posição resguardada por meio de agenciamentos topográficos e paisagísticos que as encobrem. Na área íntima, a privacidade do casal e filhos é preservada, tanto da relação com os demais setores da casa quanto entre si, reverberando o processo de individuação em curso. Esta área liga-se ao espaço de estar familiar, no andar inferior que se integra aos espaços de lazer e aos jardins. Na área social está a maior inovação em relação aos palacetes oitocentistas, já que há apenas uma sala que integra as atividades de estar e visitas e liga-se com a sala de jantar, mas com a intermediação de uma porta. Ademais, a presença de uma sala familiar no andar inferior, de uma copa de grandes dimensões e do agenciamento dos móveis, esse ambiente de estar parece desempenhar as mesmas atividades de apresentação pública da família dos grandes salões oitocentistas. O mesmo ocorre com o escritório de Oscar Americano que, localizado junto à entrada social principal, mantém sua independência em relação aos demais espaços da casa, deles se distinguindo também pela decoração severa confiada ao Liceu de Artes Ofícios. Assim, o escritório marca a permanência das divisões de gênero, reforçada pela presença, no lado oposto, junto ao quarto do casal, de um espaço feminino, destinado à esposa de Americano.

Essas permanências são enfatizadas na transformação da casa em museu pela introdução de elementos arquitetônicos e móveis colecionados por Americano, tensionando a modernidade estética da residência, ao menos do ponto de vista de sua recepção. Mesmo do ponto de vista da produção é possível reconhecer também essas permanências, presentes em decisões de projeto como a ligação entre os blocos de serviço e íntimo por uma varanda contínua de sentido clássico. São esses sentidos e permanências que nos interessam investigar neste trabalho a partir da análise do projeto, da memória, preservação e musealização da residência.

REFERÊNCIAS:

COLOMINA, Beatriz. **Domesticity at War**. Cambridge: The MIT Press, 2007.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea em Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material. São Paulo, 1870-1920**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2008.

DEDECCA, Paula Gorenstein. **Sociabilidade, crítica e posição: o meio arquitetônico, as revistas especializadas e o debate em São Paulo (1945-1965)**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

HITCHCOCK, Henry-Russel. **Latin American Architecture since 1945**. New York: MoMA, 1955.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. **O Palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira: 1867-1918**. São Paulo : Martins Fontes, 2010.

MINDLIN, Henrique. **Arquitetura moderna do Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

RUBINO, Silvana Barbosa. **Lugar de mulher: arquitetura e design modernos, gênero e domesticidade**. Tese (Livre-docência) – IFCH UNICAMP, Campinas, 2017.

SEGAWA, Hugo. **Oswaldo Bratke**. São Paulo: ProEditores, 1997.

SILVA, Joana Mello de Carvalho e; FERREIRA, Pedro Beresin Schleder. Os sentidos do morar em três atos: representação, conforto e privacidade. **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, São Paulo, v. 24, n. 44, p. 68-87, dec. 2017.

WRIGHT, Gwendolyn. **Building the Dream: a Social History of Housing in America**. Chicago: The University Chicago Press, 1981.

TRABALHO 05:

Ouça um bom conselho. Manuais, bem viver e arquitetura moderna

O aconselhamento é um gênero de escrita, geralmente conduzido por mulheres e para mulheres. Ele nos convida a refletir sobre a reflexividade na modernidade, como Anthony Giddens; sobre discursividade, como Michel Foucault; e a respeito dos tabus e escolhas de um processo civilizatório, como Norbert Elias. O aconselhamento se assemelha a uma propaganda de produto, mas, nos casos que examinaremos, o produto é quase imaterial, um modo de vida, uma modalidade de gosto. Presente nas revistas de divulgação, conselhos sobre moda, gastronomia, saúde são frequentes, ainda que sempre analisados nessa chave, da cultura de massa e do entretenimento. No que diz respeito aos modos de habitar, estão presentes nas revistas de decoração, que se distinguem – por mercado, público alvo e editores – em tudo daqueles periódicos especializados, voltados para a arquitetura. Uma dimensão de gênero se coloca tacitamente: as revistas de bancas de jornais, decoração são femininas, enquanto as mais técnicas e intelectuais são vistas como neutras, ou masculinas.

Nesta apresentação, argumentamos que estes dois universos nem sempre estiveram separados. O primeiro livro de história da arquitetura escrito nos Estados Unidos foi escrito por uma mulher, Louisa Caroline Tuthill, e pode também ser considerado um precedente para este tipo de literatura de aconselhamento, tanto que ela dedicou sua obra *History of Architecture from the Earliest Times*, publicado em 1848, “To the Ladies of United States of America, the acknowledge arbiters of taste, this work is respectfully inscribed”.

Desde então a lista é longa. Temos Catherine Beecher com seu *Treatise of Domestic Economy*, *For the Use of Young Ladies at Home and at School*, de 1841; as primas inglesas (e sufragistas) Rhoda e Agnes Garret com *Suggestions for House Decoration in Painting*, *Woodwork and Furniture*, de 1876; o taylorista *Principles of Domestic Engineering* de Mary Pettison, publicado nos Estados Unidos em 1914. A lista inclui Christine Frederick e seu também taylorista *Household Engineering. Scientific Management in the Home*, publicado em 1915, cuja influência atravessou o Atlântico Norte como vemos em *Der Neuer Haushalt*, de Erna Meyer, de 1926 que vendeu 40 mil exemplares e em todo trabalho da francesa Paulette Bernège e sua associação pelas artes domésticas. A obra dessas últimas, colocam uma questão a respeito das fronteiras desse gênero de literatura, tênues quando sabemos que Erna Meyer trabalhou com Bruno Taut e que Paulette Bernège mencionava a obra de Le Corbusier e Charlotte Perriand em seus escritos.

Neste trabalho trataremos de dois manuais que se situam exatamente nesse terreno escorregadio entre o aconselhamento e a arquitetura moderna. Trata-se de “L’art d’habiter”, de Charlotte Perriand, de 1951 e “A casa. Sua organização e arranjo”, de Lina Bo Bardi, publicado no Brasil em 1958. A própria trajetória das autoras no coloca nessa dificuldade de classificação: a designer que trabalhou dez anos com Le Corbusier, que passou anos promovendo design e exposições de arquitetura moderna no Japão e na Indochina, que participou dos interiores da Unité d’habitation de Marselha; e a arquiteta italiana, esposa de Pietro Maria Bardi, autora da museografia do Museu de Arte de São Paulo e da pouco antes inaugurada Casa de Vidro. Como chamar estas duas profissionais de conselheiras?

Este trabalho repousa na premissa de que os conselhos espelhavam esse lugar dividido entre os manifestos, tão frequentes na arquitetura moderna e os textos de conselhos, sempre passando pelo filtro da experiência social de suas autoras. São, assim, textos híbridos e ambivalentes. Lina Bo Bardi usa

deliberadamente sua Casa de Vidro como um exemplo do que poderia (ou deveria) ser a casa moderna, seus quadros, móveis, objetos de decoração. Nas ilustrações, a própria Lina aparece mostrando seus eletrodomésticos, cuja utilidade era afirmada no texto (em um pais no qual a classe média tinha empregadas e a indústria desse tipo de aparelho era incipiente). O texto também debate gosto, impondo o gosto de uma mulher profissional à suas leitoras, estabelecendo uma série curiosa de eleições e interditos.

Algo semelhante se lê no texto de Charlotte Perriand, que é anterior, no qual esboça alguns princípios dos CIAMs mas, diferente de Lina, seu enfoque são as pequenas utilidades dentro da casa: o armário embutido, os espaços para se limpar objetos. Recém chegada do Japão, elogia alguns achados do modo de se habitar naquele país, quase um modo moderno ditado pela tradição. Chega a mencionar também, imaginariamente, uma mansarda para uma moça que vive sozinha, possivelmente em Paris, mas recai, como Lina, em sugestões e interdições, como os chamados móveis de estilo, algo a ser evitado nessa arte do morar.

A Casa de Vidro passou a constituir um duplo manifesto – quando publicada nas revistas especializadas, como a *Habitat*, uma tomada de posição para o campo dos arquitetos modernos, quando exibida em um texto voltado à dona de casa, um exemplo de “como viver uma vida moderna”. O texto de Charlotte deixa um pouco de lado sua experiência com Le Corbusier, assim como sua trajetória nas artes decorativas. Parece, naquele momento, apenas preocupado com formas úteis e com uma casa viável, serena e descomplicada, talvez um repouso naqueles anos posteriores à segunda guerra mundial.

REFERÊNCIAS:

BARDI, Lina Bo. “A casa. Sua organização, Seu arranjo”. **Enciclopédia da mulher**. Porto Alegre, Editora Globo, 1958.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1990.

HAYDEN, Dolores. **The Grand Domestic Revolution**. Cambridge: MIT Press, 2000.

PERRIAND, Charlotte. “L’art d’habiter”. **Techniques et architecture.** n. 9-10, 1951.

RUBINO, Silvana Barbosa. **Lugar de mulher: arquitetura e design modernos, gênero e domesticidade**. Tese (Livre-docência) – IFCH UNICAMP, Campinas, 2017.

SPARKE, Penny. **The modern interior**. London, Reaction Books, 2008.

ENTRE HISTÓRIA E PROJETO: AMÉRICA LATINA COMO HORIZONTE DE PESQUISA

BETWEEN HISTORY AND PROJECT: LATIN AMERICA AS A RESERARCH HORIZON

ENTRE HISTORIA Y PROYECTO: AMÉRICA LATINA COMO HORIZONTE DE INVESTIGACIÓN

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

COORDENADOR:
AL ASSAL, Marianna Boghosian
Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP; Professora da Escola da Cidade; pesquisa@escoladacidade.edu.br

TRABALHO 01:
O pensamento decolonial: caminhos para o ensino de história da arquitetura na América Latina
ARAVECCHIA-BOTAS, Nilce
Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP; Professora da FAU-USP; nilcearavecchia@usp.br

TRABALHO 02:
Circulação de ideias e suas apropriações: uma reflexão sobre a história do urbanismo na América Latina através de diálogos disciplinares
ROLDAN, Dinalva Derenzo
Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP; dinaroldan@usp.br

TRABALHO 03:
***Desde Nosotros:* o engajamento das revistas especializadas nos Seminários de Arquitetura Latino-americana, 1985-1995**
SOUZA, Gisela Barcellos de
Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP; Professora da UFMG; gbarcellosdesouza@gmail.com

TRABALHO 04:
Teorizando o Espaço nas Américas
LARA, Fernando
Doutor pela Universidade de Michigan; Professor da UFMG e Universidade do Texas - Austin; fernandoluizlara@gmail.com

TRABALHO 05:
Exercício projetual como pesquisa e aproximação do território latino-americano
PUNTONI, Alvaro
Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP; Professor da Escola da Cidade e FAU-USP; alvaro@gruposp.arq.br
VIEGAS, Fernando
Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP; Professor da Escola da Cidade; fernando@unaarquitetos.com.br

ENTRE HISTÓRIA E PROJETO: AMÉRICA LATINA COMO HORIZONTE DE PESQUISA

BETWEEN HISTORY AND PROJECT: LATIN AMERICA AS A RESERARCH HORIZON

ENTRE HISTORIA Y PROYECTO: AMÉRICA LATINA COMO HORIZONTE DE INVESTIGACIÓN

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

TRABALHO 01:
O pensamento decolonial: caminhos para o ensino de história da arquitetura na América Latina

TRABALHO 02:
Circulação de ideias e suas apropriações: uma reflexão sobre a história do urbanismo na América Latina através de diálogos disciplinares

TRABALHO 03:
***Desde Nosotros:* o engajamento das revistas especializadas nos Seminários de Arquitetura Latino-americana, 1985-1995**

TRABALHO 04:
Teorizando o Espaço nas Américas

TRABALHO 05:
Exercício projetual como pesquisa e aproximação do território latino-americano

ENTRE HISTÓRIA E PROJETO: AMÉRICA LATINA COMO HORIZONTE DE PESQUISA

Ao pesquisador que se propõe a debruçar-se sobre a América Latina, surge de início um impasse quase insolúvel: se por um lado são inúmeras as aproximações e similitudes entre alguns dos processos vividos pelos diversos países que a compõem, e recorrentes historicamente as abordagens que partem desse universo como unidade; por outro são tantas as especificidades, que levam, em última análise, ao questionamento se a América Latina pode ser considerada uma unidade passível de ser enfrentada como objeto de pesquisa. Coloca-se assim, desde logo, a necessidade em reconhecer que a América Latina não pode ser entendida como um realidade, mas deve ser abordada como construção ou múltiplas construções colocadas em disputa sobre seus limites e sentidos, pertinências e pertencimentos; e que, se seus efeitos e utilizações se espraiam por campos diversos, suas construções se dão essencialmente no campo da cultura, dado que não constitui uma realidade política ou geográfica.

Nascido no século XIX já como termo disputado entre a vontade imperialista francesa, os esforços norte americanos de ampliação de sua área de influencia e o vislumbrar de um fortalecimento possível por meio da articulação, entre nações que buscam nesse momento consolidar suas próprias emancipações nacionais afirmando-se em bases políticas modernas, América Latina assume um caráter de símbolo a ser disputado por grupos diversos em sua conceituação e efeitos legitimadores. Tratava-se assim não apenas da tessitura e consolidação de mitos de pertencimento compartidos, mas, igualmente, da obtenção de reconhecimento desses estados nascentes no concerto internacional das nações. Nesse contexto, é possível dizer que os processos de afirmação dessas identidades nacionais e supranacionais se dá a partir de um permanente e muitas vezes contraditório jogo de aproximações e negações com os parâmetros culturais europeus e progressivamente norte americanos, em busca da afirmação de nações modernas em suas particularidades. Formulado o termo, ele seria apropriado ao longo do tempo – do século XIX, XX e XXI – com muita força por grupos tão diversos quanto Estados de matizes políticas diferentes, intelectuais e teóricos da economia às ciências sociais e vanguardas artísticas, sendo a cada momento resignificado. Assim, pensar em América Latina é pensar e tencionar os seus usos e sentidos a partir de outros termos com que foi historicamente confrontada na disputa por hegemonia como matriz explicativa nos diversos campos do conhecimento: Pan-América, Ibero-América, Afro-América, América do Sul e tantos outros. Por isso, pensar em América Latina é atentar a todo tempo às perguntas: porque e do que se está falando?

No campo da arquitetura e urbanismo, embora o aparecimento mais frequente do termo se dê bem mais tarde, apenas no segundo pós guerra, as questões que se colocam são análogas. Desde o século XIX a arquitetura e desenho de cidades na América Latina se relaciona com a invenção ou imaginação das identidades nacionais e supra-nacionais em seu duplo e dialético sentido de criação de um passado legitimador relacionado particularmente à esfera da cultura, bem como de símbolos contemporâneos socialmente reconhecíveis e apropriáveis. Com a chegada do século XX, tais formulações – como em outras disciplinas, à exemplo da literatura ou das artes plásticas – passam a articular-se de forma indissolúvel com as discussões de modernidade, com a circulação de arquitetos e urbanistas americanos e europeus que buscam difundir sua ideias bem como encontrar outros espaços de atuação e – em parte como consequência das duas questões anteriores – com a reflexão sobre os termos e parâmetros de uma modernidade que fosse própria ou apropriada. O interesse e curiosidade por esses caminhos outros da modernidade viriam a

intensificar-se no segundo pós-guerra (antecedendo as críticas que logo chegariam) e, em um curioso jogo de espelhos, o MoMA realizaria uma exposição em 1955 propondo uma leitura da arquitetura latino-americana dos 10 anos antecedentes. Entre as décadas de 1950 e 1970 a cidade latino-americana assume centralidade enquanto objeto para uma série de figuras, disciplinas e instituições que estavam conformando um novo mapa intelectual, acadêmico e político do pensamento social. E a partir da década de 1980 os Seminários de Arquitetura Latino-americana surgiriam como importante fórum para essas discussões. A chegada do século XXI animaria ainda mais os contatos e trocas entre arquitetos Latino-americanos certamente impulsionados pelos esforços históricos de aproximação econômica e política e um renovado interesse internacional pela produção nessa parte do mundo.

De contornos incertos e existência questionável, que sentidos têm então a insistência na utilização do termo América Latina ou de suas lógicas como recorte possível para uma abordagem científica ou acadêmica? O primeiro ponto parece evidente a partir do já expostos: a recorrência e permanência histórica do termo. O segundo ponto, pode-se dizer que depreende-se daí: a importância e significado reside justamente no esforço consciente de construção dessa unidade inalcançável e de seu papel permanente como figura do imaginário intelectual e político. Nas famosas palavras de Angel Rama de inícios da década de 1980, "América Latina continua sendo um projeto intelectual vanguardista que espera sua realização concreta" (RAMA *apud* GORELIK, 2005, p.113). Em terceiro lugar, cabe pensar sobre quais são as possibilidades que o enfrentamento dessa questão gera ao pesquisador como estratégia de abordagem.

A presente proposta de simpósio engloba assim trabalhos que, reconhecendo tais questões e dificuldades, propõem-se a enfrentar a ideia de América Latina não como unidade identitária, mas como categoria essencialmente operativa. Partindo do pressuposto de que América Latina não é uma realidade, mas uma construção cultural, por que e como interessa ao pesquisador utiliza-la como categoria produtiva e quais são os seus limites? Busca-se assim reunir trabalhos de áreas diversas entre a história e a teoria da arquitetura, do urbanismo e da cidade, que em seus diversos recortes e objetivos partem da categoria América Latina como horizonte de pesquisa, evidenciando seus propósitos, estratégias e possibilidades no enfrentamento dessa questão.

Referências

AGUIAR, F.; VASCONCELOS, S. (orgs). **Angel Rama**. Literatura e cultura na América Latina. São Paulo: EDUSP, 2001.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARANGO, Silvia. **Ciudad y arquitectura**. Seis geraciones que construyeron la América Latina moderna. Colombia: México: FCE, 2012.

ATIQUE, Fernando. **Arquitetando a Boa Vizinhança**. A sociedade urbana do Brasil e a recepção do mundo Norte-Americano, 1876-1945. São Paulo: Pontes, 2009.

CANCLINI, Nestor Garcia. Contradições latino-americanas – modernismo sem modernização?. In: ___ . **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2003, p.67-97.

FARRET, Rafael Leporace; PINTO, Simone Rodrigues. América Latina: da construção do nome à consolidação da ideia. **Topoi**, Rio de Janeiro, v.12, n.23, p.30-42, dez. 2011.

GORELIK, Adrian. A produção da cidade latino-americana. **Tempo Social**, vol.17, n.1, p.111-133, 2005.

LARA, Fernando. Cartografias imprecisas. Mapeando arquiteturas contemporâneas na América Latina. **Arquitextos**, ano 13, n. 150.02, Vitruvius, nov. 2012.

LIERNUR, Jorge Francisco. **Escritos de arquitectura del siglo XX en América Latina**. Madri: Tanais, 2002.

_____ . **Es el punto de vista, estúpido!** Santiago: ARQ Ediciones, 2016.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitetura e crítica na América Latina**. São Paulo: Romano Guerra, 2014

PRADO, Maria Ligia C. O Brasil e a distante América do Sul. **Revista História**, n.145, p.127-149, 2001.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANGER, Edgardo. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005.

ROUQUÉ, Alain. **América Latina**. Introdución al Extremo Occidente. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WAISMAN, Marina. **O interior da história**: historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TRABALHO 01:

O PENSAMENTO DECOLONIAL: CAMINHOS PARA O ENSINO DE HISTÓRIA DA ARQUITETURA NA AMÉRICA LATINA

Esse trabalho se propõe a enunciar as aproximações entre as teorias e a produção historiográfica de arquitetura e urbanismo na América Latina das últimas décadas com a formação do chamado "pensamento decolonial". Entende-se que esse esforço pode contribuir para que os avanços das pesquisas historiográficas estreitem seus vínculos com os estudos de história da arquitetura, à medida que enunciem uma reflexão epistemológica acerca da disciplina.

O pensamento decolonial toma corpo na década de 1990, incorporando os estudos pós-coloniais à tradição crítica urdida na Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal). Nesse movimento, um grupo de intelectuais latino-americanos realiza um giro epistemológico com o propósito de renovar a crítica sociológica no continente. Compreendendo a dependência como resultado de uma situação colonial em longa duração, o grupo parte de uma análise histórica da conquista global pelos europeus - espanhois e portugueses -, e de sua reestruturação desde a Revolução Industrial, quando Inglaterra e depois os Estados Unidos transformam-se nas novas potências. Mesmo com divergências pontuais, a obra de teóricos como o semiótico Walter Mignolo, o filósofo Henrique Dussel, o sociólogo Ramón Grosfoguel e o também sociólogo Aníbal Quijano, esse procedente da própria Cepal, tem em comum a crítica de fundo epistemológico sobre o racionalismo de base eurocêntrica. Ao separar o corpo de um espírito racional, a filosofia iluminista teria consolidado e legitimado todo o processo de colonização e de exploração sem limites do mundo material, incluído o ser humano. Sob a legitimidade de levar a verdade, primeiro de uma religião e depois de uma racionalidade pretensamente universal, todo tipo de atrocidade fora praticada para a posse dos corpos e das terras, objetificados na Colonização da América. Para os teóricos latino-americanos seria necessário localizar o recorte histórico-geográfico dessa racionalidade supostamente universal: primeiro a Europa e na sequência, os Estados Unidos.

Simultaneamente a esse percurso das Ciências Sociais, no âmbito do campo disciplinar da Arquitetura e do Urbanismo também houve iniciativas por formulações próprias na América Latina. Entre os anos de 1960 e 1980, esse esforço deu-se mais na construção de uma história da arquitetura latino-americanas, com destaque para os trabalhos de Francisco Bullrich, Ramón Gutierrez, Roberto Segre e Enrique Brownie, entre outros. Mas é a contribuição de Marina Waismann na década de 1980, que parece mais se aproximar do pensamento decolonial. À medida que propôs mobilizar recursos metodológicos que colocavam diretamente a questão do "ponto de vista", da enunciação do lugar do pensador, trouxe uma reflexão mais aprofundada sobre a herança epistemológica europeia do campo disciplinar da arquitetura e do urbanismo. Em seu trabalho, "O interior da história", apareceu então uma espécie de chamado à consciência, para que o historiador e intelectual latino-americano evitasse assumir discursos que tenderiam a reproduzir hierarquias já consolidadas.

Depois de Waissmann, muitos historiadores latino-americanos avançaram na direção de questionar as construções mais canônicas da história da arquitetura, cuja reflexão pareceu avançar em paralelo ao pensamento decolonial, ainda que não tenham feito referência direta à produção assim denominada nas ciências sociais. Entre tantos outros, são os casos de Jorge Francisco Liernur e Adrián Gorelik, que buscaram inclusive desafiar o projeto crítico de Manfredo Tafuri, revelando a dimensão eurocêntrica de sua análise. Esse processo tem reorientado as pesquisas em história da arquitetura e do urbanismo na América Latina,

no sentido de ampliar temáticas e trajetórias, e construir narrativas transnacionais e globais que relativizam o papel preponderante de europeus e norte-americanos. Entretanto, tal movimento parece estar mais restrito à produção historiográfica, alcançando muito lentamente a reestruturação do ensino de história nas escolas de arquitetura e urbanismo, ao menos no Brasil.

As aproximações entre as formulações do pensamento decolonial e a crítica de arquitetura latino-americana, podem ser construídas antevendo não uma relação deliberada, mas um sentido de época, quando o pensamento pós-colonial é confrontado em função de uma herança intelectual própria desse continente. Ao mesmo tempo, entende-se que a crítica decolonial e sua chamada à necessidade de uma ruptura epistemológica, que tenha em vista sempre a dimensão eurocêntrica de nossa herança intelectual, pode auxiliar na direção da formulação de novos conteúdos e de caminhos pedagógicos que renovem o ensino de história da arquitetura. A expectativa é que a pesquisa, a história e o projeto de arquitetura, essa entendida enquanto corpo material, depositário de energias humanas as mais diversas, podem fundar práticas libertárias de descolonização dos corpos e dos territórios desde a América Latina.

Referências

LANGER, Edgardo. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. In: **Revista Brasileira de Ciência Política**, n.11. Brasília, maio-ago, 2013.

ARELLANO, Alfonso. América Latina, historiografía y arquitectura. **Trienal de Investigación** FAU 2011. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, jun., 2011.

SOUZA, Gisela Barcellos de. **Tessituras híbridas ou duplo regresso**: encontros latino-americanos e traduções culturais do debate sobre o Retorno à Cidade. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2013.

LIERNUR, Jorge Francisco. **Escritos de arquitectura del siglo XX en América Latina**. Madri: Tanais, 2002.

Gorelik, Adrián. **Das vanguardas à Brasília**: cultura urbana e arquitetura na América Latina.. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

WAISMAN, Marina. **O interior da história**: historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TRABALHO 02:

CIRCULAÇÃO DE IDEIAS E SUAS APROPRIAÇÕES: UMA REFLEXÃO SOBRE A HISTÓRIA DO URBANISMO NA AMÉRICA LATINA ATRAVÉS DE DIÁLOGOS DISCIPLINARES

A perspectiva da circulação das ideias como lugar de análise para a construção da história da arquitetura e urbanismo vem pavimentando um caminho profícuo tratando de questões sobre os modelos e referências urbanísticas, a relação entre os modelos e as práticas profissionais, assim como os trânsitos nacionais e internacionais de ideias sobre a cidade e urbanismo. Refletir sobre a história do pensamento urbanístico na América Latina simultaneamente nos remete a este conjunto de reflexões já produzidas sobre os trânsitos de ideias e a novas problemáticas e enfoques, sobretudo se quisermos pensar um conjunto que ultrapasse os limites das histórias nacionais.

A presença de modelos urbanísticos, técnicas de planejamento, conceitos ou ideias em situações e lugares distintos de sua formulação nos leva a questionar sobre a circulação destes ideários, assim como, suas recepções em contextos variados. É comum encontrarmos na bibliografia uma perspectiva em que os modelos, ou ainda as ideias "originais", surgem em um momento - ou por um personagem - singular e a realização destas ideais seriam manifestações desviantes ou deturpadas. Dar ênfase às trocas intelectuais e à circulação de ideias seria uma caminho alternativo buscando antes a compreensão da *construção* destas ideias a partir de seus contextos e ainda como há a *apropriação* em tempo e espaços distintos, afastando-se de uma abordagem em que há uma hierarquia valorativa entre os momentos.

Este trabalho procura discutir teorias e abordagens metodológicas em diálogo com outros campos disciplinares para refletir sobre a história do pensamento urbanístico na América Latina tendo em vista o trânsito de ideais e as apropriações locais de conceitos urbanísticos. Tratar do urbanismo na América Latina impõe uma reflexão metodológica sobre como abordar uma vasta região, uma diversidade de situações e culturas urbanas, de práticas urbanísticas, mas que, simultaneamente, podemos identificar problemáticas comuns em um mesmo recorte temporal. Neste sentido, este trabalho se organiza em três eixos: o primeiro procura discutir as formas de recorte e modos de análise propostos pela história transnacional ou ainda, conectada; o segundo busca evidenciar uma problemática configurada pelos estudos pós-coloniais a partir da particularidade da América Latina para lançar luz à variação dos modelos urbanísticos que perpassam as experiências urbanísticas realizadas na América Latina; e por fim, examinar a proposta do estudo das práticas culturais, e suas categorias de análise, para pensar os mecanismos de apropriação.

A ênfase nas trocas intelectuais, na circulação de ideias, enfocando redes profissionais, encontros, contatos, deslocamentos, agentes que transitam por estes espaços como a figura do estrangeiro, do migrante, do viajante, do *expert* compõem uma gama de elementos que ganham visibilidade a partir de um reenquadramento analítico que ganhou corpo no debate entre historiadores. Nos anos 2000, a reconhecida revista dos Anais deu visibilidade às discussões entre os historiadores sobre mudanças metodológicas sobretudo nos recortes e escalas de pesquisa, ou seja recortes espaço-temporais , que permitissem uma visada em "escala global" voltando a atenção para história das conexões, das circulações, ressaltando que se tratava não apenas de uma mudança de escala, mas de uma variação focal.

Partindo de uma problematização da rigidez dos quadros geográficos e cronológicos das tradições historiográficas, muitos dos historiadores imbuídos na construção de outros recortes, identificavam aspectos

etnocêntricos escondidos naqueles procedimentos. Tratava-se, por um lado, da eleição de um quadro de pesquisa que desse visibilidade às histórias conectadas, e por outro, o exercício de evitar mobilizar categorias analíticas que estivessem "ao serviço de etnocentrismo" (Gruzinski, 2001).

Neste sentido, voltar os olhos para a problemática colocada pelos estudos pós-coloniais é um recurso para pensar as relações estabelecidas nos contatos culturais, nos encontros, e as formas de negociação das populações, das culturas, das economias, dos poderes e dos imaginários. Mais ainda, foi também nos anos 2000, que o grupo de intelectuais debruçado sobre os estudos pós-coloniais na América Latina configurou o grupo e o projeto intelectual Modernidade / Colonialidade argumentando sobre a inserção intrínseca da América Latina na constituição da chamada primeira modernidade.

De outro modo, perscrutar como intelectuais a partir dos estudos culturais construíram categorias para analisar os significados ou ainda as ressignificações dos objetos, técnicas, culturas e ideais a partir dos contatos culturais pode ser produtivo para se pensar os ideários urbanos. Assim, a perspectiva da história conectada, sem necessariamente excluir procedimentos de comparação, põe em evidencia focos como a própria circulação e deslocamentos que produzem novos quadros geográficos e cronológicos para a história do urbanismo e da cidade. A própria América Latina pode ser um reenquadramento se voltarmos o olhar para as redes profissionais, viagens, migrações, congressos, revistas, ou seja, para os deslocamentos – dos conceitos e atores – que revelem conexões mais amplas entre as experiências latino-americanas.

Referências

ALMANDOZ, Arturo. Modernización urbanística em América Latina. Luminarias extranjeras y câmbios disciplinares, 1900-1960. **Revista Iberoamericana**, VII, 27, p.59-78, 2007.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n.11, p.89-117, maio-agosto, 2013.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2013.

CHARTIER, Roger. La conscience de la globalité (commentaire). **Annales. Histoire, Sciences Sociales**. 56ᵉ année, n1, p. 119-123, 2001.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Revista do Instituto de Estudos Avançados**. vol.11, n.5, p.173-191, 1991.

GOMES, M.A.A.F, Experiências sul-americanas: uma lacuna na historiografia brasileira sobre cidade e o urbanismo In: ___. (org.) **Urbanismo na América do Sul**: circulação de ideias e constituição do campo 1920-1960. Salvador: EDUFBA, 2009.

LANNA, A. *et al* (org.) **São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades.** São Paulo: Alameda, 2011.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais / projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: UFMG, 2003 [2000].

PRADO, Maria Ligia Coelho. Repensando a História Comparada da América Latina. **Revista de História**, n.153, p.11-33, 2005.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

TRABALHO 03:

DESDE NOSOTROS: O ENGAJAMENTO DAS REVISTAS ESPECIALIZADAS NOS SEMINÁRIOS DE ARQUITETURA LATINO-AMERICANA, 1985-1995

Lócus privilegiado de divulgação e circulação de ideias, as revistas de arquitetura serviram, e ainda servem, como fontes para pesquisas ulteriores tanto pelos materiais nelas veiculados, como pela constatação da publicação em si – possível indício de interesse em determinada questão. Para além deste aspecto, a velocidade de sua produção e de adaptação a diferentes contextos – visto que cada exemplar não tem a obrigatoriedade de dar sequência ao precedente –, permite que as revistas sejam, também, lugar em que se manifestam e registram as oscilações na cultura disciplinar ou, como destacaria Venâncio para o campo da historiografia, testemunhos de uma "plataforma na qual uma geração se reconhece" (VENÂNCIO, 2016). Neste sentido, investigações recentes têm se dedicado à sua análise, explicitando-se as lógicas e as posturas editoriais (JANNIÈRE, 2002), a forma e a frequência com que determinados conteúdos são publicados (ESTEBAN, 2016), ou a atuação específica de seus agentes responsáveis (MONDRAGÓN, 2010). O presente trabalho aproxima-se destas pesquisas que tomam as revistas especializadas como objeto de estudo. Contudo, mais do que analisar um ou mais casos em particular, pretende-se demonstrar a ação coordenada de um grupo de representantes de revistas no sentido da promoção de uma perspectiva crítica latino-americanista e da construção dos Seminários de Arquitetura Latino-americana (SAL). Sem a existência deste vínculo entre revistas e os SAL, intenciona-se revelar, não seria possível compreender a penetração que os debates promovidos por estes seminário tiveram na cultura disciplinar entre 1985 e 1995.

Em ocasiões anteriores demonstrou-se o papel específico da revista Summa na conjuntura que levou à criação dos SAL (SOUZA, 2011 e 2013). Responsável pela organização dos dois primeiros seminários, o editorial da Summa já demonstrava interesse por uma aproximação latino-americana desde o início dos anos 1980, mediante número temáticos e a contratação de correspondentes em outros países do subcontinente (SOUZA, 2013). Ao fazê-lo, no entanto, não estava sozinho. Em alguns de seus editoriais na revista Projeto Wissenbach chegou a afirmar claramente este compromisso ideológico (WISSENBACH, 1983). Este conjunto de empenhos e ações isolados seriam catalisadas no I SAL, realizado em 1985 em Buenos Aires.

Se, por um lado, por meio da Convocaria de Buenos Aires – produto do I SAL – os 147 arquitetos signatários afirmavam seu interesse em conceber uma reflexão própria sobre a arquitetura latino americana (GUTIERREZ, 1991), seria, no entanto, outro evento, de público restrito e cuja divulgação se deu por notas ocasionais, que teria maior impacto na construção desta série de seminários e na divulgação de seus debates. Primo silencioso dos SAL, os Encontros de Revistas Latino-americanas de Arquitetura – realizados entre 1985 e 1995 – seriam responsáveis pela reafirmação constante de acordos entre as revistas do subcontinente que permitiram a troca de informações e de exemplares, bem como a republicação de reportagens e textos críticos. A relevância destes encontros para a promoção de um olhar latino-americanista, de modo geral, e para construção dos SAL, em particular, explicita-se em dois aspectos: o imbricamento entre a história dos Encontros de Revistas e a construção da narrativa corrente sobre a história dos SAL entre 1985 e 1995; a efetividade destes acordos para ampliação da divulgação da produção arquitetônico-urbanística regional e de textos de viés latino-americanista.

Analisando-se os eventos que são normalmente destacados na representação corrente da história dos SAL (ARANGO, 1995; RAMIREZ, 2010), observa-se que estes coincidem com os locais que receberam os dois primeiros Encontros de Revistas, antes que estes viessem, a partir de sua terceira edição, a ocorrer dentro

do espaço dos SAL: a Bienal de Arquitetura Chilena – cuja quinta edição sediou o primeiro encontro de revistas, quatro meses após o I SAL – e a Bienal de Quito, junto à qual ocorreu o segundo encontro, em novembro de 1986. Se, por um lado, os eventos chilenos permitiram o estabelecimento de contatos latino-americanos entre aqueles que viriam a se engajar nos SAL, o mesmo não se pode afirmar com tanta certeza sobre as mostras equatorianas. Apesar de terem contado com a afluência de latino-americanos de diferentes países, a participação de equatorianos nos SAL entre 1985 e 1995 foi pequena (SOUZA, 2013). A importância destes bienais equatorianas para os SAL parece estar menos nas trocas ali estabelecidas do que na realização do II Encontro de Revistas.

Por outro lado, a afirmação do esgotamento do debate disciplinar sobre a identidade latino-americana em 1995, durante o VII SAL, ocorreu simultaneamente ao último Encontro de Revistas deste período. Após intervalo de quase quinze anos, ao serem retomados estes encontros acabaram assumindo novo formato com maior importância de periódicos acadêmicos. Salienta-se que, em 1995, duas das principais revistas comerciais destes encontros – aquelas que contavam com grande tiragem e distribuição – passavam ou já haviam passado por dificuldades financeiras que levariam a sua venda e reestruturação editorial, a Summa em 1992 e a Projeto em 1996.

A análise serial das revistas especializadas latino-americanas revela a importância que os acordos firmados tiveram para a divulgação da produção arquitetônica e crítica do subcontinente. Analisaram-se as publicações entre 1977 e 1998 nas seguintes revistas: as argentinas Summa, Summarios e A/mbiente; as brasileiras Projeto, AU e Módulo; as chilenas ARS, ARQ e CA; as colombianas PROA e Escala; as uruguaias Trazo e Arquitectura. Todas estiveram representadas em ao menos dois dos três primeiros acordos firmados entre revistas, à exceção da AU, da qual não se encontrou registro de participação, e da A/mbiente, que participou apenas do primeiro. A despeito das diferentes linhas editoriais e da verificação que o interesse pela América Latina tendeu a acompanhar a cobertura de eventos específicos, observa-se maior concentração de textos críticos de viés latino-americanistas entre os anos 1985 e 1993, entrando em declínio após este período.

As análises empreendidas ao longo do trabalho demonstram que, para além do papel específico da editora da revista Summa, Lala Méndez, reconhecido publicamente no III SAL (SALMONA, 1988) e de muitos dos *habitués* dos SAL terem atuado como críticos ou editores de periódicos, houve, também, uma articulação entre revistas que permitiu a construção dos SAL e sua reverberação na cultura arquitetônica entre os anos 1985 e 1995.

Referências

ARANGO, S. Diez años de los “SAL” en América latina. **PROA**, n.425, p.19-22, jun.1995.

ESTEBAN MALUENDA, Ana. La ciudad en los medios. Urbanismo en las publicaciones periódicas españolas (1949-1968). **Arquitextos,** São Paulo, año 17, n. 197.04, Vitruvius, oct. 2016.

GUTIÉRREZ, Ramón *et al* (org). **Arquitectura Latinoamericana**. Pensamiento y Propuesta. México: UAM/Unidad de Xochimilco, 1991.

JANNIERE, H. **Politiques éditoriales et architecture moderne**: L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939). Paris: ed. Arguments, 2002.

MONDRAGÓN LÓPEZ, Hugo. Arquitectura en Colombia 1946-1951, lecturas críticas de la revista Proa. **DEARQ** - Revista de Arquitectura, n.2, p. 82-95, 2008.

RAMÍREZ NIETO, Jorge. Reflexiones en torno de los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana. In: GUTIÉRREZ, R.; MÉNDEZ, P. (org) **Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL)**. Haciendo camino al andar. Buenos Aires: CEDODAL, 2011, p.27-44.

SALMONA, Rogelio. Clausura al III Encuentro de Arquitectura Latinoamericana. In: **III Encuentro de Arquitectura Latinoamericana**. Buenos Aires: CAPBA D III, 1988, p.111.

SOUZA, Gisela Barcellos de. Compassar e urdir: a construção de um intercâmbio através dos dois primeiros SAL. **Pós**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, v.18, n.30, p.26-43, 2011.

_____. **Tessituras híbridas ou o duplo regresso**: encontros latino-americanos e traduções culturais do debate sobre o retorno à cidade. Tese de doutorado. São Paulo, FAU USP, 2013.

VENÂNCIO, Giselle Martins. Prefiguraçoes da paisagem historiográfica: revistas, coleções e mediação. In: GOMES, A. C.; HANSEN, P. S. **Intelectuais Mediadores**. Práticas Culturais e Ação Política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p.436-465.

WISSENBACH, V. Editorial. **Projeto**, São Paulo, n.53, p.3, jul.1983.

TRABALHO 04:

TEORIZANDO O ESPAÇO NAS AMÉRICAS

Estudar o ambiente construído das Américas é lidar com uma contradição inerente. Enquanto nossas disciplinas de arquitetura, história urbana, paisagem e planejamento urbano compartilham a crença fundamental de que os espaços importam, uma esmagadora maioria do nosso conhecimento vem de outro continente. Se os espaços das Américas são diferentes dos espaços europeus, não deveria haver uma teoria americana do espaço?

Neste ensaio, parto da constatação de que as Américas não conhecem sua própria história espacial e, portanto, uma sistematização desse conhecimento está bastante atrasada. Três décadas atrás, no primeiro Seminario de Arquitectura Latinoamericana (SAL) em Buenos Aires, Marina Waisman defendeu a necessidade urgente de discutirmos a arquitetura das Américas em seus próprios termos, e até hoje não debatemos tais termos (WAISMAN, 1994). Além disso, em um nível mais fundamental, falta-nos uma história espacial básica de nosso continente. Essa ausência cria uma relação deslocada entre tempo e espaço, permitindo a argumentação de que nossas cidades nas Américas foram planejadas para esquecer e para excluir (LARA, 2018). O resultado de ainda não termos teorizado os espaços americanos é que também ainda não os problematizamos e, portanto, testemunhamos a perpetuação da exclusão e o apagamento da memória como principais características da urbanização em todo o continente.

Teorizar nosso próprio espaço e escrever nossa própria história é urgente porque, como lembrou Edward Said em seu clássico “Orientalismo”, estudiosos europeus desenvolveram narrativas sobre todas as outras sociedades do planeta e como resultado se estabeleceram como o centro do conhecimento humano (SAID, 1978). Segundo a narrativa eurocêntrica, as Américas eram um continente vastamente vazio de culturas sofisticadas e prontas para serem conquistadas pelo conhecimento superior do autoproclamado “velho mundo”. O adjetivo antigo aqui funciona muito como o oriental de Said; localizando nas Américas um grau de infância que exigia tutoria e disciplina. O relato dos primeiros viajantes europeus que viram cidades sofisticadas e numerosas foi enterrado sob a ideia conveniente de que as Américas estavam vazias, prontas para serem cultivadas e cultivadas.

Conquistadores como Francisco de Orellana e Hernán Cortez escreveram sobre cidades complexas e ricas muito além das conhecidas Cuzco e Tenochtitlán. Cidades no coração da Amazônia, cidades no vale do Mississippi, cidades da ilha de Santa Catarina no sul do Brasil. Os que vieram um século depois para tomar posse da terra não viram nada e chamaram os velhos exploradores de mentirosos. Quatrocentos anos a mais teriam de passar antes que os restos daquelas grandes cidades começassem a ser desenterrados. A admiração dos primeiros exploradores foi justificada e sua palavra vingada, mas o holocausto que provocaram é ainda mais chocante. Noventa por cento da população morreu no primeiro século após o encontro, muitos por pólvora, muitos mais por vírus e bactérias (STANNARD, 1992). Para dar a dimensão do escopo dessa tragédia, peço ao leitor que faça um rápido exercício mental: faça uma lista das 20 pessoas que você mais ama em sua vida. Agora escolha um para sobreviver com você, os outros 19 vão morrer logo de varíola ou gripe.

Sabemos muito pouco sobre o ambiente construído das Américas antes da chegada dos europeus em 1492, mas sabemos o suficiente (e aprendemos mais e mais a cada dia) para entender que não era uma utopia, nenhum paraíso na terra. As duas sociedades pré-colombianas mais avançadas, o império inca nos Andes e o império asteca no vale central do México foram excessivamente estratificados, com um exército de

camponeses servindo uma pequena elite militar e clerical. Na verdade, não mudou com a chegada dos cristãos europeus. Muito pelo contrário, os conquistadores espanhóis substituíram o topo das sociedades estratificadas, fazendo todos os outros trabalharem para eles. Na sequencia do holocausto ameríndio, 10 milhões de africanos foram arrancados de suas terras e trazidos para as Américas para substituir os milhões que morreram no século XVI. E chamamos a estas duas tragédias de modernização.

Neste momento, a história trágica dos espaços americanos me levam a problematizar o conceito de modernização de Junger Habermas como um processo transformador empoderador. Em arquitetura ainda estamos muito encantados com a ideia mesma de modernização e precisamos urgentemente ler os trabalhos do antropólogo colombiano Arturo Escobar. Escobar dedicou sua vida a mostrar que a modernização tem um lado sombrio chamado colonização - a ideia de que os modos de vida de uma população são melhores e, portanto, devem ser impostos a outras populações. A contribuição de Escobar para o século XXI é o entendimento da modernização e da colonização como faces de uma mesma moeda. Fomos treinados para abominar a colonização e para adorar a modernização. Quando entendemos que são duas faces do mesmo processo, entendemos a crise do mundo contemporâneo como a crise do homem -branco - heterossexual, aqueles que sempre foram favorecidos pela modernização como a conhecemos.

Cabe perceber que esta modernização desigual foi testada primeiramente nas Américas, como nos lembra Roberto Fernandez, o Laboratório Americano, e só foi possível porque as histórias foram apagadas, as barreiras simbólicas foram levantadas e as exclusões foram naturalizadas. Para superar séculos de eurocentrismo será necessário um tremendo esforço, mas temos tal responsabilidade: olhar para o ambiente construído das Américas com nossas próprias lentes. E, ao fazê-lo, talvez possamos conceber uma contribuição para um conjunto de relações espaciais realmente transformador para o sul global.

Este é o nosso desafio.

Referências

ESCOBAR, Arturo. **Encountering Development**: The Making and Unmaking of the Third World. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

FERNANDEZ, Roberto, **El Laboratorio Americano**:. Arquitectura, Geocultura y Regionalismo. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.

LARA, Fernando. Urbis Americana: Thoughts on our shared (and exclusionary) traditions. In: FREIRE-MEDEIROS; O'DONNEL (org.). **Images, Words, Flows and the Built Environment**. New York: Routledge, 2018.

SAID, Edward W. **Orientalism**. New York: Vintage Books, 1978.

STANNARD, David E. **American Holocaust**: Columbus and the Conquest of the NewWorld. New York: Oxford University Press, 1992.

WAISMAN, Marina. An Architectural Theory for Latin America. **DesignBook Review**, n.29, 1994.

TRABALHO 05:

EXERCÍCIO PROJETUAL COMO PESQUISA E APROXIMAÇÃO DO TERRITÓRIO LATINO-AMERICANO

A discussão sobre o projeto como forma de pesquisa é tema presente nas faculdades de arquitetura. Outros cursos de artes já sistematizaram de forma estrutural a produção artística como pesquisa. É comum, por exemplo, nas Escola de Artes, que o trabalho de doutorado de um artista plástico seja a reflexão sobre uma exposição realizada especificamente para o desenvolvimento da tese ou sobre reflexão teórica que embasa diretamente seu fazer artístico. Parece fundamental que as escolas de arquitetura incorporem cada vez mais os ensaios projetuais como parte do cotidiano das investigações acadêmicas e o horizonte latino-americano pode ser um universo propício para tal empreitada.

A América Latina, apesar de todos os esforços de aproximação, ainda é um campo vasto de pesquisa. América, como unidade, só foi reconhecida no século XVI. Para os europeus, sua descoberta produz a possibilidade de um novo mundo. Esse momento coincide com o início da história do capitalismo, e consequentemente do processo chamado em nossos dias de Globalização. Conceitos da Geografia articulam natureza, sociedade, território e cidade nesse movimento de incorporação da novidade de forma ambígua. Como conceitua Milton Santos: embora D. João VI tenha dito chegar à Bahia em 1808 fugindo de Napoleão, na realidade o trazia consigo (SANTOS, 2006). Ao mesmo tempo em que se inaugurava essa unidade no plano do conhecimento, a colonização impôs um desmembramento geopolítico do território e sua ocupação, por meio da predação. Dizimou uma população local de 80 milhões de pessoas em menos de um século, a maioria por epidemias. Como consequência: escravidão e um território cindido. Por outro lado, vincula-nos à África.

Como nos alerta Paulo Mendes da Rocha, "é indispensável considerar que nós, na América, temos horizontes que, digamos assim, nunca foram abordados pela arquitetura. No fundo, é momento de rever o colonialismo" (ROCHA, 2000, p.24). Essa revisão está diretamente associada ao isolamento imposto à América Latina, à solidão, como bem definiu Gabriel Garcia Marques. Até pouco tempo atrás o conhecimento acerca da produção arquitetônica de países vizinhos só era possível através do crivo das editoras espanholas, ou de alguma exposição excepcional europeia, ou norte americana, que tivesse um catálogo para sua difusão.

Surge, deste interesse de aproximação, a proposta da Escola da Cidade de oferecer um curso (Pós Graduação *Lato Sensu*) de projeto no continente americano, cujo título é Geografia, Cidade e Arquitetura. O curso, desde de 2009, busca uma aproximação a culturas, realidades e produções artísticas e arquitetônicas relacionadas aos países da América. Uma maneira de mirar diretamente para a própria América sem a mediação europeia, como sempre se deu. Uma forma de estreitar laços, amizades e compartilhar angústias e desejos. Se trata de um curso de projeto anual dividido em quatro capítulos bimestrais, quatro países. Cada bimestre dividido em três ciclos. Para cada ciclo convida-se um professor estrangeiro do país em questão que organiza três aulas específicas. Além dos convidados externos, convocam-se demais professores brasileiros que possam contribuir complementarmente com os temas propostos. Os ciclos organizam-se assim da seguinte forma:

- História, Geografia e Cultura: apresentação e discussão de questões históricas, geográficas, geopolíticas, antropológicas, arqueológicas, que sejam pertinentes ao país estudado e que ampliem a capacidade do estudante de relacionar de forma crítica os conceitos que constroem as noções de território, natureza, paisagem, sociedade, cidade, cultura.

- Arte e Arquitetura: panorama da produção artística e arquitetônica do país convidado, além de discutir as experiências de inclusão das pesquisas de artistas produtores de arte com o forma de pesquisa e produção de conhecimento.

- Projeto de Arquitetura: a atividade de projeto vincula as diversas reflexões oferecidas pelos professores convidados de distintas áreas do conhecimento. O projeto aqui é entendido como uma síntese das questões levantadas ao longo das aulas e permite continuar o diálogo com os convidados. Um instrumento de comunicação, aberto, que aproxima e convoca outros saberes. Evidentemente, não indica-se uma metodologia de projeto, ao contrário, exercita-se a proposta de encontros de estudantes que, em grupo, estabelecem os próprios temas de interesse, escala e estratégia projetual. Feito à distância, porém com amparo de professores externos, se torna uma maneira afetiva e intensa de aproximação das realidades culturais estudadas por meio do projeto. O tema é sugerido pelo corpo dos três professores estrangeiros convidados. São oportunidades de realizar projetos cujas questões estão distantes do cotidiano dos jovens arquitetos e demais pesquisadores que fazem o curso e por isso possibilitam outros horizontes de reflexão: projetar num sítio arqueológico no Peru ou México; nas baixas temperaturas de Winnipeg; uma torre altíssima em Chicago; numa quebrada de Quito; no porto de Montevideo ou um parque em Medellín.

Há nove anos atrás, quando iniciou-se o curso, parecia um caminho seguro que os países da América Latina estreitassem seus vínculos. O momento político nacional e internacional reforçava essa crença. Esses anos ampliaram muito esses intercâmbios entre arquitetos, amparados também por uma difusão mais descentralizada das informações, por meio das mídias digitais. Sites como Plataforma Arquitectura, do Chile, num primeiro momento, construíram vínculos eficazes entre a produção dos arquitetos latino americanos e a difusão de suas obras, além da continuidade de revistas históricas como Summa, 30/60 e PLOT (argentina), Projeto e AU (Brasil), Arquine (México), ARQ(Chile), Escala (Colômbia), Entre Rayas (Venezuela), entre outras. Os rebatimentos, diálogos, referências, crítica, começaram a gerar um circuito próprio, onde os arquitetos latino americanos se reconheceram diretamente, sem precisarem do aval estrangeiro. Houve enorme avanço na construção destas pontes. Os resultados e reconhecimento externos vieram a reboque, basta lembrar a penúltima Bienal de Veneza, em que o curador Aravena era chileno e os prêmios principais foram para Paulo Mendes da Rocha, Brasil, e Solano Benitez, Paraguai.

O momento agora é outro. O retrocesso no mundo político, um retorno neo-liberal, está gerando uma onda conservadora que visa frear a expansão dessa construção. A autonomia pretendida, que possibilitasse um aprofundamento das pesquisas sobre a realidade latino americana, parece não interessar no momento do processo de globalização que vivemos. Cabe a resistência. A proposta do presente trabalho é refletir como essa resistência pode se dar através não apenas de pesquisas analíticas *stricto sensu*, mas também do projeto pensado como tal.

Referências

SANTOS, Milton. **Por uma epistemologia existencial**. Questões territoriais na América Latina. Buenos Aires; São Paulo: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO; Universidade de São Paulo, 2006.

ROCHA, Paulo Mendes da. **América, arquitetura e natureza**. São Paulo: Cosac & Naif; Associação Brasil 500 anos; Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

PISANI, Daniele. **Uma genealogia da imaginação de Paulo Mendes da Rocha**. Porto: Dafne, 2017.

MARQUES, Gabriel Garcia. **Yo vengo a decir un discurso**. Bogotá: Mondadori, 2010.

ALBERTO, Kalach. **Atlas de proyectos para la ciudad de Mexico 2012**. México D.F: Contornos, 2012.

BENÍTEZ, Solano. **Solano Benítez**. São Paulo: Escola da Cidade, 2005.

MESA, Miguel. **Archipélago de Arquitectura**. Medellin: Mesa, 2010.

IDEIAS EM REVISTAS/ IDEIAS REVISTAS (I)

IDEAS IN MAGAZINES/ REVIEWED IDEAS (I)

IDEAS EN REVISTAS/ IDEAS REVISTAS (I)

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

COORDENADORA:
NERY, Juliana Cardoso
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da FAUFBA; jcnery19@yahoo.com.br

TRABALHO 01:
Charges e Cultura Visual: um olhar sobre a problemática da cidade brasileira através da revista Arquitetura, 1961-1968
HUAPAYA ESPINOZA, José Carlos
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da FAUFBA; jhuapayae@gmail.com
RAMOS SOUSA, Éder Luis
Graduando em arquitetura da FAUFBA; sousa.ederluis@gmail.com

TRABALHO 02:
Imagens Desgarradas da Modernidade: fotografia e cultura arquitetônica no Brasil dos anos 1930
TRAJANO FILHO, Francisco Sales
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do IAU-USP-SC; sales@sc.usp.br

TRABALHO 03:
A ousadia da criação no Design Gráfico da revista *Habitat* [1950-1954] como contribuição e tendência do/no meio artístico cultural brasileiro
LAURENTIZ, Luiz Carlos de
Doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea; Professor da FAUeD-UFU e do PPGAU-UFU; ludelaurentiz@ufu.br

TRABALHO 04:
De "Estylo" Moderno à Arquitetura Moderna: significados do moderno vistos através das revistas A CASA e ARQUITETURA E URBANISMO na arquitetura brasileira
NERY, Juliana Cardoso
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da FAUFBA, PPGAU UFBA e MP-CECRE; jcnery19@yahoo.com.br

TRABALHO 05:
Arquitetura Latino-americana nas páginas das revistas AU e Projeto (1980-1990)
CHAVES, Carolina Marques
Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Professora da UFS; carolinamchaves@gmail.com

IDEIAS EM REVISTAS/ IDEIAS REVISTAS (I)

IDEAS IN MAGAZINES/ REVIEWED IDEAS (I)

IDEAS EN REVISTAS/ IDEAS REVISTAS (I)

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

TRABALHO 01:
Charges e Cultura Visual: um olhar sobre a problemática da cidade brasileira através da revista Arquitetura, 1961-1968

TRABALHO 02:
Imagens Desgarradas da Modernidade: fotografia e cultura arquitetônica no Brasil dos anos 1930

TRABALHO 03:
A ousadia da criação no Design Gráfico da revista *Habitat* [1950-1954] como contribuição e tendência do/no meio artístico cultural brasileiro

TRABALHO 04:
De "Estylo" Moderno à Arquitetura Moderna: significados do moderno vistos através das revistas A CASA e ARQUITETURA E URBANISMO na arquitetura brasileira

TRABALHO 05:
Arquitetura Latino-americana nas páginas das revistas AU e Projeto (1980-1990)

IDEIAS EM REVISTAS/ IDEIAS REVISTAS (I)

O objetivo do Simpósio Temático **Ideias em revistas/ Ideias revistas** é fomentar o debate crítico e as trocas sobre conceitos, abordagens e métodos para investigação aprofundada sobre a história da arquitetura e o urbanismo na América Latina, através da reunião de pesquisadores que tenham nas revistas especializadas fonte central de investigação e meio fundamental de ampliar conhecimentos, revisões e reflexões sobre o assunto.

O Simpósio dá continuidade a quatro simpósios temáticos anteriores lançados entre 2010 e 2016 nos encontros do Enanparq[1] que reuniram, ao longo desses anos, pesquisas que trazem à tona acervos documentais de peso e colocam na mesa o debate sobre os modos de lidar com esse tipo de documento ao proporem abordagens que exploram, além do conteúdo discursivo das matérias escritas, aquele presente nas imagens e na estrutura das publicações. Esse acúmulo de trabalhos permite que se possa ter hoje um primeiro esboço da situação atual da pesquisa nesse campo no Brasil[2].

Sabemos que desde os anos 1990, pesquisadores da área vêm se debruçando sobre o tema da construção historiográfica da arquitetura moderna brasileira e latino-americana e apontando a necessidade de revisão do conjunto de referências bibliográficas mais difundidas e estabelecidas. Para tanto as revistas especializadas têm constituído rica fonte documental que possibilita novas reflexões e abordagens, bem como permite revisões e recolocações dos acontecimentos e participantes da disseminação, consolidação e dispersão da arquitetura e do urbanismo do século XX na América Latina desde a década de 20 até os anos 80.

Esse período, mesmo que marcado por significativas inflexões, foi determinante tanto para a formação do campo da arquitetura e do urbanismo na região, como para o entendimento que seus profissionais têm de si mesmos e de sua história, marcando indelevelmente as posturas e caminhos de nossa cultura arquitetônica e urbanística atual. Portanto, lançar outros olhares sobre as formas e fatos que estruturaram essas narrativas históricas se mostra cada vez mais importante para o conhecimento e reconhecimento das diversidades, singularidades e potencialidades da produção brasileira e latino-americana nesse tão amplo, controverso e diversificado continente.

Esse horizonte de pesquisa funda-se na ideia de que a história é sempre uma narrativa que valora certos acontecimentos, constrói certos nexos, como também desconsidera e silencia outros tantos. Aos pesquisadores cabe então o questionamento sobre o que foi e o que não foi ressaltado, quais os modos e motivos de tais opções. No caso específico desse simpósio nos perguntamos: Como o distanciamento e o

[1] Foram os seguintes os quatro simpósios temáticos apresentados: Páginas da arquitetura moderna brasileira em revistas especializadas (I Enanparq - 2010); Fotografia como documento do patrimônio moderno (II Enanparq - 2012); Discursos visuais sobre a arquitetura e a cidade: Viena, São Paulo, Brasília e Maceió em imagens fotográficas (III Enanparq - 2014); e Palavras e

[2] Uma síntese do que foi discutido nesses quatro simpósios pode ser encontrada em CAMPELLO, Maria de Fátima de M. B.; CAPPELLO, Maria Beatriz C. (2016). Palavras e imagens impressas: as publicações periódicas especializadas e sua contribuição para a pesquisa em arquitetura e urbanismo. In: Anais do IV ENANPARQ, Estado da Arte. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2016.

pensamento contemporâneos possibilitam outras interpretações da arquitetura e do urbanismo modernos no Brasil e na América Latina nos seus vários momentos e variados contextos revelados nos periódicos especializados?

Para responder a essa pergunta convidamos dez pesquisadores entre brasileiros e estrangeiros e organizamos dois simpósios: o Simpósio I que reúne leituras de revistas brasileiras tendo não só os textos, mas também as imagens, fotografias, charges e o design como ponto de partida e o Simpósio II que reúne leituras de revistas latino-americanas, argentinas e chilenas, e trabalhos voltados para a natureza e as ferramentas da pesquisa com revistas.

TRABALHO 01:

Charges e Cultura Visual: um olhar sobre a problemática da cidade brasileira através da revista Arquitetura, 1961-1968

No trabalho, inicialmente, voltamo-nos para o entendimento e caraterização do conceito de "Cultura Visual" como a atribuição de significados a imagens partindo de uma perspectiva cultural para depois, relacioná-lo com charges e caricaturas e seu uso por parte de profissionais da área como alterativa de comunicação mais direta e eficaz.

O trabalho é resultado de uma pesquisa maior na qual interessa-nos entender as novas visões, o surgimento de novos agentes e as novas propostas para a construção da cidade brasileira entre as décadas de 1960 e 1970. No âmbito da história do urbanismo e da própria formação das principais capitais do país, esse período é importante para entender grande parte da problemática urbana atual entendida, em especial, através dos processos e caraterísticas da urbanização e a crise de habitação, só por citar alguns.

Nesse contexto, percebe-se uma ampliação da atuação e posição crítica e política de alguns profissionais diretamente incumbidos com essa temática, entre eles os arquitetos, urbanistas e planejadores urbanos. De forma mais ampla, essa tendência relaciona-se e pode ser compreendida como sendo resultado dos ecos e das discussões realizadas, defendidas e divulgadas em fóruns especializados na escala continental, nos quais vai ser dar ênfase no maior e efetivo envolvimento na esfera pública (e política) desses profissionais.

Por essa razão, entende-se, e não é uma novidade, que parte de suas ações não se limitassem simplesmente ao seu trabalho como meros projetistas. Pelo contrário, percebe-se que o julgamento (seja em jornais, revistas especializadas etc.) se acentua diante de determinadas questões tornando-se cada vez mais incisivo, ainda mais quando se tratava de veículos de organizações profissionais. Esse foi o caso, por exemplo, do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) e, mais especificamente, da sua revista *Arquitetura* (1961-1968) (Figuras 1 e 2).

Figuras 1 e 2: Capas das revistas Guanabara (n.1, ago. 1961) e Arquitetura (n.6, dez. 1962)

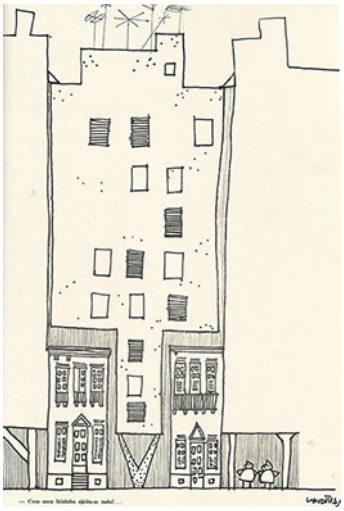
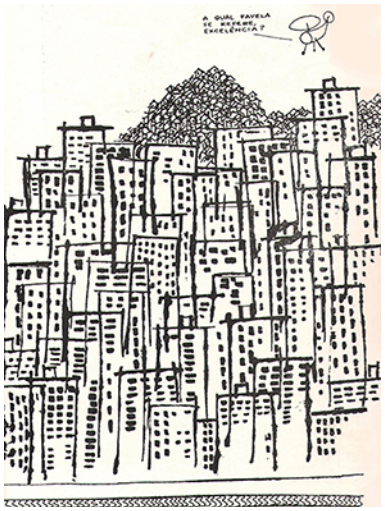
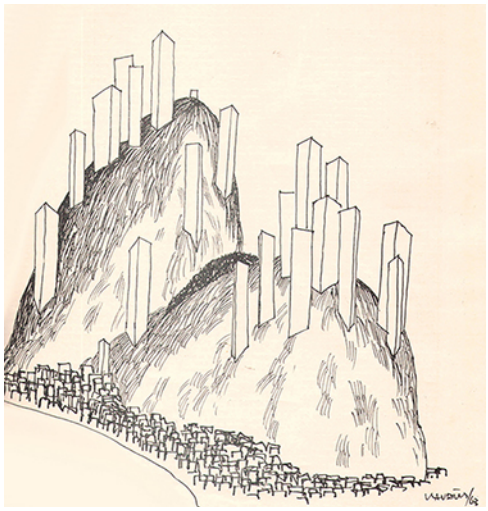
Criada em 1961 sob o nome de *Guanabara*, a revista coincide, temporalmente, com uma série de acontecimentos e problemáticas na escala nacional (dentre eles a Ditadura Militar) que influenciaram diretamente na escolha de temáticas específicas. Nesse sentido, por exemplo, na sua primeira edição deixava-se clara a posição política dessa agremiação ao afirmar-se que: "Existe uma luta. Nenhum arquiteto brasileiro que tenha consciência de seus deveres como arquiteto e de brasileiro pode se alheiar à luta básica de nossa profissão" (EXISTE, 1961, p.8). Além disso, pretendia-se criar um "verdadeiro veículo de cultura destinado não só aos profissionais de arquitetura como a todos os que no Brasil se empenham nas soluções de nossos problemas sociais e culturais" (EDITORIAL, 1962, p.3).

Uma análise de todos os exemplares publicados ao longo dos oito anos de circulação da revista (1961-1968), permite-nos identificar temas-chave que vão estar presentes e vão se tornar foco central nas principais discussões: o problema da habitação social, o urbanismo e o planejamento urbano. De fato, no primeiro número da revista se afirmavam como objetivos a serem alcançados:

> Uma consciência da necessidade de planejamento. Uma política nacional de habitação. A reforma da legislação nacional. A ampliação do mercado de trabalho para o arquiteto. Maior divulgação dos princípios básicos da arquitetura. Defesa do nosso patrimônio estético, natural e edificado". (EXISTE, 1961, p. 8)

Nesse sentido, talvez, um dos episódios mais conhecidos, e bastante estudado, do IAB e de *Arquitetura* é aquele desenvolvido em torno do Seminário da Habitação e Reforma Urbana (s.HRu) realizado em 1963, que por sua vez tem que ser entendido como sendo resultado da crise urbana e habitacional iniciada nessa década (BONDUKI; KOURY, 2010).

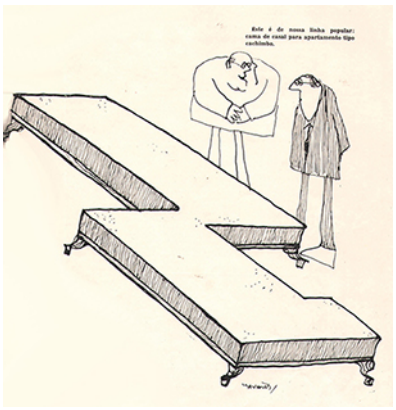
Foi nesse contexto de debates e crítica acirrada sobre as políticas públicas brasileiras que surgiram as primeiras charges na revista. A opção pelo uso das mesmas pode ser entendida, no mínimo, a partir de dois aspectos. O primeiro relaciona-se ao interesse e preocupação do IAB por estender e ampliar determinadas problemáticas à sociedade. Já o segundo aspecto tem a ver com a forma como seriam transmitidos esses posicionamentos; quer dizer, se havia um interesse em criar um "veículo de cultura" e de transformação da sociedade, era necessário propor uma linguagem certeira e clara e de fácil entendimento para todos.

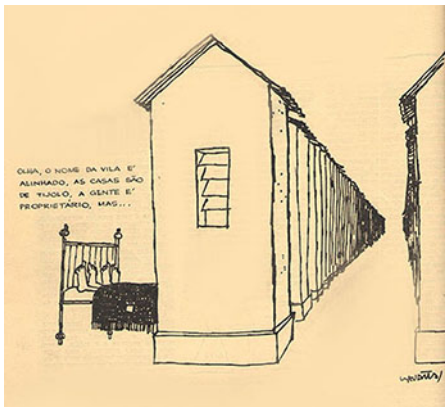




Figuras 3, 4 e 5: Nas charges, respetivamente, lê-se: "Com uma leizinha ajeita-se tudo" (Arquitetura, n.7, jan. 1962); "A qual favela se refere excelência?" (Arquitetura, n.10, abr. 1963) e; charge sem texto (Arquitetura, n.17, nov. 1963)

Outra caraterística das charges de Arquitetura é que elas são autoexplicativas e em alguns casos estão acompanhadas de pequenos textos que tem por finalidade enfatizar a mensagem que quer ser transmitida nos desenhos.

Apesar de que as charges apareceram regularmente em quase todos os números dos primeiros anos da revista, entre 1966 e 1967 elas deixaram de ser publicadas; este fato pode estar relacionado ao sistemático controle aos meios de comunicação por parte do Governo Militar. Ainda, em relação a isto último, chama a atenção de que as charges voltadas para a crítica habitacional deixassem de aparecer justamente a partir desse período. Da mesma forma que a revista, as charges também giraram em torno de temas específicos: 1. Situação e crítica profissional; 2. Crítica arquitetônica; 3. Problemas urbanísticos e de planejamento e; 4. Situação da moradia. No artigo interessa-nos, em especial, focar nos últimos dois casos.





Figuras 6, 7, e 8: Nas charges, respetivamente, lê-se: "Este é de nossa linha popular: cama de casal para apartamento tipo cachimbo" (Arquitetura, n.15, set. 1963); "Exatamente como no anúncio cavalheiro: saleta, sala, quarto, jardim de inverno" (Arquitetura, n.19, jan. 1964) e; "Olha, o nome da vila é Alinhado, as casas são de tijolo, a gente é proprietário, mas..." (Arquitetura, n.31, jan. 1965)

A análise das charges de Arquitetura revela-nos um olhar atento e crítico dessa agremiação sobre as transformações das cidades brasileiras à época e, ainda, permite-nos refletir sobre como muitas questões apontadas cinquenta anos atrás ainda são vigentes em nossas cidades ou, simplesmente, não foram resolvidas.

REFERÊNCIAS

ALMANDOZ, Arturo. Mudanças políticas e institucionais para o planejamento latino-americano do segundo pós-guerra. In: GOMES, M. A. A. F. (Org.). **Urbanismo na América do Sul: circulação de ideias e constituição do campo, 1920-1960.** Salvador: EDUFBA, 2009. p. 231-259.

ALMEIDA, Eneida de. **O "construir no construído" na produção contemporânea: relações entre teoria e prática**. 2010. 236 f. Tese (Doutorado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2010. Cap. 2. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-26042010-150955/pt-br.php>. Acesso em: 27 mar. 2017.

AMADO, Antonio. Las caricaturas de los arquitectos. **Ega - Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica,** Valência, n. 21, p.96-107, 2013. Disponível em: <https://polipapers.upv.e
s/index.php/EGA/article/viewFile/1527/1833>. Acesso em: 01 mar. 2017.

BAXANDALL, Michael et al. Visual Culture Questionnaire. **October**, Cambridge-MA, v. 77, p. 25-70, 1996. Disponível em: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/VisualCulture
Questionnaire-October-77-1996.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2017.

BONDUKI, Nabil; KOURY, Ana Paula. Das reformas de base ao BNH. As propostas do Seminário de Habitação e Reforma Urbana. **Vitruvius,** São Paulo, n. 120.02, a. 10, maio 2010. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/%2010.120/3432>. Acesso em: 09 abr. 2017.

CERNA, Horacio Ramos. **Destrucción y reinvención de la Plaza de Armas: Estilo neocolonial y modernización urbana en Lima, 1924-1954**. 2014. 172 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Maestría en Historia del Arte, Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima, 2014. Disponível em: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/5551>. Acesso em: 25 mar. 2017.

CISNEROS, Marta. La ciudad de Lima bajo la mirada de Héctor Velarde. **Textos Arte**, Lima, v. 3, p.173-194, nov. 2015. Disponível em: <http://facultad.pucp.edu.pe/arte/files/2016/07/
TEXTOS-ARTE-2015.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2017.

CODEBÓ, Agnese. **La oposición a un régimen represivo a través de la sátira, la caricatura y la historieta: la revista 'Humor' y la dictadura argentina (1976-1983).** In Actas VI Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas, Facultad de filosofía y humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2009.

COLEÇÃO revista Arquitetura (dez. 1962 - dez. 1968).

COLEÇÃO revista Guanabara (ago. 1961 - mar./abr. 1962).

D'ATHAYDE, E. M. **Entre o dizer e o não-dizer: a charge política e a relação com o silêncio.** 2010. 111 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras. Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Católica de Pelotas-RS, Pelotas, 2010.

EDITORIAL. **Guanabara**, Rio de Janeiro, n.6, dez. 1962, p.3.

EXISTE uma luta. **Guanabara**, Rio de Janeiro, n.1, ago. 1961, p.8.

FERNANDES, Ana; SAMPAIO, Heliodório; GOMES, Marco Aurélio. A constituição do urbanismo moderno na Bahia (1900-1950): construção institucional, formação profissional e realizações. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (Org.). **(Re)Discutindo o Modernismo. Universalidade e diversidade do Movimento Moderno em Arquitetura e Urbanismo no Brasil.** Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, 1997. p. 201-213.

FERREIRA, Renato Fonseca. A Charge como Ferramenta da Arte-Comunicação. **Panorama,** Goiás, v. 2, p.74-81, nov. 2011. Disponível em: <http://seer.ucg.br/index.php/panorama/article/viewFile/1866/1166>. Acesso em: 21 fev. 2017.

HUAPAYA ESPINOZA, José Carlos. **Fernando Belaunde Terry y el ideario moderno. Arquitectura y urbanismo en el Perú entre 1936 y 1968 / Fernando Belaunde Terry e o ideario moderno. Arquitetura e urbanismo no Peru entre 1936 e 1968**. Lima: EDUNI/EDIFAUA/PPGAU-UFBA, 2014.

HUAPAYA ESPINOZA, José Carlos. Reflexões sobre a forma urbana latino-americana. O aporte dos Congressos Pan-Americanos de Arquitetos e da Sociedad Interamericana de Planificación, 1920-1976. **Urbana - Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos da Cidade**, Campinas, v. 7, p. 63-88, 2015.

IAB-BA. Quem somos. Disponível em: http://www.iab-ba.org.br/iab/quem-somos/. Acesso em: 15 fev. 2017.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: Arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, 2006.

MAGALHÃES, Marcelo de Souza. Crônicas da vida na cidade: o cotidiano da política nas charges da Revista Ilustrada. **Urbana: Dossiê: Cidade, Imagem, História e Interdisciplinaridade,** Campinas, v. 2, 2007. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/1014>. Acesso em: 15 fev. 2017.

MARQUES DE MELO, José. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1994.

MARTINS, Raimundo. Porque falamos e como falamos da cultura visual? **Visualidades**, Gôiania, v. 4, n. 1 e 2, p. 65-79, jan./dez., 2006.

MENDES, Izabel Cristina Reis. **Programa favela-bairro: uma inovação estratégica? Estudo do programa favela-bairro no contexto do plano estratégico da cidade do Rio de Janeiro.** 2006. 203 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Usp, São Paulo, 2006.

MIRZOEFF, Nicholas. **How to see the world**. New York: Pelican, 2015.

MITCHELL, WJT. **Picture theory: essays on verbal and visual representation**. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994.

PHAIDON (Org.). **Le Corbusier. Le Grand.** New York: Phaidon, 2008.

VELARDE, Héctor. **Obras Completas**. Tomo II. Lima: Francisco Moncloa Editores S. A., 1966.

VICTORIO CÁNOVAS, Emma Patricia. **La 'Agrupación Espacio' y la** prensa (1947-1950). Pacarina del Sur, Ciudad de México, n. 17, 2013. Disponível em: <https://pacarinadelsur.comindex.php?option=com_content&view=article&id=823&catid=5&Itemid=9>. Acesso em: 12 mar. 2017.

TRABALHO 02:

Imagens Desgarradas da Modernidade: fotografia e cultura arquitetônica no brasil dos anos 1930

O desenvolvimento da arquitetura moderna, em particular do que se convencionou chamar, desde a década de 1930, de "Movimento Moderno", é inextrincável do papel desempenhado pela imagem fotográfica como meio de disseminação e circulação em escala global. Embora não constitua o momento inaugural do uso da fotografia com tal finalidade, fato esse que remonta já aos primeiros desenvolvimentos da própria fotografia como técnica moderna de captura de imagens em processo mecânicos, foi no contexto da constituição da arquitetura moderna nas primeiras décadas do século XX que o vínculo entre fotografia e arquitetura se consolida e adquire ampla vigência e operatividade. Diferente do que se constata em momentos anteriores, a arquitetura moderna teve suas obras conhecidas mais pela circulação de suas fotografias em revistas, livros, catálogos etc., do que pela experiência direta no contato com os edifícios de fato. A mediação exercida pela fotografia e sua difusão foi tão mais importante quanto mais distantes geograficamente estavam os interessados em constatar os logros da modernidade arquitetônica. Em circuitos marginais à rota Europa-Estados Unidos e adjacências, em regiões da América Latina, África e Ásia, o contato com a arquitetura moderna parece ter se dado, como investigações recentes indicam, prioritariamente através do recurso ao conteúdo disponibilizado por revistas e livros, especializados ou não em arquitetura, com as fotografias assumindo um papel inegável em ilustrar os avanços da modernidade arquitetônica. Reyner Banham foi um dos primeiros historiadores a destacar a íntima relação entre fotografia e arquitetura moderna, tema em torno do qual se constituiu um sólido conjunto de estudos e publicações nas duas últimas décadas. Como aponta Beatriz Colomina, foi Banham, em seu último livro publicado, *A Concrete Atlantis* (1986), que destacou o fato de que o Movimento Moderno "foi o primeiro movimento na história da arte baseado exclusivamente sobre 'evidências fotográficas' em vez de experiência pessoal, desenhos ou livros convencionais" (COLOMINA, 2009, p.198). Face às contradições culturais geradas pela "busca simultânea da modernidade pura e da certeza antiga" (BANHAM, 1986, P. 18), a fotografia funcionou na construção de uma visualidade moderna marcada pelo imaginário industrial e metropolitano norte-americano de silos, fábricas e arranha-céus, de cujas fotografias as vanguardas europeias do entreguerras se apropriaram de diversas maneiras, potencializando-as em seus sentidos. Vínculos estreitos permearam a relação entre a decantação de um cânone formal de modernidade arquitetônica e a técnica específica de captura e reprodução mecânica de imagens viabilizada pela fotografia em ritmo crescente desde seu advento, repercutindo em todo o processo de produção arquitetônica, do momento de concepção à execução de obras de arquitetura moderna.

Subjacente a essa relação está o fato de a fotografia, e a reprodução e circulação de imagens em larga escala que ela propicia, como percebera Banham, tornar prescindível tanto a presença absoluta do objeto arquitetônico como a necessidade de estar *in loco* para apreciar com certa fidedignidade esse objeto. Obviamente que há limitações insanáveis pela fotografia na compreensão detalhada e completa de uma obra de arquitetura. Por mais abrangente e pormenorizado que seja o registro fotográfico, ele não substitui as possibilidades de fruição espacial e estética que o contato direto com o edifício franqueia. Além de que, nenhuma fotografia, por menos pretensiosa que seja, está isenta de motivações, intenções e manipulações, da captura do objeto aos procedimentos técnicos de reprodução e difusão. Fato esse que torna a ideia de fidedignidade em relação ao original na representação fotográfica um elemento, de saída, questionável.

É sobre o uso, origem e sentido das fotografias de arquitetura levadas adiante por uma dessas iniciativas editoriais locais, no caso, a *Revista de Arquitetura*, do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), do Rio de Janeiro (Brasil), que este artigo se debruça. Publicada entre 1934 e o final da década de 1940, a *Revista de Arquitetura* surge no rastro de outras experiências efêmeras, com as revistas *forma* e *base*, criadas nos primeiros anos dessa década, que buscavam pôr em sintonia a produção brasileira nessas áreas com o que sucedia mundo afora. Ao se deter sobre a origem e circulação das fotografas difundidas, uma outra pretensão deste estudo é investigar o modo que a revista trabalhou na construção de um cânon visual, ainda que permeado por certa inconsistência , identificado com a moderna arquitetura europeia dos anos 1920 e 1930, através de operações de descontextualização e desacoplamento conformando una amálgama genericamente identificada como “arquitetura funcional", "arquitetura racional", "racionalismo" ou simplesmente "arquitetura moderna".

O fato de a *Revista de Arquitetura* ser editada por e dirigida para estudantes confere-lhe um perfil particular no contexto das publicações voltadas ao campo da arquitetura no Brasil nesse momento. Embora seu público final não se limitasse a nenhuma classe específica de leitores, logo fica evidente em suas páginas o sentido formativo, didático, que perpassa a orientação da revista. Como uma iniciativa ligada diretamente ao Diretório Acadêmico da ENBA, a *Revista de Arquitetura* reflete a atmosfera de inquietação intelectual e insatisfação reinante entre os alunos no começo dessa década, do que é também sintomática a greve decretada pelos estudantes em 1931 contra a saída do arquiteto Lúcio Costa da direção da escola após a frustrada tentativa de modernização do ensino empreendida por Costa e a equipe de artistas e arquitetos modernos por ele convidados para ensinar na ENBA.

REFERÊNCIAS:

COLOMINA, Beatriz, “Enclosed by images: architecture in the post-Sputnik age” in *The Banham lectures: essays on designing the future*, ed. Jeremy Aynsley y Harriet Atkinson (Oxford: Bloomsbury Academic, 2009), 19-215.

WAISMAN, Marina. “Aventures del Moviment Modern a les Amériques” in MONTANER, Josep Maria (ed.). *La crisi del Moviment Modern, Questions d’arquitectura contemporánea*. Barcelona: Barcanova, 1991.

BANHAM, Reyner, *La Atlántida de Hormigón: edificios industriales de los Estados Unidos y arquitectura moderna europea, 1900-1925* (Madrid: Nerea, 1989).

ELWALL, Robert, *Building with light: the international history of architectural photography* (London: Merrel, 2004).

RIVERA, Javier Lopez, “La fotografía en el viaje de arquitectura: Margaret Michaelis y el GATEPAC. Grecia y la URSS”, *ZARCH. Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism, 1 (2013): 244-257*

TRABALHO 03:

A ousadia da criação no Design Gráfico da revista *Habitat* [1950-1954] como contribuição e tendência do/no meio artístico cultural brasileiro

A comunicação é um estudo sobre a ousadia criativa do design gráfico da revista *Habitat*, nos seus quatro primeiros anos de criação e publicação por Lina Bo Bardi (1914-1993) e Pietro Maria Bardi (1900-1999), a partir de 1950, São Paulo.

Para isso, o ponto de partida no estudo dos 15 primeiros números da revista (1950-1954) teve como referência analítica, a leitura de aspectos formais das vanguardas históricas artísticas europeias na comunicação visual de suas capas; bem como, em suas páginas. Na atual etapa da pesquisa, a busca teórica tem o propósito de estudar a identidade visual da mesma à luz da produção editorial das revistas de cultura e arte no Brasil, de 1950 a 1965 e também das inovações artísticas e do design gráfico em estética moderna funcionalista, em vigor (da arte concreta à neoconcreta).

O estudo da referida revista é importante para a compreensão da produção do design gráfico moderno brasileiro, bem como, uma modesta complementação dos estudos relacionados a arquiteta Lina Bo Bardi, uma das mais importantes personalidades do período moderno da arquitetura, do design e da cultura brasileira. A *Habitat – Revista das Artes no Brasil* teve seu primeiro número publicado em outubro de 1950 e a revista durou até 1965, sendo publicado 84 números.

O projeto de pesquisa "Arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas europeias e brasileiras" vem sendo desenvolvido desde o ano de 2009 no Núcleo de Teoria e História da Arquitetura da FAUeD (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design) da Universidade Federal de Uberlândia, por meio do sítio www.nuthau.faued.ufu.br. Neste projeto, está sendo feita a documentação e disponibilização, em meio digital, das revistas brasileiras mais importantes no período de 1945-1960, que abordam, de diferentes formas, o Movimento Moderno europeu e as manifestações artísticas e técnicas a ele relacionadas. Grande parte deste material já está disponível para os pesquisadores do núcleo de pesquisa supracitado, e foi desta fonte que foram retirados os números de 1 a 15 da revista *Habitat*, que constituem o objeto de análise deste trabalho.

No Brasil, afirma Rafael CARDOSO (2008), que "é senso comum dizer que o design gráfico brasileiro foi inventado nas décadas de 1950, 1960". Para o historiador e autor de *Uma Introdução à História do Design* essa colocação é inaceitável do ponto de vista histórico, porém, podemos considerar nos anos 50s, "o recomeço" do termo design com o sentido que conhecemos hoje, quando foi aberto o Instituto de Arte Contemporânea do MASP (Museu de Arte de São Paulo), em 1951.

Neste contexto, surgiu a revista *Habitat*, no último semestre do ano de 1950. A revista foi criada pela editora do MASP e foi publicada em caráter experimental trimestralmente e, somente na edição de n°14, ela se tornará bimensal.

Dentre todas as publicações da revista *Habitat*, um dos pontos que mais chama a atenção, pelo caráter iconográfico que possui são as suas capas. Cada capa faz referência a um ou vários assuntos que serão tratados no interior da revista. Isso faz com que o leitor receba um "convite visual" para a leitura, de forma

a fornecer pistas do que será discutido. As capas são trabalhadas cuidadosamente por Lina, formando um de seus mais importantes trabalhos enquanto designer e jornalista.

Aqui, abaixo, um exemplo do que estamos descrevendo ...

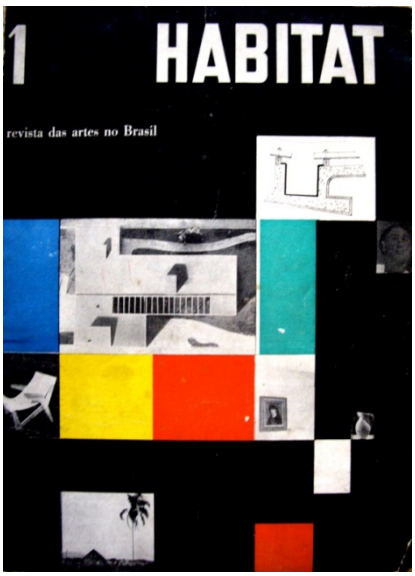


Figura 1 – Capa da *Habitat* n° 1. *Habitat*, São Paulo, n.1, out./dez. 1950. Fonte: www.nuthau.faued.ufu.br.

Na figura podemos perceber, de cima para baixo, da esquerda para a direita: um detalhe construtivo e uma vista de uma das casas de Vilanova Artigas; uma poltrona de Giancarlo Palanti; uma pintura do acervo da Pinacoteca; uma cerâmica do acervo do MASP; uma fotografia ilustrando as casas construídas pela população local no Amazonas. Todas essas imagens são pistas para o conteúdo da revista, e isso se torna algo comum na composição das capas dos próximos números de *Habitat*.

Após a análise detalhada das revistas, pode-se concluir que a *Habitat* contribuiu para um novo período no que se refere aos periódicos de arte, arquitetura e cultura brasileiras, a partir de 1950. Segundo COHEN (2011) em seu livro *Revistas de Invenção: 100 revistas de cultura do modernismo ao século XXI*, "o Brasil entrou, na década de 1950, num período acelerado de modernização e desenvolvimento econômico, com reflexo direto na cultura: naquela década surgiram a bossa nova, a poesia concreta e o filme *Rio 40 graus*, precursor do cinema novo".

Daí, dentro dos anos 1950s, podemos destacar ao lado da *Habitat*, a continuidade da inovação gráfica em publicações como *Noigandres* (1952), de Décio Pignatari e Augusto e Haroldo de Campos e a *Módulo* (1955), de Oscar Niemeyer, dentre outras, que "serviram de trincheira para uma vanguarda construtiva que iria influenciar não apenas a poesia e as artes visuais, mas a arquitetura e o urbanismo" (COHEN). Bem como, a titulo comparativo, pretendemos estudar as páginas dominicais de jornais, tais como, o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (1956) e a página cultural que a Lina editou no jornal Diário de Notícias (1958), de Salvador/Ba.

O papel de Lina no processo criativo/conceitual de construção da revista, principalmente por estar presente na elaboração dos 15 primeiros números, foi fundamental para que a publicação participasse desse "divisor

de águas" (COHEN) e o que CARDOSO denomina de "essa ruptura" com o design gráfico de períodos anteriores. Primeiramente, a nossa designer trouxe para o Brasil, em 1946, larga experiência editorial em importantes publicações italianas na área de cultura. Não podemos descolar a *Habitat* (como uma revista) do MASP e também das inovações artísticas em estética moderna funcionalista, em vigor, do período (arte concreta e a Escola de Ulm). Nesse último parágrafo se encontra parte do nosso atual estudo que se debruça, de maneira geral, sobre revistas de cultura e arte do Brasil, até meados da década de 60.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. **Projeto Construtivo na Arte 1950-1962**. São Paulo: FUNARTE, 1977.

BARDI, Lina Bo (Dir.). **Habitat**. São Paulo, n.1. out./dez.1950.

_____. **Habitat.** São Paulo, n.2. jan./mar.1951.

_____. **Habitat,** São Paulo, n.3. abr./jun.1951.

_____. **Habitat.** São Paulo, n.4. jul./set.1951.

_____. **Habitat.** São Paulo, n.7. abr./jun.1952.

_____. **Habitat.** São Paulo, n.10. jan./mar.1953.

_____. **Habitat**. São Paulo, n.11. abr./jun.1953.

_____. **Habitat.** São Paulo, n.12. jul./set.1953.

_____. **Habitat.** São Paulo, n.13.out./nov.1953.

_____. **Habitat.** São Paulo, n.14. dez./jan.1954.

_____. **Habitat.** São Paulo, n.15. fev./mar.1954.

CARDOSO, Rafael (Org.). **O design brasileiro antes do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CARDOSO, Rafael. **Una cosa mentale:** Em entrevista, Rafael Cardoso fala sobre a desmaterialização do design. Continuum Itaú Cultural #10, São Paulo, 2008/maio

COHEN, Sergio (org.). **Revistas de Invenção:** 100 revistas de cultura do modernismo ao século XXI. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea:** do cubismo ao neoconcretismo. São Paulo: Nobel, 1985.

MEGGS, Phillip B. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEDROSA, Michelle; LAURENTIZ, Luiz Carlos de. **Lina Bo Bardi e a identidade visual da revista Habitat (1950-1954):** origens da etapa moderna do design gráfico brasileiro. Pesquisa de Iniciação Científica do curso de Arquitetura e Urbanismo da FAUeD-UFU, 2012-2013.

PEREIRA, Juliano Aparecido. **Lina Bo Bardi:** Bahia, 1958 – 1964. Uberlândia: EDUFU, 2007.

SAMARA, Timothy. **Grid:** Construção e Desconstrução. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

http://www.nuthau.faued.ufu.br/

TRABALHO 04:

De “Estylo” Moderno à Arquitetura Moderna: significados do moderno vistos através das revistas A CASA e ARQUITETURA E URBANISMO na arquitetura brasileira

Esse artigo navega nas páginas das Revistas A CASA e ARQUITETURA E URBANISMO entre as décadas de 1920 / 1930 e início dos anos 1940, através de uma pesquisa sistemática em cada artigo publicado no período abordado em busca de identificar através dos textos e imagens os significados e formas de expressão do moderno. Parte de uma pesquisa de doutoramento, essa investigação se propõe a compreender como um termo que abrigava uma gama variada de expressões se tornou uma linha precisa e tão determinada na arquitetura que dispensou inclusive a nomeação de Movimento Moderno para ser identificada.

Se é verdade que os discursos antecipam e preparam as condições para a realização das obras construídas sob a tutela de novas linguagens, também é verdadeiro que muitas foram as formas que desde a Renascença se sucederam sob o mesmo adjetivo de modernas. Porém o que parece mais rico entre os anos 20 e 30 do século XX na arquitetura é a pluralidade de expressões que cabiam sob esse mesmo adjetivo. As soluções da arquitetura moderna no Brasil foram muitas, em busca da compatibilização entre novas técnicas construtivas, necessidades programáticas e pragmáticas, identidade local e expressão plástica dos novos tempos. Bem distante da instauração abrupta e repentina da trama de Lúcio Costa sobre o surgimento da expressão moderna no país, as revistas nos revelam um longo processo de amadurecimento das soluções arquitetônicas – entre a racionalização e funcionalidade da planta e a simplificação e depuração da composição plástica.

É no decorrer dos anos 30 que o adjetivo moderno na arquitetura brasileira deixa de ser usado para diferenciar um estilo contemporâneo dentre aqueles aplicados às obras arquitetônicas para se referir a uma específica vertente da arquitetura moderna produzida naquele momento. Assim na passagem do “estylo moderno” dos anos 20 para “arquitetura moderna” da segunda metade da década de 30 em diante há uma interessante e sutil transformação: enquanto era denominado de “estylo moderno”, as obras que recebiam tal denominação eram apenas uma das expressões dentre as várias possibilidades da arquitetura da época e disputavam espaço com tantos outros estilos; quando passa a ser denomina de “arquitetura moderna”, essas formas passam a ser, mesmo que sem uma expressão estilística unitária, a “legítima” possibilidade da arquitetura daquele momento. Condição que obviamente não vez desaparecer as soluções ecléticas e as tentativas de modernizar a arquitetura mantendo as referências formais do passado, mas restringiu consideravelmente o espaço que todos os demais estilos possuíam incluso o neocolonial.

O traço de união em torno da “verdade” e “adequação” construtiva que agrupava as várias pesquisas de expressão moderna e as contrapunham aos demais estilos na década de 20, dividiam a preocupação com a adequação funcional da organização do espaço e com a simplificação das formas e elementos arquitetônicos. No entanto foram variadas as interpretações sobre como deveria se dar formalmente essa materialização de tal “verdade” e de tal “adequação”. Depois de conquistada a hegemonia entre os estilos, a disputa então passou a ser entre as próprias vertentes modernas. A arquitetura do movimento moderno e em especial a linhagem modernista de matriz corbusiana que alcançou significativa supremacia arquitetônica no Brasil posteriormente fazia então parte dessa variada gama das vertentes modernas e do campo que começa a se estabelecer ainda nos anos 20.

As experiências com a geometrização das composições e os tetos planos têm seus primeiros esboços ainda no final do ano de 1925. No fervor das novidades trazidas pela exposição paradigmática em Paris daquele ano, J. Cordeiro de Azeredo publica na Revista A CASA alguns projetos nessa linha na edição de novembro daquele ano. Chama a atenção o projeto para uma residência à Rua Jangadeiros em Ipanema do arquiteto J. de Freitas Pereira, apresentada sob o título "Arte Nova" em junho de 1927. A apresentação dessa obra move inclusive a publicação no número seguinte dessa revista o artigo "A Arte Moderna" de Braz Jordão justificado pelo autor pela necessidade de explicar o surgimento de mais um **"estilo".**

Renovar a arquitetura brasileira eram uma pesquisa que incluia modernizar e integrar os espaços internos e externos em todos os seus aspectos, porém algumas vezes a linguagem utilizada era hídrida e não necessariamente ditada por um direcionamento racional e/ou funcional e sim por questões plástica.

O "estylo moderno" que foi cunhado nas revistas brasileiras teve seu marco referencial na Exposição de Artes Decorativas e Industriais Modernas de 1925 em Paris e todas as vertentes ali apresentadas foram indistintamente identificadas como modernas nos periódicos pesquisados. A exclusividade da vertente corbusiana de fato não aconteceu e a sua primazia foi algo construído posteriormente. A hegemonia dessa linguagem se deu, ganhou significativo espaço e representatividade no Brasil após os anos 40. No entanto, reforçada pela trama costiana e seus ecos tão duradores foi perpetuada uma ideia equivocada sobre sua centralidade na formação da arquitetura moderna brasileira. O desprezo ao *"art déco"* e a desconsideração das demais vertentes tão importantes nesse processo inicial da renovação, no qual a linguagem corbusiana tem presença ínfima, se deu ainda nos desdobramentos das falas costianas.

Esse entendimento é tão enraizado em nossa "história" que mesmo quando resgatados, as demais formas da arquitetura moderna são postas como alternativas, quase beirando a uma modernidade menor. No entanto, bem mais que o modernismo corbusiano, foram essas outras expressões modernas as reais responsáveis por conquistar e fertilizar um anteriormente árido campo no qual floresceu em solo já bastante preparado as excepcionalidades da arquitetura moderna brasileira celebradas nacional e internacionalmente.

REFERÊNCIAS

A Machina de Morar. A CASA, n. 32, jun, 1932, pp. 8-10.

A standadisação das construcções. A CASA, n. 7, nov., 1924, pp. 26-28.

ALTBERG, Alexander. **Arquitetura Moderna**. A CASA, n. 93, fev, 1932, pp. 27-28.

AZEREDO, J. Cordeiro de. **A arte moderna e os actuais acabamentos**. A CASA, n. 69, jan,1930, pp. 13-17.

AZEREDO J. Cordeiro. **Architectura Honesta.** A CASA, n. 102, nov.,1932, p.7-9.

AZEREDO, J. Cordeiro de. **A casa moderna**. A CASA, n. 63, jul,1929, pp. 14-17.

AZEREDO, J. Cordeiro de. **Architectura moderna.** A CASA, n. 82, mar,1931, pp. 5-8.

AZEREDO, J. Cordeiro de. **Arquitetura Funcional ou Arquitetura Tradicional?.** A CASA, n. 223, dez., 1942, p. 26-27.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Pespectiva, 1981.

BRUNHS, Ângelo. **A casa e o jardim**. Arquitetura e Urbanismo, n. 02, jul/ago, 1936, pp. 30-31.

BRUNHS, Ângelo. **A escola moderna**. A CASA, n. 85, jun,1931, pp. 14-15.

BRUNHS, Ângelo. **Architectura moderna.** A CASA, n. 86, jul,1931, pp. 12-13.

BRUNHS, Ângelo. **O Edificio da Assicurazioni Generali di Trieste e Venezia**. Arquitetura e Urbanismo, n. 03, maio / jun, 1938, pp. 125-131.

CASSON, Urbain. **A Planta Baixa**. ARQUITETURA E URBANISMO, n.01, jan/fev, 1938, p.6-7.

COMAS, Carlos Eduardo. Moderna (1930 a 1960). In: MONTEZUMA, Roberto (org.). **Arquitetura Brasil 500 anos**. Recife: UFPE, 2002.

COSTA, Lúcio. **Arquitetura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/ Serviço de Documentação, série Os Cadernos de Cultura: 1952.

COSTA, Lúcio. **Muita construção, alguma arquitetura e um milagre.** In: *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 15 jun. 1951.

CURTISS, Nathaniel C. **Arquitetura Moderna**. ARQUITETURA E URBANISMO n. 01, jan/fev, 1939, pp. 395-399.

GOODWIN, Philip L. **Brazil Builds: architecture new and old 1652 – 1942**. Nova York: MOMA, 1943.

JORDÃO, Braz & AZEREDO, J. Cordeiro de. **A arquitetura sob o domínio da arte e da ciência.** A CASA, n. 9, dez., 1931, PP. 7-10.

JORDÃO, Braz & AZEREDO, J. Cordeiro de. **Editorial**. A CASA, n. 106-107, mar/abr, 1933, p. 3.

JORDÃO, Braz & AZEREDO, J. Cordeiro de. **Fogo aos productos hibridos da "nossa" architectura**. A CASA, n. 97, jun,1932, p. 3.

JORDÃO, Braz. **A Architectura Moderna.** A CASA, n. 67, nov., 1929, pp. 15-17

JORDÃO, Braz. **A arquitetura de amanhã**. A CASA, n. 57, jan,1929 , pp. 17-21.

JORDÃO, Braz. **A Arte Moderna**. A CASA, n. 39, jul,1927 , pp. 13-16.

JORDÃO, Braz. **A Arte Moderna**. A CASA, n. 57, jan.,1929 , pp. 44-45.

JORDÃO, Braz. **A esthetica moderna dos edifícios industriais.** A CASA, n. 57, jan,1929 , pp. 24-25.

JORDÃO, Braz. **A habitação hygienica**. A CASA, n. 35, mar 1927 , pp. 9-10.

JORDÃO, Braz. **A verdade na architectura.** A CASA, n. 71, mar., 1930, pp. 5-7

JORDÃO, Braz. **As vantagens do concreto armado**. A CASA, n. 8, dez,1924 , pp. 5-7.

JORDÃO, Braz. **Casas de ontem e casas de hoje**. A CASA, n. 49, mai 1928 , pp. 9-10.

JORDÃO, Braz. **O concreto armado como estylo architectonico**. A CASA, n. 21, jan,1926 , pp. 7-8.

JORDÃO, Braz. **O desenvolvimento do concreto armado**. A CASA, n. 24, abr,1926 , pp. 7-8.

LEMOS, Carlos A. C. **Arquitetura brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

LEMOS, Cipriano. **Inaugural.** ARQUITETURA E URBANISMO, n.1, mai/jun, 1936, pp. 3 e 4.

LEMOS, Cipriano. **XIV Congresso Internacional de Arquitetos**. ARQUITETURA E URBANISMO, n. 04, jul/ago, 1937, pp. 178-180.

LINO, Raul. **Como projetar uma casa de moradia**. A CASA, n.07, nov, 1924, p. 11-12

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. **A constituição da trama historiografia da arquitetura moderna brasileira.** In: Revista da Pós – Número especial: o estudo da história na formação do arquiteto. São Paulo: FAU-USP, 1994.

MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

MURGEL, Ângelo A. **Arquitetura**. ARQUITETURA E URBANISMO n. 01, jan/fev, 1939, p. 374-375.

PINHEIRO, Gerson Pompeu. **Clássico e Moderno**. Arquitetura e Urbanismo, n.05, set/out, 1939, pp. 633-635.

PINHEIRO, Gerson Pompeu. **Depoimento Esclarecido**. Arquitetura e Urbanismo, n.01, jan/fev, 1939, pp. 348-349.

PINHEIRO, Gerson Pompeu. **Rumo à casa brasileira**. Arquitetura e Urbanismo, n.03, mai/jun, 1937, pp. 113-115.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. São Paulo: Perspectiva. 1987.

REIS, Felippe dos Santos. **A filosofia experimental aplicada à arte de projetar**. ARQUITETURA E URBANISMO, n.05, set/out, 1937, p. 230-233.

REVISTA ACRÓPOLE. **Revistas de Arquitetura no Brasil**. São Paulo: nº 295/296, jun., 1963.

SANTOS, Paulo F. **Quatro Séculos de Arquitetura.** Rio de Janeiro: IAB, 1981.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 1997.

VASCONCELLOS JUNIOR, Augusto de. **Novos Horizontes**. ARQUITETURA E URBANISMO, n. 01, mai./jun., 1936, p. 05.

VIEITAS, Raul S. **O projeto.** ARQUITETURA E URBANISMO, n.04, jul/ago, 1938.

PERIÓDICOS

A Casa. Rio de Janeiro: s.n., 1923-19??. Mensal. 1923-1945.

Acrópole. São Paulo: IPSIS, 1938-1971. Mensal. Índice acumulado. 1938-1943.

Arquitetura e Urbanismo. Rio de Janeiro: IAB, 1936-1942. Bimensal. Índice acumulado, 1936-1942.

TRABALHO 05:

Arquitetura Latino-americana nas páginas das revistas AU e Projeto (1980-1990).

Em texto publicado pelo portal Vitruvius em 2005, *"América Latina em evidência"*, Roberto Segre[3] destacava o renovado interesse em particular dos Estados Unidos na produção de arquitetura moderna e contemporânea na América Latina.

> Nos últimos anos, nota-se, nos Estados Unidos, um certo aumento no interesse pela arquitetura Latino- Americana. Livros e REVISTAS dedicam cada vez mais espaço para a difusão de obras contemporâneas e para estudos sobre o período heroico do Movimento Moderno na região, em particular no Brasil.

De certo, esse não é um movimento exclusivo dos Estudos Unidos, mas sem dúvidas este tem lançado um olhar atento e acurado sobre a produção latino-americana. Interesse que vem se renovando há alguns anos através de pesquisas, simpósios e colóquios sobre arquitetura na América Latina, divulgação dessa arquitetura nas revistas especializadas norte-americanas e o intercâmbio de arquitetos e professores latino-americanos às universidades norte-americanas para ministrar cursos. Acerca do exposto, um ano antes da publicação do artigo de Segre (2005), o venezuelano Carlos Brillembourg lançou a publicação "Latin American Architecture 1929-1960: contemporary reflections[4]", fruto de conferência homônima que ocorreu em 2002 na New School University em Nova Iorque. No texto de introdução ao livro, Brillembourg destaca a importância da produção moderna de arquitetura na América Latina, seu reconhecimento no cenário internacional, o período de "esquecimento" e, atualmente, a retomada do interesse pela arquitetura na América Latina.

> Architecture produced fifty years ago in Latin America was central to the international development of modern architecture. Parallel to this axiom is the idea that this architecture has been forgotten or misunderstood in mainstream histories. The concept of a "Latin American architecture" is denied, and what has prevailed is a regional understanding based on each country's architectural masters and a somewhat limited understanding of the rich cultural interchange that produced such extraordinary work." (BRILLEMBOURG, 2004, p.27)

A arquitetura latino-americana ainda é assunto em constante revisão e parece sempre demandar uma nova abordagem em razão de uma leitura que parece ainda não ter compreendido satisfatoriamente o conjunto dessa produção. Como apontou Silvia Arango, em texto introdutório do livro "*El Interior de la Historia: historiografia arquitectónica para uso de Latinoamericanos*"(1990[5]), de Marina Waisman, ao destacar a

[3] O interesse deste autor pela Arquitetura na América Latina é presente em seu trabalho há aproximadamente uma década antes da publicação que expõe o interesse internacional pelo tema. Em 1991, Segre publicou "América Latina Fim de Milênio: raízes e perspectivas de sua arquitetura".

[4] Os artigos apresentados na conferência de 2002 são reunidos no livro que conta com 07 capítulos, dos quais 03 tratam do Brasil (Kenneth Frampton, Lauro Cavalcanti e Roberto Segre), 01 sobre a Venezuela (Carlos Brillembourg), 01 sobre a Argentina (Jorge Francisco Liernur), 01 sobre o México (José Antonio Aldrete-Haas) e o último é dedicado às discussões das mesas redondas.

[5] Primeiro título da coleção *"Historia y Teoria Latinoamericana"*, publicado em língua espanhola em 1990 e traduzido para o português apenas em 2012 pela editora Perspectiva, o que aponta alguns descompassos no debate sobre o tema latino-americano no campo historiográfico da arquitetura latino-americana em território brasileiro.

recorrência de questões sobre a necessidade de "elaborar teorias próprias", "de criar categorias novas para pensar nossa arquitetura" ou ainda "refletir sobre nossa própria história". Para estas questões as contribuições de Waisman foram, sem dúvidas, fundamentais para pensar a produção e a crítica de arquitetura na América Latina, mas uma nova exposição no MoMa-NY sobre arquitetura na América Latina (*Latin American in Construction: architcture 1955-1985)* em dezembro de 2014 e a publicação, em janeiro de 2015, do livro *Modern Architecture in Latin America* (LARA; CARRANZA, 2015) são termômetros da força e atualidade desse tema.

Na continuidade desse debate, que ainda impõe importantes questões de método, é comum perceber a reivindicação de sua revisão e da construção de uma narrativa que seja fruto de um olhar de dentro para fora, um movimento de interpretação da arquitetura em sua região, explicada em função da realidade local (BASTOS; ZEIN, 2010, 204). Nesse sentido, esta comunicação adota como ponta de partida para esta revisão as décadas de 1970 a 1990 buscando compreender, através de matérias publicadas nas revistas especializadas AU e Projeto, a construção desse campo disciplinar e a ideia de uma ideia de Arquitetura Latina Americana, segundo Brillembourg (2004, p.27), um conceito até hoje negado em detrimento de leituras regionalistas.

A revista Projeto, em 1984 (edição nº 61) iniciou uma seção dedicada à produção de arquitetura na América Latina, resultado de iniciativas que já abordavam o tema desde 1982 particularmente a partir da preparação do catálogo da exposição da "Arquitetura Brasileira Atual", para cujo catálogo Vicente Wissenbach (editor da Projeto à época) escreveu:

> A dramática semelhança dos problemas sociais, políticos e econômicos vividos por todos os povos latino-americanos sempre despertou em nós uma vontade, um desejo de contribuir – como editores –, para uma maior aproximação cultural com os outros países da América Latina. [...] Não sabemos o que eles pensam, como trabalham (se trabalham...), como enfrentam seus problemas de projeto, qual sua tecnologia, seus avanços, suas dificuldades. Iniciar (ou reiniciar) esse intercâmbio, para nós, transformou-se numa obrigação, numa tarefa à qual não poderíamos fugir.

Para muitos países latino-americanos na década de 1980 se iniciou um lento processo de redemocratização após longos períodos de governos ditatoriais, o que contribuiu para o esforço de construção de uma identidade a partir de uma condição latino-americana imersa nas condições do lugar (como contexto físico ou como condição socioeconômica e cultural). Em 1985, a revista AU começou a ser publicada já trazendo em sua pauta o tema da arquitetura na América Latina, reafirmando o discurso regionalista. Nesse sentido, analisando os textos teóricos e a seleção de projetos apresentada nos dois periódicos citados, procura-se compreender os esforços de uma parte da crítica latino-americana – neste caso a partir do Brasil – tentavam construir um campo de teórico-crítico acerca da produção de arquitetura latino-americana nas décadas de 1980-1990. Os dados apresentados são frutos de uma pesquisa de iniciação científica, em fase de conclusão, que longe de encerrar conclusões inicia um processo de revisão sobre o tema da arquitetura na América Latina.

REFERÊNCIAS:

BASTOS, Maria Alice J., ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: arquiteturas após 1950.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

BERGDOLL, Barry *et. Al.* **Latin American in Construction: Architecture 1955-1980.** Nova Iorqe-NY, The Museum of Modern Art (MoMA), 2015.

BRILLEMBOURG, Carlos (Org.). **Latin American Architecture 1929-1960. Contemporary Reflections.** Nova Iorque, NY: The Monacelli Press, 2004.

CARRANZA, Luis E.; LARA, Fernando Luiz. **Modern Architecture in Latin America. Art, Technology, and Utopia.** Austin, EUA: The University of Texas Press, 2014.

MONTANER, Josep María. **Arquitectura y crítica en Latinoamérica.** Buenos Aires, Argentina: Nobuko, 2011.

SEGRE, Roberto. **América Latina em evidência** (2005). Drops, São Paulo, ano 05, n. 011.01, Vitruvius, jun. 2014 < http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/05.011/1647>.

WAISMAN, Marina. **O Interior da História: historiografia arquitetônica para uso de latino americanos**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

IDEIAS EM REVISTAS/ IDEIAS REVISTAS (II)

IDEAS IN MAGAZINES/ REVIEWED IDEAS (II)

IDEAS EN REVISTAS/ IDEAS REVISTAS (II)

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

COORDENADORAS:

CAMPELLO, Maria de Fátima de Melo Barreto
Doutora em Desenvolvimento Urbano; Professora da FAU UFAL e do PPDEH UFAL; fatimacampello@uol.com.br
CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da FAUeD UFU e do PPGAU UFU; mbcappello@ufu.br

TRABALHO 01:

Perspectivas contemporâneas dos periódicos como fonte e método: historiografia, projeto e teoria

TINEM, Nelci
Doutora em Historia de la Arquitectura Historia Urbana; Professor da FAU UFPB e do PPGAU UFBA; ntinem@uol.com.br
COTRIM, Márcio
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do PPGAU UFPB; marciocotrim@gmail.com
VIDAL, Wylnna
Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo; FAU UFPB; wylnna@yahoo.com.br

TRABALHO 02:

Disciplina y profesión frente al problema del desarrollo, ideas publicadas: 60-70, el desencanto de la arquitectura

TORRENT, Horacio
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da PUC Chile; hetorrent@gmail.com

TRABALHO 03:

Revisando 'Ecos de samba'. Las nuevas técnicas de las humanidades digitales en la investigación con publicaciones periódicas

ESTEBAN MALUENDA, ANA
Doutora em Teoria e História da Arquitetura; Professora da Universidad Politécnica de Madrid; ana.esteban.maluenda@upm.es

TRABALHO 04:

Revistas Estudiantiles: Las promesas silenciadas en la arquitectura latinoamericana

MÉNDEZ, Patricia
Doutor em Ciências Sociales; Professora da FARCODI (Universidad del BioBio, Chile) e do Facultad de Arquitectura (Universidad de Belgrano, Argentina); patrimen@gmail.com

TRABALHO 05:

Exposições, Congressos, Viagens e Arquitetura Moderna Brasileira: interlocuções nas revistas especializadas latino-americanas, 1930-1960

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da FAUeD UFU e do PPGAU UFU; mbcappello@gmail.com

IDEIAS EM REVISTAS/ IDEIAS REVISTAS (II)

IDEAS IN MAGAZINES/ REVIEWED IDEAS (II)

IDEAS EN REVISTAS/ IDEAS REVISTAS (II)

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

TRABALHO 01:
Perspectivas contemporâneas dos periódicos como fonte e método: historiografia, projeto e teoria

TRABALHO 02:
Disciplina y profesión frente al problema del desarrollo, ideas publicadas: 60-70, el desencanto de la arquitectura

TRABALHO 03:
Revisando 'Ecos de samba'. Las nuevas técnicas de las humanidades digitales en la investigación con publicaciones periódicas

TRABALHO 04:
Revistas Estudiantiles: Las Promesas Silenciadas en la Arquitectura Latinoamericana

TRABALHO 05:
Exposições, Congresso, Viagens e Arquitetura Moderna Brasileira: interlocuções nas revistas especializadas latino-americanas, 1930-1960

IDEIAS EM REVISTAS/ IDEIAS REVISTAS (II)

O objetivo do Simpósio Temático **Ideias em revistas/ Ideias revistas** é fomentar o debate crítico e as trocas sobre conceitos, abordagens e métodos para investigação aprofundada sobre a história da arquitetura e o urbanismo na América Latina, através da reunião de pesquisadores que tenham nas revistas especializadas fonte central de investigação e meio fundamental de ampliar conhecimentos, revisões e reflexões sobre o assunto.

O Simpósio dá continuidade a quatro simpósios temáticos anteriores lançados entre 2010 e 2016 nos encontros do Enanparq[1] que reuniram, ao longo desses anos, pesquisas que trazem à tona acervos documentais de peso e colocam na mesa o debate sobre os modos de lidar com esse tipo de documento ao proporem abordagens que exploram, além do conteúdo discursivo das matérias escritas, aquele presente nas imagens e na estrutura das publicações. Esse acúmulo de trabalhos permite que se possa ter hoje um primeiro esboço da situação atual da pesquisa nesse campo no Brasil[2].

Sabemos que desde os anos 1990, pesquisadores da área vêm se debruçando sobre o tema da construção historiográfica da arquitetura moderna brasileira e latino-americana e apontando a necessidade de revisão do conjunto de referências bibliográficas mais difundidas e estabelecidas. Para tanto as revistas especializadas têm constituído rica fonte documental que possibilita novas reflexões e abordagens, bem como permite revisões e recolocações dos acontecimentos e participantes da disseminação, consolidação e dispersão da arquitetura e do urbanismo do século XX na América Latina desde a década de 20 até os anos 80.

Esse período, mesmo que marcado por significativas inflexões, foi determinante tanto para a formação do campo da arquitetura e do urbanismo na região, como para o entendimento que seus profissionais têm de si mesmos e de sua história, marcando indelevelmente as posturas e caminhos de nossa cultura arquitetônica e urbanística atual. Portanto, lançar outros olhares sobre as formas e fatos que estruturaram essas narrativas históricas se mostra cada vez mais importante para o conhecimento e reconhecimento das diversidades, singularidades e potencialidades da produção brasileira e latino-americana nesse tão amplo, controverso e diversificado continente.

---

[1] Foram os seguintes os quatro simpósios temáticos apresentados: Páginas da arquitetura moderna brasileira em revistas especializadas (I Enanparq - 2010); Fotografia como documento do patrimônio moderno (II Enanparq - 2012); Discursos visuais sobre a arquitetura e a cidade: Viena, São Paulo, Brasília e Maceió em imagens fotográficas (III Enanparq - 2014); e Palavras e imagens impressas: as publicações periódicas especializadas e sua contribuição para a pesquisa em arquitetura e urbanismo (IV Enanparq - 2016). Uma síntese do que foi discutido nesses quatro simpósios pode ser encontrada em CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto; CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo (2016). Palavras e imagens impressas: as publicações periódicas especializadas e sua contribuição para a pesquisa em arquitetura e urbanismo.

[2] Uma síntese do que foi discutido nesses quatro simpósios pode ser encontrada em CAMPELLO, Maria de Fátima de M. B.; CAPPELLO, Maria Beatriz C. (2016). Palavras e imagens impressas: as publicações periódicas especializadas e sua contribuição para a pesquisa em arquitetura e urbanismo. In: Anais do IV ENANPARQ, Estado da Arte. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2016.

Esse horizonte de pesquisa funda-se na ideia de que a história é sempre uma narrativa que valora certos acontecimentos, constrói certos nexos, como também desconsidera e silencia outros tantos. Aos pesquisadores cabe então o questionamento sobre o que foi e o que não foi ressaltado, quais os modos e motivos de tais opções. No caso específico desse simpósio nos perguntamos: Como o distanciamento e o pensamento contemporâneos possibilitam outras interpretações da arquitetura e do urbanismo modernos no Brasil e na América Latina nos seus vários momentos e variados contextos revelados nos periódicos especializados?

Para responder a essa pergunta convidamos dez pesquisadores entre brasileiros e estrangeiros e organizamos dois simpósios: o Simpósio I que reúne leituras de revistas brasileiras tendo não só os textos, mas também as imagens, fotografias, charges e o design como ponto de partida e o Simpósio II que reúne leituras de revistas latino-americanas, argentinas e chilenas, e trabalhos voltados para a natureza e as ferramentas da pesquisa com revistas.

TRABALHO 01:

Perspectivas contemporâneas dos periódicos como fonte e método: historiografia, projeto e teoria

Os **periódicos especializados de arquitetura moderna** foram e continuam sendo importantes como fonte na construção das relações entre historiografia, projeto e teoria, principalmente em determinados períodos da história da arquitetura mais próximos e menos explorados.

Nas quatro primeiras versões bianuais do **ENANPARQ** (2010 a 2016) contamos com quatro simpósios abordando o tema, magistralmente narrados no artigo de Campello & Cappello, nos Anais do IV ENANPARQ, de 2016, ***Palavras e imagens impressas: as publicações periódicas especializadas e sua contribuição para a pesquisa em arquitetura e urbanismo.*** O artigo destaca a importância desse veículo como fonte, no sentido de atualizar as discussões e difundir projetos e ideias, além de confrontar opiniões ainda em formação (pré-canônicas), ou seja, que ainda não se tornaram hegemônicas. Cita Yves Bruand – primeiro historiador [3] a utilizar as revistas como "fonte privilegiada de pesquisa" em ***Arquitetura Contemporânea no Brasil*** – e Carlos Martins – curador da ***Mostra de Revista de Arquitetura*** na Bienal de Arquitetura – como antecedentes que abrem caminho para distintos e variados trabalhos sobre o tema.

Assim esses eventos, que tinham ainda como antecedentes teses e pesquisas sobre os periódicos nacionais, europeus e americanos (do sul, do centro e do norte) como fonte, reuniram pesquisas que tratavam do tema em torno de grupos, laboratórios e programas[4], que tiveram sua continuidade e desdobramento em outras teses e dissertações, em trabalhos de iniciação científica e extensão, em artigos em anais, revistas e livros. Em 2015, esses grupos se reuniram no primeiro colóquio ***Arte, Arquitetura e Cidade em (Re)vista*****,** realizado pelo grupo de pesquisa, vinculado ao PPGAU/ FAUeD da Universidade Federal de Uberlândia, que tinha como objetivo estudar os periódicos como fonte na constituição de uma historiografia da arquitetura, mais especificamente, refletir sobre a situação atual da pesquisa que tem as revistas como sua principal fonte. Em 2017, voltaram a reunir-se no 12º Docomomo Brasil, quando decidiu-se realizar a segunda versão do colóquio, em meados de 2019, provavelmente sob coordenação do LPPM/ PPGAU / UFPB, contemplando as perspectivas contemporâneas dos periódicos como fonte e como método, em suas relações entre historiografia, projeto e teoria.

---

[3] Yves Bruand, arquivista paleógrafo formado pela Escola Nacional de Chartres foi professor de História da Arte Moderna e Contemporânea na Universidade de Toulouse II. Curiosamente outro tema de suas pesquisas era a França na guerra dos 100 anos. ***L'architecture contemporaine au Brésil*** foi tema de sua tese de doutorado, elaborada na década de 1960, quando era professor visitante da Universidade de São Paulo, **defendida em 1971**, na Universidade Paris IV, e **publicada em 1973**, pelo *Service de reprodution des theses*, Université de Lille. **Arquitetura Contemporânea no Brasil** foi publicada em português somente em **1981**

[4] "**As revistas especializadas e as interfaces entre arquitetura, artes, cidade e cultura**", coordenada por Beatriz Cappello, no PPGAU/ FAUeD/ UFU; "**Dispersão e Diversificação da Arquitetura Brasileira**", coordenada por Marcio Cotrim, no LPPM/ PPGAU/ UFPB; "**Visualidade das cidades**", coordenada por Fátima Campello, no PPGAU/ DEHA/ UFAL; "**Falas e ecos na formação da arquitetura do Movimento Moderno no Brasil**", coordenada por Juliana Nery**,** no PPG-AU/ FAUFBA; "**Imagens desgarradas da modernidade: fotografia e cultura arquitetônica no brasil dos anos 1930**", coordenada por Francisco Sales Trajano Filho, no IAU/ USP; "**Arquitetura Contemporânea no Brasil: uma revisão através de periódicos especializados de Arquitetura e Urbanismo**", coordenada por Carolina Chaves, na UFS; "**Espelho de fora: arquitetura brasileira vista do exterior**", coordenada por Fernando Lara, no Lama/ UT Austin/ EUA

Em um primeiro momento foram privilegiadas as reflexões sobre as revistas como fonte, para tanto os procedimentos de leitura dos periódicos – textos, imagens e projetos – recuperaram referências de décadas anteriores. Em um segundo momento, as reflexões tendem a trasladar-se para outro tipo de análise, agora os periódicos não são considerados somente fontes, o seu estudo começa a ser pensado também como método, contribuindo para o desenvolvimento de estudos não somente de periódicos, mas de documentos de todo tipo. Passa a ser parte das ferramentas de análise de textos, imagens e projetos, utilizando referências de campos disciplinares conexos – historiográficas, literárias, antropológicas e semióticas –, que mostram mudanças de paradigmas, apontando diferentes horizontes, o pretendido pelo autor da obra e os interpretados pelos receptores, nos diferentes campos disciplinares.

A avaliação dessas atividades, discutindo as perspectivas contemporâneas das pesquisas, que trabalham com os periódicos como fonte e como método e tratam das relações entre historiografia, projeto e teoria, constitui o conteúdo desse artigo.

REFERÊNCIAS:

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984 [Les Cahiers du Cinema. La Chambre Claire: note sur la photographie Gallimard/Seuil 1980].

BIERRENBACH, Ana Carolina. "Zoom In, Zoom Out – a Fotografia da Arquitetura Moderna e os Contextos do Modernismo e da Modernização". **Anais do II ENANPARQ**. Natal: 2012

BONTA, Juan Pablo. **Sistemas de Significación en arquitectura: un estudio de la arquitectura y su interpretación**. Barcelona, Gustavo Gili, 1977

CAMISASSA, Maria Marta. "Gregori Warchavchik e a introdução à arquitetura moderna nos periódicos brasileiros". **Anais do I ENANPARQ**. Rio de Janeiro: PROURB, 2010.

CAMISASSA, Marta. **Modern Architecture and the Modernist Movement in Brazil during the 1920s and 1930s**. PhD History and Theory of Art Graduate Studies. Essex University, Grã-Bretanha, 1994

CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto**. "**A casa como hábitat: a utopia moderna do morar nas páginas de uma revista brasileira". **Anais do I ENANPARQ**. Rio de Janeiro: PROURB, 2010.

CAMPELLO, Maria de Fátima de Melo Barreto. "Olhar e arquitetura nas fotografias da Boca de Maceió / 1869 a 1952". **Anais do II ENANPARQ**. Natal: 2012.

CAMPELLO, Maria de Fátima de Melo Barreto. A cidade de papel e a cidade de vidro: Maceió nas fotografias da coleção Luiz Lavenère. **Anais do III ENANPARQ**. São Paulo, 2014.

CAMPELLO, Maria de Fátima. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma**. Mestrado em Arquitetura. EESC/USP, 1997.

CAMPELLO, Maria de Fátima; CAPPELLO, Maria Beatriz. "Palavras e imagens impressas: as publicações periódicas especializadas e sua contribuição para a pesquisa em arquitetura e urbanismo". **Anais do IV ENANPARQ**, Porto Alegre, 2016.

CAMPOS, Marcio Correia. “Niemeyer em Berlim: idas e vindas de um edifício habitacional”. **Anais do I ENANPARQ**. Rio de Janeiro: PROURB, 2010.

CAMPOS, Marcio Correia. “O lugar onde o tempo para ou a morte deve ser vienense - Viena: arquitetura e cidade através das fotos de Wolfgang Ante”. **Anais do II ENANPARQ**. Natal, 2012.

CAMPOS, Marcio Correia. “Vintage Vienna, reunindo a memória sentimental de uma cidade” **Anais do III ENANPARQ**. São Paulo: 2014.

CAMPOS, Márcio. **Objekt Nr. 14 Das Bild des Niemeyer-Hauses und der brasilianischen Architektur in den deutschsprachigen Architekturzeitschriften der vierziger und fuenfziger Jahre**. Masterabschluss an Architektur. Technische Universitaet Wien, TU-WIEN, Áustria, 1999.

CAPELLO, Maria Beatriz. **Arquitetura em Revista: Arquitetura Moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960)**. Tese de Doutorado, FAU/USP, 2006.

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. “A síntese das artes: arquitetura moderna brasileira nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960)”. **Anais do I ENANPARQ**. Rio de Janeiro: PROURB, 2010.

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. “ Documentos de arquitetura e urbanismo: o acervo fotográfico na revista Brasília”. **Anais do II ENANPARQ**. Natal: 2012.

CAPPELLO, Maria Beatriz. “Novas formas e espaços para um novo tipo de cidade: a São Paulo ‘moderna’ no acervo fotográfico da revista Habitat na década 1950”. **Anais do III ENANPARQ**. São Paulo: 2014.

CERÁVOLO, Ana Lúcia; LEITE, Dayane “A restauração arquitetônica em revista: a constituição de um novo campo de atuação nas revistas de arquitetura e urbanismo brasileiros na década de 1960”. **Anais do IV ENANPARQ**, Porto Alegre, 2016.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa, Difel, 2002 [1987]

CORTÊS, Aline; CUNHA, Cláudia. “A revista Módulo e sua contribuição na difusão do ideário preservacionista brasileiro nas décadas de 1950 e 1960”. **Anais do IV ENANPARQ**, Porto Alegre, 2016.

COTRIM, Márcio. **Construir a casa paulista: o discurso e a obra de Vilanova Artigas entre 1967 e 1985**. Tesis doctoral en Historia de la Arquitectura Historia Urbana. Universitat Politecnica de Catalunya, Escuela Técnica Superior Arquitectura, UPC/ETSAB, Espanha, 2008.

DE CERTEAU, Michel. **A Escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982 [**L’écriture de l’histoire.** Paris, Éditions Gallimard, 1975]

FREITAS, Maria Lúcia. “Nem toda construção é arquitetura: a busca por uma forma arquitetônica para o concreto armado”. **Anais do IV ENANPARQ**, Porto Alegre, 2016.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. RJ, LTC, 2008

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas e morfologia e historia**. SP, Cia das Letras, 1989

GONZAGA, Mario Guidoux. “A Argentina e o Brasil vistos através das revistas Summa e Módulo”. **Anais do IV ENANPARQ**, Porto Alegre, 2016.

HUAPAYA-ESPINOSA, J. C.; SIMOES, N. A. “Cidade e urbanismo na América Latina: um olhar através das revistas especializadas italianas, 1930-1966”. **Anais do XIV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**. São Carlos, 2016.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994 [1974].

JAUSS, Hans Robert. **Estética de la recepción**. Madrid, Arco, 1987 [Pour une esthétique de la réception. Paris: Editons Gallimard, 1978].

LARA, Fernando Luiz. “Reflexos: arquitetura Brasileira lá fora”. **Anais do I ENANPARQ**. Rio de Janeiro: PROURB, 2010.

LARA, Fernando. **Popular Modernism, an analysis of the acceptance of modern architecture in 1950s Brazil**. Doctoral Program In Architecture. University of Michigan, UMICH, EUA 2001.

MALUENDA, Ana Esteban. “Una España Moderna. La fotografía como herramienta para la creación de una imagen de la arquitectura”. **Anais do IV ENANPARQ**, Porto Alegre, 2016.

MARTÍ-ARÍS, Carlos. **El arco y la cimbra**. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos 2005 [2000]

MENDEZ, Patrícia. “Fases de la cultura arquitectónica y editorial. Lecturas, metodologías y perspectivas comparadas entre revistas de arquitectura chilenas y argentinas de la segunda mitad del siglo XX”. **IV ENANPARQ**, Porto Alegre, 2016

MIRANDA, Clara Luiza. “A circulação das teorias artísticas nas revistas brasileiras de arquitetura nos anos 1950”. **Anais do I ENANPARQ**. Rio de Janeiro: PROURB, 2010.

MIRANDA, Clara. **A Crítica nas Revistas de Arquitetura nos anos 50: A Livre Expressão e a Síntese das Artes**. Mestrado em Arquitetura. EESC/USP, 1998.

NERY, Juliana. “Ser moderno: o debate sobre a renovação da arquitetura no Brasil nas páginas da revista A Casa (1923-1942)”. **Anais do 12º Seminário DOCOMOMO BRASIL**, Uberlândia, 2017.

ROSSETTI, Eduardo. “PB, color, sépia, megapixel: nexos de Brasília através da fotografia”. **Anais do III ENANPARQ**. São Paulo: 2014

RUBINO, Silvana. “Habitat: debatendo a arquitetura e outros temas”. **Anais do I ENANPARQ**. RJ: PROURB, 2010.

RUBINO, Silvana. **Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968.** Doutorado em Ciências Sociais. UNICAMP, 2002.

TINEM, Nelci. “As revistas de arquitetura como documentos pré-canônicos”. **Anais do I ENANPARQ**. Rio de Janeiro: PROURB, 2010.

TINEM, Nelci. **El caso de Brasil en la Historiografia de la Arquitectura Moderna**. Tesis doctoral en Historia de la Arquitectura Historia Urbana. UPC/ETSAB, Espanha, 2001.

TRAGANTE, Cinthia. “Entre o conhecimento técnico e a sensibilidade artística: a representação da cidade de São Paulo moderna”. **Anais do IV ENANPARQ**, Porto Alegre, 2016.

TRABALHO 02:

Disciplina y profesión frente al problema del desarrollo, ideas publicadas: 60-70, el desencanto de la arquitectura.

Las publicaciones periódicas resultaron fundamentales al proyecto moderno, y se convirtieron en vehículo privilegiado para la aproximación teórica, ocupando el lugar que los tratados habían tenido hasta el siglo XIX inclusive. Las revistas fueron sede de formas particulares de relación entre los más diversos géneros literarios y las imágenes de nueva arquitectura, desde los manifiestos hasta los discursos protagonizados por las nuevas representaciones paradigmáticas que auguraban un nuevo estado de la arquitectura y el urbanismo en relación con la civilización maquinista. Desde las iniciales publicaciones de vanguardia a las revistas ya consolidadas desde los años cuarenta, se hicieron eco de representaciones de un futuro promisorio. Desde mediados de los años cincuenta, pero principalmente durante los años sesenta y setenta, una serie de publicaciones latinoamericanas fueron paulatinamente incorporando los temas y problemas locales, definiéndolos en relación a la problemática del desarrollo. El término concitó un particular atractivo y las ideas para poner en relación la economía y la sociedad con las condiciones territoriales en las mas diversas escalas, desde la arquitectura al urbanismo, desde la metrópolis a la región. Si en tiempos iniciales del proyecto moderno puede leerse frecuentemente un fuerte entusiasmo y una confianza duradera en las prácticas disciplinares y profesionales, en los “tiempos del desarrollo” –entre los 60 y los 70- las demandas por una convicción política y una urgencia perentoria en la resolución de los problemas sociales provocó una dispersión de la disciplina y un desencanto respecto de los instrumentos más tradicionales de la práctica de la arquitectura.

Tanto en el contexto internacional como en el latinoamericano, las publicaciones de arquitectura y urbanismo asumieron una doble condición, por una parte una presentación profesional y por otra una tensión discursiva a los temas del desarrollo. Para el caso latinoamericano y particularmente en Chile, la presentación de obras de arquitectura por medio de memorias descriptivas relativamente acríticas, denota una orientación más profesionalista de la arquitectura, con una menor consideración de proyectos y algunos concursos; en tanto la tensión discursiva se verifica en la consideración de orientaciones más genéricas sobre el espacio, la economía y la sociedad, en artículos o en armados editoriales de números monográficos. Si la primera opción representa una cierta continuidad en las concepciones ya consolidadas en torno a la arquitectura moderna, -en el período con una mayor hegemonía y una cierta tradición profesional-, la apertura a nuevos temas inicialmente más cercanos a la geografía humana y el territorio fueron demarcando nuevos campos de acción para los arquitectos. Estos nuevos campos, cruzados por consideraciones económicas, sociales y políticas, con fuerza creciente de marcos interpretativos más propios de la sociología, el estructuralismo y el marxismo. La particular orientación profesional al urbanismo, fue durante esos años ampliando su horizonte frente a la fuerza del fenómeno metropolitano y el crecimiento urbano provocado por las migraciones y el crecimiento demográfico; rápidamente se reveló un campo de acción profesional en un marco mayormente interdisciplinario que indicó la apertura de la profesión a problemas de más amplio espectro. La elaboración de planes, programas y proyectos en torno a la necesidad de orientar en el territorio el crecimiento económico asumió un lugar particular, y expandió el conglomerado de ideas de la arquitectura a la consideración de otras escalas como las del desarrollo regional inicialmente. La noción de plan como control del territorio y proyecto del espacio había configurado una figura clave y una pretensión siempre presente en el horizonte de la arquitectura moderna; sobre los años sesenta, las formas editoriales de las revistas de arquitectura y urbanismo pueden dar cuenta de los fenómenos de dispersión conceptual e hibridación del campo profesional en la relación

con otras disciplinas en la urgencia perentoria que la transformación radical de la sociedad latinoamericana proponía. Pero también lo propone la lectura de un panorama en donde ideas y conceptos que habían conformado el patrimonio de la disciplina conviven ya con nociones propiamente sociológicas, de la geografía humana, de la administración territorial, de la economía y de la política; para poner un ejemplo, los debates en torno a la conceptualización de los polos de desarrollo puede resultar gráfico. Estas orientaciones que -en un número cada vez más considerable a medida que se avanza en el tiempo- aparecerán representadas de revistas, que –más cercanas o más lejanas a la arquitectura- van a dedicar sus páginas a los temas asociados al desarrollo. En contraposición a las revistas que en los años cincuenta habían sido orientadas por arquitectos practicantes, estas aparecen como órganos de debate y orientación de las ideas promovidas por instituciones o centros de investigación ligados al debate interdisciplinario con una fuerza importante de las ciencias sociales.

La ponencia expone este problema en términos generales, para Latinoamérica, y revisa especialmente algunos casos más específicos en que las escalas de la disciplina – como dimensión expandida de la profesión- de se hicieron presentes.

REFERÊNCIAS:

AA.VV. **Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda**. Actas preliminares del Congreso internacional. Pamplona: ETSA, Universidad de Navarra, 2012

COLOMINA, Beatriz y Craig Buckley (eds). **Clip/Stamp/Fold: The Radical Architecture of Little Magazines 196x-197x**. Barcelona: ACTAR, 2010.

MONTI, Alejandra. “La Revista SIAP como mecanismo para la consolidación del saber experto en América Latina”. **Estudios del Hábitat** Vol. 15 Núm. 1 (2017).

REVISTA AUCA 6-7 (octubre de 1966 - enero de 1967). Santiago de Chile.

Presentación EURE 100. **Revista Eure** (Vol. XXXIII, No 100), Santiago de Chile, diciembre 2007.

Tafuri, Manfredo; Cacciari, Massimo; Dal Co, Francesco. **De la Vanguardia a la Metrópoli, crítica radical a la arquitectura**. Barcelona: Gustavo Gili, 1972

TORRENT, Horacio. “Architectural Periodicals from research to history of modern architecture”. **11th International DOCOMOMO Conference**. México, 2010.

TORRENT, Horacio. **Arquitectura Moderna y Ciudad: obras, planes y proyectos en el laboratorio del desarrollo**. Chile 1930-1980. Fondecyt 1181290. Santiago, 2018.

HORACIO Torrent, compilador. **Revistas, Arquitectura y Ciudad: Representaciones en la Cultura Moderna**. Pamplona, España: T6 Ediciones; 2013.

TRABALHO 03:

Revisando 'Ecos de samba'. Las nuevas técnicas de las humanidades digitales en la investigación con publicaciones periódicas

En 2011, durante el 9º seminario Docomomo Brasil en la ciudad de Brasilia, se presentó el trabajo titulado "Ecos de samba. El papel de Brasil en la puesta al día de la arquitectura española con la internacional (1950-1965)" (ESTEBAN MALUENDA, 2011). Dicho trabajo era el resultado de la investigación realizada gracias a una beca de la Fundación Carolina en la Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de la Universidad Federal do Rio de Janeiro durante los últimos meses de 2010. Según se explicaba en el artículo, el interés por la arquitectura moderna brasileña surgió en España años después que en otros países europeos. Las dificultades económicas y políticas que vivió el país después de la Guerra Civil (1936-1939) le sumergieron en un estado de aislamiento del que tardaría en salir más de una década. Sin embargo, aunque tardíamente, España se sumó a la corriente de admiración y a la polémica que, en ocasiones, generó la arquitectura brasileña, e intentó, en la medida de sus posibilidades, participar en los eventos que organizó la División Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil para difundir la nueva arquitectura brasileña en Europa. "Ecos de samba" no pretendía presentar a España como un punto crucial para la difusión de las noticias sobre o brasileiro en Europa, sino más bien exponer su similitud con muchos otros países del continente que, sin llegar a convertirse en estandartes de su arquitectura, estuvieron suficientemente informados de su existencia y evolución. Y aunque la arquitectura brasileña no tuvo un reflejo claro en la española, su conocimiento sin duda ayudó a los españoles a reincorporarse a las corrientes internacionales.

El trabajo se servía fundamentalmente de las noticias que fueron llegando a España a través de las publicación especializadas del país, para recorrer una serie de acontecimientos que se dieron en España y en Europa durante las décadas de 1950 y 1960 en los que la arquitectura brasileña tuvo el protagonismo. Por supuesto, la construcción e inauguración de Brasilia fue uno de los eventos más divulgados, pero también lo fue la exposición Brasil constrói, una muestra itinerante organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores de Brasil que anduvo recorriendo ciudades europeas –entre ellas algunas españolas– en los primeros años de la década de 1950. El interés por dicha muestra fue tal que los arquitectos españoles organizaron una 'Sesión de Crítica de Arquitectura' expresamente dedicada a la arquitectura moderna de Brasil, en un momento en que España todavía no tenía claro si la arquitectura que tenían que abrazar debía tener más que ver con la tradición que con la modernidad. Los premios obtenidos por algunos españoles en las bienales de São Paulo avivaron un poco más el interés por su arquitectura. En definitiva, "Ecos de samba" era un trabajo clásico que se servía de las revistas de arquitectura como base documental para revisar un tema de estudio.

En 2016 comenzamos a trabajar en el proyecto 'ArchiteXt Mining. Análisis de la arquitectura moderna española a través de sus textos (1939-1975)', subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España. En pleno siglo XXI, un momento en el que no se puede hablar de investigación científica sin considerar la potencia de las herramientas digitales para el tratamiento de la información, 'ArchiteXt Mining' considera las revistas de arquitectura como la mejor base de datos con la que cuenta la arquitectura moderna y propone su traducción al lenguaje de las máquinas, de manera que éstas nos ayuden a explotar la ingente cantidad de información que contienen. 'ArchiteXt Mining' (que es el acrónimo de Architectural Text Mining) propone el uso de técnicas avanzadas en análisis de datos,

particularmente las del text mining, para construir herramientas que ayuden en su labor diaria a los investigadores que trabajan con las revistas de arquitectura.[5]

En estos casi dos años desde el comienzo del proyecto hemos ido definiendo dichas herramientas y mejorando su funcionamiento y, aunque todavía nos resta una etapa en la que debemos preparar la plataforma web que la ponga a disposición de los usuarios, en estos momento podemos comenzar a testar si dicha herramienta supone una mejora no sólo en las condiciones de trabajo de los investigadores, lo que no ponemos en duda y que es el objetivo principal de la misma, sino incluso en los resultados que puedan obtenerse en los trabajos.

En definitiva, este trabajo pretende volver sobre la misma información sobre la arquitectura moderna brasileña que manejamos en 2011, la publicada en las revistas españolas de los años 1950 y 1960, para aplicar las nuevas técnicas digitales que estamos implementando y comprobar los cambios o posibles mejoras que éstas introducen en el trabajo de los investigadores. ¿Habremos avanzado algo en estos siete años?

REFERÊNCIAS:

ESTEBAN MALUENDA, Ana. Ecos de samba. El papel de Brasil en la puesta al día de la arquitectura española con la internacional (1950-1965). In: **9º Seminário DOCOMOMO Brasil : anais** : interdisciplinaridade e experiencias de documentaçao e preservaçao do patrimonio recente. Brasilia: Universidade de Brasília, 2011.

ESTEBAN MALUENDA, Ana; SAN PABLO MORENO, Luis. "ArchiteXt Mining: Taking advantage of Periodicals as an Architectural Data Base". **CIRAS Discussion Paper**. Kyoto (Japan): Center for Information Resources of Area Studies, Kyoto University, 2018, N. 81, pp. 24-30.

ESTEBAN MALUENDA, Ana; SAN PABLO MORENO, Luis; FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Francisco. "ArchiteXt Mining Project: Developments and adjustments since the 2017 Symposium in Kyoto". **CIRAS Discussion Paper**. Kyoto (Japan): Center for Information Resources of Area Studies, Kyoto University, 2018, N. 81, pp. 80-85.

[5] Para más información véase (ESTEBAN MALUENDA; SAN PABLO MORENO, 2018) y (ESTEBAN MALUENDA; SAN PABLO MORENO; FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, 2018).

TRABALHO 04:

Revistas Estudiantiles: las promesas silenciadas en la arquitectura latinoamericana

Esta propuesta surge de un proyecto de investigación mayor que analiza los medios de comunicación de la arquitectura y se concentra en aquellos editados durante la segunda parte del siglo XX, en Chile y en Argentina[6]. Aquel estudio inicial arrojó resultados en los que se reúnen más de cien títulos de publicaciones periódicas y, frente a este escenario, una de las categorías editoriales evidenció una serie de coincidencias que animaban a desarrollar un estudio más profundo.

El grupo editorial al que nos referimos reúne aquellas revistas gestionadas, promocionadas y editadas por grupos y/o centros estudiantiles que funcionaron en las escuelas de arquitectura y que fueron publicadas mayormente durante la segunda mitad del siglo pasado. Este conjunto periodístico -también conocido como *fancines* o revistas *underground*- se distingue por anticipar variados modelos de vanguardia que, desde las aulas, levantaron voces y alentaron proclamas académicas y disciplinares y, casi siempre, con posturas muy distintas a las oficiales.

El objetivo que mantiene esta investigación radica en sostener que esta serie hemerográfica constituye una categoría editorial de vanguardia dentro de la prensa arquitectónica latinoamericana del siglo XX. Esta hipótesis se sostiene en dos aristas: por un lado, al revisar los integrantes de sus equipos editoriales se verifica que, años después y en su mayoría, los mismos se transformaron en líderes profesionales progresistas en el desarrollo de su ejercicio profesional, ya fuese tanto a través de obras construidas como de sus producciones teóricas. Por otra parte, varias de estas publicaciones sustentaron cambios trascendentales en los programas académicos universitarios y gracias a estos cambios se favoreció no solo la actualización académica de la arquitectura, sino que también elevaron la calidad disciplinar.

La metodología aplicada en este proyecto continuará perfeccionando aquella que se utilizó en la investigación previa: un catastro inicial que registra datos específicos de cada una de las publicaciones (fechas, cantidad de ediciones, equipo editor, etc.); información de contraste para con las biografías de los actores principales; extracción de artículos editoriales que revelan la línea perseguida por la publicación y constatación de los cambios en los programas formativos de las principales escuelas de arquitectura de Chile y Argentina.

Hasta el momento, en las ediciones estudiantiles de arquitectura y que se publicaran en sendos países, se registran coincidencias con los momentos de agitación político-social y/o de cambio estructural en los sistemas académicos. El caso chileno se vio fortalecido durante la década de 1950 gracias a las propuestas que entendían de reformulación educativa; en tanto en Argentina, la mayoría de los títulos se incrementaron en las décadas siguientes: a partir de 1960 y, con mayor fuerza, en coincidencia con la bienvenida democracia de los años 1980.

Asimismo, este conjunto editorial convivió contemporáneamente con otras publicaciones de índole académica, gremial y/o comercial pero, también, mantuvo características particulares que incrementan el atractivo de su estudio: la elevada fragilidad en su soporte –los tipos de papel empleados eran muy

[6] Este proyecto formó parte de una estancia postdoctoral en la Universidad del Bio-Bío (Chile) bajo el título: *La cultura arquitectónica regional. Lecturas críticas y perspectivas comparadas en las revistas de arquitectura chilenas y argentinas de la segunda mitad del siglo XX* y fue desarrollado entre 2015-2017.

económicos y fácilmente degradables-, el vuelo vanguardista con el que aplicaron recursos gráficos; la brevísima –pero no menos intensa- vida editorial a los cuales se suma que, ideológicamente en su mayoría, el valor que poseen sus textos y argumentos se basan en el balanceo entre conceptos de modernidad y de compromiso político con lineamientos de izquierda.

A partir de esta breve revisión podría adelantarse que las revistas estudiantiles constituyeron la tarima ideal para plasmar las rebeliones en textos escritos y que, desde las aulas, emergieron contra estatutos y estructuras institucionalmente consideradas obsoletas. Al mismo tiempo, resultaron los canales más atinados para llevar a cabo esa misión y lo hicieron cual motores que promovieron mejoras en las condiciones para el desarrollo de nuestra profesión durante el siglo XX. Sus propuestas asertivas en los modos de entender los programas académicos facilitaron su perfeccionamiento y emanciparon a la Arquitectura de otras disciplinas.

Cada uno de los ejemplares revisados es, sin lugar a dudas, merecedor de investigaciones particulares y dejan pendientes múltiples vías de futuros análisis. No obstante, es posible sostener que en ellos existió un espíritu auténtico que superó el lugar y formato de su edición y lo hizo empapado de propósitos de equipo humano, de ideas, de fuerzas de vanguardia y sostenido por el engrandecimiento de ideales de la Arquitectura latinoamericana del siglo XX.

REFERÊNCIAS:

BUSTELO, Natalia Viviana. **La reforma universitaria desde sus grupos y revistas: Una reconstrucción de los proyectos y las disputas del movimiento estudiantil porteño de las primeras décadas del siglo XX (1914-1928)** (Tesis de Doctorado) Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2015.

CARRANZA, Martin. "**rquitectura, movimiento estudiantil y los espacios de la Universidad (1968-1973)**. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/24361/Documento_completo.pdf?sequence=3

CORONADO MARTÍN, Jesús Ángel, Vivian Ojeda La Serna y Julia Fontenla Pedreira. "La arquitectura en medios especializados impresos y online", ***Estudios sobre el mensaje periodístico****, 23 (2),* (noviembre 2017): 1057-1070, doi:10.5209/ESMP.58032.

GUBLER, Jacques (coord). ***Rassegna, problemi de architettura dell'ambiente***, 12, Milan, 1979.

MÉNDEZ, Patricia. **Fases de la cultura arquitectónica y editorial. Lecturas, metodologías y perspectivas comparadas entre revistas de arquitectura chilenas y argentinas de la segunda mitad del siglo XX.** IV ENAMPARQ. Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Porto Alegre, 25 a 29 de Julho de 2016.

MONDRAGÓN LÓPEZ, Hugo. **El discurso de la Arquitectura Moderna: Chile, 1930-1950. Una Construcción desde las publicaciones periódicas**. (Tesis de doctorado), Pontificia Universidad Católica, sede Santiago de Chile, 2010, https://repositorio.uc.cl/handle/11534/21362

PORTAL, Fernando; BRUGNOLI, Pablo. **Editar para transformar. Publicaciones de arquitectura y diseño en Chile durante los años 60s y 70s, en el marco de la exposición Clip/Stamp/Fold**. Santiago: Capital Books, 2015.

TRABALHO 05:

Exposições, Congressos, Viagens e Arquitetura Moderna Brasileira: interlocuções nas revistas especializadas latino-americanas, 1930-1960.

O presente trabalho faz parte de uma pesquisa maior[7] que buscou, dar continuidade às pesquisas realizadas anteriormente sobre arquitetura moderna brasileira e sua recepção em revistas especializadas europeias e nacionais[8] e ampliar o estudo com a leitura das revistas norte-americanas e latino-americanas. Busca-se desvendar as possíveis interlocuções entre Europa, Estados Unidos da América e América Latina e como se insere a arquitetura moderna brasileira na interpretação do conceito de "arquitetura moderna" e do discurso "moderno" presente nas revistas. A escolha das revistas especializadas como material de pesquisa justifica-se na medida em que constituem uma relevante fonte de documentação referentes à arquitetura realizada no século XX. Em suas páginas circulam um conjunto de ideias e análises que constituem um amplo cenário no qual se insere a arquitetura moderna brasileira, bem como reflexões e debates sobre estas propostas. Fazem parte destes documentos textos teóricos, memoriais, fotografias, desenhos, críticas e polêmicas geradas em torno destas obras. Com o objetivo de ampliar a reflexão e contribuir com a história da arquitetura brasileira documentou-se os artigos veiculados nas revistas especializadas norte-americanas e latino-americanas, presentes no acervo da *Avery Architectural & Fine Arts Library, MoMA Library* e *MoMA Archive.* Procura-se assim, completar o quadro complexo da recepção e difusão da arquitetura moderna brasileira nas revistas especializadas e refletir sobre sua contribuição à historiografia atual.

Para uma abordagem desse material, continuamos com a metodologia da teoria da recepção, aplicado ao tema específico da arquitetura. A análise da recepção, proposta por Hans Robert Jauss,[9] consiste, principalmente, em estudar o ambiente em que uma obra de arte foi criada, produzida, tornando-se assim objeto de crítica. A recepção refere-se à acolhida alcançada por uma obra à época de seu aparecimento e ao longo da história. Segundo Jauss, ao refletirmos sobre o modo como as obras foram lidas, avaliadas e transmitidas, descobrimos o valor que tiveram e, ao buscarmos essas leituras, acompanhamos a trajetória da obra, logo, produzimos história.

---

[7] Desenvolvida no Estágio de Pós-doutorado no Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU-USP-SC) e na *Graduate School of Architecture, Planning and Preservation* (GSAPP) da *Columbia University* entre 2012-2013, intitulada "Arquitetura moderna brasileira e sua recepção nas revistas norte-americanas e latino-americanas (1930-1960)".

[8] Em 2001 iniciamos nossa pesquisa que se concretizou com a tese de doutorado intitulada, "Arquitetura em Revista: Arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960)", defendida em 2006, na FAUUSP. Em 2009 a pesquisa foi ampliada para o contexto nacional, e foi desenvolvida com o título, "Arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas europeias e brasileiras (1940-1960)" e em 2014 para "As revistas especializadas e as interfaces entre arquitetura, artes, cidade e cultura, no Núcleo de Pesquisa em Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo (NUTHAU) da FAUeD-UFU.

[9] Hans Robert Jauss, fundador da teoria chamada "recepção", é um historiador da literatura. Esse tema da recepção remete diretamente à sua obra *Estética da Recepção*. As teorias de Jauss aplicadas sobre a história literária vão contra "tudo que reduz a realidade a substâncias fictícias e essências pretensamente eternas" e particularmente dos estudos históricos que restringem o campo de investigação ao autor e sua obra. No domínio literário, Jauss abre as pesquisas ao exame do leitor, do ouvinte e do espectador para estudar a função histórica do receptor. Assim, a evolução das relações entre a obra e o público, entre o efeito da obra e sua recepção implica o estudo do efeito produzido através da obra e da recepção determinado através dos receptores. Ver KLEIN, Richard e Louguet, Philippe. (Org.). (2002). *La réception de l'architecture*. Cahier thématiques. Architecture Histoire/Conception. Editions de l'ècole dárchitecture de Lille.

Em uma primeira leitura da documentação levantada constatamos que os primeiros artigos, sobre arquitetura moderna brasileira, publicados tanto nas revistas norte-americanas como nas latino-americanas, aparecem em 1939 e tratam do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York. Após 1943, com a exposição *Brazil Builds,* é sabido que uma série de artigos e números especiais serão dedicados à arquitetura moderna no Brasil e isso ocorre também nas revistas norte-americanas e latino americanas.

Percebemos que a maioria dos editores e dos conselhos editoriais das revistas norte-americanas não são constante e não estão envolvidos com a promoção da arquitetura moderna, diferente do contexto das revistas europeias. Somente a revista *Arts and Architecture* possuía mais constância em seus editores e conselhos editoriais e trazia em suas paginas intenções de promover a arquitetura e a arte moderna.

A maioria das revistas latino-americanas são editadas pelos Institutos de Arquitetos ou pelas Escolas de arquitetura e assim como a maioria das revistas europeias também tinham um conselho editorial composto por arquitetos e críticos de arte e arquitetura, os quais produziram o debate sobre arquitetura moderna e a maiorias dos editores das revistas estavam envolvidos com o CIAM.

Na pesquisa de doutorado trabalhamos com as revistas de arquitetura europeias e suas diferentes interpretações sobre arquitetura moderna e as questões presentes no debate internacional publicado nas revistas tendo o CIAM como o local da difusão da arquitetura moderna.

O contexto das revistas norte-americanas é diferente, pois não tinham o CIAM como local de difusão da arquitetura. Segundo MUMFORD (2000) os problemas colocados pelo CIAM entre 1929 e 1930, não despertava interesse, pois não eram um problemas americano e sim um problemas europeu.

Em 1944 Sert, Giedion e Gropius constituíram o grupo americano do CIAM com Richard Neutra, Lonberg-Holm, Paul Nelson e H. H. Harris, e outros arquitetos americanos e imigrantes, mas poucos destes membros estavam presentes nos conselhos editoriais dos periódicos e não promoviam o debate nestes veículos.

Em Nova York quem irá promover a arquitetura moderna será o MoMA por meio de exposições e debates. Em 1947, apresentou a exposição *Two cities planning in North and South America*, em 1949, *From Le Corbusier to Niemeyer*: 1929-1949, em 1955, *Latin American Architecture since 1945*, mas estas exposições não tiveram o mesmo impacto nos periódicos como *Brazil Builds em 1943*.

Em fevereiro de 1948 o MoMA promoveu o debate internacional *What is happening to Modern Architecture?* o qual teve origem a partir de texto de L. Mumford publicado na coluna *The Sky Line of the New Yorker,* de 11 de outubro de 1947 o qual terá repercussão nas revistas especializadas.

O material pesquisado nos convida a refletir sobre as interlocuções advindas de exposições, congressos e viagens, que envolvem a rede de relações entre editores, arquitetos e críticos que produziram a cultural arquitetônica presente nas revistas pesquisas.

REFERÊNCIAS:

ART INDEX: a cumulative author and subject index to selected list of fine arts periodicais, N.Y

AVERY INDEX to Architectural Periodicals. New York, Columbia University Libraries.

CAPPELLO, M. B. C. **Arquitetura em Revista: arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960)**.Tese (Doutorado) FAU-USP, 2006.

DECKKER, Z. Q. **Brazil Built.The Architecture of Modern Movement in Brazil**. London, Spon Press. 2001.

GOMES, M. A. F. (org.). **Urbanismo na América do Sul. Circulação de ideias e constituição de um campo, 1920-1960**. Salvador: EDUFBA, 2009.

GARZA, C. R.; GRAS, L. N. (org.). Raíces Digital 6. Revista **Arquitectura** *México* 119 números 1938-1978. Facultad de Arquitectura – UNAM. 2008.

GARZA, C. R. (Org.). Raíces Digital 13. **Espacios. Revista integral de arquitectura y artes plásticas**. *1948-1957.* Facultad de Arquitectura – UNAM. 2011.

GUTIÉRREZ, R.; MÉNDEZ, P.; BARCINA, F. **Revista de Arquitectura de América Latina: 1900-2000**. San Juan: Universidad Politécnica de Puerto Rico, 2001.

GUTIÉRREZ, R. "Revistas de Arquitectura, el Nuevo escenario del siglo XXI. **De Arquitectura**. Número 23, p.4-5, primeiro semestre, 2011.

HANDBOOK of Latin America Studies. Gainesville, Universty of Florida Press, 1936-.

HITCHCOCK, Henry-Russell. (1932). **Latin American Architecture since 1945**. N. Y. MoMA. 1955

HUAPAYA ESPINOZA, J. C. "A experiência arquitetônica e urbanística brasileira na revista "El Arquitecto Peruano": divulgação, influências e críticas, 1937-1960". In: **Anais do XII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**, Porto Alegre: UFRS, 2012.

HUAPAYA ESPINOZA, J. C. "Fijoada y arquitectura para los trópicos": olhares sul-americanos sobre Brasília, 1956-1965". In: **Anais do 12º Seminário Docomomo Brasil, Arquitetura e Urbanismo do Movimento Moderno - patrimônio cultural brasileiro: difusão, preservação e sociedade**. Uberlândia: PPGAU/FAUED/UFU, 2017.

ÍNDICE da Arquitetura Brasileira, 1950-1970. Biblioteca da FAU-USP.

INTILE, J. A. "La revista El Arquitecto Peruano y el rol de la fotografia en la conformación del discurso contemporâneo latinoamericano". In: ALCOLEA, R. A.; TÁRRAGO, J. (Eds). **Inter-fotografia y architectura.** Vol. 3: interpretaciones. Navarra, Universidad de Navarra, 2016.

JANNIERE; H. **Politiques editoriales et architecture de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939***)*. Paris, Arguments. 2002

LARA, F. Outros espelhos: Arquitetura Brasileira vista do Exterior", **Arquitexto**, texto especial 012, 2000, *revista virtual, www.vitruvius.com.br.*

LENIAUD, J-M., BOUVIER, B. (Org.). **Les périodiques d"architecture, XVIIIe-XXe siècle: recherche d"une méthode critique d"analyse.** Paris : École des Chartes, 2001.

LIENUR, Jorge Francisco. **Escritos de arquitetura del siglo XX en América Latina**. Madrid: Tanais, 2002.

MARTINS, C. A. F. **Arquitetura e Estado no Brasil: Elementos para uma investigação sobre a Constituição do Discurso Modernista no Brasil; a obra de Lúcio Costa**. São Paulo. Dissertação (Mestrado) - FFLCH-USP. 1988

MÉNDEZ, P. "Las publicaciones de arquitectura en Latioamérica: perfiles para compreender su trayectoria". **De Arquitectura**. Número 23, p. 6-13, primeiro semestre, 2011.

MÉNDEZ, P. "Fases de la cultura arquitectónica y editorial. Lecturas, metodologías y perspectivas comparadas entre revistas de arquitectura Chilenas y Argentinas de la segunda mitad del siglo XX". In: Anais do IV ENANPARQ, **Estado da Arte**. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2016.

MESQUITA, M. **Revistas de Arquitectura: Arquivo(s) da Modernidade**. Caleidoscópio. 2011.

MIRANDA, C. L. **A crítica nas revistas de arquitetura nos anos 50: a expressão plástica e a síntese das artes**. Dissertação (Mestrado) EESC-USP. 1998

Mondragón L., Hugo. "El discurso de la arquitectura moderna en Chile (1930-1950). Una construcción de las revistas periódicas". Tese (Doutorado) Santiago: PUC, 2010.

MUMFORD, E. P. **The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960**.Cambridge, Mass.: MIT Press. 2000

NOELLE, L. "La arquitectura mexicana en las publicaciones periódicas del siglo XX". **Bitácora. Arquitectura**, nº 19, 2009.

TINEM, Nelci. **O alvo do olhar estrangeiro: o Brasil na historiografia da arquitetura moderna**. João Pessoa : Manufatura, 2002.

TORRENT, H. (Comp.) **Revistas, Arquitectura y Ciudad. Representaciones en la Cultura Moderna.** Pamplona, España: T6) Ediciones SL, 2013.

TORRENT, H. "O sonho e a realidade: unidad estilística y dispersión urbana". In: ZEIN, R. V. (org.). **Caleidoscópio concreto: fragmentos de arquitetura moderna em São Paulo**. São Paulo: Romano Guerra, 2017.

XAVIER, Alberto. **Brasília & Arquitetura Moderna Brasileira**. Bibliografia selecionada. São Carlos: EESC/USP, 2002.

V enanparq
Salvador - 2018

Integração das artes ontem e hoje, desafios para a arquitetura, para o patrimônio e para cidade contemporânea.

INTEGRATION OF THE ARTS YESTERDAY AND TODAY, CHALLENGES FOR ARCHITECTURE, HERITAGE AND CONTEMPORARY CITY.

INTEGRACIÓN DE LAS ARTES AYER Y HOY, DESAFÍOS PARA LA ARQUITECTURA, PARA EL PATRIMONIO Y PARA LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA.

EIXO TEMÁTICO: Historia e teoria da arquitetura da cidade e do urbanismo.

COORDENADOR:
AMORA, Ana M. G. Albano
Doutor em Planejamento Urbano e Regional; Professor da FAU UFRJ e do PROARQ UFRJ; aaamora@gmail.com

TRABALHO 01:
A flor e o cristal lapidado, antíteses modernas.
LOBO, Maria da Silveira
Doutor em Urbanismo PROURB; Colaboradora LabLugares PROARQ; marialobo@uol.com.br

TRABALHO 02:
Integração plástico e equipamento: o discurso político na arquitetura do milagre mexicano, 1945-1960.
DRAGO, Elisa Quaglia
Doutor em Arquitetura UNAM; Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autonóma de México; elisadragoq@gmail.com

TRABALHO 03:
O valor social e estético nos hospitais do arquiteto José Villagrán Garcia.
GONZÁLEZ, María Lilia Servín
Doutora em Arquitetura UNAM; Facultad de Arquitectura Universidad Nacional Autonóma de México; lilia_gs@outlook.com

TRABALHO 04:
Síntese e integração das artes na arquitetura moderna brasileira: arte pública e cidade.
SANTOS, Cesar Floriano dos
Pós-Doutorado PROARQ; Doutor em Arquitetura Universidad Politécnica de Madrid; Professor do Departamento de Arquitetura UFSC; cesarflorianopolis@gmail.com

TRABALHO 05:
IPPMG: da escola carioca à universidade
SOUZA, Eliara Beck
Mestre em Arquitetura (PROARQ); Arquiteta ETU/UFRJ; eliarabeck@gmail.com

INTEGRAÇÃO DAS ARTES ONTEM E HOJE, DESAFIOS PARA A ARQUITETURA, PARA O PATRIMÔNIO E PARA CIDADE CONTEMPORÂNEA.

INTEGRATION OF THE ARTS YESTERDAY AND TODAY, CHALLENGES FOR ARCHITECTURE, HERITAGE AND CONTEMPORARY CITY.

INTEGRACIÓN DE LAS ARTES AYER Y HOY, DESAFÍOS PARA LA ARQUITECTURA, PARA EL PATRIMONIO Y PARA LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA.

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA DA CIDADE E DO URBANISMO.

TRABALHO 01:
A flor e o cristal lapidado, antíteses modernas.

TRABALHO 02:
Integração plástico e equipamento: o discurso político na arquitetura do milagre mexicano, 1945-1960.

TRABALHO 03:
O valor social e estético nos hospitais do arquiteto José Villagrán García.

TRABALHO 04:
Síntese e integração das artes na arquitetura moderna brasileira: arte pública e cidade.

TRABALHO 05:
IPPMG: da escola carioca à universidade

INTEGRAÇÃO DAS ARTES ONTEM E HOJE, DESAFIOS PARA A ARQUITETURA, PARA O PATRIMÔNIO E PARA CIDADE CONTEMPORÂNEA.

Atendendo à chamada do V Enanparq de se refletir sobre o campo da arquitetura e urbanismo, neste segundo decênio do século XXI e no âmbito das suas crises, “impasses e desafios”, objetivamos na proposta deste simpósio temático revisitar os conceitos referentes à relação entre arte, arquitetura e cidade.

Partimos da primeira metade do século XX, em que se problematizou a relação entre a arte, arquitetura e cidade, quando se produziu na América Latina uma arquitetura pública de grande qualidade, e em que se tinha presente uma aliança entre objetos de arte e projeto arquitetônico no âmbito da cidade moderna. A partir deste ponto, objetivamos refletir sobre o legado dessa concepção, sua valorização e condições de documentação e conservação.

Vale lembrar que nos países que compõem esse grande continente, com similaridades e diferenças, se observa a presença dessas manifestações, com características particulares em cada lugar (DAMAZ, 1963). Nosso interesse por este objeto de estudo decorreu da constatação da existência no Brasil, entre os anos de 1930 e 1960, de edificações públicas com a inserção de painéis murais, jardins e esculturas. Tais obras seguem a proposta do edifício manifesto do MESP (1945), em que a arquitetura moderna se articula aos elementos arquitetônicos e de arte, bem como ao jardim, para compor uma *promenade arquitetural*. Este recurso para configurar a espacialidade moderna edilícia na cidade é utilizado em obras com funções distintas, daqueles em que a racionalidade funcional se fazia mais presente e requerida, como nos hospitais, até edificações para a administração pública, e mesmo nas residências particulares dos mais abastados, que atuaram como ensaio dos arquitetos modernos para alçarem voos (GUIMARÃES, 2016).

A representação da realidade, dos sonhos e desejos das sociedades em forma de gravações, desenhos, pinturas e em objetos, utilitários ou não, são parte da história das culturas e dos povos, e nos permitem entender as regras, e seu conteúdo simbólico, que balizaram e regularam esses grupos humanos e seus modos de vida. Na América Latina os governos nacionalistas que introduziram processos de modernização aliados à promoção de politicas públicas, impulsionaram a construção de edificações para atender as funcionalidades exigidas pelo novo aparelho estatal. Este foi um campo fértil para os arquitetos, muitos ainda jovens, comprometidos com o ideário moderno, que experimentaram as novas técnicas construtivas, métodos racionais de projeto e construção, bem como formas de representação e linguagens modernas para as obras que projetaram.

O caráter moderno não se restringiu a capacidade técnica e racional de responder ao programa, sua presença estava na linguagem proposta e, sobretudo, numa relação intencionada a ser estabelecida com o usuário. Ao arquiteto como um curador, caberia, como nos ilumina Oscar Niemeyer (in: DAMAZ, 1963), indicar ao artista o teor de sua obra e o seu posicionamento no edifício, considerando usos e percursos. Os edifícios eram concebidos paralelamente aos vazios, que funcionariam como ferramentas não só para interligar os acessos, articulando-os aos percursos urbanos para a convergência das massas, mas também para criar atmosferas possíveis a partir de uma experiência sensorial e de apreensão espacial.

Interessa-nos, neste simpósio temático, reunir experiências de pesquisa e, à luz de uma reflexão teórica, pensar caminhos para prosseguir um trabalho conjunto e colaborativo no âmbito latino-americano, buscando entender similaridades e diferenças, assim como traçar estratégias para a documentação e conservação desse patrimônio. Este esforço é fruto de antigas parcerias, mas sob um novo enfoque e que se integra ao nosso atual projeto de pesquisa.

Nesse sentido, abrindo o debate, o TRABALHO 1 recupera a publicação organizada em 2009, sobre as atas do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, ocorrido em Brasília, em 1959, cujo tema foi *Cidade Nova: Síntese das Artes*. A autora contextualiza a temática da 'síntese das artes', trazendo para a discussão contemporânea um quadro de referências históricas, desde o século XIX aos dias de hoje, fundamental para estruturar a pesquisa e iniciar nossa reflexão.

Em seguida, no TRABALHO 2, se propõem expor o reflexo que teve no México a concepção internacional de integração das artes, que teria cumprido um caráter de 'ferramenta politica', e que permitiu uma retomada do movimento muralista ocorrido nos primeiros anos da Revolução Mexicana (1910-1917). Isto associando a produção edilícia aos três eixos que conformaram a arquitetura e o urbanismo nacionais: equipamentos para a saúde; equipamentos para a educação, e equipamentos governamentais e habitação.

O TRABALHO 3, por sua vez, discorre sobre a contribuição teórica e prática do arquiteto José Villagrán García, sobretudo no que concerne ao desenvolvimento de suas preocupações acerca de suas obras hospitalares, nas quais atuou como pioneiro na abordagem desta função como uma obra de arte. O arquiteto, dos primeiros a atender ao chamado revolucionário para a construção de nosocômios, articulou sua inquietude em concebê-los a partir de um ponto de vista técnico e funcional, aliado a uma concepção em que a estética teria igual valor. A autora destaca ainda o papel de Villagrán no ensino, cujos discípulos seguiram suas premissas na produção hospitalar.

No TRABALHO 4 se propõem uma discussão que articula os precedentes da inserção da arte nas cidades com os conceitos das vanguardas artísticas do início do século XX, dando destaque para a obra dos arquitetos modernos brasileiros, como referência para o debate em relação à presença da arte na arquitetura e nas cidades, foco nos últimos CIAMs. Observa-se ainda a importância da obra paisagística e muralista de Roberto Burle Marx, artista que atuou em conjunto com arquitetos responsáveis pelo legado moderno brasileiro, com a presença da ideia de síntese e integração das artes. Os jardins conformaram uma paisagem construída no entorno da edificação, e, em conjunto com murais e esculturas, como *Arte Pública*.

Por fim, no TRABALHO 5, a autora focaliza a problemática da conservação do legado moderno no Campus do Fundão da UFRJ, em particular o IPPMG, edifício premiado do arquiteto Jorge Machado Moreira, cujas condições de conservação e as intervenções recentes comprometem a articulação plástica. A autora recupera a concepção original da edificação e seu contexto de produção, para discutir a sua importância para um plano de recuperação da edificação.

REFERÊNCIAS:

DAMAZ, P. F.. **Art in Latin-American architecture**. New York: Reinhold publishing Corporation, 1963.

GUIMARÃES, Marta C. F.B. **Patrimônio moderno e delito**: duas casas de Affonso Eduardo Reidy, Dissertação (mestrado) - UFRJ/FAU/PROARQ. Rio de Janeiro, 2016.

NIEMEYER, Oscar. Preface. In: DAMAZ, P. F.. **Art in Latin-American architecture.** New York: Reinhold publishing Corporation, 1963.

TRABALHO 01:

A flor e o cristal lapidado, antíteses modernas.

O objetivo deste artigo para o V Enanparq é trazer para a discussão contemporânea do tema da 'síntese das artes' um quadro de referências históricas, desde o século XIX, e a partir da análise dos debates do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, ocorrido em Brasília, em 1959, cujo tema foi "Cidade Nova: Síntese das Artes".

A ideia de uma arte total teve bastante repercussão no final do século XIX, com o conceito wagneriano de *Gesamtkunstwerk* e do movimento inglês *Arts and Crafts*, liderado por William Morris, que propuseram abolir as fronteiras entre artista e artesão para que a arte pudesse ser encontrada em todas as atividades cotidianas. Por sua vez, o *Art Nouveau*, movimento essencialmente decorativo, encontrou na arquitetura de Victor Horta, Gaudi e Mackintosh expressões vernaculares dessa tendência da síntese das artes que tomou conta da Europa inteira, entre 1890 e 1910.

Bem diferente foi a aspiração por parte dos movimentos do início do século XX, isto é, do Neoplasticismo, do Construtivismo e da *Bauhaus*, para os quais as formas geométricas puras, as cores básicas, os elementos, a grade e a estrutura construiriam os objetos, as casas e as cidades novas do novo homem e do novo mundo. A síntese das artes das chamadas vanguardas construtivas confluiu para a "estética da máquina", a começar pela *Deutscher Werkbund* criada por Muthesius, em Munique (1907), que almejava aproximar os *designers* e artistas da produção industrial e introduzir a ideia de padronização sob a liderança da arquitetura, como ilustrada na exposição permanente *Weissenhof Siedlungen (*1927) planejada por Mies van der Rohe, o qual viria a dirigir a *Bauhaus* em 1930 até seu fechamento pelos nazismo, em 1933 (BANHAM,1979). A síntese alcançada pelo *De Stijl* (Neoplasticismo) na chamada arquitetura elementarista, por sua vez, derivou das ideias de Malevitch (WELSH,1986). Em 1924, Van Doesburg, Van Eesteren e Rietveld publicaram um manifesto por uma arquitetura como construção coletiva, anticúbica, antissimétrica, antigravitacional e antidecorativa. Outro membro do Neoplasticismo, J.J.P. Oud, defendia o uso imaginativo da produção em série de portas, janelas, ladrilhos e demais produtos em um número muito pequeno de tipos normatizados, que produziria uma nova forma de arquitetura urbana apropriada para o período industrial que se vivia.

Le Corbusier, em 1936, no auge da chamada "Querela do Realismo" entre os artistas franceses, fez uma palestra intitulada "Destino da Pintura", onde reafirmou seu entusiasmo pela "civilização maquinista" e propôs duas formas de colaboração entre as "artes maiores": a policromia arquitetural e a camuflagem a serviço de um pensamento (LE CORBUSIER, 1987). Coincidentemente, 1936 marca também o início da colaboração de Le Corbusier no projeto do MEC, no Rio de Janeiro, cuja integração das artes não foge a sua concepção de inserção *a posteriori* na arquitetura de murais de azulejo, painéis de pintura, esculturas e jardins.

Antes do Congresso Extraordinário da AICA, em 1959, o tema "Síntese das Artes" foi debatido no âmbito da XXVI Bienal de Veneza de 1952, em uma conferência da UNESCO sobre "O Artista na Sociedade Contemporânea". Lúcio Costa foi o representante brasileiro e apresentou sua teoria da "convergência das resultantes", defendendo uma nova síntese de amplitude universal, onde a beleza "dominada e contida como um cristal talhado", própria da "concepção plástica ideal", concilia-se com a "concepção orgânica e funcional" da "beleza que se abre como uma flor", graças à técnica construtiva moderna. Ou seja, a Idade

da Máquina e do Concreto Armado tornara possível a independência da estrutura e das divisórias, os balanços dos tetos e a relativa autonomia das fachadas, permitindo a conciliação, pela primeira vez na história da arquitetura, entre uma planta "funcional-fisiológica" e uma fachada de caráter "plástico funcional". Além disso, a produção em massa representava, sobretudo, a conciliação do conceito de "arte pela arte" com o conceito de "arte social".

Em retrospectiva, a crença da geração de Lúcio Costa na "Idade da Máquina" nos parece um ponto cego do Movimento Moderno. Hoje, sabemos que algo fundamental se desconstruiu na passagem da escala artesanal à industrial, que já se revelava no Congresso da AICA, em 1959. Em sua palestra sobre "A Dinâmica das Estruturas Urbanas", o arquiteto Bruno Zevi sintetizou bem o cisma entre as gerações de arquitetos. Os jovens de 70 anos, como Le Corbusier, Gropius e Mies van der Rohe, acreditavam no dinamismo de uma cidade artificial. Mas os velhos de 30, 40 e 50 anos então, como o próprio Zevi, já duvidavam. Nesse mesmo ano, a crítica veemente do Team X à tábula rasa do mundo real que o CIAM propunha acabaria por implodir a organização. E, um ano depois, seria a vez da antropóloga Jane Jacobs denunciar a morte das cidades pela ação do *bulldozers*, isto é, pela segmentação do tecido urbano por grandes viadutos e vias expressas e pelo impacto do zoneamento monofuncionalista.

1959 foi também o ano da Primeira Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM-Rio, a ruptura do projeto construtivo brasileiro, o último sopro utópico, como disse o crítico Ronaldo Brito.

REFERÊNCIAS:

BANHAM, Reyner. **Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro** (1985). São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999

COSTA, Lúcio. "O Arquiteto na Sociedade Contemporânea", In: **El Artista en la Sociedade Contemporánea, Conferência Internacional de Artistas**. Veneza, 22 a 8 de setembro de 1952, UNESCO

JACOBS, Jane. **Morte e Vida das Grandes Cidades** (1959). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LE CORBUSIER. Le Destin de la Peinture. In: FAUCHEREAU, Serge (présentation). **La Querelle du Réalisme**. Paris: Éditions Cercles d´Art., 1987.

WELSH, Robert P. **De Stijl**: una reintroducción. In : FRIEDMAN, Mildred et al. **De Stijl: 1917–1931**: visiones de Utopía. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

TRABALHO 02:

Integração plástico e equipamento: o discurso político na arquitetura do milagre mexicano, 1945-1960.

El movimiento de Integración Plástica, entendido como una corriente alterna al hartazgo del lenguaje arquitectónico del racional funcionalismo más radical, fue una propuesta a nivel mundial que buscó explorar la forma arquitectónica y la integración de las artes visuales como un proyecto unificado. Si bien este fenómeno se dio en todo el mundo y es verificable en América Latina con características locales, en México fue un artilugio de propaganada política. Por un lado, se retomó el movimiento del muralismo mexicano de los primeros años después de la Revolución Mexicana (1910-1917) y por el otro, se utilizó en la ejecución de los tres ejes conformadores de arquitectura y urbanismo nacionales: equipamiento para la salud, equipamiento para la educación, equipamiento gubernamental y vivienda colectiva. Es importante aclarar que el decorado y la escolástica en los edifcios en México son de larga tradición, sin embargo, los que se proponen en este análisis, además de la acotación temporal, responden a una tendencia de ciertos arquitectos mexicanos que se adhirieron y se volvieron representantes de un estandarte político.

Las edificaciones analizadas tienen caracterísiticas en común, más allá de las técnicas pictóricas, escultóricas y decorativas utilizadas: narran una historia nacionalista, triunfante y evolutiva que prometen al progreso,la ciencia, y la tecnología como los generadores de una sociedad mejor y feliz. La fórmula infalible de la promesa utópica de un gobierno benefactor que cumple a su pueblo mediante la dotación de obras públicas.

Bajo esta postura se propone hacer un recorrido crítico de obras particularmente ejemplificativas que demuestren esta postura política generadora de objetos arquitectónicos y espacios urbanos. Como antecedente se establecerá un punto de partida, en 1934, con la creación del Mercado Abelardo Rodríguez: Un ejemplo de transformación urbana y dotación de equipamiento para el abastecimiento dirigido a las clases populares que incluía, además, un teatro y un espacio para la enseñanza. Este edificio puede marcarse como el primero, de carácter público, que fue pensado con obra artística incluída desde su diseño conceptual y no adosada posteriormente. Posteriormente se proponen más detenidamente otros ejemplos icónicos: La Ciudad Universitaria de la Ciudad de México y la impronta de Carlos Lazo Barreiro al Plan Maestro de Mario Pani y Enrique del Moral(Con la Biblioteca Nacional de Juan O' Gorman, los Frontones de Alberto T. Arai y el Estadio Olímpico de Augusto Pérez Palacios,etc.); la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas de Augusto Pérez Palacios, Carlos Lazo y Raúl Cacho, Los Hospitales de Enrique Yáñez, la sede del Congreso del Palacio Legislativo, de Mario Pani, por mencionar algunos. De estos ejemplos se hará un énfasis en las propuestas filosóficas, teóricas y doctrinarias que fundamentaron las propuestas de diseño, más allá de un aspecto estético o formal, sino como un manifiesto social. El gran acierto de estos arquitectos fue el de trabajar, codo a codo y durante todo el proceso, con artistas plásticos y muralistas: Carlos Mérida; Diego Rivera, David Alfaro Siquieros, José Chávez Morado y Francisco Zúñiga, entre otros.

La cosmovisión de la representación artística gira, sin embargo, en la exaltación de la culturas precolombinas perdidas como la la raiz más profunda de la identidad nacional mexicana y, el nuevo hombre moderno, social y comprometido, orgulloso de ese orígen busca reencontrarse en una universalidad, latinoamericana, de conciliación del pasado y como una cura de la herida dolorosa de la colonización. Así, se verá reflejados los valores de una nueva humanidad en b´suqueda de la expresión máxima de la libertad y de la lucha por la igualdad. Parte de esa historia se repite, en los ejemplos

mostrados, como un mantra de sanación y de afirmación, nada inocente, del estado: un goierno que sana, que ntiende, cobija, protege y por lo tanto es benefactor. ¿Esto explicaría, tal vez, todas las décadas de un mismo partido frente al gobierno?. Si se mira con los ojos de la propaganda que no es efímera y que se muetrsa real y material, pensamos que sí.

La investigación se realizó, fundamentalmente, con fuentes primarias, muchas de ellas inéditas, que se encuentran resguardadas en los diversos Fondos Archivo de Arquitectos Mexicanos/ Facultad de Arquitectura/UNAM. Los materiales comprenden croquis, planos, memorias descriptivas y fotografías de los procesos de diseño y ejecución. Los fondos consultados fueron principalmente los de los arquitectos: Enrique Yáñez dela Fuente, Mario Pani Darqui, José Villagrán García, José Luis Benlliure Galán y Augusto Pérez Palacios. La utilización de fuentes secundarias se utilizó escasamente, ya que es muy amplia y variada. Se decidió que, al contar con documentos originales, se quizo dar prevalencia a las voces de los arquitectos desde sus archivos y, desde ahí, buscar otras formas de interpretar. El manejo de fuentes primarias sirvieron como guía. Esta información se complementó con la consulta de revistas, periódicos, boletines y publicaciones de la época que dieron testimonio de aquel momento histórico, tan particular, de la historia del país: un afortunado encuentro entre el talento, la factibilidad económica y la voluntad política en beneficio de la mayoría de la población, que hizo posible acercar el arte, la fruición y el equipamiento de calidad a las clases populares con un discurso de conciliación, esperanza e integración de un estado nación.

REFERÊNCIAS:

Fuentes Documentales Primarias Consultadas:
Archivo de Arquitectos Mexicanos, Facultad de Arquitectura, UNAM. Fondos:
Fondo Mario Pani Darqui
Fondo Enrique Yáñez de la Fuente
Fondo Augusto Pérez Palacios
Fondo José Villagrán García
Fondo José Luis Benlliure Galán
Fondo Enrique de la Mora y Palomar
Fondo Félix Candela
Fondo Academia Nacional de Arquitectura
Fondo Independiente: Colección: Jorge Bravo.

ACEVEDO, Esther et al, “Integración de la arquitectura y de las artes plásticas”. ***Diego Rivera. Textos polémicos*** **(1950-1957)** . México: Colegio Nacional, 1999.

ARAI, Alberto T., "Caminos para una arquitectura mexicana". **Espacios.** México, febrero y octubre de 1952

ARANGO, Silvia. **Ciudad Y Arquitectura**, México:Fondo de Cultura Económica, 2012

CARRANZA, Luis E. **Architecture as revolution, episodes in the history of Modern Mexico**. USA: University of Texas press, , 2010

CHÁVEZ MORADO, José. ***La pintura mural en la integración plástica. Experiencias del muralismo mexicano***. La Habana: Departamento de Bellas Artes, 1960

GONZÁLEZ GORTÁZAR, Fernando. **La arquitectura mexicana del siglo XX**. México: Lecturas mexicanas, Conaculta, , 1996

HIJAR Alberto, "La integración plástica". ***La arquitectura mexicana del siglo XX***. México:Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994

KATZMAN, Israel. **La Arquitectura contemporánea mexicana, precedentes y desarrollo**. México: INAH, , 1964

LÓPEZ,Rafael. **Orígenes de la arquitectura técnica en México: 1920-1933. La Escuela Superior de Construcción**. México: Colección Ensayos, Universidad Autónoma de México , 1984

MAYAGOITIA, Mauricio. "La arquitectura contemporánea en México, Notas polémicas". **Artes de México**, México No. 36, año IX, 1961.

MÉRIDA, Carlos. **El diseño, la composición y la integración plástica de Carlos Mérida, catálogo de exposición**. México: UNAM, 1963

MORAL Enrique del, "Ensayos sobre el estilo y la integración plástica", ***Cuadernos de arquitectura***. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, n.16, 1964

NOELLE, Louise. "Integración plástica y funcionalismo. El edificio del Cárcamo del Sistema Hidráulico Lerma y Ricardo Rivas". **Anales de investigaciones Estéticas**. México: IIE/UNAM, Vol. XXIII, N. 78, 2001.

NA**. Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura Mexicana del siglo XX 1900-1980**.Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, , V. I, No. 20-21, México: SEP, INBA, 1982.

OLIVARES, Marta. " Reflexiones sobre integración plástica". **Agora**. México, abril/junio 2005
http://discursovisual.net/dvweb04/agora/agoolivares.htm

PANI, Mario y MORAL, Enrique del. ***Construcción de la Ciudad Universitaria del Pedregal. Concepto programa y planeación arquitectónica.*** México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

PÉREZ Palacios, Augusto, "Algunos aspectos del nuevo Centro SCOP". **Espacios,** México: n° 21-22, , Octubre-diciembre 1954.

ROBINA De, Ricardo. "Evolución de la arquitectura contemporánea". **Arquitectura México.** México: No. 32, octubre 1950.

SUÁREZ, Orlando S. **Inventario del muralismo mexicano**. México: UNAM, 1972

TIBOL, Raquel. "Integración Plástica". ***Cuadernos de arquitectura***. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, n. 20, 1965

TIBOL, Raquel. ***Textos de David Alfaro Siqueiros***. México: Fondo de Cultura Económica, 1974

YÁÑEZ, Enrique. **Del funcionalismo al post-racionalismo, ensayo sobre la Arquitectura Contemporánea en México.** México: UAM-A, 1990.

TRABALHO 03:

O valor social e estético nos hospitais do arquiteto José Villagrán Garcia.
El valor social y estético en los hospitales del arquitecto José Villagrán García.

En la búsqueda constante que algunos arquitectos mexicanos emprendieron desde finales del siglo XIX, estuvo presente desarrollar una arquitectura mexicana para su tiempo; es decir, formar una arquitectura mexicana y moderna. Esa preocupación germinó en el arquitecto Villagrán García, quien desde muy joven estructuró su teoría axiológica sustentada en valores: útil, lógico, estético y social. Convencido de que la arquitectura debe ser cabalmente comprendida cuando se le aprecia como un conjunto integrado de valores.

Gracias al espíritu nacionalista que propicio la Revolución mexicana, se construyó una corriente plástica y formal de pertenencia para exaltar lo nativo y tradicional que estimuló la búsqueda de una arquitectura propia; abrió el panorama a que se desarrollaran tendencias o manifestaciones plásticas a lo largo del siglo. En el nacionalismo plástico de la primera mitad del siglo, fue recurrente integrar signos o símbolos que expresaran la síntesis de las raíces de una identidad. No obstante que en otras propuestas fueron menos explícitos; en general, se utilizaron los preceptos compositivos en otra lógica. Así, en las obras del arquitecto José Villagrán García se expresa un nuevo lenguaje de belleza con tendencia vanguardista que aporta a una arquitectura propositiva en México.

Las reflexiones de Villagrán, a partir de los años veinte, están destinadas a renovar la arquitectura mexicana. Con un pensamiento de avanzada abrió a nuevas formas de creatividad, a considerar otros órdenes compositivos; a concebir los aspectos de armonía y belleza inherentes a la arquitectura, porque ésta tiene sus propias particularidades que la orientan, como en las otras artes, para así destacar sus valores. Formó la Escuela de Arquitectura, promoviendo en las aulas sus ideas que influenciaron a las nuevas generaciones de arquitectos y orientaron la producción arquitectónica por varias décadas.

Asimismo, en la práctica marca un punto de partida en la arquitectura contemporánea de México. La huella de su pensamiento quedó registrada en los hospitales que construyó, mismos que son hitos en la evolución de la arquitectura mexicana. En ellos, se puede comprender el vínculo de la teoría y el proyecto al de la arquitectura con la sociedad. Particularmente, su interés de aportar a una arquitectura nacional un tanto fuera de las imitaciones extranjeras (porque éstas, estaban posesionándose del entorno arquitectónico a nivel internacional). Por eso, plasmó con valores formales y plásticos la idea de formar la verdadera arquitectura mexicana, en la que también hacía un llamado a no copiar, impulsando un principio de verdad, definido como de sinceridad.

En las disertaciones sobre su teoría, destaca la importancia de los valores esenciales de la arquitectura, la necesidad de que la arquitectura es para vivir; por eso, la arquitectura tiene el valor de ser útil, ampliamente debe cumplir su papel social y debe ser estéticamente agradable al alma. Más allá de las funciones utilitarias y económicas, debe ser práctica, sencilla y funcional. Así, reivindicar el sentido útil y emocional que debe proporcionar el espacio habitable, tanto en su interior como en su exterior. Por eso, destacó la importancia del programa arquitectónico en su doctrina, mismo que ayudara a organizar la idea general con las directrices esenciales, para después estructurar y plasmarlas en un proyecto.

Consecuente con sus ideas, sus obras hospitalarias son pioneras en otorgar un carácter social a éste género y en abordar al hospital como una obra de arte. En las directrices que aplicó en el desarrollo de sus proyectos, es claro observar el código de un nacionalismo, amalgamado al progreso arquitectónico en una perspectiva de renovación que incluye a la belleza

Villagrán fue invitado a desarrollar los primeros hospitales surgidos de la Revolución; así, llevó su inquietud teórica de concebir al hospital, técnico, funcional, económico y artístico como una obligación del arquitecto. Como recurso expresivo, lógico y congruente con sus ideas, el valor estético tuvo igual importancia que los otros valores. En ellos, precisó su aportación estética con los criterios conceptuales y prácticos que se manifestaron desde el trazo general de los conjuntos para la optimización de los recursos naturales y generar el confort interno, hasta en la disposición de los tanques de agua que dispuso el arquitecto en lugares estratégicos, destacándolos como esculturas públicas, jerarquizándolos para a partir de ellos organizar la composición general de los conjuntos; además de darle el carácter a su función, porque se concibieron como una alegoría a la salubridad e higiene, dando simbolismo al conjunto.

Entre otros recursos plásticos a los que José Villagrán recurre, son para generar las secuencias espaciales, logrados con los trazos del conjunto y las proporciones volumétricas con los que manifiesta armonía. De igual manera, con el tratamiento de las fachadas se destaca el juego de volúmenes, el ritmo y las proporciones. Enfatiza la función de los espacios como parte de su principio de sinceridad, entre ellos, con las terrazas, los espacios de estar o de convivencia y las rampas internas como externas, que además de ser un muy importantes para la composición plástica, les acentúa su función y utilidad. La percepción del arte se manifiesta en pisos, paredes, sobre todo en los que se incluyeron murales, bajo y altos relieves; en los ritmos geométricos de las estructuras y los materiales empleados para resaltar el color y las texturas, porque incluso aplicó en las escaleras como en mobiliario; en los andadores, las fuentes y los jardines. Además de que constituyen una manifestación clara de la integración plástica en la arquitectura,

Las enseñanzas de Villagrán hicieron eco en varios de sus discípulos, algunos, como Enrique Yáñez, construyeron basta obra hospitalaria; destacan también, porque impulsaron los conceptos estéticos para mostrar que en los hospitales también se puede comprender el arte. De los conjuntos nosocomiales en los que se promovió la integración plástica en la producción de la arquitectura, fue fundamental la participación de varios artistas plásticos que pertenecían al Movimiento Plástico en México.

REFERÊNCIAS:

BURIAN, Edward R. **Modernidad y arquitectura em México**. México: GG, 1998.

De ANDA, Alanis Enrique. **Historia de la arquitectura mexicana**. México: GG, 2006.

VARGAS SALGUERO, Ramón. **José Villagrán García**, vida y obra. México: INBA, 1984.

TRABALHO 04:

Síntese e integração das artes na arquitetura moderna brasileira: arte pública e cidade.

Ocupar a cidade e fazer da arquitetura o suporte para a inserção da arte desenvolveu-se na história da cultura urbana, sobretudo no século XIX com o crescimento das cidades e ativação dos espaços públicos. Uma série de monumentos, esculturas, fontes e jardins foram incorporados no desenho das cidades, compondo todo um repertório de *Arte Pública*.

Camilo Sitte contribuiu, em 1889, com seu livro "Construção das cidades segundo princípios artísticos". Então, falar de Arte Pública era necessariamente falar de estética urbana e do desenho da cidade. Tais contribuições foram tão importantes que, em 1914, a escola de urbanismo da França recebeu o título de *Escola Superior de Arte Pública*, para mais tarde denomina-se *Escola de Altos Estudos Urbanos* da Universidade de Paris. Estes princípios estéticos de ordenação urbana foram referência tanto para o desenho da cidade no inicio do século XX, como também para uma política de gestão de implantação de esculturas e monumentos nos espaços públicos.

Posteriormente, movidos pela integração das artes no contexto da arquitetura e da cidade, grupos de artistas e arquitetos, sobretudo na Europa, promoveram estratégias e ações. Dois foram destaque nesse processo, o *Construtivismo Russo* (1919-1934), com sua proposição de *Arte Sintética*, e o grupo da *Escola de Amsterdam* (1915-1930), com a proposição de *Projeto Integral.* Esta última, reconhecida, principalmente pelas obras de Berlage, Van Velde, Michel Klerk, Piet Kramer e Van Der Mey Melchior, marcou seus projetos pelo expressionismo, com a tese da arquitetura como promotora de uma estreita aproximação com as demais artes visuais. Maristela Casciato (1987) caracterizou esta escola pelo conceito de "projeto integral", onde a arquitetura se apresentaria como suporte prioritário e integrador de todas as artes.

O desenho integral da cidade enquanto *Arte Pública* foi cedendo lugar aos novos paradigmas da urbanística moderna, que substituiu o conceito de estética urbana pela função urbana. Na perspectiva funcionalista, a escultura, os monumentos públicos e a arte da jardinaria passaram a ser considerados dispositivos de decoração e, portanto obsoletos.

Tal reducionismo, aplicado pelo Estilo Internacional, encontrou resistência por parte de artistas e arquitetos junto aos congressos da UIA (União Internacional de Arquitetos) e nos CIAMs (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna). Léger no 4º CIAM (1933) dissertou sobre a importância da integração da Arquitetura e Artes, mas só a partir do 6º CIAM (1947), por influência de Le Corbusier, retomou-se a temática com esta pauta presente no 8º Congresso, Rodesdon, Inglaterra (1951) e no 9º Congresso, Aux-de- Provence (1953).No Brasil, a partir da postura crítica e estética de Lucio Costa e demais arquitetos de vanguarda, o *Projeto Integral* foi adotado com pioneirismo e serviu de referência ao debate realizado dentro dos CIAMs.

O edifício do Ministério da Educação e Saúde (MES), atual Gustavo Capanema ou MEC (1936/1945), representou um marco inaugural, referência em âmbito internacional na busca pela Síntese das Artes. Jardins, escultura e murais formam uma unidade inseparável no conjunto. Dois grandes painéis de azulejos, de Cândido Portinari, compõem a entrada do edifício. Um voltado para a Avenida Graça Aranha, e o outro nos pilotis, cerca do hall de entrada. Ainda nos interiores encontram-se obras do artista retratando a

realidade brasileira, o mural em têmpera representando as brincadeiras e Jogos Infantis e mais doze afrescos representando os ciclos econômicos do Brasil.

O percurso pelo edifício proporciona a contemplação de obras que vão desde as citadas até um conjunto de esculturas. Já na entrada têm-se duas obras de Celso Antônio e a escadaria esculpida em mármore branco, e com ponto focal, junto ao jardim, está o *Monumento à Juventude Brasileira*, de Bruno Giorgi. No terraço jardim, projetado por Roberto Burle Marx, foi inserida a *Mulher Sentada*, de Adriana Janacopoulos. O conjunto se completa com a impressionante escultura na parede externa do auditório, "Prometheus" de Lipchitz´s.

Marx comparece com um tratamento paisagístico lírico, com uma gestualidade biomórfica, onde a linha ondulante ou *streamline* atua como núcleo mole. A mescla da linha livre do jardim, com a estrutura dura e reta da Arquitetura, forma parte do princípio *plástico ideal* proposto por Lúcio Costa.

O MEC abriu em definitivo a parceria do paisagista com os arquitetos modernos, um trabalho que qualificou a arquitetura brasileira. Tal parceria foi além do desenho dos jardins, e, em muitos edifícios, Marx participou com a elaboração de murais, como é o caso da Igreja da Pampulha, de Oscar Niemeyer. Já no conjunto do Pedregulho, de Reidy, encontramos esta dupla participação, painel mural e jardim, como também em obras de Rino Levi.

Os jardins de Burle Marx representaram, internacionalmente, o jardim moderno, tanto por sua linguagem sintonizada com as vanguardas, como pela relação com a arquitetura, contribuindo, para além de ampliar o repertório estético dentro do campo da jardinaria moderna, para expandir o conceito de *Arte Pública*.

Esta *Arte Pública* se integrou ao contexto da *Arquitetura Moderna* em diferentes níveis, como bem expressa o emblemático Monumento Nacional aos Mortos da Segunda Guerra Mundial (Monumento dos Pracinhas).

Dos anos de 1940 a 1950, o Brasil tornou-se referência internacional à prática integradora das artes. Tal referência ampliou-se com a construção de Brasília em 1960. A Capital Federal recebeu não só edifícios emblemáticos de Oscar Niemeyer e jardins de Burle Marx, mas obras de artistas como: Portinari, Bruno Giorgi, Tenreiro, Ceschiatti, Franz Weissmann, Tomie Ohtake e Athos Bulcão. Este último marcou imensurável presença integrando seus painéis de azulejos na arquitetura e nos espaços públicos, imprimindo uma inserção inovadora de *Arte Pública* e contribuindo para configurar o caráter da cidade moderna

REFERÊNCIAS:

CASCIATO, Maristela. **La Scuola di Amsterdam**. Bologna: Zanichelli, 1987.

LE CORBUSIER. *L'Architecture et les Arts Majeurs*. Trad. .port. A arquitetura e as Belas-Artes. ***Revista do Patrimônio Histórico e Artistico Nacional*** **(**19):53-69, 1984

SANTOS, Cesar Floriano dos. "Roberto Burle Marx: El jardín como escenário del Arte Público". In: MADERUELO, Javier. **Arte Público: arte y naturaleza**. Huesca: Diputación de Huesca, 2000.

SANTOS, Eloisa. **O paisagismo de Burle Marx e a moderna arquitetura brasileira**. Dissertação (mestrado) PROARQ/FSAU/UFRJ.Rio de Janeiro, 2004.

TRABALHO 05:

IPPMG: da escola carioca à universidade

A escola carioca de arquitetura moderna chegou à Universidade do Brasil (atual UFRJ) por um de seus expoentes, Jorge Machado Moreira, arquiteto-chefe do Escritório Técnico (então ETUB, atual ETU) entre 1949 e 1962. Praticamente uma folha em branco, o campus Cidade Universitária[1], também conhecido como Fundão, surgiu no terreno composto pelo aterro e unificação de oito ilhas da Baía de Guanabara onde ele e sua equipe aplicaram as propostas urbanísticas e edilícias modernas.

A reflexão aqui proposta se concentra no Instituto de Puericultura e Pediatria Martagão Gesteira (IPPMG), obra singular quanto à sua representatividade como arquitetura moderna; como objeto arquitetônico, dentro de uma concepção de síntese das artes; e como edifício de função hospitalar. Com projeto e obra entre 1949 e 1953, inaugurou simbolicamente a Cidade Universitária. Foi primeiro ainda no prêmio para edificações hospitalares na 2ª Bienal de Arquitetura em São Paulo com menção de obra exemplar pelo júri. Dois anos depois, compôs o catálogo da exposição *Latin American Architecture Since 1945*, decorrente da exposição homônima do Museu de Arte Moderna de Nova York, organizada por Henry-Russel Hitchcock, em 1955.

A qualidade do IPPMG deve-se à resposta dada a funcionalidade hospitalar por um conjunto de pavilhões entremeados por jardins de Burle Marx e painéis murais, constituindo um exemplo de síntese das artes em que o arquiteto atuou como articulador. Assim como preconizava Lúcio Costa (1959), não ocorre uma fusão cenográfica e sim uma comunhão com a arquitetura, concebida e executada com consciência plástica, como arte em si mesma, condição para que a pintura e a escultura possam a ela integrar-se.

Nas imagens divulgadas à época, percebe-se a intenção de valorização dos aspectos plásticos do edifício em perspectivas (Figura 1). Acentuava-se a volumetria de linguagem "pós-cubista, abstrata e racional" orientada por um "espírito detalhista" que chega ao "delírio do ótimo", como nos fala Roberto Conduru (1999), inserido ainda nos jardins que criavam a atmosfera de uma nova natureza no recém-criado terreno, agregando, assim, um valor simbólico. Para o arquiteto-chefe do ETUB, "fazer arquitetura é idealizar a obra visando a resolver, com intenção plástica, o problema proposto [...] buscando sempre a verdade, quanto à sua finalidade e função, tanto na forma como no uso de materiais" (MOREIRA, 1980 In: CZAJKOWSKI, 1999, p. 13).

[1]A construção do campus iniciou em 1949 e a inauguração definitiva somente ocorreu em 1972. Dos doze edifícios projetados pelo ETUB, tendo Machado Moreira à frente, apenas cinco foram concluídos: Instituto de Puericultura e Pediatria Martagão Gesteira (IPPMG), a sede da Faculdade de Arquitetura (FAU), o Centro de Tecnologia (CT), o Hospital Universitário (HUCFF) e o Alojamento. Todos eles racionalistas, articulando prismas ortogonais com pátios em uma "uniformidade sem monotonia" (CONDURU, 1999).

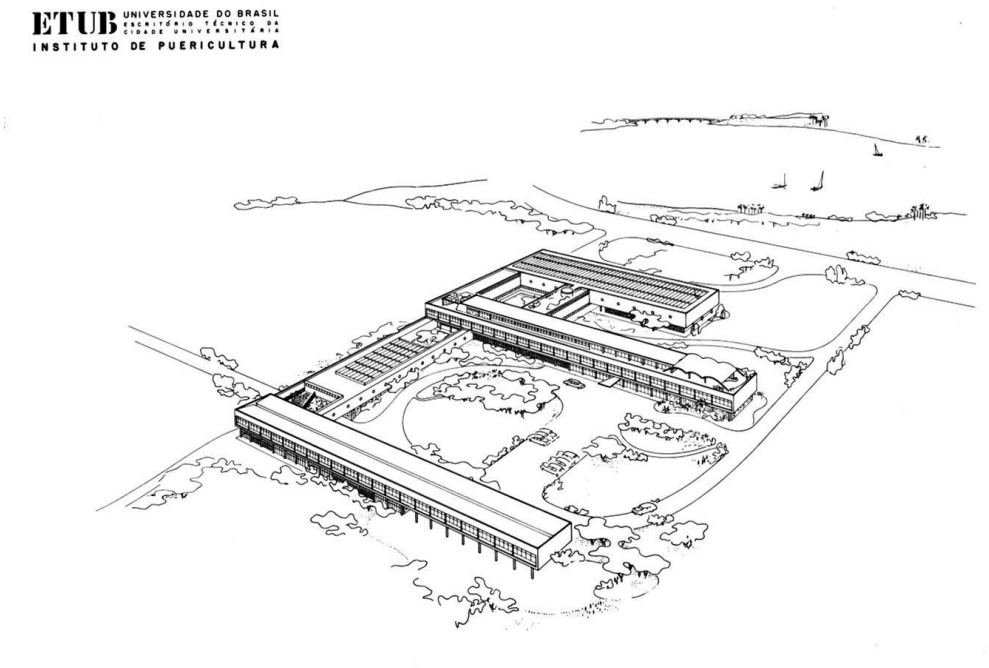


Figura 1: Perspectiva do IPPMG
Fonte: Arquivo COPRIT-ETU-UFRJ

Jardim (2013) aponta que o arquiteto se utilizou de dois recursos: a estética adquirida no estudo e vivência com o arquiteto Le Corbusier e a estratégia de conciliação entre técnica construtiva e arranjo espacial adotada pela escola moderna alemã. Desse modo, considera que o IPPMG possui uma clara referência na Casa Savoye, quase uma "aplicação didática" dos cinco pontos da Nova Arquitetura, reinterpretados pelo arquiteto da escola carioca. A reinterpretação ocorre exatamente pela estratégia de conciliação racionalista, pois, ao contrário dos projetos de Le Corbusier, em que a estrutura e os panos de alvenaria são totalmente independentes para destaque da técnica estrutural, nos projetos de Jorge Moreira e marcadamente no IPPMG, há uma malha que define não só a posição dos pilares, mas também os painéis de fechamento, os montantes de esquadria, o ritmo das fachadas, a paginação dos pisos e paredes "e de tudo o mais que constitui e define o espaço e a construção" (JARDIM, 2013, p.30).

O IPPMG se trata, como já mencionado, de um complexo hospitalar em tipologia formal em pavilhões dispostos em pente, composto de três blocos interligados por um quarto, para abrigar um programa dedicado à assistência materno-infantil. No projeto original, os três blocos transversais paralelos se destinavam ao Hospital, Ambulatório e Abrigo Maternal e o bloco longitudinal ao Banco de Leite.

Quanto ao tratamento do edifício, ressalta-se ainda que para cada setor funcional correspondeu um volume arquitetônico e que cada volume possui uma planta "funcional fisiológica" e uma fachada de caráter "plástico funcional", tal como preconizado por Lúcio Costa (LOBO, 2009). Cabe ressaltar que, devido aos pátios abertos, todas as fachadas possuem tratamentos de qualidade, não sendo hierarquizadas e impossibilitando a definição do que seria a frente do IPPMG (JARDIM, 2013).

No entorno do edifício, os jardins de Roberto Burle Marx com canteiros sinuosos em marcada oposição à ortogonalidade do edifício[2]. São especificidades aqui, os conjuntos de alto porte propostos para trazer também um contraste vertical (COSTA, 2013) e a existência de um pequeno parque em frente à Pupilaria com tratamento paisagístico diferenciado, onde se idealizou uma relação poética com a borda da água como pode ser visto na Figura 2. Há ainda os painéis de azulejos presentes por todo o edifício, com destaque para o assinado que marca a entrada do Banco de Leite.

Apesar da integridade da forma original e da preservação da maioria dos detalhes, a edificação ao longo de sua trajetória sofreu significativas mutilações nos jardins, demolições internas, fechamento de áreas em que haviam pilotis antes permeáveis e acréscimos de caráter emergencial ou ocupação desordenada por estacionamentos nos pátios. No terraço-jardim, os canteiros foram suprimidos e as abóbadas de concreto foram vedadas (Figura 3). As modificações internas se referem à compartimentação dos espaços originais predominantemente por divisórias.

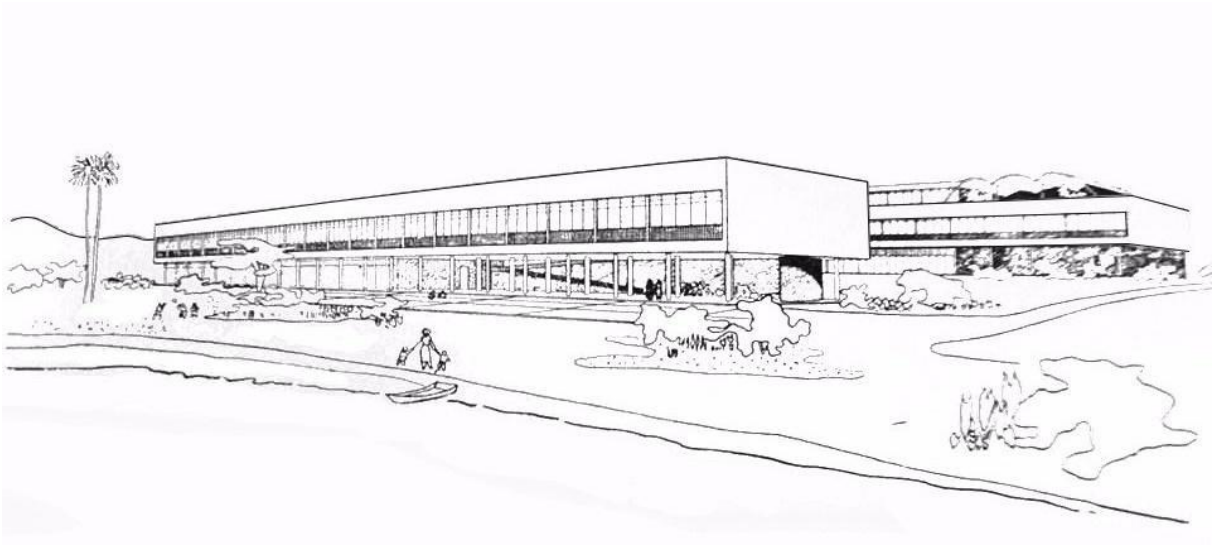


Figura 2: Perspectiva do Abrigo Maternal e Pupilaria
Fonte: BARBOZA;MOREIRA, 1952

[2]Mesmo partido adotado ainda no projeto do MESP, a primeira das oito parcerias entre Machado Moreira e Burle Marx, sendo o IPPMG e a FAU na Cidade Universitária (COSTA, 2013).

Figura 3: Terraço-jardim após a inauguração e atualmente
Fonte: IPPMG, 2013 e SOUZA, 2015

As intervenções urbanísticas no entorno foram mais nocivas; de 1992 a 1994, a construção da RJ 071 (linha vermelha) ocasionou a perda de parte da área ajardinada externa e, em 2010, a implantação do terminal rodoviário do campus se deu sobre outra parte do jardim. Mais recentemente, a locação do terminal BRT com a adição de uma faixa de circulação causou a perda de mais uma parte do jardim.

De modo diverso dos imóveis que hoje fazem parte do patrimônio cultural edificado da UFRJ, os quais muitas vezes se caracterizam como uma colcha de retalhos de intervenções improvisadas e não registradas ao longo dos anos, dificultando a restauração, o IPPMG mantém sua autenticidade arquitetônica bem preservada. Assim, os desafios de sua preservação consistem na conciliação do uso hospitalar, possuidor de demandas específicas e constantemente em atualização, na falta de conscientização do moderno como patrimônio cultural e na sempre presente falta de manutenção e conservação dos edifícios universitários.

Atualmente, o edifício não possui qualquer proteção pelos órgãos de preservação do patrimônio cultural[3]. As ações realizadas na edificação e na área adjacente demonstram o pouco caso em relação ao seu valor histórico, arquitetônico e paisagístico, e torna-se urgente uma maior atenção para com suas características especiais, pois pensar “o modernismo na pós-modernidade” (HUYSSEN, 2014) é necessário ao presente.

[3] Sabe-se de um processo de tombamento municipal em andamento pelo Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH).

REFERÊNCIAS:

AMORA, Ana M. G. A.; SOUZA, Eliara, Beck. **IPPMG: obra exemplar, síntese das artes, de Jorge Machado Moreira.** Recife: XI Seminário Docomomo, http://seminario2016.docomomo.org.br/

CONDURU, Roberto T. Razão ao Cubo. In: CZAJKOWSKI, Jorge Paul, (org.). **Jorge Machado Moreira**. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999. p. 14-33.

COSTA, Lucio. A arte e a educação. In: CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE, 1959, Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. **Anais...** Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro: 1959. Disponível em: <http://www.jobim.org/lucio/bitstream/handle/2010.3/3593/V%20A%2006-03324%20L.pdf?sequence=3>. Acesso em: 24 mar. 2016.

MOREIRA, Jorge M. Depoimento, 1980. In: CZAJKOWSKI, Jorge Paul, (org.). **Jorge Machado Moreira**. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999. p. 12-13.

JARDIM, Paulo. O arquiteto e a arquitetura do IPPMG. In: RODRIGUES, Ana Lúcia de Mello et al. **Instituto de Puericultura e Pediatria Martagão Gesteira**: 60 anos. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

LOBO, Maria da Silveira. Antíteses Modernas: a flor, o cristal e o bulldozer. In: LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Alberto (coord.). **Cidade Nova, Síntese das Artes**: Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959: Brasília, DF, São Paulo, SP e Rio de Janeiro, RJ). Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009. p. 16-20.

COSTA, Lucia. Os jardins de Roberto Burle Marx para o Instituto de Puericultura da UFRJ. In: RODRIGUES, Ana Lúcia de Mello et al. **Instituto de Puericultura e Pediatria Martagão Gesteira:** 60 anos. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

HUYSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**. Modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

Salvador - 2018

LUGAR, CORPO E EXPERIÊNCIA NA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

PLACE, BODY AND EXPERIENCE IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE

LUGAR, CUERPO Y EXPERIÊNCIA EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

COORDENADOR:
MOREIRA, Fernando Diniz
Ph.D. em Arquitetura; Professor da DAU UFPE e do PPGDU da UFPE; fernando.diniz.moreira@gmail.com

TRABALHO 01:
Em *quiasma*: aproximações sobre a experiência em arte e arquitetura
ZONNO, Fabiola do Valle
Ph.D História Social da Cultura -PUC-RJ; Professora da FAU-UFRJ e do PROARQ-UFRJ; fabiolazonno@fau.ufrj.br

TRABALHO 02:
A Espacialidade inclusiva de Robert Smithson
CALOVI PEREIRA, Tânia
Ph.D. em Arquitetura, Professora da FAU Unisinos; tcalovi@gmail.com

TRABALHO 03:
A luz sobre as formas: corpo e experiência na arquitetura de Steven Holl
MOURA, Ingrid Feitosa de,
Arquiteta, Mestre em Desenvolvimento Urbano (UFPE); ingridfmoura@gmail.com

TRABALHO 04:
Entre Produção e Representação: fachadas de Herzog & De Meuron
MOREIRA, Fernando Diniz
Ph.D. em Arquitetura; Professor da DAU UFPE e do PPGDU da UFPE; fernando.diniz.moreira@gmail.com

TRABALHO 05:
Peter Zumthor: Termas de Vals
SILVA, Vanisa Almeida
Mestre em Arquitetura pelo PROARQ-UFRJ; silva.va@outlook.com.br

LUGAR, CORPO E EXPERIÊNCIA NA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

PLACE, BODY AND EXPERIENCE IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE

LUGAR, CUERPO Y EXPERIÊNCIA EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

TRABALHO 01:
Em *quiasma*: aproximações sobre a experiência em arte e arquitetura

TRABALHO 02:
A Espacialidade inclusiva de Robert Smithson

TRABALHO 03:
A luz sobre as formas: corpo e experiência na arquitetura de Steven Holl

TRABALHO 04:
Entre Produção e Representação: fachadas de Herzog & De Meuron

TRABALHO 05:
Peter Zumthor: Termas de Vals

LUGAR, CORPO E EXPERIÊNCIA NA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

Os processos industrializados de construir, o estímulo ao desenho universal e a racionalização dos ambientes terem trazido grandes avanços para o campo da construção, mas não tem levado necessariamente a uma apreciação da arquitetura como um fato cultural. O edifício é cada vez mais resultado da junção, em um determinado sítio, de elementos construtivos industrializados e produzidos em outros lugares, o que compromete sua relação com o lugar. As pesquisas aqui constantes procuram refletir sobre a maneira como os edifícios adquirem significado pela forma como experienciamos seus espaços e por meio de sua inserção no lugar e no território. Como a arquitetura pode atender aos aspectos existenciais e humanos, explorando a experimentação pelo corpo explorando outros sentidos, além da visão? Como a arquitetura pode reforçar nossa sensação de realidade e identidade pessoal, de fazermos partes deste mundo? Como fazer edifícios significativos se suas partes já existem antes mesmo de seu projeto ser pensado? Como arquitetura pode acomodar e integrar diferenças? Como resolver o conflito entre tecnologia e lugar?

As pesquisas partiram de uma abordagem fenomenológica, mas particularmente informada por autores que tem trabalhando mais recentemente com as questões acima na arquitetura, como Juhani Pallasmaa, Mohammed-Reza Shirazi e David Leatherbarrow. A fenomenologia na arquitetura tem se renovado como uma forma de compreender a arquitetura e suas relações, assim como nortear a prática de alguns arquitetos, como Steven Holl e Peter Zumthor, entre outros. Estes arquitetos têm buscado criar espaços a partir da experiência corporal, de modo a tomar as decisões arquitetônicas, formais, materiais e de qualidades de luz, levando em conta seu potencial de promover experiências multissensoriais e enraizadas em culturais e existenciais. Essa compreensão do espaço da arquitetura, portanto, enfatiza a importância dos aspectos intangíveis do espaço, que desempenham um papel fundamental na maneira como o homem se sente e se relaciona com os espaços em que vive. Pode-se dizer que a fenomenologia oferece outra maneira de olhar os valores intangíveis da arquitetura. Se o homem é essencialmente um ser espacial, como alegam Heidegger e Merleau-Ponty, a experiência corporal se apresenta como uma maneira de conhecer e atribuir significados ou valores às coisas do mundo.

Os trabalhos aqui apresentados partem da premissa de que a arquitetura só pode ser vivenciada, sentida e compreendida por meio da experiência corporal, visto que existem aspectos materiais de um edifício impossíveis de serem compreendidos apenas por meio de fotografias, plantas e demais desenhos técnicos. A motivação para este simpósio adveio da necessidade de reunir pesquisadores que estejam buscando fortalecer, no ensino e na crítica de arquitetura, interpretações que superem explicações deterministas, superficiais ou críticas de arquitetura que vão além dos simples elogios e/ou das explicações evasivas, mas que busquem contribuir para uma interpretação que adentre mais a fundo na experiência arquitetônica ao atentar aos aspectos intangíveis da arquitetura e sugerir uma maneira de compreender os significados e lidar com os espaços, a luz e os materiais na arquitetura, utilizando-se da experiência como fonte de conhecimento.

Este simpósio é composto por cinco trabalhos. Fabiola Zonno, trata do tema da experiência em arte e arquitetura e oferece uma descrição fenomenológica do Museu Kolumba, obra de Peter Zumthor em Colônia, a partir da conjugação entre experiência vivenciada do edifício, os escritos do arquiteto e a conceitos da fenomenologia. Apoiada no conceito de espacialidade de David Leatherbarrow, Tania Calovi investiga a experiência espacial proposta pelos *earthworks* de Robert Smithson, buscando compreendê-los

a como ferramentas projetuais que dialogam com o mundo e que possibilitam novos entendimentos sobre a relação entre arte, arquitetura e paisagem. Por sua vez, Ingrid Moura interpreta os significados intangíveis da luz na arquitetura por meio da descrição fenomenológica de um edifício de Steven Holl, *Higgins Hall Insertion*, no Pratt Institute, em Nova York, e de uma síntese dos temas da 'fenomenologia fenomênica' de Mohammed Reza Shirazi (2014), dos efeitos luminosos de Millet (1996), e dos conceitos de Steven Holl: *anchoring, intertwining e parallax.* Fernando Diniz Moreira oferece uma reflexão sobre a forma como as fachadas provocam nossos sentidos e enriquecem o significado dos edifícios, detendo-se em algumas fachadas de edifícios do escritório Herzog & De Meuron. Por fim, Vanisa Almeida oferece uma descrição fenomenológica das Termas de Vals de Peter Zumthor traçando relações com o ideário presente na fala do arquiteto e o pensamento de Martin Heidegger.

TRABALHO 01:

Em *quiasma*: aproximações sobre a experiência em arte e arquitetura

Nosso trabalho em pesquisa investiga a relação entre a arquitetura e as demais artes no campo ampliado contemporâneo, partindo de alguns possíveis platôs que nos permitiriam mapear afinidades e transversalidades críticas entre conceitos trabalhados, processos poéticos e as próprias obras. Um destes possíveis é a noção de "quiasma", própria da fenomenologia de Merleau-Ponty, reconhecível na compreensão da experiência, reunindo sensível e pensamento, a partir do "corpo".

No campo da arte, obras de Robert Morris e Richard Serra podem ser ditas campos de experiência em "externalidade"; aproximando Merleau-Ponty (2003:118), "raios de espacialidade e temporalidade, emitidos no segredo de minha carne". No discurso de Morris, a simplicidade da forma não significa simplicidade da experiência; ao invés da apreensão "objetual", tudo-ao-mesmo-tempo, nos fala da "*presentness*": o espaço real é experienciado em tempo real, o corpo está em movimento e a memória, a reflexão e a fantasia podem ou não acompanhar a experiência (2006:404). A partir de Serra, distinguem-se as ideias de "pensamento abstrato" e "pensamento da experiência"; valoriza-se o andar e perceber bordas, numa poética em que não só os limites do idealismo formal se apresentam, mas se evidencia o sentido material como parte de uma experiência tátil, porque não dizer, sinestésica.

Para Merleau-Ponty a percepção nasce no recesso de um corpo. O quiasma é o entrelaçamento entre o visível e o invisível, o vínculo da carne e da ideia, ideia que é não o contrário do sensível, mas sua profundidade. Em suas palavras, somos capazes de alcançar o sentido pois, "a ideia musical, a ideia literária, a dialética do amor e as articulações da luz, os modos de exibição do som e do tato falam-nos" (2003, p.121).

A partir da reflexão fenomenológica, Juhani Pallasmaa enfatiza: "contemplamos, tocamos, ouvimos e medimos o mundo com toda nossa existência corporal, e o mundo que experimentamos se torna organizado e articulado em torno do centro de nosso corpo" (2011: 61). O autor fala de uma arquitetura que faz eco ao sublime contemporâneo, atravessando em seu pensamento os conceitos de "imaginação poética" em Bachelard e de "corpo" em Merleau-Ponty. Para Pallasmaa (2003) como "imagem poética" a tarefa da arquitetura é "tornar visível o modo como o mundo nos toca", assim ela "media e evoca sensações e emoções existenciais". Estão em quiasma mente e mundo, como "experiência vivida", em que a memória e a imaginação estão implicados.

Em arquitetura, Steven Holl, Tadao Ando e Peter Zumthor tratam o contato com o sítio onde como "coisa mesma" como fundamental ao processo de trabalho, constituindo de modo específico, mas como reinvenção, o lugar de modo complexo (ZONNO, 2014). Suas poéticas, próximas do minimalismo, dão destaque menos à criação de formas, e a exploração do sentido que se constrói a partir da experiência, a percepção sinestésica: o corpo em deslocamento, relações topológicas, valorização de aspectos tectônicos, materiais e efeitos da luz. Steven Holl fala da arquitetura como quiasma, "*intertwining*" entre ideia e fenômeno. Tadao Ando, da ideia de "*shintai*", traduzida pelo próprio como corpo, mas sem a distinção entre corpo e mente. Zumthor (2006) fala da própria arquitetura como "corpo que pode nos tocar".

O Museu Kolumba, obra de Peter Zumthor realizada em Colônia (2008), será o caso a ser aprofundado neste artigo, a partir da descrição de nossa experiência vivenciada, aproximada e tensionada criticamente ao pensamento do arquiteto e a conceitos da fenomenologia.

A obra foi realizada nas ruínas de um edifício gótico tardio e de uma área arqueológica que inclui uma insula romana e uma igreja românica, além de uma parede de vitrais, limite da capela construída por Gottfried Böhm em 1956. Desejava-se que a construção de um novo museu no local sensibilizasse a percepção e valorizasse o existente, evocando intimidade e proximidade. O arquiteto cria uma grande área de proteção e observação do sítio cujo valor torna-se evidente como palimpsesto do tempo da cidade.

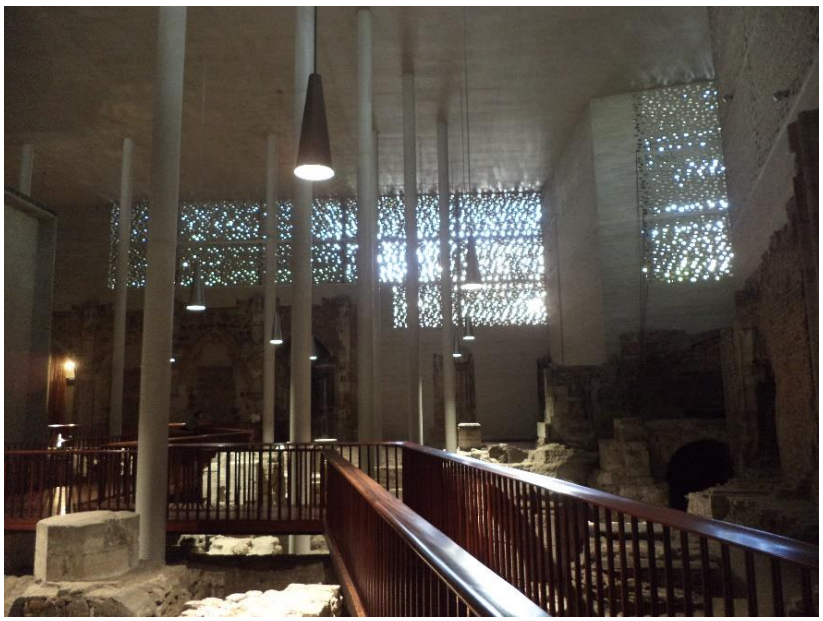


Figura 1 – Interior do Museu Kolumba. Figura 2 – Pátio do Museu e Escultura de Richard Serra.
Fonte: Fotos da autora - Zonno, 2015.

A seguinte passagem de Zumthor em "Thinking Architecture" (1999:24) nos leva a um possível reconhecimento pelo arquiteto da poesia das ruínas, como ponto de partida do trabalho: "Penso que a pátina do tempo nos materiais, nos inúmeros arranhões em sua superfície (...) Quando fecho os meus olhos e tento esquecer estes traços físicos, minhas primeiras associações levam a um sentimento profundo – uma consciência da passagem do tempo e de atenção à vida humana."

Zumthor também parece valorizar as ruínas como as trata Robert Morris (2006:410-411) - "espaços excepcionais, de uma complexidade incomum, que oferecem relações únicas entre o acesso e a barreira, entre o aberto e o fechado, o diagonal e o horizontal, o plano de chão e o da parede".

Na obra (Figuras 1 e 2), a materialidade e o aspecto construtivo possuem grande ênfase. O arquiteto não teme a relação direta com as ruínas (preservadas em seu estado original), tocando os seus limites. Desenvolve tijolos feitos à mão e inflamados com carvão para adquirir uma tonalidade específica, previstos cuidadosamente em suas dimensões para destacar o detalhe dos encontros entre os materiais novos e

antigos. O modo como são assentados, permitindo a entrada da luz entre os vazados, se traduz em efeitos que criam entre os diferentes tempos um “entrelaçamento” e remetem a um caráter sublime das ruínas. Zumthor nos convoca a perceber, em quiasma, uma imagem poética.

REFERÊNCIAS:

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível** (1964). 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MORRIS, R. O tempo presente do espaço (1978). In: FERREIRA, G; COTRIM, C. **Escritos de Artistas** – anos 1960/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 403-420.

PALASMAA, J. **Os olhos da pele.** Porto alegre: Bookman, 2011.

____. **A imagem corporificada**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

ZONNO, F. **Lugares complexos, poéticas da complexidade** – entre arquitetura, arte e paisagem. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

ZUMTHOR, P. **Atmosferas.** Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

____. **Thinking Architecture**. Birkhauser: Lars Müller Publishers, 1999.

TRABALHO 02:

A Espacialidade inclusiva de Robert Smithson

As quase cinco décadas que nos separam desde a morte do artista americano Robert Smithson, um dos pioneiros da *Land Art*, não apagaram a importância de sua ativa produção espacial e crítica cultural entre as décadas de 1960 e 1970. O legado que deixou em forma de intervenções na paisagem (*earthworks*), esculturas, *non-sites*, croquis, textos e filmes desafiou seu próprio tempo e alterou os meios de pelos quais percebemos e compreendemos o mundo.

Earthworks como *Spiral Jetty* (1970), uma espiral feita de pedras e construída em sentido anti-horário sobre águas salinas no deserto de Utah, o consagraram, mas trabalhos menores como *Partially Buried Woodshed* (1970), um velho depósito de madeira que fora parcialmente destruído por vinte caminhões de terra, e o mais recente *Floating Island to travel around Manhattan* (1970), onde uma barcaça transportando pedras e árvores é puxada ao longo do Rio Hudson em Manhattan, NY, e que foi recriado a partir de um croqui com o auxílio de sua esposa Nancy Holt em 2005, igualmente evidenciam sua preferência por uma intervenção que é profundamente dialética com o meio e que admitem uma transformação e mesmo decadência da obra ao longo do tempo, ou como diria Smithson, que propõe que o objeto pudesse contar sua própria história.

Em importantes e provocativos textos como *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967) (SMITHSON [1967], 1996), Smithson revoluciona o conceito de monumento ao nos mostrar a paisagem de New Jersey e especialmente do subúrbio de Passaic onde cresceu. Onde a paisagem natural havia sido marcada pelo abandono ou pela destruição do homem ele descobre 'ruínas ao reverso', uma paisagem inacabada e alternativa às paisagens românticas, finalizadas e 'prontas para ruir'. E nos faz olhar não para o literal, mas para aqueles objetos onde ainda haviam possibilidades, e que permitem estabelecer relações. Aprendemos que coisas, espaços, arquitetura não são eternas, mas se transformam e acabam por ser reivindicadas pela própria natureza. Em outro texto *Cultural Confinement* (SMITHSON [1972], 1996)) ele desafia os curadores a saírem das galerias de arte e olharem para a natureza para ver os lugares que sofreram com as nossas ações e afirma que a arte deveria saber dialogar com o mundo ao invés de se preocupar com tolices metafísicas.

Estas mesmas ideias são desenvolvidas no texto *Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape* ([1973], 1996), no qual Smithson desenvolve o conceito de espaço dialético. Ao analisar o Central Park, criado por Olmsted e Calvert Vaux em 1858, ele esclarece que o sucesso do parque foi baseado não em uma visão estática e formalista da natureza, mas na forte ligação com o espaço real ali existente. Para ele, a visão pitoresca adotada no parque é explicada como uma junção do belo e do sublime que ali existem ou existiram, pois, a natureza não tem somente um lado. E explicou:

> A razão porque a dialética latente inerente ao pitoresco se perdeu foi porque os processos naturais foram vistos isoladamente, como são tantas classificações que foram separadas de suas conexões físicas, sendo finalmente substituídas por representações mentais de um ideal absoluto. (SMITHSON, 1996, p. 165)

Assim como a arte e a paisagem, a arquitetura deve buscar esta aproximação real com o mundo. Em sua obra *Architecture Oriented Otherwise* David Leatherbarrow (2010) desenvolve o conceito de espacialidade como chave para a criação arquitetônica. Ele define como fundamental a experiência do espaço como vivido mais do que como é feito. Leatherbarrow argumenta que bons edifícios modernos ali analisados como os de Howe, Wright, Le Corbusier e Loos devem sua vitalidade a não terem sido projetados como objetos, mas como conjuntos de cenários que faziam parte de seu próprio meio (Leatherbarrow, 2008, p.122). A compreensão da espacialidade como uma ferramenta fundamental do projeto arquitetônico propõe que o corpo em movimento no espaço e se conectando a este sobrepuja a noção da arquitetura como objeto e como fruto de métodos sistemáticos. Esta vivência do homem no espaço pressupõe a *continuidade* de relações entre suas partes. Dalibor Vesely em *Architectural in the Age of Divided Representation* (2004) também desenvolve o conceito de espacialidade através de vários exemplos de percepção do mundo pelo homem e onde a relação de continuidade entre o corpo e o mundo é essencial para a compreensão do todo.

Quais seriam meus monumentos ao visitar um terreno, uma cidade, um espaço? Um grande aspecto que caracteriza os monumentos de Smithson são sua condição atemporal (não pertencem a períodos ou estilos) e inacabada (formas ainda fortemente conectadas a terra), e por isso sua condição dialética com o mundo. Este trabalho objetiva investigar a experiência espacial proposta por Robert Smithson e compreender através de suas teorias e trabalhos ferramentas projetuais que dialoguem com o mundo.

REFERÊNCIAS:

LEATHERBARROW, David. **Architecture Oriented Otherwise**. New Haven: Princeton Architectural Press, 2008.

VESELY, Dalibor. **Architecture in the Age of Divided Representation**: The Question of Creativity in the Shadow of Production. Cambridge: The MIT Press, 2004

SMITHSON, Robert. *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967), In: Jack Flam (editor). **Robert Smithson: The Collected Writings.** Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996

SMITHSON, Robert. *Cultural Confinement* (1972), In: Jack Flam (editor). **Robert Smithson: The Collected Writings.**, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.

SMITHSON, Robert. *Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape* (1973), In: Jack Flam (editor). **Robert Smithson: The Collected Writings.** Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.

TRABALHO 03:

A luz sobre as formas: corpo e experiência na arquitetura de Steven Holl

Os estudos de Edmund Husserl marcaram o início e o desenvolvimento do método fenomenológico e as reflexões sobre a filosofia de Martin Heidegger e Merleau-Ponty sobre a espacialidade do *ser* possibilitaram desdobramentos na arquitetura. Estes filósofos foram fundamentais para a renovação da compreensão da arquitetura e suas relações com o homem. A partir destes filósofos, arquitetos como Christian Norberg-Schulz, Juhani Pallasmaa, Peter Zumthor e Steven Holl renovaram a maneira de enxergar os valores e significados da arquitetura para o homem além de seus aspectos materiais.

As decisões arquitetônicas, escolha dos materiais, geometria, superfícies e maneira de tratar a luz, por exemplo, influenciam diretamente na experiência do edifício construído. Por meio da luz, se conhecem as formas e os objetos, mas também são demonstradas as intenções do arquiteto e revelados os significados do espaço. Desta maneira tanto a luz revela a arquitetura, como arquitetura é capaz de revelar a luz (Millet, 1996).

A luz natural é um material indissociável do espaço arquitetônico e a maneira como o arquiteto articula arquitetura às formas e aos demais materiais, determina como será a experiência daquele espaço. Como material intangível, a luz tem um grande potencial de criar atmosferas específicas e proporcionar experiências enraizadas nos significados pessoais, culturais e universais (Millet, 1996). No intuito de interpretar estes significados no espaço arquitetônico, por meio de um edifício, utilizou-se a abordagem fenomenológica, a qual está fundamentada na experiência corporal.

Partindo da premissa de que a arquitetura só pode ser vivenciada, sentida e compreendida por meio da experiência corporal, este trabalho identifica quais fatores contribuem para uma experiência significativa da luz, bem como seu oposto – as sombras – no espaço arquitetônico por meio da obra de Steven Holl, um dos arquitetos contemporâneos mais preocupados com a experiência multissensorial e que tem sido reconhecido pela forma sensível com que utiliza a luz em seus projetos. Por meio da visita a um edifício de Steven Holl, o *Higgins Hall Insertion*, no Pratt Institute, em Nova York, foi realizada uma descrição fenomenológica da percepção da luz no espaço a partir da experiência da pesquisadora. A descrição foi elaborada a partir de uma metodologia para interpretar os significados intangíveis da luz na arquitetura a partir da própria percepção da autora e de uma síntese dos temas da 'fenomenologia fenomênica' de Mohammed Reza Shirazi (2014), dos fatores que o 'efeito luminoso' depende, elencados por Millet (1996), e dos conceitos de Steven Holl: *anchoring, intertwining e parallax*.

A descrição fenomenológica foi dividida em três partes para facilitar a compreensão do leitor. Na primeira parte da descrição - ancorando luz e lugar - procurou-se descrever as relações do edifício com o contexto do lugar em que está inserido e com a luz do lugar, utilizando fotos e mapas para auxiliar. Na segunda parte – *parallax*: a luz da experiência - descreveu-se como o espaço foi experienciado pela autora, a partir do movimento do corpo no espaço e quais as principais percepções a medida que a experiência foi se desenvolvendo. Na terceira e última parte – a materialidade da luz: entrelaçando luz, arquitetura e lugar - procurou-se demonstrar quais os desdobramentos das escolhas projetuais de materiais, texturas e modos de utilizar a luz no espaço construído que contribuem para um entrelaçamento arquitetônico com os materiais, com a paisagem e com o tempo cronológico.

Primeiramente, foi possível perceber como os significados da luz no espaço estão enraizados no lugar, na arquitetura de Holl, e como a luz influencia na atmosfera do lugar, na experiência dos materiais, da estrutura e de todos os outros componentes da arquitetura. Ao nos movermos pelo edifício uma série de novas percepções de luz, espaço, materiais e cidade se desenvolvem.

Ainda foi constatado que quando o processo criativo é desenvolvido centrado na experiência do espaço, por meio do corpo, de fato, é possível que estas experiências se concretizem no edifício construído. No *Higgins Hall Insertion* a luz influencia na experiência do lugar, na atmosfera, a luz condiciona e transforma a experiência dos materiais da arquitetura conforme a variação de intensidade do sol, o movimento do próprio corpo e a passagem do tempo. No interior do edifício, luz se entrelaça ao espaço, aos materiais, à estrutura, à cidade por meio das janelas, o que faz com que a luz adquira uma materialidade. Por meio das janelas a cidade é percebida de outra maneira, com outro olhar, pelos enquadramentos propostos pelo arquiteto. Explorando o potencial fenomenológico da luz na arquitetura, Holl esteve atento às questões existenciais, aos detalhes que podem melhorar a rotina do dia a dia por meio da experiência dos seus espaços.

A arquitetura pode proporcionar um entrelaçamento entre luz e arquitetura, diante da abordagem fenomenológica. Para tal, é fundamental para o arquiteto compreenda a importância do lugar, da cultura, dos elementos da paisagem e da história, a fim revelar os significados deste local por meio da arquitetura, mas é também fundamental compreender a materialidade da luz na arquitetura, já que por meio dela pode-se explorar experiências corporificadas, que envolvem todos os sentidos.

REFERÊNCIAS

GIRAUD, V. Introduction. In: BENOÎT, J; GIRAUD, V. **From the things themselves**: architecture and phenomenology. Kyoto: Kyoto University Press, 2012.

HOLL, Steven. **Anchoring.** 3ª Ed. Nova York: Princeton Architectural Press, 1991.

_____. **Intertwining**. 1ªEd. Nova York: Princeton Architectural Press, 1996.

_____. **Parallax.** 3ª Ed. Nova York: Princeton Architectural Press, 2006a.

HUSSERL, Edmund. **A ideia da fenomenologia** (1907). Lisboa: Edições 70, 1989.

MCCARTER, R; PALLASMAA, J. **Understanding architecture**. London: Phaidon, 2012.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção** (1945). 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MILLET, M. S. **Light revealing architecture**. New York: Van Nostrand Reinhold, 1996.

PALLASMAA, Juhani. Hapticity and time (1999). In: **Encounters**: Architectural Essays. Helsinki: Rakennustieto, 2005a. p.320-333.

_____. (1995). **Os olhos da pele:** a arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011.

SHIRAZI, M. R. **Towards an articulated phenomenological interpretation of architecture**: phenomenal phenomenology. 1ª Ed. London: Routledge, 2014.

TRABALHO 04:

Entre Produção e Representação: fachadas de Herzog & De Meuron

Desde as últimas décadas do século XIX, a arquitetura moderna foi se envolvendo em um conflito inescapável entre produção e representação, ou seja, um conflito entre aquilo que as pessoas esperam de um edifício (conteúdo simbólico, tradições, analogias antropomórficas) e aquilo que ele de fato é (seus materiais e sua sustentação). Grandes estações ferroviárias do século XIX demonstram exemplarmente este conflito: seus saguões ricos em ornamentos e materiais nobres exibindo o esplendor da cidade, contrastavam com suas plataformas que, por motivos funcionais, eram amplas, abertas e iluminadas, explorando as mais novas materiais e técnicas construtivas. Este conflito também pode ser visto nos primeiros arranha-céus norte-americanos, como tão bem considerado por Colin Rowe (1976), ou na obra de Albert Kahn, como ilustraram David Leatherbarrow e Mohsen Mostafavi (2002).

Em nenhum lugar este conflito é mais evidente do que na fachada. A transformação na forma de pensar e definir uma fachada é um dos grandes dilemas que afetam a disciplina arquitetônica na era moderna. Desde Gottfried Semper, que procurou mostrar que em uma época de mudanças de material e de novas possibilidade estruturais e expressivas, por vezes pode ocorrer a transferência de características formais de um material para outro, diversos arquitetos e teóricos dedicaram-se à questão. Na virada do século XIX para o século XX, Otto Wagner e seus discípulos Max Fabiani, Joze Plecnik e Odon Pechner desenvolveram experiências com a pele em edifícios não só em Viena, mas também em Ljubljana e Budapest. No início dos anos 1930, o *brise soleil* de Le Corbusier acarretou uma nova relação de movimento para a fachada, criando cheios, vazios e sombras. No pós-guerra, Jose Luis Sert procurou mostrar a necessidade de reinterpretar formas tradicionais de vedação, de relação com o exterior e dos elementos figurativos, como forma de superar as insípidas fachadas de vidro do pós-guerra. Mais recentemente, Venturi & Scott Brown exploraram novamente o tema da vestimenta e da ornamentação na arquitetura em *Learning from Las Vegas*.

O fato de a “pele” do edifício ter se tornado independente da estrutura trouxe, por um lado, desafios aos arquitetos, mas, por outro lado, possibilitou uma enorme gama de oportunidades de expressões arquitetônicas. As fachadas podem provocar nossos sentidos e enriquecer o significado dos edifícios. Entretanto, a fachada é, de fato, uma abstração, uma representação no papel, que só pode ser apreendida por meio da experiencia corporal. Assim, como a própria arquitetura, ela precisa ser vivenciada, sentida e compreendida por meio de uma experiência que é imersa em uma espacialidade concreta, que contém formas de aproximação e de relação com sua materialidade.

O artigo pretende aprofundar essa discussão detendo-se em algumas fachadas de edifícios do escritório Herzog & De Meuron, que tem se notabilizado pela intensa experimentação dos aspectos construtivos. Jacques Herzog admite que a arquitetura deles procura ampliar o campo da arquitetura e estender os limites do fenômeno arquitetônico (Kipnis, 2000, 2013). Há um esforço deliberado por causar sensações e não representar diretamente algo. De fato, os edifícios da dupla provocam estranhas sensações quando dele nos aproximamos. Essas sensações são provocadas porque as claras distinções que tínhamos dos materiais (cheios e vazios, opacidade e transparência, etc) são embaralhadas: concreto parece vidro e vice-versa, gabiões que usávamos como muros de arrimos são levantados transformados em paredes, materiais tradicionais são tratados de forma não- convencional, dando-lhes uma nova vida e tornando-os mais

complexos. Suas fachadas encerram uma complexidade enorme, muito pouco convencional e bastante inovadora. Além disso distinção que tínhamos entre fachada e superfície também parece não mais existir.

Os efeitos sensoriais obtidos por meio do tratamento dos materiais formam a base das estratégias de projeto de Herzog & De Meuron, que procuram dar um novo e mais profundo significado à arquitetura: "nós estamos interessados em fazer com que a superfície transforme o volume e, inversamente, fazer com que o volume afete a superfície" (Kipnis, 2000). Serão considerados no artigo as fachadas do armazém da Ricola em Laufen (Suíça), a biblioteca de Eberswalde (Alemanha) e na vinícola Dominus em Yountville (Estados Unidos) a loja da Prada em Tokyo.

REFERÊNCIAS

KIPNIS, Jeffrey. "A conversation with Jacques Herzog." in **El Croquis**, 60-84, 2000, p.25.

KIPNIS, Jeffrey. *A astúcia dos cosméticos (uma reflexão pessoal sobre a arquitetura de Herzog & De Meuron)*. In: SYKES. A. Krista (org). **O campo ampliado da arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.118-126.

KUDIELKA, R. Speculative architecture: on the aesthetics of Herzog & De Meuron. In: URSPRUNG, Philip, ed**.. Herzog & De Meuron: Natural History.** Montreal: CCA-Lars Muller, 2005, p.279-288

LEATHERBARROW, David, MOSTAFAVI, Mohsen. Surface architecture. Cambridge: The MIT Press, 2002.

REICHLIN, Bruno. Objectlike: The Ricola Storage Building. In **Assemblage**, 9, 1989, pp.108-113.

ROWE, Colin. Chicago frame. In **The Mathematics of the ideal villa and other essays**. Cambridge: The MIT Press, 1976, p. 89-118.

SERT, Josep Lluis. Windows and Walls: an Approach to Design. In **Architectural Record** 131 n.5, p.132-133.

TRABALHO 05:

Peter Zumthor: Termas de Vals

Marcada por formas geométricas simples e pela riqueza expressiva das luzes e sombras, cores e texturas no emprego dos materiais, Termas de Vals (1996), do arquiteto suíço Peter Zumthor, demonstra ser o resultado de um trabalho cuidadoso, com planejamento de cada detalhe. Como consequência, permitiria o instaurar de atmosferas dotadas de uma forte capacidade de envolvimento, que nos convidariam a entrar em sintonia com a mesma. Experiência que incluiria estímulos sensoriais, mas indo além, cujo impacto, difícil de ser traduzido, alcançaria profundo sentido nas relações estabelecidas com o entorno, com a paisagem e com os homens, em suas possibilidades de acolhimento, abrigo, uso e apropriação.

Indo ao encontro das termas, partimos do relato de tê-las experienciado fenomenologicamente. O presente trabalho é fruto de reflexões construídas na dissertação *Peter Zumthor: sobre silêncio, verdade e poesia* (2017)[1], onde documentamos o contato com as termas, traçando relações com a aproximação, previamente construída, entre o discurso de Zumthor, o ideário presente em sua fala, e o pensamento de Martin Heidegger, como fundamento filosófico e teórico. Identificamos assim, uma complexa articulação de influências presentes além da aparente simplicidade formal de sua obra.

Em meio ao Cantão dos Grisões, Suíça, a chegada em Vals é marcada pelo forte contato com a paisagem. Formada por montanhas de predominância rochosa, com florestas de pinus entre as pedras, se impõe com forte expressão, com certa austeridade. Em uma planície se encontra a vila, onde a mesma rocha é notada também como material de construção, sobretudo, em seus telhados típicos.

Desde a vista da rua não se percebe a presença das termas na paisagem: edificações ao entorno a ocultam, preenchendo nosso ângulo de visão. Em meio à vegetação lateral, distribuída em camadas em direção ao interior do terreno, há a possibilidade de um acesso de pedestres. À medida que nos aproximamos, o edifício se faz ver entre as árvores. É possível observá-lo pelo exterior, em sua relação com o relevo, onde se impõe como um grande bloco parcialmente enterrado, cujas faces são compostas pelo empilhamento de placas finas da rocha de Vals, em dimensões variadas.

A percepção dos filetes de pedra se dissolve, traduzindo através de uma composição de padrões, um sentido de solidez e uniformidade. A obra se assenta na paisagem com imponência, à semelhança das montanhas rochosas. Presentifica, nos faz ver a força expressiva da paisagem natural. Apresenta-se como parte do meio que a rodeia, em uma relação de pertencimento. Em meio às impressões evocadas, apesar do design contemporâneo, parece dissolver momentaneamente a noção de que é um edifício atual.

Em seu interior, o edifício é apreendido com fluidez, como um vazio que se molda entre blocos, que se distribuem sólidos, em meio às massas de água internas e a paisagem exterior, presentificada por grandes aberturas visuais. Nestas, a vista das montanhas e da vila ao fundo parece adentrar o ambiente, são como parte um do outro. Sentimo-nos protegidos das intempéries e do clima externo, mas, ao mesmo tempo, conectados à paisagem como se estivéssemos dentro dela, como parte dela.

No contato com a obra, o envolvimento promovido é intenso. Preocupações e expectativas se dissolvem e dão lugar a simples percepção de estar ali, no momento presente. Arranca-nos do habitual estado mental

[1]Defendida pelo PROARQ-UFRJ, com apoio da CAPES e da FAPERJ, orientada pela Prof.ª Dra. Fabíola do Valle Zonno.

de constante elaboração de juízos e nos lança ao aberto da obra e ao de nós mesmos. Tal envolvimento, em uma sensação de distensão do tempo, de um instante que dura, se promoveria em sua apreensão a partir do vazio interior, que é onde, de fato, ela é: onde ela é capaz de acolher, de receber seus usos. Um vazio evocativo do silêncio enquanto qualidade poética da obra, e do silêncio de uma distensão mental, capaz de nos ancorar no momento presente, que é onde a fruição da obra acontece.

Sua arquitetura seria capaz de tornar um mundo visível, formado pelo conjunto de coisas que fazem parte da paisagem habitada. Ao reunir tais coisas e mostrar esse mundo, ao trabalhar as relações entre a obra e a paisagem e a obra e o homem, ela criaria lugar, alcançaria significação.

O mundo que a obra nos faz ver, do qual fazem parte a pedreira, os antigos banhos termais e a paisagem de Vals, se insinua em cada detalhe, nas cores, texturas e materiais, na névoa quente e úmida formada pelos vapores, nas vistas que adentram os blocos sólidos e monolíticos, no interior sombreado marcado por fendas de luz, nos cheiros e sons da água em contato com a pedra.

O trabalho com os detalhes na união de materiais enquanto essencial para que ocorra a significação na obra é associado à ideia de atmosfera. A atmosfera se estabeleceria como o discurso da obra articulado pela sobreposição de detalhes significantes, tendo o vazio interior como plano de fundo, através do qual sua linguagem ganharia voz. Tal linguagem seria a responsável pelo alcance do caráter de obra que conteria significação em si mesma, que não remeteria intencionalmente a significados externos, mas a uma evocação quase arquetípica de sentido.

Peter Zumthor alcança um impacto difícil de traduzir em palavras, que nos envolve muito antes que uma elaboração mental possa entrar em processo. Instiga uma interação mais sutil, que vai além da apreciação da resolução de um desafio estrutural ou de uma originalidade formal com traços pessoais do artista, cuja presença se oculta em uma obra que se expressa por si só. Seu processo de criação resultaria em uma obra feita através do artista, através de suas referências e memórias, mas por não as ter como fim, ganharia vida própria ao final. Assim, o artista está na criação, na obra, e, ao mesmo tempo, desaparece no desvelar de um sentido além dele próprio.

REFERÊNCIAS

SILVA, Vanisa A. **Peter Zumthor**: sobre silêncio, verdade e poesia. Dissertação (mestrado) – PROARQ-UFRJ. Rio de Janeiro, 2017.

Salvador - 2018

NEBULOSAS DO PENSAMENTO URBANÍSTICO: MODOS DE PENSAR, MODOS DE FAZER

NEBULAE OF URBAN THOUGHT: WAYS OF THINKING, WAYS OF MAKING

NEBULOSAS DEL PENSAMIENTO URBANÍSTICO: MODOS DE PENSAMIENTO, MODOS DE HACER

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

COORDENADORA:
VELLOSO, Rita de Cássia Lucena
Doutora em Filosofia pela UFMG; Professora Adjunto III da EA UFMG e do NPGAU EAUFMG; ritavelloso@gmail.com

TRABALHO 01:
Cidades no plural: pressupostos para uma abordagem do urbano
CERASOLI, Josianne Francia
Doutora em História pela Unicamp; Professora doutora I da Unicamp; cerasoli@g.unicamp.br

TRABALHO 02:
Montagem, sobrevivências, anacronismos
JACQUES, Paola Berenstein
Doutora em História da Arte e da Arquitetura pela *Université Paris 1 Pantheon-Sorbonne*; Professora Associada da FAUFBA; pbjacques@gmail.com

TRABALHO 03:
Os mapas dos céus ou a formação das nebulosas
PEREIRA, Margareth da Silva
Doutora em História pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales*; Professora titular da FAU-UFRJ; margaspereira@gmail.com

TRABALHO 04:
O pensar e o fazer por atlas: Cidades novas
TREVISAN, Ricardo
Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela UnB; Professor Associado I da FAU-UnB; prof.trevisan@gmail.com

TRABALHO 05:
Lutas urbanas, segundo a estratégia do Urbano-constelação
VELLOSO, Rita de Cássia Lucena
Doutora em Filosofia pela UFMG; Professora Adjunto III da EA UFMG e do NPGAU EAUFMG; ritavelloso@gmail.com

NEBULOSAS DO PENSAMENTO URBANÍSTICO: MODOS DE PENSAR, MODOS DE FAZER

NEBULAE OF URBAN THOUGHT: WAYS OF THINKING, WAYS OF MAKING

NEBULOSAS DEL PENSAMIENTO URBANÍSTICO: MODOS DE PENSAMIENTO, MODOS DE HACER

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

TRABALHO 01:
Cidades no plural: pressupostos para uma abordagem do urbano

TRABALHO 02:
Montagem, sobrevivências, anacronismos

TRABALHO 03:
Os mapas dos céus ou a formação das nebulosas

TRABALHO 04:
O pensar e o fazer por atlas: Cidades novas

TRABALHO 05:
Lutas urbanas, segundo a estratégia do Urbano-constelação

NEBULOSAS DO PENSAMENTO URBANÍSTICO: MODOS DE PENSAR, MODOS DE FAZER

A *Cronologia do Pensamento Urbanístico* apesar de ser uma cronografia, nada tem de linear. Trata-se de uma forma de notação de informações que, como uma pauta musical, graças à métrica constante que adota – um mesmo intervalo temporal –, permite perceber continuidades, emergências, rupturas, reiterações, assim como os discursos e os silêncios que atravessam espacial e temporalmente os modos de conceber a vida em cidades.

Reunimos, ao longo de mais de 15 anos, informações relativas a publicações, projetos, eventos ou qualquer outro fato considerado relevante para a construção do campo do urbanismo que foram grafados em seus momentos e lugares específicos de enunciação ou formulação, cobrindo mais de duzentos anos de debates sobre cidades, em função dos temas estudados. As ideias de intelectuais, artistas, técnicos e figuras públicas de modo geral, deixam de ser meros ideários ou grandiosas perspectivas e tornam-se assim, embates, disputas e gestos concretos, passíveis de serem examinadas em relação às diferentes escolhas técnicas, socais, políticas, assim como posições e atitudes éticas, estéticas, que cada ator ou grupo de atores propõe, sustenta e defende.

Por fim, questões de natureza historiográfica propriamente ditas, como se vê, constituíram um outro campo de investimentos teóricos dos pesquisadores. As sucessivas cronologias que foram feitas, refeitas, ajustadas, abandonadas no processo de trabalho – das quais o *site on line* permite ver somente algumas de suas versões – possibilitaram observar e deslocar algumas formulações historiográficas por vezes apriorísticas, simplificadoras ou passíveis de revisão, ainda que contingentes, diante do estado do conhecimento do campo. Levaram também a uma maior atenção aos vocabulários, aos conceitos e às condições epistemológicas do próprio campo intelectual assim como de suas lutas políticas.

As cronologias e as cronografias que foram sendo desenhadas permitiram, assim, uma melhor compreensão da circulação das ideias urbanísticas, tanto nacional quanto internacionalmente, composta por uma série de redes de conexões entre atores, cidades, temas, iniciativas ou, de modo mais fino, se desejável, questões teóricas ou conceitos, por exemplo.

Talvez, seja possível dizer que as próprias práticas de pesquisa se viram renovadas a partir de uma maneira de "fazer história" que conecta, relaciona, compara, confronta múltiplas histórias. Contudo, graças ainda a elas dilui-se o tempo do próprio pesquisador e são os tempos dos atores que irrompem e se impõem frente aos acontecimentos inicialmente capturados como relevantes, deslocando assim hipóteses iniciais, propondo novas possibilidades de leitura, criando novos nexos entre dados coletados, mostrando inflexões, emergências e sobrevivências.

Uma melhor compreensão da historicidade dos debates, das intervenções sobre as cidades e da complexidade da circulação das ideias urbanísticas, por sua vez, reposicionam a história do pensamento urbanístico em um universo mais vasto de interações individuais e coletivas, através de uma compreensão, mesmo que momentânea, das diferentes *nebulosas* de ideias e de ações em presença.

Em outras palavras, o que se dá a ver são inúmeras *nebulosas* se espalhando nos "céus da história" em seus tempos curtos, em seus ritmos lentos, densas, esgarçadas, carregadas de gestos, de intenções, de sentidos,

exibindo seus nós de relações ou de conflitos, assim como do que resta à margem, que erra, que não se integra ou não tem lugar. Assim, *Nebulosas do pensamento urbanístico* busca evocar essas ideias.

As nebulosas que se formam e se transformam, que não são fixas (no tempo ou no espaço), mostram movimentos sistêmicos, transgeográficos e, muitas vezes, sincrônicos ou mesmo anacrônicos, de ideias entre determinados circuitos de pensamento urbanístico. Formam, as próprias nebulosas, diferentes narrativas a partir de redes distintas – de intercâmbio mas, também, de disputa – intelectuais, acadêmicas, científicas e artísticas que atuam de maneira complexa, permitindo uma melhor problematização tanto do campo disciplinar do urbanismo quanto das cidades mas, antes de tudo, retirando o gesto do pesquisador de sua aparente naturalidade ou suposta neutralidade.

Como se vê, a *Cronologia do Pensamento Urbanístico* nesses 15 anos de pesquisa coletiva provocou inúmeros desdobramentos na nossa própria forma de pensar, analisar, montar, contrapor e subverter interpretações correntes ou, pelo menos, tornar sua leitura mais complexa. Pareceu-nos, agora, que este era o momento de compartilhar essas reflexões de natureza teórica e metodológica que têm percorrido as discussões entre os pesquisadores envolvidos no processo coletivo de nossa pesquisa.

A atual pesquisa, que se propõe para ser apresentada nesse simpósio, emergiu de um esforço anterior de elaboração de uma antologia crítica do urbanismo em português que integrasse a reflexão de diferentes autores e momentos históricos (que será finalmente publicada em breve, também pela EDUFBA). O exercício de fazer cronologias, pensadas como ferramenta auxiliar da construção dessa antologia crítica, se iniciou em 1999, com a chegada simultânea de Margareth da Silva Pereira e Paola Berenstein Jacques, à UFRJ, ganhou autonomia e também complexidade a partir de uma experimentação permanente de diferentes metodologias de trabalho e de debates sobre formas de pensar.

A pesquisa, *Cronologia do Pensamento Urbanístico*, desdobrada dessa iniciativa anterior, vem sendo realizada desde 2002 (com apoio do CNPq mediante uma série de editais ao longo desses anos), a partir de uma parceria inicial entre uma equipe na UFRJ, coordenada por Margareth da Silva Pereira, e uma equipe na UFBA, coordenada por Paola Berenstein Jacques. Ao longo desse período, contou também, com uma interlocução, a partir de estudantes visitantes, no LAA/CNRS em Paris, coordenada por Alessia de Biase.

Mais recentemente, a partir de 2016, novos pesquisadores vieram se somar ao grupo inicial: as equipes formadas na UnB, sob a coordenação de Ricardo Trevisan, e na UFMG, sob a coordenação de Rita Velloso e, a partir de 2017, a nova equipe formada na Unicamp, sob a coordenação de Josianne Cerasoli.

TRABALHO 01:

Cidades no plural: pressupostos para uma abordagem do urbano

A pluralidade, entendida como condição mesma da cidade, localiza-se no centro de suas atividades, definindo-a como fenômeno humano e político singular. Essa dimensão plural é característica distintiva da cidade quando nomeada como *urbe*, aglomeração humana oposta ao campo; como *civitas*, que remete à cidadania exercida na cidade; ou *pólis*, assinalando uma sociedade ou cidade-estado caracterizada por um senso de pertencimento ou comunidade. Caberia, portanto, indagar a respeito do lugar da pluralidade, essa característica essencial, decisivamente presente nas diferentes dimensões e definições em torno da cidade, nos estudos sobre a cidade. Seria oportuno, pois, considerar o papel da pluralidade não apenas como aspecto a ser descrito, a ser investigado em distintos desdobramentos e especificidades, mas também como perspectiva fundamental para se examinar a cidade, para estudá-la a partir de questões igualmente plurais, ainda que essa característica possa torná-la inapreensível a partir de um único ponto de vista.

Essas considerações gerais acerca de dimensões da pluralidade e da oportuna apreensão plural da cidade norteiam esta proposta de reflexão, que considera a impossibilidade de se abarcar o urbano como um conjunto ou ainda a dificuldade de se compreender seus significados e desafios sem considerar a dimensão plural, paradoxalmente uma singularidade do urbano. Coloco em pauta essa importância tomando por guias nesta breve reflexão alguns modos da pluralidade nos estudos urbanos: como modo de pensar e conhecer ou como uma abordagem, como dinâmica política intrínseca ao urbano e como possibilidade de discussão de uma provável condição cosmopolita, de algum modo associada ao urbano. Em todo o percurso, meu ponto de observação está norteado pela reflexão histórica e historiográfica, campo a partir do qual problematizo o urbano como objeto de pesquisa.

TRABALHO 02:

Montagem, sobrevivências, anacronismos

Pensar por montagens significa pensar pelo choque de tempos heterogêneos, pelas heterocronias – o que Benjamin chamou de "energias revolucionárias do antiquado" e Warburg de "fóssil em movimento" –, quando o "outrora" encontra, "num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação". São constelações momentâneas cheias de tensões, prenhas de outros tempos. Pensar por montagens, como diz Didi-Huberman na epígrafe deste texto, seria tornar "visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto". Pensar por montagens no campo da história do pensamento urbanístico também seria pensar por montagens de tempos heterogêneos, "na contradança das cronologias e dos anacronismos", tensionando as diferentes narrativas urbanas de seus mais diversos narradores, construtores e praticantes das cidades, de tempos distintos. Seria ainda utilizar os farrapos e resíduos, fragmentos tanto narrativos quanto urbanos, como tensionadores de homogeneidades, totalidades e partilhas hegemônicas, aprendendo com as heterocronias urbanas, já e, ainda, presentes – sobreviventes, materialmente ou não, mesmo que por vezes apagadas, silenciadas ou esquecidas – em qualquer cidade.

Aby Warburg buscava uma concepção de história sempre aberta aos "possíveis ainda não dados", que acolhesse as impurezas, as descontinuidades, as lacunas e os anacronismos. A definição mais interessante para seu atlas de imagens da memória é do próprio Warburg – a partir da noção de *Nachleben*, que também pode ser vista como uma vida fantasmática das imagens –, ao explicar que o que ele buscava fazer era um tipo de "história de fantasmas para gente grande".[1] A "forma de pensar"[2] e a concepção da história (ele considerava os historiadores e os sábios "sismógrafos hipersensíveis") de Warburg operam por montagens e imagens consteladas de detalhes (vestígios, reminiscências, gestos). O processo de montagem, desmontagem e remontagem, compõe diferentes constelações. Trata-se de uma forma complexa, de "caráter híbrido", de produzir conhecimento "contra toda pureza epistêmica", uma compreensão sinóptica que cruza diferentes campos e disciplinas e que não pode ser engessada como uma simples metodologia operacional. O importante não seria qualquer tipo de resultado final fixo, mas sim o próprio processo aberto, uma renúncia do fixar.

O processo de montagem, para Benjamim, era uma outra forma literária de narrar, de escrever a história – e, assim, propor uma nova teoria da história –, de "erguer as grandes construções (historiográficas) a partir elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão", mas também de narrar a história de uma cidade. Seja na montagem literária, seja na montagem historiográfica ou, ainda, na montagem urbana, associações improváveis proporcionam choques entre ideias diferentes, a partir de diferentes citações ou de diferentes

[1] *Gespenstergeschicthe für ganz Erwachsene*, escreve Warburg em nota datada de 2 de julho de 1929, citado por Didi-Huberman (2002, p. 510), que também cita o enunciado de Nietzsche, por sua vez citado por Warburg: "a interpretação verdadeiramente 'histórica' falaria como um fantasma com fantasmas" (1878).

[2] "Ora, só a montagem – como forma de pensamento – permite espacializar essa 'desterritorialização' dos objetos de conhecimento. […] Mnemosyne é um objeto intempestivo, por se atrever, na era do positivismo e da história triunfal, a funcionar como um quebra-cabeça ou um jogo de cartas de tarô […] Mnemosyne [Warburg] é, portanto, o objeto anacrônico por excelência, mergulha no imemorial (a astrologia babilônica das primeiras pranchas) para ressurgir no futuro (previsão, nas últimas pranchas, das irrupções fascistas e antissemitas). Houve quem dissesse que ele se situava a meia distância entre o Talmude e a Internet. Acima de tudo, ele cria uma configuração epistêmica nova – um conhecimento pela montagem que é próximo de Benjamin, bem como, sob certos aspectos, de Bataille e de Eisenstein". (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 406)

tempos e espaços. O procedimento da montagem surge, assim, como uma forma de apreender a complexidade da construção da grande cidade, mas também para "apreender a construção da história como tal" – assim, outras formas de narração histórica criadas para buscar "romper com o naturalismo histórico vulgar". A prática dessas montagens seria, assim, uma forma de utilização daquilo que sobrou, que já parece obsoleto, uma forma de usar os restos, farrapos e resíduos da história através de uma remontagem de antigos fragmentos. Seria, assim, um processo de mistura temporal, mas também de narrativas e narradores, de tempos e narrações heterogêneas, um processo de montagem que formaria também uma série de polifonias.[3] Um procedimento crítico, uma desmontagem, a partir da justaposição de fragmentos distintos, a partir de suas diferenças. A montagem aparece, então, como forma de conhecimento histórico no momento em que ela também caracteriza o objeto desse conhecimento: o historiador cata e monta com os fragmentos que sobram porque estes têm a capacidade tanto de desmontar a história "oficial" ou "hegemônica" do presente, quanto de remontar outros tempos heterogêneos.

Benjamin e Warburg pensavam por montagens, por diferenças, por deslocações, por decomposições e outras disposições, para buscar apreender, de forma caleidoscópica – forma privilegiada da modernidade – uma certa "desordem", ou "desencantamento" do mundo, decorrente tanto da experiência da guerra, quanto da própria experiência cotidiana da grande cidade em impetuosa transformação, sobretudo a partir dos violentos processos de modernizações urbanas, como as reformas do Barão Haussman em Paris.[4] Esse moderno *pensar por montagens* buscava formas mais complexas de ver, apreender a realidade, como aquela oferecida pelo caleidoscópio.[5] Um tipo de conhecimento transversal que atravessa campos distintos e explora seus limiares, explodindo seus limites ou fronteiras. Uma forma de pensar em movimento, que atua pelas diferenças, pelas multiplicidades, um pensamento em transformação permanente, que recusa qualquer síntese conclusiva assumindo a incompletude como princípio. Essa forma de pensar por montagens, desses "outros modernos" ou "modernos críticos",[6] pode ser atualizada, desde que seja repensada também

[3] Dentre as diferentes citações do livro das *Passagens*, temos textos prioritariamente dos séculos XIX e XX, de vários autores e de diferentes campos do conhecimento, críticos, artistas, historiadores, literatos, poetas – com destaque para Baudelaire –, mas também comentadores de guias de turismo, de artigos de jornal ou de revistas, de anúncios de mobiliário urbano, entre outros. São autores de vários campos, mas também são várias formas de narração colocadas lado a lado. O trabalho das *Passagens* é uma enorme coleção de fragmentos heterogêneos, uma montagem fragmentária composta através de uma criteriosa seleção feita em arquivo bem maior, a própria Biblioteca Nacional, que reunia imensa quantidade dos milhares de livros e de outros documentos variados já escritos sobre a cidade de Paris.

[4] Sobre a relação entre diferentes reformas urbanas e algumas narrativas errantes que também usaram a montagem como processo, ver nosso livro: *Elogio aos errantes*, publicado pela Edufba em 2012.

[5] Sobre a relação entre o caleidoscópio e a modernidade, ver nosso texto "Caleidoscópio: processo da pesquisa". (JACQUES, 2015)

[6] Essa vertente – de intelectuais modernos, herdeiros, sobretudo, do romantismo alemão, que recusam as ilusões do progresso e buscaram descontruir essa ideologia moderna do progresso técnico industrial, não em nome da sua conservação ou de um simples retorno ao passado, mas sim de uma revolução –, por alguns vista como neorromântica utópica, mas que, ao contrário, traz uma concepção da história bastante interessante, não buscando um retorno a um passado ideal, mas sim algo bem mais complexo: um desvio crítico pelo passado em direção a um outro futuro. Dessa tradição, fizeram parte vários "judeus heterodoxos", para falar como Michael Löwy – estudioso dessa rica vertente que mistura romantismo, surrealismo, messianismo e utopia –, que, além de Walter Benjamin, reuniu vários nomes de judeus de "cultura" alemã, que já intuíam a eminente catástrofe do nazismo, como Hannah Arendt, Franz Rosenzweig, Ernst Bloch, Georg Lukács, Gerschom Scholem, Martin Buber, entre outros. Para Benjamin, a utopia não era vista como um resultado do progresso, mas sim de uma visão de mundo (*weltanschaung*). Trata-se de uma forma de pensar, uma (auto)crítica da modernidade, um tipo de interrupção necessária de uma "evolução histórica" que conduzia diretamente para uma catástrofe. Essa vasta corrente de crítica moderna aos excessos da própria modernidade, partindo de uma tradição romântica revolucionária alemã, se ressentia do chamado "desencantamento do mundo" (*entzauberung der welt*) e buscava seu possível

a questão – ou o tabu, no campo da história – do anacronismo.

A recusa do anacronismo costuma ser um consenso entre historiadores. A regra é não projetar o presente no passado, mas como podemos considerar os diferentes tempos que coexistem em cada época e, em particular, as sobrevivências, para falar como Warburg, de uma determinada época que emergem em outras distintas, provocando um choque entre tempos heterogêneos? Não seria possível pensar por montagens sem "correr o risco" do anacronismo, ainda visto por muitos historiadores como esse enorme "pecado capital" a ser evitado ou "o diabo da história", como se refere Georges Didi-Huberman, ao propor o uso do anacronismo de imagens – pensando a imagem como conceito ou gesto, e não somente como suporte iconográfico – como fundamental para o campo da história da arte. Didi-Huberman (2015, p. 42) insiste: "O anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão [...] É provável que não haja história interessante senão na montagem, no jogo rítmico, na contradança das cronologias e dos anacronismos".

Essa coexistência de diferentes tempos está evidente na materialidade da própria cidade, uma vez que no tempo do "agora" estão presentes as sobrevivências do "outrora", sobrevivências, por vezes, de futuros não realizados, mas não de um passado materializado que segue uma cronologia linear. São passados ou futuros, que irrompem, emergem no presente e provocam esse choque, uma faísca, de tempos heterogêneos. Em ruínas arquitetônicas, por exemplo, temos resquícios de diversos tempos: de diversos planos de futuro, passados, que acompanham a história do lugar, materializados ou idealizados; de diferentes temporalidades, associadas às práticas urbanas; de planos de futuros no presente, que não param de irromper. O passado, "outrora", permanece um espaço de luta e de tensão no presente, no tempo do "agora", mas também nos sonhos de futuro, mesmo passados. Trata-se de confrontar a linearidade temporal ao explicitar o encontro conflituoso do "outrora" com o "agora", permitindo sobrevivências e tensões de outros tempos.

REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. (Obras escolhidas, v. 2). São Paulo: Brasiliense, 1987a.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. (Obras Escolhidas, v. 1). Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987b. pp. 21-35.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou le gai savoir inquiet**, L'œil de l'histoire 3. Paris: Les éditions de Minuit, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps**. Paris: Les éditions de minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

reencantamento dentro da própria modernidade. Um trabalho mais aprofundado sobre essa hipótese está em preparação – "Outros modernos", tese para progressão para categoria de professor titular em andamento, cujo título ainda é provisório.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **História de fantasmas para gente grande** (Folheto distribuído da exposição Atlas). Rio de Janeiro: MAR, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismos das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

TRABALHO 03:

Os mapas dos céus ou a formação das nebulosas

Pensar por nebulosas traduz uma operação de pensar por meio da formação de conjuntos de nuvens de sentidos que erigem a própria vida coletiva nas mudanças, repetições, perplexidades que interpelam cada um, cada ator, no cotidiano. Nuvens de conceitos, de gestos, de práticas e leituras, que não são aleatórios e cujas imagens exigem a exploração crítica e contínua de diversas camadas com seus pontos de concentração ou esgarçamento.

Assim, ainda que a metáfora remeta à observação dos céus da história,[7] evocados por Benjamin, esta não se beneficia apenas das suas reflexões. Trata-se, antes, de um exame lento e, em certo ponto, ainda em movimento, tanto sobre certas reflexões do filósofo alemão, entre outros pensadores, e das noções que mobilizou, quanto de suas condições de enunciação e suas possibilidades de atualização.

De certo modo, "pensar por nebulosas" se beneficia justamente de noções que permeiam as obras de Benjamim: de constelação, de iluminações profanas e de imagem de pensamento. Mesmo que estas não tenham sido tratadas como objetos teóricos plenos pelo filósofo, elas possibilitam abrir caminho para explorar temas discutidos nos círculos dos historiadores de arte de cultura alemã desde fins do século XIX até particularmente no período entre guerras.

Ela é, contudo, igualmente devedora de aportes de inúmeros autores que, nas últimas décadas e pelo menos desde os anos 1970, e de Certeau, por exemplo, vêm se debruçando sobre a operação historiográfica e abordando modos de pensar os regimes de historicidade e regimes de rememoração e de temporalização que dão fundamento à própria história como campo disciplinar.

Tudo que subjaz como história, tudo que irrompe como memória, é signo e representação, mas, antes de tudo, apresentação e trauma, marca de algum passado que interroga um agora, marca de algum presente que reverbera um porquê, um quando, um ainda e insiste para ser lembrado, ser narrado, ser inscrito em um discurso de correspondências.

E nesses termos, a operação historiográfica pressupõe interrogar-se sobre o próprio movimento de ar e sobre a fenda que ele, o historiador, intuiu existir no fundo da Terra e de onde provêm os vapores dos céus. É dessa fenda, é dessa caverna, é dessa tumba – como lembra Shelley – que irrompem as nuvens, passageiras nuvens. É a visita a ela que as nebulosas convidam. É ela que o historiador está prestes a começar a explorar ao interrogar-se sobre os discursos constituídos e instituídos sobre o passado, ao interrogar reminiscências, visões, impressões fugitivas, até, pouco a pouco, dar voz ao que permanecia quase como um murmúrio. Enfim, é o que extrai dessas suas expedições que ele desvela, ao definir seus objetos de estudo, ao fazer sua voz ser também como sopro e vento, ao narrar o que entrevê e experimenta e, enfim, ao propor e submeter este exercício, que é seu, à leitura de seus contemporâneos como algo que possa ser comum.

No exame que temos feito da prática historiográfica e das questões, inclusive de métodos que a envolve, a imagem de nuvens é, de certo modo, uma imagem de pensamento.

[7] A obra de Benjamin, como a de outros intelectuais desde fins do século XIX – de Nietzsche e Riegl a Halbwachs e Kracauer, passando por Bergson – e sobretudo nas décadas de 1920-1930, busca colocar as narrativas do passado em um *Lebenwelt*, um mundo da vida, desnaturalizando a própria faculdade de rememorar.

Hubert Damisch (1972) se dedicou, em um longo trabalho de erudição, a construir um dos mais consistentes estudos sobre as nuvens como objeto teórico, analisando suas recorrência e usos na pintura do Quatrocentto até Cézanne. Na obra, elas são exploradas em seus efeitos volumétricos e espaciais, "em sua inconsistência relativa à solidez, à permanência, à identidade que define a forma". Damisch lembra, entre outras coisas, de um velho conselho de Leonardo da Vinci: "olhe atentamente as manchas nas paredes, os resto de cinzas nas fogueiras, as nuvens ou a lama, dentre outras coisas semelhantes, elas são quase da esfera do maravilhoso pois é nas coisas confusas que o espírito encontra matéria".

Analisando a arte "celeste" de Corregio e sua maneira "vaporosa" de pintar Damisch, com Jacob Burckhardt, um dos que também insistiram em reconhecer o valor e as funções das nuvens em relação à ciência positiva e materialista do seu tempo, sublinha sua natureza comunicativa como registro e como elemento não de um estilo, mas de uma construção. (DAMISCH, 1972, p. 29) Sendo imagem, podem ser vistas também como conceito. E aqui, um conceito que se sabe etéreo. Isto é, ainda que indecisa e evanescente, plasticamente, ela permitiria a conformação, a deformação, a superposição, a justaposição de corpos, densidades, camadas, matizes como o próprio conhecimento que, sem ser ilusório, permanece em constante recomposição.

Pensar por nebulosas, ao mesmo tempo em que desconstrói e reconstrói conformações mais ou menos efêmeras, é uma atitude intelectual que busca deslocar as ideias de transferência de saberes prontos, se opõe aos modelos fixos e aos métodos reprodutíveis e aplicados e refuta tanto a ideia de hermetismo de culturas quanto sua hierarquização. É um ato de liberdade do pensamento, mas também de escuta e solidariedade. Como se lê nas entrelinhas de *Théorie du nuage*, ela não é inovadora, ela apenas rememora.

REFERÊNCIAS

ASTOR, D. **Dictionnaire Nietzsche**. Paris: Bouquins / Robert Laffont, 2017.

BARDET, M. **Pensar con mover**: un encuentro entre danza y filosofía. Buenos Aires: Cactus, 2012.

BENJAMIN, A. **Walter Benjamin and Histor**. London: Continuum, 2005.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: **Magia e técnica, arte e política**. (Obras escolhidas). São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. Sur le concept d'histoire. In: **Œuvres III**. (Collection Folio Essais). Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris: Gallimard, 2000. pp. 427-444.

BOURDIEU, Pierre. **Ce que parler veut dire**: L'économie des échanges linguistiques. Paris: Fayard, 1982.

BRETON C.; MAESTRAGGI, S. **Mais de quoi ont -ils eu si peur?** Marseille: Editions Commune, 2016.

BLUMENBERG, H. **Théorie de l'inconceptualité**. Paris: Éditions de l'éclat, 2017.

BLUTEAU, R. **Vocabulario Portuguez e Latino**. Lisboa: Officina de Paschoal da Silva, 1716.

CASSIRER, E. **L'idée de l'histoire**. Paris: Les éditions du Cerf, 1988.

DAMISCH, H. **Théorie du nuage: pour une histire de la peinture**. 2 ème. éd. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

DELACROIX, C. et al. **Historiographies, Concepts e Debats**. Gallimard: Folio Histoire, 2010. v. I e II.

DERRIDA, J. **Le droit à la philosophie du point de vue cosmopolitique**. Lagrasse: Ed. Verdier, 1997

DERRIDA, J. **Du droit à la philosophie**. Paris: Galilée, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Á Livres ouverts**. Paris: INHA, 2017.

DURING, É. "Méthode ou Système: pour une metaphique locale". **Revue Les Temps Modernes- La Philosophie Française A-T-Elle L'Esprit De Système**, Paris, N.682, 2015, pp. 49-71.

ECO, H. **Les limites de l'interprétation**. Paris: Grasset, 1992.

FARRACHI, A. **La tectonique des nuages**. Paris: Corti, 2017.

GUSDORF, G. **Introduction aux sciences humaines**: essai critique sur leurs origines et leur développement. Paris: Ed. Ophrys, 1974.

HUMBOLDT, A. von. **Cosmos**: Essai d'une description physique du Monde. Paris: Éditions Utz, 2000. 4 v.

ENCICLOPÉDIA Einaudi: volume: memória-história. 3.ed. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

KANT, E. **Histoire générale de la nature et Théorie du ciel**. Paris: Vrin, 1984.

KRACAUER, S. **L'histoire**: des avant-dernières choses. Paris: Stock, 2006.

LILTI, A. et al. **L'experience historiographie**: au tour de Jacques Ravel. Paris: EHESS, 2016.

LÖWY, M. **Walter Benjamin**: Avertissement d'incendie: Une lecture des theses "Sur le concept d'histoire". Paris: PUF, 2001. Collection Pratiques théoriques.

MALGRAVE, F.; IKONOMOU, E. (Ed.). **Empathy, Form and Space, Problems in German Aesthetics –1873-1893**. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and Humanities, 1994.

MESSIER, C. "Catalogue des nébuleuses et des amas d'étoiles". In: **Memoires de l'Académie royale des science de l'année 1771**. Paris: Imprimerie royale, 1774.

MORAES SILVA, A. **Diccionario da Lingua Portugueza Recopilado**. Lisboa: Typografia Lacerdina, 1813.

MOSÈS, S. **L'Ange de l'Histoire**: Rosenzweig, Benjamin, Scholem. 2 ème. éd. Paris: Gallimard Education: Folio Essais, 2006.

PROST, A. **Douze leçons, sur l'histoire**. Paris: Seuil, 2010.

REYES, P. **Projeto por cenários**: o território em foco. Porto Alegre: Sulinas, 2017.

RICOEUR, Paul. **La memoire, l'histoire, l'oubli**. Paris: Seuil, 2000.

ROSSET, C. **Impressions fugitives**: l'ombre, le reflet, l'écho. Paris: Éditions de Minuit, 2004.

RONCAYOLO, M. **Lectures de Villes**: Formes et temps. Marseille: Parenthèses, 2011.

GLOSSÁRIO DE DERRIDA. Supervisão de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

TOPALOV, C. **Laboratoire du Nouveau Siècle**: La nébuleuse réformatrice en France (1880-1914). Paris: EHESS, 1999.

TOPALOV, C. (Org.). **A aventura das palavras da cidade, através dos tempos, das línguas e das sociedades**. São Paulo: Romano Guerra, 2013.

TRABALHO 04:

O pensar e o fazer por atlas: Cidades novas

Práxis sucessiva na história do urbanismo, a tipologia *Cidade Nova* – composta por núcleos urbanos intencionalmente criados[8] – pode ser rastreada na longa duração como campo de leitura e interpretação de pensamentos, trajetórias, discursos e representações de cidades materializadas no espaço e no tempo, como casos de continuidade, ruptura ou excepcionalidade e em conjunturas político-econômico-sócio-culturais diversas.

A depender da porta de entrada, tramam-se distintas urdiduras e tessituras, definem-se procedimentos e métodos específicos, revisitam-se e revisam-se certezas e narrativas conclusivas. Pela função dominante original (administrativa, empresarial, balneária, colonizadora, de relocação, satélite, de expansão); pelas personagens envolvidas (Estado, empreendedores, planejadores, projetistas, construtores, habitantes); pelos atributos físicos assumidos (sítio, paisagem, projetos urbano e arquitetônico, zoneamento); pelo contexto histórico (aspectos político-econômico-social); cada investigação sobre cidades novas direciona seu lineamento e estabelece suas aproximações e, por conseguinte, suas distinções.

Ao delimitar o Brasil Republicano como período fulcral, a pesquisa em curso intenta cartografar e historiografar os mais de duzentos e sessenta exemplares brasileiros já identificados nos últimos 130 anos. Mas, para além de um mero catálogo ilustrativo-informativo, almeja-se sim um material interativo, uma ferramenta de reflexão, de troca e de aprendizagem. Um atlas em que as mais distintas "nebulosas" façam-se capturadas, decifradas, associadas e registradas. Um atlas de cidades novas que permitirá ao interessado montar a critério ou aleatoriamente a sua narrativa, um modo de compreender, dialogar e contribuir à historiografia da cidade e do urbanismo, um modo a mais de se *pensar* e *fazer* história.

Se em *Nebulosas do Pensamento Urbanístico: tomo I - modos de pensar* (JACQUES; PEREIRA, 2018) rompemos com a ideia de atlas como objeto-produto (um catálogo) ao qualifica-lo como um dispositivo-motriz (um instrumento), caberá nesse desdobramento revelar a aplicabilidade desse modo de pensar por. Pensar objetiva ou erraticamente por caminhos em brumas; pensar pela imaginação de modo aleatório ou improvisado; pensar por tempos distintos; pensar nosso objeto em função de outros a fim de dispô-los em tela e relaciona-los a partir de um novo olhar... Se assim definimos o *Pensar por atlas* (TREVISAN, 2018), fazer por atlas revelará o *modus-operandi* desse método historiográfico, direcionado nessa oportunidade a estudos de cidades novas brasileiras.

Operacionalmente, o intuito é formular e disponibilizar a plataforma digital *Atlas de Cidades Novas*, que ao se articular por *links* e verbetes com a *Cronologia do Pensamento Urbanístico*,[9] não ocorrendo para sobreposição ou acúmulo de dados, sirva como um instrumento-trampolim de experimentações, tentativas e provações para formulação de "nebulosas" a serem apresentadas e compartilhadas no *site* da Cronologia.

[8] O conceito de Cidade Nova, particularmente desenvolvido (TREVISAN, 2009), constitui-se de núcleos urbanos: 1) empreendidos pelo desejo do poder público e/ou da iniciativa privado e concretizado em ações específicas; 2) buscando atender, ao menos de início, a uma ou mais funções dominantes; 3) implantados num sítio previamente escolhido; 4) a partir de um projeto urbanístico; 5) elaborado e/ou desenvolvido por agente definido – eventualmente profissional habilitado; e 6) em um limite temporal determinado, implicando inclusive em um momento de fundação razoavelmente preciso. Estes são seis atributos que definem o DNA de uma cidade nova, utilizados para identificar os exemplares produzidos ao longo dos tempos.

[9] Para maiores detalhes, acessar: http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/

O *Atlas de Cidades Novas* consistirá a primeira aproximação ao tema e aos exemplares, tendo-se apreensão de sua distribuição pelo território brasileiro e acesso aos atributos de cada cidade nova, incluindo o desenho urbano original. A exemplo do estudo feito por Philippe Panerai et al.(1985) sobre as *bastides* francesas, a intenção é ter uma compreensão sobre o traçado projetado. Para cada cidade, quando desejado, um quadro com os seis atributos – os seis genes – se abrirá contendo informações básicas: empreendedor, função dominante, região, projetista, filiação teórica e datas relevantes. O *site* ainda terá um dispositivo de interação que permitirá ao interessado estabelecer as correspondências preliminares, seja por: empreendedor, função dominante, região, profissional, projeto ou período; seja por combinações desses atributos.

O *site Atlas de Cidades Novas* será, portanto, uma mesa de trabalho a favor da *Cronologia do Pensamento Urbanístico*, fomentando essa importante plataforma não somente com verbetes (dados sobre cidades novas) como, principalmente, com as amálgamas que interligam objetos dispersos. A mesa entendida aqui aos moldes daquilo exposto por Didi-Huberman (2013) ao interpretar o Atlas warburguiano. O *site* – ou a mesa – não será utilizado para estabelecer uma classificação definitiva, um inventário exaustivo, nem para catalogar de uma vez por todas (como um dicionário, um arquivo, uma enciclopédia, um atlas convencional). Será utilizado para coletar segmentos, pedaços e parcelas do universo das Cidades Novas; respeitando a multiplicidade, a heterogeneidade; com objetivo principal de dar legibilidade às relações postas em evidências (nebulosas).

Um trabalho a ser feito a muitas mãos, uma das pesquisas realizadas pelo grupo de pesquisa "Paisagem, Projeto, Planejamento – Labeurbe" da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de Brasília (UnB), envolvendo graduandos e seus projetos de iniciação científica, alunos de Mestrado e de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-FAU), além de docentes pesquisadores.

Equipe de pesquisadores e jovens cientistas que assumiu o compromisso de fazer as primeiras amálgamas dos exemplares de *Cidades Novas* já levantados. Nesse sentido, dos seis atributos de cidades novas decidimos por selecionar quatro para representarem o *fazer por atlas* nessa apresentação: desejo, função, projeto e tempo. A partir de amostras de cidades novas, estabelecemos nexos que geraram quatro narrativas distintas e capazes de enriquecer, de algum modo, a historiografia da cidade e do urbanismo brasileiro.

REFERÊNCIAS:

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou a Gaia ciência inquieta**: o olho da história, 3. Tradução: Renata Correio Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM/EAUM, 2013.

JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (org.). **Nebulosas do Pensamento Urbanístico**: tomo I - modos de pensar. Salvador: EDUFBA, 2018.

PANERAI, Philippe et al. **Les Bastides, d'Aquitaine, du Bas-Languedoc et du Béaru**: Essai sur la regularité. Brussel: Archives d'architecture moderne, 1985.

TREVISAN, Ricardo. **Cidades Novas**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília. Brasília, 2009.

TREVISAN, Ricardo. Pensar por atlas. In: [JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (org.)]. **Nebulosas do Pensamento Urbanístico**: tomo I - modos de pensar. Salvador: EDUFBA, 2018, pp. 46-69.

TRABALHO 05:

Lutas urbanas, segundo a estratégia do Urbano-constelação

Toda cidade se concretiza numa dialética diversidade-controle, na medida em que se configura num conjunto de espaços de diferença, alteridade e liberdade, mas também de controle e racionalização. À intensa possibilidade de conexão humana corresponde a estruturação de organizações burocráticas aptas a controlar essas conexões. Nessa dialética urbana de contrários (a liberdade e o encontro *versus* o controle e a regulação), quando diferentes atores e organizações se defrontam com demandas e queixas comuns, habitantes podem construir juntos conexões para aprimorar seus recursos de luta. A cidade é profícua em estabelecer laços sociais que se estabelecem na vida urbana em função do apoio recíproco de indivíduos dentro de um grupo ou entre grupos que se aproximam esporadicamente. Os laços fortes resultam na união perene de um determinado grupo de reivindicação. Dão conta da combinação de alianças no tempo, de intensidade emocional e de uma densa reciprocidade que permeiam as ajudas recíprocas e a confiança mútua com vistas a buscar objetivos coletivos. De outro lado, os laços fracos expressam ligações e solidariedades momentaneamente construídas, mas permitem amplificar a ressonância das reivindicações, promovendo a troca de informações para além do próprio círculo do grupo. Os laços fracos formam redes de partilha de saberes e constroem cooperações temporárias para alcançar um objetivo comum.

Lutas urbanas, resistências e insurreições se articulam em contextos urbanos que dão suporte às experiências cotidianas vividas – ampla e repetidamente – nas cidades. Na escala urbana, os grupos constroem molduras comuns para justificar e motivar suas ações e sua participação. Podem articular-se na construção de diagnósticos e prognósticos de problemas: por um lado, são capazes de compreensão partilhada das causas dos problemas; por outro, são capazes de projetar a ação coletiva e pensar soluções para tais problemas identificados. Por último, movimentos surgidos na escala urbana frequentemente partilham um imaginário político que é decisivo para constituir uma contraesfera pública, constituindo arenas alternativas de discurso. Mesmo que já se tenha o reconhecimento do papel que a cidade desempenha nas insurgências, visível no ciclo global de lutas iniciado em Davos em 1998 e que prosseguiu a partir de Seattle em 1999 até o Brasil de 2013, cumpre-se hoje perguntar de que modo as cidades contribuem para o desempenho de ações políticas de contestação, em escalas diversas.

Para ver e falar sobre o urbano-constelação devo colocar sob a lente não apenas a forma da cidade, sua ordenação física e seus desdobramentos materiais num determinado território – ou ainda os planos para seu desenvolvimento –, mas também aquilo que historicamente excedeu sua forma, seja enquanto crescimento desordenado, suas franjas e periferias contrariando a ordem do desenho e do planejamento, como, ao mesmo tempo, a ação de seus habitantes, os conflitos, reivindicações, suas demandas por espaço, suas formas de vida. Quando se trata de escrever sobre a espessura histórica de uma cidade ou de uma proposição urbanística, a constelação é uma *estratégia de pensamento* de grande valia: permite pensar por extremos, desde os fragmentos, enfrentando a descontinuidade ou o vazio como algo incontornável no esforço do conceito.

O termo constelação emerge numa acepção epistemológico-crítica na filosofia de Walter Benjamin e designava a relação entre os componentes – as estrelas – de um conjunto – as linhas imaginárias que desenham um agrupamento constelar –, relação essa que se define não apenas pela proximidade entre as estrelas, mas também pela possibilidade de significado que o conjunto adquire, o sentido que lhe pode ser atribuído. A constelação é uma imagem na qual cada estrela, um singular, marca um extremo de linha que a

liga a outra estrela, outro extremo singular. Nesse traçado de linhas imaginárias que delimita uma forma, uma configuração, não há um centro – com o que, tem-se, no centro da constelação sempre está o vazio. Para o filósofo alemão, "as idéias se relacionam com as coisas assim como as constelações se relacionam com as estrelas. As constelações são ferramentas de um método. Coisas são o análogo das estrelas, e coisas são fenômenos particulares. Como tais, Benjamin precisa inserir esses particulares numa classificação. Assim, o filósofo se vale dos conceitos. Para classificar os fenômenos, conceitos são mediadores. Conceitos concretizam ideias, posto que são suas representações, são operadores do conhecimento e função do entendimento.

O urbano que se tornou, com Henri Lefebvre, um substantivo, contém em sua conceituação uma experiência política dos habitantes que é enunciada no plural. Tal enunciação, para o filósofo francês, decorre da politização por que passa o próprio espaço social desde 1968, quando é totalmente penetrado por uma práxis coletiva então confrontada com a implosão/explosão de referências e configurações tradicionais da cidade. Os processos de reterritorialização das escalas, expressos nesse novo tecido urbano estendido, tensionam os modos de mobilização do espaço pelo Estado, cuja ação foi historicamente demarcada por uma forma atemporal e estática de organização territorial. Operando para pensar o urbano em termos de troca e valor, mobilizando o espaço como força produtiva, o Estado moderno transformou, regulou e produziu o espaço urbano, empregando suas estratégias e instituições para manter a coesão social e impor uma diferenciação espacial.

A meu ver, a constelação do urbano e o método que lhe corresponde podem ser estudados, paradigmaticamente, a partir de Walter Benjamin e Henri Lefebvre. Com relação ao primeiro autor, concerne a algumas áreas de pensamento – filosofias da história e da linguagem –, a gêneros filosóficos e literários privilegiados por Benjamin – ensaio *versus* tratado, fragmento e citação, comentário e crítica – e a objetos urbanos específicos – dentre os quais estão a passagem, os monumentos, as barricadas – compreendidos como teoria. Em carta a Buber, em fevereiro de 1927, Benjamin afirma que deseja apresentar a cidade "sob o fato de que nela, 'todo fato já é teoria', e bastendo-se de qualquer abstração dedutiva, de todo prognóstico e, dentro de certos limites, de todo julgamento também". [10] (ROCHLITZ, 2003, p. 176). Com relação a Lefebvre, trata-se de considerar que, nas metrópoles atuais, governante, planejador e habitante não se livram de mobilizar cotidianamente, cada um a seu modo, um raciocínio espacial que vai do intraurbano (da aglomeração consolidada a partir de um ou vários centros) à rede urbana e de volta à microescala cotidiana de um território metropolitano. Não podem, os moradores urbanos, esquivar-se ao exercício de, simultânea e fragmentariamente, experimentar situações num bairro, periferia ou centro de sua cidade e tomar consciência dos relativos posicionamentos desta quanto a outros núcleos urbanos integrantes de uma região ou aglomeração metropolitana. A escrita da história das extensas cidades no Brasil atual exigem a compreensão de interseções e interações em que as escalas se dão no território, de seus centros até as franjas urbanas e conurbações. Tanto Benjamin quanto Lefebvre podem, por meio de suas estratégias de pensamento, nos guiar nesse caminho.

REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, W. *Passagens*. Organização de Willi Bolle Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LEFEBVRE, Henri. **The Critique of Everyday Life**, (one volume) NYC: Verso Books, 2014.

MARSTON, S. "The social construction of scale". **Progress in Human Geography**, V.24, N.2, 2000, pp. 219-242.

NICHOLLS, W. J. "The Urban Question Revisited: The Importance of Cities for Social Movements". **International Journal of Urban and Regional Research**, V.32, 2008, pp. 841-859.

NICHOLLS, W. "Place, networks, space: theorising the geographies of social movements". **Transactions of the Institute of British Geographers**, V.34, 2009, pp. 78-93.

NICHOLLS, W.; UITERMARK, J.; LOOPMANS, M. "Cities and social movements: theorizing beyond the right to the city". **Environment and Planning**, Part A, V.44, 2012, pp. 2546-2554.

NICHOLLS, W.; MILLER, B. "Social movements in urban society: The city as a space of politicization". **Urban Geography**, V.34, N.4, 2013, pp. 452-473.

V enanparq
Salvador - 2018

NIEMEYER PLURAL: ARTE, CULTURA E TÉCNICA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

COORDENADOR:
COMAS, Carlos Eduardo
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do PROPAR-UFRGS; ccomas@uol.com.br

TRABALHO 01:
Niemeyer reconsiderado: arquitetura como natureza artificial
COMAS, Carlos Eduardo
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do PROPAR-UFRGS; ccomas@uol.com.br

TRABALHO 02:
Pré-moldagem à brasileira: Niemeyer, acadêmicos, teólogos e milicos | 1962-68
VASCONCELLOS, Juliano Caldas de
Mestre em Arquitetura; Professor da UFRGS e Uniritter; jcvasc@ufrgs.br

TRABALHO 03:
Oscar Niemeyer, arquitetura narrada: Módulo, 1ª série, 1955-65
FICHER, Sylvia
Doutora em História Social; Professora da UnB; sficher@unb.br
MACEDO, Danilo Matoso
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; correio@danilo.arq.br

TRABALHO 04:
O poeta e a saudade: Niemeyer entre ruínas
TROPIA CALDAS, Bruno
Doutor em arquitetura; Professor da UFOP; tropiacaldas.professor@gmail.com

TRABALHO 05:
Oscar Niemeyer e os concursos de arquitetura no Brasil:
entre o instrumento democrático e o culto à genialidade
SOBREIRA, Fabiano
Arquiteto e Urbanista, Doutor em Desenvolvimento Urbano;
Professor do Centro Universitário de Brasília e do Programa de Pós-graduação da Câmara dos Deputados; fabiano@mgs.arq.br

NIEMEYER PLURAL: ARTE, CULTURA E TÉCNICA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

TRABALHO 01:
Niemeyer reconsiderado: arquitetura como natureza artificial

TRABALHO 02:
Pré-moldagem à brasileira: Niemeyer, acadêmicos, teólogos e milicos | 1962-68

TRABALHO 03:
Oscar Niemeyer, arquitetura narrada: Módulo, 1ª série, 1955-65

TRABALHO 04:
O poeta e a saudade: Niemeyer entre ruínas

TRABALHO 05:
Oscar Niemeyer e os concursos de arquitetura no Brasil:
entre o instrumento democrático e o culto à genialidade

NIEMEYER PLURAL: ARTE, CULTURA E TÉCNICA

A natureza pode ser definida como o mundo material que existe independentemente do homem, mas que o homem habita e transforma. Entre as muitas possibilidades de interação entre a arquitetura e este mundo, duas são de particular interesse para a compreensão do trabalho de Niemeyer. Uma deriva de sua condição de meio e cenário dotado de uma fisionomia e fisiologia particulares, que circunscrevem a arquitetura e a qual a arquitetura deve responder; o outro é derivado de sua condição de matriz formal e fonte de imagens, que a arquitetura pode transcrever e à qual pode corresponder.

De fato, a inspiração biomórfica ou topográfica do trabalho de Niemeyer desde a Pampulha não é segredo. Representa o design da natureza, embora estilizado, a meio caminho entre a figuração representacional e a abstração não representativa. Ele nunca viola os elementos geométricos associados à arquitetura moderna, mas desafia os tabus críticos e historiográficos ao mesmo tempo em que enriquece o repertório moderno. Essa pode ser a resposta do comunista Niemeyer ao Realismo Social, a arquitetura de codificação dupla para garantir uma comunicação fácil com as massas e, ao mesmo tempo, recusar o historicismo e o folclore.

A comparação com Mies e Wright ajuda a refutar a ideia generalizada, segundo a qual a obra de Niemeyer promove a fusão simpática de arquitetura e natureza, distinta da insistência Europeu sobre a separação ou o contraste, mas não muito diferente de preocupações norte-americanas. Para o arquiteto brasileiro, a construção do terreno aparece como a primeira tarefa da arquitetura; o fluxo espacial ocorre entre espaços internos e externos que são igualmente planejados. Embora uma espécie de *mariage des contours* muitas vezes disfarça o fato, Niemeyer postula a arquitetura não apenas como natureza humana, mas também como um esforço contra a natureza, envolvendo um grau de violência, como se concordasse com a afirmação de Hannah Arendt sobre a criação de um ser humano. mundo. O trabalho de Niemeyer é muito mais complexo do que geralmente se supõe, sua visão mais escura, sua ambivalência perturbadora e estimulante.

[Texto ainda não finalizado]

TRABALHO 01:

Niemeyer reconsiderado: arquitetura como natureza artificial

Niemeyer reconsidered: architecture as man-made nature

Nature can be defined as the material world that exists independently of man but which man inhabits and transforms. Among the many possibilities of interaction between architecture and this world, two are of particular interest for the understanding of Niemeyer's work. One derives from its condition of milieu and scenery endowed with a particular physiognomy and physiology, which circumscribes architecture and to which architecture has to respond; the other is derived from its condition of formal matrix and source of images, which architecture may transcribe and to which it may correspond.

Indeed, the biomorphic or topographic inspiration of Niemeyer's work since Pampulha is no secret. It stands for design from nature, albeit one that is stylized, halfway between representational figuration and non-representational abstraction. It never violates the geometrical elementarismassociated with modern architecture, but does challenge critical and historiographical taboos at the same time it enriches the modern repertoire. This might be Communist Niemeyer's answer to Social Realism, double-coding architecture to ensure an easy communication with the masses while refusing historicism and folklore.

The comparison with Mies and Wright helps to rebut the widespread idea according to which Niemeyer's work promotes the sympathetic fusion of architecture and nature, distinct from the European insistence on separation or contrast but not unlike North- American concerns. For the Brazilian architect, constructing the terrain appears as architecture's first task; spatial flow occurs between indoor and outdoor spaces that are equally contrived. Although a kind of mariage des contours often disguises the fact, Niemeyer posits architecture not only as man-made nature but also as an endeavor against nature, one involving a degree of violence, as if concurring with Hannah Arendt's assertion about the making of a human world. Niemeyer's work is far more complex than usually assumed, his vision darker, its ambivalence disturbing and stimulating.

TRABALHO 02:

Pré-moldagem à brasileira: Niemeyer, acadêmicos, teólogos e milicos | 1962-68

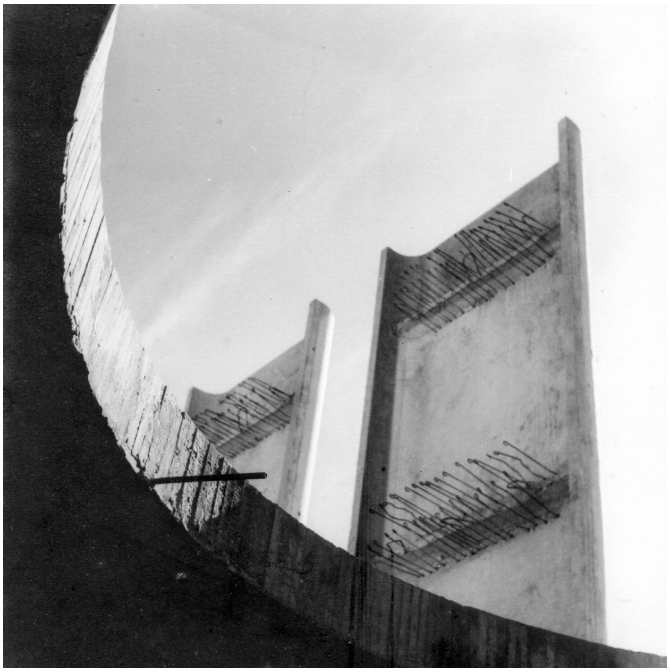


Figura 1: Instituto de Teologia em obras (1963).
Fonte: Thomaz, 2017.

A industrialização está essencialmente associada aos conceitos de organização e de fabricação em série, elementos esses que são entendidos a partir de um estudo mais amplo das relações de produção envolvidas e da mecanização dos meios de produção[1]. Já no princípio do século XIX, a Revolução Industrial, iniciada na Europa no século anterior começava a influir no Brasil substituindo a produção artesanal pela mecânica padronizada e em série. Com a conquista dos mercados, a industrialização difundia novas normas de pensamento e ação que conduziram o arquiteto, o engenheiro, o construtor a considerarem os problemas não em termos de manufatura, mas no de indústria, criando a mentalidade propícia a esse campo de atividade. Do período Getúlio Vargas a Juscelino Kubistchek e do *boom* construtivo do pós-guerra, tivemos o início de uma industrialização em um país que deixava de ser conhecido como uma nação predominantemente agropastoril para dar lugar a um país com o desenvolvimento dos setores mais sofisticados de produção, como os de metalurgia, siderurgia e mineração. Abordar os aspectos da conjuntura histórica e econômica da época nos permite compreender melhor o sentido do esforço em se estabelecer uma nova lógica de construção, consolidando uma espécie de "estilo de época"[2]. Dentro desse período de revalorização das práticas projetuais ligadas ao movimento moderno é importante entender como o tema da industrialização e pré-fabricação da construção aconteceu no início da década de 1960

[1] Cf. BRUNA, Paulo. **Arquitetura, Industrialização e Desenvolvimento**. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 308p.
[2] Cf. BASTOS, M. A. J.; ZEIN, R. V. **Brasil: Arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2011. 425p.

no Brasil. Além disso, as questões que envolvem a discussão a respeito dos elementos de arquitetura que formam a imagem do edifício moderno são fundamentais para o entendimento da produção arquitetônica.

Foi em Brasília, mais especificamente na UnB, que a pré-fabricação/pré-moldagem teve seu início no Brasil durante a década de 1960. Oscar Niemeyer convidou o arquiteto João Filgueiras Lima (Lelé) para trabalhar nas obras da nova universidade como secretário executivo, como coordenador do curso de pós-graduação e responsável pelo curso de técnica de construção do curso de arquitetura que estava sendo criado. A partir da liderança de Niemeyer – e da participação fundamental de Lelé na maioria absoluta deles[3] – seis projetos foram executados: uma unidade empilhável de habitação para estudantes, chamada de "Protótipo" (1962), os Pavilhões de Serviços Gerais (1962-64), o escritório do Centro de Planejamento/Ceplan (1962-63), o Instituto Central de Ciências - ICC (1963-71), o Instituto de Teologia Católica (1963) e, mais tarde, o bloco principal do Quartel General do Exército (1968). Dessas seis realizações, três são concebidas originalmente como pré-moldadas, mas acabam por utilizar um sistema construtivo misto. No ICC da UnB, no Instituto de Teologia e no QGEx o sistema estrutural é composto de peças moldadas in loco e peças pré-moldadas (sejam elas elaboradas no canteiro de obras ou em incipientes instalações fabris). Nestes casos, "parte da estrutura é realizada no processo tradicional e o resto – vigas, lajes, paredes interiores etc. em pré-moldado" (NIEMEYER, 1993 p.45).

Nos casos de Brasília é importante evidenciar que as características da pré-moldagem como sistema de construção rápida foram determinantes para sua adoção como sistema construtivo parcial, além os escassos recursos e o sentido de urgência de sua execução[4]. Mesmo assim, Oscar Niemeyer e equipe chegaram a resultados com relevância arquitetônica. Esse esforço para se criar uma nova alternativa técnica e que atendesse a demanda de edifícios dos mais variados programas – incluindo escritórios, auditórios, laboratórios, salas de aula, dormitórios etc. – faz parte do pensamento de uma proposta também inovadora no contexto tecnológico dos anos 1960 no Brasil. Através de uma estratégia de se retirar o melhor das duas técnicas, Niemeyer e equipe abrem mão de um purismo construtivo e utilizam métodos que possibilitam não só agilidade na montagem dos edifícios, mas que também permitem a execução de elementos importantes para a estabilidade de um sistema novo, e que ainda é desconhecido pelos próprios arquitetos e engenheiros responsáveis. É assim que são utilizadas as fundações e os mezaninos que contraventam o ICC, as lajes *in loco* que transformaram o esqueleto do Instituto de Teologia em hiperestático, além dos blocos secundários do QGEx, que utilizaram a linguagem dos painéis pré-moldados verticais do bloco principal como base para a estrutura tradicional de concreto armado.

De fato, devido ao caráter relativamente novo desse tipo de estrutura no Brasil, as realizações das obras foram caracterizadas por diferenças nos sistemas de abordagem na formalização dos objetos.

[3] Lelé participou das soluções construtivas e na finalização dos projetos da UnB, além do cálculo estrutural do bloco A do QGEx. Ver mais em GUIMARAENS, Cêça; TAULOIS, Cláudio; MAGALHÃES, Sérgio Ferraz. **Arquitetura Brasileira após Brasília/Depoimentos**. Rio de Janeiro: IAB - Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1979.
[4] Cf. NIEMEYER, Oscar. **Conversa de Arquiteto**. Rio de Janeiro: Revan e Editora UFRJ, 1993 p. 47.

Até por serem definidas a partir de decisões no canteiro de obras[5], essas diferenças atuaram diretamente sobre a materialização dos exemplares que, por terem sido concebidos em um momento em que era necessária rapidez na construção da nova capital, apresentam singularidades provenientes do uso de elementos que ainda eram alvo de experimentação.

Assim, o presente trabalho aborda as primeiras ações do concreto pré-moldado no Brasil através de projetos de Oscar Niemeyer em Brasília, sendo selecionadas três obras que se utilizam da combinação de elementos construtivos não só como estratégia para se ganhar tempo na construção através de elementos repetitivos, mas também como garantia de estabilidade ao se valer do monolitismo da estrutura tradicional em concreto armado para se equilibrar o sistema como um todo.

REFERÊNCIAS DO RESUMO EXPANDIDO:

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: Arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRUNA, Paulo. **Arquitetura, Industrialização e Desenvolvimento**. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 308p.

GUIMARAENS, Cêça; TAULOIS, Cláudio; MAGALHÃES, Sérgio Ferraz. **Arquitetura Brasileira após Brasília/Depoimentos**. Rio de Janeiro: IAB - Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1979.

NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo: memórias**. 7 ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998. 320p

NIEMEYER, Oscar. **Conversa de Arquiteto**. Rio de Janeiro: Revan e Editora UFRJ, 1993.

LIMA, João Filgueiras. **O que é ser arquiteto: memórias profissionais de Lelé (João Filgueiras Lima); em depoimento a Cynara Menezes.** Rio de Janeiro: Record, 2004.

THOMAZ, Eduardo. **Fotos Baumgart e outras fotos.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <jcvasc@gmail.com> em: 10 out. 2017.

[5] Cf. NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo: memórias**. 7 ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998. 320p.

TRABALHO 03:

Oscar Niemeyer, arquitetura narrada: Módulo, 1ª série, 1955-65

> *Terminados os desenhos e cortes, começo a escrever o texto explicativo. É a minha prova dos nove, pois se não encontro argumentos para explicar o projeto, é natural que eu o reveja, pois lhe falta alguma coisa importante.*

Oscar Niemeyer, Problemas da arquitetura 7 : método de trabalho, *Módulo* nº 58, abr./maio 1980.

Oscar Niemeyer (1907-2012) manteve sempre uma profusa produção escrita, em nada aquém de sua inexaurível produção de projetos. Além de artigos, livros e entrevistas, integram tal acervo um sem número de memórias descritivas, fruto da prática que se tornaria indissociável de seu método de trabalho, tendo por base a contraposição a uma concepção arquitetônica de razões que a ratificam. Em que pese a postura anti-intelectual de sua retórica, a facilidade de expressão e habilidade com as palavras lhe garantiram passar à história não apenas por desenhos, projetos e obras construídas, mas pela contribuição literária em gêneros que vão da ficção à didática técnica – passando pela autobiografia e pela discussão política.
Neste conjunto, entre os textos mais acessível e, portanto, de maior alcance e influência, estão aqueles divulgados na *Módulo*, revista que tinha o próprio arquiteto à frente. Antes da estreia como editor, ele já vinha publicando textos esparsos, como a conhecida memória da Pampulha, de 1944, ou o artigo *Ce qui manque a notre architecture*, de 1946, incluído no quarto volume da *Œuvre complète* de Le Corbusier.[6] Não obstante, a elaboração de um corpo teórico sistemático iria tomar vulto de fato após a criação do periódico.

A *Módulo* saiu em duas séries. O lançamento da primeira – que alcançaria trinta e nove números entre março de 1955 e abril de 1965 – refletia o vigoroso momento da produção arquitetônica moderna nacional; seu fecho resultando da perseguição política em consequência do golpe militar de 1964. A segunda teve setenta e um números entre setembro de 1975 e março de 1989, este retorno refletindo a expansão das encomendas de Niemeyer no país mesmo durante o período militar, após um período de forte atuação no exterior; o encerramento ocorrendo num momento de relativo declínio do seu prestígio e de maior atenção às atividades editoriais do Memorial da América Latina.

Distribuídos ao longo da primeira série, encontram-se sessenta matérias que podem ser atribuídas a ele, das quais dez artigos de caráter teórico e dez textos ensaísticos, entremeados por informações sobre quarenta projetos de arquitetura e urbanismo, afora editoriais e notas não assinados, alguns eventualmente de sua autoria. Cronologicamente, esse primeiro decênio da *Módulo* coincide com

6 Respectivamente, Oscar Niemeyer, Philip L. Goodwin, Juscelino Kubitschek. *Pampulha*. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1944; Oscar Niemeyer. *Ce qui manque a notre architecture*. In Le Corbusier. *Œuvre compléte : 1938-1946*. Zürich : Les editions d'architecture, 1946. p. 90.

seu auge criativo, aí incluído os projetos iniciais – e, talvez, os mais bem sucedidos – para Brasília, nos quais trabalha de outubro de 1956 em diante. Esteticamente, coincide com marcadas mudanças em seus procedimentos projetuais e na feição de suas obras. Seguindo a trilha da compilação de Alberto Xavier e do levantamento temático de Miguel Alves Pereira,[7] a leitura ora proposta busca recuperar valores e intenções que balizaram o pensamento e a prática de Niemeyer conforme expressos no material divulgado nessa série, parte integrante da sua vasta lavra, situada "entre as mais importantes manifestações por escrito de um arquiteto moderno brasileiro".[8]

Debates nacionais e internacionais

Em seus primórdios, o modernismo arquitetônico no Brasil sofreu ataques de adeptos de outras orientações estilísticas. Com a projeção de uma escola carioca ao longo década de 1940, nosso modernismo muda de patamar, saindo do âmbito paroquial para se inserir nos debates correntes em seu seio, inclusive no plano internacional.[9]

A iniciativa de Niemeyer de constituir um veículo de divulgação ocorre em um clima igualmente de tendências em competição, desta vez entre os próprios modernos. A sua condição de principal expoente brasileiro já estava plenamente firmada, desde a Pampulha (1940-44) e *Brazil builds* (1943) ao projeto da ONU (1947), alcançando um *status* diferenciado com os livros de Stamo Papadaki (1950, 1956).[10]

A *Módulo* será o carro chefe de Niemeyer no empenho para confirmar a precedência entre seus pares e, ao mesmo tempo, rebater censuras que já se articulavam à sua orientação estética. Afinal, se sua liberdade formal inspirava admiração, também atraía para si as reservas de setores de vanguarda mais à esquerda, dado seus laços de trabalho com a burguesia e com o Estado.

As estruturas conceituais de Niemeyer

Mas Niemeyer não é somente defensivo. Bem mais importante, no conjunto dos escritos da primeira série é possível distinguir em suas reflexões de cunho teórico e estético três fases que se entrelaçam. Num primeiro momento, ocupa-se do posicionamento dos arquitetos frente às condições sócio-econômicas do país, adotando um tom educativo e codificando o uso de determinados elementos arquitetônicos. Marcadamente a partir de 1956 – com o projeto para o Museu de Arte Moderna de Caracas e, em definitivo, com os palácios de Brasília –, altera-se o foco de seu pensamento, preocupado então em dar uma maior profundidade a suas realizações enquanto obras de arte que traduzissem valores atemporais. Cada vez mais se aproximando de postulados acadêmicos, seus textos afirmarão a prevalência da monumentalidade, expressa pela forma e, em sua constituição, pela ordem e hierarquia. Por fim, na sequência de projetos para a

[7] Alberto Xavier (org.). *Arquitetura moderna brasileira* : depoimento de uma geração. São Paulo : Pini; ABEA; Fundação Vilanova Artigas, 1987; Miguel Alves Pereira. *Arquitetura, texto e contexto* : o discurso de Oscar Niemeyer. Brasília : EDUnB, 1997.

[8] Segawa, Hugo. *Arquiteturas no Brasil*, 1900-1990. São Paulo : Edusp, 1998. p. 143.

[9] Nelci Tinem. *O alvo do olhar estrangeiro* : o Brasil na historiografia da arquitetura moderna. João Pessoa : Manufatura, 2002. Ver ainda Zilah Quezado Deckker. *Brazil Built*: the architecture of the modern movement in Brazil. London : Spon Press, 2001. Destaca-se neste universo a crítica social feita por Elizabeth Wilder, *Architecture of Brazil* (*The Nation*, 3 July 1943, p. 20).

[10] Stamo Papadaki. *The work of Oscar Niemeyer*. New York : Reinhold, 1950; *Oscar Niemeyer : works in progress*. New York : Reinhold, 1956.

Universidade de Brasília, de 1962 em diante – ainda que anunciada na concepção da Catedral, em 1958 –, é possível se perceber nos partidos adotados uma introjeção da dimensão estrutural para além da forma, naturalizada como "estrutura enquanto tipo".

Entre 1955 e 1965, alguns pontos de vista de Oscar Niemeyer permaneceram: a consideração da arquitetura como *obra de arte*, presente desde a descrição em 1944 da Pampulha até *Contradição na arquitetura*, de 1962; ou a separação estanque entre prática arquitetônica e movimentos de renovação social, presente desde 1946 em *Ce qui manque à notre architecture* até *Contradição na arquitetura*, já em 1962.

Nem tão cândido, anti-intelectual e intuitivo como se representa, nem tão independente de influências como se pretende, de mais a mais homem de sua época, mesmo assim o Oscar Niemeyer que se descobre em seus escritos da primeira série da *Módulo* é um pensador complexo, com uma reflexão profunda sobre as razões do seu ofício.

Módulo, 1ª série: de e sobre Oscar Niemeyer

1. Oscar Niemeyer. Le Corbusier. *Módulo* 1, nº 1 (mar. 1955): p. 3.
2. Módulo. Mutilado o conjunto do Parque Ibirapuera. *Módulo* 1, nº 1 (mar. 1955): p. 18-31.
3. Oscar Niemeyer. Residência do arquiteto, Canoas, Rio de Janeiro. *Módulo* 1, nº 2 (ago. 1955): p. 40-42.
4. ———. Problemas atuais da arquitetura brasileira. *Módulo* 1, nº 3 (dez. 1955): p. 18-23.
5. ———. Casa de campo de Edmundo Canavellas. *Módulo* 1, nº 3 (dez. 1955): p. 44-46.
6. Módulo [Oscar Niemeyer, Roberto Burle Marx, Homero Homem]. Cidade Marina. *Módulo* 1, nº 3 (dez. 1955). [Anúncio publicitário]
7. Oscar Niemeyer. Museu de Arte Moderna de Caracas. *Módulo* 1, nº 4 (mar. 1956): p. 37-45.
8. ———. Palavras do arquiteto Oscar Niemeyer aos estudantes da Faculdade Nacional de Arquitetura. *Módulo* 1, nº 4 (mar. 1956): p. 39, 41-42, 44-45; intercalado em Oscar Niemeyer. Museu de Arte Moderna de Caracas: p. 37-45
9. ———. A Capela de Ronchamps. *Módulo* 1, nº 5 (set. 1956): p. 40-45.
10. ——— e Hélio Uchôa. Taba Tupi. *Módulo* 1, nº 6 (dez. 1956): p. 34-39.
11. José Guilherme Mendes. Brasília : Oscar Niemeyer fala sobre a nova Capital do Brasil. *Módulo* 1, nº 6 (dez. 1956): p. 8-23. Entrevista.
12. Módulo [Oscar Niemeyer, Nauro Esteves, José Reis, Lopes da Silva, Marcos Jaimovich, Roberto Burle Marx]. Cidade Marina. *Módulo* 1, nº 6 (dez. 1956). [Anúncio publicitário]
13. Oscar Niemeyer. Considerações sobre a arquitetura brasileira. *Módulo* 1, nº 7 (fev. 1957): p. 4-10.
14. ———. Palácio Residencial de Brasília. *Módulo* 1, nº 7 (fev. 1957): p. 20-27.
15. Erasmo Martins Pedro, Oscar Niemeyer, Stamo Papadaki, William Holford, André Sive, Israel Pinheiro da Silva, Paulo Antunes Ribeiro e Luiz Hildebrando Horta Barbosa. Atas da Comissão Julgadora do Plano Piloto de Brasília. *Módulo* 2, nº 8 (jul. 1957): p. 45-49.
16. Oscar Niemeyer. O concurso para o Plano Piloto de Brasília: declarações de membros do júri. *Módulo* 2, nº 8 (jul. 1957): p. 56-57
17. ——— e Lucio Costa. Praça dos Três Poderes e Palácio do Congresso Nacional. *Módulo* 2, nº 9 (fev. 1958): p. 15-21.

18. ———. Depoimento. *Módulo* 2, nº 9 (fev. 1958): p. 2-6.
19. ———. Palácio do Planalto e Palácio do Supremo Tribunal. *Módulo* 2, nº 10 (ago. 1958): p. 7-15.
20. ——— e Flávio de Aquino. Biblioteca Pública Estadual de Florianópolis. *Módulo* 2, nº 10 (ago. 1958): p. 24-25.
21. ———. A cidade contemporânea. *Módulo* 2, nº 11 (dez. 1958): p. 2-6.
22. ———. Catedral de Brasília. *Módulo* 2, nº 11 (dez. 1958): p. 7-15.
23. ———. Unidade urbana. *Módulo* 2, nº 12 (fev. 1959): p. 2-5.
24. ———. IAPB em Brasília. *Módulo* 2, nº 12 (fev. 1959): p. 17-19.
25. ———. Decoração do Palácio da Alvorada. *Módulo* 2, nº 12 (fev. 1959): p. 20-27.
26. ———. Brasília Palace Hotel. *Módulo* 2, nº 12 (fev. 1959): p. 28-31.
27. ———. Museu de Brasília. *Módulo* 2, nº 12 (fev. 1959): p. 36-37.
28. Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Eduardo Kneese de Mello, Carlos J. Sena, Pedro Souza e Silva, Alcides Rocha Miranda, Elvin Mackay Dubugras e Fernando Cabral Pinto. Setor Bancário de Brasília. *Módulo* 3, nº 13 (abr. 1959): p. 8-15.
29. Oscar Niemeyer e Hélio Uchôa. Hospital Sulamérica. *Módulo* 2, nº 14 (ago. 1959): p. 12-17.
30. Oscar Niemeyer. A imaginação na arquitetura. *Módulo* 3, nº 15 (out. 1959): p. 5-13.
31. ———. Teatros Oficiais no Setor Cultural de Brasília. *Módulo* 3, nº 17 (abr. 1960): p. 4-13.
32. ———. Minha experiência de Brasília. *Módulo* 3, nº 18 (jun. 1960): p. 10-27.
33. Módulo [Oscar Niemeyer e Colonizadora Agrícola e Urbanizadora S.A.]. Cidade Marina. *Módulo* 3, nº 18 (abr. 1960). [Anúncio publicitário]
34. Oscar Niemeyer e Sabino Barroso. Edifício na esplanada do Palácio da Cultura, Rio de Janeiro. *Módulo* 4, nº 19 (ago. 1960): p. 30-35.
35. Oscar Niemeyer. Palácio do Desenvolvimento. *Módulo* 4, nº 20 (out. 1960): p. 16-23.
36. ———. Forma e função na arquitetura. *Módulo* 4, nº 21 (dez. 1960): p. 2-7.
37. ———. Brasília Tênis Clube. *Módulo* 4, nº 21 (dez. 1960): p. 28-30.
38. ———. Fundação Getúlio Vargas. *Módulo* 5, nº 22 (abr. 1961): p. 18-26.
39. ——— e Joaquim Cardozo. Centro Esportivo de Brasília. *Módulo* 5, nº 24 (ago. 1961): p. 6-13.
40. ———. Carlos Echenique. *Módulo* 5, nº 24 (ago. 1961): p. 31.
41. ———. Joaquim Cardozo. *Módulo* 6, nº 26 (dez. 1961): p. 4-7.
42. ———. Pampulha Iate Clube. *Módulo* 7, nº 27 (mar. 1962): p. 2-12.
43. ———. Habitação pré-fabricada em Brasília. *Módulo* 7, nº 27 (mar. 1962): p. 27-38.
44. ———. Praça Maior da Universidade de Brasília. *Módulo* 7, nº 28 (jun. 1962): p. 7-15.
45. ———. Feira Internacional e Permanente do Líbano em Trípoli. *Módulo* 7, nº 30 (out. 1962): p. 1-23.
46. ———. Sede do Touring Club do Brasil em Brasília. *Módulo* 7, nº 30 (out. 1962): p. 32-34.
47. ———. Contradição na arquitetura. *Módulo* 7, nº 31 (dez. 1962): p. 17-20.
48. ———. Conjunto esportivo no Líbano. *Módulo* 7, nº 31 (dez. 1962): p. 25-28.
49. ———. Le Corbusier. *Módulo* 8, nº 32 (mar. 1963): p. 22-24.

50. ——— e Lucio Costa. Ceplan : Centro de Planejamento da Universidade de Brasília , Escritório do Ceplan. *Módulo* 8, nº 32 (mar. 1963): p. 25-31.
51. ———. Praça Maior da Universidade de Brasília. *Módulo* 8, nº 32 (mar. 1963): p. 32-33.
52. ———. Instituto de Ciências. *Módulo* 8, nº 32 (mar. 1963): p. 34-38.
53. ———. Escola primária. *Módulo* 8, nº 32 (mar. 1963): p. 46-47.
54. ———. Centro Esportivo da Juventude. *Módulo* 8, nº 32 (mar. 1963): p. 48-49.
55. ———. Instituto de Teologia de Brasília. *Módulo* 8, nº 32 (mar. 1963): p. 50-56.
56. ———. Plano Negev. *Módulo* 10, nº 39 (mar. 1965): p. 1-12.
57. ———. Conjunto Panorama. *Módulo* 10, nº 39 (mar. 1965): p. 13-15.
58. ———. Conjunto Nordia. *Módulo* 10, nº 39 (mar. 1965): p. 16-26.
59. ———. Universidade de Haifa. *Módulo* 10, nº 39 (mar. 1965): p. 27-35.
60. ———. Residência. *Módulo* 10, nº 39 (mar. 1965): p. 36-39.

TRABALHO 04:

O poeta e a saudade: Niemeyer entre ruínas

Figura 1: "Ruínas de Brasília" (1964).
Fonte: Autor: Oscar Niemeyer. Acervo: Marcus Lontra.

Oscar Niemeyer – publicação de 1978, escrita pelo pesquisador Nelson Werneck Sodré (1911-1999) apresenta em suas páginas finais *"[...] uma longa, informal, descosida, mas sempre autêntica conversa [...]"* (SODRÉ, 1978, p.101), entre o arquiteto em foco e os companheiros Darcy Ribeiro (1922-1997), Ferreira Gullar (1930-2016) e Sabino Machado Barroso (1927).

Estendendo a conversa sobre arquitetura e o país, em dado momento, Ribeiro comenta que, no futuro, as superquadras de Brasília seriam desfeitas, entretanto – *"Os seus palácios* [realizados por Oscar Niemeyer] *vão existir no ano 3000 [...]".* (RIBEIRO apud SODRÉ, 1978, p.112) – o que rende a seguinte resposta: *"Você está tão generoso, que me lembra o Malraux, que não sendo otimista como você, dizia, em 64, para Le Corbusier, em Paris: 'Dizem que Brasília vai ser abandonada. É uma pena, mas que belas ruinas nos daria' [...]".* (NIEMEYER apud SODRÉ, 1978, p.112). Datadas de 1964, as raras pinturas a óleo intituladas *"Brasília em Ruínas",* realizadas por Niemeyer, expõem dilaceradas as colunatas, ora do Palácio da Alvorada, ora do Palácio do Planalto – sem a alvura dos modernos edifícios – transmutando arquitetura em coisa outra, tal qual *Carretéis* de Iberê Camargo[11] (1914-1994) e muito diferentemente da vivacidade do relato do próprio André Malraux[12] (1901-1976) quando, em 1959 conheceu Brasília em visita oficial, afirmando que *"[...] as colunas do Palácio da Alvorada eram as mais bonitas que ele tinha visto, depois das colunas gregas".* (NIEMEYER, 2008, p.104).

As aproximações da arquitetura *niemeyeriana* com estruturas de ruínas vão, no entanto, muito além das pinturas supramencionadas. No conjunto de sua própria obra, logo se verificam as ruínas modernas – *"[...] escombros despoetizantes e informes [...]"* (SANTOS; ZEIN, 2011, s/p).

[11] Pintor e gravurista brasileiro.

[12] Escritor e Ministro da Cultura da França entre 1958-1969 durante o governo do general Charles de Gaulle (1890-1970).

Longe da tarefa de elencar todos os projetos erigidos deste arquiteto e que se avizinham a um estado de abandono, semi-ruínas (ou mesmo ruínas e demolições) podemos enumerar os palpitantes casos: a Sede Social do Clube[13] de Diamantina em Minas Gerais (1950); a Residência Francisco Pignatari[14] em São Paulo (1953); o Touring Club do Brasil[15] em Brasília; a Feira Internacional Rashid Karami[16] em Trípoli, no Líbano (1962); o Conjunto do Edifício Athaydeville[17] no Rio de Janeiro (1975); o Memorial da Cabanagem[18] em Belém do Pará (1984) e, precocemente, o Presépio[19] de Natal no Rio Grande do Norte (2006).

Ainda menos presentes na historiografia que narra a obra do arquiteto, são os projetos que se relacionam com estruturas arruinadas (indo então, além de sua própria coleção de ruínas), verificando, no entanto, significativos exemplares desde a década de 1990.

No decorrer do levantamento dos projetos existentes foram constatados cinco momentos expressivos – listados aqui, cronologicamente**:** a Fundação Luso-Brasileira para o Desenvolvimento do Mundo de Língua Portuguesa (1991), projeto tencionado para as proximidades das ruínas da Quinta dos Alfinetes, na freguesia de Marvila, na Zona Oriental de Lisboa, Portugal; o Monumento da Coluna Prestes (1996) construído no Corredor Iguaçu-Paraná, na planície de inundação do Rio São Francisco Falso, a poucos metros das comumente denominadas ruínas da Ponte Queimada em Santa Helena, Paraná; o projeto para a Pousada da Ilha de Fernando de Noronha, em Pernambuco (1999), guarnecido pelas ruínas do Reduto de São Pedro da Praia do Boldró; o monumental e não erigido Centro Cultural Oscar Niemeyer (2007) para a cidade chilena de Valparaíso, envolvendo as estruturas remanescentes do *Almacén de Pólvora de la Quebrada Eliás – el polvorín* – e, por fim, o Memorial Tiradentes (2009), ainda não construído e integrante ao conjunto de ruínas da Fazenda do Pombal, no município mineiro de Ritápolis, às margens do Rio de Velhas.

[13] Parcialmente desativada desde meados da década de 1980 e atualmente, semiarruinada.

[14] A residência projetada em 1953 por Oscar Niemeyer e com jardins de Roberto Burle Marx para terreno situado no bairro do Morumbi, em São Paulo, era de propriedade de Francisco Matarazzo Pignatari (*playboy* conhecido como *Baby Pignatari*; 1917-1977) e de sua esposa Nelita Alves Lima – casal este divorciado em 1957, levando o próprio abandono da obra, demolida na década de 1990, cedendo espaço para o Parque Burle Marx e o *Palácio Tangará Hotel e Spa*, de arquitetura neoclássica.

[15] Na presente data o Touring Club do Brasil encontra-se embargado (e parcialmente arruinado), diante das obras iniciadas sem autorização do governo ou do Iphan.

[16] Complexo nunca finalizado em sua original concepção e, ainda hoje, pouco pesquisado e estudado.

[17] Originalmente denominado *Centro Barra,* o conjunto possuía em sua concepção inicial 4 torres; destas, 3 foram completadas e 2 construídas. O Conjunto encontra-se em estado de semi-ruínas.

[18] O Memorial da Cabanagem encontra-se abandonado, em estado de semi-ruínas e entrincheirado pelo projeto do BRT (*Bus Rapid Transit*), que tem como objetivo diminuir os congestionamentos na capital paraense.

[19] Recente projeto, em surpreendente 1 ano após a inauguração foi abandonado pelos governos locais (municipal e estadual), encontrando-se em acelerado estado de arruinamento.

"Das ruínas saíam lentamente / Duas pálidas sombras: / O poeta e a saudade" (ASSIS, 1901, p.71) – desde contexto, surgem análises de projetos e obras prospectados para o artigo que se abre: comparando ambiências-históricas preexistentes e atitudes[20] de intervenções arquitetônicas.

REFERÊNCIAS DO RESUMO EXPANDIDO:

ASSIS, Machado de. **Poesias Completas.** Rio de Janeiro: H.Garnier Livreiro Editor, 190

NIEMEYER, Oscar. **Crônicas.** Rio de Janeiro: Revan, 2008.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos; ZEIN, Ruth Verde. Rápidas considerações sobre a preservação das ruínas da modernidade. *Arquitextos,* São Paulo, ano 12, n. 135.00, **Vitruvius**, jul. 2011 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.135/3997>.

SODRÉ, Nelson. **Oscar Niemeyer.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978

TROPIA CALDAS, Bruno. **Hoje, o Passado de Amanhã:** Arquitetura em Oscar Niemeyer. Tese – Programa de Pós-Graduação, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

[20] Observando em alguns casos, mais de uma proposta.

TRABALHO 05:

Oscar Niemeyer e os concursos de arquitetura no Brasil: entre o instrumento democrático e o culto à genialidade.

Os concursos de arquitetura no Brasil são, historicamente, instrumentos de exceção: em média, são realizados menos de dez concursos por ano, enquanto em países que construíram uma cultura pública de contratação de projetos baseada em concursos, como a Alemanha ou a França, são realizados centenas anualmente (SOBREIRA, 2010; 2014).

Várias são as razões que podem ser apontadas para o "insucesso" dos concursos no Brasil. Uma delas é o "culto à genialidade", tanto no meio social quanto no campo profissional. Afinal, a gestão de um concurso é complexa, como a de todo instrumento baseado em premissas como democracia, transparência e igualdade de oportunidades, o que nem sempre interessa aos gestores que – em regimes democráticos ou ditatoriais - priorizam o poder discricionário, a agilidade e a autonomia nas tomadas de decisão, em detrimento do debate público e da qualidade. Afinal, devem pensar tais gestores: por que enfrentar um processo complexo (e eventualmente polêmico) como um concurso, se a solução pode ser facilmente obtida junto ao arquiteto de sua confiança e que ao mesmo tempo goza do respeito do campo profissional, tanto no contexto nacional quanto internacional? Ao mesmo tempo, a cultura arquitetônica da profissão no país foi sempre baseada no discurso sobre a qualidade excepcional de seus mestres, na originalidade de seus traços, enfim, na genialidade. É nesse contexto que situamos a presença do arquiteto Oscar Niemeyer e a sua influência (direta ou indireta) sobre a ausência de uma política pública de concursos públicos de Arquitetura no Brasil.

Oscar Niemeyer participou de poucos concursos ao longo dos mais de setenta anos de carreira profissional. O fato de ter sido rapidamente incluído nos círculos políticos relacionados à construção de obras públicas (Getúlio Vargas - 1930-1945 e Juscelino Kubitschek, como prefeito, governador e presidente - 1939-1960) e o respeito obtido no campo profissional foram determinantes para que os concursos não fizessem parte de sua carreira. Tanto nos regimes democráticos quanto nos ditatoriais, Oscar Niemeyer sempre esteve bem situado nos meios político e profissional, de forma que as encomendas públicas nunca lhe faltaram, às quais quase sempre respondeu com agilidade, criatividade e originalidade, o que naturalmente conduziu a novas demandas e novas realizações. Além disso, o discurso de Oscar Niemeyer, sempre associado à originalidade e à inventividade de suas obras, raramente associadas ao trabalho coletivo, reforçaram o mito da individualidade e da genialidade (PEREIRA, 1997; FICHER e MACEDO, 2014).

Curiosamente, no mesmo ano em que foi publicada a Lei 125/1935 que tornava obrigatório o concurso para "edifícios públicos de grandes proporções", era cancelado o concurso para o Ministério de Educação e Saúde, cujo projeto - como amplamente registrado pela historiografia (SEGRE, 2013) - passaria à responsabilidade do jovem Lucio Costa (33) e de sua equipe de ainda mais jovens colaboradores, entre os quais Oscar Niemeyer (28), com a consultoria de Le Corbusier.

Em 1939, no célebre concurso para o Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Nova Iorque

(COMAS, 2010), Lucio Costa venceu o concurso, mas ao reconhecer a qualidade do projeto do segundo lugar, de Oscar Niemeyer (32), propôs que fosse realizado um projeto em conjunto com o seu "pupilo".

Até mesmo a encomenda para o Complexo da Pampulha (1940), considerado pelo próprio Niemeyer (33) como o marco fundamental de sua carreira (MACEDO, 2008), resultou do insucesso de um concurso, conforme declarou Juscelino Kubitschek (1975).

Em 1947, Oscar Niemeyer (40), já gozando de notoriedade nacional e internacional (nesse mesmo ano era convidado para integrar a equipe responsável pelo projeto das Nações Unidas, em Nova Iorque – SILVA, 2017), participou e venceu o concurso para o Centro Técnico da Aeronáutica de São José dos Campos. No entanto, as ligações de Niemeyer com o Comunismo teriam motivado os militares a não lhe conceder o prêmio e o contrato. Tal evento teria sido determinante para que Niemeyer não mais participasse de concursos (DURAND e SALVATORI, 2013).

Depois de várias tentativas frustradas de realização de concurso para o Paço Municipal de São Paulo, a prefeitura cancelou mais um concurso em 1952 e acolheu uma proposta de Oscar Niemeyer (45), assinada em conjunto com equipe da prefeitura. O projeto não foi executado mas ficou marcado como mais um episódio de interferência da presença de Oscar Niemeyer sobre a não realização de concursos.

O concurso para o Plano Piloto de Brasília, em 1957, é certamente o exemplo mais emblemático da presença e da notoriedade de Oscar Niemeyer (50), arquiteto de confiança do então Presidente da República, Juscelino Kubitschek. Os planos do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), de realizar um concurso para o Plano Piloto e para as principais obras de arquitetura, não foram realizados. O concurso foi realizado apenas para o projeto urbano (em que a notoriedade também teve seu peso, uma vez que não houve anonimato no concurso) e as obras monumentais foram encomendadas a Oscar Niemeyer.

Em todo esse período (1935-1960) a profissão raramente se manifestou em defesa do concurso em contraponto à contratação direta, em especial quando a questão envolvia Oscar Niemeyer. Uma das raras manifestações de defesa incondicional do concurso e com críticas duras à contratação direta coube ao jornalista Geraldo Ferraz, editor da revista *Habitat*, no artigo: "Deve-se, sempre, proceder aos concursos" (FERRAZ, 1956). Enquanto isso, o principal articulista da revista *Acrópole*, o arquiteto Eduardo Corona, publicou o artigo "Concursos de arquitetura e a defesa do trabalho do arquiteto" (CORONA, 1962), em que criticava o uso indiscriminado dos concursos e defendia a contratação direta.

Os diversos eventos marcados pela presença de Oscar Niemeyer na realização (ou no cancelamento) de concursos de arquitetura revelam que a genialidade – ou seja, o culto à individualidade criativa – foi o argumento hostil mais invocado em oposição ao processo transparente de contratação de projetos por concurso. Ao longo da história, diante da alternativa entre um controverso certame aberto e a segurança da contratação de um "gênio", em várias ocasiões o gestor público optou (com

a omissão da profissão) pelo segundo caminho. Diríamos, nesse sentido, que o culto à genialidade fez mal à Arquitetura Brasileira.

REFERÊNCIAS:

COMAS, Comas. "Feira Mundial de Nova York de 1939: O Pavilhão Brasileiro". **Arqtexto**. Porto Alegre: UFRGS, N.16, 2010.

DURAND, José.; SALVATORI, Elena. "A gestão da carreira dominante de Oscar Niemeyer". **Tempo Social.** São Paulo: USP. Vol. 25, n. 2, pp. 157-80, 2013.

CORONA, Eduardo. "Concursos de arquitetura e a defesa do trabalho do arquiteto". **Acrópole**. São Paulo: N.283, Junho de 1962.

FERRAZ, Geraldo. "Deve-se, sempre, proceder a concursos de arquitetura". **Habitat**. São Paulo, n. 26, pp. 23-25, 1956.

FICHER, Sylvia, SOBREIRA, Fabiano e LEDES, Bárbara. "Concursos em revista: contrapontos entre Acrópole e Habitat, 1950 a 1965". In: **X SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL**. Anais… Uberlândia, 2017.

FICHER, Sylvia. e MACEDO, Danilo. Oscar Niemeyer, arquitetura narrada: Módulo, 1a série, 1955-65. In: **Leituras em Teoria da Arquitetura**. Bronstein et al, Org. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.

FLYNN, Maria Helena. **Concursos de arquitetura no Brasil 1850-2000. Sua contribuição para o desenvolvimento da arquitetura**. São Paulo, FAU/USP, 2001. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

KUBITSCHEK, Juscelino. "Os caminhos da Providência". Entrevista. **Módulo**. Rio de Janeiro: n.41, 1975.

MACEDO, Danilo. **As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1939-1955**. Brasília: Edições Câmara, 2008.

PEREIRA, Miguel. **Arquitetura, texto e contexto. O discurso de Oscar Niemeyer**. Brasília: Editora UnB, 1997.

SEGRE, Roberto. **Ministério da Educação e Saúde. Ícone urbano da modernidade brasileira**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2013. 544p.

SILVA, Elcio. **Nações Unidas e Congresso Nacional, conexões e preservação**. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, 2017.

SOBREIRA, Fabiano. "Competitions. Public Strategies for architectural quality". **Conditions Magazine**, v. 01, p. 136-143, 2010.

SOBREIRA, Fabiano. Concursos de projeto: instrumentos para a qualidade e a sustentabilidade da arquitetura e dos espaços públicos. In: **Qualidade e Sustentabilidade do Ambiente Construído**. Edições Câmara, Brasília, 2014.

SOBREIRA, Fabiano. e RIBEIRO, Paulo. "O lugar dos concursos na propaganda da Arquitetura Moderna Brasileira: registros e análises das revistas Acrópole e Módulo entre 1955 e 1965"**. 11º Seminário Nacional Docomomo**. Anais. Recife, 2016.

V enanparq
Salvador - 2018

O LUGAR DO PATRIMÔNIO CULTURAL E DO URBANISMO NA PRODUÇÃO DO ESPAÇO URBANO CONTEMPORÂNEO

THE PLACE OF CULTURAL HERITAGE AND URBANISM IN THE PRODUCTION OF CONTEMPORARY URBAN SPACE

EL LUGAR DEL PATRIMONIO CULTURAL Y DEL URBANISMO EN LA PRODUCCIÓN DE ESPACIO URBANO CONTEMPORÁNEO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

COORDENADOR:

DUARTE, Cristovão Fernandes

Doutor em Planejamento Urbano; Professor da FAU UFRJ, do PROURB e do MPAP /UFRJ; duarte.cristovao@gmail.com

BORDE, Andréa de Lacerda Pessôa

Doutora em Urbanismo; Professora da FAU UFRJ e do PROURB UFRJ; andreaborde@gmail.com

TRABALHO 01:

Do "direito à cidade" ao direito à diferença: a práxis urbana como lugar (possível-impossível) da utopia lefebvriana

DUARTE, Cristovão Fernandes

Doutor em Planejamento Urbano; Professor da FAU UFRJ, do PROURB e do MPAP /UFRJ; duarte.cristovao@gmail.com

TRABALHO 02:

A produção do espaço urbano da área central carioca no início do séc. XXI: tempos e contratempos

BORDE, Andréa de Lacerda Pessôa

Doutora em Urbanismo; Professora da FAU UFRJ e do PROURB UFRJ; andreaborde@gmail.com

SAMPAIO, Andréa da Rosa

Doutora em Urbanismo; Professora da EAU UFF e do PPGAU UFF; andrea.rsampaio@gmail.com

TRABALHO 03:

O direito à paisagem: a Fundação Parques e Jardins e a preservação da da paisagem construída carioca.

BRACK, Claudia

Mestre em Arquitetura Paisagística; Arquiteta e Urbanista da PCRJ; claudia.duarte@smac.rio.rj.gov.br

TRABALHO 04:

Urbanismo na cidade contemporânea: uma possibilidade *não moderna*

MATTOS, Vinicius Ferreira

Doutorando em Urbanismo e Mestre em Arquitetura Paisagística UFRJ; Professor da UNISUAM e da UNESA; vinicius.fereira.mattos@gmail.com

SOUZA, Monica Infante de Oliveira

Mestre em Urbanismo e Especialista em Engenharia Urbana UFRJ; monica.infante.souza@gmail.com

O LUGAR DO PATRIMÔNIO CULTURAL E DO URBANISMO NA PRODUÇÃO DO ESPAÇO URBANO CONTEMPORÂNEO

THE PLACE OF CULTURAL HERITAGE AND URBANISM IN THE PRODUCTION OF CONTEMPORARY URBAN SPACE
EL LUGAR DEL PATRIMONIO CULTURAL Y DEL URBANISMO EN LA PRODUCCIÓN DE ESPACIO URBANO CONTEMPORÁNEO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

TRABALHO 01:
Do "direito à cidade" ao direito à diferença: a práxis urbana como lugar (possível-impossível) da utopia lefebvriana

TRABALHO 02:
A produção do espaço urbano da área central carioca no início do séc. XXI: tempos e contratempos

TRABALHO 03:
O direito à paisagem: a Fundação Parques e Jardins e a preservação da da paisagem construída carioca

TRABALHO 04:
O urbanismo na cidade contemporânea: possibilidade *não moderna*

O LUGAR DO PATRIMÔNIO CULTURAL E DO URBANISMO NA PRODUÇÃO DO ESPAÇO URBANO CONTEMPORÂNEO

APRESENTAÇÃO

Este Simpósio Temático traz as reflexões produzidas por pesquisadores do nosso laboratório (UFRJ, UFF e PCRJ) sobre a produção do espaço urbano contemporâneo a partir de uma revisão crítica do lugar do patrimônio cultural e do urbanismo neste processo de acordo com as abordagens metodológicas privilegiadas pelos pesquisadores. As pesquisas apresentadas seguem caminhos analíticos distintos, mas convergem quanto à necessidade de se promover revisões críticas dos campos do urbanismo e da arquitetura que permitam fazer face aos desafios interpostos pelas práticas urbanas recentes ao diálogo transformação e permanência que atravessa a história das cidades. Os desiquilíbrios e instabilidades que permeiam muitos momentos desses diálogos estão no cerne de dilatações conceituais que atualizam esses campos.

OBJETIVO

Este Simpósio tem, assim, por objetivo, assim, refletir sobre as reconfigurações e ressignificações do espaço urbano promovidas pelas práticas urbanas emergentes, notadamente, aquelas voltadas para a preservação do patrimônio e da paisagem cultural, e suas contribuições para as possíveis dilatações conceituais nos campos da arquitetura, do urbanismo e do patrimônio cultural na contemporaneidade.

CONTEXTUALIZAÇÃO TEMÁTICA

Vivemos em um mundo predominantemente urbano. Esta afirmação é o ponto de partida, ou de chegada, de inúmeros estudos sobre as cidades contemporâneas. As estatísticas são categóricas, a vivência cotidiana confirma: as cidades estão se tornando cada vez mais desiguais e, consequentemente, mais insustentáveis. Vivemos uma crise urbana de grandes proporções como indica a maioria desses estudos. No entanto, a inexorabilidade que permeia esses diagnósticos não leva em consideração que o que possa vir a acontecer com a cidade está, de fato, pré-determinado. Cenários *da beleza e do caos*, as cidades são, paradoxalmente, *espaço de conflitos, de enfrentamentos, de desequilíbrios, mas também dos encontros, do lúdico, da beleza* (Lefebvre, 1974); lugares da esperança e da equidade possível (Harvey, 2014 [1989]; 2004 [2000]); onde *as formas criadas se transformam em formas criadoras* (Santos, 1992). As mudanças em curso nas cidades contemporâneas demandam também *mudanças importantes na concepção, produção e gestão das cidades e seus territórios*, particularmente, na formulação de um *novo urbanismo* (Ascher, 2001) e na compreensão do papel do arquiteto na construção de cidades socialmente mais justas.

Ao tratar da problemática do urbano, Lefebvre (1968; 1970; 1974) sugere que a aceleração do crescimento das forças produtivas (revolução industrial) provocou na cidade um processo de fragmentação, homogeneização e hierarquização do espaço. Com a grande concentração de capitais, pessoas e bens, os núcleos urbanos explodem e atingem dimensões inéditas. Submetida pela racionalidade industrial à lógica do lucro capitalista a cidade é rebaixada à condição de produto para o consumo, instrumento do valor de troca. A combinação da *destruição criativa* associada às transformações de cidades como Paris, no século XIX, com a *assepsia urbana* patrocinada pelo planejamento urbano moderno, no século XX, teria sido a responsável, segundo Lefebvre, pela produção de um espaço público vazio e sem vitalidade à custa da

destruição massiva do tecido urbano tradicional. Um cenário no qual, no entanto, a cidade, entendida como obra e domínio do valor de uso, não é eliminada. Tomada de assalto, saqueada, negada, a cidade resiste ao se transformar. O valor de uso reaparece nas práticas sócio-espaciais cotidianas como apropriação estabelecendo uma contradição dialética com o valor de troca, que implica em propriedade. Sob a aparente homogeneidade do espaço, manifestam-se conflitos, oposições, superposições, diferenças.

Na cidade das diferenças as novas formas de intervenção e apropriação dos espaços urbanos cotidianos despontam como práticas emergentes na reconfiguração e ressignificação desses espaços. Neste sentido, o objetivo desta Sessão Temática pode ser sintetizado como refletir sobre a contribuição destas práticas urbanas para a compreensão de possíveis dilatações conceituais no campo da arquitetura e do urbanismo. Consideramos como objetos de estudos privilegiados as políticas urbanas e de preservação do patrimônio cultural, as estratégias de democratização da gestão urbana e as experiências colaborativas que estejam ocorrendo, sobretudo, nas favelas e nas áreas pericentrais.

BREVE SÍNTESE DOS TRABALHOS APRESENTADOS

Os trabalhos apresentados neste Seminário aportam valiosas contribuições ao tema deste Encontro a partir das reflexões produzidas nas pesquisas e na vivencia cotidiana sobre o lugar do patrimônio e do urbanismo na produção do espaço contemporâneo da área central carioca. Os trabalhos que abrem e encerram este Seminário estruturam reflexões conceituais sobre a cidade e o urbanismo. O primeiro revisita o conceito do "direito á cidade", proposto por Henri Lefebvre há exatos 50 anos, na tentativa de demonstrar sua potencia e atualidade para a compreensão da problemática do urbano e como uma *práxis* urbana revolucionária na contemporaneidade. Já ultimo produz uma provocação teórica que investiga a possibilidade não moderna para o urbanismo na cidade contemporânea. O segundo e terceiro trabalhos elaboram reflexões teórico-metodológicas a partir da empiria produzida. O segundo trabalho analisa os tempos e contratempos que podem ser observados na área central tendo os megaeventos como fio condutor na leitura da relação que se estabelece nas ultimas décadas entre patrimônio, vazios urbanos e projetos urbanos. O terceiro trabalho, por sua vez, traz contribuições importantes para a compreensão dos desafios vivenciados na gestão cotidiana da paisagem cultural carioca sublinhando a importância do arquiteto na produção nesse processo e do acervo técnico como forma de preservar os registros desta atuação e orientar futuras ações.

REFERÊNCIAS

ASCHER, François. **Les nouveaux principes de l'urbanisme**. Paris: Editions de L'Aube, 2001.

LEFEBVRE, H. **Le Droit à la ville**, Paris: Anthropos, 1968.

_____. **La révolution urbaine** Paris: Gallimard, 1970.

_____. **La production de l'espace**. Paris: Ed. Anthropos, 1974.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2014 [1989].

_____. **Espaços de esperança**. São Paulo: Loyola, 2004 [2000].

SANTOS, Milton. A cidade e o urbano como espaço-tempo. In: **Anais do I Seminário de História da Cidade e do Urbanismo.** Salvador: ANPUR/ UFBA, 1992.

TRABALHO 01:

Do "direito à cidade" ao direito à diferença: a práxis urbana como lugar (possível-impossível) da utopia lefebvriana

O possível toma parte no real e lhe dá sentido, isto é, a direção e a orientação, afirma Henri Lefebvre em *A Revolução Urbana* (1972 [1970], p.53). Esta ideia, aliás, compartilhada com Jean-Paul Sartre, para quem o campo dos possíveis anuncia "*o futuro como aquilo que falta e aquilo que revela a realidade por esta ausência mesma*" (SARTRE, 1987, p.153), permite articular a teoria e a prática em torno de um *projeto*, cuja realização somente poderá ocorrer através da *política* entendida, neste contexto, por Lefebvre em O Direito à Cidade (1991 [1968], pp.141-145) como a própria superação da política, isto é, como uma *práxis* libertadora e inventiva capaz de antecipar o lugar possível-impossível da utopia.

A presente proposta pretende revisitar o conceito do "direito á cidade", proposto por Henri Lefebvre há exatos 50 anos, na tentativa de demonstrar sua potencia e atualidade para a compreensão da problemática do urbano e como uma *práxis* urbana revolucionária na contemporaneidade. Para Lefebvre, a construção de uma estratégia de conhecimento para compreensão do urbano tem como ponto de partida a relação dialética estabelecida entre sociedade e espaço, assumindo o espaço não apenas como meio, mas como *força de produção e reprodução* da realidade social como assevera em "A Produção do Espaço" (2000 [1974], pp.102 e 106).

A *démarche* sobre o espaço inaugurada por Lefebvre nos anos 1960 o leva a perceber antecipadamente a nova escala planetária assumida pela problemática do urbano, bem como uma nova estratégia de dominação por ela implicada. Entre as ameaças identificadas pelo autor destaca-se a imposição da forma-mercadoria sobre o espaço social urbano. Para Lefebvre, a forma do urbano é a forma mental e social da simultaneidade, da centralidade, da reunião, da convergência, dos encontros, da festa. Trata-se, portanto, de um reduto de resistência do *valor de uso*, isto é, da diferença, da diversidade, da complexidade. A forma do valor de troca impõe ao urbano a lógica do mundo da mercadoria, suprimindo um direito fundamental, no exato momento em que o desenvolvimento da sociedade urbana poderia propiciar a sua ampliação efetiva para toda a sociedade: - o direito ao valor de uso do espaço e do tempo, implícitos no *direito à cidade* (1991 [1968], pp. 81-2).

O *direito à cidade* se manifesta como o direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar, o direito à obra, à apropriação, mas também, o direito de não ser excluído da centralidade e do movimento da cidade (1991 [1968], p.135 e (1972 [1970], p.155). O corpo, afirmando-se simultaneamente como "sujeito" e "objeto", reivindica o *direito à diferença*, que engloba todos os demais e que se manifesta na prática e no uso do espaço (2000 [1974], pp. 455-6). Desta forma, a invasão do espaço e usurpação do direito à cidade corresponde, segundo o autor, à nova inspiração do capitalismo, quando este parecia já estar perdendo o fôlego. A produção global e total do espaço social e o surgimento de um *mercado de espaços* à escala planetária reorganizam a produção neocapitalista, subordinada aos novos centros de informação e decisão (1972 [1970], p. 160). Nos centros de decisão do neocapitalismo, superpostos aos centros de consumo da cidade capitalista precedente, não são mais as pessoas e as coisas que se devem reunir, mas as informações e os conhecimentos (1991 [1968], p. 131).

A "urbanização completa da sociedade" constitui a hipótese central de Lefebvre. Esta hipótese implica (e define) um objeto, a "sociedade urbana", que ainda não se completou e que está diante de nós em estado

de virtualidade. Mais do que a uma realidade palpável, o conceito de sociedade urbana faz referência a uma tendência, uma orientação, uma possibilidade (1972 [1970], pp. 8-11). As condições existentes que fazem surgir as possibilidades de realização da sociedade urbana podem também mantê-la em estado embrionário ou, mesmo, matá-la antes mesmo que o nascimento se complete (1991 [1968], p.98). Nesse sentido, o conceito de sociedade urbana responde a uma necessidade teórica e prática, restabelecendo, assim, o compromisso entre a produção do conhecimento e a construção (simultânea) de uma estratégia para a transformação da realidade.

A sociedade urbana surge do processo de industrialização. O desenvolvimento sem precedentes das forças produtivas alcançado pela sociedade moderna, nos coloca diante de um processo marcado por dois fenômenos tão inseparáveis quanto conflitantes: *industrialização* e *urbanização*. Fenômenos esses que se desdobram e se traduzem nas polaridades *quantidade-qualidade, crescimento-desenvolvimento, produção econômica-vida social*. Para Lefebvre, esse processo dialético está longe de ser concluído ou, mesmo, completamente elucidado. A problemática da industrialização foi deslocada, mas não completamente destruída: as relações sociais geradas pela industrialização permanecem; o novo problema diz respeito, exatamente, à reprodução das relações sociais preexistentes (2000 [1974], p. 107). Trata-se então, como propõe o autor, de compreender a industrialização como uma etapa intermediária, um instrumento do processo de urbanização da sociedade. Após um período dominado pela industrialização, estaríamos diante da possibilidade de uma progressiva (mas não linear, nem contínua) inversão da polaridade em favor da urbanização, do desenvolvimento, da qualidade, da vida social (1972 [1970], p. 144).

Para Lefebvre é, portanto, na direção de um novo humanismo que se deve caminhar, "*na direção de uma nova práxis e de um novo homem, o homem da sociedade urbana*" (1991 [1968], p. 107). A "*revolução mundial*" se fará no e pelo urbano (1972 [1970], p. 150), tendo como orientação principal a superação da dissociação entre *a obra*, que representa o único, o irreproduzível, a criação humana por excelência, a apropriação (para e pelo homem) do espaço e do tempo, e *o produto*, produzido em série, resultado dos gestos repetitivos que remetem, em ultima análise, à reprodução automática e alienante das relações sociais (2000 [1974], p. 485).

REFERÊNCIAS:

LEFEBVRE, H. *O direito à cidade*. São Paulo: Ed. Moraes, 1991 [1968].

_____. *La revolucion urbana*. Madri: Alianza Editorial, 1972 [1970].

_____. *La production de l'espace*. Paris: Ed. Anthropos, 2000 [1974].

SARTRE, Jean-Paul. *Os pensadores*, 3ª ed., São Paulo: Nova Cultural, 1987.

TRABALHO 02:

A produção do espaço urbano da área central carioca no início do séc. XXI: tempos e contratempos

Desde o final do século XVIII, quando a cidade do Rio de Janeiro se torna capital da colônia, a produção do espaço urbano da área central esteve associada a proposição de políticas e projetos que adequassem seu tecido urbano aos desígnios dos *novos* tempos. Este cenário se altera parcialmente no século XX, motivado entre outros fatores, pelo reconhecimento da dimensão patrimonial no país, nos anos 1930, e com o esvaziamento econômico gerado pela transferência da capital para Brasília em 1960. Nas décadas seguintes patrimônio cultural e vazios urbanos passam a se constituir como elementos estruturantes do espaço urbano da área central carioca a demandarem ações de preservação e de refuncionalização. Nos anos 1980, são propostos politicas urbanas, instrumentos urbanísticos e projetos urbanos buscando articulá-los e reverter os processos de esvaziamento em vigor na área. Nem todos chegam a ser efetivados em função desses mesmos processos. Nos anos 1990, com a emergência do projeto urbano como instrumento para inserção das cidades na nova globalização reorientam a prática do urbanismo que adquire um urbanismo de caráter mais operacional.

Este é o cenário urbano da área central no alvorecer do século XXI quando o *revival* de investimentos, públicos e privados, chega à cidade do Rio de Janeiro impulsionado, sobretudo, por um ciclo de megaeventos se inicia em 2002 com a escolha da cidade para sediar os Jogos Panamericanos e Parapanamericanos, em 2007, e culmina com a realização dos Jogos Olímpicos e Paralímpicos, em 2016. Não se pode deixar de agregar a este quadro o Projeto Porto Maravilha (2009) e as chancelas da UNESCO (2012, 2017). Este projeto de revitalização da região portuária da área central, cujo cronograma inicial esteve fortemente articulado aos jogos olímpicos e, atualmente, encontra dificuldades de financiamento, diverge em muitos pontos da definição de projeto urbano delineada por Ingallina (2001). Em 2012 a cidade ganha o titulo de Patrimônio Mundial pelo seu cenário urbano excepcional no qual a área central, pontuada por bens patrimoniais, é definida como área de amortecimento; e, em 2017, o Sítio Arqueológico do Valongo, revelado na implantação do Porto Maravilha, é reconhecido como Patrimônio Mundial.

O Congresso da União Internacional dos Arquitetos (UIA), programado para 2020, se insere já em um contexto distinto marcado pela redução de investimentos públicos e pela necessidade de uma revisão crítica do lugar do planejamento urbano e do urbanismo na construção de uma cidade socialmente mais justa e equânime. Uma cidade cuja dinâmica urbana incorpora tanto edifícios coorporativos recentes mantidos vacantes como *passados presentes*, resilientes, que em face da inexistência de politicas publicas voltadas para os transportes públicos e a provisão habitacional, vem sendo ocupados como estacionamento e residências. É preciso, urgentemente, reconhecer as insurgências e restituir o lugar do planejamento urbano e do urbanismo na produção do espaço urbano através de ações e intervenções sustentáveis.

Embora muito sucinta a cronologia delineada introduz a questão central deste artigo, isto é, buscar compreender o impacto promovido pela intensificação dos processos de transformação urbana orientados por critérios caros ao planejamento dos megaeventos (como agilidade decisória; submissão das demandas sociais às demandas do mercado; proposição de projetos e programas sem consulta à população; entre tantos outros) no processo de produção do espaço urbano da área central com e, mais especificamente, nos processos de refuncionalização dos vazios urbanos e de valorização e proteção do patrimônio cultural. Este

artigo traz os resultados parciais das pesquisas desenvolvidas pelas pesquisadoras sobre o tema a partir do referencial teórico do campo do urbanismo.

Os planos e projetos analisados tem atuação circunscrita à área central da cidade, compreendida como o lugar onde os traços do passado e do futuro, permanentemente imaginado e reimaginado, talvez estejam mais visíveis expressões de que "*a forma urbana não é só o lugar da 'memória', daquilo que está lá, mas também daquilo que está sendo feito; ou seja, da forma urbanística*" como analise Tsiomis (1988). Ao se instalarem na área central os urgentes e fugazes megaeventos desafiam e reinventam os *tempos nas cidades*: *tempos lentos* (hegemonizados) e *tempos rápidos* (hegemônicos) concomitantes e convergentes (SANTOS, 2012). Ancorados em uma estratégia de mercado que almeja índices de prosperidade e visibilidade internacionais sem precedentes eles se impõem de maneira irrestrita no planejamento e na agenda urbana da cidade do Rio de Janeiro invertendo prioridades de investimento, desalojando moradores e acirrando desigualdades sócio-espaciais. O *megadiscurso* se estabelece de maneira inquestionável e irrefutável. Legislação; população moradora em área priorizada para implantação dos megaequipamentos; patrimônio cultural; entre outros fatores de diversas naturezas, que se interpõem às iniciativas do grande capital associado a esses eventos tornam-se potenciais *contratempos.*

O conflito que se estabelece entre os *tempos* e *contratempos* no espaço urbano da área central carioca tendo os megaeventos como fios condutores para a leitura das transformações recentes do espaço urbano carioca é o objeto central deste artigo. Uma situação que adquire adquire relevância se considerarmos, como propõe Cacciari (2009), que *a cidade,* desde as suas origens, *é a perene experiência de dar forma à contradição, ao conflito*".

REFERENCIAS

INGALLINA, Patrizia. Le projet urbain. Paris: PUF, 2001.

SANTOS, Milton. *O tempo nas cidades*. Ciência e Cultura. Vol.54 n°2 São Paulo Oct/Dec, 2002.

TRABALHO 03:

O direito à paisagem: a Fundação Parques e Jardins e a preservação da da paisagem construída carioca.

A Fundação Parques e Jardins é um órgão da Secretaria de Conservação e Meio Ambiente da Cidade do Rio de Janeiro e tem como atribuições o projeto de parques e praças, monumentos e chafarizes, além da arborização e da produção de espécies vegetais destinadas aos logradouros públicos desde 1893.

A trajetória da Fundação Parques e Jardins retrata a história de transformação da Cidade do Rio de Janeiro, onde a paisagem se constitui como um patrimônio valioso.

Compõem o acervo de projetos da FPJ projetos próprios, de outros órgãos municipais, de profissionais e escritórios contratados, além de concessionárias e empresas.

Entre as atribuições legais da FPJ está a análise de projetos elaborados por terceiros, sejam agentes públicos ou não, e era praxe o arquivamento de todos os projetos para áreas livres públicas. Essa sistemática foi sendo afrouxada e hoje em dia o acervo técnico da FPJ não consegue acompanhar a produção de projetos desenvolvido por um grande número de órgãos. A salvaguarda destes registros está seriamente ameaçada, visto que os arquivos se dispersam por um grande número de instituições, dificultando o acesso à informações importantes. O fato da quase totalidade dos projetos serem feitos em meio digital – meio facilmente corrompível, dificulta ainda mais o acesso à informações confiáveis.

O Arquivo Técnico da FPJ chegou à primeira década do ano 2000 com cerca de 8 mil documentos, alguns seriamente danificados e outros tantos perdidos depois de mudanças e armazenamentos inadequados. Mas o acervo ainda guarda peças importantes: os projetos paisagísticos, para além de sua importância técnica e artística, constituem um roteiro de leitura sócio-espacial das transformações urbanas ocorridas na cidade.

Este valioso acervo foi digitalizado com o patrocínio da Petrobrás e desde 2009 está disponível para consulta na internet no *sítio* paisagemcarioca.rio.rj.gov.br. Entre os diversos projetos de arquitetura paisagística digitalizados destacamos os desenhos para o Parque do Flamengo, com projetos de Roberto Burle Marx, Affonso Eduardo Reidy, entre outros colaboradores da Sursan, responsável pela implantação do importante parque público carioca, declarado patrimônio da humanidade pela UNESCO. Destaque também para projetos de Azevedo Neto, Renato Primavera Marinho, Fernando Chacel, Ronaldo Benevello, ex-diretores da FPJ, com profícua e reconhecida trajetória profissional.

As últimas gestões municipais vêm, contudo, reduzindo progressivamente as atribuições da FPJ. Diversos órgãos municipais atuam nas áreas livres da Cidade, sem o devido cuidado, sem técnicos capacitados, e, algumas das vezes, sem sequer a elaboração de projetos básicos de arquitetura paisagística. Isso é danoso não somente para a instituição FPJ, mas para a própria Cidade que fica sem os registros destas intervenções. Tais prejuízos atingem também os profissionais arquitetos paisagistas cujo trabalho tem sido pouco compreendido e desvalorizado, até mesmo entre colegas servidores e profissionais técnicos de outras áreas.

A necessidade de salvaguardar informações sobre os projetos para as áreas públicas da Cidade não é compreendida pelas administrações municiais, que não entendem e a necessidade de termos um órgão responsável por esse acervo. A memória do que está sendo projetado e implantado nas áreas livres públicas deveria estar sendo devidamente sistematizada e arquivada, permitindo melhor gestão e conservação dessas áreas. O acervo reunido em um órgão central permite atualização e complementação permanentes, facilitando as pesquisas.

Por fim, o presente trabalho propõe, a título de provocação, uma reflexão acerca de alguns pontos a serem assumidos pelos profissionais arquitetos paisagistas que atuam nas áreas livres públicas do Rio de Janeiro, na luta intransigente pela preservação da paisagem carioca:

- Arquitetura paisagística, atribuição de arquiteto: é este profissional que deve coordenar a equipe que deverá ser composta por outros técnicos, visto ser um trabalho interdisciplinar. A valorização do profissional arquiteto paisagista constitui um fator fundamental e imprescindível para a gestão e preservação da paisagem carioca;

- A preservação começa na identificação do que deve ser preservado: só uma avaliação do valor total do que se pretende conservar e do seu significado poderá determinar as qualidades e características mais importantes que devem ser preservados para o futuro, guiando as ações nos jardins históricos. A esse documento chama-se “Declaração de Significância”. Paisagens projetadas não permanecem estáticas, elas se desenvolvem e decaem. Podemos estar atentos às várias etapas do seu desenvolvimento e mitigar os problemas que surgirem, mas raramente é possível mantê-las inalteradas ao longo do tempo. As paisagens históricas projetadas devem se adaptar se quiserem sobreviver - na prática nem tudo pode ser preservado. É primordial decidir o que é mais significativo e o que deve ser preservado;

- O Projeto como documento essencial: no caso de paisagens desenhadas preservadas, deve-se buscar os projetos originais, levantamentos “*as built”*, registros diversos, etc para subsidiar qualquer ação a ser proposta. E deixar devidamente registrado o maior número possível de informações a respeito do projeto para orientar futuras intervenções;

- Desafios para o arquivamento de projetos digitais: muitas informações importantes poderão ser perdidas com o arquivamento inadequado dos arquivos digitais. A democratização das informações constitui certamente a mais poderosa ferramenta de manutenção de dados.

TRABALHO 04:

O Urbanismo na cidade contemporânea: possibilidade não moderna

Apresentamos neste artigo uma revisão teórica dos conceitos de modernidade e não modernidade aplicadas ao urbanismo. O conceito de moderno pode ser compreendido como uma forma de interpretação do mundo que busca a ruptura com o presente através da proposição de um ideal. Esta busca baseia-se na elaboração de métodos racionais de observação da realidade e da utilização da técnica para alcançar este ideal. Já o conceito de *não moderno* (Latour, 2009), pode ser entendido como um complemento epistemológico para a compreensão do moderno como potencial ou como armadilha do pensamento humano. Busca-se, abrir o debate sobre as possibilidades geradas através do pensamento não moderno para o urbanismo na cidade contemporânea. Para isso, propõe-se uma revisão bibliográfica destes conceitos abordando ainda as ideias de cidade contemporânea e utopia.

O urbanismo surgiu como um conceito moderno que buscava identificar de maneira científica os problemas da cidade pré-moderna, trazendo soluções através da técnica. Os urbanistas pós-modernos, encontraram diversas contradições geradas pelo urbanismo moderno, propondo outras formas de atuação sobre a cidade. No entanto, ao contrário do que pensavam os críticos do movimento moderno, observa-se que os problemas do desenvolvimentismo racional não foram resolvidos na cidade contemporânea. Pelo contrário, estamos diante dos problemas e desafios criados pelas novas contradições que emergiram. Aos urbanista sobrou a crítica social e a descrença. Mas como reverter estas contradições? Como o urbanista deve trabalhar para constituir uma outra possibilidade de desenvolvimento das cidades?

Esta análise é particularmente relevante no contexto brasileiro ou latino-americano, onde os conceitos políticos, econômicos e sociais, inventados no ocidente, nem sempre foram incorporados à vida cotidiana. Observa-se neste contexto uma descontinuidade no campo do urbanismo entre os conceitos acadêmicos, geralmente mais próximos aos últimos estudos internacionais; as práticas profissionais públicas e privadas, que tem se preocupado mais com abstrações estatísticas, paramétricas e retóricas do que com qualquer princípio humanista; e a realidade urbana, oriunda de processos antropológicos e ecológicos pouco explorados metodologicamente pelos acadêmicos e profissionais.

É importante destacar que os conceitos de *moderno*, *pós-moderno*, *não-moderno*, não se referem a períodos temporais, mas a formas de pensar e interpretar o mundo e da proposição de novas realidades. Esta reflexão subsidia a questão central deste artigo: A partir do campo de conhecimento e atuação do urbanismo, realidade e ideário podem ser compreendidos de forma unitária ou complementar?

O desenvolvimento desta reflexão está estruturada a partir de cinco pontos fundamentais: a. a análise do contexto social e econômico; b. A reflexão sobre os conceitos de *Moderno* e *Não-moderno* (Latour, 2009); c. os conceitos de "urbis" e "urbanismo" (Choay, 2010; Cacciari, 2010; Aureli, 2011); d. O urbano como fenômeno a partir de uma percepção não moderna e a crítica ao urbanismo moderno, a partir de uma perspectiva lefebvriana; e, f. O urbanismo *não moderno* como conciliação entre Utopia e Contemporâneo (Choay, 2010; Argan, 2001; Amgaben, 2009 e Moore, 2013).

As cidades contemporâneas apresentam um complexo desenho político territorial gerados pelo conjunto de reformas liberais que desafiam a consolidação da cidadania como marco social. Um quadro que desestimula, mesmo em países democráticos, a política como instrumento social. Sendo a política aqui

entendida como um conjunto de relações sociais geradas no espaço público e cujo objetivo é alcançar um objetivo comum (Cacciari, 2010). Ou seja, a política é objeto social comum a população, organizada por grupos comunitários; aos agentes interessados nas práticas de mercado; e ao Estado, por suas razões constitucionais.

Para muitos autores do campo do urbanismo, a Cidade Contemporânea, como território destas relações sociais, é o reflexo destas transformação sociais. Em comum e relacionando as outras premissas levantadas, em concordância e de forma global, estes autores argumentam que: (a) As cidades mudaram sua relação com o território, gerando uma relação difusa ou fragmentária, exemplificada nos conceitos de metápole (Ascher,2010), Cidade Difusa (Secchi, 2006) e Cidade Genérica (Koolhaas, 1995); (b) a difusão do automóvel e dos sistemas de comunicação por satélites enfraqueceram a centralidade das relações sociais, gerando policentralidades ou, mesmo, descentralidades; e, (c) os dois processos anteriores acentuaram a segregação e a desigualdade social e política, com o surgimento de grupos paraestatais.

Para Latour (2009) o Moderno é uma forma compreensão da realidade através da passagem do tempo, partindo de uma mudança (aceleração, ruptura ou revolução), estabelecendo uma relação de conflito entre o novo e o antigo, ou entre o moderno e o antigo. Henri Lefebvre (1970) em sua crítica ao urbanismo apresenta uma análise da realidade urbana que se aproxima conceitualmente da percepção não-moderna de Latour. Para Lefevbre(1970) o conjunto de relações ambientais e culturais podem ser articuladas, principalmente pela civilização ocidental, através do conceito de "urbano". Lefebvre entende o urbano como um fenômeno justamente por ser apenas compreensível através da análise ou descrição das dinâmicas entre a natureza (formas, fluxos e relações) e a cultura (espaços, fluxos e relações), em uma perspectiva temporal. Esse complexo método de apreender o urbano é para o autor a base para uma ciência do urbano, livre de ideologias, porém de constituição complexa. Lefebvre compreende o "urbano" como um conceito "híbrido", se utilizarmos o termo de Latour (2009). Uma compreensão duplamente importante para a nossa hipótese de uma possibilidade de um urbanismo (ou urbanística) não-moderno: ao colocar o urbano, e não mais a cidade, como um problema da realidade, constituindo um objeto complexo, onde problema e solução encontram-se epistemologicamente unidos; e ao elaborar uma crítica ao urbanismo como uma atividade que pretende dominar o processo de urbanização e dar forma ao fenômeno urbano. Lefebvre argumenta que ao dar protagonismo a um conceito de "espaço habitado" e retirando dele toda as suas relações dinâmicas ambientais, sociais, gerando um objeto não-político, o urbanismo se descola de uma responsabilidade ética para apenas conferir uma racionalidade retórica e estética. Ao aprendemos o fenômeno urbano como um objeto hibrido de estudos tornamos possível pensar em um urbanismo não-moderna. A provocação teórica que trazemos tem por objetivo subsidiar uma percepção sobre a cidade e sobre o urbanismo pertinente as condições contemporâneas, onde proliferam os híbridos gerados pelo conflito entre pensamento moderno e realidade não moderna.

REFERÊNCIAS

AURELLI, Pier Vittorio. **The Possibility of an Absolute Architecture** Cambridge: MIT Press, 2011.

AMGABEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** São Paulo: Editora Argos, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e Destino.** São Paulo: Editoria Atica. 2001

ASCHER, François. **Os Novos Principios Do Urbanismo.** São Paulo: Editora Romano Guerra, 2010

CACCIARI, Massimo. **A Cidade.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2010

CHOAY, Françoise. **O Urbanismo: Utopias e Realidades, uma Antologia.** São Paulo: Perspectiva. 2003

CHOAY, Françoise. **A Regra e o Modelo.** São Paulo: Perspectiva, 2010

KOOLHAAS, Rem. **Generic City** in S,M,L,XL.. New York: The Monacelli Press. 1995

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos Modernos.** São Paulo: Editora 34. 2009

LEFEBVRE, Henri. **O Direito a Cidade**. São Paulo, Centauro, 2001

LEFEBVRE, Henri. **A revolução Urbana.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999

MOORE, Steven. **Tecnologia, lugar e regionalismo não moderno** in O campo Ampliado da Arquitetura. Organização Krista Sykes. São Paulo: Cosacnaify. 2013.

SECCHI, Bernardo. **As Primeiras Lições de Urbanismo.** São Paulo: Perspectiva, 2006

Salvador - 2018

PERSPECTIVAS TRANSNACIONAIS NA HISTORIOGRAFIA

TRANSNATIONAL PERSPECTIVES IN HISTORIOGRAPHY

PERSPECTIVAS TRANSNACIONALES EN LA HISTORIOGRAFÍA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

COORDENADOR:
INGLEZ DE SOUZA, Diego
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da UNICAP; diegobis@gmail.com

TRABALHO 01:
Arquitetura e viagens de formação:
roteiros americanos de arquitetos brasileiros (1943-1947)
SODRÉ, João
Doutor em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo; Professor da FAAP e USJT; joaocas@gmail.com

TRABALHO 02:
Buenos Aires, entre Veneza e Nova Iorque:
circulação de ideias em uma Escuelita de arquitetura (1976-1983)
DELECAVE, Jonas
Doutorando em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo; jonasdelecave@gmail.com

TRABALHO 03:
Uma resposta brasileira ao problema do programa escolar moderno
CHAHIN, Samira
Doutora em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo; samira_chahin@yahoo.com.br

TRABALHO 04:
Estádios, corpos e espetáculos:
ideias transnacionais de arquitetura e urbanismo em três cidades da América do Sul (1920-1940)
MILLAN, Rodrigo
Doutorando em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo; rodrigo.millan@usp.br

TRABALHO 05:
Habitação social: utopia moderna, problema contemporâneo
INGLEZ DE SOUZA, Diego
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da UNICAP; diegobis@gmail.com

PERSPECTIVAS TRANSNACIONAIS NA HISTORIOGRAFIA

TRANSNATIONAL PERSPECTIVES IN HISTORIOGRAPHY

PERSPECTIVAS TRANSNACIONALES EN LA HISTORIOGRAFÍA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

TRABALHO 01:
Arquitetura e viagens de formação:
roteiros americanos de arquitetos brasileiros (1943-1947)

TRABALHO 02:
Buenos Aires, entre Veneza e Nova Iorque:
circulação de ideias em uma Escuelita de arquitetura (1976-1983)

TRABALHO 03:
Uma resposta brasileira ao problema do programa escolar moderno

TRABALHO 04:
Estádios, corpos e espetáculos:
ideias transnacionais de arquitetura e urbanismo em três cidades da América do Sul (1920-1940)

TRABALHO 05:
Habitação social: utopia moderna, problema contemporâneo

PERSPECTIVAS TRANSNACIONAIS NA HISTORIOGRAFIA

O objetivo deste simpósio temático é agrupar e confrontar pesquisas que apostam nas perspectivas transnacionais como estratégia para discutir e compreender fenômenos, projetos e realizações que não cabem numa historiografia restrita às fronteiras nacionais. Nos casos apresentados aqui, este alargamento dos limites geográficos nos parece especialmente pertinente, já que a produção e reflexão no campo da arquitetura e urbanismo modernos podem ser caracterizados pela circulação de ideias, conceitos e referências, através de viagens, importações e exportações, migrações e exílios.

Em Atlantic history - Concepts and contours, o historiador americano Bernard Bailyn (2005) propõe uma perspectiva transnacional para dar conta de compreender fenômenos com a colonização e a escravatura, que perdem sentido se compreendidos dentro dos limites nacionais dos países envolvidos. Propondo o atlântico como 'conceito organizador' que conecta as trajetórias e dinâmicas dos novos e do velho mundo ao longo dos primeiros séculos desta primeira mundialização, Bailyn sugere que outros fenômenos podem ser melhor compreendidos através da perspectiva transnacional. Procuraremos apresentar alguns temas e questões próximos ao campo da arquitetura e do urbanismo a partir de leituras transnacionais como a habitação social, a educação popular e o esporte, além da formação dos próprios arquitetos em determinadas regiões, conectadas a uma rede de profissionais e referências intercontinentais.

A comparação pode ser uma das estratégias para aproximar conceitos geográfica e temporalmente distantes, como propõe o sociólogo francês Marcel Detienne (2004) em Comparer l'incomparable. Se existem riscos inerentes a estes processos aproximativos, é imperativo reconhecer que os paralelos e as diferenças que emergem desta aproximação de trajetórias distintas são tão ou mais reveladores do que as suas eventuais semelhanças, que acabam por sublinhar elementos estruturais do tema em questão, para além das particularidades dos seus contextos.

> Há um valor ético da atividade comparativa que desejo defender. É que ela convida a pôr em perspectiva os valores e as escolhas da sociedade à qual se pertence, seja por ter nela nascido pela graça de Deus, seja por tê- la escolhido como sua História idiossincrásica, seja ainda por ter sido levado a nela viver até tornar-se seu residente, mais ou menos assimilado, aceito ou aculturado. (...) Compreender diversas culturas da mesma forma que elas próprias se compreenderam, depois compreendê-las entre si; reconhecer as diferenças construídas, fazendo-as funcionar umas em relação às outras, é bom, é mesmo excelente para aprender a viver com os outros, todos os outros dos outros. (DETIENNE, 2004 p.66-67)

Na chamada 'nova história' da École des Annales francesa, a ampliação do espectro temporal, mais do que tornam genéricos ou imprecisos os limites e abrangência da reflexão historiográfica, abriram os horizontes para a longa duração como possibilidade de entendimento dos fenômenos e dinâmicas históricas para além do tempo do evento, de curta duração, até então privilegiado pela historiografia. De alguma maneira, o que propomos aqui é também uma ampliação do espectro geográfico para compreender alguns acontecimentos e circulações no campo da arquitetura e urbanismo que transcendem as fronteiras nacionais e acontecem de maneira análoga em distintos países e continentes.

O trabalho de João Sodré, desdobramento da tese defendida em 2016, investiga e aproxima as condições e desdobramentos das viagens aos Estados Unidos na formação dos arquitetos brasileiros Henrique Mindlin e Vilanova Artigas, convidados à descobrir o território, as realizações e possibilidades produtivas por

instituições americanas, inserindo-os em redes de intercâmbio cultural e comercial constituintes da arquitetura moderna brasileira.

Jonas Delecave busca compreender as matrizes internacionais, principalmente ligadas à Veneza e a Nova York que convergiram na constituição de um corpus teórico e uma reação consequente às crises disciplinares que a arquitetura atravessava no ocaso da modernidade através de uma experiência singular de ensino e formação, transcorrida em condições bastante particulares e circunscritas: a Escuelita de Buenos Aires (1976-1983), objeto de suas pesquisas de doutorado.

Samira Bueno Chahin observa a constituição de um programa escolar moderno em arquitetura e urbanismo ao longo da primeira metade do século XX em face dos desafios impostos pela circulação das renovadas propostas pedagógicas, combativas ao modelo tradicional de escolarização centrado em um processo educativo apenas alfabetizador. Por meio da mobilização de obras e manuais voltados à arquitetura escolar que foram produzidos por uma rede profissional internacional, seu esforço concentra-se em tecer uma interpretação do programa escolas-classe, escola-parque (formulado pelo educador baiano Anísio Teixeira) que o reconheça como parte deste circuito maior de ideias.

Rodrigo Millan analisa as razões que levaram à construção de diversos equipamentos de esporte e lazer em algumas metrópoles do Cone Sul, como Montevidéu, Santiago de Chile e São Paulo, entre os anos 1920 e 1950. Sua proposta identifica nestas realizações as ações de Estados que buscavam modernizar seus equipamentos e suas cidades através de projetos exemplares, em sintonia com uma nova consciência identitária mais ampla do que os limites destas nações. Seu trabalho analisa a forma em que ideias locais e internacionais de arquitetura e urbanismo sobre lazer, educação física e espaços públicos foram aplicadas e re-interpretadas em cada uma desses lugares.

A comunicação de Diego Inglez de Souza propõe a extensão do entendimento que vê na habitação social uma utopia caracteristicamente moderna para compreender também a sua derrocada, atravessando as últimas décadas do século XX e se agravando na contemporaneidade, evidenciando a incompletude de certas 'expectativas sociais persistentes' que sublinham a integração econômica e societária que está por trás e muito além das generosas formas e intenções que caracterizam a produção arquitetônica moderna. Tais demandas, problemas e ensaios para soluções, acontecem sucessiva e simultaneamente em diversos continentes, através de redes de circulação transnacionais de projetos, técnicas e personagens.

REFERÊNCIAS:

BERNARD, Bailyn. **Atlantic history**: Concepts and contours. Cambridge (EUA): Harvard University Press, 2005.

DETIENNE, Marcel. **Comparer l'incomparable**. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

TRABALHO 01:

Arquitetura e viagens de formação: roteiros americanos de arquitetos brasileiros (1943-1947)

O presente trabalho é um desdobramento de uma tese de doutorado que procurou investigar as possíveis aproximações entre arquitetura e viagens de formação a partir das experiências de deslocamentos de dois arquitetos brasileiros pelos Estados Unidos, em 1943/44 e 1946/47. O trabalho se propõe a explorar o sentido que as viagens teriam assumido para os arquitetos brasileiros no contexto de transformação das práticas e redefinição do campo profissional a partir dos anos 1940. O que elas efetivamente teriam representado naquele momento de aparente exaustão do sistema acadêmico e profissional em face dos novos desafios que se abriam ao arquiteto? Seria possível apanhar as mudanças nas dinâmicas de formação do arquiteto no país, assim como a circulação local de referenciais acadêmicos e profissionais estrangeiros por meio desse novo ciclo de mobilidade dos profissionais brasileiros?

Afinal, para a geração de arquitetos nascidos na década de 1910, tratava-se de constituir uma referência cultural nova para enfrentar os novos desafios lançados na disciplina no segundo pós-guerra. Neste sentido, em que medida essas viagens situadas em momentos decisivos de formação ou de transição profissional teriam representado uma adesão aos valores estéticos, culturais, tecnológicos, ideológicos com que entravam em contato, com a consequente difusão de referencias e modelos para a formação e a prática profissional subsequente em seus países de origem. Ou ainda, se teriam propiciado aos viajantes oportunidades de ampliação de perspectivas, de avaliação crítica de sua própria cultura profissional, de tomada de posições face às discrepâncias e hierarquias entre origem e destino, face às condições peculiares de produção em cada uma das realidades, ou de tendências para a busca de caminhos independentes no campo arquitetônico.

Um outro aspecto a ser discutido diz respeito ao lugar que os arquitetos brasileiros passaram a assumir nas viagens realizadas aos Estados Unidos, sobretudo a partir da década de 1940, que coincidem com o momento de descoberta da arquitetura moderna brasileira pela crítica estrangeira a partir dos episódios do Pavilhão do Brasil para a Feira Mundial de Nova York em 1939 e da exposição e publicação do livro *Brazil Builds*, realizados pelo Museu de Arte Moderna (MoMA) em 1943 (LIERNUR, 1999). Neste quadro, amplificado quando lido a partir da aproximação política, econômica e cultural entre os dois países, tais deslocamentos parecem ter acontecido dentro de uma outra perspectiva, não mais a de arquitetos de um país periférico em busca de referenciais nos países centrais, mas na condição de representantes dessa nova cultura arquitetônica que se desenvolvia nos trópicos. Em que medida, portanto, a crescente projeção internacional da moderna arquitetura brasileira produzira condições mais vantajosas de atração e acolhida internacional aos arquitetos do país, estimulando-lhes a exploração de novos circuitos e horizontes? Em que medida, essas relações mais simétricas entre os dois países no campo arquitetônico teriam permitido aos viajantes travarem relações de troca, diálogo e colaboração de parte a parte, assim como ampliarem e estabilizarem uma rede de contato e cooperação mais substantiva.

No caso específico deste trabalho, tomaremos como objeto as experiências de Henrique Mindlin e João Vilanova Artigas, que empreenderam suas viagens a América em anos decisivos da afirmação de suas trajetórias. Pretende-se analisar em que medida estas experiências e os interesses compartilhados, bem como o próprio dispositivo da viagem, nos itinerários e conjunturas em que se desenrolaram, tiveram um

papel decisivo em sua formação e desdobramentos profissionais, assim como na consolidação de canais de troca entre o Brasil e os Estados Unidos no campo, desde então.

A escolha pelas viagens desses dois arquitetos tem como ponto de partida o reconhecimento de algumas semelhanças entre elas. Em comum, primeiramente, tanto Mindlin quanto Artigas empreendem uma modalidade de viagem ao exterior bastante específica, que é aquela patrocinada ou amparada por algum tipo apoio institucional, no caso, uma vinculada a um convite da Comissão Interamericana de Relações Exteriores e a outra através de uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim, ambas realizadas no contexto de aproximação política, econômica e cultural entre os Estados Unidos e o Brasil. Outro aspecto convergente é que os dois arquitetos, formados em escolas de engenharia, partindo de uma prática inicial relativamente rotineira, começavam mais ou menos quando de sua partida a ocupar posições importantes em seus contextos específicos: tanto Mindlin, como Artigas pareciam naqueles anos projetarem-se na proa de sua geração, notabilizando-se pouco depois como intérpretes influentes das realizações e dos dilemas contemporâneos da arquitetura moderna no Brasil, afirmando-se como lideranças profissionais, inclusive no campo das inovações em termos de prática de projeto e pesquisa construtiva (NOBRE, 2008; THOMAZ, 1997). A primeira vista, seus itinerários foram também razoavelmente similares, atravessando o país de norte a sul, de costa a costa, atentos não somente à arquitetura de Frank Lloyd Wright e dos arquitetos de Chicago, mas também às grandes realizações americanas no âmbito econômico e territorial: as modernas plantas fabris, as grandes usinas hidrelétricas, a produção habitacional em massa, as escolas de arquitetura, etc.

É de se questionar, neste sentido, se a viagem de ambos aos Estados Unidos, em um momento de enorme mobilização nacional-desenvolvimentista naquele país, acelerada inclusive pelas demandas em escala colocadas pelo conflito mundial, não representou também um enorme choque de realidade diante dos grandes desafios que se impunham ao arquiteto moderno na América. Se as viagens, em geral, significam um momento específico de conformação de determinados modos de compreender o mundo, a arquitetura e a atuação profissional, lançamo-nos a investigar em que medida essas experiências representaram um momento claro de formulação de novos paradigmas nas carreiras específicas dos arquitetos e qual o papel das viagens na constituição de um outro olhar sobre a prática e o ambiente construído.

REFERÊNCIAS:

COHEN, J-L. **Scenes of the world to come: European architecture and the American challenge, 1893-1960**. Paris: Flammarion/Centre Canadien de l'Architecture, 1995.

FORTE, M. **Diário de um jovem arquiteto: minha viagem aos Estados Unidos em 1947**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2001.

IRIGOYEN DE TOUCEDA, A. **Wright e Artigas: duas viagens**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LIERNUR, J. F.. 'The south american way'. **Block**, n. 4, p.23-41, dez. 1999.

NOBRE, A. L. **Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-1970)**. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2008 (Tese de doutorado)

THOMAZ, D. **Um olhar sobre Vilanova Artigas**. São Paulo: FAU-USP, 1997 (Dissertação de mestrado)

TOTA, A. P. **O amigo americano: Nelson Rockfeller e o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TRABALHO 02:

Buenos Aires, entre Veneza e Nova Iorque: circulação de ideias em uma Escuelita de arquitetura (1976-1983)

O presente trabalho é parte de uma pesquisa de doutorado em andamento[1], cujo principal objetivo é investigar a experiência em ensino de arquitetura conhecida como *La Escuelita*, desenvolvida na cidade de Buenos Aires durante a última ditadura civil-militar argentina, entre 1976 e 1983. Fundada por quatro arquitetos – Tony Díaz, Justo Solsona, Rafael Viñoly e Ernesto Katzenstein -, a *Escuelita* surgiu como reação, por um lado, às transformações políticas e acadêmicas locais e, por outro, às profundas crises disciplinares que a arquitetura atravessava internacionalmente nos anos 1960 e 1970. A *Escuelita* oferecia cursos independentes em projeto e história da arquitetura para arquitetos ou alunos nos últimos anos da graduação. Em casas alugadas ou emprestadas, sem concessão de diplomas e marcada por uma grande informalidade (e mesmo fragilidade), a *Escuelita* operou com liberdade de propostas didáticas e estabeleceu relações fluidas com diferentes personagens e centros de pesquisa e ensino (DÍAZ et al., 1981). Neste marco, o presente trabalho busca investigar a circulação internacional de ideias que se deu no âmbito da *Escuelita*, particularmente através Nova Iorque e Veneza, em que o tema da história assumiu um papel central nos debates sobre a disciplina.

Em relação a Nova Iorque, A *Escuelita* estabeleceu uma interlocução com arquitetos argentinos atuantes nos Estados Unidos, particularmente Diana Agrest, Mario Gandelsonas, Jorge Silvetti e Rodolfo Machado. Para além das conferências promovidas pela *Escuelita*, a colaboração destes arquitetos ficou cristalizada no número 13 da revista argentina *summarios*, de 1977, dedicada integralmente à obra projetual e teórica dos quatro, com introduções de Díaz e Viñoly. Neste número, foram discutidos temas como a autonomia da arquitetura e o papel da história, da semiologia e da ideologia na cultura arquitetônica – temas que ecoaram na *Escuelita* em distintas medidas. Em Nova Iorque, o *Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS) se tornou um espaço privilegiado de debates, aglutinando diversos destes personagens. Ainda em relação aos EUA, cabe destacar a recepção de conceitos elaborados na *Graduate School of Design* de Harvard, onde Eduardo Leston, também professor da *Escuelita*, cursou um mestrado em arquitetura sob coordenação de Colin Rowe e O. M. Ungers.

Em relação a Veneza, a *Escuelita* estabeleceu um contato particular com os italianos Aldo Rossi e Manfredo Tafuri, ambos professores do *Istituto Universitario di Architettura di Venezia* (IUAV), além de eventuais colaboradores do IAUS e de sua revista orgânica, *Oppositions*. Rossi foi, possivelmente, a referência internacional mais relevante para os cursos de projeto da *Escuelita*, tendo sido convidado por Díaz a visitar Buenos Aires em 1978 e 1982. Na *Escuelita*, Rossi proferiu uma série de seminários e participou das críticas aos trabalhos de alunos. Nestes anos, Díaz buscava reelaborar os conceitos de Rossi (como tipo arquitetônico e morfologia urbana) no ambiente argentino, trabalhando-os em sua experiência profissional e didática. Seu texto *Buenos Aires: Arquitectura de la "Manzana"* (DÍAZ, 1987), elaborado no interior da *Escuelita*, reverbera claramente o Arquitetura da Cidade de Rossi (1966); assim como seu projeto para o *Barrio Centenario* em Santa Fé (1978), reverbera a obra projetual do italiano, particularmente o Bairro Gallaratese de Milão (1967),

[1] Realizada no Programa de Pós-Graduação da FAU/USP, sob orientação dos professores José Tavares Correia de Lira e Claudia Shmidt, a pesquisa intitula-se "Autonomia e historiografia na América Latina: arquitetura, ensino e o fazer histórico na Escuelita de Buenos Aires, 1976/1983" e recebe financiamento da FAPESP, processo 2016/22985-7.

realizado em colaboração com Carlo Aymonino. Por meio destas conexões, a história assumiu, na *Escuelita*, centralidade para o projeto de arquitetura e para sua própria definição disciplinar.

A referência a Tafuri, por outro lado, foi estabelecida principalmente através de Jorge Francisco Liernur, que havia estudado sob supervisão sua e de Giorgio Ciucci, no IUAV, entre 1973 e 1976. Na *Escuelita*, além de coordenar cursos de projeto em colaboração com Katzenstein e Leston, Liernur iniciou uma série de atividades em história da arquitetura. Em 1979, ministrou um curso sobre a arquitetura internacional dos anos 1970 e, em 1981, coordenou uma entrevista coletiva a Tafuri, durante sua visita a Buenos Aires. No ano seguinte, Liernur e um grupo de jovens arquitetos se estabeleceram como o *Departamento de Análisis Crítico e Histórico* (DACH) da *Escuelita* e começaram a publicar a revista *Materiales*. Neste contexto, a abordagem tafuriana foi fundamental, e trabalhada em conjunto com uma série de outras referências teóricas, em grande medida incorporadas através de intelectuais da revista argentina *Punto de Vista*. Os trabalhos realizados pelo DACH introduziram abordagens inéditas para a tradição historiográfica local, absorvendo instrumentos de análise exteriores à cultura arquitetônica, ampliando a noção de modernidade e criticando histórias que reconheciam como operativas (LIERNUR, 1981, 1986; LIERNUR et al., 2010[1988]).

Deste modo, o presente trabalho busca recuperar a circulação internacional de ideias -focando em Nova Iorque, Veneza e Buenos Aires- que foram fundamentais para transformações disciplinares e para a centralidade da história nos debates sobre a arquitetura, no âmbito da portenha *Escuelita*. Ao mesmo tempo, olhando a partir desta breve experiência em ensino de arquitetura, podemos compreender de modo mais plural redes internacionais de grande importância para a cultura arquitetônica dos anos 1970 e 1980.

REFERÊNCIAS:

DÍAZ, Tony. Buenos Aires: la arquitectura de la “manzana”. In: **Textos de arquitectura**. Buenos Aires: CP67, 1987. p. 23–41.

DÍAZ, Tony; KATZENSTEIN, Ernesto.; SOLSONA, Justo; VIÑOLY, Rafael. **La Escuelita**: 5 años de enseñaza alternativa de arquitectura en la Argentina 1976/1981. Buenos Aires: Espacio Editora, 1981.

LIERNUR, Jorge Francisco. ¿Post?:Modernismo. **Summa**, n. 160, p. 45–67, mar. 1981.

_____. El discreto encanto de nuestra arquitectura 1930/1960. **Summa**, n. 223, p. 60–79, mar. 1986.

LIERNUR, Jorge Francisco; ALIATA, Fernando; BALLENT, Anahí; GORELIK, Adrián; SILVESTRI, Graciela. La lengua de las cosas: cultura material e historia [1988]. In: LIERNUR, Jorge Francisco (Ed.). **Arquitectura, en teoría**. Buenos Aires: Nobuko, 2010. p. 23–37.

ROSSI, Aldo. **La arquitectura de la ciudad**. Barcelona: Gili, 1966.

SUMMARIOS. Buenos Aires: Ediciones summa, n. 13, nov. 1977. tema do fascículo: Arquitectura crítica / Crítica arquitectónica

TRABALHO 03:

Uma resposta brasileira ao problema do programa escolar moderno

Ao longo da primeira metade do século XX, em diversos países, profissionais e pesquisadores dedicados ao programa escolar empenharam-se em delinear os novos tempos e espaços da escolarização básica, em consonância com as imposições educativas travadas pelos debates de renovação pedagógica para a civilização moderna. Já não bastaria apenas um processo educativo alfabetizador, era necessário a implementação generalizada de um programa escolar voltado também para o cultivo do espírito, a formação técnica e artística, o desenvolvimento do corpo. O programa escolar tradicional, definido por cursos de leitura, escrita e aritmética, com funcionamento intermitente, sem finalidade educacional e organização regular, vinha transformando-se para atender a novos objetivos e abordar novos conteúdos a partir de métodos pedagógicos renovados. A escola deixaria de ser hierarquizada e centrada no conhecimento de matérias para transformar-se em agência da civilização moderna por meio de um programa educacional derivado inclusive das experiências pedagógicas de J. Heinrich Pestalozzi (1746-1827), Fridrich Froebel (1782-1852), Jean-Ovide Decroly (1871-1932), Francesc Ferrer Guardia (1859-1909), John Dewey (1859-1952), Maria Montessori (1870-1952), entre outros pensadores.

Se o programa escolar moderno foi impulsionado por este redirecionamento nos objetivos da escolarização básica, por outro lado, a área da administração escolar desenvolvia-se como especialidade interessada na formulação de programas de arquitetura, parâmetros para contratação e execução de obras escolares, assim como em um vasto repertório de procedimentos destinados à ocupação e manutenção do espaço escolar. No Teachers College da Universidade de Columbia, reconhecido centro de referência em pesquisas sobre educação já no primeiro quarto deste século, os esforços das inúmeras pesquisas realizadas nesta área visavam mobilizar o repertório científico para viabilizar a implementação generalizada de equipamentos escolares, fazendo a renovação pedagógica possível inclusive para as escolas destinadas à educação popular. Os trabalhos versavam inclusive sobre como contratar um arquiteto, ofereciam planilhas para verificação das instalações prediais (das condições ambientais às instalações prediais) e orientações financeiras tanto para implantação dos equipamentos quanto para sua manutenção cotidiana.

O campo da arquitetura, de igual modo, assumiu papel de destaque nessa empreitada, sofisticando as discussões com contribuições técnicas, tanto de ordem espacial (adequação espacial às novas funções educativas, reconhecimento das demandas ergonômicas, de ventilação, iluminação, acústica) quanto de racionalização construtiva (sistematização de componentes e mobiliários, pré-fabricação). Os manuais com histórico da evolução de equipamentos escolares e parâmetros para a construção de novas escolas se multiplicaram entre as décadas de 1930 e 1950. As escolas deixavam de ser volumes compactos, organizados em sequências de salas estruturadas por corredores, muitas vezes rebatidos em mais de um pavimento, para receber auditórios, instalações esportivas, laboratórios e oficinas com equipamentos próprios. Abriu-se ao exterior a partir de novos entendimentos de saúde e higiene, ganhou alas e setores especialmente projetados para as atividades educativas especiais e extracurriculares.

O problema econômico da arquitetura escolar, tanto em termos construtivos quanto em termos de inserção urbana, era pauta de destaque na agenda internacional de 1950. Nos esforços para estabelecer uma cultura da paz por meio da valorização de programas de educação e cultura via UNESCO, surgia a demanda por estabelecer parâmetros internacionais que balizassem as nações na implantação de sua rede de escolas. A UIA foi então convocada para mapear a condição do equipamento escolar em países do hemisfério norte e,

a partir daí definir diretrizes que auxiliassem a generalização do equipamento escolar segundo as prerrogativas do programa escolar moderno. A encomenda ensejou oportunidade para a criação da Comissão de Construções Escolares que, a partir da elaboração do relatório *L'école et ses problèmes*, dedicou-se à definição de princípios técnicos para a arquitetura escolar. Esta Comissão, após sucessivos encontros e publicações preliminares, redigiu durante a reunião de Rabat, em 1958, uma Carta de Construções Escolares. Um ano antes, *L'Architecture d'Aujourd'Hui* dedicou edição especial ao assunto escolar, publicando um apanhado de projetos escolares realizados em diversos países (o Brasil foi representado com projetos do arquiteto Enéas Silva), em alguma medida considerados exemplares para a agenda programática pautada.

Como o programa escolas-classe, escola-parque, formulado pelo baiano Anísio Teixeira entre sua atuação no antigo Distrito Federal no início de 1930 e seu lugar de liderança simbólica no INEP/CBPE dos anos 1950, insere-se nessa trama transnacional empenhada na constituição do programa escolar moderno? Fato é que nenhuma das propostas oferecidas pelas referências mencionadas é equivalente ao programa escolas-classe, escola-parque. Anísio Teixeira posicionou-se ativamente frente a nuvem internacional de questões que afloravam da constituição do equipamento escolar como uma especialidade, tanto no campo da educação quanto no da arquitetura/urbanismo. Sua proposta resultou da observação astuta do tecido urbano das cidades onde atuou, dialogando tanto com o ideário internacional de programa escolar moderno quanto com as idiossincrasias nacionais. Esta comunicação pretende observar elos teóricos, afastamentos simbólicos e, principalmente, astúcias presentes na resposta brasileira para o problema do programa escolar moderno desde uma leitura das trocas transnacionais determinadas pela trajetória intelectual e profissional de Anísio Teixeira.

REFERÊNCIAS:

BERTRAND, Romain. História global, histórias conectadas. **Prohistoria**, nº24, 2015, pp. 3-20.

CAMBI, Franco. **História da pedagogia**. SP: Unesp, 1999.

CHATELET, Anne Marie; LERCH, Dominique; LUC, Jean-Noel. **L'école de plein air.** Paris: Recherches, 2003.

CODELLO, Francesco. **A boa educação. Experiências libertárias e teorias anarquistas na Europa, de Godwin a Neil**. SP: Imaginário, 2007.

"Constructions scolaires". **L'Architecture d'Aujourd'hui**, nº72, 1957.

CREMIN, Lawrence. **American Education**: The metropolitan experience (1878-1980). NY: HarperRow, 1988.

ENGELHARDT, Nicholaus, "The function of the school building in the community". **Teachers College Records**, v. XXXV, nº6, Mar. 1934, pp. 451-459.

_____ "Modern ideas for modern schools". **The Architectural Forum**, v. LV, nº SIX, Dez. 1931, pp. 637-644.

ENGELHARDT, Nicholaus; ALEXANDER, Carter. ***School finance and business management problems***. NY: Teachers College, 1928.

ENGELHARDT, Nicholaus; STRAYER, George. **Standards for elementar school buildings**. NY: Teachers College, 1923.

FUCHS, Eckhardt. “Networks and the History of Education”. **Paedagogica Historica**, 43:2, pp. 185-197.

LOWE, Roy; SEABORNE, Malcom. **The English school**. Londres: Routledge, 1977.

NEUTRA, Richard. **Arquitetura social em países de clima quente**. São Paulo: Todtman, 1948.

PERKINS, FELLOWS e HAMILTON, Architects Enginneers. **Educational buildings**. Chicago: Blakely, 1925.

PRUET, Haskell. ***School plant requirements for standardizes elementar and accredited high schools***. Teachers College CtE, nº128. Nashville: GP College for Teachers, 1934.

ROTH, Alfred. **New school**. Zürich: Girsberger, 1950.

SAHLSTROM, John. **Some code controls of school building construction in American Cities**. Teachers College CtE nº581. NY: Teachers College, 1933.

SCHWARTZ, Harwood. **Improvement in the maintenence of public school building**. Teachers College CtE, nº240. NY: Teachers College, 1926.

THOMAS, Minor. **Public school plumbing equipment**. NY: Teachers College, 1928.

UIA. **L’école et ses problèmes.** Paris: UIA, 1955.

_____ **Carta de construcciones escolares**. Rabat, 1958. Madrid: COAM, 1968.

TRABALHO 04:

Estádios, corpos e espetáculos: ideias transnacionais de arquitetura e urbanismo em três cidades da América do Sul (1920-1940)

Esse artigo é resultado de uma pesquisa de doutorado em andamento[2], que analisa a edificação de equipamentos esportivos públicos em São Paulo, Santiago e Montevidéu. Uma primeira etapa de grandes investimentos públicos e privados na construção desses equipamentos aconteceu nas grandes cidades da América do Sul entre o começo dos anos 20 e finais da década de 1940. Estádios, ginásios, piscinas, clubes esportivos, praças de jogos infantis, equipamentos esportivos ao interior de instalações escolares (escolas, liceus e universidades) e calendários de atividades esportivas que usavam temporalmente a cidade começaram a ser mais comuns em diferentes lugares do continente. Aquela tendência formou parte da modernização urbana acelerada que experimentaram aquelas cidades, num processo em que participaram diferentes agentes e instituições, tais como governos nacionais, estaduais e municipais, empresários ligados à indústria do espetáculo, esportistas, jornalistas, diretores esportivos, pedagogos, médicos, arquitetos, engenheiros e sanitaristas, investidores imobiliários, entre outros, que progressivamente conformaram um campo social próprio.

Por quê governos com orçamentos limitados e enormes necessidades sociais decidiram executar uma agenda tão ambiciosa de construção de equipamentos esportivos? São pelo menos quatro os motivos que explicam a ampla massificação desses equipamentos na região. Em primeiro lugar, a continuidade de um processo de expansão da indústria do espetáculo, que promovia uma diversificação das formas de entretenimento, incluindo assim novos esportes, cenários e experiências para espectadores (SEVCENKO, 1992; GORELIK, 1998; RINKE, 2002; GAFFNEY, 2008; HORA, 2014). Em segundo lugar, existiu uma promoção da cultura física, como parte das políticas de higiene e saúde —às vezes com fortes conteúdos moralizantes— que promoviam o combate às chamadas "doenças sociais" (ROJAS, 2010; DOGLIOTTI, 2012; DALBEN, 2014). Em terceiro lugar, na região conviviam o nacionalismo e o internacionalismo como forças mobilizadoras de agentes públicos e privados, que levaram os Estados nacionais a incorporar a onda da edificação de campos esportivos. Impulsionados pelos torneios esportivos internacionais —não por acaso o Uruguai construiu o maior estádio do continente com ocasião da primeira Copa do Mundo da FIFA, e alguns dos promotores do Estádio Nacional de Santiago do Chile ansiavam sediar os Jogos Olímpicos de 1944—, mas também pelos intercâmbios profissionais de especialistas, houve na região uma rápida expansão da escala e ambição nos programas arquitetônicos esportivos. Por último, existiram visões urbanísticas que propiciaram a edificação de grandes equipamentos esportivos, ora como peças fundamentais na promoção da cultura física, ora como estratégias de dinamização do mercado imobiliário (MEHRTENS-PEIXOTO, 2010; ELSEY, 2011; ROZAS, 2014), onde os espaços esportivos e de lazer transformaram-se em projetos âncora e ativos ao interior dos bairros onde foram situados. Aliás, a localização dos estádios era parte de discussões urbanísticas do período de entre guerras, relacionadas à construção de sistemas de parques nas áreas de expansão urbana e ao planejamento imobiliário suburbano.

A hipótese do artigo é que dentro do desenvolvimento do urbanismo esportivo pela região existiu uma importante circulação de ideias para a consolidação de um campo de reflexão e ação local e regional, que

[2] "O urbanismo esportivo no Cone Sul: modernização urbana e ordem social. Santiago, São Paulo e Montevidéu (1920-1950)". Faculdade em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo (FAUUSP). Orientador: Dr. Renato Cymbalista. O projeto é patrocinado pelo programa de bolsas "Becas-Chile" do Conselho Nacional de Ciência e Tecnologia chileno (CONICYT).

incluiu visões e projetos de arquitetura e urbanismo, mas também perspectivas sobre como os corpos deviam ser reformados, ou incorporados a uma nova indústria do espetáculo. Da mesma forma, também circulavam pessoas e conhecimentos técnicos sobre as próprias atividades esportivas, e algumas políticas estabelecidas por alguns países da região eram reproduzidas por outros governos. Nesse novo campo social circulam pessoas pelo mundo aprendendo novos modelos pedagógicos, entidades internacionais são articuladas para organizar eventos esportivos internacionais, esportistas-arquitetos participam de competições fora dos seus países e aproveitam para fazer estágio em escritórios de arquitetura, ou arquitetos-funcionários públicos que participam de atividades regionais de difusão de experiências onde estabelecem até linhas de trabalho relacionadas ao desenvolvimento desse tipo de programas.

Nesse artigo serão discutidos o planejamento e os debates teóricos que fundamentaram a construção de três edifícios aparentemente não relacionados entre si, mas que estiveram intimamente vinculados em termos conceituais. Ao longo do texto serão analisados os projetos dos estádios Centenário de Montevidéu (1929-30), Nacional de Santiago (1936-38) e Pacaembu de São Paulo (1938-40), discutindo três questões fundamentais: 1) a genealogia das ideias que fundaram os projetos de arquitetura e os programas de uso no interior desses complexos esportivos, 2) as visões urbanísticas que determinaram sua localização dentro de suas cidades e sua inserção nos debates internacionais sobre o desenvolvimento de áreas verdes e espaços de lazer em áreas centrais da cidade e a função do ócio e o entretenimento dentro da vida urbana, e 3) as relações que esses projetos estabeleceram com o poder público, sendo desenvolvidos por funcionários dos mesmos governos, que por sua vez tinham suas próprias influências e relações teóricas com tendências internacionais e regionais.

Embora o texto seja construído analisando as sincronias e relações que os estilos de vida modernos e o capitalismo urbano impõem às cidades da América do Sul no período estudado, aponta também às especificidades e particularidades em cada uma das cidades e dos projetos analisados. Nesse sentido, o trabalho procura compreender como em cada lugar as ideias de arquitetura e urbanismo foram reinterpretadas, excluídas ou substituídas, segundo as particularidades da trama de relações políticas, económicas, sociais e culturais que articulavam cada um dos campos onde os projetos foram desenvolvidos.

REFERÊNCIAS

DALBEN, André. Mais do que energia, uma aventura do corpo: as colônias de férias escolares na America do Sul (1882-1950). Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade de Educação, Unicamp. Campinas, 2014.

DOGLIOTTI, Paola. Educación del cuerpo, higiene y gimnástica en la conformación de la educación física escolar en el Uruguay (1874-1923). Historia de la Educación, Sociedad Argentina de Historia de la Educación, Buenos Aires, 13, 2, pp. 0.

ELSEY, Brenda. **Citizens and Sportsmen**. Fútbol and politics in 20th-century Chile. Austin: University of Texas Press, 2011.

HORA, Roy. **Historia del Turf argentino**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.

GAFFNEY, Christopher. **Temples of the earthbound gods**: stadiums in the cultural landscapes of Rio de Janeiro and Buenos Aires. Austin: University of Texas Press, 2008.

GORELIK, Adrián. **La grilla y el parque:** espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

MEHRTENS-PEIXOTO, Cristina. Urban space and national identity in Early Twentieth Century. São Paulo, Brazil. **Crafting modernity**. New York: Palsgrave MacMillan., 2010.

RINKE, Stefan. **Cultura de masas:** reforma y nacionalismo en Chile. 1910-1931. Santiago: Ediciones DIBAM, 2002.

ROJAS, Jorge. **Historia de la infancia en el Chile republicano, 1810-2010**. Santiago: JUNJI, 2010.

ROZAS, Valentina. **Ni tan elefante, ni tan blanco.** Arquitectura, urbanismo y política en la trayectoria del Estadio Nacional. Santiago: RIL Editores, 2014.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole.** São Paulo, sociedade e cultura nos fermentes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

TRABALHO 05:

Habitação social: utopia moderna, problema contemporâneo

A partir de leituras hoje consolidadas que enxergam a habitação social como fio condutor que permite compreender as transformações no campo da arquitetura que levam à consolidação de um movimento moderno, podemos enxergar na 'questão da casa popular' um objeto privilegiado para discutir como abordar estas realizações frequentes na história da arquitetura, através de abordagens historiográficas restritas que não dão conta de explicar ou mesmo compreender. A habitação social, para além de utopia caracteristicamente moderna, que nos permite compreender a articulação da arquitetura e do urbanismo com um projeto social mais amplo, pode ajudar a compreender e explicar o fim da arquitetura moderna - tanto no sentido de objetivo como no de limite temporal. A demolição de conjuntos habitacionais foi tomada na historiografia da arquitetura como um momento de inflexão do projeto e das utopias modernas em diversos países, como nos Estados Unidos (o célebre caso do Pruitt-Igoe referido por Peter Blake (1977) e Charles Jencks (1977)) e na França (a história da concepção, da vida e morte dos grands ensembles).

É preciso compreender o lugar do Brasil neste amplo panorama, por um lado como território livre para realizações pioneiras na história da arquitetura moderna tanto pela escala quanto pela inventividade mas também a partir de seu lugar na periferia do capitalismo mundial, campo fértil para a reprodução dos lucros e das desigualdades muitas vezes associadas à vastas operações de expansão urbana como no caso dos conjuntos do Banco Nacional da Habitação. Em parte por falta de alternativa ou mesmo crítica, este modus operandi permanece nos atuais programas como o Minha casa, minha vida[3], que se apoiam no financiamento do 'sonho da casa própria' à taxas de juros bastante altas e quase sem conexão ou mesmo em conflito com as diretrizes urbanísticas locais, frequentemente 'contra' a natureza, construindo paisagens de 'urbanização desurbanizada', para usar o termo de Lefebvre.

Se o declínio e a implosão de grandes conjuntos habitacionais 'modernos' pode ser tomado como marco cronológico para compreender o fim da aventura moderna, a permanência e o agravamento da questão habitacional podem ajudar a compreender a condição pós-moderna e mesmo contemporânea (HARVEY, 1996; DAVIS, 2006). No Brasil, a crítica ao grande conjunto periférico parece não ter se desdobrado para além da academia ou dos projetos piloto experimentados em tempos de abertura democrática e emergência das classes populares como agente histórico.

O fenômeno e o projeto da habitação social pode estar circunscrito em um arco cronológico comum à diversas nações e paralelo ao da implantação da modernidade nas regiões e continentes nos quais se inserem, através do qual podemos estabelecer relações paralelos e trajetórias comuns, pontos de inflexão e perspectivas entrecruzadas em múltiplos pontos de contato que revelam a amplitude do escopo de referências metodológicas que o estudo deste objeto mobiliza. Assim como a história transatlântica proposta por Baylin para dar conta de compreender o da escravidão para além das fronteiras, como fenômeno transnacional, impossível de ser compreendido pela mera junção das histórias nacionais dos muitos países envolvidos ou como simples episódio da história mundial, a construção da noção de habitação social, suas realizações e seus limites são dificilmente apreendidos se tomados de perspectivas disciplinares ou territorialmente restritas.

[3] Jocosamente apelidado de 'Minha casa, minha dívida' por alguns críticos e moradores.

O tema tem atraído o interesse de diversas áreas nas ciências sociais e muitas análises e trabalhos vem sendo publicados sobre a 'questão' que, desde os clássicos fundadores do tema às novas leituras, desdobram os significados da intervenção pública na construção da cidade a partir do reconhecimento da habitação como direito, confrontando o entendimento liberal que viu desde sempre a casa como mercadoria.

Programas experimentais, novas políticas públicas e reviravoltas institucionais que estão frequentemente na base da formulação de projetos-piloto ou realizações arquitetônicas emblemáticas do pós-guerra no campo da habitação social podem ser entendidas como manifestações do começo do 'fim' da moderna arquitetura mas também para entender a passagem à condição pós- moderna e dela ao momento contemporâneo, no qual a questão se coloca com complexidade, escala e urgência inéditas, como aponta Jean-Louis Cohen em seus 'Pontos de fuga', nas últimas páginas de sua história do futuro da arquitetura.

> Expectativas sociais persistentes: A arquitetura foi abandonando seu compromisso com a sociedade, que caracteriza a prática profissional na primeira metade do século XX, quando esta estava mobilizada ante os desafios da urbanização e desempenhando um papel de liderança nos movimentos de reforma social. (...) Diante de uma crise habitacional em uma escala também quase tão sem precedentes quanto as dimensões das cidades do terceiro milênio, cada vez maiores, os profissionais já não parecem capazes de oferecer soluções para o problema da moradia econômica, que a urbanização galopante torna cada vez mais urgente. Como o mercado raramente solicita tais soluções, o limitado número de edifícios projetados por arquitetos tende a se restringir a produções espetaculares e de orçamento elevado, ao invés de serem respostas às necessidades da maioria das pessoas. O que ainda merece ser chamado de 'arquitetura' parece ser pouco mais do que um punhado de diamantes em meio aos escombros do planeta. (COHEN, 2013, p.474)

REFERÊNCIAS

BLAKE, Peter. *Form follows fiasco:* why Modern Architecture hasn't worked. Boston; Toronto: Little, Brown and Company, 1977.

COHEN, Jean-Louis **O futuro da arquitetura desde 1889 - Uma história mundial.** São Paulo: Cosac e Naify, 2013.

DAVIS, Mike. **Planeta Favela**. São Paulo, Boitempo, 2006.

DUFAUX, Frédéric e FOURCAUT, Annie (dir.), **Le monde des grands ensembles**: France, Allemagne, Pologne, Russie, République tchèque, Bulgarie, Algérie, Corée du Sud, Iran, Italie, Afrique du Sud. Grâne, Créaphis, 2004. 251 p.

FREIDRICHS, Chad **The Pruitt-Igoe Myth**: an Urban History. Documentário, 2011.

LEFEBVRE, Henri **La production de l'espace** Éditions Anthropos: Paris, 1974.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 6 ed. São Paulo: Loyola, 1996.

JENCKS, Charles. **The language of post-modern architecture.** Rizolli: Nova York, 1977.

MONGIN, Olivier. **A condição urbana.** Estação Liberdade: São Paulo, 2009.

URBAN, Florian **Tower and slab** - Histories of global mass housing Londres/Nova York: Routledge, 2012.

enanparq
Salvador - 2018

POLÍTICAS E POÉTICAS NA CIDADE : ENCONTROS ENTRE FILOSOFIA, HISTÓRIA E ARQUITETURA

POLITICS AND POETICS IN THE CITY: ENCOUNTERS BETWEEN PHILOSOPHY, HISTORY AND ARCHITECTURE

POLÍTICAS Y POÉTICAS EN LA CIUDAD: ENCUENTROS ENTRE FILOSOFÍA, HISTORIA Y ARQUITECTURA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

COORDENADORA:
VELLOSO, Rita.
doutora em filosofia; professora da ea ufmg e do npgau eaufmg; ritavelloso@gmail.com

TRABALHO 01:
O tempo das coisas: reflexões sobre duração e diversidade em arquitetura
BOGEA, Marta.
Doutora em Arquitetura e Urbanismo ; Professora da FAUUSP; mbogea@usp.br

TRABALHO 02:
Radiosa modernidade
FUAO, Fernando de Freitas
Doutor em arquitetura ; Professor da UFRGS e do PROPAR UFRGS; fuaofernando@yahoo.com

TRABALHO 03:
Por um Não-Projeto da Paisagem
LEONIDIO, Otávio
Doutor em Arquitetura; Professor da UFRJ; o.leonidio@uol.com.br

TRABALHO 04:
A imagem fraturada a favor de um projeto como processo
REYES, Paulo
Doutor em Ciências da Comunicação; Professor da FA UFRGS e do PROPUR UFRGS;
paulo.reyes@ufrgs.br

TRABALHO 05:
"*O dia com o qual começa o novo calendário*". Políticas do tempo e da imagem em Walter Benjamin ainda desenham horizontes para as lutas urbanas?

VELLOSO, Rita
Doutora em Filosofia; Professora da EA UFMG e do NPGAU EAUFMG; ritavelloso@gmail.com

V enanparq
Salvador - 2018

POLÍTICAS E POÉTICAS NA CIDADE : ENCONTROS ENTRE FILOSOFIA, HISTÓRIA E ARQUITETURA

POLITICS AND POETICS IN THE CITY: ENCOUNTERS BETWEEN PHILOSOPHY, HISTORY AND ARCHITECTURE

POLÍTICAS Y POÉTICAS EN LA CIUDAD: ENCUENTROS ENTRE FILOSOFÍA, HISTORIA Y ARQUITECTURA

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

TRABALHO 01:
O tempo das coisas: reflexões sobre duração e diversidade em arquitetura

TRABALHO 02:
Radiosa modernidade

TRABALHO 03:
Por um Não-Projeto da Paisagem

TRABALHO 04:
A imagem fraturada a favor de um projeto como processo

TRABALHO 05:
"*O dia com o qual começa o novo calendário*". Políticas do tempo e da imagem em Walter Benjamin ainda desenham horizontes para as lutas urbanas?

"A manipulação das formas tem sempre um objetivo que transcende as próprias formas. Esse constante 'mais além' da arquitetura é o que faz ressaltar os momentos de ruptura da 'tradição do novo'. Precisamente com este 'mais além' é que o historiador precisa medir-se. (...) Assim estamos obrigados a um constante trabalho de desmontagem frente ao objeto de nossa investigação".

Manfredo Tafuri, *La Esfera y El Labirinto*, 1980, 19.

O que a arquitetura representa no contexto da vida cotidiana? Como abordar a questão da produção e da repercussão dos objetos arquiteturais (edifícios e lugares urbanos) no estatuto da vida social? Em busca de um fundamento para suas investigações espaço-temporais, a arquitetura não raro foi ao encontro da filosofia. Discutiremos a arquitetura como objeto das críticas filosófica e histórica que, para se realizarem, se estruturam a partir de contextos sociais (urbanos) específicos e de significacões coletivas que lhe são imputadas. Propomos uma reflexão transversal, partindo da história e/ou da filosofia, em textos que envolvam as teorias da produção dos objetos arquiteturais, teorias estéticas, a política, e a ética.

Abordar tanto histórica quanto filosoficamente a arquitetura significa identificar problemas por trás das formas, em procedimentos que a princípio, possam estabelecer as condições de análise, decorrentes da pertença, temporal e filosófica, do historiador e do crítico a seu próprio tempo; a seguir, mostrar, diante dos registros da época estudada, em que bases realiza-se aquilo a que Tafuri chamou *trabalho de desmontagem* .

Toda crítica de formas arquiteturais deve buscar descrevê-las mostrando tanto as convenções de linguagem que se apresentam na forma, quanto as poéticas figurativas que a geraram; deve tratar de *linguagens* e *poéticas* como possibilidades do arquiteto àquele momento da concepção da obra. É preciso perguntar que possibilidades tinha o arquiteto, ao lidar com a forma. Quando *desmontamos* um objeto arquitetônico, de modo a enxergar suas unidades constitutivas, não atingimos elementos de uma gramática geral. A leitura da forma de um objeto arquitetônico, a comprensão de sua estrutura como um sistema interno de relações, invariavelmente nos conduz à idéia desse objeto. Reconduzir a análise para além do objeto e ainda assim permanecer dizendo sobre ele: eis a referência última da historiografia e da crítica filosófica cuja definição de arquitetura seja forjada na cultura urbana.

Se a arquitetura tem uma função sustentadora, criadora de espaços, fiel à sua determinação, os programas dos edifícios, em suas evidentes incumbências utilitárias, devem refletir uma dada *práxis*, ou seja, o projeto, como resposta e possibilidade de funcionamento, é uma *ação* no interior da ordem política e social que os concebeu. Essa espécie de *ação política* em que devem se converter os projetos e objetos arquitetônicos é proposta em um amplo espectro de filosofias e historiogrfias ocupadas com a crítica da arquitetura urbana (Gadamer, Benjamin, Foucault, Derrida, Deleuze, Sloterdijk). A rigor, já o diziam no começo do século as teorias da Vanguarda e os programas da Arquitetura Racionalista; basta pensar em Walter Gropius, Constantin Melnikov, Hannes Meyer. A análise da arquitetura do século vinte, sobretudo entre as décadas de 20 e 40, exige a compreensão dessa dimensão política da arquitetura, pois que essa é a grande transformação operada pelas experiências européias.

Contudo, se a teoria racionalista da arquitetura pretende produzir a estrutura urbana capaz de refletir os modos e as relações de produção do capitalismo industrial, sua resolução de espaço é bem sedimentada quanto à nova forma, abstrata e seriada, mas ingênua quanto à sua atuação no sistema econômico. Um dos legados efetivos do Movimento Moderno foi o de conduzir questões estéticas à experiência, experiências pertinentes à vida cotidiana, enfim, à existência que, ali, adquiriu valor em representações culturais, urbanas e arquitetônicas. Nos dias de hoje, o que precisa sustentar é é a urgência do debate dos *efeitos* da obra arquitetônica no cotidiano dos ahbitantes das megalópoles: de que modo edifícios e lugares legitimam uma dada visão de mundo, de que maneira obetos arquiteturais implicam uma forma de *práxis. Não obstante serem outras as bases, recoloca-se, assim, para arquitetos, críticos e sobretudo para habitantes uma idéia política de arquitetura*. Isso exige discutir, a nosso ver, a *forma da atenção* que o usuário dispensa às obras da arquitetura e, consequentemente, um conceito de *percepção do espaço arquitetônico*.

Toda crítica, seja filosófica ou histórica, precisa concentrar-se, quando da análise do objeto arquitetônico, no espaço de mediação instalado entre o usuário e a sua compreensão da obra, que significará *modos de apropriação*. Com relação à atenção que o usuário da arquitetura dispensa à obra, os termos da discussão estam colocados desde que Manfredo Tafuri respondeu a Walter Benjamin, em 1968, falando contra a *desatenção* que o filósofo alemão via resultar da arquitetura das grandes cidades, as metrópoles do início do século: para Benjamin, a metrópole é percebida como *montagem*. Em seu *Teorias e História da Arquitetura* Tafuri recusa o atributo do objeto arquitetônico como "negligenciável"[1] discutindo os modos da percepção arquitetônica nos termos da leitura distraída da qual falava Benjamin e os usos que fez dessa perspectiva a arquitetura racionalista.

Hoje, o habitante das metrópoles mergulha numa inevitável apatia. O agigantamento da cidade, os processos - todos - da vida tornados mais velozes, e a banalização cultural imposta pelos meios eletrônicos de comunicação só contribuem para anestesiar as pessoas diante da sua própria vida cotidiana, lugar em que a arquitetura é experimentada. Quaisquer que sejam as funções para as quais se desenhem os edifícios, do trabalho ao lazer, atitudes como observação e repouso quase são proibidas ao habitante, que usufrui de tudo imediatamente e a tudo pode imediatamente descartar.

---

[1] TAFURI, Manfredo,*Teorias e História da Arquitetura*, 1968, p. 122.

[2] Duração aqui refere-se tão somente ao tempo de existencia material das construções, e, apesar de, por uma lado, a análise se ater à experiência, não será essa sua chave principal; portanto, este texto não ambiciona articulação com a proposição filosófica de Bergson para o termo.

[3] Contaminado é um termo ainda pejorativo no vocabulário arquitetônico, ainda muito impregnado de certa utopia reguladora moderna, no território da arte figura como valor, o termo portanto aqui é convocado nessa acepção na qual o mundo em contaminação é mais fértil e mais rico do que o mundo de coisas estanques, cada uma "em seu lugar".

[4] Estes ensaios, publicados na revista *L'Esprit Nouveau*, alertava para a necessidade de uma arquitectura que procurasse a verdade da sua época, e que estabelecesse uma produção arquitectónica própria do seu tempo em vez de se submeter à ditadura dos estilos clássicos obsoletos. Publicado em 1923, tornou-se um dos textos-manifesto do Movimento moderno. O crítico Reyner Banham considerava-o como o principal texto sobre arquitectura que teria lugar entre as grandes obras literárias do século XX.

5 Muitas vezes os fantasmas são descritos como seres meio transparentes; eles são diáfanos, do Grego *dia*, "através" e *phaínein*. Ou seja, pode-se enxergar através deles. "Ser mostrado, aparecer", era dito, em Grego, *phainomai*. Em Latim, esta palavra gerou *phenomenon*, que inicialmente tinha o sentido "tudo aquilo que é percebido pelos

Os usuários raras vezes podem escapar ao condicionamento das formas de utilização de lugares, o que frequentemente coloca a arquitetura contemporânea diante de um impasse: não pode recusar a imagem, dada a força que linguagem dessas exerce nos processos culturais; por outra parte, não pode definir-se pela imagem, e então precisa reafirmar-se diante de seus usuários, estabelecendo com estes um novo diálogo, ao qual faça somar,`a imagem, a experiência dos corpos diante das formas. Precisamos reestabelecer o valor de uma recepção da obra não tão distante: recolocar a obra no horizonte da vida dos habitantes, mediante a sua *insistência no mundo da vida cotidiana* e no fato de se apresentar disponível para a transformação, para a leitura e até para o *equívoco do observador*.

TRABALHO 01:

O tempo das coisas: reflexões sobre duração e diversidade em arquitetura

Figura 01: Quinta Monroy, Alejandro Aravena, Elemental 2003. Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/01-28605/quinta-monroy-elemental/50102e3c28ba0d4222001005-quinta-monroy-elemental-image, acesso em junho de 2018.

"O tempo das coisas: reflexões sobre duração[2] e diversidade em arquitetura" se atém a três obras: "Bar Las Divas, sustraccion/adición" (figura 02) obra do artista mexicano Hector Zamora, instalada na Bienal de Arte de Medelín, Colômbia, 2007; "Quinta Monroy" (figura 01), do arquiteto chileno Alejandro Araveña-Elemental, construído em Iquique, Chile, 2004, e "Urbanização Santo Onofre" (figura 03), dos arquitetos brasileiros Antonio Carlos Barossi e Milton Nakamura, Taboão da Serra, São Paulo, 2010, não construído.

"Bar Las Divas, sustraccion/adición", foi obra da exposição entitulada "Hospitality vs Hostility – MD07", constitui neste texto um preâmbulo, pois revela as duas questões que se quer tratar aqui: a) configura duas temporalidades materiais simultâneas em um certo momento – o escritório do Museu e a instalação temporária do artista; b) permite reconhecer harmonias dissonantes e afasta-se da habitual posição no qual o novo construído atua em equilíbrio - às vezes, em harmonia - com a realidade material que o antecede e constitui certo apaziguamento no qual nuances de acentos diversos se equalizam através de algum traço em comum.

Mas, se o convívio resulta também, e inevitavelmente, em alteridade (SORKIN: 2001) porque justamente as bases materiais que incitam ao convívio não deveriam ser diversas em sua constituição, material e temporal, e simultâneas também? Essa é a questão central deste ensaio.

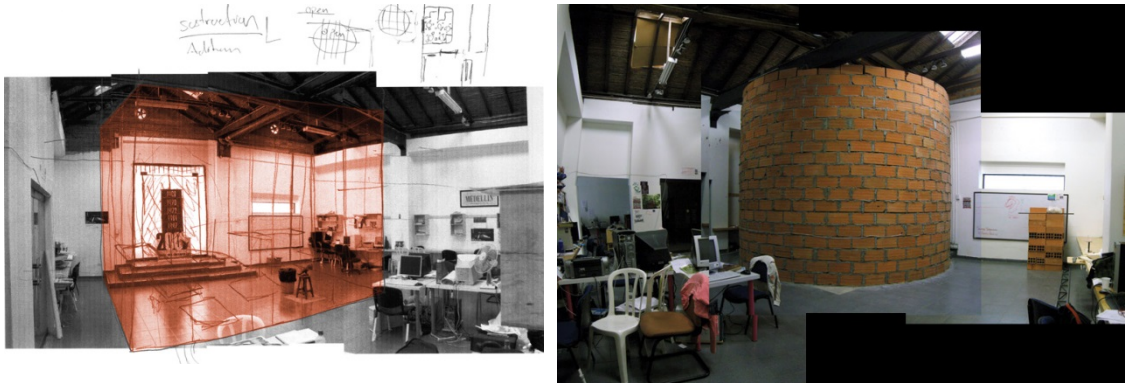


Figura 02: Croquis Bar Las Divas (sustraccion adición) no interior do escritório, construção finalizada com alvenaria aparente. Fonte: https://lsd.com.mx/artwork/bar-las-divas-sustraccion-adicion/, acesso em junho de 2018.

A partir desse mote este texto se organiza instigado pelo interesse em saber coexistir - com outros discursos, temporalidades e construções - como premissa da arquitetura. Atento a provocação da ocupação artística temporária do bar no interior do museu, seguem-se análises dos dois projetos que, cada um ao seu modo, buscam delinear paisagens formais disponíveis para o contato direto com paisagens informais, obras que almejam longa duração constituídas na interação com construções, muitas delas de curta e variada duração.

[2] Duração aqui refere-se tão somente ao tempo de existencia material das construções, e, apesar de, por uma lado, a análise se ater à experiência, não será essa sua chave principal; portanto, este texto não ambiciona articulação com a proposição filosófica de Bergson para o termo.

"Quinta Monroy" e "Urbanização Santo Onofre" são escolhidas por serem evidências - ainda raras, é preciso dizer - do reconhecimento da realidade construtiva mais ampla que a disciplina arquitetônica como um dado de interesse, não apenas necessário, mas desejável. Afastam-se de gestos que ambicionam puro ineditismo e embrenham-se no contexto encontrado para se permitir imaginar uma renovada paisagem capaz de abarcar na própria paisagem uma trama associada a outras, inesperadas, construções. O fazem porque ao invés de isolar a ação arquitetônica, se justapõe ao contexto no qual se darão, de tal modo, que as demais construções ocorram contíguas e articuladas a elas.

Recolocam as bases da disciplina a partir da ação do projeto capazes de materializar o que Reinold Martin denomina um certo realismo utópico (2013). Acompanhar as premissas desses dois projetos atentos tanto a Martin, quanto a Argan ("cidade ideal, cidade real", 1992) e Sennett ("a oficina: fazer e consertar", 2012) permite vislumbrar um território onde a invenção mais que almejar ideais abstratos ou simples realidades consolidam gestos híbridos nos quais a ambição de certo "ideal" se faz entrelaçado a uma criteriosa atenção ao "real".

Através deste ensaio, interessado em pensar sobre o "tempo de cada coisa", é fundamental reconhecer como traço constitutivo desses projetos que materialidades inéditas de longa duração estão previstos em convívio direto, justaposto, à corriqueiras construções, muitas delas de curta duração. São propostas que afastam-se da idealização temporal (de um tempo absoluto traduzido em uma materialidade que almeja a permanência), para admitir a variedade inquieta na qual a arquitetura, e não só a cidade, se dá a ver como uma realidade de diferentes temporalidades e autorias a ponto de poder acatar em seu contexto distintos tempos e variados autores, dentre os quais o arquiteto formal é apenas um, ainda que um singular, agente apto a enfrentar a constituição de paisagens materiais.

Será nesses casos, parte do compromisso, aliado ao domínio específico, que assegura competência na área de conhecimento, a responsabilidade em constituir campo material formal e apto a abarcar longa duração. Essas arquiteturas qualificam e estabilizam a paisagem ao redor, contando com a variação informal como parte constitutiva da obra. Com isso, abrigam a singular qualidade de se justapor com tempos e construções distintos daqueles de seus autores. Resultam arquiteturas ricamente contaminadas[3] e que contaminam a variedade do real.

Paulo Mendes da Rocha, ao falar de aquitetura tantas vezes provocou: "é preciso saber providenciar o previsível para que o imprevisto ocorra", atento ao imprevisível dos acontecimentos da vida. Parafraseando-o, e, desviando-o dos eventos para a materialidade, vale perguntar: seria possível aceitar uma arquitetura que atue no que é previsível e usufrua da imprevisibilidade e da velocidade com a qual outras construções irão se coadunar a ela? Se sim, como ocorre nos projetos analisados, talvez estejamos finalmente aptos a usufruir da rica realidade corriqueira de transformações imprevistas e incessantes que constituem as cidades, agora também na configuração de arquiteturas.

Nem eterno, nem único, obras como presença singular, consistente, de quem ambiciona coexistir em duração variada e em contaminação mútua com outros modos de construir.

[3] Contaminado é um termo ainda pejorativo no vocabulário arquitetônico, ainda muito impregnado de certa utopia reguladora moderna, no território da arte figura como valor, o termo portanto aqui é convocado nessa acepção na qual o mundo em contaminação é mais fértil e mais rico do que o mundo de coisas estanques, cada uma "em seu lugar".

Figura 03: Área de intervenção para Urbanização de Santo Onofre, planta e corte de um dos edifícios projetados no qual elevador e escada urbanos permitem deslocamento entre as duas ruas em cotas distintas, Rua Sergio Cardoso e Viela Amilton Fernandes ao mesmo tempo em que constituem acesso as unidades do novo edifício. Fonte: Barossi Nakamura Arquitetos, 2010.

REFERÊNCIAS:

ARGAN, Giulio Carlo. Cidade ideal e cidade real. In: **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.73 a 84.

BOGÉA, Marta. **Arquitetura como narrativa, baseada em fatos reais**. In: Cadernos de Pós-Graduação em arquitetura e urbanismo FAU Mackenzie, on line, disponível em: http://editroarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgau/article/view/2017.1%20Bog%C3%A9a.

MAYA, A. S. (et al.) **Encuentro Internacional Medellín 07/ Prácticas Artísticas Contemporáneas. Espacios de hospitalidad**, 2007. In: http://www.m3lab.info/portal/.

MARTIN, Reinhold. Critica a quê? Rumo a um realismo utopico. In: SYKES, A. Krista (org.). **O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica 1993-2009**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.264 a 275.

NAKAMURA, Milton. Palestra proferida no **Seminário Projeto em Pauta: Arquitetura Contemporânea**. FAUUSP, setembro de 2015.

OCAMPO, C.S. **Aunque no es borracho sabe que no se puede explicar un bar**. 2007. In: http://www.lsd.com.mx/proyecto?id=61.

SENNETT, Richard. A oficina: fazer e consertar. In: **JUNTOS: Os rituais, os prazeres e a política da cooperação**. Rio de Janeiro: Record, 2012.. p241 a 266.

SORKIN, M. El tráfico en la democracia. In: **Revista Quaderns D 'Arquitectura l urbanisme. Em trânsito. In Transit**. N.231. Barcelona: Colegi d 'Arquitectes de Catalunya, outubro de 2001.

https://issuu.com/museodeantioquia/docs/**cuadernos_mde07**

https://lsd.com.mx/artwork/**bar-las-divas-sustraccion-adicion**/https://lsd.com.mx/artwork/bar-las-divas-sustraccion-adicion/

http://www.archdaily.com/10775/**quinta-monroy-elemental**.

http://barossinakamura.arq.br/index.php/gallery/**urbanizacao-santo-onofre**/

TRABALHO 02:

Radiosa modernidade

Jean Pierre Jeanerette conhecido pelo apelido de Le Corbusier, Le corbu, le *corbeau* (corvo em francês) é o grande anunciador da modernidade, similarmente ao corvo no poema de Edgar Alan Poe que entra pela janela do tempo e se coloca na portada anunciando a impossibilidade de um retorno, a impossibilidade das rememorações e do passado. O corvo repetirá inumeras seu nome: 'nunca mais' (*nevermore*) preparando uma modernidade que se reafirmará através de mudanças sobre mudanças, forçando para que o presente não se repita 'nunca mais'.

O corvo de Poe assim como *Le Corbu* anunciam o fim do 'tempo ciclico', o eterno retorno, o que aconteceu outrora com os meus antepassados nunca mais acontecerá agora, anunciam o nihilismo que acompanhará as vanguardas do inicio do século XX e toda modernidade criando a ilusão espectral de que nunca mais poderemos retornar ao ponto de partida da origem, *in illo tempore,* a tragica idéia de que o mundo nunca mais poderá ser como era antes, ao contrário dos povos primitivos onde tempo era sempre igual; o que aconteceu com os antepassados também acontece exatamente agora. A modernidade anuncia também a morte do tempo messiânico, libertador, esse 'nunca mais', o grunido do corvo anuncia a vinda de um novo Espírito, *L'Esprit Nouveau*, um novo tempo, um tempo de constantes mudança, fora dos eixos. Um tempo de fabricação espetacular dele mesmo, *specular*, reluzente e iluminado. Enfim, para Le Corbusier era chegada a era da máquina, o espiritual maquínico e maquinizado pelo poder dos meios de produção e reprodução da máquina. Esse espírito novo, *Angelus Novus* como também expressou Walter Benjamin anunciava um novo tempo da fabricação de corpos e objetos. Exatamente esse que hoje estamos submetidos e submersos muito mais "higienico", luminoso, radiosos, ordenado, esquadrinhado.

Em 1912 Le Corbusier escreve *Por uma Arquitetura (Vers Une architecture)*[4], um livro que bem da verdade se tratava devido a sua formas de apresentação, mais um Manifesto que se somava, agora desta feita sobre a nova arquitetura, a arquitetura moderna. Na verdade era uma recopilação de artigos publicados na Revista *L'esprit Nouveau*. Le Corbusier bendizia os novos meios de transporte, os transatlanticos, os avioes, os automóveis, as fabricas, as máquinas como representações da Nova Era. Mas é uma passagem nesse 'livro-manifesto' quase obscura para muitos, indefinida, pouco comentada ou quase nunca comentada pelos teoricos, que nos chama atenção exatamente pelo tema dos espectros para essa proposta seguindo os passos de Jacques Derrida de aqui se fazer uma breve *hautologia* arquitetônica, uma desmontagem, desconstrução da arquitetura moderna via espectralidade. Já nas primeiras páginas Le Corbusier lança uma especie de desconjuro aos *'deuses lares'* (deuses domésticos), aos fantasmas (*phantasiais*, entendido aqui como os antepasssados), a toda sorte de espectros e superstições enquanto obstaculos a impregnação da modernidade.[5] Em outras palavras: ele desconjurava os espectros tal qual o fizeram Max Stirner (1845) e Karl Marx (1846) anteriormente. Le Corbusier também é obsediado. Estranha obcessão retornante, só que agora para denunciar a existencia de espectros e fantasmas na arquitetura que impossibilitavam o projeto

[4] Estes ensaios, publicados na revista *L'Esprit Nouveau*, alertava para a necessidade de uma arquitectura que procurasse a verdade da sua época, e que estabelecesse uma produção arquitectónica própria do seu tempo em vez de se submeter à ditadura dos estilos clássicos obsoletos. Publicado em 1923, tornou-se um dos textos-manifesto do Movimento moderno. O crítico Reyner Banham considerava-o como o principal texto sobre arquitectura que teria lugar entre as grandes obras literárias do século XX.

5 Muitas vezes os fantasmas são descritos como seres meio transparentes; eles são diáfanos, do Grego *dia*, "através" e *phaínein*. Ou seja, pode-se enxergar através deles. "Ser mostrado, aparecer", era dito, em Grego, *phainomai*. Em Latim, esta palavra gerou *phenomenon*, que inicialmente tinha o sentido "tudo aquilo que é percebido pelos sentidos".

de modernidade. *Le Corbu* queria desvelar os *deuses lares* que ainda no inicio do século XX permaneciam impregnadas nas casas sob forma de sistema de crenças e superstições; sabia que, assim como Max Stirner e Karl Marx que sem eliminar esses fantasmas nenhuma mudança politica ou ou urbana poderia acontecer. Diz Le Corbusier:

"...os homens vivem em casas velhas e ainda não pensaram em construir casas para si. Gostam muito do próprio abrigo, desde os tempos imemoraveiis. Tanto e tão fortemente que estabeleceram o culto sagrado da casa. Um teto! Outros ***deuses lares****. As religiões são fundadas sobre dogmas; as civilizações mudam; as religiões desmoronam apodrecidas. E as casas não mudaram. A religião das casas permanece idêntica há séculos. A casa desabará".* (Le Corbusier, Por uma arquitetura, p.5).

Propõe-se aqui fazer uma desmontagem via espectros de alguns desconjuros feitos por Le Corbusier e suas recitações em torno modernidade radiosa (*radiateur*, *radieuse*). Certamente nenhum espectro poderia fazer sua aparição ou habitar, um fogo extinto, assim o tema do radiador, e do radioso sera frequente em seu discurso. O mundo moderno se radializava, o *radium*, o *ratio* passavam a organizar o mundo de uma nova forma: a radiação solar, radial das rodas dos automóveis, dos motores, radiadores de calefação, engrenagens, assim como o radio e o radio portatil, até chegar na segunda metade do século com a radioatividade (RA). Tudo sera radiosamente radioso, ensolarado, 'higienico' na modernidade. Le Corbusier desconjurava o passado e seus espectros como um *ghost buster,* seus dispositivos de combate a topologia espectral seriam claramente: planta livre - fachada livre, *fenetre longue* (mais iluminação, retirar a antiga pele do edifício, descascá-lo para ver o que tem dentro como um raio-x); Pilotis (eliminação do porão); Terraço jardim (eliminação do sótão), afastamento dos corpos e destituição do quarteirão medieval, eliminação da propriedade privada da terra, substituição do porão e sótão pelos pilotis e cobertura plana, entre outras tantas estratégias.

A modernidade vai oferecer um novo receptáculo para visitação, a caixa preta do cinema, onde proliferam toda sorte de espectros, *poltergeists*, mortos-vivo. Pretende-se descortinar a persistência dos antigos espectros na arquitetura moderna e na cidade contemporânea e de como essa modernidade acabou por recriar novos espectros, fetiches e mercadorias; sob uma *hauntologia* Derridiana.

TRABALHO 03:
Por um Não-Projeto da Paisagem

"... o contextualismo [é] uma nostalgia do presente".
Peter Eisenman, ***Three texts for Venice***.

O debate a respeito das noções de "arquitetura da paisagem" e "projeto de paisagem" parece girar em torno de uma questão sensível, qual seja: se e como a paisagem pode ser objeto de projeto. A questão é enganosa. Ela dá entender que o que está em jogo, no caso, é saber se um objeto tão complexo quanto a paisagem - um objeto que resulta da "combinação dinâmica, portanto instável, de elementos físicos, biológicos e antrópicos" (BERTRAND, Georges. Paisagem e Geografia Física Global. Esboço Metodológico. *R. RA´E GA*, Curitiba, n. 8, p. 141-152, 2004) - pode ser incluído no campo de atuação da arquitetura e do urbanismo, quer dizer na esfera do projeto. O que não se discute, por outro lado, é o que realmente importa discutir - a saber, se a paisagem é ou não, pode ou não, deve ou não ser um *objeto*. O lapso se justifica. Afinal, o que o status quo da arquitetura entende como paisagem *já é*, por regra, um objeto - quer dizer, algo que há tempos (sobretudo com o realismo e o cientificismo do século XIX) deixou de ser uma zona obscura de desejo, devaneio, assombro para se transformar em objeto passível de conhecimento e afeito à intervenção.

As emergentes de "projeto de paisagem" e de "arquitetura da paisagem" confirmam isso. Assim como ocorre em tantos outros domínios do projeto, elas seguem atreladas a um realismo estreito e repressor. Seu pressuposto básico é o conhecimento das condições *atuais* de projeto - em especial das condições atuais do "contexto" (o que inclui não apenas as características e condições físicas do sítio - sua geografia, morfologia urbana - mas também o ambiente cultural do "lugar", o perfil socioeconômico de seus moradores, seu bioma etc). É com base nesse conhecimento que, infalivelmente, irá operar a imaginação projetual, quer dizer a faculdade d@ projetista de imaginar objetos e situações futuras, mais ou menos plausíveis. Projetar constitui-se, nesses termos, em um processo de capacitação: depende da aquisição de uma licença criativa que só a conjugação de observação empírica, análise rigorosa e o juízo crítico podem outorgar. Em contextos degradados, sobretudo, a racionalidade normativa do projeto se vê sempre reforçada pelas demandas supostamente auto-justificadas do que temos chamado de "discurso do re-": "reparar", "recuperar", "restaurar", "renovar", "revitalizar", etc. O que resulta disso é sempre a exclusão de tudo aquilo que a imaginação projetual exclui de seu âmbito de ação – em especial as latências, ficções e espectralidade que, com rastros, resistem na paisagem.

O presente trabalho explora um possível desvio nessa normatividade projetual, a partir dos trabalhos e ideias do arquiteto Peter Eisenman e do artista Robert Smithson, e da obra do filósofo Jacques Derrida, em especial suas reflexões sobre o que denomina "metafísica da presença".

TRABALHO 04:
A imagem fraturada a favor de um projeto como processo

Esta escrita que se inicia parte de um desejo – desejo de um pensamento de projeto, de localizar o projeto como pensamento, e esse sendo produzido por imagens. Quando se pensa o projeto, logo vem à mente uma ação de futuro. Algo se arremessa ao longe. O projeto se pauta por uma busca que já na sua origem é de fundo resolutivo. Como resolutivo, aponta para um sentido de projeto como substantivo-objeto. Há uma promessa de entrega de algo. Nessa postura resolutiva, o projeto parece ser delineado, o tempo todo, por uma imagem futura. Uma imagem de desejo. Uma imagem que o direciona à síntese. Acompanhado por outras imagens – as referências arquitetônicas – percorre um caminho orientado por preexistências, e o conjunto dessas imagens icônicas e semelhantes constroem um percurso consensual. Um consenso que subliminarmente apaga as diferenças, os atritos. Não deixa restos. Não há furo ou rasuras nesse desejo de projeto, só síntese.

No entanto, desejo outro tipo de imagem. Ainda assim, desejo imagem. Não um desejo de imagem como ilustração estética de um acontecimento, mas acima de tudo, um desejo de imagem que produz estranhamento, que rasura um certo lugar comum. Esse lugar comum é o do projeto. Neste texto, busca-se outro sentido de projeto: não como substantivo, mas como verbo. Portanto, projeto é ato. É processo. E como processo, é preciso pensar a maneira como as imagens contribuem para uma construção de um pensamento de projeto. Para isso, é importante que nos afastemos do sentido clássico da imagem como representação de algo que produz um outro-igual. A busca aqui é por uma imagem menos como síntese e mais como um múltiplo de imagens que só podem ser pensadas em uma perspectiva dialética e por montagem. Então não se fala em imagem, mas em imagens, no plural. Não só no plural, mas colocando em um mesmo plano imagens dissemelhantes que falam para além de si, no seu entre-imagens. É justamente no confronto entre diferentes que o sentido pode se abrir, mas nunca em síntese, sempre como sintoma, como prefere Didi-Huberman.

Rasurar o projeto. Fraturar o projeto. Essa é a aposta deste texto: projetar sem projetar. Sem arremessar o desejo. Ao desejo. Produzir espaço de pensamento. Espaçamentos. Ficar. Ficar na angústia da espera. Mas totalmente imerso no desejo instável. Operar pelos poros. Pelos fragmentos. Pensar por fragmentos. Projetar por fragmentos. Valorizar o processo, os processos. Mais do que uma promessa, isso se instaura como uma existência – instauração, no sentido dado por Lapoujade ao gesto que afirma um direito de existir. O projeto aqui reivindica esse lugar. O lugar do processo. Existir como processo. Projeto como ato. Projeto como verbo. Um projeto que se expressa menos pela realidade das coisas em si e mais por seus movimentos incessantes de um por vir sempre aberto, sempre um n-1, como diria Deleuze.

Esta intenção de texto se efetiva a partir de duas noções teóricas: a noção de “modos de existências mínimas” [de Étienne Souriau que aqui será recuperado pela leitura de David Lapoujade] e da noção de “dialética sintomal” [uma leitura de Georges Didi-Huberman a partir de Georges Bataille]. Se o projeto se organiza entre a construção do problema e a sua resolução traduzido isso em uma forma arquitetônica com forte pendência à resolução, Lapoujade nos ajuda a inverter essa linha de tensão em prol do problema. E com a noção de imagem aberta que elimina a noção de tese-antítese-síntese por tese-antítese-sintoma,

apresentada por Didi-Huberman, é pertinente aproximar o foco do projeto para uma perspectiva do projeto como desmontagem.

Posto isso, em Lapoujade o sentido de projeto pode ser retirado da posição resolutiva e posicionado como uma potência, como uma maneira de existir virtual. Para ele, cada existência é um gesto que a instaura. Sendo assim, o projeto pode ser pensado nessa perspectiva de existir como algo que instaura, mas "ainda não" como substantivo. Ou seja, instaura em um processo que é aberto mas não resoluto, se apresentando como potência na sua maneira de existir como um ser que, acima de tudo, ainda não se atualiza, existe como virtualidade. A importância que Souriau dá aos seres virtuais é justamente pelo fato de que esses se constituem como operadores da passagem de um ser a outro, de maneira transmodal, fazendo com que toda a realidade se torne inacabada. E é justamente nessa posição que as operações de pensamento sobre o projeto podem ocorrer, na sua perspectiva do problema e não da resolução. Apostamos aqui numa desmontagem do projeto. E para isso é preciso pensar as imagens como sintoma, para romper com a lógica tese-antítese-síntese.

Na perspectiva de Didi-Huberman, o que substitui a síntese é o sintoma. Pois ao invés de fechar o sentido, resolvendo a diferença como faz a síntese, o sintoma abre o que parece perfeito e consagrado para evidenciar as diferenças que estão por baixo e que foram intencionalmente esquecidas. O que Didi-Huberman propõe com esse resgate de Bataille da noção de sintoma, é "deixar as formas doentes" a fim de comunicar o mal-estar que foi apagado pelo projeto consensual. Essa postura permite olhar para um processo que não se satisfaz com nenhuma síntese e não se deixa fixar numa acomodação resolutiva.

Por fim, posicionar o projeto no seu modo de existência como virtual, com a colaboração de Lapoujade, nos permite produzir um pensamento sobre o projeto que nasce de uma dialética acidental, na qual a imagem pode ser colocada como uma dialética mostrada e visualmente montada, para que os efeitos de síntese consensuais se abalem, com a contribuição de Didi-Huberman.

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas.** São Paulo: n-1 edições, 2017.

TRABALHO 05:
"*O dia com o qual começa o novo calendário*". Políticas do tempo e da imagem em Walter Benjamin ainda desenham horizontes para as lutas urbanas?

Com o objetivo de apresentar o conteúdo de uma reflexão benjaminiana, de de modo a pensar a relação entre cidade e política estabelecida na filosofia do autor alemão, este trabalho se inicia, pelo título e propositadamente, com uma expressão benjaminiana contida na XVa. tese sobre o conceito de história, "o dia com o qual começa o novo calendário", e por uma alusão à idéia de *revolução.* Muito embora jamais desenvolvida completamente por Benjamin, essa é a idéia que permaneceu como horizonte durante todo o percurso de seu trabalho – era o ponto de fuga messiânico de sua filosofia da história, foi a pedra angular de sua reinterpretação do materialismo histórico.

Foi no seu denominado *fragmento teológico-político*, escrito em 1920-21 - em que, ainda que muito enigmaticamente, se deixa ver a urgência da troca de uma visão histórica do passado por uma visão política - que Walter Benjamin comecou a se ocupar da temporalidade que concerne à transitoriedade tal como experimentada num mundo cotidiano, profano e urbano[6]. A culminação dessa tarefa, para Benjamin, se daria na concepção da imagem urbana como montagem de tempos heterogêneos, já em 1929, no texto sobre o Surrealismo e finalmente, nas teses sobre o conceito de história, texto que datamos de 1940. Para o filósofo alemão tratava-se, ao pensar a cidade, de *pensar por imagens*. Em outros termos, de construir o pensamento sobre a vida urbana a partir da visibilidade, isto é, pelo que dão a ver vestígios, cicatrizes, superposições, incompletudes, frestas. O que ganha relevo ao ler o pensamento-imagem-cidade benjaminiano é sua dupla fundação. Por um lado, *fantasmagoria* (a imagem que sobrevive no presente a

[6] [Só o próprio Messias consuma todo o acontecer histórico, nomeadamente no sentido de que só ele próprio redime, consuma, concretiza a relação desse acontecer com o messiânico. Por isso, nada de histórico pode, a partir de si mesmo, pretender entrar em relação com o messiânico. Por isso, o reino de Deus não é o telos da dynamis histórica - ele não pode ser instituído como um objectivo. De um ponto de vista histórico, não é objectivo (Ziel) mas termo (Ende). Por isso, a ordem do profano não pode ser construída sobre o pensamento do reino de Deus, por isso a teocracia não tem nenhum sentido político, mas apenas sentido religioso. O grande mérito de Espírito da Utopia* de Ernst Bloch, foi o de ter negado firmemente o significado político da teocracia.

A ordem do profano tem de se orientar pela ideia da felicidade. A relação desta ordem com o messiânico é um dos axiomas essenciais da filosofia da história. De facto, essa relação determina uma concepção mística da história, cuja problemática se pode apresentar através de uma imagem. Se a orientação de uma seta indicar o objectivo em direcção ao qual actua a dynamis do profano, e uma outra a direcção da intensidade messiânica, então não há dúvida de que a busca da felicidade pela humanidade livre aspira a afastar-se da direcção messiânica; mas, do mesmo modo que uma força, activada num certo sentido, é capaz de levar outra a actuar num sentido diametralmente oposto, assim também a ordem profana do profano é capaz de suscitar a vinda do reino messiânico. O profano não é, assim, categoria de tal reino, mas é uma categoria - e das mais decisivas - da mais imperceptível forma do aproximar desse reino. Pois na felicidade tudo o que é terreno aspira à sua dissolução, mas só na felicidade ele está destinado a encontrar a sua dissolução. Já a intensidade messiânica espontânea do coração, do homem interior e individualizado, atravessa a infelicidade, no sentido do sofrimento. À restitutio in integrum espiritual, que leva à imortalidade, corresponde uma outra, profana, que conduz à eternidade de uma dissolução; e o ritmo desta ordem do profanoeternamente transitório, transitório na sua totalidade, na sua totalidade espacial, mas também temporal, o ritmo da natureza messiânica, é a felicidade. Pois a natureza é messiânica devido à sua eterna e total transitoriedade. Alcançar esta transitoriedade, também para aqueles estádios do homem que são natureza, é a tarefa de uma política universal cujo método terá de chamar-se niilismo.] (Trad. João Barrento)

nos dizer o futuro do pretérito de um lugar) e, por outro, *fragmento* (o que se nos deixa ver nos muitos tempos e idades de uma cidade).
Para Benjamin há, como sabemos, uma dialética das imagens sem a qual a experiência do visível perderia sua forca crítica, sua potência materialista. Ao tratar da *experiência* do visível, Benjamin confere a essa um *novo estatuto*, em que a imagem, fragmento e fantasma, é uma instância do pensamento que revoga a pretensão de *sistema*, remetendo ao *inconcluso e informe do cotidiano* como fonte e possibilidade de crítica, filosofia e poesia. A cidade-imagem benjaminiana é um tecido de cicatrizes e como, tal, fragmentos-fantasmas de tempos outros. Sim, por que a cidade benjamininana é o locus por excelência da 'montagem de tempos'que se oferece à *experiência*, não apenas história *objetificada*. A imagem-cidade é um lampejo, um reflexo de luz que fulgura sobre as malhas da urbanidade para torcê-la, esgarçar seu tecido, instabilizar topografias, monumentos, edifícios, mercadorias, corpos, vazios, terrenos baldios.

Para desdobrar os passos desse raciocínio é preciso considerar o que Benjamin escreveu sobre a temporalidade, melhor dizendo, sobre o tempo histórico, colocando em movimento tanto nosso tempo presente, como também a própria estratégia dialética benjaminiana, na qual o presente é o tempo em que se realiza a iluminacão profana que permite *conhecer*, que é condição do *despertar*.

Ao prospectar essa relacão *imagem-cidade-montagem de tempos históricos*, damo-nos conta da importância central da imagem-fragmento na teoria benjaminiana; contudo, para compreender esse espaço imagético que é o núcleo da sua filosofia, foi preciso que nos debrussássemos sobre a concepção de fragmento de que fala o filósofo. Se viveu um tanto fascinado pela história em ruínas da capital do século dezenove, Benjamin não a registrou (embora não somente) por meio das lentes do materialismo histórico.

Neste sentido, possível afirmar que é ao pensar a cidade como lugar estratégico da luta de classes que Benjamin esboça *a constelação da revolução*. Para sua escrita sobre Paris e outras cidades, tanto oitocentistas quanto aquelas da primeira metade do século XX, convergiram os conceito de tempo histórico e de imagem dialética como elementos necessários ao conhecimento da relação entre filosofia, cidade e política. Se filósofo judeu-alemão antecipou muitos aspectos que, hoje, são decisivos para a constituição de uma perspectiva socialista, capaz de oferecer uma alternativa concreta ao modelo civilizatório capitalista-moderno, minha pergunta aqui é em que medida a teoria benjaminiana ainda dá conta de colocar em pauta a revolução que se dá na e por meio da cidade nos dias de hoje.

Referências:

BENJAMIN, W. (2006a). Paris, capital do século XX. In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

BENSAÏD, D. (1999). *Marx intempestivo:* grandezas e misérias de uma aventura crítica. São Paulo: Civilização Brasileira.

LÖWY, M. (2005a). *Alarme de incêndio:* uma leitura das teses sobre o conceito de história. São Paulo: Boitempo Editorial.

_____. (1990a). *Romantismo e messianismo.* São Paulo: Edusp, Perspectiva.

Salvador - 2018

SYLVIO DE VASCONCELLOS (1916- 1979): A VERSATILIDADE DAS CONTRIBUIÇÕES DO ARQUITETO, HUMANISTA E PENSADOR DA ARTE, DA ARQUITETURA E DO URBANISMO MINEIRO E BRASILEIRO

SYLVIO DE VASCONCELLOS (1916-1979): THE VERSATILE CONTRIBUTION OF THE ARCHITECT, HUMANIST AND THINKER OF THE ART, ARCHITECTURE AND URBANISM FROM MINAS GERAIS AND BRAZIL

SYLVIO DE VASCONCELLOS (1916- 1979): LA VERSATILIDAD DE LAS CONTRIBUCIONES DEL ARQUITECTO, HUMANISTA Y PENSADOR DEL ARTE, DE LA ARQUITECTURA Y DEL URBANISMO MINERO Y BRASILEÑO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

COORDENADORES:
LEMOS, Celina Borges
Doutora em Ciências Sociais; Professora da EA UFMG e do NPGAU UFMG; celinaborg@gmail.com
BAETA, Rodrigo Espinha
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da FAUFBA, do PPGAU UFBA e do MP-CECRE UFBA; rodrigobaeta@yahoo.com.br

TRABALHO 01:
Algumas contribuições de Sylvio de Vasconcellos no estudo da pintura oitocentista em Minas Gerais.
LEMOS, Celina Borges
Doutora em Ciências Sociais; Professora da EA UFMG e do NPGAU UFMG; celinaborg@gmail.com

TRABALHO 02:
O juízo crítico de Sylvio de Vasconcellos e os núcleos urbanos longilíneos na época do ciclo do ouro em Mias Gerais.
BAETA, Rodrigo Espinha
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da FAUFBA, do PPGAU UFBA e do MP-CECRE UFBA; rodrigobaeta@yahoo.com.br

TRABALHO 03:
Sylvio de Vasconcellos e o texto *O Barroco no Brasil* como síntese do seu pensamento historiográfico sobre a questão da arquitetura religiosa barroca brasileira: algumas reflexões e perspectivas críticas.
DANGELO, André Guilherme Dornelles
Doutor em História Social; Professor da EA UFMG e do NPGAU UFMG; andregddangelo@gmail.com
BRASILEIRO, Vanessa Borges
Doutora em História; Professora da EA UFMG e do NPGAU UFMG; vbbrasileiro@gmail.com

TRABALHO 04:

Sylvio de Vasconcellos e a história da técnica da arquitetura brasileira.

TOGNON, Marcos
Doutor em História da Crítica da Arte; Professor do IFCH-UNICAMP; tognon@unicamp.br

TRABALHO 05:

Sylvio de Vasconcellos: o exercício do arquiteto, significações e conquistas.

CARSALADE, Flávio de Lemos
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da EA UFMG, do NPGAU UFMG e do PPG-ACPS; filippavna@ueca.com.br

SYLVIO DE VASCONCELLOS (1916- 1979): A VERSATILIDADE DAS CONTRIBUIÇÕES DO ARQUITETO, HUMANISTA E PENSADOR DA ARTE, DA ARQUITETURA E DO URBANISMO MINEIRO E BRASILEIRO

SYLVIO DE VASCONCELLOS (1916-1979): THE VERSATILE CONTRIBUTION OF THE ARCHITECT, HUMANIST AND THINKER OF THE ART, ARCHITECTURE AND URBANISM FROM MINAS GERAIS AND BRAZIL

SYLVIO DE VASCONCELLOS (1916- 1979): LA VERSATILIDAD DE LAS CONTRIBUCIONES DEL ARQUITECTO, HUMANISTA Y PENSADOR DEL ARTE, DE LA ARQUITECTURA Y DEL URBANISMO MINERO Y BRASILEÑO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

TRABALHO 01:
Algumas contribuições de Sylvio de Vasconcellos no estudo da pintura oitocentista em Minas Gerais.

TRABALHO 02:
O juízo crítico de Sylvio de Vasconcellos e os núcleos urbanos longilíneos na época do ciclo do ouro em Mias Gerais.

TRABALHO 03:
Silvio de Vasconcellos e o texto *O Barroco no Brasil* como síntese do seu pensamento historiográfico sobre a questão da arquitetura religiosa barroca brasileira: algumas reflexões e perspectivas críticas.

TRABALHO 04:
Sylvio de Vasconcellos e a história da técnica da arquitetura brasileira.

TRABALHO 05:
Sylvio de Vasconcellos: o exercício do arquiteto, significações e conquistas.

SYLVIO DE VASCONCELLOS (1916- 1979): A VERSATILIDADE DAS CONTRIBUIÇÕES DO ARQUITETO, HUMANISTA E PENSADOR DA ARTE, DA ARQUITETURA E DO URBANISMO MINEIRO E BRASILEIRO

O Simpósio *Sylvio de Vasconcellos (1916- 1979): a versatilidade das contribuições do arquiteto, humanista e pensador da arte, da arquitetura e do urbanismo mineiro e brasileiro* aborda a contribuição do historiador da arquitetura, crítico e pesquisador mineiro e a atualização de seu legado teórico, ensaístico e arquitetônico durante sua curta carreira – em que atuou como pesquisador, escritor e arquiteto em Minas Gerias. Com esse objetivo reúne pesquisadores que apresentam uma articulação de conteúdos integrados às temáticas diversas constantes nas obras e estudos de autoria do homenageado: arquitetura religiosa; as contribuições de Aleijadinho; arquitetura civil; formação urbana; arte e detalhes artísticos; estudos dos sistemas construtivos; cultura e mineiridade; arquitetura barroca e moderna; projetos arquitetônicos; entre outros.

A primeira comunicação – intitulada *Algumas contribuições de Sylvio de Vasconcellos no estudo da pintura oitocentista em Minas Gerais* –, a ser apresentada por uma das coordenadoras do simpósio, a Professora Celina Borges Lemos, expõe e analisa aspectos dos estudos do autor sobre o significado e características da produção da pintura religiosa. Incialmente, destaca a pintura brasileira em relação à questão europeia. Já durante a década de 1960, o autor aprofunda suas reflexões ao abordar as pinturas em Minas Gerais – denominadas por ele “pintura arquitetônica”.

Uma segunda abordagem histográfica da obra do pensador – intitulada *O juízo crítico de Sylvio de Vasconcellos e os núcleos urbanos longilíneos na época do ciclo do ouro em Minas Gerais* –, comunicação a ser apresentada pelo outro coordenador do simpósio, Professor Rodrigo Espinha Baeta, elucida observações críticas feitas por Sylvio de Vasconcellos sobre o conjunto de estudos voltados para os significados dos núcleos urbanos no período colonial em Minas Gerais. Além de examinar aspectos singulares da morfologia urbana, estabelece também pontos comparativos com o contexto da urbanização lusitana. Conjuntamente são considerados, a partir da gênese espontânea e da feição linear que os núcleos assumiram, a presença da arquitetura religiosa e as características do sitio natural, conformando um escopo seminal no estudo da formação e crescimento desses núcleos.

O estudo subsequente – *Sylvio de Vasconcellos e o texto "O Barroco no Brasil " como síntese do seu pensamento historiográfico sobre a questão da arquitetura religiosa barroca* –, de autoria dos Professores André Guilherme Dornelles Dangelo e Vanessa Borges Brasileiro, analisa a contribuição do historiador da arquitetura colonial mineira a partir da obra “O Barroco no Brasil”, considerando o contexto da produção deste ensaio, suas fontes bibliográficas, o público-alvo e os problemas historiográficos enfrentados durante a sua elaboração.

A próxima apresentação, desenvolvida pelo Professor Marcos Tognon – *Sylvio de Vasconcellos e a história da técnica da arquitetura brasileira* –, discorre sobre o arcabouço histográfico do autor vinculado às técnicas construtivas presentes em três importantes obras bibliográficas. Por meio de desenhos, descrições, classificações tipológicas presentes nessas publicações, suas considerações reconhecem o tempo social e a validade relativa das técnicas e sistemas construtivos e os compreende como um legado a ser, sobretudo, preservado corretamente. E os associa a uma forte leitura visual, morfológica da arquitetura, que evolui como linguagem e não como superação de uma técnica sobre a outra rumo à excelência propagada para o concreto armado naquele Brasil – sob expectativa da construção e inauguração de Brasília

Finalmente, em *Sylvio de Vasconcellos: o exercício do arquiteto, significações e conquistas*, o Professor Flávio Carsalade contempla a importância da obra construída, como também das contribuições teóricas de Vasconcellos, devido a multiplicidade de sua atuação, a partir de alguns temas aqui sintetizados. Inicialmente salienta a presença do arquiteto, situando-o como um homem de seu tempo, seus diálogos, elaborações teóricas e críticas que em relação ao modernismo, como também em relação ao passado colonial enquanto legado histórico. Adiciona-se a essa abordagem, aspectos presentes em juízos do arquiteto frente à questão da habitação, o habitar e os processos de alteração dessas categorias articuladas com as transformações das cidades. A análise da linguagem arquitetônica pessoal do profissional é também examinada em seus projetos, identificando traços comuns que os caracterizavam e distinguiam. Por fim, registram-se análises sobre as contribuições e realizações do arquiteto, que mesmo comprometido com sua temporalidade, se tornou um mestre que transcendeu este próprio tempo.

TRABALHO 01:

Algumas contribuições de Sylvio de Vasconcellos no estudo da pintura oitocentista em Minas Gerais.

Nascido em Belo Horizonte, Minas Gerais, o ensaísta e pesquisador Sylvio de Vasconcellos (1916-1979) graduou-se em arquitetura em 1944. Entre 1948 e 1969, o arquiteto atuou como professor da Escola de Arquitetura, a qual chegou a dirigir em 1963. Como titular da cadeira de Teoria da Arquitetura desenvolveu inúmeras pesquisas e estudos sobre a história da arte, da arquitetura, que vieram a ser publicados sequencialmente. Nesta condição recebera várias bolsas de estudos o que o promoveu a consultor internacional sobre arquitetura e arte setecentista local. Essa conjunção de iniciativas possibilitou sua participação em congressos de arquitetura no exterior como conferencista, o que permitiu a divulgação dos seus estudos sobre mineiridade e toda cosmogonia que envolve a rica produção artística e arquitetônica mineiras dos séculos XVIII e XIX.

Este trabalho apresenta e analisa aspectos dos estudos do autor, que em primeira instância situa a pintura brasileira em relação à questão europeia e, em seguida, destaca a pintura em Minas Gerais frente a essas supracitadas.

Já a partir da década de 1960, Vasconcellos aprimora seus estudos sobre a pintura, como por exemplo, aborda os trabalhos por ele denominados “pintura ‘arquitetônica’” em Minas Gerais, que ocorriam com frequência em templos religiosos do período. Complementa esse ensaio as análises sobre a “Capela Nossa Senhora do O”, situada no município de Sabará; e as pinturas de autoria do artista Manuel da Costa Ataíde, que segundo o autor, este se destaca pelo número de obras como também pela variedade de seu talento. Por fim busca sintetizar e organizar historicamente seus estudos no sentido de contribuir para os estudos recentes sobre o tema.

TRABALHO 02:

O juízo crítico de Sylvio de Vasconcellos e os núcleos urbanos longilíneos na época do ciclo do ouro em Mias Gerais.

Sylvio de Vasconcellos é certamente o mais conhecido crítico da arquitetura colonial mineira. Tendo sua produção como historiador da arquitetura locada de meados do século XX, até finais da década de 1970, o conjunto das suas investigações alcançaria um patamar de síntese onde seria incentivada a aliança entre a cultura colonial das Minas Gerais, em sua interface com a arquitetura e a cidade da região mineradora. E esse esforço também se dirigiu, entre tantos outros aspectos, à discussão da morfologia urbana dos assentamentos mineiros – que seria caracterizada como um episódio isolado e especial no contexto da urbanização lusitana.

Segundo afirmaria já em 1958, o processo de desenvolvimento e a morfologia urbana dos arraiais e das vilas mineiras, quase sempre de formação espontânea, entrariam em contradição com o juízo comum que compreenderia a conformação de todos os núcleos coloniais brasileiros, inclusive os de Minas Gerais, como derivado do esquema tradicional de ocupação urbana de gênese lusitana: organismos urbanos gerados a partir de processos de crescimento por anéis concêntricos, radiais e centrífugos. Promovendo um confronto em relação às duas formas de assentamento, o autor atestaria, no livro de 1968, *Mineiridade. Ensaio de caracterização*:

> A configuração urbana mineira é longilínea, de meia encosta ou de cumeada, segmento de linha que é a estrada, voltada para dentro. A portuguesa é nucleada, concêntrica, centrífuga, tendendo para a ampliação periférica de densidade decrescente. O crescimento da primeira se faz por paralelismo à rua-tronco ou por prolongamento de suas extremidades. Da segunda, por radiação e círculos concêntricos. Ou em semicírculos quando o mar ou outro obstáculo estabelece diametrais limites. (VASCONCELLOS, 1968, p. 85)

Ou seja, na grande maioria dos núcleos urbanos nascidos da exploração mineral no século XVIII, o organismo urbano seria gerado a partir da conurbação de uma série de arraiais de extração aurífera, unidos entre si por um caminho direto, estrada que também se configuraria como a chegada e a partida da povoação.

Para além da clara diferenciação entre os dois esquemas de desenvolvimento urbano – o linear mineiro e o centrífugo português –, para o autor a cidade "nucleada" portuguesa possuiria uma malha edificada muito mais concentrada, sobrando menos espaço para a interação da arquitetura com o sítio. Por outro lado, a cidade linear mineira estaria mais aberta para as possibilidades da conjugação da massa construída com o ambiente natural preexistente, principalmente quando o sítio fosse acidentado, irregular.

Mas a questão seria mais complexa. Um dos motivos da alta densidade da cidade portuguesa, e também das cidades brasileiras do litoral, como Salvador, por exemplo, estaria relacionado à necessidade do núcleo urbano se "apertar" entre os seus limites de proteção: acidentes naturais, como a falha geológica da primeira capital do Brasil, ou barreiras edificadas, como as muralhas que iriam cercar as cidades lusas e alguns núcleos importantes do litoral brasileiro – como a própria sede do governo geral da colônia (de 1549 a 1763).

Em Minas não existiriam muralhas, não sendo o espaço das cidades circunscrito por necessidade de defesa. Mesmo assim as povoações apresentariam um elevado índice de ocupação. A diferença é que esta ocupação

não seria relativa à área espalhada pela mancha urbana, mas uma densidade apegada à configuração linear que a cidade adquiria, oriunda da necessidade imperativa de aproveitar as poucas vias unidirecionais que normalmente definiriam o espaço urbano:

> Nas urbanizações lusitanas e brasileiras junto ao mar, as construções se apertam umas às outras, em conseqüência da exigüidade das áreas que lhes são reservadas no interior, das fortificações ou de delimitações favoráveis à defesa. Nas mineiras também as construções se amontoam, se interpenetram, multiplicam-se para o alto e para os fundos, escoram-se mutuamente, mas por outras razões: só há uma rua disponível que importa aproveitar ao máximo. Fazem-se mínimas as testadas, comprimindo as frentes rueiras das moradias. (VASCONCELLOS, 1968, p. 89)

REFERÊNCIAS:

LEFÈVRE, Renée; VASCONCELLOS, Sylvio. **Minas: cidades barrôcas.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

LEMOS, Celina Borges. **Sylvio de Vasconcellos. Arquitetura, arte e cidade.** Textos reunidos. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2004.

LIMA JÚNIOR, Augusto de. **Vila Rica do Ouro Preto.** Síntese histórica e descritiva. Edição do Autor, 1957.

MARX, Murillo. Arraiais mineiros: relendo Sylvio de Vasconcellos. In: **Revista do Barroco.** Belo Horizonte: Ed. Part, n. 15, pp. 389-393, 1990 / 1992.

VASCONCELLOS, Sylvio. A arquitetura colonial mineira. In: ÁVILA, A. **Barroco. Teoria e Análise.** São Paulo: Perspectiva, pp. 351-368, 1997.

VASCONCELLOS, Sylvio. **Mineiridade. Ensaio de caracterização.** Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.

VASCONCELLOS, Sylvio. **Vila Rica. Formação e desenvolvimento – Residências.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

TRABALHO 03:

Silvio de Vasconcellos e o texto *O Barroco no Brasil* como síntese do seu pensamento historiográfico sobre a questão da arquitetura religiosa barroca brasileira: algumas reflexões e perspectivas críticas.

Quando o texto *O Barroco no Brasil* foi publicado – inicialmente na Revista *Américas* –, o professor e pesquisador mineiro Sylvio de Vasconcellos já encontrava-se exilado nos Estados Unidos. Considerando sua vasta trajetória intelectual – que nos rendeu textos acerca da arquitetura brasileira, colonial e moderna, dos sistemas construtivos tradicionais e dos modelos de urbanização das antigas vilas, conforme veremos em outros trabalhos que compõem esta mesa – a publicação pode ser considerada um ensaio tardio. Contudo, sintetiza a dedicação de Vasconcellos ao estudo da arquitetura religiosa, elaborada ao longo de sua atividade no IPHAN como diretor regional, e em especial como professor da Escola de Arquitetura da UFMG.

O texto em questão sintetiza a produção da arquitetura religiosa, de modo geral, sistematizando um quadro evolutivo. Ainda que baseado no estudo das fachadas, tal quadro permite uma conexão da arquitetura brasileira com a história da arquitetura ocidental, partindo do mundo greco-romano para alcançar a reelaboração da linguagem clássica empreendida pelos arquitetos do Renascimento italiano. Tal estrutura serviu de base a Vasconcellos para a estruturação e a vinculação – bastante atual, considerando as pesquisas contemporâneas acerca da circularidade cultural – de uma historiografia consolidada no velho mundo ao universo luso-brasileiro, naqueles dias, e quiçá ainda hoje, pouco estudada. Para tanto, Vasconcellos organiza um quadro de excepcional clareza gráfica e lógica, que se inicia com os três polos tradicionais da produção arquitetônica religiosa: o Nordeste, com ênfase na Bahia e no Recife; o Rio de Janeiro; e, principalmente, Minas Gerais, objeto final da investigação do historiador.

Analisar o contexto da produção deste ensaio, suas fontes bibliográficas, o público-alvo e os problemas historiográficos enfrentados pelo pesquisador são os objetivos desta comunicação. Deste modo, pretendemos avaliar a extensão do estudo da "barroquizaçao" da arquitetura portuguesa pelos modernistas – grupo ao qual notoriamente pertencia Vasconcellos – avaliando o quanto as ideias estabelecidas por Germain Bazin se estruturaram como baliza intransponível, ou o quanto Vasconcellos predispunha-se a uma análise mais crítica e precisa da produção da arquitetura religiosa em Minas Gerais ao longo dos setecentos.

REFERÊNCIAS:

VASCONCELLOS, Sylvio. O Barroco no Brasil. In: LEMOS, Celina Borges. **Sylvio de Vasconcellos. Arquitetura, arte e cidade.** Textos reunidos. Belo Horizonte: BDMG Cultural, pp. 93-110, 2004.

TRABALHO 04:

Sylvio de Vasconcellos e a história da técnica da arquitetura brasileira.

Sylvio de Vasconcelllos (1916-1979) pode ser considerado um dos estudiosos que mais inovaram nos estudos da Arquitetura Brasileira do período colonial, especialmente em Minas Gerais, a partir da década de 1950.

Ao lado do carioca Paulo Ferreira Santos (1904-1988), que dedicou seus estudos para a efetivação na cátedra da Universidade do Brasil sobre Vila Rica e seus monumentos católicos, Sylvio de Vasconcellos apresenta estudos das técnicas construtivas por meio de desenhos, descrições, classificações tipológicas em publicações como *Arquitetura no Brasil – Sistemas construtivos* (1958), *Vila Rica. Formação e desenvolvimento – Residências* (1956), *Arquitetura: dois estudos* (1960).

A inovação não está somente no interesse pelo detalhamento da abordagem sobre técnicas construtivas, especialmente aquelas empregadas nas moradias, mas também no seu desenho, na sua representação gráfica que procura dar consistência executiva e material para uma correta interpretação do leitor. Nesse sentido, Vasconcellos, embora grande adepto do modernismo em seus projetos como arquiteto, não cedeu facilmente ao discurso evolucionista, defendido por Lúcio Costa (1902-1998), sobre a História da Arquitetura no Brasil, de matriz historicista e positivista como assim demonstra, por exemplo*, Documentação Necessária* (Costa, 1937). Sylvio de Vasconcellos reconhece o tempo social e a validade relativa das técnicas e sistemas construtivos, os compreende como um legado a ser, sobretudo, preservado corretamente. E os associa a uma forte leitura visual, morfológica, quase puro-visibilista, da arquitetura que evolui como linguagem e não como superação de uma técnica sobre a outra rumo à excelência propagada para o concreto armado naquele Brasil sob expectativa da construção e inauguração de Brasília.

Neste sentido destacamos a "dinâmica das plantas", tabela comparativa apresentada em *Vila Rica. Formação e desenvolvimento – Residências*, em 1956 (Figura 1).

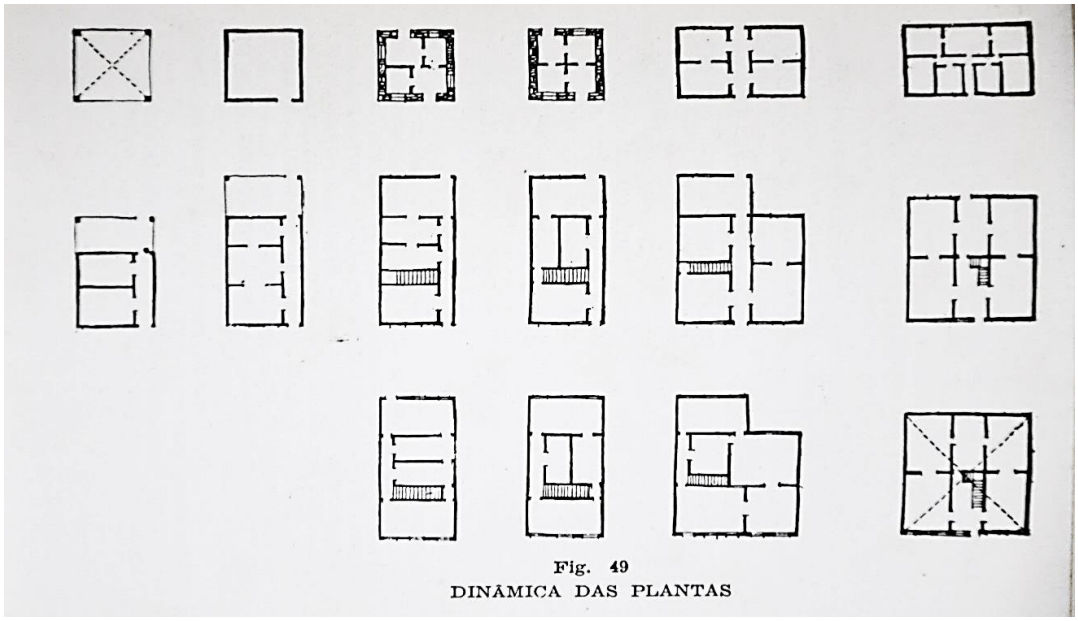


Figura 1. "Dinâmica das Plantas" (VASCONCELLOS, 1956)

Sylvio de Vasconcellos está em perfeita sintonia com os estudos de Saverio Muratore, professor de Veneza, que estuda a configuração milenar, sucessiva, de vários bairros da cidade lagunar: as plantas das casas de Ouro Preto, ao longo de quase 250 anos, mostram a geratriz espacial dos ranchos do século XVII até os grandes sobrados do início dos Oitocentos, e a "vocação" quadrangular no estabelecimento de espaços simétricos e ritmados muitas vezes nos dois eixos horizontais a partir das fachadas (Figura 2).

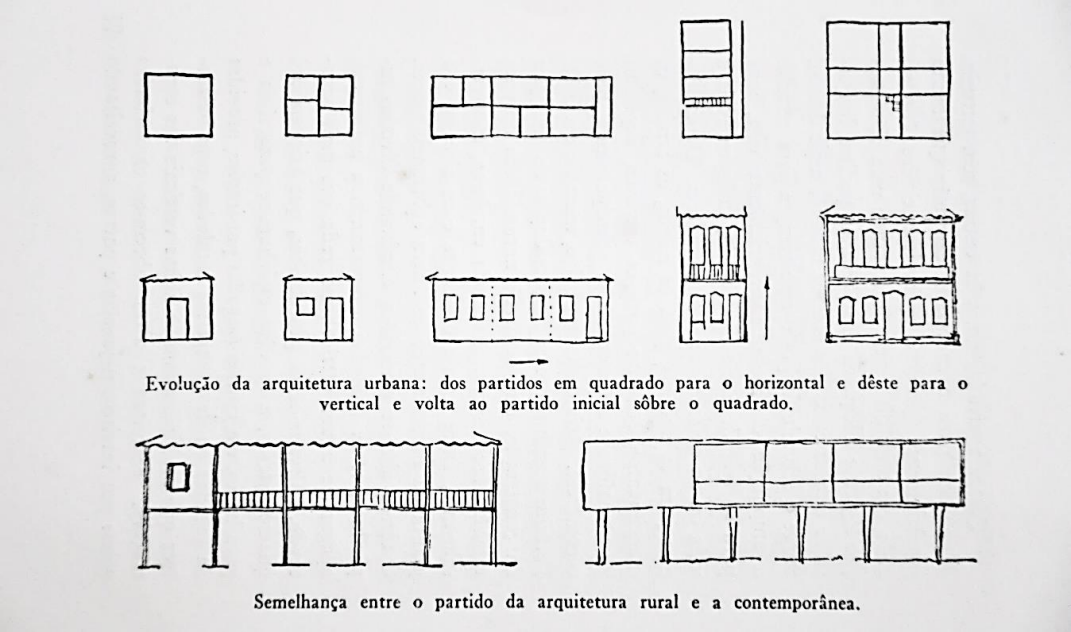


Figura 2. "Arquitetura Rural e Arquitetura Contemporânea" (VASCONCELLOS, 1960)

Evidentemente que Sylvio de Vasconcellos, dada a sua importância e protagonismo junto ao IPHAN, no mercado dos projetos arquitetônicos em Minas Gerais e na sua carreira docente na Escola de Arquitetura, contribuiu também para uma questão que afetava diretamente a todos os arquitetos daqueles anos de Brasília: qual a relação entre o modernismo que finalmente se tornava a face oficial do Estado Brasileiro, após as tentativas com Vargas, com o democrata Juscelino Kubitschek, e a arquitetura tradicional do Brasil? Em *Arquitetura: dois estudos*, no capítulo sobre construções coloniais em Minas, Vasconcellos nos oferece uma prancha sinótica muito interessante: as tipologias rurais como esquemas históricos cujos efeitos simétricos no tempo presente seriam as obras modernistas.

Mas é na publicação *Arquitetura no Brasil: sistemas construtivos* que mais tarde, nos anos de 1970, será convertida em apostila de um curso para restauradores, temos as contribuições gráficas e descritivas mais consistentes dessa inovação interpretativa do patrimônio brasileiro, não mais encurralado pelas exegeses estilísticas, mas pela sua cultura técnica, espacial e morfológica.

O exemplo do adobe, técnica construtiva de madeira e terra muito ameaçada pelas reformas e más posturas de preservação nas cidades mineiras era, finalmente, detalhada em pranchas bem explícitas quanto à sua construtividade (Figura 3).

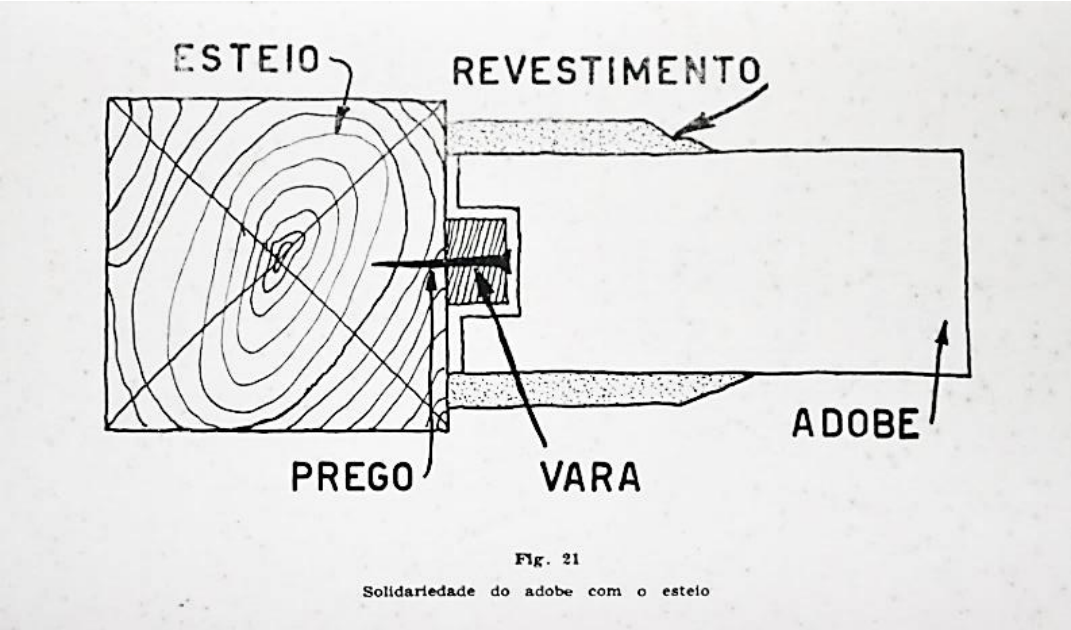


Figura 3. Detalhe do adobe engastado no esteio (VASCONCELLOS, 1958)

Apresentaremos assim um grande painel da Arquitetura Brasileira descrita e representada por Sylvio de Vasconcellos, celebrando uma grande inovação na abordagem e nos estudos do nosso patrimônio.

REFERÊNCIAS:

COSTA, Lúcio. Documentação necessária. In: **Revista do SPHAN.** Rio de Janeiro: SPHAN, n.1, pp. 31-40, 1937.

VASCONCELLOS, Sylvio. **Arquitetura. Dois estudos.** Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1960.

VASCONCELLOS, Sylvio. **Arquitetura no Brasil: sistemas construtivos.** Belo Horizonte: EA UFMG, 1958.

VASCONCELLOS, Sylvio. **Vila Rica. Formação e desenvolvimento – Residências.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional do livro, 1977.

TRABALHO 05:

Sylvio de Vasconcellos: o exercício do arquiteto, significações e conquistas.

O ensaio que aqui se apresenta trata da obra do arquiteto e professor mineiro Sylvio de Vasconcellos, um dos grandes nomes da arquitetura brasileira não apenas pela sua obra construída, mas também por suas contribuições teóricas tão importantes para a consolidação do movimento moderno brasileiro e para a reflexão crítica sobre nossas origens arquitetônicas e o futuro de sua produção.

Dada a ampla gama de suas contribuições e a multiplicidade de sua atuação, procuramos apresentá-las em cinco blocos para que se possa vislumbrar um pouco de seu pensamento e de obra.

A primeira parte situa historicamente a presença do arquiteto, situando-o como um homem de seu tempo, um tempo de vanguardas e esperanças de um mundo melhor. Apresenta as críticas que ele realizou a manifestações superadas que o moderno vinha substituir e as considerações que ele realizou quanto às amplas possibilidades deste movimento e sua adequação ao presente e ao futuro. Tudo isto ao mesmo tempo em que revelava uma grande consciência de nossa importante herança histórica, atitude bem de acordo com as características do modernismo brasileiro que ligava as pontas da História, valorizando nossa arquitetura colonial ao mesmo tempo que evocava as amplas conquistas da nova arquitetura.

A segunda parte explora o pensamento conceitual do teórico e pesquisador, a qual ele realizou através de uma análise sofisticada e original da evolução da produção arquitetural através dos séculos, até situar com clareza a pertinência temporal do modernismo. A análise mostra como as concepções de cada época foram se deslocando desde a forma baseada na massa até a proeminência do espaço, sugerindo uma desmaterialização da arquitetura através dos tempos, mas como em cada situação ela se apresentava como uma tradução do espírito de época.

A terceira parte explora um dos temas prediletos de Sylvio, a habitação e o habitar. Em sua reflexão, ele nos mostra como o habitar veio se alterando junto com as transformações das cidades, mas sempre em diálogo com as tradições locais e as heranças culturais.

A quarta parte explora a linguagem arquitetônica pessoal e inconfundível do profissional, examinando comparativamente seus projetos e identificando traços comuns que os caracterizavam e distinguiam. Esta obra é de tamanha importância que o conjunto dela mereceu tombamento por parte do Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte.

Finalmente, a quinta e última parte mostra como ele foi um homem que, apesar de profundamente comprometido com sua temporalidade, se tornou um mestre que transcendeu este próprio tempo através de ações e posturas de validade contínua e de compromisso com os princípios éticos que marcaram a fase de consolidação do movimento moderno no Brasil e a valorização de nossa herança colonial.

Finalmente, o trabalho visa resgatar e comemorar a presença de um dos grandes nomes de nossa arquitetura e que, em 2016, comemoramos seu centenário de nascimento.

Salvador - 2018

TERRITÓRIO EXPANDIDO: ARQUITETURA E CIDADE EM DESLOCAMENTO ENTRE BRASIL E PORTUGAL

EXPANDED TERRITORY: ARCHITECTURE AND CITY IN DISPLACEMENT BETWEEN BRAZIL AND PORTUGAL

TERRITORIO AMPLIADO: ARQUITECTURA Y CIUDAD EN CAMBIO ENTRE BRASIL Y PORTUGAL

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

COORDENADOR:

NOBRE, Ana Luiza

Doutora em História; Professora da PUC-Rio; nobre@puc-rio.br

TRABALHO 01:

O moderno como condição para o contemporâneo

KAMITA, João Masao

Doutor em Arquitetura; Professor da PUC-Rio; masao@puc-rio.br

TRABALHO 02:

Plataformas de partida: o Edifício Acaiaca e a habitação moderna no Recife

SOUZA, Diego Beja Inglez de

Doutor em História, Arquitetura e Urbanismo, Professor da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP); diegobis@me.com

TRABALHO 03:

Linhas d´água

BOGÉA, Marta

Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da FAU USP; mbogea@usp.br

MILHEIRO, Ana Vaz

Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora com Agregação da U.Lisboa; avmilheiro4@gmail.com

Apoio FAPESP pesquisador visitante processo número 2017/23178-0

TRABALHO 04:

Tanto chão: procedimentos projetuais contemporâneos no Brasil e em Portugal

NOBRE, Ana Luiza

Doutora em História; Professora da PUC-Rio; nobre@puc-rio.br

TRABALHO 05:

Suburbanização e símbolo: atravessamentos contemporâneos entre Portugal e Brasil

WISNIK, Guilherme

Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da FAUUSP; gwisnik@usp.br

TERRITÓRIO EXPANDIDO: ARQUITETURA E CIDADE EM DESLOCAMENTO ENTRE BRASIL E PORTUGAL

EXPANDED TERRITORY: ARCHITECTURE AND CITY IN DISPLACEMENT BETWEEN BRAZIL AND PORTUGAL

TERRITORIO AMPLIADO: ARQUITECTURA Y CIUDAD EN CAMBIO ENTRE BRASIL Y PORTUGAL

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

TRABALHO 01:
O moderno como condição para o contemporâneo

TRABALHO 02:
Plataformas de partida: o Edifício Acaiaca e a habitação moderna no Recife

TRABALHO 03:
Linhas d´água

TRABALHO 04:
Tanto chão: procedimentos projetuais contemporâneos no Brasil e em Portugal

TRABALHO 05:
Suburbanização e símbolo: atravessamentos contemporâneos entre Portugal e Brasil

TERRITÓRIO EXPANDIDO: ARQUITETURA E CIDADE EM DESLOCAMENTO ENTRE BRASIL E PORTUGAL

O objetivo deste simpósio é provocar uma discussão atualizada sobre as relações entre Brasil e Portugal no campo da arquitetura, do ponto de vista de uma perspectiva contemporânea e interdisciplinar que envolve a problematização dos próprios processos de urbanização e territorialização recentes nos dois países, ligados aos impulsos de "modernização" que se seguiram aos respectivos processos de redemocratização dos dois países, iniciados nas décadas de 1970 e 1980 (em Portugal com a Revolução dos Cravos, em 1974, e no Brasil com a promulgação da Constituição, em 1988).

Serão analisados temas e conceitos centrais para a discussão contemporânea sobre arquitetura do ponto de vista de sua relação com a história, o território e a paisagem, investigando-os a partir de um viés crítico que envolve dois países que guardam entre si relações históricas e culturais evidentes.

A proposta é problematizar as relações labirínticas entre Brasil e Portugal, considerando os pontos de interseção bem como as diferenças manifestadas nas últimas décadas nos dois países que são fronteiriços na geografia da língua portuguesa, e ao mesmo tempo pertencem a contextos sociais/ambientais/econômicos bastante distintos. Deste ponto de vista, a montagem do programa espelha um leque de interesses que passa tanto por discutir essas relações do ponto de vista de um viés mais historiográfico quanto explorar projetos selecionados dentro do quadro da produção mais recente nos dois países, operando por deslocamento**,** no sentido de provocar mudanças de pontos de vista a fim de abrir novos horizontes eperspectivas.

Deve-se ter em conta que do ponto de vista da arquitetura os dois países alcançaram um prestígio sem precedentes no quadro internacional no século XX, com base numa articulação produtiva entre tradição e modernidade. No entanto, se a arquitetura brasileira teve seu vértice nos anos 1940-60 e hoje vive de impasses e crises não superadas - ligadas, a rigor, ao próprio esgotamento do projeto moderno - a arquitetura portuguesa realizou uma revisão crítica do moderno com desdobramentos que garantem sua aclamação internacional desde a década de 1970. Por meio do estudo comparativo da arquitetura contemporânea brasileira e portuguesa assume-se, assim, o propósito de contribuir para a formulação de questões que nos ajudem a enfrentar os dilemas cada vez mais flagrantes da nossa própria arquitetura.

O simpósio representa também a oportunidade de aprofundar e alargar uma discussão em curso entre pesquisadores brasileiros e portugueses ligados desde 2016 ao grupo de pesquisa “Inquérito Portugal: Arquitetura, Paisagem, Território”, reunido em torno do propósito de atualizar a interlocução entre Brasil e Portugal no campo da arquitetura e dos estudos urbanos.

Longe de se inscrever em campanhas identitárias ou de patrimonialização da paisagem, as diferentes pesquisas aqui reunidas se pautam pelo pensamento crítico que anima parte significativa da produção contemporânea, com a convicção de que é preciso superar a falsa clareza de conceitos como “moderno” e “urbano”, por exemplo.

Em último instância, o que interessa é abrir a possibilidade de pensar o que parece ser um novo ciclo de relações marcado por duas obras de arquitetura recentes, concebidas pelos mais eminentes arquitetos de

Portugal e do Brasil hoje: a Fundação Iberê Camargo, projetada por Álvaro Siza em Porto Alegre (1998- 2008), e o Museu Nacional dos Coches, projetado por Paulo Mendes da Rocha em Lisboa (2008-15).

Compõe a programação cinco trabalhos: o primeiro interroga historicamente a semântica da "arquitetura moderna" e cruza as obras-chave de Oscar Niemeyer e Álvaro Siza a fim de endereçar questões críticas à situação contemporânea da produção de arquitetura no Brasil.

O segundo discute um dos primeiros projetos de habitação coletiva construídos em Recife pelo arquiteto português Delfim Amorim, formado na geração de profissionais dos 'verdes anos' da arquitetura moderna em Portugal e radicado no Brasil na década de 1950, cuja obra se destaca pela mobilização simultânea de referências brasileiras e portuguesas. O autor sustenta que o projeto revela alguns significados que ajudam a compreender não só as qualidades e contradições da arquitetura moderna no Brasil, como também as transformações pelas quais passou a capital pernambucana nos últimos 60 anos.

Os dois trabalhos seguintes incorporam a experiência direta de obras arquitetônicas-paisagísticas contemporâneas e do próprio território luso-brasileiro para analisar criticamente projetos selecionados no Brasil e em Portugal, com base na relação que estabelecem com a água (trabalho 3) e o chão (trabalho 4). Cada uma a seu modo, as obras mostram um compromisso inequívoco com a construção da paisagem urbana, que em seu cotejamento podem contribuir para fertilizar procedimentos e práticas discursivas nos dois países. São analisados, dentre outros projetos, o Terminal de Cruzeiros de Lisboa (João Luis Carrilho da Graça, 2010), o Museu e Mosteiro de Santa Clara-a-Velha (Atelier 15, 2009), o Pavilhão Humanidade (Carla Juaçaba, 2012) e o Projeto Urbano Córrego do Antonico (MMBB, 2018) – os dois primeiros situados em Portugal e os demais no Brasil.

Por fim, o último trabalho cruza duas perspectivas inovadoras de leitura da paisagem urbana contemporânea, ambas apoiadas na fotografia, que assumem o embaralhamento das fronteiras de cidade e campo, centro e periferia: a *Rua da Estrada*, do geógrafo português Álvaro Domingues, e o *Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores*, do fotógrafo brasileiro Tuca Vieira.

Todos os trabalhos são inéditos e resultam de pesquisas acadêmicas em andamento no Brasil e em Portugal.

TRABALHO 01:

O moderno como condição para o contemporâneo

Insistir no moderno em pleno momento do pós-modernismo pode querer dizer muita coisa. E se tomarmos como pontos de referência Brasil e Portugal, os sentidos podem mudar drasticamente. Para nós, surge sempre a dúvida de nostalgia e/ou anacronismo, para a Escola do Porto, poderia ser um misto resistência crítica e tradicionalismo (seja regionalista ou beux-arts). Não há como negar, contudo, que ambos os casos, tratar-se-ia de um momento de dúvidas pela falta de certezas claras e distintas.

Frederic Jameson teria apontado o paradoxo: "o novo regresso a uma antiga problemática do moderno e da modernidade não deve ser entendido como um ataque àquela da pós-modernidade: é em si mesmo pós-moderno." (apud. Periferia perfeita, p. 244 – grifo é meu)

Em termos históricos, podemos dizer que o fenômeno da arquitetura moderna no Brasil, mais especificamente, na sua versão localizada no Rio de Janeiro, teria emergido em meados da década de 1930, num contexto de expansão do modernismo, cuja classificação historiográfica ficou conhecida como *International Style*, enquanto que no Porto já pelo final dos anos 1960, tratava-se de um momento inverso, de contração do moderno, agora sob ataque generalizado das várias frentes do pós-modernismo.

Se o sucesso internacional da Escola do Porto, hoje, nos permite julgar a pertinência de tal remissão a ponto dela se afirmar como relevante produção contemporânea, tal êxito nos coloca várias questões, a começar pela citação de Jameson, a da passagem do moderno ao pós-moderno. Esta levaria a outra: se se na sua versão tardia, mas consequente – a Escola Paulista – o moderno seria conscientemente uma atitude pós-moderna ou não.

Interrogar historicamente a semântica da "arquitetura moderna" pode ser um bom começo, antes de avançar para o debate pós-moderno, cuja abrangência foge do aqui proposto. É possível mesmo afirmar que nesse seu momento de expansão, ou seja, quando o ideário moderno da arquitetura amplia seu raio de ação, é o início de uma mudança de significado, na medida em que seus pressupostos universalizantes começam a ser atritados com a forma do particular. Confrontada com a circunstância histórica do 2º pós- guerra, seja na Europa ou em novas localizações em que começa a eclodir, o Moderno começa a ganhar "elasticidade", com alguns de suas linhas sendo estendidas (formalismo), revisadas (brutalismo), resgatadas (organicismo), combinadas (regionalista) ou mesmo sendo renegadas (urbanismo).

Já não se trataria mais de uma totalidade de sentido que tanto tentou sintetizar os CIAMs, mas de correntes, poéticas, linguagens, nem sempre convergentes. Perdendo seu caráter dogmático, o Moderno passaria pelo crivo de uma interpretação. Mas a circunstância da expansão é altamente afirmativa e positiva – levar uma potencialidade a desdobramentos poéticos radicais, a da contração é problemática e instável – uma afirmação de risco num contexto debilidade e fraqueza. Porém, assumir tal condição de fragilidade paradoxalmente foi o passo decisivo para a formulação de poéticas contemporâneas relevantes

Esta comunicação pretende apresentar dois casos que explicitem tais posturas – as interpretações do moderno: Oscar Niemeyer e Alvaro Siza. Para em seguida cruzá-las e rebatê-las para assim recolocar questões críticas, endereçadas sobretudo para a situação contemporânea da produção de arquitetura no Brasil.

REFERÊNCIAS:

COSTA, Lucio. **Lucio Costa**: Registro de uma Vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

FIGUEIRA, Jorge. **Escola do Porto** – Um Mapa Crítico. Porto: eldlarq – Edições do Departamento de Arquitetura da FCTUC, 2002.

QUEIROZ, Rodrigo Cristiano. **Oscar Niemeyer e Le Corbusier**: Encontros. Tese de Doutorado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo/FAU-USP, 2007.

SIZA, Álvaro. **Álvaro Siza**: 1958-2000. Madrid: Croquis Editorial, 2007

TÁVORA, Fernando. **Da organização do Espaço**. Porto: FAUP, 1996

TRABALHO 02:

Plataformas de partida: o Edifício Acaiaca e a habitação moderna no Recife

Radiosa unidade de habitação defronte à praia de Boa Viagem, o Acaiaca (Amorim e Estelita,1957) talvez seja o mais emblemático dos vários edifícios residenciais que o arquiteto português Delfim Amorim (Póvoa de Varzim, 1907- Recife, 1972) construiu ao longo de duas décadas de atividade profissional no Recife, entre 1951 e 1972. Seu projeto revela alguns significados que nos ajudam a compreender as virtudes e contradições da arquitetura moderna no Brasil, reflexo também das transformações pelas quais passou a capital pernambucana nos últimos 60 anos. Inicialmente, um dos fatores a urdir, será a síntese projetual proposta por Amorim, francamente moderna ao mesmo tempo profundamente enraizada em tradições construtivas e culturais. Ao radicar-se no Brasil, o arquiteto desenvolve uma reflexão crítica acerca do momento glorioso vivido pela arquitetura moderna nos anos 1950, do qual o Acaiaca parece ser uma elaborada expressão.

> *"(...) ao reencontrar em cada país, em cada região, essa aliança justa entre a obra e o ambiente, na multiplicidade de seus fatores - geográficos, técnicos, econômicos, sociológicos e ideológicos - parecemos constituir uma plataforma de partida pois seria vão e inútil negar a ação na criação arquitetônica, estas determinantes do meio - que são os fatores insofismáveis do caráter, da personalidade, e da originalidade de um povo - materiais, em última análise, que, elaborados na tradução da obra de arquitetura, lhe emprestam uma fisionomia própria, claramente distinta daqueles outros fatores que modelam outros meios e exprimem outras aspirações."* (AMORIM, 1963)

Figura 1: Cartão postal dos anos 1950 do Edifício Acaiaca

Fonte: Coleção pessoal do autor

Entre os primeiros projetos de habitação coletiva construídos de Delfim Amorim no Recife, o Acaiaca sintetiza diversas referências projetuais que vinham alimentando o imaginário do arquiteto, formado na geração de profissionais dos 'verdes anos' da arquitetura moderna em Portugal, que construía naqueles anos conjuntos residenciais fortemente marcados pelas realizações do pós-guerra mas também das formas da moderna arquitetura brasileira, divulgada através do catálogo da exposição Brazil Builds e das revistas européias. Delfim Amorim talvez seja o exemplo mais emblemático desta guinada do foco de interesses dos portugueses em direção da antiga colônia, personificando a passagem com sua trajetória profissional, artística e identitária. Amorim nacionalizaria-se brasileiro em 1956, poucos meses antes de projetar o Acaiaca. Logo após sua inauguração, o Acaiaca converte-se em exemplo do novo Recife que surgia a beira-mar, face gloriosa das realizações de um modelo capitalista bastante arcaico, característico da condição de subdesenvolvimento que caracterizava naquele momento a economia brasileira. A arquitetura do Acaiaca e dos demais edifícios da orla- 'frutos da civilização' ao qual apenas uma pequena minoria tem acesso, simbolizam as virtudes produtivas do Recife 'moderno', em oposição ao atraso e à fome que assolavam a zona da mata ou da miséria e da violência que grassavam no sertão.

A tal 'aliança justa entre obra e ambiente' se materializa no projeto do Acaiaca em soluções que buscam amenizar o calor com a brisa recifense, como o 'peitoril ventilado', abertura horizontal sob as janelas que serve como tomada de ar fresco, de autoria incerta mas de uso generalizado por Delfim Amorim, que contribuiu certamente com o aperfeiçoamento deste e de outros dispositivos arquitetônicos. Os peitoris ventilados garantem aeração independentemente das esquadrias sem venezianas, o que ajuda a descortinar a vista do horizonte mas acaba por não dispensar o uso de proteções internas contra a intensa exposição solar, sobretudo nos quartos, em sua maioria abertos para o nascente. Durante os dias de chuva, a brisa continua a fluir sem que precisemos abrir as janelas. O emprego do azulejo como material que reveste a totalidade das fachadas do edifício, com exceção dos pilotis em pedra também responde às exigências de manter o edifício fresco e proteger sua estrutura dos ventos e da umidade marinha, lição aprendida com a arquitetura dos povoados do litoral do norte de Portugal transposta para o clima equatorial do Recife, transformando-se em característica das expressões desta vertente da arquitetura moderna no Brasil.

Se os engenheiros e promotores imobiliários dos anos 1950 quiseram fazer de Boa Viagem uma nova Copacabana, alguns projetos da primeira geração de edifícios de habitação coletiva como o Acaiaca revelam pesquisas e propostas de arquitetos que poderiam realizar uma espécie de Brasília à beira-mar, não fosse a crescente voracidade da exploração imobiliária especulativa associada aos dispositivos legais que passariam a ignorar as recomendações dos arquitetos e urbanistas e progressivamente moldarem-se segundo os interesses deste capital. Borsoi e Amorim abriram as fronteiras para a verticalização de Boa Viagem e procuraram incorporar a crítica a modelos urbanísticos que a história recente das cidades brasileiras demonstrava problemática, como a falta de ventilação natural nas ruas internas de Copacabana, a evitar no Recife através do dispositivo dos recuos frontais e laterais, além do uso generalizado de pilotis.

Assim, o projeto do Acaiaca, ainda que restrito ao lote, traz em si uma proposta urbanística em sintonia com o debate em curso na época em torno das possibilidades e limites da ocupação e aproveitamento dos terrenos urbanos, fortemente enraizado em experiências e referências nacionais como o Rio de Janeiro, impregnado das reflexões e especulações que conduzirão à proposta das Superquadras de Brasília, no final dos anos 1950. Nas décadas seguintes, nomeadamente nos anos 1970 e 1990, no Recife estes princípios e instrumentos urbanísticos foram sendo paulatinamente flexibilizados na medida em que aumentava a influência do setor da construção civil nas esferas de poder nas quais se dava a elaboração destes

parâmetros legais e diminuía a participação dos urbanistas, relegando ao arquiteto o papel de executor de projetos dentro das premissas supostamente determinadas pelo mercado através das incorporadoras, que passam a ser os principais agentes da produção da cidade, tônica que vem mostrando seus resultados e consequências de maneira contundente nas últimas duas décadas.

A longevidade e a valorização afetiva e cultural do Acaiaca confirmam a validade e a pertinência das propostas e referências mobilizadas neste projeto emblemático, 'plataforma de partida' para uma determinada síntese arquitetural na qual estão presentes muitas referências brasileiras mas também portuguesas, oferecendo-nos uma 'primeira sugestão dos trópicos', nos termos do próprio Delfim Amorim.

Figura 2: Sombra sobre a Praia de Boa Viagem em imagem de divulgação do filme 'Um lugar ao sol', de Gabriel Mascaro (2009).

REFERÊNCIAS:

AMORIM, Luiz Manuel do Eirado 'Modernismo recifense: uma escola de arquitetura, três paradigmas e alguns paradoxos' in **Arquitextos**, 2001. Disponível em http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.012/889.

BEDOLINI, Alessandra. 'O Banco Hipotecário Lar Brasileiro e o financiamento de moradias. Conjuntos habitacionais realizados no Estado de São Paulo entre 1942 e 1965'. In: **Arquimemória 4** - Anais do IV Encontro Internacional sobre o Patrimônio Edificado. Salvador, IAB - BA, 2013.

COSTA LEITE, Joaquim 'O Brasil e a emigração portuguesa' in Fausto, Boris (2001) **Fazer a América: a imigração em massa para a América Latina** São Paulo: Edusp, 1999.

LIRA, José Tavares Correia de in Sampaio, Maria Ruth do Amaral (Org.) in **A promoção privada da habitação econômica e a arquitetura moderna** Fapesp/Rima, São Paulo, 2002.

MILHEIRO, Ana Vaz 'O Brasil moderno e a sua influência na arquitetura portuguesa: a tradição em Brazil Builds (1943) e o seu reflexo no Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal (1955-1961)' in Moreira, Fernando Diniz (Org.) **Arquitetura moderna no Norte e Nordeste do Brasil: universalidade e diversidade** Recife: FASA, 2007

_____. **A construção do Brasil. Relações com a cultura arquitectónica portuguesa**. Porto Portugal, FAUP publicações, 2005.

NASLAVSKY, Guilah. **Arquitetura moderna em Pernambuco, 1951-1972: as contribuições de Acácio Gil Borsoi e**

Delfim Fernandes Amorim Tese de Doutorado - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo (2004).

REYNALDO, Amélia **As catedrais continuam a ser brancas** Cepe editora, Recife, 2017.

SANTIAGO, Vandeck (2016) **Pernambuco em chamas - A intervenção dos EUA e o golpe de 1964** Recife: Cepe Editora

SILVA, Geraldo Gomes da et alli. **Delfim Amorim Arquiteto**. Recife, Instituto dos Arquitetos do Brasil/

Departamento Pernambuco (IAB-PE), 1981.

TOSTÕES, Ana **Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50** Porto, FAUP, 1997.

TRABALHO 03:
Linhas d´água

Figura 1: Molhes do Douro. Fotografia de João Ferrand (CARLOS PRATA Arquitecto, 2005)

Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/01-75903/molhes-do-douro-carlos-prata-arquitecto

A aproximação com a água é tema relevante e desafiador para as cidades, sobretudo naqueles trechos aproximados ao mar ou aos rios. O texto considera projetos arquitetônicos realizados em Portugal e no Brasil entre os anos de 2004 e 2010 que têm em comum a variedade com que enfrentam o desafio de "habitar" próximos às linhas d'água.

Os primeiros dois projetos relacionam-se ao desafio de adentrar a cidade pelo mar e pelo rio: "Molhes do Douro" (figura 1), projeto do escritório Carlos Prata Arquitecto (arquitetos responsáveis Carlos Prata, Silveira Ramos) inaugurado em 2009, constitui novo quebra-mar atualizando o esforço em apaziguar a entrada dos navios na Foz do Douro, na cidade do Porto; "Terminal de Cruzeiros de Lisboa", projeto do arquiteto João Luís Carrilho da Graça, inaugurado em 2017, próximo a estação terminal ferroviária Santa Apolônia é a porta de entrada das embarcações turísticas de grande porte na cidade de Lisboa.

O terceiro projeto, também em território português se encontra frente ao desafio das enchentes do rio Mondego: o "Museu e Mosteiro de Santa Clara a Velha", projeto do Atelier 15 (Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez) com a colaboração de Luís Urbano, realizado em Coimbra, inaugurado em 2009, reconhece a força d'água e delineia novo museu em convívio com o antigo mosteiro.

As cheias resultantes das grandes chuvas são, desse outro lado do oceano, um dos desafios do "Projeto Urbano Córrego do Antonico" (figura 2), projeto do escritório MMBB, em área localizada na favela Paraisópolis em São Paulo, projeto em elaboração, busca além de equacionar as cheias redefinir a relação das casas com o córrego constituído como nova frente urbana e, saneado de modo a permitir convívio com a água. "Reurbanização em Caranguejo Tabaiares", do Una arquitetos, projetado para cidade do Recife em 2010, manteve-se como projeto, apresenta hipótese de habitação coletiva em uma renovada frente de água no manguezal. Os dois, cada uma a seu modo, buscam estabelecer contato entre a nova paisagem proposta em relação a ocupação informal: Antonico desenhando uma nova "frente" urbana sem destituir ou redesenhar a edificação existente; Caranguejos, estabelecendo continuidade de térreo aberto para usos público nas novas edificações que delineiam a praça d'água.

Os cinco projetos, muito distintos em suas circunstâncias, trazem em comum a consciência de que é do âmbito da arquitetura, e de sua competência, aliada a uma análise pertinente de contexto urbano a transformação das paisagens à beira d'água. Todos eles revelam atenção e reconhecimento da água como parte intrínseca da intervenção e o desejo de proximidade com a paisagem natural efetivado com a clareza de que a paisagem atual será inequivocamente construída.

Ecos distantes em cada um dos países também permitem reconhecer que nossas línguas tão próximas guardam desafios próprios a cada cultura, entretanto, tantas vezes, borram essa fronteira nas confluências nas quais a partir do campo disciplinar de certo modo alinhamos certas hipótese. Em Portugal, o gesto infra-estrutural do quebra-mar faz lembrar o imaginário de traçado típico das grandes intervenções brasileiras em sintonia com termos e textos de arquitetos paulistas, gesto possível de aproximação com o edifício de chegada, o Novo Terminal de Lisboa e, em outros termos com a intervenção em Recife que redesenha borda do rio; Em outra chave, o criterioso gesto, menos visível na superfície que visa reabilitar o córrego reinventando uma nova frente urbana e o delicado equilíbrio entre as cheias do Mondego e a permanência do centenário Mosteiro agora também Museu.

Os autores que constituem solo fértil na elaboração dos conceitos que iluminam e desafiam a ação através do projeto no âmbito deste texto são: SANTOS (1996), WALDHEIM (2016) e MOSTAFAVI & DOHERTY (2010), BEARDSLEY & WERTHMANN (2008). Outros autores, arquitetos dos projetos apresentados neste ensaio são convocados também no interesse pelo trânsito que estruturam entre seu pensamento em palavra, por exemplo em suas pesquisas acadêmicas e, seus projetos – como no caso de ALVES COSTA (2007), BRAGA (2006) e FRANCO (2005).

Figura 2: Projeto Urbano Córrego do Antonico. (MMBB, 2008)

Fonte: http://www.mmbb.com.br/projects/view/68

REFERÊNCIAS:

ALVES COSTA, Alexandre. **Introdução ao Estudo da História da Arquitetura Portuguesa. Outros textos sobre arquitetura portuguesa.** Porto: FAUP, 2007.

ALVES COSTA, Alexandre; FERNANDEZ, Sergio; URBANO, Luis. (arquitectos Atelier 15). "Valorização do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha". NEVES, José Manuel das (editor). **ATELIER 15 - Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez**. Lisboa: Uzina Books, 2014.

BARBARA, Fernanda; VALENTIM, Fábio; VIÉGAS, Fernando; MUNIZ, Cristiane. (Una Arquitetos). **Reurbanização em Caranguejo Tabaiares**. 2010. Disponível em: http://www.unaarquitetos.com.br/site/projetos/detalhes/41/reurbanizacao_em_caranguejo_tabaiares.

BEARDSLEY, J. & WERTHMANN, Christian. **Dirty work: transforming the landscape of non-formal cities in the Americas.** Exhibition Catalogue Cambridge, 2008.

BOGÉA, Marta; FRANCO, Fernando de Mello. "Desvios". **J.A. revista jornal arquitectos. infraestrutura.** n. 225. Ordem dos arquitectos. Lisboa, 2006. p. 105-120.

BRAGA, Milton; FRANCO, Fernando de Mello; MOREIRA, Marta. (MMBB arquitetos). **Projeto Urbano Córrego do Antonico**. 2008. Disponível em: http://www.mmbb.com.br/projects/view/68.

BRAGA, Milton Liebentritt de Almeida. **Infra-estrutura e projeto urbano**. Tese de doutorado. Orientador Regina Maria Prosperi Meyer. FAUUSP 2006.

CARRILHO DA GRAÇA, João Luís. **Terminal de Cruzeiros Porto de Lisboa**. 2017. Disponível em: http://jlcg.pt/lisbon_cruise_terminal.

FRANCO, Fernando de Mello. **A construção do caminho: a estruturação da metrópole pela conformação técnica das várzeas e planícies fluviais da Bacia de São Paulo.** Tese de doutorado. Orientador Eduardo de Almeida. FAUUSP 2005.

MACIEL, Carlos Alberto. **Arquitetura como infraestrutura**. Tese de doutorado, orientador Maria Lucia Malard, UFMG, 2015.

MOSTAFAVI, Moshsen & DOHERTY, Gareth (editores). **Ecological urbanism.** Zurich: Lars Müller, 2010.

PRATA, Carlos; RAMOS, Silveira (Carlos Prata Arquitecto). **Molhes do Douro. 2005.** Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/01-75903/molhes-do-douro-carlos-prata-arquitecto

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção.** Hucitec, São Paulo, 1996. WALDHEIM,

Charles (editor). **The Landscape urbanism reader.** New Jersey: Princeton Architectural Press, 2006.

TRABALHO 04:

Tanto chão: procedimentos projetuais contemporâneos no Brasil e em Portugal

Se há algo que chama atenção na prática projetual e discursiva de um conjunto significativo de arquitetos portugueses contemporâneos é sua "sensibilidade geográfica". Entenda-se por isto uma disposição para perceber, deixar-se afetar e reagir às várias dimensões da geografia: relevo, topografia, geomorfologia natural e espaço, tanto quanto as relações sociais e os traços da ação humana sobre o território. Tal sensibilidade se manifesta em várias frentes simultâneas no meio português, em diferentes escalas, contextos históricos e políticos. E constitui traço distintivo da produção contemporânea portuguesa a partir de três obras seminais de Álvaro Siza Vieira: a Casa de Chá da Boa Nova (1959-63) e as Piscinas da Quinta da Conceição (1958-65) e das Marés (1961-66).

Concebidas antes como inserções que como objetos, tais obras se mostram tão enraizadas no chão que é difícil precisar seus limites, fixá-las numa imagem icônica ou apreendê-las a partir de um ponto de vista privilegiado. E neste sentido, indicam um procedimento inverso ao desvencilhamento do solo promovido pelo pilotis corbusieriano, bem mais disseminado entre os arquitetos brasileiros a partir da década de 1930.

Na verdade, se o pilotis pode ser lido tanto como produto do desenraizamento provocado pela modernidade quanto como estratégia de depuração ligada a uma idealidade formal, a interpenetração entre a arquitetura e o chão, mais recorrente na produção portuguesa contemporânea, parece apontar para um procedimento topológico em que solo e edifício não raro se fundem e até se confundem.

Estudar comparativamente a arquitetura contemporânea brasileira e a portuguesa com base na relação que algumas de suas obras mais expressivas estabelecem com o chão envolve, por isso mesmo, uma serie de desafios. Por um lado, será preciso rever a chave interpretativa do "regionalismo crítico", na qual o historiador e crítico britânico Kenneth Frampton enquadrou a arquitetura de Siza Vieira na década de 1980. Por outro lado, caberá discutir a leitura do arquiteto português Alexandre Alves Costa, para quem "a arquitetura brasileira é uma linha horizontal levantada do chão". De um ponto de vista mais conceitual, caberá também explorar os discursos sobre o peso e as concepções de paisagem com que tais obras se alinham**.** Bem como buscar uma distinção entre chão e solo - dois termos que se frequentemente se alternam e se confundem em arquitetura, embora com sentidos nem sempre coincidentes.

O trabalho se desenvolve a partir do cotejamento de um conjunto selecionado de projetos recentes nos dois países, que inclui três obras construídas no Brasil: o Museu Brasileiro da Escultura (Paulo Mendes da Rocha, São Paulo, 1987-95), o edifício sede do Sebrae (Alvaro Puntoni, Luciano Margotto, João Sodré e Jonathan Davies, Brasília, 2008) e o Pavilhão Humanidade (Carla Juaçaba, Rio de Janeiro, 2012). E três obras em Portugal: o Terminal de Cruzeiros de Lisboa (João Luis Carrilho da Graça, Lisboa, 2010), o Museu Nacional dos Coches (Paulo Mendes da Rocha com Ricardo Bak Gordon e MMBB, Lisboa, 2008-15) e o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso (Alvaro Siza Vieira, Chaves, 2009-15).

A análise desses projetos permite-nos questionar até que ponto dois procedimentos projetuais definidos com base em diferentes modos de se relacionar com o chão - pousar e enraizar –, podem traduzir respectivamente a arquitetura brasileira e a portuguesa hoje, e eventualmente ser deslocados de um lado ao outro do Atlântico.

Essa interrogação leva, por sua vez, a considerar o projeto que no âmbito da arquitetura brasileira da segunda metade do século XX mais se aproxima da produção portuguesa em foco: a Plataforma Rodoviária de Brasília, de Lucio Costa (1957). Trata-se de obra ímpar no quadro tanto da arquitetura brasileira quanto do próprio Lucio Costa, justamente porque nela se realiza uma inversão dos princípios que regem o Plano Piloto da nova capital. Há aí, de fato, uma fusão entre edifício e solo por meio de uma série de operações desenhadas por movimentos de terra - terraplenagem, escavação, contenção - de modo tal que os limites da obra acabam por se dissolver.

Curiosamente, o autor do projeto é também reconhecido como responsável por estudos pioneiros acerca da nossa herança cultural lusitana e pelo estabelecimento de uma relação entre tradição e modernidade que permitiu uma conexão extremamente produtiva entre a arquitetura moderna brasileira e a arquitetura colonial de raiz portuguesa. O projeto é também pouco posterior às duas viagens de estudo de Lucio Costa por Portugal (1948 e 1952), o que permite supor que seu próprio inquérito pessoal ao território português tenha contribuído para a formulação de alguns dos procedimentos fundamentais que deram origem à Plataforma. Tais viagens, afinal, não tiveram repercussão apenas sobre o grupo de arquitetos portugueses a cargo do mítico "Inquérito da Arquitetura Popular" (publicado originalmente em 1961 e considerado fundamental na formação de um certo imaginário da arquitetura e do território português). Elas também abriram novas perspectivas para o estudo das relações arquitetônicas entre Brasil e Portugal, do ponto de vista do reconhecimento dos seus traços de continuidade tanto quanto das suas especificidades, em termos a serem revistos hoje.

REFERÊNCIAS:

AA.VV. **Arquitectura Popular em Portugal**. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

ALVES COSTA, Alexandre. "Lembrando Lucio Costa". **Unidade**. Porto: FAUP, set 1998, numero 6, p. 73-76.

BERLANDA, Tomà**. Architectural Topographies**. Nova York: Routledge, 2014.

COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

FARIA, Nuno (coord). **Os inquéritos (à fotografia e ao território). Paisagem e povoamento.** Guimarães: Centro internacional das Artes José de Guimarães/ Documenta, 2016.

FLAM, Jack (ed). **Robert Smithson. The collected writings**. Berkeley: University of California Press, 1996.

FONDATION CALOUSTE GULBENKIAN. **Les universalistes, 50 ans d'architecture portugaise**. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 2016.

FRAMPTON, Kenneth**. Studies in tectonic culture**. **The poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture.** Cambridge: MIT Press, 1995.

NESBITT, Kate (ed). **Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995.** São Paulo: Cosac & Naify 2006.

PESSOA, José; COSTA, Maria Elisa (orgs). **Bloquinhos de Portugal. A arquitetura portuguesa no traço de Lucio Costa.** Rio de Janeiro: Funarte, 2013.

TRABALHO 05:

Suburbanização e símbolo: atravessamentos contemporâneos entre Portugal e Brasil

Em *A rua da estrada*, o geógrafo português Álvaro Domingues cria uma perspectiva original de leitura da paisagem urbana contemporânea, que toma como base a experiência direta do país em que vive. Em seu levantamento fotográfico, vemos sobretudo construções, letreiros e monumentos estranhos que povoam paisagens desertificadas de beira de estrada, feitos para chamar a atenção dos transeuntes motorizados. "Rua da estrada" é um termo que não temos aqui no Brasil. Em Portugal, nomeia as vias secundárias que derivam das estradas principais, e que Domingues transformou em categoria de análise que pode ser pensada em qualquer lugar do mundo. Isto é, define uma escala intermediária entre o tráfego expresso interurbano e os indícios de alguma urbanidade ou vida local ("rua") que brota nas regiões suburbanas ou nas proximidades de grandes equipamentos infraestruturais, como estradas. Daí a presença recorrente, nessas fotos, de oficinas mecânicas, concessionárias de automóveis, lojas de móveis, de materiais de construção e de esculturas de jardim, restaurantes, cyber cafés e até sex shops, misturando-se com pequenas hortas, construções rurais vernaculares dotadas de placas solares, e verdes plantações irrigadas por modernos aparatos técnicos. Trata-se daquilo que Domingues entende como o declínio simultâneo da cidade e do campo, uma vez que são incorporados agora à ordem mais ampla e difusa do "urbano".

Figura 1: A rua da estrada, Portugal

Fonte: Álvaro Domingues, 2008

Sabemos que esse tipo de realidade não é particular, nem um traço específico de Portugal. Representa, aliás, a voragem da globalização, aportando elementos de transformação da paisagem que se assemelham àquilo que o arquiteto holandês Rem Koolhaas denominou de "cidade genérica", e que Domingues qualifica como "paisagem transgênica". Assim, mesmo no último bastião camponês da Europa, que é Portugal, anota o geógrafo, o campo foi atravessado pelos serviços e pelo consumo, transformando-se em uma paisagem técnica. Fato que ocorre através da generalização da estrada, da tecnificação da agricultura, com a emergência do agronegócio e das *commodities*, e da banalização da paisagem colonizada pela propaganda. Transformação radical do campo que indica uma equivalente transformação da cidade. Pois, nas palavras de Domingues,

> "A passagem da cidade para o urbano arrastou uma metamorfose profunda: de centrípeta, passou a centrífuga; de limitada e contida, passou a coisa desconfinada; de coesa e contínua, passou a difusa e fragmentada; de espaço legível e estruturado, passou a campo de forças organizado por novas mobilidades e espacialidades; de contrária ou híbrida do 'rural', passou a transgênico que assimila e reprocessa elementos que antes pertenciam a um e outro rurais ou urbanos; de organização estruturada pela relação a um centro, passou a sistema de vários centros; de ponto num mapa, passou a mancha, etc." (DOMINGUES, 2009, p.13)

No Brasil, não é possível afirmar que o limite, a coesão, a continuidade, a legibilidade e a estruturação das cidades tenham sido traços históricos marcantes e decisivos. Por diversas razões, que incluem as particularidades da colonização portuguesa na América, nossas cidades não tiveram a ideia de "planejamento" como indutora de uma dimensão normatiza de sociabilidade. Algo que se agravou muito ao longo do século XX, à medida que as grandes cidades foram se suburbanizando pela combinação avassaladora entre pobreza, informalidade, especulação imobiliária e rodoviarismo. Nesse sentido, muitas das grandes cidades brasileiras já parecem ter se dissolvido muito antes das portuguesas, o que nos faz identificar muitas das cenas fotografadas por Álvaro Domingues fora das cidades portuguesas a realidades que encontramos cotidiamente dentro das nossas cidades no Brasil. Cidades violentamente atravessadas por autoestradas, que suburbanizaram seus tecidos, trazendo a necessidade da comunicação visual de impacto para o motorista de automóvel que a atravessa em velocidade, mesmo em bairros periféricos.

Em 2016, o fotógrafo Tuca Vieira finalizou e apresentou seu trabalho *Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores*. Realizando uma foto para cada página do guia de ruas da cidade – são 203 no total –, ele criou um método pretensamente objetivo para representar a totalidade do tecido urbano da metrópole e de seus municípios conurbados, almejando encontrar, por acúmulo, uma representação da sua imagem. Trata-se de uma homenagem ao trabalho de Militão Augusto de Azevedo, que entre 1862 e 1887 fotografou a cidade em toda a sua extensão, fornecendo-nos a referência histórica mais fidedigna sobre a São Paulo da época – uma extensão geográfica que hoje cabe em 2 das 203 páginas do guia da cidade, que dá o escopo do trabalho de Tuca. Porém, por mais que o casario de São Paulo na época de Militão revelasse proximidade com a matriz portuguesa, percebemos menos semelhanças entre São Paulo e Lisboa da segunda metade do século XIX do que entre as fotos contemporâneas de Álvaro Domingues e de Tuca Vieira. Isto é, entre a "rua da estrada" portuguesa e a paisagem transgênica e suburbana que define, por acúmulo, a imagem de São Paulo que nos aparece através desse ambicioso Atlas.

Citando a conhecida expressão de Lucio Costa para se referir à difusa presença do vernáculo português no Brasil, é possível dizer que sentimos um "ar de família" nas fotos de Domingues. O paradoxo dessa ideia, atualizada em contexto inesperado, é que será o tema central da comunicação.

Figura 2: Piraporinha, Diadema

Fonte: Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores, Tuca Vieira, 2016

REFERÊNCIAS:

COSTA, Lucio. **Lucio Costa: registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

DOMINGUES, Álvaro. **A rua da estrada**. Porto: Dafne Editora, 2009.

KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. The generic city. In: **S,M,L,XL**. Roterdã: 010 Publisher, 1995.

TEIXEIRA, Manuel C.; VALLA, Margarida. **O urbanismo português**: séculos XIII-XVIII, Portugal-Brasil. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.

VENTURI, Robert.; Denise, SCOTT BROWN; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

WISNIK, Guilherme. “Cidade inacabada: um mapa fotográfico de São Paulo”. **Revista Piauí**. Rio de Janeiro: Editora Alvinegra, janeiro de 2016, N. **112**, pp. 41-53.

4 – ARTIGOS COMPLETOS DE SIMPÓSIOS TEMÁTICOS

A OBRA TOMBADA DE VILANOVA ARTIGAS: PROBLEMÁTICAS DE UM FUTURO PRÓXIMO

V enanparq
Salvador - 2018

A OBRA DE VILANOVA ARTIGAS: PROBLEMÁTICAS DA PRESERVAÇÃO

THE OEUVRE OF VILANOVA ARTIGAS: PROBLEMATIC OF CONSERVATION

LA OBRA DE VILANOVA ARTIGAS: PROBLEMÁTICA DE LA CONSERVACIÓN

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

VÁZQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo
Doutor em Arquitetura; Professor da USJT e do PGAUR-USJT
prof.vazquez@usjt.br

TOURINHO, Andréa de Oliveira
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da USJT e do PGAUR
prof.atourinho@usjt.br

A OBRA DE VILANOVA ARTIGAS: PROBLEMÁTICAS DA PRESERVAÇÃO

THE OEUVRE OF VILANOVA ARTIGAS: PROBLEMATIC OF CONSERVATION

LA OBRA DE VILANOVA ARTIGAS: PROBLEMÁTICA DE LA CONSERVACIÓN

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Esta comunicação aborda as questões da preservação na atual conjuntura cultural e política da cidade de São Paulo. Assim, o foco deste artigo não é o tema genérico da preservação, mas sua situação atual, geográfica e socialmente determinada – um *hic et nunc* concreto. Também é concreto neste trabalho o objeto de estudo, pois trata das nove obras de João Batista Vilanova Artigas tombadas pelo Município de São Paulo no ano de 2018, na esteira da ampla proteção legal de obras de arquitetura moderna que sucedeu a uma interpretação da legislação que parecia indicar que, se as obras em tela - as da arquitetura moderna -, não fossem tombadas até 22 de março de 2018, deixariam de ser Zonas Especiais de Preservação Cultural (ZEPEC), e, portanto, perderiam sua proteção legal. Contudo, a concretude do objeto deste trabalho não significa que seus dados não possam ser úteis para entender a situação de outras tantas obras modernas, e ou de natureza diversa, que têm sido tombadas ou que se encontram em processo de tombamento. A expectativa deste trabalho é a de que a análise do que aconteceu com as obras de Artigas sirva para uma maior compreensão do processo de proteção legal dos bens culturais em São Paulo.
PALAVRAS-CHAVE: arquitetura moderna paulista; preservação; patrimônio cultural; órgãos públicos de preservação; Vilanova Artigas.

ABSTRACT:
This paper addresses the issues of preservation in the current cultural and political context of the city of São Paulo. Thus, the focus of this article is not the generic theme of conservation, but its current situation, geographically and socially determined - a concrete hic et nunc*. Is also concrete the object of study, since it deals with the nine works of João Batista Vilanova Artigas, registered as cultural heritage by the Municipality of São Paulo in the year 2018, in the track of the broad legal protection of modern architecture works that followed a legal interpretation that seemed to indicate that, if the indicated works – those of modern architecture – were not registered until March 22, 2018, they would cease to be Special Zones of Cultural Preservation (ZEPEC, in Portuguese), and therefore would lose their legal protection. However, the concreteness of the object of this work does not mean that its data cannot be useful to understand the situation of so many modern works, or of diverse nature, that have been protected or that are in the process of been listed. The expectation of this work is that the analysis of what happened with the works of Artigas serves for a better understanding of the process of legal protection of cultural heritage in São Paulo.*
KEYWORDS*: São Paulo modern architecture; conservation; cultural heritage; public committees of conservation; Vilanova Artigas.*

RESUMEN:
Esta comunicación aborda las cuestiones de la conservación en la actual coyuntura cultural y política de la ciudad de São Paulo. Así, el foco de este artículo no es el tema genérico de la conservación, sino su situación actual, geográfica y socialmente determinada – un hic et nunc *concreto. También es concreto en este trabajo el objeto de estudio, pues trata de las nueve obras de João Batista Vilanova Artigas protegidas por el Municipio de São Paulo en el año 2018, en la estela de la amplia protección legal de obras de arquitectura moderna que sucedió a una interpretación de la legislación que parecía indicar que, si las obras mencionadas – las de la arquitectura moderna –, no fueran incluidas en*

el registro de bienes protegidos hasta el 22 de marzo de 2018, dejarían de ser Zonas Especiales de Preservación Cultural (ZEPEC, en portugués), y por lo tanto perderían su protección legal. Sin embargo, la concreción del objeto de este trabajo no significa que sus datos no puedan ser útiles para entender la situación de otras tantas obras modernas, o de naturaleza diversa, que han sido protegidas o que se encuentran en proceso de registro. La expectativa de este trabajo es que el análisis de lo que sucedió con las obras de Artigas sirva para una mayor comprensión del proceso de protección legal de los bienes culturales en São Paulo.
***PALABRAS-CLAVE**: arquitectura moderna paulista; conservación; patrimonio cultural; instituciones públicas de conservación; Vilanova Artigas.*

INTRODUÇÃO

Esta comunicação se debruça sobre alguns dos acontecimentos da 667ª Reunião Ordinária do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp), realizado no dia 19 de março de 2018, onde foram apresentadas para discussão e deliberação várias obras representativas da arquitetura moderna da cidade de São Paulo,[1] tombadas pelo Município em 2018, na esteira da ampla proteção legal de obras de arquitetura moderna[2] que sucedeu a uma interpretação da legislação que parecia indicar que, se as obras em tela – as da arquitetura moderna –, não fossem tombadas até 22 de março de 2018, essas obras deixariam de serem Zonas Especiais de Preservação Cultural (ZEPEC), e, portanto, perderiam sua proteção legal.

Dentro desse marco específico, este trabalho se propõe a refletir sobre o debate que acompanhou o tombamento das nove (ou doze)[3] obras do arquiteto João Batista Vilanova Artigas (1915-1985), apresentadas na reunião acima mencionada, como forma de enfrentar questões relativas à problemática geral da preservação no momento atual e dentro das circunstâncias culturais e políticas da São Paulo de hoje. Ainda que centradas no caso em tela, o trabalho se debruça sobre as questões relacionadas com as práticas do tombamento em outros órgãos de preservação que atuam no Estado de São Paulo.

As obras às quais nos referiremos nesta comunicação são as obras de Vilanova Artigas que foram objeto do pedido de tombamento apresentado na 667ª Reunião Ordinária do Conpresp, a saber (de acordo com a ordem seguida na reunião):

---

[1] Na 667ª Reunião Ordinária do Conpresp, foram apresentadas as seguintes solicitações de tombamento: obras de Hans Broos (Residência do Arquiteto, Igreja de Santa Bonifácio, Abadia de Santa Maria); obras de Paulo Mendes da Rocha (Casa Paulo Mendes da Rocha, Casa Mario Masetti, Casa James Francis King, Escola Estadual Presidente Roosevelt, MuBE – Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia, Clube Atlético Paulistano); Edifícios de Arquitetura Moderna no Eixo da Avenida Paulista (Edifício Anchieta [projeto do Escritório MMM Roberto, 1941], Edifício Três Marias [projeto de Abelardo Reidy de Souza, 1952], Edifício Nações Unidas [projeto de Abelardo Reidy de Souza, 1953], Edifício Quinta Avenida [projeto de Pedro Paulo de Melo Saraiva, 1958], Banco América do Sul [projeto de Ariaki Kato e Ernest Mange, 1965]); Conjunto de obras da Universidade de São Paulo (Raia Olímpica [projeto de Ícaro de Castro Mello], Centro de Práticas Esportivas, Escola de Educação Física e Esportes, Departamento de História e Geografia [projeto de Eduardo Corona], Departamento de Engenharia Mecânica e Naval [projeto de Ariaki Kato e Ernest Mange, 1963], Departamento de Engenharia de Minas e de Petróleo [projeto de Oswald Arthur Bratke, 1961], Departamento de Engenharia Metalúrgica e de Materiais [projeto de Oswald Arthur Bratke, 1961]).

[2] Na 666ª Reunião Extraordinária do Conpresp, realizada em 12 de março de 2018 (SÃO PAULO, 2018b), já tinham sido apresentadas e tombadas as seguintes obras: três do arquiteto Gregori Warchavchik (Conjunto de casas da Rua Barão de Jaguará, Edifício Mina Klabin Warchavchik e o Salão de Festas do Esporte Clube Pinheiro, sendo que este último foi retirado em uma reapresentação do caso na 672º Reunião Ordinária do mesmo órgão); três do arquiteto Rino Levi (Conjunto Hospitalar A. C. Camargo, Edifício Porchat, Edifício Trussardi); Tombamento do Conjunto de Imóveis representativos da Arquitetura Moderna (41 imóveis provenientes do Quadro 6 da lei nº 13.885 de 25 ago. 2004, dos quais o DPH propôs o tombamento de 28, tendo sido no debate incorporados mais três imóveis); três escolas e duas bibliotecas construídas dentro do segundo convênio escolar; duas casas do arquiteto Rodrigo Lefèvre (Casa Pery Campo e Casa Dino Zammataro); duas obras do arquiteto Oswaldo Arthur Bratke (Fundação Marisa Luisa e Oscar Americano e o Edifício Comandante Linneu Gomes).

[3] A diferença entre nove e 12 obras tombadas foi apontada pela arquiteta Dalva E. Thomaz (2018a), pois uma delas é o Conjunto de 4 Casas da Rua Sampaio Vidal. Contadas as quatro casas como obras individuais, o número de bens tombados seria de 12, e não de nove.

> 1) Casa Rio Branco Paranhos, R. Heitor de Morais, 120, Pacaembu, de 1943; 2) Casa Vilanova Artigas (2ª casa do arquiteto), Rua Barão de Jaceguai, 1151, Campo Belo, de 1949; 3) Casa Rubens de Mendonça (conhecida como Casa dos Triângulos), Rua Guaçu, 176, Sumaré, de 1958; 4) Casa Mendes André, R. Cel. Artur de Godoy, 185, Vila Mariana, de 1967; 5) Casa Elza Berquó, R. Paulo Roberto Paes de Almeida, 51, Chácara Monte Alegre, de 1967; 6) Casa Telmo Porto, R. Costa Júnior, 230, Água Branca, de 1968; 7) Conjunto de 4 casas – R. Sampaio Vidal, 558, 564, 570 e 578, Jardim Paulistano, de 1944; 8) Estádio Cícero Pompeu de Toledo (Estádio de Morumbi), Pça. Roberto Gomes Pedrosa, Morumbi, de 1953; 9) Colégio Doze de Outubro, R. Comendador Elias Zarzur, 301, Alto da Boa Vista, de 1962. (SÃO PAULO, 2018a, p.4)

O *Estudo de Tombamento* dessas obras foi desenvolvido pela arquiteta Dalva Thomaz[4] (2018a),[5] pesquisadora do Departamento de Patrimônio Histórico (DPH), e encaminhado para apreciação do Conpresp no *Processo Administrativo nº 2018-0.017.507-4*. (SÃO PAULO, 2018c), que foi apresentado, e debatido, na mencionada Reunião Ordinária do dia 19 de março de 2018.

Como forma de ponderar outras questões sobre o tombamento, mas no sentido oposto, isto é, de obras que, por não estarem tombadas, correm risco de desaparecer, apresentaremos também o caso do "Parque Aquático" da Portuguesa de Desportos, obra igualmente de Vilanova Artigas, recentemente destruída.

Ainda que esta análise não pretenda chegar a conclusões precisas sobre o tombamento em geral, parece evidente que as considerações que se podem extrapolar a partir do estudo dos casos em tela são indicativas de posicionamentos rotineiros dos órgãos de preservação que atuam na cidade de São Paulo, produzindo efeitos muito concretos sobre a salvaguarda do patrimônio cultural paulistano. Essas formas de atuação precisam de um acompanhamento mais próximo por parte da sociedade para que os órgãos que devem zelar pelo patrimônio não se transformem em palcos de atuação de forças que parecem não compreender o profundo sentido cívico e histórico da finalidade que lhes é intrínseca.

A PROPOSTA DE TOMBAMENTO

O *Estudo de Tombamento* desenvolvido pela arquiteta Thomaz, e as ponderações que traz são variadas, com profusão de dados e de referências, visto o conhecimento que a pesquisadora tem sobre o tema. Contudo, as justificativas para o tombamento, que são apresentadas na *Minuta de Resolução* (THOMAZ, 2018b), são abrangentes, no sentido amplo e positivo do termo, pois sustenta o entendimento de que Vilanova Artigas é um arquiteto de ampla e reconhecida relevância para a formação e construção da arquitetura moderna em São Paulo. Exalta, também, sua inegável participação no ensino da arquitetura e na colaboração com os órgãos de classe nacionais, como o Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), e internacionais como a União Internacional de Arquitetos (UIA). Assim sendo, a pesquisadora afirma que:

> CONSIDERANDO a importância da contribuição do arquiteto professor João Batista Vilanova Artigas tanto no âmbito de sua produção individual como arquiteto como no seu

[4] Dalva E. Thomaz é doutora pela FAU-USP, professora universitária, e reconhecida pesquisadora da obra de Artigas (THOMAZ, 1997, 2006). Trabalhou ativamente na Fundação Vilanova Artigas e tem publicado trabalhos de pesquisa sobre a obra do arquiteto em várias revistas e periódicos especializados.

[5] Consta que os estagiários Danilo Ferreira, Victor Batista e Ana Pahor colaboraram na pesquisa.

> papel de professor, e ainda de militante no IAB – Instituto de Arquitetos do Brasil, na UIA – União Internacional dos Arquitetos e na atuação política de modo amplo;
> CONSIDERANDO que as obras em questão contam com evidente reconhecimento no âmbito da cultura local, nacional e internacional;
> CONSIDERANDO a importância de salvaguardar estas obras como bens culturais importantes da cidade, parte do seu Patrimônio Moderno, e com particular interesse histórico-arquitetônico-cultural de transmiti-las como herança às sociedades futuras. (THOMAZ, 2018b, p. 268)

Na sequência dos "considerandos", a referida *Minuta*, no seu Artigo 1º, propôs tombar a "volumetria e caraterísticas internas e externas que compõem essencialmente sua proposta original, conforme construída" de todas as casas, do Estádio do Morumbi e do Colégio Doze de Outubro, sendo que, para a Casa Vilanova Artigas, incluiu também a "primeira casa do arquiteto que está conectada à outra no mesmo lote"; e para a Casa Elza Berquó, acrescentou "a ampliação feita posteriormente pelo próprio arquiteto". (THOMAZ, 2018b, p. 269). Assim, não seriam nem nove nem doze as obras tombadas, mas quatorze.

Para a Casa Telmo Porto, pelo contrário, a *Minuta* excluiu "o volume anexado posteriormente". Já para o Conjunto de Casas da Rua Sampaio Vidal, a proposta foi mais específica: por se tratar de um conjunto, a minuta pretendeu preservar a volumetria "configurada pelas quatro casas geminadas", suas caraterísticas externas, mas não todas as internas, só aquelas "que se tornem visíveis a partir do exterior". No caso do Colégio Doze de Outubro, a minuta esclareceu a importância de preservar "os espaços abertos nas laterais do edifício". (THOMAZ, 2018b, p. 270)

No seu Artigo 2º, a *Minuta* sugeriu a definição de áreas envoltórias para cada um dos bens tombados.

De acordo com a *Minuta*, as casas Rio Branco Paranhos e a Vilanova Artigas "ficam restritas aos limites do lote tombado". No caso do Estádio Cicero Pompeu de Toledo, a referência é ao lote tombado, mas incluiu uma recomendação especial "na preservação do prédio dos Vestiários do São Paulo Futebol Clube, também projeto do Arquiteto Vilanova Artigas". A área envoltória do Colégio Doze de Outubro incluiu os "lotes adjacentes que façam limites diretos com o lote tombado, assim como todos os lotes que compõem a vila nos fundos do lote tombado", e foi limitada a altura máxima que "não deverá ultrapassar 15 metros". Na Casa Telmo Porto, a *Minuta* também ampliou a área envoltória aos "lotes adjacentes que façam limites diretos com o lote tombado". A maior restrição correspondeu à definição da área envoltória da Casa Mendes André, que "fica definida pelos lotes adjacentes que façam limites diretos com o lote tombado, assim como os sete lotes situados à esquerda do bem tombado, e do mesmo modo, os lotes internos à vila adjacente, e ainda os dezessete primeiros lotes do lado oposto da rua, contando a partir da Rua Humberto I, que compõem a ambiência do bem tombado". Para esta área envoltória, se sugeriu também uma limitação de altura (10 metros) e foram feitas especificações para a cobertura da quadra de desportes da escola vizinha (THOMAZ, 2018b, p.270)

A *Minuta* incluiu ainda uma advertência:

> Nos casos em que os bens tombados [que] estão atualmente inseridos em Zonas de Áreas Exclusivamente Residencial, caso a legislação urbana modifique a condição hoje vigente deverá então ser imediatamente delimitada e regulamentada uma Área Envoltória capaz de proteger os bens ora tombados. (THOMAZ, 2018b, p. 271)

O *Estudo de Tombamento* foi encaminhado pela arquiteta Thomaz ao Supervisor da Preservação, arquiteto Marco A. C. Winther, acompanhado de nota que reforçava a valor da obra de Artigas:

> Encontra eco em todas as gerações de arquitetos paulistanos, formados já como arquitetos, e em todas as escolas de arquitetura, possivelmente de país. Suas obras e sua inquietação artística e técnica o colocam numa posição de mestre da arquitetura, dentro ou fora da escola. (THOMAZ, 2018c, p. 274)

Tanto o arquiteto Winther, como a arquiteta Mariana Rolim,[6] Diretora do DPH, endossaram o *Estudo de Tombamento* que foi encaminhado ao Conpresp em 5 de março de 2018. Nesse mesmo dia, o assistente do Conpresp, Sr. Lucas de Moraes Coelho, encaminhou o processo para os relatores da Secretaria Municipal de Urbanismo e Licenciamento-Urbanismo (SMUL-Ur), arquitetos Renan Edison Ribeiro e Marcio Correa Soares. (SÃO PAULO, 2018c, p. 276)

Quem de fato relatou o processo foi o Conselheiro Renan Edison Ribeiro, que se manifestou favoravelmente à proteção das obras, afirmando que:

> Com base nas fichas de identificação de cada uma das nove edificações do conjunto realizadas pelo DPH, compreende-se que as obras dispostas neste processo fazer parte do patrimônio moderno da cidade, sendo bens representativos da cultura paulistana. Obras estas, que são fruto da genialidade do Arquiteto Vilanova Artigas, que se tornou referência na cultura arquitetônica paulista por meio de inúmeros projetos, tais como CECAP Guarulhos, prédio da FAU-USP, Edifício Louveira e a Garagem de Barcos Santa Paula Iate Clube. Vale ressaltar que os estudos aqui apresentados foram pontuados com grande riqueza de detalhes pela equipe técnica do DPH. (SÃO PAULO, 2018a, p. 4)

Antes da votação, houve uma discussão sobre as ponderações apresentadas por alguns conselheiros, que revela formas específicas de visualizar e entender as questões relacionadas ao patrimônio cultural quando se trata de obras de arquitetura integradas à cidade, seja pela sua funcionalidade (a tipologia importa muito na hora de tombar ou não um bem), seja pela sua relação direta (ou indireta) com a cidade. No caso em tela, ocorreram as duas situações.

A Conselheira Mariana Rolim (SÃO PAULO, 2018a, p. 4) propôs a "preservação apenas dos itens 1, 2 e 7", isto é, a Casa Rio Branco Paranhos (1), a Casa Vilanova Artigas (2) e o Conjunto de 4 casas da Rua Sampaio Vidal (7). Em sua manifestação, a conselheira expôs o seu entendimento de que a preservação dessas casas seria suficiente para garantir o reconhecimento do trabalho de Artigas nessa tipologia, sem, contudo, explicitar o critério de seleção dessas casas dentro do conjunto das demais casas de Artigas objeto do processo. A eliminação das outras obras, de acordo ainda com a sua manifestação, fundamentou-se no problema tipológico, pois, segundo a diretora, não haveria como tombar usos e funções complexas, como as de um colégio ou de um estádio de futebol, um argumento defendido também por outros conselheiros e pelo próprio Presidente do Conpresp, Eng. Cyro Laurenza.

Por esse entendimento, o tombamento de qualquer um dos exemplos de uma tipologia elimina a necessidade de estender a proteção legal a outras obras que se identifiquem como sendo parte desse grupo. Assim, protegida uma casa, ou um hospital, ou um estádio, as outras casas, hospitais ou estádios,

[6] Ainda que o documento não esteja assinado, somente carimbado.

não precisam gozar da proteção. Na 666ª Reunião Extraordinária (SÃO PAULO, 2018b, p. 3-4), quando da apresentação e discussão do tombamento do Bairro de Perdizes, onde constavam 45 imóveis com estudo favorável pelo DPH, a Conselheira Mariana Rolim, assim se manifestou:

> Traz para discussão outra proposta aos conselheiros, sendo reduzido drasticamente o número de imóveis que seriam preservados, de 45 imóveis para 12 imóveis, considerando dois critérios: 1) sendo que foram definidas 3 tipologias arquitetônicas e que teríamos pelo menos 1 imóvel de cada tipologia, e 2) a localização desses imóveis, preservando os que estejam em esquinas, com mais visibilidade e presença urbana.[7]

Fora a questão tipológica, o entendimento acima revela que a visibilidade é um critério importante para a consideração da proteção legal por parte das autoridades da Secretaria da Cultura. Somados os dois conceitos (tipologia e visibilidade), conjuntos de casas, por exemplo, não precisariam ser tombados, pois bastaria que se tombasse a casa da esquina para que houvesse a proteção de um bem cultural. De acordo com esse entendimento, as ideias de ambiência ou lugar, assim como de conjunto, parecem ser desimportantes.

Talvez por esta interpretação, na sequencia do questionamento da quantidade de casas de Artigas a serem preservadas, a mencionada conselheira propôs ainda "a exclusão de todas as áreas envoltórias" que haviam sido sugeridas pelos técnicos do DPH para as obras em questão, tendo sido apoiada por vários conselheiros e pelo Presidente do Conpresp. A justificativa foi a de que a criação de áreas envoltórias engessa a cidade e cria enormes problemas para o DPH. Ainda, nos casos do Colégio Doze de Outubro de do Estádio do Morumbi foi apontado o problema das adaptações a novas normas de uso às quais, notadamente, esses equipamentos estão sujeitos. No caso do Estádio do Morumbi, a área envoltória foi limitada à projeção das arquibancadas, o que, praticamente, reduz a proteção ao próprio edifício e nada mais.

A Conselheira Marianna Al Assad, representante do Instituto dos Arquitetos do Brasil – Departamento São Paulo (IAB-SP), discordou da referida proposta, solicitando que as áreas fossem mantidas, pelas mesmas razões defendidas no *Estudo de Tombamento*, isto é, a de que a proteção das áreas envoltórias é a forma de preservação da ambiência onde as obras originalmente se desenvolveram. Trata-se de evidente menção às definições estabelecidas pelo próprio DPH na Cartilha do Tombamento. (SÃO PAULO, 2008)

Encerrada a discussão, o Conselho acabou por aprovar o tombamento dos nove bens de Vilanova Artigas, "com a seguinte observação: suprimir as áreas envoltórias conforme relatado pela Conselheira Mariana Rolim" (SÃO PAULO, 2018a, p. 5), gerando a RESOLUÇÃO 45/CONPRESP/2018. É importante salientar que os conselheiros representantes do IAB-SP e a Secretaria Municipal de Urbanismo e Licenciamento (SMLU-Ur), representada na reunião pelo Conselheiro Renan Edison Ribeiro (também relator do processo), foram favoráveis à manutenção das áreas envoltórias. (SÃO PAULO, 2018c, p.279) Há dúvida ainda sobre como será redigida a resolução, que até hoje não foi publicada, pois, embora o Conselho, por maioria, tenha acompanhado o voto do relator – salvo pela supressão das áreas envoltórias –, não ficou claro nos debates se as indicações dos tombamentos indiretos da Casinha (1ª casa do arquiteto), obra de 1942, que foi

[7] Na 666ª Reunião Extraordinária do Conpresp, a mencionada proposta da conselheira acabou não sendo aprovada pela maioria dos conselheiros, que decidiu pelo tombamento de vários dos imóveis constantes da proposta inicial.

incluída no tombamento da Casa Vilanova Artigas (2ª Casa do Arquiteto), e o Anexo da Piscina da Casa Elza Berquó, obra de 1975, serão mantidas ou se também cairão.

Entendemos que, de forma geral, as propostas de supressão apresentadas na mencionada reunião do Conpresp emitem um sinal de alerta sobre a forma como são tratados os assuntos da preservação na cidade. Embora o Conselho, por maioria, tenha tombado as obras, o fato é que a retirada das áreas envoltórias constantes da proposta técnica, bem como a sugestão de que nem todas as obras de Artigas mereceriam ser tombadas (o que, também, contrariava a defesa feita pelos pesquisadores do corpo técnico), deve ser objeto de reflexão pela comunidade acadêmica, assim como pela sociedade civil.

A primeira reflexão é a de que a figura do tombamento não é compreendida, por uma parte importante da sociedade, como uma ação de proteção com a finalidade de preservar seu patrimônio,[8] mas sim como uma regulamentação que engessa o bem e o transforma em uma carga e transtornos para o proprietário. A segunda é a de que o tombamento, por si só, parece não ser o instrumento capaz de garantir a salvaguarda do patrimônio cultural (vide o caso recente do Edifício Wilton Paes de Almeida). Nesse sentido, a atual situação das obras de Artigas, assim como a de muitas outras obras modernas ou mesmo mais antigas, continua, apesar do tombamento, incerta. O interesse do Poder Público na preservação deveria ser proativo. A ação do tombamento deveria ser considerada uma ação afirmativa, capaz de desencadear e organizar as forças progressistas da sociedade civil na direção da documentação e da conservação das obras (coletivas ou individuais, de conjuntos ou de obras singulares) e, sobretudo, da recuperação do valor que essas obras têm para a sociedade como um todo.

As obras de Vilanova Artigas são de inquestionável valor para o público especializado. Tanto é assim que o próprio presidente do Conpresp, Eng. Cyro Laurenza (informação verbal)[9], na 666ª Reunião Extraordinária do Conselho, realizada em 12 de março de 2018, propôs tombar as obras de Artigas (junto com as de Osvaldo Bratke e Paulo Mendes da Rocha) “por aclamação”, porque a evidência de sua importância extrapolaria o debate sobre o tombamento. A importância das obras é evidente também para uma porção, não muito ampla, da sociedade que, de algum modo, se encontra vinculada às artes e à cultura. Mas as obras de Artigas encontram-se longe do público em geral; fazem parte de um substrato de identidade cultural que precisa ser salvo do anonimato no qual se encontra para a população em geral. Quantos dos milhares de torcedores que usufruem do Estádio do Morumbi sabem que estão desfrutando de uma obra do mestre moderno? Quantos dos moradores do Campo Belo sabem que nesse bairro há, não uma, mas duas casas do arquiteto? E não qualquer uma das muitas que ele projetou, mas as duas casas que ele projetou para si próprio e para sua família, uma de 1942 (a Casinha) e outra de 1949, agora finalmente tombada.

A própria obra do arquiteto ainda não foi totalmente estudada, ainda que muito tenha sido feito, especialmente desde 2015, ano do centenário do nascimento do mestre. Não temos um catálogo preciso da produção que desenvolveu durante mais de 50 anos de atividade projetiva, o que requer esforços na direção da documentação.[10] Temos agora um total de 11 obras tombadas do arquiteto na cidade de São

[8] Várias manifestações neste sentido foram feitas pelos arquitetos do corpo técnico do DPH, e ainda por alguns conselheiros.

[9] Manifestação do Presidente na 666ª Reunião Extraordinária do Conpresp, de 12 de março de 2018.

[10] Aos diferentes números de obras que já foram apontados para a produção de Artigas, agora devemos somar o dado ministrado por Dalva Thomaz (2018a, p. 5): “cerca de 500 projetos e mais de 100 obras”.

Paulo, entre elas o Conjunto do antigo Santapaula Iateclube que se encontra em estado quase calamitoso, e não se pode esperar que as outras tenham esse mesmo destino. A preocupação pela documentação e pela preservação, não só das obras tombadas, mas de todas as obras do mestre, é uma tarefa impostergável.

AS OBRAS

Segue uma descrição sucinta das obras tombadas.

Casa Rio Branco Paranhos (1943)

Localizada na Rua Heitor de Morais, 120, Pacaembu, o projeto é de 1943. Artigas (apud FERRAZ, 1997, p.40) afirma que se trata de sua "época de maior veemência no emprego de algumas formas inspiradas pelo Frank Lloyd Wright", ainda que na sequência indique, com igual ênfase, que também seguia a "tradição brasileira de construção de telhados". Ainda que a afirmação não seja dos anos da construção da obra, é possível que ambas as referências tenham feito parte do processo de projeto que levou à idealização dessa casa. Os aspectos formais que remetem a algumas casas de Wright (notadamente à Casa Robie, de 1909) e a necessidade técnica que obriga ao conhecimento da realidade construtiva local (tijolo prensado com estrutura de ferro e telhado de madeira), que nada deve à obra do arquiteto estadunidense.

A obra é muito conhecida, mas para um entendimento mais profundo de sua proposta parece melhor ver as imagens da época da inauguração (FERRAZ, 1997, p. 40-41). Consta das obras apresentadas no livro de Xavier, Lemos e Corona (1983, p. 10).[11]

Esta obra consta de vários processos na Prefeitura Municipal de São Paulo. Dalva Thomaz (2018a, p. 64) identifica, no *Estudo de Tombamento*, seis processos, sendo quatro de 1999, um de 2000 e outro de 2009.

Esta obra faz parte das obras mencionadas no "quadro da arquitetura moderna", o Quadro 6 ("imóveis enquadrados na zona de preservação cultural – ZEPEC, de acordo com o inciso III do artigo 115")[12] da lei n.º 13.885 de 25 de agosto de 2004. (SÃO PAULO, 2004, p.25).

Conjunto de quatro casas para os irmãos Euzébio e Jaime Porchat de Queiroz Mattoso (1943-1944)

Localizadas na Rua Sampaio Vidal, 558, 564, 570 e 578, Jardim Paulistano, o projeto é de 1943 e a construção finalizada em 1944. Praticamente contemporânea à casa Rio Branco Paranhos e à Casinha (1942), este conjunto de quatro casas apresenta uma proposta que evidencia a preocupação de Artigas com as tendências da arquitetura moderna internacional, especialmente a corbusiana, e fora do campo

[11] As obras tombadas constam em outras publicações, fora as que aqui citamos. Recomendamos ver também: Artigas (2015), n. 54 da revista espanhola *2G* (2010), Petrosino (2009), Thomaz (1997), e o número especial da revista *Módulo* (1985). Revistas tradicionais, como *Acropole*, *Módulo*, *A Construção São Paulo, Projeto*, *Casa e Jardim* e *Arquitetura e Urbanismo* (*AU*), e outras mais recentes, como *Risco*, *Óculum*, *Pós*, *arq.urb* ou *Monolito*, também publicaram algumas destas obras, agora tombadas. Uma bibliografia bastante completa destas publicações, pelo menos até o ano 2000, pode ser encontrada no catálogo da exposição da Casa da Cerca, Almada Portugal (RIBEIRO, RIBEIRO, ROSENDO, 2001).

[12] O Art. 115 estabelece que: "ficam enquadrados como ZEPEC", entre outros, os imóveis indicados no inciso III, isto é, "os imóveis descritos no Quadro 6 anexo a esta lei". (SÃO PAULO, 2004, p. 8)

wrightiano. O conjunto remete, dentro do possível (estipulado pelo programa do investidor), às propostas dos *Cinco Pontos da Arquitetura Moderna*, publicados por Le Corbusier em 1927, embora, mais perto da Casa Cook (1926) que da Villa Savoye (1929). Ainda que não seja possível verificar que a leitura do *Brazil Builds*[13] tenha tido alguma influência nesta obra, o espírito de época que paira nos referidos arquitetos é evidente. A ideia de "conjunto de casas" e não de sucessão de casas geminadas, no formato das casas populares, é clara, pois as casas das pontas possuem recuos que as afastam de seus vizinhos, ainda que não haja concessão na abertura de janelas para esses recuos, o que fica evidente na perspectiva do conjunto publicada no livro organizado por Marcelo C. Ferraz (1997, p. 42), embora possa significar que se trata de uma unidade habitacional replicável.

Esta obra consta de vários processos na Prefeitura Municipal de São Paulo. Dalva Thomaz (2018a, p. 67), no *Estudo de Tombamento*, identifica três processos, sendo um de 1981, outro de 1984 e o último de 2009.

Casa Vilanova Artigas (1949)

Localizada na Rua Barão de Jaceguai, 1151, Campo Belo, o projeto é de 1949. Artigas, premido pelo aumento da família, decide construir uma segunda residência, no mesmo terreno onde já tinha construído a sua primeira em 1942, no arborizado bairro do Campo Belo. Contudo, esta nova proposta não segue as orientações plásticas (wrightianas) que tinham guiado sua obra anterior. Aqui Artigas conversa com outras inspirações e ideias vindas da própria experiência brasileira em geral, mas carioca em particular. A mudança do programa também é importante, pois dispensa a organização mais tradicional da casa pequeno-burguesa em lote paulistano, onde a as áreas de serviço são compactadas nas edículas. Aqui a proposta é de unidade não volumétrica, mas sim programática.

Desenhos e imagens no livro organizado por Marcelo C. Ferraz (1997, p. 62-63). Consta das obras apresentadas no livro de Xavier, Lemos e Corona (1983, p. 21).

Esta obra faz parte das obras de arquitetura moderna do Quadro 6 ("imóveis enquadrados na zona de preservação cultural – ZEPEC, de acordo com o inciso III do artigo 115") da lei n.º 13.885 de 25 de agosto de 2004. (SÃO PAULO, 2004, p.25).

Estádio Cícero Pompeu de Toledo (1952)

Localizado na Pça. Roberto Gomes Pedrosa, Morumbi, o projeto é de 1952. Ainda que o tombamento seja de obras de Artigas, este projeto usualmente é atribuído a Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, como colaborador. Resultou de um concurso privado que Artigas e Cascaldi ganharam, com uma solução simples de uma sucessão de 72 gigantes colunas que suportam em balanço duplo as arquibancadas superiores, formando um anel elíptico de 220 x 270 m. É mais uma obra de engenharia, mas a solução arquitetônica do acesso, através de grandes rampas, e do interior resolveram muito bem o ambicioso programa proposto pelos diretores do clube.

[13] Referimo-nos ao livro de Philip L. Goodwin. **Brazil Builds**: architecture new and old, 1652-1942. New York: MoMA, 1943. Catálogo de exposição, fotografias de G. E. Kidder Smith.

O Conselheiro Dr. Manhães, representante da OAB-SP, informou na 667ª Reunião Ordinária que esta obra já tinha sido apresentada ao Conpresp, "que aprovou anteriormente um projeto de cobertura para o estádio". (SÃO PAULO, 2018a, p. 4)

Desenhos e imagens no livro organizado por Marcelo C. Ferraz (1997, p. 70-71). Consta das obras apresentadas no livro de Xavier, Lemos e Corona (1983, p. 32).

Esta obra faz parte das obras de arquitetura moderna do Quadro 6 ("imóveis enquadrados na zona de preservação cultural – ZEPEC") da lei n.º 13.885 de 25 de agosto de 2004. (SÃO PAULO, 2004, p.23).

Casa Rubens de Mendonça (1958)

Localizada na Rua Guaçu, 176, Sumaré, o projeto é de 1958. Conhecida como "Casa dos Triângulos", pelos desenhos de triângulos que compõem a obra do afresco pintado na empena cega da fachada por Francisco Rebolo, integrante do Grupo Santa Helena e colega de Virginia Artigas no curso livre da Escola de Belas Artes, a partir de um estudo realizado pelo próprio Artigas e por Mário Gruber. Parte de um exercício criativo do uso da estrutura de concreto armado que através de oito pilares sustenta o jogo de lajes do pavimento superior, Artigas liberta a estrutura da cobertura dessa racionalidade mais escultórica (ainda que tecnicamente adequada às cargas), o que, além de abaratar custos, facilita a organização dos cômodos do andar superior. A casa apresenta assim um jogo de meios níveis e espaços abertos que se interligam verticalmente, o que enriquece a qualidade visual e luminosa dos mesmos. O andar superior, dos dormitórios, apresenta, contudo, uma organização convencional e simétrica.

Desenhos e imagens no livro organizado por Marcelo C. Ferraz (1997, p. 78-80). Consta das obras apresentadas no livro de Xavier, Lemos e Corona (1983, p. 47).

Dalva Thomaz (2018a, p. 116) identificou na Prefeitura Municipal de São Paulo dois processos de 2009 onde esta obra consta.

Colégio Doze de Outubro (1962)

Localizado na Rua Comendador Elias Zarzur, 301, Alto da Boa Vista, o projeto é de 1962 e foi construído entre 1965 e 1966. Ainda que o tombamento seja de obras de Artigas, este projeto usualmente é atribuído a Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, que era seu colaborador na época. É o único edifício escolar privado projetado por Artigas, e construído à época. Novamente o arquiteto pensa as definições estruturais de forma conjunta com as soluções espaciais, o que se propõe como uma articulação totalizadora e equilibrada do projeto arquitetônico. Utiliza um sistema de pilares maiores no pavimento inferior que recebem os pilares superiores (que transitam 2 para 1), liberando o andar de uso comunitário (com menos pilares) ao mesmo tempo que permite a melhor organização dos andares superiores destinados a salas de aulas. O sistema de rampas é determinante do uso espacial do edifício, pois não só organiza a circulação interna dos alunos, como também provoca a relação entre os diferentes pavimentos. O grande espaço central onde se encontram as rampas tem iluminação zenital, da mesma forma que Artigas pensará depois a iluminação do grande pátio do edifício da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo.

É um projeto pouco estudado entre as obras de Artigas. Há desenhos e imagens no livro organizado por Marcelo C. Ferraz (1997, p. 118-119).

Dalva Thomaz (2018a, p. 130) identificou na Prefeitura Municipal de São Paulo um processo de 2015 onde esta obra consta.

Casa Manuel Mendes André (1966)

Localizada na Rua Cel. Artur de Godoy, 185, Vila Mariana, o projeto é de 1966, construída em 1967, e segue a tipologia de uma casa ponte. A preocupação de Artigas se volta à estrutura, ainda que desta vez como elemento capaz de uma resolução periférica, que deixa livre o interior para os necessários arranjos espaciais que facilitem a distribuição de cômodos. Embora não seja uma estrutura de pórticos, o sentido do uso de um exoesqueleto pode provir de um entendimento livre da arquitetura de Mies van der Rohe. A casa dialoga, ainda que não de forma explícita, com alguns projetos do arquiteto dos anos 1930 que apareceram no catálogo da exposição do MoMA de 1947, de autoria de Philip Johnson (1947, p. 109), especialmente o projeto para "uma casa numa colina", de 1934. O projeto, afirma Artigas (apud FERRAZ, 1997, p. 125), "partiu do princípio de que a estrutura, quando resolvida, não interviria na utilização do espaço interno da casa, permitindo sua inteira adaptação ao programa". A organização interna, muito simples por certo, depende mais das proporções dos elementos de *fenestramento* que compõem a fachada do que das condições estruturais.

Desenhos e imagens no livro organizado por Marcelo C. Ferraz (1997, p. 125-127). Consta das obras apresentadas no livro de Xavier, Lemos e Corona (1983, p. 109).

Casa Elza Berquó (1967)

Localizada na Rua Paulo Roberto Paes de Almeida, 51, Chácara Monte Alegre, projeto de 1967, construída entre 1967 e 1968. Conhecida por sua definição como o projeto mais "pop" de Vilanova Artigas (apud FERRAZ, 1997, p. 138), segundo suas próprias palavras, é um projeto que revela um estado de ânimo diferente frente à dimensão simbólica da arquitetura. É o mais recluso dos projetos do arquiteto. Praticamente sem janelas, debruça-se sobre um espaço interno que, por sua vez, abre-se para o céu: um pátio na tradição das casas mediterrâneas, que ignora a presença de algo na sua volta. Alardes estruturais também fazem parte desta casa que utiliza troncos de árvores, cortados nas imediações, como colunas que sustentam parte da cobertura (uma laje de concreto). Contudo, a casa já teve alterações importantes, como a abertura de janelas e portas dando para os recuos laterais e para o fundo do lote, onde também se incluiu uma quadra de tênis.

Artigas projetou um anexo para esta casa em 1974, o pavilhão da piscina e a própria piscina. Obra pouco citada, também foi incluído como parte do tombamento, o que parece muito justo, pois já faz mais de 40 anos que essa pequena construção faz parte da casa.

Desenhos e imagens no livro organizado por Marcelo C. Ferraz (1997, p. 138-141). Consta das obras apresentadas no livro de Xavier, Lemos e Corona (1983, p. 87). A planta com as modificações posteriores a 1974 pode ser encontrada no livro de Marlene Acayaba (2011, p. 241).

Esta obra faz parte das obras de arquitetura moderna do Quadro 6 ("imóveis enquadrados na zona de preservação cultural – ZEPEC) da lei n.º 13.885 de 25 de agosto de 2004. (SÃO PAULO, 2004, p.25).

Casa Telmo Porto (1968)

Localizada na Rua Costa Júnior, 230, Água Branca, o projeto é de 1968. Outro exercício estrutural importante, esta casa duplica as estruturas para conseguir resultados internos de grande valor plástico e de integração espacial. A estrutura da cobertura, que descarrega os esforços nas empenas laterais cegas, é robusta, marcando o ritmo da casa a medida que o visitante se depara com a sala que se encontra no nível inferior. A rampa não é perpendicular, ou longitudinal, a esse ambiente, como acontece com outros projetos residenciais de Artigas. Ela se localiza de forma similar à utilizada pelo arquiteto no edifício da FAU-USP, isto é, paralela e lateral ao/do ambiente de convívio. O percurso entre os diferentes níveis da casa acompanha visualmente o acontecimento da vida na sala. A iluminação é zenital, mais lateral, evitando competir com a luz que entra pela grande janela que se debruça sobre o jardim.

Desenhos e imagens no livro organizado por Marcelo C. Ferraz (1997, p. 152-153). Consta das obras apresentadas no livro de Xavier, Lemos e Corona (1983, p. 110).

Dalva Thomaz (2018a, p. 168-169) identificou na Prefeitura Municipal de São Paulo processos que vem desde 1979, com aprovações de alterações internas da casa (incluindo demolições). Outros processos são de 1980, 1993 e dois de 2009.

O CASO DO ESTÁDIO DA PORTUGUESA: A DESTRUIÇÃO DE UMA OBRA E A AUSÊNCIA DE TOMBAMENTO

Em 29 de setembro de 2016, a Deputada Estadual Clélia Gomes (PHS) apresentou um pedido de tombamento do Estádio da Portuguesa ao Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado (Condephaat). Esse pedido apoiava-se mais em uma solicitação de caráter social que cultural, pois se fundamentou no "(...) relevante apelo da população de São Paulo, bem como dos mais diversos meios de comunicação e mídia social, uma vez que o mencionado estádio da Portuguesa terá aproximadamente 45% de sua área levada a leilão, ocasionado por dívidas (...)", segundo manifestação da Deputada Gomes (apud SILVA; NEVES, 2017, p. 34) que consta nos autos do pedido.

O Relatório Técnico (SILVA; NEVES, 2017), realizado por Ana Carolina G. Bezerra da Silva (estagiária) e Deborah Regina Leal Neves (historiadora), do Grupo de Estudos de Inventário e Reconhecimento do Patrimônio Cultural e Natural da Unidade de Preservação do Patrimônio Histórico (GEI/UPPH), debruça-se sobre: a) a história do futebol; b) a imigração portuguesa; c) a comunidade portuguesa em São Paulo, o futebol em São Paulo e o nascimento da Associação Portuguesa de Desportos; d) o Canindé. Dentro desse último item do relatório apresenta-se um primeiro subitem denominado "Arquitetura" (SILVA; NEVES, 2017, p. 49), onde se descreve, de forma detalhada, a história do projeto do arquiteto Hoover Américo Sampaio, egresso da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, na qual era também professor.

As pesquisadoras chamam a atenção para este dado, pois "o ingresso da Portuguesa no futebol está diretamente ligado a esta Universidade; como visto, foi a fusão entre os times que possibilitou a formação de uma equipe de futebol para disputar o Campeonato Paulista em 1920." (SILVA; NEVES, 2017, p. 49)

Contudo, o projeto só foi realizado quando as obras do estádio já tinham começado, sem nenhum projeto técnico,[14] em 1964.

Neste ponto das informações, as pesquisadoras afirmam que: "Este foi também o ano em que foram iniciadas as obras do Parque Aquático, de autoria de João Villanova Artigas." (SILVA; NEVES, 2017, p. 50) Trata-se da única menção ao projeto de Artigas e Cascaldi que aparece no relatório sobre a obra dos arquitetos. Não há informações sobre sua contratação ou sobre a importância da obra para o clube ou na carreira de Artigas e de Cascaldi. Nada se diz sobre o projeto geral para o "Estádio da Portuguesa de Desportos" que os arquitetos projetaram em 1962 e que saiu publicado na revista *Acropole* em 1963, assim como tampouco há referências descritivas sobre o Parque Aquático, que foi publicado também na revista *Acropole* (1968). Ambos os projetos constam da publicação sobre Vilanova Artigas editada por Marcelo Ferraz (1997, p. 120-121).

Na sequência, as pesquisadoras apresentam o novo projeto para o complexo, veiculado pela imprensa em janeiro de 2017, que se propunha a substituir o complexo Doutor Oswaldo Teixeira Duarte, que inclui o estádio de Sampaio, o edifício da sede da Lusa e o parque aquático de Artigas e Cascaldi, por um empreendimento com dois hotéis, um shopping-center, um novo estádio e uma nova sede para a Lusa, com um custo estimado de 2 bilhões de reais.

O cerne do Relatório Técnico, contudo é o "O futebol como objeto de análise do Condephaat" (SILVA; NEVES, 2017, p. 56). As pesquisadoras em sua conclusão manifestam que:

> Mais uma vez, o instituto do tombamento é recurso utilizado equivocadamente, mas imbuído de boas intenções. O futebol é o esporte mais popular do Brasil, quiçá do mundo, e mobiliza sentimentos de pertencimento, identidade e afetivos. É natural que diante da iminência da perda, especialmente de um clube tão simpático e querido do estado de São Paulo, membros da sociedade se mobilizem para tentar salvar lugares, manifestações e outras atividades relacionadas à cultura e que compõem o patrimônio paulista.
> No entanto, como já discutido nos casos anteriores, o tombamento é instrumento inadequado para o reconhecimento e a valorização que o futebol merece. Sob a perspectiva da representatividade de estádios, entendemos que o Pacaembu é o grande expoente da identidade coletiva paulista do futebol profissional. Neste momento, identificamos, inclusive, que o tombamento inviabilizaria a reestruturação financeira da Portuguesa, uma vez que traria obstáculos à execução do novo projeto proposto. (SILVA; NEVES, 2017, p.63)

Esta conclusão aponta problemas recorrentes nas análises sobre tombamento. Detectamos pelo menos três. O primeiro é o caráter do bem cultural, independentemente de sua manifestação física, sempre de difícil definição, uma vez que em muitos casos as manifestações culturais se relacionam diretamente ou com objetos arquitetônicos ou com um espaço específico da cidade, com um lugar. O segundo é a afirmação, muito reiterada, de que estádios, ou outros edifícios destinados aos esportes, não podem ser tombados porque atrapalharia o uso futuro das instalações. Temos dois exemplos evidentes desta tendência, um do Conpresp e outro do Condephaat. O Presidente do Conpresp afirmou sobre o Estádio do

[14] Aparentemente as obras foram iniciadas a partir de um esboço feito por um "decorador" (SILVA; NEVES, 2017, p. 50). O que é estranho, pois Artigas e Cascaldi já tinham projetado um estádio para esse clube em 1962.

Morumbi, durante a reunião que discutiu o tombamento das obras de Artigas, "que eventualmente precisará de modernização", razão pela qual foi contrário ao seu tombamento. (SÃO PAULO, 2018a, p. 4)

No Condephaat, o órgão só tombou até hoje um estádio, o do Pacaembu, ainda que outros três processos, além do da Portuguesa, entraram para debate, porém foram arquivados. Foram eles: o Estádio Urbano Caldeira, a Vila Belmiro (Santos F.C. em Santos); o Estádio Moisés Lucarelli (A.A. Ponte Preta, em Campinas); e o Estádio Brinco de Ouro da Princesa (Guarani F.C., Campinas). O Condephaat estudou ainda o caso do Estádio do Morumbi, também indeferindo o tombamento, com a justificativa de que "O futebol é um esporte que tem tido seus espaços submetidos a regras internacionais para funcionamento cada vez mais rígidas e que implicam adaptações espaciais que seriam muito dificultadas pelo tombamento". (ESTADO DE SÃO PAULO, 2017, p. 59-60)[15] e reafirma que "todos os processos, com proposta de arquivamento, foram deliberados nesse sentido pelo Conselho". (ESTADO DE SÃO PAULO, 2017, p. 60)

Mas, voltando ao caso da Portuguesa, pensamos que houve neste processo duas questões que impediram ao Condephaat perceber a importância do objeto arquitetônico que estava avaliando. O primeiro foi o enfoque do pedido de tombamento, que falava do "Estádio da Portuguesa" e não do complexo Doutor Oswaldo Teixeira Duarte e seus diferentes espaços e edifícios, obrigando a centrar o debate sobre o edifício do estádio, que de fato não tem relevância histórica para a arquitetura, a julgar pelos comentários do relatório. A outra questão foi o viés historiográfico social encampado pelas pesquisadoras do GEI/UPPH, decorrente de sua própria formação profissional. Nem por um caminho, nem pelo outro, poderiam ter percebido que estavam frente à oportunidade de tombar o "Parque Aquático", última obra de Artigas e Cascaldi para grandes clubes em São Paulo, que contava com uma espetacular e escultórica torre de saltos, além de uma arquibancada de 130m de comprimento, albergando as instalações dos vestiários e serviços do clube, fora o interessante complexo de piscinas e jogos de água. Uma área ainda de grande importância para a vida social do clube onde conviveram gerações durante mais de 50 anos.

CONCLUSÃO

Algumas questões sobre o tombamento das obras de Vilanova Artigas parecem ter iluminado assuntos mais amplos sobre os debates que se travam nos conselhos que zelam pelo patrimônio dos paulistanos. O mais relevante, ainda que não o único, talvez tenha sido o debate sobre as áreas envoltórias. O conceito de área envoltório, de acordo com o Conpresp, é o de "um perímetro, em torno do bem tombado, delimitado para propiciar a proteção de sua ambiência".[16] Assim, "toda e qualquer intervenção que venha a ser feita dentro desse perímetro, como novas construções, reformas, demolições, instalação de anúncios, colocação de mobiliário urbano, dentre outras, deverá ser previamente aprovada" pelo DPH. (SÃO PAULO, 2008)[17]

As restrições do perímetro obrigam a que as possíveis alterações da "ambiência" passem pela análise técnica do DPH, pois a legislação pressupõe que é nesse corpo técnico que se guarda o conhecimento

[15] UNGARETTI, Adda A. P.; MIURA, Priscila; WOLFF, Silvia Ferreira dos Santos. Parecer técnico UPPH no GEI-276-2010. In: CONDEPHAAT. **Processo 39.844/2000**.

[16] Para o Condephaat "Nenhuma obra poderá ser executada na área compreendida num raio de 300 (trezentos) metros em torno de qualquer edificação ou sítio tombado, sem que o respectivo projeto seja previamente aprovado pelo Conselho, para evitar prejuízo à visibilidade ou destaque do referido sítio ou edificação". (ESTADO DE SÃO PAULO, 2018)

[17] Cita a Cartilha de Tombamento do DPH.

necessário para salvaguardar um bem e seu entorno imediato. Quando por qualquer razão essa área é limitada ao próprio bem, como no caso do Estádio do Morumbi, ou ao lote onde se encontra a obra, como aconteceu com todas as casas tombadas de Vilanova Artigas, a ambiência é nula, preserva-se um objeto arquitetônico e nada mais. Em alguns casos isto faz sentido, por exemplo, quando o local onde a obra se encontra está muito degradado ou já perdeu suas caraterísticas históricas determinantes.

Como se vê este tema é suscetível de um amplo debate e deve ser estudado de forma específica, mas o que resulta curioso é perceber que, no caso das obras de Artigas, ainda que esta afirmação possa ser generalizada para outras obras, há sempre uma clara separação entre a opinião do corpo técnico (que defende a necessidade de estabelecer espaços envoltórios que garantam a manutenção do ambiente urbano onde a obra se encontrava) e o posicionamento de alguns dos conselheiros que questionam esse entendimento e votam de forma contrária ao estabelecimento de áreas envoltórias. Há aqui uma discrepância conceitual e de visão de mundo, entre os técnicos e os representantes das instâncias que participam no Conselho.

Outro ponto de oposição entre essas visões é o da tipologia à qual corresponde o bem que se pretende tombar, isto é, seu uso e finalidade. O caso dos estádios analisados nos parece exemplar neste sentido (tanto o do Morumbi, que, como visto acima foi tombado limitado à própria volumetria do estádio, como o da Portuguesa que não foi sequer tombado). Mas, também se enquadra nesse aspecto o Colégio Doze de Outubro, porque o posicionamento parece ser o de que o tombamento onera as possibilidades de alterações e mudanças que possam vir a ser necessárias para o futuro desenvolvimento de bens com usos, digamos, públicos.

Relacionado com o assunto acima tratado, mas na outra ponta do espectro do par “público-privado”, ou “coletivo-individual”, temos os bens privados, fundamentalmente as casas, cujo calcanhar de Aquiles é a visibilidade, ou acessibilidade, que o bem tombado pode permitir/promover. Nas casas, a discussão não é o seu tipo de uso ou finalidade, mas o usufruto do bem, que se encontra em propriedades privadas de grande porte, com jardins que impedem a sua visualização a partir do passeio ou acesso público. Muitas residências modernas entram nesse conjunto, tendo sobre esta questão assim se manifestado um dos conselheiros do Conpresp na reunião 666ª, já mencionada.

> O conselheiro Marcelo Manhães [OAB-SP] faz uma colocação de que as habitações para fins de moradia dá pouco resultado prático de se ver tombado, no sentido de que ninguém pode ter acesso a esses imóveis, exceto pela calçada, e que nesses casos teria que se fazer um estudo, com permissão dos proprietários, para fins de registro e não de tombamento. (SÃO PAULO, 2018b, p. 13)

Assim, não há consenso entre técnicos e conselheiros, ou ainda entre os próprios conselheiros do Conpresp, sobre como e quando os critérios de preservação devem ser aplicados. A percepção de alguns conselheiros, e de uma parte da sociedade, de que o tombamento é uma prática desestimuladora da conservação e aprimoramento do bem, leva a pensar que existe uma perda de valor real (comercial) quando uma construção é tombada. Uma vez que a instância decisória é o Conselho esta discrepância de entendimento é fonte de grandes conflitos e de perdas irreparáveis, como o caso do “Parque Aquático”. Pensamos que é nossa obrigação mudar esse modelo, amplificando o entendimento técnico através de um debate mais amplo com a sociedade. A intervenção mais ativa da sociedade nas decisões desses conselhos através de organizações da sociedade civil que questionem mais, que se posicionem mais. O importante é

pensarmos os processos da preservação no ciclo longo da conservação e aprimoramento do bem cultural. Devemos reforçar para a sociedade o entendimento de que os enormes esforços depositados nesses bens pelas gerações que nos precederam não podem ser destruídos, sem com isso destruir também nossa identidade.

REFERÊNCIAS:

2G. João Vilanova Artigas. **2G**, Revista Internacional de Arquitectura. Barcelona, N. 54, monográfico, 2010.

ACAYABA, Marlene. **Residências em São Paulo**, 1947-1975. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2011.

ACROPOLE. Torre de saltos, piscinas e arquibancadas. **Acropole**. São Paulo, Ano 29, N. 348, pp. 30-33, 1968.
_____. Sede de associação esportiva. **Acropole**, São Paulo, ano 25, n. 297, p.352-355, 1963.

ARTIGAS, Rosa. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Terceiro Nome, 2015.

ESTADO DE SÃO PAULO. Secretaria de Estado da Cultura. CONDEPHAAT – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado. **Perguntas Frequentes**. Disponível em: <http://condephaat.sp.gov.br/perguntas-frequentes/>. Acesso em: 30 jun. 2018.

_____. Secretaria de Estado da Cultura. CONDEPHAAT – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado. UPPH – Unidade de Preservação do Patrimônio Histórico. **Pauta da 1900ª Sessão Ordinária**. 27 nov. 2017. Disponível em: <http://condephaat.sp.gov.br/reunioes-e-pautas/action~agenda/time_limit~1483236000/request_format~json/>. Acesso em: 30 jun. 2018.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). **Vilanova Artigas**. São Paulo/Lisboa: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi / Fundação Vilanova Artigas / Blau, 1997.

JOHNSON, Philip C. **Mies van der Rohe**. New York: Museum of Modern Art, 1947.

MÓDULO. Vilanova Artigas. **Módulo**. Rio de Janeiro, número monográfico, jun. 1985.

PETROSINO, Miguel M. **João Batista Vilanova Artigas**: residências unifamiliares, a produção arquitetônica de 1931 a 1987. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

RIBEIRO, Rogério; RIBEIRO, Ana Isabel; ROSENDO, Catarina. **Vilanova Artigas Arquitecto**. A cidade é uma casa. A casa é uma cidade. Almada (PT): Casa da Cerca/Centro de Arte Contemporânea/Câmara Municipal de Almada, 2001. [catálogo de exposição]

SÃO PAULO (Município). 2018a. Secretaria Municipal de Cultura. Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp). **Ata da 667ª Reunião Ordinária**. 19 mar. 2018. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/ata667190318pdf_1521739115.pdf>. Acesso em 22 jun. 2018.

_____. 2018b. Secretaria Municipal de Cultura. Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp). **Ata da 666ª Reunião Extraordinária**. 12 mar. 2018. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/ata666120318pdf_1521739060.pdf>. Acesso em 22 jun. 2018.

_____. 2018c. Secretaria Municipal de Cultura. Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp). Sistema Municipal de Processos. Processo n. 2018.0.017.507-4. **Tombamento obras de Vilanova Artigas**. São Paulo, 02 mar. 2018.

_____. Secretaria Municipal de Cultura. Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp). **Glossário de termos – Resoluções do Conpresp**. Termos das Resoluções do Conpresp 1988-2007. 26 fev. 2008. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/conpresp/index.php?p=3815#area_envoltoria>. Acesso em 22 jun. 2018.

_____. Lei nº 13.885, de 25 de agosto de 2004. Estabelece normas complementares ao Plano Diretor Estratégico, institui os Planos Regionais Estratégicos das Subprefeituras, dispõe sobre o parcelamento, disciplina e ordena o Uso e Ocupação do Solo do Município de São Paulo. **Diário Oficial do Município de São Paulo**. São Paulo, SP, Ano 49, N. 189, 06 out. 2004. Suplemento.

SILVA, Ana Carolina G. Bezerra da; NEVES, Deborah Regina Leal. **Parecer técnico.** Grupo de Estudos de Inventário e Reconhecimento do Patrimônio Cultural e Natural da Unidade de Preservação do Patrimônio Histórico (GEI/UPPH). In: CONDEPHAAT. Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado. **Pauta da 1900ª Sessão Ordinária**. 27 nov. 2017, pp. 34-64.

THOMAZ, Dalva Elias. Estudo de tombamento de 09 [12] bens culturais do arquiteto Vilanova Artigas. 2018a. In: SÃO PAULO (Município). Secretaria Municipal de Cultura. Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp). Sistema Municipal de Processos. Processo n. 2018.0.017.507-4. **Tombamento obras de Vilanova Artigas**. São Paulo, 21 fev. 2018, pp. 1-46.

_____. Minuta de Resolução Nº .... 2018b. In: SÃO PAULO (Município). Secretaria Municipal de Cultura. Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp). Sistema Municipal de Processos. Processo n. 2018.0.017.507-4. **Tombamento obras de Vilanova Artigas**. São Paulo, 21 fev. 2018, p.268-271.

_____. Processo no. 2018-0.010.126-7. À Supervisão de Preservação. 2018c. In: SÃO PAULO (Município). Secretaria Municipal de Cultura. Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp). Sistema Municipal de Processos. Processo n. 2018.0.017.507-4. **Tombamento obras de Vilanova Artigas**. São Paulo, 02 mar. 2018, pp. 274-275.

_____. **Artigas**: a liberdade na inversão do olhar. Modernidade e Arquitetura Brasileira Orientador. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. **Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à Arquitetura Brasileira**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. **Arquitetura Moderna Paulistana**. São Paulo: Pini, 1983.

Salvador - 2018

CASAS ABSOLUTAS: O VALOR CONTEMPORÂNEO DA ARQUITETURA DE VILANOVA ARTIGAS

ABSOLUTE HOUSES: THE CONTEMPORARY VALUE OF THE ARCHITECTURE OF VILANOVA ARTIGAS

CASAS ABSOLUTAS: EL VALOR CONTEMPORÁNEO DE LA ARQUITECTURA DE VILANOVA ARTIGAS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

KAMITA, João Masao
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do departamento de História e dos Programas de Pós-Graduação em História Social da Cultura e de Arquitetura da PUC-Rio
masao@puc-rio.br

CASAS ABSOLUTAS: O VALOR CONTEMPORÂNEO DA ARQUITETURA DE VILANOVA ARTIGAS

ABSOLUTE HOUSES: THE CONTEMPORARY VALUE OF THE ARCHITECTURE OF VILANOVA ARTIGAS

CASAS ABSOLUTAS: EL VALOR CONTEMPORÁNEO DE LA ARQUITECTURA DE VILANOVA ARTIGAS

EIXO TEMÁTICO: PATRIMÔNIO, CULTURA E IDENTIDADE

RESUMO:

Este artigo tem o objetivo de refletir sobre o valor histórico da arquitetura de Vilanova Artigas à luz das questões que o ato de tombamento dessas casas levanta, consideradas no horizonte dos problemas e dilemas das cidades brasileiras, hoje. Para tanto, arrisca-se em tomar como ponto de interpolação teórica o conceito de "arquitetura absoluta" do arquiteto e crítico Pier Vittorio Aureli.
PALAVRAS-CHAVE: *Vilanova Artigas, Patrimônio Histórico, Arquitetura absoluta.*

ABSTRACT:
This article intends to reflect on the historical value of the architecture of Vilanova Artigas from the questions that the preservation of these houses raises, considered in the horizon of the problems and dilemmas of the Brazilian cities, today. To do so, it takes as a point of theoretical interpolation the concept of "absolute architecture" of architect and critic Pier Vittorio Aureli.
KEY WORDS: Vilanova Artigas, Historical Heritage, Absolute Architecture.

RESUMEN:
Este artículo pretende reflexionar sobre el valor histórico de la arquitectura de Vilanova Artigas a partir de las cuestiones que la preservación de esas casas plantea, consideradas en el horizonte de los problemas y dilemas de las ciudades brasileñas, hoy. Para ello, toma como punto de interpolación teórica el concepto de "arquitectura absoluta" del arquitecto y crítico Pier Vittorio Aureli.
PALABRAS CLAVE: Vilanova Artigas, Patrimonio Histórico, Arquitectura absoluta.

Casas absolutas: o valor contemporâneo da arquitetura de Vilanova Artigas

Em “The possibility of na absolute Architectura” (AURELI, 2001) Pier Vittorio Aureli sustenta a radical distinção entre arquitetura e a urbanização. E isso num mundo cada vez mais urbanizado, a ponto de não fazer mais sentido a tradicional distinção entre cidade e campo, urbano e rural. Os processos de urbanização na contemporaneidade ganharam a quase totalidade do território global.

As formas de urbanização, segundo Aureli, obedecem ao princípio da administração que sustentam as modernas formas de governança, processo histórico que nasce com a ascensão do capitalismo desde fins da Idade Média, mas que ganha um caráter inexorável com a atuais cidades globais do chamado capitalismo tardio, quando a economia sobrepuja a política como lógica dominante.

Por conta desta distinção entre arquitetura e urbano, Aureli desdobra outra: *polis* x *urbs*. Fundamentando-se na definição aristotélica entre política e economia, em que esta trata da relação entre os diferentes grupos que compõe a sociedade e do modo em que se pode chegar a algo em comum. Por isso, a esfera pública é o palco do político. Já a economia é vinculada ao ambiente doméstico, na medida em que cuida dos interesses privados, logo trata da administração dos espaços privados, não restrita à questão monetária, antes trata das relações hierárquicas no âmbito da família patriarcal: a autoridade do senhor em relação ao escravo, do pai e marido em relação à esposa e aos filhos.

Esta disputa entre interesses públicos e privados marca a história das cidades e a medida em que ganha em extensão e complexidade, os problemas de organização começam a ganhar prioridade. É o momento da cidade Romana e a expansão do império, daí a emergência da *urbs*, e a preocupação com a constituição material da cidade. Assim, em contraposição à ideia de comunidade que sustentava a *polis*, a organização espacial e territorial ganha preeminência. Afirmar sua presença nos territórios dominados e garantir o controle territorial era a preocupação dominante. A *urbs* romana ganha condição de modelo universal a ser aplicado independente de qualquer motivação política e seguindo os imperativos de controle e dominaçpão, o que passa a ganhar destaque são as operações de conexão, integração e interligação. Em suma, são relações de eficácia e operacionalidade que importam. Conforme Ildefonso Cerdá em sua *Teoría general de la urbanización* de 1867, escrito depois do plano de expansão de Barcelona, tem-se aí origem da urbanização, concebida como organização física da cidade, cuja tessitura expande-se para muito além das antigas muralhas. Nesse traçado cada vez mais espalhado e denso, as relações de integração, comunicação e circulação assumem dominância na medida em que o urbano se torna unidade produtiva fundamental do capitalismo. Os imperativos de produtividade e rendimento tornam-se prioritários na organização da cidade, fundamentados sobre metodologias científicas de cunho biológico, estatístico, sociológicos, etc.

No modelo de Cerdá, não há consideração da cidade como lugar da política, tão somente como locus das relações econômicas e da multiplicação das forças produtivas, tal como explicitado no plano de Barcelona, considerado o primeiro a aplicar critérios objetivos e científicos tais como bases estatísticas para fundamentar as propostas. A malha isotrópica aplicada pressupunha não apenas uma homogeneização espacial, mas igualmente uma distribuição igualitária de prosperidade social e econômica. A geometria aberta do grid privilegia o movimento e a comunicação entre setores e potencialmente apresenta como princípio próprio a expansibilidade ilimitada.

A adoção de pressupostos científicos para assegurar o incremento das relações de produção se torna a marca dos planos modernos como os de Ludwig Hilberseimer e de Le Corbusier. As tipologias tendem a se

simplificar em meio a um sistema de circulação que abrange todas as direções e os programas são determinados por depuração funcional. Em consequência, segundo Aureli, a forma arquitetura não passa do resultado da aplicação de lógicas funcionais. Deste modo, o processo substitui a representação como fundamento da arquitetura.

O domínio da economia como princípio dominante, a dos processos de urbanização contemporâneos – a *oikonomikè* aristotélica – significa a imposição do princípio da administração despótica da casa sobre a cidade. Se a ideologia da arquitetura moderna toma a fragmentação urbana aquilo que deveria ser negada e recomposta numa forma pública, mas o processo de urbanização operaria segundo uma lógica disjuntiva, tomando alternativas de integração e enclausuramento de acordo com interesses do Capital. Assim, para Aureli a defesa da autonomia da arquitetura – da arquitetura enquanto "arquipélago" - seria entendida como uma forma de resistência crítica à cidade globalizada do capitalismo tardio.

A urbanização, portanto, obedece à lógica privada na gestão dos espaços e o urbanismo, enquanto método de planejar a cidade, revela-se hoje não só uma impossibilidade, mas sobretudo objeto de desconfiança seja por sua ingenuidade inaceitável, seja por sua inocência ideológica, seja por sua intencional ilusão ideológica.
Para resistir a tal processo de subjugação aos imperativos econômicos, Aureli propõe o regime dialético da distinção que explicita a diferença da arquitetura absoluta para com a cidade. Ela quer parecer o lugar de todos, mas no seu modo de se desenvolver pelos processos de urbanização revela sua verdadeira face – não passa de um conjunto de partes independentes e em embate para se impor sobre as outras. Ainda que a *polis* enquanto ideal de comunidade de diferenças em equilíbrio realisticamente não se mostre como uma possibilidade concreta no seio das cidades globais, a dimensão do político pode ser resgatada pela arquitetura.

A "arquitetura absoluta" seria aquela que teria produzido uma diferença radical para com o seu "outro", quer dizer, o espaço da cidade, sua forma de organização e administração. Essa forma de separação resoluta, em sua dimensão dialética, seria a afirmação por um lado, da autonomia do projeto arquitetônico, por outro, exporia igualmente a cidade na sua forma essencialmente política: como uma composição de partes separadas.

X

De acordo com Alois Riegl (RIEGL, 1987), o valor histórico de um monumento ou obra-de-arte se daria na medida em que representa uma etapa determinada, isto é, por ter marcado a singularidade de um momento no desenvolvimento de campos culturais da humanidade.

Aparentemente genérica, contudo, tal definição se assenta numa visão moderna da histórica, entendida como um conjunto de descontinuidades, em que o momento de ruptura é o que a história e o historiador vão valorizar.

Não encontraríamos dificuldade alguma em assim validar a arquitetura de Vilanova Artigas, pois não só ela teria rompido com os padrões vigentes de se fazer e conceber arquitetura, como também teria aberto e deixado frutificar vias cujos desdobramentos, pode se dizer, seguiriam até os dias atuais.

Tudo isso só justificaria o ato de tombamento desse conjunto de casas aqui referido. A bem da verdade, por seus reconhecidos méritos, surpreende mais o caráter tardio de tal oficialização pelos órgãos de patrimônio.

Mas para um artista dessa estirpe – isto é de índole romântica e revolucionária – tudo o que não lhe agradaria seria uma atitude de reverência e celebração ou mesmo de denúncia e protesto pelo estado de mal conservação de muitas de suas obras.

Se algo faz sentido nesse gesto de tombamento é justamente se perguntar pelo "valor de contemporaneidade" da arquitetura de Vilanova Artigas, ao invés de simplesmente reduzi-la a um relevante mas encerrado episódio de nossa história da arquitetura. Muito mais justo seria ponderar que reverberações essas casas lançam no nosso presente contemporâneo, que questões por elas lançadas ainda permanecem em aberto e sem resposta. Em suma, a pergunta é se são ainda impertinentes tais casas?

Artigas é contemporâneo no sentido colocado por Giorgio Aganben: ser do seu tempo, sendo contra o seu tempo: "*Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este ...*" *(AGANBEN, 2009, p. 58).*

O que coincide com as formulações de Aurelli, no sentido de se produzir um deslocamento que permita apreender o seu tempo

> *Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGANBEN, 2009, p. 59)*

O tombamento das Casas demonstra o justo reconhecimento de uma obra singular mas para um artista como Artigas, monumentalizar sua arquitetura soaria contraditório, na medida em que justamente definir para ela um lugar na história, significa enquadra-la num período específico, e dessa maneira, afastá-la do presente contemporâneo. Se elas ainda são significativas é porque continuam lançando questões atuais, falando de problemas não resolvidos, senão acirrados.

X

A arquitetura moderna depositou na célula habitacional a base do urbanismo. Esta seria um módulo abstrato que poderia ser replicado tornando-se habitação coletiva. Num processo exponencial, casas associadas se converteriam em quadras e estas, formariam bairros, e assim progressivamente tudo tenderia para o desenho total da cidade moderna. O fundamento dessa estratégia é a estética do elementarismo (tal como o neoplasticismo e o construtivismo russo), que reduz o confuso a condições de inteligibilidade por meio da decantação química daquilo que é misturado até alcançar a forma pura e elementar, alcançando condição irredutível. Essencialismo (mito da pureza e da essência interna) e evolucionismo (desenvolvimento progressivo e inteligível) subsumem as práticas de vanguarda. A célula elementar é o módulo básico para a construção do conjunto urbano, o que resulta segundo Tafuri (TAFURI, 1985, p. 71-72) numa configuração

espacial performada por volumes puros e vazios funcionais. A célula elementar é igualmente a base do sistema de produção na medida em que é resultante da montagem de componentes reprodutíveis. Como tal, independem do lugar e da situação específica em que deverão se inserir. Daí o corolário de que o planejamento da produção é o planejamento da cidade.

No célebre artigo de 1952 – "Caminhos da Arquitetura Moderna" Vilanova Artigas (2004) faz uma violenta crítica ao planejamento como ideologia. O módulo industrial visto pela arquitetura moderna como liberatório, para Artigas não passa de assimilação da metodologia do projeto às necessidades da produção, ou seja, o ideário moderno cooptado pelo sistema produtivo transformou suas legítimas aspirações de felicidade e beleza em expressões do poder dominante. Daí a afirmação contundente de que "a arquitetura moderna, tal a conhecemos, é arma de opressão, arma da classe dominante, uma arma de opressores contra oprimidos".

Se Artigas foi sempre um projetista-construtor nato, portanto, ligado aos processos construtivos, também como pensador dialético, seu raciocínio crítico incidia sobre as condições da ação e transformação do mundo. Do mesmo modo em que não concebe a ação da arquitetura desligada da materialidade econômica e social, igualmente procura situar as condições locais no campo mais geral do desenvolvimento do capitalismo internacional.

É no projeto da casa Olga Baeta (1956) que estes dilemas começam a ganhar expressividade. Ela atualiza a revisão crítica do movimento moderno na forma da poética do brutalismo, porém numa versão de tonalidade regionalista – a citação da casa de madeira do Paraná na empena de concreto - e expõe sua recusa à forma de organização do espaço brasileiro ao bloquear a continuidade e transparência entre interior e exterior.

Com tudo isso, Artigas não poderia acatar a tese moderna da "célula habitacional" como fundamento para a reconfiguração da cidade. Módulo, serialidade e abstração são contestadas e a arquitetura retoma a sua condição unitária de construção com densidade física e social.

Em seus projetos residenciais Artigas faz questão de denomina-las "Casas". Para o arquiteto é a Casa e não habitação como módulo urbanístico. Muito menos o genérico "residência".

Não apenas como insistência na língua nacional - como ocorrera com o termo "desenho" como termo correspondente a *design* (ensaio de 1967) - ou seja, como atitude polêmica de defesa da cultura nacional contra a penetração do imperialismo americano (conf. Arquitetura e Cultura Nacional), mas "Casa" como aquilo que se conserva como uma singularidade concreta, realidade material nas quais hábitos e convenções sociais estão implicados, na qual a imagem primordial de abrigo se conserva, na qual, sobretudo como aquilo que não se separa do lugar em que se encontra. A atenção do arquiteto é a casa histórica, a morada brasileira, não tanto para recuperá-la nostalgicamente, mas apenas para compreender seu processamento, suas contradições internas.

Ou seja, pode ser entendido como um campo de forças contraditórias, de forças progressivas que procura emancipar todo e qualquer traço de patriarcalismo, que quer liberar o espaço de hierarquias e convenções morais, que busca superar tipologias classicistas ou as normas da privacidade burguesa em favor da morada democrática.

O conceito de habitar moderno, distintamente, pressupõe a superação das contradições pelo desenho, pelo reequilíbrio entre natureza e artifício ou pela reestruturação técnica da produção, seja a solução formal de Le Corbusier, a transformação orgânica de Wright ou a metodologia do design da Bauhaus.

O regresso da utopia no século XX é forte e estabelecido na crença de que se poderia chegar a uma solução para o caos urbano e industrial e assim resolver as desigualdades sociais inerentes ao capitalismo.

O planejamento, portanto, não passa de puro artifício ideológico para dar a impressão de que "alguma coisa está sendo feita", mas que na verdade serve apenas para ocultar as verdadeiras causas da desigualdade e segregação sociais. Estas são algumas das conclusões do célebre artigo "Caminhos da Arquitetura Moderna". Se as posições de 52 pareciam demasiadamente radicais e sectárias, à luz das análises críticas que Manfredo Tafuri desenvolveu no final dos anos 1960, explicitando que no momento em que o arquiteto passa de produtor de objetos à planejador do futuro torna-se na verdade propositor de modelos de organização (TAFURI, 1985, p. 74), percebe-se o movimento crítico de Artigas ao naquele momento colocar em questão as aspirações do planejamento e ideologia modernos.

X

Das sete casas listadas pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp) como bens tombados, a Casa Telmo Porto de 1968 me parece a mais radical, exatamente por marcar sua irredutibilidade em relação à cidade (as casas Baeta, Rubens Mendonça e Elza Berquó também se enquadrariam nessa tipologia). O que resulta num partido que opera um corte drástico entre interior e exterior. Empenas cegas de concreto descem ao longo dos alinhamentos, dando uma aparência negativa à casa em face da via. Mas isso não significa retomar uma atitude de valorização do interior como dimensão da privacidade e da domesticidade. Ao contrário, o interior recusa a conotação do espaço burguês de moradia, bem como seu antecedente, o interior intimista e patriarcal da colônia, para investir em uma espacialidade austera e impessoal, porém de grande amplitude e luminosidade nos espaços sociais, características comumente associadas aos programas de natureza coletiva. Em contraposição, o lugar da privacidade e intimidade recebe um tratamento seco e neutro, sem concessões ao bucólico e ao piegas.

Em suma, todo problema seria transfigurar o espaço interior conferindo um sentido de urbanidade, que não deve ficar detido naquilo que a cidade institui convencionalmente como espaço urbano público, sem entrar no espaço da residência.

X

O debate ensejado pela arquitetura de Artigas se concentra, portanto, fundamentalmente em torno de dois eixos do processo projetual: o programa e a implantação. E a razão é que se tratam de itens que forçam a arquitetura ao debate com aquilo que não é exclusivo ao seu campo disciplinar autônomo.

Com relação ao programa, que o partido tradicional é recusado com sua planta hierarquizada e classicista. À tradicional setorização que distribuía os ambientes social, íntimo e de serviços da frente para os fundos do lote, convenção que se mantém desde o período colonial é de saída contestada. Numa sociedade escravocrata o trabalho não tinha valor, logo será relegado ao quintal, os quartos - a área mais íntima - fica entalada no meio e o estar à frente é a conexão autorizada com o exterior. Tudo isso é conectado pelo corredor central que organiza a casa. Nas casas de Artigas é comum a inversão de posição entre serviços e estar que se volta para os fundos, assim como no lugar do corredor, introduz um pátio aberto ou coberto como unificador geral do programa que ilumina, areja e conecta o espaço. Assim o espaço do trabalho

doméstico antes recluso agora se põe em continuidade com o espaço social, em contraponto, o espaço de trabalho – estúdio ou biblioteca – ganha importância, bem como a área social se converte em campo de convergência. Mas essa regenerada espacialidade, para evitar a estanqueidade e isolamento dos ambientes e usos, precisa investir também nos pontos de ligação. Estes deixam de ser meras conexões mecânicas (funcionais), para se tornarem efetivos fatores de continuidade espacial (rampas, pátios, acessos, mezaninos).

Programa é uma demanda social, ou um padrão tal como demonstrou John Summerson (SUMMERSON 1993), faz parte do campo histórico de necessidades dos homens em sociedade. Implantação regula a mediação entre o arranjo urbano e a exclusividade do espaço privado, mediação regulada por diversos imperativos (morais, econômicos, culturais). Ambos, no entanto, apesar de determinações exteriores, se convertem em domínio disciplinar, portanto, internas à autonomia do projeto, convertem-se na língua da arquitetura. Nessa conversão, abre-se espaço para a poética da arquitetura e para a crítica ideológica aos modos de habitar modernos.

Já modo pelo qual se define a implantação do edifício no lote, parte da consideração de que este não é vazio neutro à espera da obra tal como na lógica abstrata mdernista, antes pelo contrário, é produto de uma lógica de mercado que rege o uso do solo, logo, campo de forças atuante que é preciso atacar. Transformá-lo é a primeira tarefa imposta: de área privativa à espaço comum.

Ao definir a implantação como ato decisivo de seu projeto, Artigas sintetiza duas formas de espacialização num único gesto: liberar o chão, cobrindo-o com um elemento unitário. O tipo construtivo mais próximo deste partido seria o pavilhonar, próprio para funções industriais e/ou coletivas e cuja estrutura seria esse contínuo de muro-cobertura em extrusão. A solução do envoltório, que tem no pórtico o modelo estrutural como se define exemplarmente na Casa Tacques Bittencourt (1959), seria apropriada para a construção de uma espacialidade expandida, aberta. Assim, o partido da grande cobertura – paradigmático de Artigas – seria um deslocamento de uma tipologia vinculada à um programa coletivo para um doméstico. Outra operação seria a transposição de peças típicas da engenharia de infraestrutura, como pontes, passarelas, rampas para o interior, de modo a incrementar por meio desse pontos de ligação e passagem a continuidade espacial.

Outro deslocamento realizado é com relação à fachada. Artigas contraria tanto as convenções estéticas, ao denegar a esta o atributo de vista privilegiada que recebe acabamento especial, como também as sociais ao recusar a função mediadora entre rua e casa, público e privado, coletivo e individual, como se fosse um código aceitável a mediar esferas distintas, entenda-se conciliar confrontos entre opostas. Assim, as elevações tornam-se também locais de problematização, ora negadas ora tensionadas. No primeiro caso, fachadas como a citada Telmo Porto (1968) ou Ivo Viteritto (1962) ou Martirane (1969) se tornam cegas, isolando o interior do exterior, no segundo, como na já referida Tacques Bittencourt ou na Casa Baeta (1957) , mesmo a aberturas e vãos de acesso assinalam certa continuidade, mas obstáculos (muros de pedra, beirais, guarda corpos, elevações) inseridos parecem duvidar dessa liberação. Seja qual for a resultante, o projeto de Artigas incita a uma tomada de consciência da situação em sua tensão dialética. Estas operações são suficientes para demonstrar a ansiada independência conceitual e distanciamento da cidade real (MEDRANO/RECAMAN, 2013, p. 53) do arquiteto.

A arquitetura de Artigas se nutre e se vitaliza da interação entre programa e espacialidade. A introspecção da arquitetura assinala uma ruptura entre exterioridade e interioridade, um limite irreconciliável entre estas duas dimensões. Se o interior ganha conotações de espacialidade coletiva, se o

exterior é a realidade do privado – contradição básica do subdesenvolvimento brasileiro – esta contradição não pode ser apagada, muito menos resolvida exclusivamente com a arquitetura. Esta deixa de ser uma modalidade de retórica metafórica de uma sociedade renovada pelo desenho, e torna-se agente de propagação de consciência histórica. Enfim, “atitude crítica”.

X

No dia 01/05/18, Dia do Trabalho, desabou o edifício Wilton Paes de Almeida depois de um incêndio que teve início às 01h30m no quinto pavimento e durou até às 02h50m. Projetado em 19661 pelo arquiteto Rober Zmekhol, tombado em 1992 como “bem de interesse histórico, arquitetônico e paisagístico”, marco da arquitetura modernista paulista.

No Largo do Paissandu, ocupando lote de esquina e tendo como vizinho a igreja luterana, a edificação se caracteriza como uma torre de vidro de tipo miesiano, mas com base retangular lembrando o Lever House de Gordon Bunshaft e Natalie de Blois do escritório SOM - Skidmore, Owings and Merrill. O programa original era de natureza corporativa, encomendado para ser a sede da Cia. Comercial de Vidros do Brasil. Posteriormente fora ocupado por empresas de natureza variada, depois pela Polícia Federal e pelo INSS. A estrutura de concreto e fachada envidraçada, concentrava um núcleo de espaços servidores (estrutura, circulação vertical, banheiros, infraestrutura elétrica e hidráulica) liberando a planta para arranjos variados. Esbelto, elegante e discreto, com resolução programática avançada, qualidades que levaram ao seu tombamento, num reconhecimento de que um edifício vertical pode superar as exigências pragmáticas e comerciais, adquirindo valores arquitetônicos legítimos.

Após a desocupação de seu último ocupante - a Polícia Federal - em 2003, o edifício ficou abandonado até ser alvo de uma invasão de famílias sem-teto. Segundo levantamento da Prefeitura de São Paulo, cerca de 300 pessoas ocuparam o edifício. Como fora projetado para funções administrativas, não dispunha de infraestrutura adequada para ocupação habitacional, gerando uma condição precária de adaptabilidade de instalações improvisadas (gás, eletricidade, esgoto, agua, lixo), aliado ao fato do estágio de abandono e falta de manutenção das instalações existentes. A consequência: o incêndio que levou à destruição do edifício.

Autoridades municipais e federais apresentaram versões antagônicas sobre a responsabilidade sobre a responsabilidade do imóvel. A União informou que cedera o edifício à Prefeitura de SP em 2017, esta alegou que estava buscando uma solução para os moradores e já havia realizado um cadastramento para assim tentar a reintegração de posse do imóvel, bem como estudando soluções para realocação das famílias que ocupavam o edifício.

Um laudo do Ministério Público atestava que a edificação não corria riscos estruturais, mas alertava que a instalação elétrica do prédio estava "em desacordo com as normas aplicáveis, assim como o sistema de combates a incêndio".

O prédio pegou fogo e desabou no Dia do Trabalhador.

REFERENCIAS

AGANBEN, G. **O que é o Contemporâneo?** Chapecó, ARGOS, 2009.

ARTIGAS, Vilanova. **Caminhos da Arquitetura Moderna**. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

AURELI, P.L. **The Possibility of an Absolute Architecture**. Cambridge, Massachusetts/ London, England, THE MIT PRES, 2011.

MEDRADO, L; RECAMÁN, L. **Vilanova Artigas**: Habitação e cidade na modernização brasileira. Campinas, Ed. UNICAMP, 2013.

RIEGL, A. **El culto moderno a los monumentos**. Madrid, VISOR, 1987

SUMMERSON, J. The case for a Theory os Modern Architecture. In: OAKMAN, J. **Architecture Cultura –** 1943-1968. New York, RIZZOLI, 1993, pp. 227-236

TAFURI, M. **Projecto e Utopia**. Lisboa, Editorial Presença, 1985.

Salvador - 2018

HABITAÇÃO COMO PATRIMÔNIO CULTURAL: AS CASAS DE VILANOVA ARTIGAS TOMBADAS EM 2018

HOUSING AS CULTURAL HERITAGE: THE HOUSES OF VILANOVA ARTIGAS LISTED IN 2018

HABITACIÓN COMO PATRIMÓNIO CULTURAL: LAS VIVENDAS DE VILANOVA ARTIGAS RECONOCIDAS EM 2018

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

A OBRA TOMBADA DE VILANOVA ARTIGAS: PROBLEMÁTICAS DE UM FUTURO PRÓXIMO

Miguel Antonio Buzzar - Realismo e Modernismo em Vilanova Artigas

Mônica Junqueira de Camargo - Habitação como Patrimônio Cultural: as casas tombadas de Vilanova Artigas em 2018

Marcio Cotrim - A casa de Artigas como patrimônio

João Masao Kamita - Casas absolutas: o valor contemporâneo da arquitetura de Vilanova Artigas

Andréa de Oliveira Tourinho e Fernando Guillermo Vázquez Ramos - A obra de Vilanova Artigas: problemáticas da preservação

CAMARGO, Mônica Junqueira de
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora Livre Docente da FAU USP
junqueira.monica@usp.br

HABITAÇÃO COMO PATRIMÔNIO CULTURAL: AS CASAS DE VILANOVA ARTIGAS TOMBADAS EM 2018

HOUSING AS CULTURAL HERITAGE: THE HOUSES OF VILANOVA ARTIGAS LISTED IN 2018

HABITACIÓN COMO PATRIMÓNIO CULTURAL: LAS VIVENDAS DE VILANOVA ARTIGAS RECONOCIDAS EM 2018

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
A residência, como tipologia e bem arquitetônico, sempre foi importante documento para a história da arquitetura, presente com mais ou menos ênfase nas narrativas de todos os períodos - da pré-história à contemporaneidade – incentivando os arquitetos a especular formas, trabalhar programas e testar materiais e técnicas. Com a ampliação dos referenciais para a preservação, conforme a carta de Veneza de 1964, a residência passou a ser entendida não apenas como documento arquitetônico, mas a maneira de habitá-la passou a ser uma fonte privilegiada para a compreensão da sociedade, das suas formas de viver e conviver, seja no campo da estética impulsionando novas formas seja como significado revelando anseios, desejos, estratégias de dominação e revolução. Para além das tradicionais áreas do conhecimento: psicologia, antropologia, sociologia, história, geografia, meio ambiente, arquitetura, urbanismo, artes e engenharia, mais recentemente as casas vêm subsidiando pesquisas sobre a domesticidade e gênero, enfim, um bem cultural que ilustra a aliável relação entre a natureza material e imaterial do patrimônio, que alimenta estudos não só de várias áreas, como incita a transdisciplinariedade. No entanto, como bem cultural é uma das tipologias que apresenta maior dificuldade de preservação, em todas as suas etapas: no reconhecimento, na documentação, na conservação e na apropriação, envolvendo quase sempre muita polêmica em quaisquer delas. A preservação das sete residências de Artigas tombadas pelo Conpresp, em 2018, como patrimônio cultural constitui o grande desafio a ser enfrentado que este trabalho se propõe a perscrutar.
PALAVRAS-CHAVE: patrimônio cultural; habitação; Vilanova Artigas; arquitetura moderna.

ABSTRACT:
The house, as typology and architectural object, has always been an important document for the history of architecture, present with more or less emphasis on the narratives of all periods - from prehistory to contemporaneity - encouraging architects to speculate forms, to work on programs and to test materials and techniques. With the extension of the references to preservation, according to the 1964 Venice Charter, residence was understood not only as an architectural document, but the way of inhabiting it became a privileged source for understanding society, its ways of living, whether in the field of aesthetics impelling new forms or as meaning revealing desires, strategies of domination and revolution. In addition to the traditional areas of knowledge: psychology, anthropology, sociology, history, geography, environment, architecture, urbanism, arts and engineering, more recently houses have been subsidizing research on domesticity and gender, finally, a cultural good that illustrates the alliance between the material and immaterial nature of heritage, which encourage studies not only in several areas but also promotes the transdisciplinarity. However, as a cultural good it is one of the typologies that presents the greatest difficulty of preservation, in all its stages: in recognition, documentation, conservation and appropriation, almost always involving much controversy in any of them. The preservation of Artigas's seven residences listed as a cultural heritage by Conpresp in 2018 constitutes the great challenge to be faced that this work intends to examine.
KEYWORDS: cultural heritage; housing; Vilanova Artigas; modern architecture.

RESUMEN:
La residencia, como tipología y objeto arquitectónico, siempre fue un importante documento para la historia de la arquitectura, presente con más o menos énfasis en las narrativas de todos los períodos - de la prehistoria a la contemporaneidad - animando a los arquitectos a especular formas, trabajar programas y probar materiales y técnicas. Con la ampliación de los referenciales para la preservación, conforme a la carta de Venecia de 1964, la residencia pasó a ser entendida no sólo como documento arquitectónico, pero la manera de morarla pasó a ser una fuente privilegiada para la comprensión de la sociedad, formas de vivir y convivir, sea en el campo de la estética impulsando nuevas formas sea como significado revelando anhelos, deseos, estrategias de dominación y revolución. Además de las áreas tradicionales de conocimiento: psicología, antropología, sociología, historia, geografía, medio ambiente, arquitectura, urbanismo, arte e ingeniería, más recientemente las casas han estado subsidiando la investigación sobre domesticidad y género, finalmente, un bien cultural que ilustra el alianza entre la naturaleza material e inmaterial del patrimonio, que fomenta los estudios no solo en varias áreas sino que también promueve la transdisciplinariedad. Sin embargo, como bien cultural es una de las tipologías que presenta mayor dificultad de preservación, en todas sus etapas: en el reconocimiento, en la documentación, en la conservación y en la apropiación, involucrando casi siempre mucha polémica en cualquiera de ellas. La preservación de las siete residencias de Artigas tomadas por el Conpresp, en 2018, como patrimonio cultural constituye el gran desafío a ser enfrentado que este trabajo se propone a escrutar.
PALABRAS-CLAVE*: patrimonio cultural; vivienda; Vilanova Artigas; arquitectura moderna.*

INTRODUÇÃO

A residência, como tipologia e objeto arquitetônico, sempre foi importante documento para a história da arquitetura, presente com mais ou menos ênfase nas narrativas de todos os períodos - da pré-história à contemporaneidade – incentivando os arquitetos a especular formas, trabalhar programas e testar materiais e técnicas. Igualmente fundamental na conformação do caráter das cidades, independente da escala – de vilas a centros metropolitanos, e do significado social – dos barracos da ocupação informal aos palácios reais, a casa é, como bem explorou Aldo Rossi (1995, p.80), a tipologia determinante da paisagem urbana: "A cidade sempre foi amplamente caracterizada pela residência. Pode-se dizer que não existem ou não existiram cidades em que não estivesse presente o aspecto residencial. A habitação é um tema recorrente de monografias e estudos acadêmicos, da antiguidade aos tempos atuais. Enquanto campo da sociologia, da antropologia e etnografia a moradia é entendida como uma manifestação social com significados diversos de acordo com o momento. A aproximação da história com as ciências sociais, a partir do século 19, trouxe significativa ampliação dos seus referenciais que acabaram por incidir no conceito de patrimônio cultural que, desde 1964, com a promulgação da Carta de Veneza, passou a incluir as "obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural", impondo à habitação uma nova dimensão no campo da preservação patrimonial. Se até então interessavam apenas aquelas excepcionais no panorama da arquitetura, a partir de então, passaram a demandar atenção as moradias operárias e aquelas de autoria anônimas, que constituem a base de nossas cidades, descortinando um novo e amplo leque de possibilidades de investigação desse patrimônio.

A residência passou a ser entendida não apenas como documento arquitetônico, mas a maneira de habitá-la passou a ser uma fonte privilegiada para a compreensão da sociedade, das suas formas de viver e conviver, seja no campo da estética impulsionando novas formas, seja como significado revelando anseios, desejos, estratégias de dominação e revolução. O tema da moradia, para alguns autores, diz respeito à própria existência. Para Bachelard (1957, p.65), A casa, mais ainda que a paisagem, é "um estado de alma". Mesmo reproduzida no seu aspecto exterior fala de uma intimidade", que a recente pesquisa de Sarah Goldhagen (2017, p.200) corrobora, identificando a casa como o primeiro espaço social de uma existência:

> "uma casa oferece muito mais do que um abrigo. Um lugar que nos proporciona um amplo conjunto de atividades e estados de espírito: refúgio de nossa intimidade, liberdade e sociabilidade. Concentra nossa atenção e de nossa família, literal e psicologimente: depois de um longo dia ou uma longa jornada, é para casa que sempre voltamos."

No âmbito da arquitetura moderna, de Charles Fourier ao *American Way of Life*, as casas vêm constituindo um campo inesgotável de perscrutação. Beatriz Colomina, na capa de seu livro Domesticity at war, de 2007, apresenta como legenda à imagem de um casal em seu confortável ambiente doméstico equipado com lareira e televisão, a afirmação de que "*the postwar form of domesticity turns out to be a powerful weapon,*" estabelecendo uma associação entre a arquitetura moderna e os armistícios, posto que a arquitetura reciclou os mesmos materiais e técnicas desenvolvidos militarmente e que o *American Way of Life* teria sido uma poderosa arma da guerra fria. Na produção paulista, as casas sempre foram campos experimentais privilegiados, não por acaso, constituem um considerável conjunto de bens culturais de todas as épocas: casas bandeiristas, palacetes ecléticos, art nouveau, manifestações de vanguarda, vilas operárias, e exemplares modernos de autorias notáveis: Warchavchik, Rino Levi, Oswaldo Bratke, Mendes da Rocha,

Joaquim Guedes, Carlos Millan, naturalmente Vilanova Artigas entre outros tantos. No levantamento de XAVIER, LEMOS e CORONA (1983) sobre os marcos do movimento moderno na capital paulista, dos 211 bens identificados 62 são residências unifamiliares e no Guia de Bens culturais da cidade de São Paulo (2012) do Departamento do Patrimônio Histórico, há 36 casas protegidas.

Para além das tradicionais áreas do conhecimento: psicologia, antropologia, sociologia, história, geografia, meio ambiente, arquitetura, urbanismo, artes e engenharia, mais recentemente as casas vêm subsidiando pesquisas sobre a domesticidade e gênero, enfim, um bem cultural que ilustra a aliável relação entre a natureza material e imaterial do patrimônio, que alimenta estudos não só de várias áreas, como incita a transdisciplinariedade.

No entanto, como bem cultural é uma das tipologias que apresenta maior dificuldade de preservação, em todas as suas etapas: no reconhecimento, na documentação, na conservação e na apropriação, envolvendo quase sempre muita polêmica em quaisquer delas. Como espaço do cotidiano por excelência, a arquitetura em geral, e a casa em particular, não é reconhecida como manifestação artística. A privacidade própria do espaço doméstico é conflitante com seu reconhecimento como bem cultural, de caráter público. A moradia é, com raras exceções, propriedade privada e, algumas vezes, o maior ou único patrimônio familiar, sobre a qual as normativas acabam por incidir no seu valor.

As residências tombadas raramente mantêm o seu uso doméstico, boa parte, talvez a maioria é transformada em museu ou centro cultural, que nem sempre se adequa a sua espacialidade. No Brasil, segundo os critérios do Comitê Internacional - DEMHIST há mais de 300 Museus-Casas Históricas, entre sobrados, palácios, palacetes, casas rurais e moradias simples, espalhados de norte a sul do país. A partir do conceito que agrega todo esse acervo: *o museu-casa conecta o espaço físico, o acervo de bens originais da edificação ou representativo do período e as relações de vida humana nesses ambientes*,(CARVALHO, 2013, p.18) foram propostas nove categorias para a sua classificação: casa de personalidade, de colecionador, de beleza, de eventos históricos, de sociedade local, ancestral, de poder, clerical e vernacular.

Do conjunto das sete casas autoria do arquiteto João Vilanova Artigas recentemente tombadas pelo Conpresp (processo administrativo nº 2018-0.017.507-4), apenas a casa (1949) do próprio arquiteto poderia encaixar-se na categoria Museu-Casa Histórica, as outras seis não se caracterizam como casas-museus, são bens culturais tombados pelas suas qualidades arquitetônicas intrínsecas, incluindo aí sua artisticidade, e cinco delas ainda em pleno uso por seus moradores, o que lhes atribuiu especial valor. Passado mais de meio século atendendo ao cotidiano doméstico e integrando a paisagem urbana, esse patrimônio é parte da memória da cidade.

Ainda que se adequem a novos usos, muitas dessas casas continuam atendendo à rotina doméstica da classe média paulistana e mantê-las assim seria uma alternativa recomendável, assumindo um caráter exemplar. Promover o inventário, não só das casas tombadas, mas de todo o conjunto da obra de Vilanova Artigas tendo em vista a sua relevância na arquitetura brasileira, é uma tarefa a ser enfrentada. Vencer a desinformação sobre o significado e as consequências de um tombamento é talvez o passo mais importante. O esclarecimento quanto à apropriação e o restauro da residência, como intervenções técnicas que, apesar das normativas estabelecidas nas cartas patrimoniais, não impedem adaptações para atender às expectativas de vida do século 21, se faz absolutamente necessário.

AS CASAS DE ARTIGAS TOMBADAS EM 2018

Artigas desenvolveu ao longo de cinco décadas, centenas de projetos, entre casas, edifícios comerciais, residenciais, escolas, igrejas, hospitais, muitos deles marcos referenciais da história da arquitetura moderna brasileira, incluindo muitas residências que foram fundamentais as suas investigações, seja pela quantidade, seja pelo caráter experimental. Destacada incialmente por Lina Bo Bardi , no artigo *Casas de Vilanova Artigas*, no primeiro número da Revista *Habitat* (1950, p.2), no qual reconhece o ineditismo de seus projetos:

> "Uma casa construída por Artigas não segue as leis ditadas pela vida de rotina do homem, mas lhe impõe uma lei vital, uma moral que é sempre severa, quase puritana. Não é vistosa, nem se impõe por uma aparência de modernidade, que já hoje se pode definir num estilismo."

houve unânime reconhecimento na vasta historiografia sobre a arquitetura de Artigas - mais de 20 trabalhos acadêmicos - da importância da tipologia residencial na sua trajetória, analisada seja no panorama de sua obra seja em monografias dedicadas exclusivamente a esse programa e corroborada pelo recente tombamento realizado pelo Conpresp. Do conjunto de nove obras do arquiteto sete são residências, uma escola e um estádio. Dos 165 projetos residenciais identificados pela Fundação Vilanova Artigas, 76, foram, de fato, segundo pesquisa de PETROSINO (2008, p.129), executados na cidade de São Paulo, sendo alguns em parceria com Duílio Marone ou com Carlos Cascaldi. Cronologicamente, essas casas estão assim distribuídas: 45 entre 1937 e 1945, 14 entre 1946 e 1954, e 17 de 1955 a 1981, evidenciando clara mudança de clientela no seu percurso profissional. Desse primeiro levantamento de Petrosino, 30 casas já haviam sido demolidas, dez foram adaptadas ao uso comercial e 37 ainda mantinham o uso original que, decorridos dez anos em um ambiente hostil à preservação, o quadro pode ter se alterado. No entanto, trata-se ainda de um número significativo, do qual sete foram selecionadas como patrimônio cultural. Inicialmente, chama atenção na seleção das obras indicadas no processo de tombamento como representativas do conjunto da produção do arquiteto João Vilanova Artigas, a exclusividade às obras reconhecidas pela historiografia como modernas, quando a maior parte de suas residências até meados dos anos 1940, inclusive já comentadas em estudos mais recentes, como o acima mencionado, filiam-se à linguagem acadêmica, ensaiando consistentes experimentações programáticas, técnicas e estéticas.

Não se trata de sugerir o tombamento dessas ou de mais casas de Artigas, considerando que o tombamento não é o único recurso para a preservação. O inventário completo, com documentação gráfica, textual, iconográfica, processos de aprovação, depoimentos de moradores, também é uma forma de preservação e promovê-lo em relação à toda a obra de Artigas na cidade de São Paulo seria uma contribuição ímpar ao patrimônio arquitetônico paulistano. Em relação às obras tombadas, é uma necessidade. Como mencionamos anteriormente, a casa é um bem cultural que envolve não apenas o imóvel em si, mas seu ambiente, as formas de habitar que acolheu, e sua relação com a cidade e a sociedade. Toda a documentação existente deveria integrar o processo de tombamento.

As sete obras tombadas em 2018 são: Casa Rio Branco Paranhos (1943) localizada no bairro do Pacaembu; o Conjunto de 4 casas (1944) da Rua Sampaio Vidal, Jardim Paulistano; a Casa do Arquiteto (1949) no bairro de Campo Belo; Casa Rubens de Mendonça (1958) no bairro da Pompéia; Casa Mendes André (1966) na Vila Mariana; Casa Elza Berquó (1967) no bairro da Chácara Monte Alegre e a Casa Telmo Porto (1969) no bairros das Perdizes. São seis residências unifamiliares isoladas e um conjunto de quatro sobrados, localizadas em

diferentes pontos da cidade de São Paulo, abrangendo o período de 26 anos de atividade do arquiteto que, exceção à residência do próprio arquiteto, ainda mantém seu uso original. e cuja preservação passará a ser controlada pelo Conpresp, impondo a qualquer intervenção nesses bens a condição de restauro. Os vários estudos existentes e a documentação original de fácil acesso contribuirão aos futuros projetos, sendo condição primeira o seu reconhecimento como bem cultural. Segundo Brandi (2004, p.28) "qualquer comportamento em relação à obra de arte, nisso compreendendo a intervenção de restauro, depende de que ocorra ou não o reconhecimento da obra de arte como arte."

Essas casas tombadas vêm sendo perscrutadas desde 1996, quando foi apresentado o primeiro trabalho acadêmico sobre Vilanova Artigas por Miguel Buzzar. Hoje, são dezenas de trabalhos acadêmicos sobre a sua trajetória, constituindo considerável fortuna crítica. Dessa extensa lista, além de BUZZAR, são de particular interesse ao necessário estudo para a preservação dessas casas, pela documentação e análises, os dois trabalhos de THOMAZ, mestrado e doutorado na FAU/USP, (1997 e 2005) e dois trabalhos de 2008, um mestrado de Maurício Petrosino - *João Batista Vilanova Artigas residências unifamiliares: a produção arquitetônica de 1937 a 1981*, na FAU/USP e um doutorado de Márcio Cotrim - *Construir a casa paulista: o discurso e a obra de Vilanova Artigas entre 1967 e 1985,* na ETSAB UPC, Barcelona, ambopertes retendo-se ao estudo das residências. Petrosino fez um minucioso inventário das casas construídas na cidade de São Paulo, perscrutando novas fontes primárias, incluindo os processos relativos aos pedidos de aprovação na prefeitura de cada uma das casas, algumas delas com várias solicitações de diferentes projetos para um mesmo terreno e proprietário. A essa documentação, Petrosino contrapôs os desenhos do arquivo do próprio arquiteto, hoje sob custódia da FAU/USP, as referências bibliográficas, os trabalhos acadêmicos e a situação desse patrimônio à época da pesquisa que, decorridos dez anos, ainda permanecem em plena atividade. É um dos poucos trabalhos que se dedica também à fase eclética de Artigas, geralmente obliterada pelos pesquisadores, pelo próprio arquiteto e pelos teóricos da preservação. Cotrim concentrou-se na análise gráfica de 27 projetos do período 1967 e 1981 quando

> "evidencia-se outra forma de experimentação, na qual a multiplicidade de operações que a caracterizou se mostram bem menos evolutivas, ainda que justapostas à manutenção dos argumentos anteriormente consolidados, determinando uma experimentação menos comprometida com a ideia de busca, e inserida num momento histórico preciso e delimitado."(COTRIM, 2017, p.164/165)

São trabalhos referenciais a futuros projetos de intervenção nesse patrimônio, sobre o qual nos propusemos recuperar alguns aspectos e sua contribuição à cultura arquitetônica no sentido de acrescentar elementos a sua preservação.

A casa Rio Branco Paranhos (1943) está localizada no bairro do Pacaembu que, vale lembrar, é uma área essencialmente residencial, planejada pela Companhia City segundo as ideias de cidade jardim, também tombada pelo Conpresp, impondo algumas normativas para reformas e novas construções. Esta casa mantém a sua função original com poucas alterações, como uma edícula acrescentada no fundo do lote, encontrando-se em bom estado de conservação.

Este projeto expõe a perscrutação de Artigas à arquitetura do arquiteto americano Frank Lloyd Wright, identificada primeiramente na sua primeira casa de 1942, que seguiu explorando ao longo de toda sua trajetória a despeito de outras referências incorporadas posteriormente. Ao assumir a referência a Wright, Artigas rompeu a hegemonia das ideias corbusianas no contexto brasileiro deflagrada a partir do Edifício do

Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro. Segundo BUZZAR (2014, p.302) “A aproximação com o trabalho de Wright deu-se pela busca de uma linguagem nova, sendo as possibilidades técnicas disponíveis uma componente forte...” Neste projeto, implantado em terreno de topografia acidentada e com área construída de 241 m², Artigas avançou nas suas experimentações em relação aos balanços e aos telhados mais planos, reforçando as linhas horizontais características das casas de Wright, cujos recursos técnicos desenvolvidos pelo arquiteto oferecem elementos para nossa história da técnica, requerendo especial atenção nas intervenções futuras. Segundo Artigas, (apud FERRAZ, 1997:40) “esse terraço é feito de tijolo prensado com estrutura de ferro dentro e fui eu mesmo que calculei a partir de um estudo do teorema de Langendonck, publicado na revista do Instituto de Engenharia, um estudo sobre vigas balcão.” Ao tirar partido da topografia acidentada, este projeto estabelece uma imbricada relação com o terreno que, segundo BUZZAR (2014, p.303), “antes do terreno induzir o projeto a trabalhar patamares diferenciados, era o projeto que desenhava o lote urbano.”

O programa distribuído em dois pavimentos, social e serviço no primeiro e íntimo no segundo, a conexão fluída entre as áreas sociais confere uma atualidade espacial que permite, com poucas adaptações, acolher as necessidades domésticas do século 21. A qualidade plástica, as referências históricas, as questões técnicas dessa obra corroboram seu tombamento, bem como o papel que representa no percurso investigativo do arquiteto, conforme salienta KAMITA (2000, p.12). “Nessa obra, podemos verificar como o princípio materialista da contradição dialética – do qual Artigas saberá extrair veementes resultados poéticos nas obras a partir dos anos 50 – se esboça ...”

O Conjunto de 4 casas geminadas (1944) da Rua Sampaio Vidal, para os irmãos Euzébio e Jaime Porchat de Queiroz Mattoso, registra as relações de Artigas com os investidores da habitação de aluguel, recurso de poupança ou acúmulo de capital muito explorado no contexto paulistano nesse período. Para esses irmãos, além do conjunto tombado, Artigas construiu mais de dois imóveis em localização muito próxima: para Euzébio na rua Iguatemi, esquina com Tavares Cabral, já demolida, e para Jaime na rua Tavares Cabral, 12.

São quatro sobrados de três andares, de aproximadamente 200m², sendo os dois da extremidade um pouco maiores e com recuo lateral. O andar térreo, sob a projeção do pavimento superior, serve como abrigo de carros, e nos fundos, lavanderia, sanitário e dormitório de empregada. O programa se distribui nos dois pavimentos superiores, no primeiro, sala de estar com lareira, sala de jantar e cozinha; e no segundo três dormitórios e um banheiro. A edícula abriga lavanderia, sanitário e dormitório de empregada. Esse projeto, segundo BUZZAR (2014, p.308) marca “o início de um período de proximidade com a obra corbusiana (racionalista), ajustando-se à vanguarda moderna brasileira.” De fato, no primeiro croquis (FERRAZ, 1997, p.42), que não representa o que foi exatamente executado, fica evidente a preocupação em destacar o recurso do pilotis e da janela em fita. Ao conceber essas casas como um conjunto, um único bloco sem afastamento, com o térreo livre e os pilares recuados, Artigas lança uma nova possibilidade de organização das quadras, uma das suas experimentações em relação à cidade, uma questão sempre presente em seus projetos. A arquitetura de Artigas, segundo MEDRANO E RECAMÁN (2013, p.9), “entre as décadas de 1940 e 1960, foi a que mais impulsionou a crítica e apontou possibilidades urbanas alternativas para a conformação das grandes cidades brasileiras.”

Essas casas continuam como moradias, algumas sofreram algumas modificações, como o fechamento do abrigo de carros. Estão localizadas em bairro residencial altamente valorizado, mas muito próximas do centro financeiro da avenida Brigadeiro Faria Lima que poderá levar a sua transformação em escritórios ou ponto comercial, aos quais poderão se adaptar sem descaracterização do seu estado atual.

A segunda residência do próprio arquiteto (1949), à rua Barão de Jaceguai, 1151, é um marco importante no percurso do arquiteto, da própria arquitetura residencial brasileira e de sua relação com a cidade, tendo rápida repercussão na imprensa especializada e nos panoramas da arquitetura brasileira, desde *Modern Architecture in Brazil* de Henrique MINDLIN (1956, p.58), "nesta residência extremamente compacta e econômica, que construiu para si, Artigas mostra (...) o seu senso de interpenetração espacial". A partir daí passou a integrar os estudos acadêmicos da década de 1970, como no doutorado (1973) de Yves Bruand - Architecture Contemporaine au Brésil, defendido na L'Université de Paris, só traduzida e publicada no Brasil em 1981.

> a escolha do tijolo, nu ou com uma demão de cal, para paredes, chaminé, armários e estantes fixas permitiu uma aliança extremamente feliz entre materiais tradicionais e materiais modernos, ao mesmo tempo que conservou a linha de absoluta simplicidade que Artigas havia fixado para si mesmo." (Bruand, 1981, p.250)

e no pioneiro levantamento das casas modernas na cidade de São Paulo realizado por Marlene Milan Acayaba para o seu mestrado (1983), onde apresenta minuciosa descrição do espaço, da estrutura e dos elementos construtivos.

Com exceção da garagem, o programa se organiza sob uma cobertura contínua, quando o arquiteto avança no controle total do espaço, experimentação que o levará nos projetos seguintes ao bloco único sob ampla cobertura. Esta casa seria, segundo BUZZAR (2014, p.311), "a um só tempo, esforço de aproximação com a arquiteta moderna brasileira, que Costa e Niemeyer formatavam, e empenho na tarefa de edificar diante das condições que a indústria da construção possibilitava, bem como a síntese dos custos dessa relação." Quanto à implantação longitudinal no meio do lote e paralela à rua, desconstruindo a noção de frente e fundos é uma ruptura com o modelo tradicional de ocupação do lote e de relação com a cidade, que segundo MEDRANO e RECAMÁN (2013, p.30), "nessa experiência da segunda casa do arquiteto, podemos encontrar as soluções generalizáveis, ensaiadas ainda em lote suburbano, mas cujo destino, breve, era o lote urbano."

Situada no Campo Belo, área residencial, mas já bastante verticalizada, em terreno anexo ao da sua primeira residência, também um bem cultural de grande relevância, constituindo um conjunto inédito no panorama da arquitetura moderna, que assim deveria ser considerado, entretanto o tombamento toma as duas casas isoladamente. Na primeira casa (1942), depois de algum tempo como ponto comercial, atualmente mora um de seus filhos, resgatando sua função original. A segunda (1949) está alugada para a revista GIZ, que valoriza seu papel simbólico, sabendo aproveitá-lo como imagem de sua plataforma editorial

Segundo Allex Collontonio, criador da plataforma,

> "Não dá pra fugir do clichê: GIZ é um sonho que deu certo. Trata-se de um portal on-line com notícias quentes e diárias, revista impressa com periodicidade quase trimestral e conteúdo totalmente sob medida, com operação em uma sede projetada por ninguém menos que Vilanova Artigas, um dos arquitetos mais importantes da nossa história. Com tecnologia e explorando o potencial da web, a GIZ celebra valores como a memória afetiva, o conhecimento, o gesto manual. https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/casa-e-cia/noticia/2016/08/giz-a-nova-plataforma-de-conteudo-de-allex-colontonio7072093.html acesso 30/07/2018

Trata-se de uma atividade compatível com sua estrutura, que oxalá permaneça, pois, conforme comentado na introdução, embora essas casas de Artigas, segundo as definições de Casas-Museus do Icomos, poderiam ser assim classificadas, o acervo do arquiteto não mais se encontra aí, foi doado à FAU/USP, que também é a sua casa, onde conta com o apoio institucional para seu gerenciamento, além de facilitar o acesso a estudantes e pesquisadores, descartando essa hipótese como alternativa a sua preservação. O potencial de uso dessa casa é enorme, podendo pela sua espacialidade abrigar as mais diversificadas atividades, entretanto, vale observar à guisa de propostas futuras que, apesar de ruas bem arborizadas no seu entorno, são poucas as praças e espaços públicos, podendo esse conjunto vir a constituir uma área pública, tornando-se uma referência na região como lugar de lazer e convívio.

A residência Rubens Mendonça (1958), ou Casa dos Triângulos, à rua Guaçu, 176, no bairro do Sumaré, uma área estritamente residencial, porém muito próxima de uma via comercial de trânsito intenso. Esta casa, segundo documentação da Fundação Vilanova Artigas, é de autoria de Artigas e Carlos Cascaldi, as plantas de prefeitura estão assinadas por Vilanova Artigas como arquiteto e construtor responsável (PETROSINO, 2008, p.396). Esta residência é reconhecida por alguns pesquisadores, e até mesmo pelo próprio arquiteto, como decisiva na sua investigação formal que, a partir daí, adquire outros referenciais.

O sobrado de dois pavimentos sobre a garagem, com acesso lateral por rampa, tem no primeiro piso as salas, a cozinha, o lavabo, a área de serviço, e as acomodações de empregada, que se voltam para o fundo do lote. Nesse pavimento, Artigas vale-se do meio-nível para melhor organização do programa e ao mesmo tempo garantir a fluidez visual. No segundo estão os quatro dormitórios e dois banheiros localizados nos dois extremos. A estrutura é de concreto, com cobertura em laje plana impermeabilizada, com toda a superfície do volume pintada por Rebolo, segundo desenho de Mário Gruber. Ao incorporar a pintura mural ao projeto arquitetônico, Artigas revê o papel da estrutura na composição plástica, lançando a base do volume único, que irá caracterizar seu processo criativo a partir de então. “O desenho abstrato que se forma tem a finalidade de romper, de transformar o volume em superfície. Acho que a contribuição que pude dar para a história da forma na nossa Arquitetura, foi com essa casa.” ARTIGAS, (apud FERRAZ, 1997, p.78).

Enquanto para Kamita, é possível verificar o embrião de uma nova atitude frente à definição da forma, que se redireciona do volume geométrico para a estrutura, uma das características da obra de Artigas que, segundo esse autor, é nesta casa,

> que tal raciocínio começa a se operacionalizar, quando se rompe o princípio da ortoganalidade do desenho dos apoios. (...) Artigas, a partir dessa obra, parece perseguir um novo rendimento da estrutura, tanto no que diz respeito à seção dos elementos portantes mais adequados à solicitação das cargas, quanto na qualidade formal de seu desenho plástico. Em suma, a estrutura passa a ser concebida não mais como mero arcabouço de sustentação do volume, mas como forma expressiva que enriquece e dinamiza a espacialidade da obras. (KAMITA, 2000, p.24)

Para MEDRANO e RECAMÁN (2013: 63), a Casa dos Triângulos traz uma nova postura em relação à cidade, uma vez que “corta qualquer contato com o exterior público, em mão dupla, pois da sala a visão para o exterior é controlada e depurada (avista-se a copa da árvores), bem acima da calçada e dos passantes”, apesar da implantação privilegiar a integração do ambiente doméstico ao recuo frontal, deixando o recuo do fundo do lote como uma área simplesmente livre, onde foi colocado posteriormente uma edícula.

Apesar da racionalidade espacial presente neste projeto, a implantação, os meios níveis e os acessos limitam outros agenciamentos dos espaços, e a pintura da superfície, além de *per si* uma obra de arte a ser preservada, é também decisiva na composição arquitetônica, inviabilizando novas aberturas ou qualquer interferência nas superfícies. Uma casa a ser tratada como uma obra de arte, que poderá interessar a colecionadores de arte ou acolher programas afins, como galerias, pequenas escolas de arte e mesmo escritórios, ou lojas comerciais, que tenham essa consciência sobre o bem cultural e queiram dele se aproveitar. È verdade que podem se valer da área livre dos fundos para complementação da área necessária para acomodar novos programas.

As outras três casas tombadas, projetadas entre 1966 e 1969, antecedem a cassação de Artigas pelo ato Institucional n.5, um período tenso na vida política do país que incidiu diretamente na trajetória do arquiteto, repercutindo em suas investigações e no seu processo criativo, sobretudo as duas últimas, de 1967 e 1969.

A residência Mendes André (1966) situa-se numa rua - Coronel Arthur de Godoy, 185, na Vila Mariana, que ainda se mantém com residências unifamiliares, mas em processo de verticalização, cuja preservação exigirá negociações de difíceis acordos. Segundo levantamento de PETROSINO (2008, p.413) no arquivo da prefeitura, Artigas apresentou um primeiro projeto para esse mesmo lote em 1952, outro em 1956, revisado em 1958, e finalmente um último em 1960, muito próximo do que foi lá executado, sempre para o mesmo proprietário e no mesmo lote, sendo que o último projeto foi assinado por Carlos Cascaldi, como autor do projeto e responsável pela obra. Os registros de Artigas (FERRAZ, 1997, p. 125) datam essa obra em 1966, mas na prefeitura não há nenhuma documentação posterior a 1960.

O programa doméstico propriamente dito se distribui em um único pavimento elevado, apoiado em quatro pilares, deixando o térreo parcialmente livre, apenas com dependências de empregados de um lado, do outro um estúdio e a rampa de acesso ao pavimento superior, a parte central livre serve como abrigo de autos. Se a implantação do volume transversalmente ao lote contrasta com as outras casas da rua, a planta do pavimento superior é convencional, muito próxima da organização dos apartamentos do período, quartos e banheiro de um lado, cozinha ao centro, e sala do outro. Uma disposição espacial até hoje em vigor, que encontrará facilmente novos possíveis moradores.

A inovação deste projeto está na solução estrutural, é uma viga habitada, na definição do próprio arquiteto (FERRAZ, 1997, p. 125): “o andar superior é uma única estrutura, como se a casa se distribuísse dentro de uma grande viga, pois tem a cobertura e o piso atirantados.” Chama atenção também o fechamento da sala para a rua com janelas tipo ideal, na sequência dos dormitórios, uma solução que restringe a relação do interior com o exterior, minimizando o contato da área de convívio social doméstico com a cidade, embora todos os dormitórios se voltam para a rua. Nos primeiros esboços, o fechamento da sala se dava por brises e painel, encimados por uma faixa de vidro

A casa Elza Berquó (1967) à rua Paulo Roberto Paes de Almeida, 51, na Chácara Flora, um bairro residencial, distante da área central, que à época do projeto era considerado um subúrbio. A casa está bem conservada, mantendo seu uso original.

Implantada em um terreno de mais de 550 m², ao qual foi incorporado o vizinho de igual dimensão para a construção do conjunto da piscina, quadra de tênis e quarto de hóspedes, ambos perfazendo um total de mais de mil m². A casa segue implantação já adotada em outros projetos - um único pavimento parcialmente apoiado sobre o abrigo de automóveis, com dependências de empregada ao lado. Entretanto, a distribuição

do programa se dá de forma inusitada, ao redor de um pátio central coberto por uma clarabóia que pode correr sobre guias, deixando essa área ao ar livre, que XAVIER (1983, p.87), destaca como uma referência inusitada em seus projetos, "nesta residência, o centro de maior interesse é o pátio interno - que lembra as soluções da arquitetura romana, que se normalizou pelo mediterrâneo afora –".

A solução estrutural para sustentar a laje nervurada combina pilares de concreto periféricos embutidos na alvenaria e em quatro apoios centrais, dispostos ao redor do pátio, constituídos de troncos de árvores, que recebe a carga da laje através de neoprene, um material novo no contexto brasileiro naquele momento. O tronco de árvore já havia sido utilizado, seis anos antes, em uma casa de praia que projetou para seu irmão. Vale lembrar, que no início dos anos 1960, o uso da estrutura de madeira não processada em casas de veraneio parece ter sido uma constante nesse grupo de arquitetos, tanto Carlos Milan como Paulo Mendes da Rocha usaram esse mesmo recurso em casas também de praia. No entanto, a transposição desse recurso para uma casa em São Paulo, valendo do contraste entre as tecnologias - tronco de madeira não processada e o concreto armado – chama atenção dos pesquisadores, como bem colocou KAMITA (2000, p.42) "para um arquiteto que trabalha frequentemente com técnicas e sistemas de padronização dos componentes da construção e toma o concreto armado como material preferido, realmente causa surpresa o emprego dessa matéria arcaica." Para além do inusitado, essa solução rendeu muitas especulações, até para o próprio arquiteto, que estabeleceu uma relação dessa escolha estrutural com o momento conturbado da vida política nacional do final dos anos 1960:

> "mas fiz essa estrutura de concreto apoiada sobre troncos para dizer, nessa ocasião, que essa técnica toda de concreto armado que fez essa magnífica arquitetura que nós conhecemos, não passava de uma tolice irremediável em face das condições políticas que vivíamos naquele momento".(ARTIGAS, apud FERRAZ, 1997, p.138)

A casa Berquó, seja pelo ineditismo da escolha, seja pela interpretação política da ação, é uma das suas casas sempre lembradas e comentadas.

A casa Telmo Porto (1968) localizada na rua dr. Costa Junior, 230 Perdizes, não mantém o uso residencial, atualmente está ocupada por um escritório, que transformou o recuo frontal em vagas para autos.

Totalmente voltada para o interior, com a construção ocupando todo o lote, sem nenhuma abertura para o exterior e a iluminação proveniente de dois jardins internos e de domos de iluminação zenital, este ambiente configura-se como um refúgio à cidade. Apesar do lugar onde se situa: uma rua tranquila, com uma vizinhança de sobrados típicos da classe média paulistana, Artigas fez desse projeto sua mais enfática manifestação de isolamento ao mundo exterior, como uma reação à censura que vigorava naquele momento.

O programa residencial consistia em um amplo salão social com pé direito duplo no andar térreo, encerrado pela cozinha, lavabo e dependências de empregada. A circulação em rampa leva ao mezanino, em seguida ao pavimento superior onde se localizam três suítes. Embora estrutura, vedação e divisórias tenham sido concebidas como em elemento único, restringindo as intervenções sem comprometimento das várias partes, a organização espacial fluída permite muitos usos.

Essas casas, cada uma delas individualmente, e enquanto conjunto representativo do percurso profissional de Vilanova Artigas, justificam não apenas seu tombamento mas sua real preservação, para a qual tentamos contribuir comentando algumas de suas particularidades, empecilhos e possibilidades de novos usos.

O significado histórico do tombamento das casas de Artigas.

A participação de Artigas na cultura arquitetônica deste país, nos meados do século 20, é decisiva, seja na consolidação da disciplina arquitetônica brasileira, seja na transformação da cidade de São Paulo, segundo MEDRANO e RECAMÁN (2017, p.105),

> entendemos que a obra de Vilanova Artigas foi protagonista desse processo, em que a casa unifamiliar se torna um eixo em torno do qual circulam as questões mais gerais do espaço e da cidade, e – porque não – da sociedade e sua transformação.

O grande número de casas tombadas em relação às outras tipologias no conjunto da obra de Vilanova Artigas justifica-se, não só pela predominância dessa tipologia e seu caráter experimental, mas pelo apreço que o próprio arquiteto tinha pela moradia, como bem identificou XAVIER (1983, p.87)

> "Vilanova Artigas sempre teve um carinho especial pela casa, pelo abrigo primeiro do homem e de sua família, encarando o ato de morar como a apropriação de um espaço da própria natureza, agora a natureza recriada ou, digamos, dominada". (...) "são casas despojadas dentro de estruturas requintadas, e sábias dentro de sua logicidade, que permitem uma total liberdade de distribuição das funções ou atividades domésticas."

As sete casas tombadas pelo Conpresp, em 2018, dispensam qualquer justificativa, uma vez que são historicamente legitimadas, não só integram o período mais consagrado pela historiografia 1943 - 1969, como são as mais referenciadas, corroborando a forte relação, ou até mesmo a dependência, do reconhecimento dos bens culturais a partir da história. Longe de revelar novos dados, esse tombamento se valeu da fortuna crítica dessas casas para seu reconhecimento, cabendo também, como já comentado acima, ao reconhecimento como bem cultural das obras esquecidas pela história. Importante situar cada uma delas enquanto representação da contribuição de Artigas, que necessariamente deve incluir, no âmbito das moradias, a sua primeira residência (1942); a casa Baeta (1956), a Taques Bittencourt 2 (1959), lembrando que tombamento não é a única forma de preservação e nossa história ilustra com muita evidencia que este também não é uma garantia para sua preservação. O inventário dessas casas, insistimos, é uma etapa necessária. Criar um dossiê que reúna todas as informações possíveis: material gráfico, dos primeiros estudos aos projetos executivos de arquitetura, estrutura, instalações, paisagismo, os processos de aprovação na prefeitura, os memoriais descritivos, as possíveis correspondências com os proprietários, a documentação fotográfica de época e atual, o levantamento métrico do imóvel, do seu estado de conservação à época do tombamento, identificação das patologias, e tudo que uma pesquisa puder levantar relacionado aos bens culturais é talvez a forma mais eficiente de preservação.

Um inventário, o mais completo possível, de todas as obras de Artigas é o desafio que se coloca aos pesquisadores de arquitetura moderna. Muito já se produziu, é verdade, mas as informações estão dispersas nos vários trabalhos, e cabe aos responsáveis pela sua preservação a reunião dos dados para que se tenha uma leitura a mais completa possível desses bens. Essa mudança de foco do tombamento para o inventário pode contribuir para atrair os proprietários, locatários e todos os envolvidos nesses bens no sentido de sua

preservação, uma vez que não os envolverá apenas na manutenção de um imóvel, mas à documentação histórica.

Por fim, considerando o bom estado de conservação dessas casas, um dos desafios, talvez o maior, a ser enfrentado na preservação dessas casas é o confronto entre as necessárias adequações às novas demandas programáticas e as restrições impostas pelo tombamento. Os projetos de restauro e / ou acréscimos dessas casas devem, em qualquer circunstância, agregar valor ao bem, estabelecendo um diálogo à altura de sua qualidade arquitetônica. Um projeto que, antes de tudo, entenda o bem cultural e reconheça seu significado histórico, para dele tirar proveito e não a ele se submeter. À uma arquitetura histórica só se responde como uma excelente arquitetura contemporânea.

REFERÊNCIAS:

ACAYABA, Marlene Milan. **Residências em São Paulo 1947-1975.** São Paulo: Romano Guerra Editora, 2011.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca ltda, 1957

BARDI, Lina Bo. As casas de Artigas. Revista **Habitat** 1950, n.1

BRANDI, Cesae. **Teoria da Restauração**. Cotia: Ateliê editorial, 2004.

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

BUZZAR, Miguel**. João Batista Vilanova Artigas elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira, 1938-1967.** Mestrado, FAU/USP, São Paulo, 1996.

CARVALHO, Ana Cristina (org.). **Museus-Casas Históricas no Brasil.** São Paulo: Curadoria do Acervo Artístico Cultural dos Palácio de Governo do Estado de São Paulo, 2013.

COLLONTONIO, Allex . **GIZ**. https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/casa-e-cia/noticia/2016/08/giz-a-nova-plataforma-de-conteudo-de-allex-colontonio7072093.html acesso 30/07/2018

COTRIM, Márcio. **Vilanova Artigas. Casas paulistas.** São Paulo: Romano Guerra Editora, 2017.

FERRAZ, Marcelo (org.). **Vilanova Artigas.** Instituto Pietro e Lina Bo Bardi, 1997.

GOLDHAGEN, Sarah. **Welcome to our world. How built environment shapes our lives**. New York: HarperCollins, 2017.

KAMITA, João Massao. Vilanova Artigas. São Paulo: Cosac&Naify, 2000.

MEDRANO, Leandro e RECAMÁN, Luís. **Vilanova Artigas. Habitação e cidade na modernização brasileira**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

MINDLIN, Henrique. **Modern Architecture in Brazil**, Colibri, Lisboa, 1956.

PETROSINO, Maurício. **João Batista Vilanova Artigas residências unifamiliares: a produção arquitetônica de 1937 a 1981.** Mestrado, FAU/USP, São Paulo, 2009.

ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

THOMAZ, Dalva Elias. **Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira**. Mestrado, FAU/USP, São Paulo, 1997.

THOMAZ, Dalva Elias. **Artigas a liberdade na inversão do olhar; modernidade e arquitetura brasileira**. Doutorado, FAU/USP, São Paulo, 2005.

XAVIER, Alberto; CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. Arquitetura Moderna Paulistana. São Paulo: Editora Pini, 1983.

Venanparq
Salvador - 2018

REALISMO E MODERNISMO EM VILANOVA ARTIGAS

REALISM AND MODERNISM IN VILANOVA ARTIGAS

REALISMO Y MODERNISMO EN VILANOVA ARTÍCULOS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

BUZZAR, Miguel Antônio
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do IAU USP e do PPAU IAU USP
mbuzzar@sc.usp.br

REALISMO E MODERNISMO EM VILANOVA ARTIGAS

REALISM AND MODERNISM IN VILANOVA ARTIGAS

REALISMO Y MODERNISMO EN VILANOVA ARTÍCULOS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Ainda causa muito estranheza os termos utilizados por João Batista Vilanova Artigas para criticar a Arquitetura Moderna nos textos Le Corbusier e o Imperialismo de 1951 e Caminhos da Arquitetura Moderna de 1952, ambos publicados inicialmente na Revista Fundamentos. Esses textos permitem compreender as questões políticas presentes na obra de Artigas e o Realismo presente em suas formulações. O desfecho dessas questões ocorreu após a morte de Stálin e para Artigas representou a possibilidade de articular Modernismo com Realismo, o que veio a permitir a elaboração de suas concepções arquitetônicas que deram origem a "Escola Paulista" de arquitetura.
PALAVRAS-CHAVE: Modernismo; Realismo; Escola Paulista.

ABSTRACT:
The terms used by João Batista Vilanova Artigas to criticize Modern Architecture in the Le Corbusier and Imperialism texts of 1951 and the Paths of Modern Architecture in 1952, both of which were initially published in Fundamentos Magazine, are still very strange. These texts allow us to understand the political issues present in Artigas' work and the Realism present in his formulations. The outcome of these questions occurred after the death of Stalin and Artigas represented the possibility of articulating Modernism with Realism, which allowed the elaboration of his architectural conceptions that gave rise to the "Escola Paulista" of architecture.
KEYWORDS: *Modernism; Realism; Escola Paulista.*

RESUMEN:
En los textos Le Corbusier y el Imperialismo de 1951 y Caminos de la Arquitectura Moderna de 1952, ambos publicados inicialmente en la Revista Fundamentos, siguen siendo muy extrañecidos los términos utilizados por Juan Bautista Vilanova Artigas para criticar la Arquitectura Moderna en los textos Le Corbusier y el Imperialismo de 1951 y Caminos de la Arquitectura Moderna de 1952. Estos textos permiten comprender las cuestiones políticas presentes en la obra de Artigas y el Realismo presente en sus formulaciones. El desenlace de estas cuestiones ocurrió después de la muerte de Stalin y para Artigas representó la posibilidad de articular el Modernismo con Realismo, lo que vino a permitir la elaboración de sus concepciones arquitectónicas que dieron origen a la "Escuela Paulista" de arquitectura.
PALABRAS-CLAVE*: Modernismo; Realismo; Escola Paulista.*

INTRODUÇÃO

Por vezes, lemos o conjunto da obra de um arquiteto como fruto de uma única e grande elaboração. Certamente, em muitos casos, há questões que os arquitetos perseguem de forma contínua e formulações que parecem acompanhar a totalidade da produção de um arquiteto. Em alguns casos, delimitamos fases, mas essas só aparecem quando percebemos grandes rupturas. Talvez devêssemos atentar que, de fato, há mudanças, mas também, há permanências. Por outro lado, existem trocas de significados e questões de mesma natureza comparecem com pesos diferentes ao longo de uma carreira. Afirmar uma continuidade é mais seguro, mas não deixa de ser atraente, perseguir as dissonâncias e investigar as entrelinhas de um discurso ou suas lacunas explicativas. Esse trabalho, pretende examinar como as concepções realistas e modernas de Artigas, apesar de contrapostas, foram por ele entrelaçadas e são constituintes de sua arquitetura, ou da chamada Escola Paulista, bem como o inusitado conceitual dessa articulação.

ARTIGAS, A FORMAÇÃO DA CONCEPÇÃO ARQUITETÔNICA DA ESCOLA PAULISTA

Ainda causa muito estranheza os termos utilizados por João Batista Vilanova Artigas para criticar a Arquitetura Moderna nos textos Le Corbusier e o Imperialismo de 1951 e Caminhos da Arquitetura Moderna de 1952, ambos inicialmente publicados na Revista Fundamentos. Artigas em 1981, quando da republicação de uma coletânea de seus textos, na qual estes dois se fizeram presentes, explicitou, como via e analisava o contexto político-cultural que emoldurava o conteúdo dos mesmos. Explicando aquele momento, assim iniciava a apresentação da coletânea:

> Dos textos aqui reunidos, os que primeiro publiquei são os de 1951 e 1952, em Fundamentos, uma revista de cultura política de cuja direção participei. São *Le Corbusier e o Imperialismo* e *Caminhos da Arquitetura Brasileira*. Dificilmente pode-se compreendê-los hoje sem considerar o complexo político-cultural dentro do qual foram concebidos. Começa a *guerra fria* e, com ela, o fim da unidade entre os intelectuais e artistas que participaram a seu modo dos horrores da guerra recém-terminada. A ruptura da unidade abriu uma batalha ideológica e política travada entre grupos que se formaram: os do campo da guerra e os do campo da paz, como dizíamos então, cujos lances e escaramuças mais ruidosos deram-se entre os escritores. (ARTIGAS, 1986, p. 11)

Essa apresentação é importante, primeiro porque, aponta a dimensão política do fazer cultural e segundo porque explicita a linguagem correspondente ao fazer artístico, daqueles que, como Artigas, se reivindicavam do campo da paz, em oposição ao grupo do campo da guerra:

> Nas artes plásticas, a polêmica conduziu-nos a necessidade de rever as teses críticas arranjadas pela geração que vinha de 1922. O conflito era preliminar para a montagem das Bienais e para a marginalização temporária de parte da produção artística já conhecida entre nós. Foi necessário redefinir alguns conceitos e um realismo social, que queria tomar conta dos acontecimentos históricos recusou a alienação que reconhecia no "abstrato" de algumas propostas artísticas que fizeram moda. (IDEM, p. 12)

A discussão carregava o fazer artístico com um conteúdo político que opunha os proponentes e adeptos do socialismo (paz), por um lado, e os defensores do capitalismo (guerra), por outro. Naquele período, os Partidos Comunistas propunham-se como defensores da Paz. Vários congressos artísticos e culturais, em termos internacionais, eram promovidos pelos PC sob essa insígnia e a Paz deveria garantir a manutenção da

divisão dos blocos da guerra fria, o bloco capitalista (ocidente) e o bloco socialista (Europa do Leste, a URSS e, também, mas com especificidades que fogem a discussão desse texto, a China, além da Coréia, cuja guerra terminaria em 1953). Esse conteúdo político levava à ideia de rever as *teses de 1922*, rever no sentido de secundarizar a natureza da própria Semana de 22, ou seja, rever a sua dimensão Moderna. Sabemos que o Modernismo de 22 não abarcava a abstração, mas a renovação artística que franqueava, não deixava de estimular a pintura abstrata como possibilidade, que se realizava justamente na década de 1950 com o Concretismo.[1] Para Artigas e os defensores do campo da Paz, o Modernismo e o Concretismo eram alienantes e a linguagem artística que neutralizava essa alienação era a do Realismo Social, cuja matriz não era outra que não a do Realismo Socialista soviético que encontrava uma renovação em movimentos como o Neorrealismo italiano. Mas não significava apenas neutralizar. O Realismo era o oposto do Abstracionismo, o Realismo artístico, de forma geral, tinha como objetivo conscientizar o povo oprimido dessa sua condição e ao fazê-lo pretendia ou postulava que estimulava um posicionamento político contrário ao capitalismo.

Criticar o Modernismo na arquitetura, não era tarefa fácil. Pela qualidade e sucesso que arquitetura moderna brasileira alcançou naquele período com revistas internacionais publicando longas reportagens sobre a arquitetura moderna brasileira, pela formulação, a partir de Lucio Costa, de uma linguagem moderna brasileira, portanto, em princípio, aposta a alienação, pela trajetória de vários arquitetos modernos brasileiros, comprometidos com um engajamento político socialista, a começar por Oscar Niemeyer e, em função, do próprio percurso arquitetônico de Artigas, que durante a década de 1940 e até aquele momento era um produtor e estimulador da Arquitetura Moderna em São Paulo.

A chave inicial de crítica ao Modernismo, foi remeter a discussão para fora do contexto nacional, mas de forma arguta, atacando, inicialmente, aquele que mobilizava boa parte da produção moderna local, Le Corbusier. Assim, no primeiro texto, *Le Corbusier e o Imperialismo*, ainda que centrado no arquiteto franco-suíço, era utilizado como senha para uma discussão maior. As críticas excediam a sua pessoa e as considerações finais sobre os propósitos dos arquitetos modernos, não deixavam dúvidas quanto a natureza negativa do Modernismo:

> Pretendendo diminuir as contradições da burguesia caduca, desmascaram-se muitos líderes do movimento modernista - cada qual por sua vez. Aparecem claramente agora, o que sempre foram: ideólogos da classe dominante, defensores impertérritos da ordem burguesa, da alardeada civilização ocidental. (IDEM, p.61)

Negando, qualquer possibilidade da Arquitetura Moderna ser um agente ativo no processo de transformação social e construção de um novo mundo, alocava o modernismo em um lugar oposto ao da emancipação do homem, que para Artigas, não possuía atalhos, era uma tarefa exclusivamente política e esta tarefa "a história confiou ao proletariado, que está a cumpri-la" (ARTIGAS, 1986, p. 62). O resultado de suas formulações indicava que a tarefa de acabar com a desordem e exploração capitalistas e conquistar a emancipação social estava a cargo do proletariado, através da Revolução e como militante comunista, tal missão apenas seria possível sob a direção do Partido Comunista.

[1] Em dezembro de 1952, o Grupo Ruptura, inicialmente formado por Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Kazmer Féjer, Anatol Wladyslaw e Leopoldo Haar realizou sua primeira exposição, ou a primeira exposição do Concretismo no MAM/SP.

Essa concepção teve origem nos debates entre a vanguarda soviética e os adeptos do Realismo Socialista, entre os anos 1920 e 1930. A matriz político-arquitetônica que adotava e que se tornou hegemônica entre os arquitetos comunistas após a desqualificação e desorganização da vanguarda soviética no início da década de 1930, havia sido formulada pelo arquiteto francês André Lurçat, também, na década de 1930. Segundo Bruno Cassetti com Lurçat "*surge de alguna manera una distinción de niveles entre política e arquitectura, entre declaraciones de principio y praxis professional (...)"* [2]

Lurçat chegaria à URSS não mais para pensar a dimensão da arquitetura e do urbanismo na construção do socialismo, como os Construtivistas propunham, na medida em que o socialismo era construído pelo planejamento estatal, através dos Planos Quinquenais sob controle e direção do Partido Comunista (PCURSS). Sua concepção solicitava à arquitetura um "lugar" diferente do imaginado pela vanguarda. Para Lurçat, conforme Cassetti, esse lugar era o da representação do socialismo que o PCURSS estava construindo:

> Si, por una parte, el problema de la arquitectura ya no podía ser visto como problema específico, prescindindo de la óptica del realismo programado; si el arquitecto ya no podía proponer su próprio papel 'ideológico', su própria representación intelectual al servicio del sistema, en cuanto que era el sistema el que había asumido esta función, sin embargo, el proceso de reducción al que éste había estado sometido dejaba abierto un valor de no omisible importancia para los fines de la socialización del sistema, esto es, su 'representacion'. Representación como comunicación institucional, precisamente en cuanto la institución, en esencia de 'forma', de mediación entre sociedad y Estado, entre clase y partido, se había transformado en la condición necesaria para el consenso del Plan. [3] (grifo no original)

Artigas era um dirigente intermediário do Partido Comunista em São Paulo, mas com grandes responsabilidades políticas. A revista Fundamentos era uma publicação de formação do PCB e ele era seu editor. No mesmo período, o Partido iniciou uma ampla política interna de formação dos seus quadros militantes. Segundo Jacob Gorender:

> De 52 até 56, o PCB criou um aparelho de educação de extraordinárias dimensões para um partido na clandestinidade. Creio que em certo momento, devia haver cerca de quarenta escolas funcionando em todo o país. (...). Basicamente, o curso Stálin, com duração de um mês, constava de comentários sobre a União Soviética, tomando como 'gancho' a última obra de Stálin, Problemas econômicos do socialismo na União Soviética (...) Esses cursos se inseriram num esforço que não era só brasileiro, mas mundial, do movimento comunista. a intenção consistia em transmitir um cânone doutrinário uniformizado, que vinha de Moscou e do Cominform*. (...) Stálin achava-se no auge: aparecia como o supremo vencedor da guerra, era considerado um herói inexcedível e nós não tínhamos acesso a fontes de informação para pensar de modo contrário. (...). Os cursos do PCB não incluíam apenas conceitos doutrinários e orientações políticas, como também certas normas éticas

[2] Cassetti, Bruno, *André Lurçat en la URSS: la recuperación de la arquitectura como institución, in Vv.Aa., Socialismo, Ciudad y Arquitectura URSS 1917-1937, p.196.*

[3] Idem, ibdem, p.197.

> e de comportamento partidário. Porque se procurava formar o militante dentro do padrão de abnegação total à causa do partido. 'O partido é tudo', dizia-se.[4]

Mesmo que não concordasse reservadamente naquele momento com as elaborações Neoclássicas do Realismo Socialista soviético, conforme relato de Jacob Gorender, sobre a viagem naquele período à URSS, quando Artigas voltaria *"perplexo e irritado, porque a arquitetura praticada na URSS era antiquada e de mau gosto"*[5], não deixava de atacar a Arquitetura Moderna. Nesse caso, tratava-se de um alinhamento maior com as posições partidárias, que se remetia a toda disputa entre a direção do PCURSS e os construtivistas, que, como observado, acabaria na década de 1930 com a interrupção da atividade da vanguarda russa e a adoção das formulações de Lurçat para a arquitetura. Alinhamento, que como dirigente responsável pela formação política dos militantes não podia deixar de exercer, mesmo que o fizesse de forma crítica.

No segundo texto, *Caminhos da Arquitetura* Moderna, Artigas parecia propor-se a explicar as formas modernas a partir da própria teleologia moderna, "Algumas formas da Arquitetura Moderna parecem absurdas e chocam dando a impressão de serem produtos do acaso, da fantasia, unicamente da fantasia do arquiteto que as imaginou. Entretanto não é assim" (Artigas, 1986, p.63). Ou seja, depois de escrever, "entretanto", seria lógico que um arquiteto moderno explicasse que as formas modernas são fruto do "espírito da época", iluminado pela racionalidade da indústria, por exemplo. Mas, ponderando que as formas modernas, apenas aparentemente, seriam fantasiosas, desprovidas de fundamentações, concluía diretamente: "se as formas são absurdas, é porque as premissas são irracionais" (ARTIGAS, 1986, p. 63). No texto, para Artigas, a irracionalidade moderna era da mesma ordem da irracionalidade capitalista e estava a serviço da burguesia e nessa linha todos os mestres modernos, bem como toda arquitetura moderna, deveriam ser combatidos e negados. Inclusive a Arquitetura Moderna Brasileira deveria ser recusada:

> Hoje, a Arquitetura moderna Brasileira, progride no sentido de servir de cartaz de propaganda para tudo quanto é malandragem comercialesca do tipo vendas em condomínio e Hotéis em Praias Desertas, ao mesmo tempo que concorre, para reforçar a penetração do imperialismo, dando-lhe cobertura para entrar despercebido pelas portas do tipo Bienal de São Paulo ou União Cultural Brasil-Estados Unidos. (IDEM, p.79)

Em que pese a sua aderência a linha político-cultural do Comunismo Internacional, Artigas não encaminhou a sua análise em prol da prática arquitetônica realista. Além de não apreciar a arquitetura neoclássica soviética, negou-se na conclusão do texto a sustentar a versão brasileira do realismo socialista que a direção do PCB vislumbrava, a saber, uma arquitetura de extração Neocolonial.

Após defender que o proletário russo usufruísse da arquitetura neoclássica, ou beauxartiana, porque fora o que de melhor a burguesia havia produzido e atacar todos os mestres modernos, além da arquitetura moderna brasileira, criticou a pretensão moderna em solucionar o problema do déficit habitacional, uma miragem criada pelos arquitetos modernos, pois apenas no socialismo a questão do déficit poderia ser solucionada. Enquanto arquiteto que tinha por ofício o projeto, concluía o texto perguntando:

[4] Gorender, Jacob, Memória - o PCB, a FEB e o Marxismo, entrevista à Freire, Alípio e Venceslau, Paulo de Tarso, in Teoria e Debate, nº 11, p.28.

[5] Idem, ibdem.

> Surge afinal a questão: onde ficamos? ou que fazer? Esperar por uma nova sociedade e continuar fazendo o que fazemos, ou abandonar os misteres de arquiteto, já que eles se orientam numa direção hostil ao povo, e nos lançarmos na luta revolucionária completamente? (IDEM. p. 79)

Sua resposta, a pergunta que ele mesmo formulará foi, incialmente, clara e concisa “Nenhum dos dois, unicamente”. Mas após algumas considerações e afirmando que até que os arquitetos estabelecessem uma ligação com as massas populares, não haveria “arquitetura popular”, concluía “Até lá...uma atitude crítica em face da realidade” (Idem, p.79).

A não resposta sobre o que fazer enquanto arquiteto que projeta, apenas demonstra que na verdade, Artigas estava imerso em contradições. Praticava uma arquitetura moderna, mas política e ideologicamente interpretava-a como um instrumento do imperialismo, a arquitetura neoclássica era inadmissível e o neocolonial também. Como responsável pela formação tinha que propagandear a linha do Partido. Enfim, a atitude crítica era uma forma de suspender uma decisão que precisava ser tomada.

A chance para tanto, ou o desenlace em relação a arquitetura viria após a morte de Stalin, quando em dezembro de 1954, no *Congresso da União Geral dos Arquitetos*, Nikita Krushev, sucessor de Stálin, criticou o Realismo Socialista e abriu as possibilidades para que várias linguagens artísticas em todas as disciplinas pudessem ser trabalhadas. Possibilidades que depois se aprofundaram quando em 1955 ocorreu a condenação do supérfluo e do ornamento, na verdade a condenação do Realismo Socialista na arquitetura, a ornamentação Neoclássica . Livre da imposição cultural partidária, Artigas pode pensar e elaborar a sua arquitetura.

A construção de uma linguagem própria deu-se no fecho interpretativo comum entre a noção da arquitetura como representação e sua dimensão social. Isso permitiu a Artigas, de forma inusitada, pensar o Realismo associado ao Modernismo.

A obra que permite verificar essa elaboração é a Casa Baeta, projetada em 1956. Com ela, reatou-se com o seu desenvolvimento arquitetônico moderno anterior aos artigos de Fundamentos e, a partir dela, acrescentou novas soluções. O volume único e assobradado com piso um intermediário (um mezanino interno), agregava várias informações, entre as quais se destacava o concreto, que não mais se limitava à estrutura e ganhava visibilidade nas empenas frontal e posterior. De forma ambígua, sendo cegas, as empenas anunciavam a mudança na organização interna da planta, cujo resultado seria uma definitiva compactação da edificação, que cada vez mais se voltava para o seu próprio corpo, indicando dois conteúdos na reorganização funcional da planta. Um simbólico, a casa era um “mundo” paralelo ao exterior, com complexidade própria, que o volume único configurava e encerrava. Outro funcional, o volume deveria conter o planejamento das atividades domésticas e os ambientes seriam localizados, em relação à rua, conforme a intensidade da relação interior-exterior. A obra trazia novas questões. As empenas de concreto registravam a impressão “digital das tábuas” das fôrmas dispostas na vertical. A casa erguia-se sem revestimento, o concreto comparecia apenas pintado de branco. Rugoso e denso, o concreto revelava a heterogeneidade da produção industrial e as fissuras técnicas com as quais o arquiteto tinha que lidar. Era um material moderno, produzido industrialmente, mas a sua textura imperfeita revelava e representava as dificuldades da produção industrial. Completando, a cobertura era de telha de barro e o uso da cor aparecia internamente de forma acentuada. A forma assimétrica do pentágono da empena, se por um lado concedia as aberturas das janelas numa lateral, por outro, era a confirmação de uma releitura de casas populares de

madeira que as fôrmas desenhavam. A concepção precisa, mais de uma vez, Artigas explicitou, como quando afirmou que as marcas das fôrmas de madeira deveriam remeter, quando retiradas:

> A casa em que vivi quando era criança e jovem em minha terra, no Paraná. Em todo o caso, eu quis fazer nesta obra uma casa paranaense [...], como quem vai buscar no amor juvenil que essa casa me tinha deixado a expressão que eu tinha que botar nesta obra. (IDEM, p. 77)

Do ponto de vista da apropriação do repertório de uma arquitetura "menor", mas que continha uma honestidade construtiva legítima e que interessava, essa operação surgia como adequada. A questão para Artigas era como apropriar-se dos princípios, dessa honestidade, sem cair numa tipologia imitativa.

O Paraná nos anos 1950 era uma área de expansão da economia agrícola e certamente o Paraná da infância de Artigas, cujos exemplares arquitetônicos em madeira ainda podiam ser encontrados em grande quantidade, era uma "província" periférica. Incorporar a *margem*, através das suas construções em uso, *como fonte de cultura ativa*, ao centro, à *metrópole*, como local por excelência do desenvolvimento, e assim criar a arquitetura nacional como a representação da *fisionomia* dupla do país, essa foi a operação efetuada por Artigas. Acionar a arquitetura da *margem*, significava admitir que as suas soluções incorporavam qualidades. A casa foi elaborada em um feixe conceitual no qual pôde reassumir o modernismo, não apenas porque o realismo socialista havia sucumbido, mas porque o seu modernismo buscava trabalhar as manifestações populares distanciando-se das criticadas dimensões formalistas e abstratas.

Os processos construtivos arcaicos que a casa figurava, não eram exclusivos das margens, estavam presentes em todas as construções, incluindo as da metrópole. Utilizar o Paraná como referência, também, revelava que as assimetrias construtivas estavam presentes em todos os lugares. Na metrópole e nas obras modernas de Londrina, que havia projetado muito recentemente, e não apenas no Paraná da infância. A rugosidade do concreto, era a representação da rugosidade do desenvolvimento brasileiro, do arcaico que " teimava" em resistir. A sua arquitetura representava o desenvolvimento, uma arquitetura em concreto que absorvia novos materiais, apropriados para os novos programas, mas não deixava de realisticamente representar as resistências ao desenvolvimento industrial.

Com múltiplas informações, essa casa, seria um marco na sua produção, uma concepção chave para o que seria conhecido como Escola Paulista, e que a partir dela conheceria novos passos a completar e lapidar esse caminho.

Esses passos foram desenvolvidos em mais 2 projetos residenciais, a Casa dos Triângulos, ou Casa Rubem de Mendonça, de 19587 e a II Casa Bitencourt 1959. Na primeira, a figuração da seriação dos triângulos anunciava a devoção à industrialização e a presença de formas triangulares em toda a residência remetia a noção de centralidade da arquitetura no pensamento artístico. Na segunda, novamente a rugosidade do concreto aparente se impunha e a solução estrutural a definir o espaço arquitetônico, tão cara da Escola Paulista surgia com clareza exemplar. Entretanto, nessa residência há uma outra componente que articula o Modernismo, que nunca abandonara, ao Realismo, com o qual ideologicamente via-se comprometido, independente, da liberdade que passara a desfrutar após a morte de Stálin. A grande sala como o espaço de articulação da obra, que estava presente em vários de seus projetos residenciais, inclusive anteriores a casa Baeta, na Casa Bitencourt passava a possuir um significado ampliado. No volume único autocentrado, o espaço comum, uma verdadeira sala-praça adquiria nova dimensão conceitual, com a circulação periférica

organizava espacialmente o conjunto da obra, e adquiria uma configuração inovadora, trazendo para o interior da residência uma espacialidade urbana. A casa continha uma cidade. Esta é o lugar de formação social do homem moderno, o espaço da disputa democrática. A casa, continha e era definida pelo espaço de formação, a casa antecipava a cidade e permitia uma primeira experiência coletiva, marcada pelo convívio que integrava a família e suas atividades. A casa era um mundo alternativo ao mundo da desordem capitalista e da vida desprovida de sociabilidade. Se a pintura e a literatura realistas transmitiam mensagens de denúncia das péssimas condições de vida da maioria da população, ou de manifestações legítimas da população contra o capitalismo, mensagens estas que deveriam contribuir para a conscientização dos trabalhadores, a arquitetura deveria contribuir para formar um homem para a vida democrática, a partir de sua experiência de vida em um espaço onde a sociabilidade comum era sua marca central. As experiências trabalhadas nessas três casas tiveram como saldo a elaboração das concepções da Escola Paulista, certamente, moderna, mas que abriga uma componente realista, ou de como Artigas interpretou o seu Realismo articulando-o ao Modernismo.

CONCLUSÃO

Entretanto, a dimensão social das soluções unifamiliares era ainda muito restrita. A porção realista de suas obras, assim como a dimensão moderna exigiam que a confluência conceitual presente nas obras adquirisse uma utilização maior. Certamente, tal confluência não foi discutida com as massas populares, mas podia ao menos ser experimentadas por amplas parcelas da população. A oportunidade dessa experiência: veio em 1959 com a eleição de Carvalho Pinto para o governo do Estado de São Paulo e o seu Plano de Ação (PAGE), que apregoava:

> (...) o aumento de bem-estar da comunidade deriva de inversões em setores não sujeitos ao mecanismo automático do mercado, tais como Educação, Cultura e Pesquisa, Saúde e Assistência Social, Justiça e Segurança e Sistemas de Esgoto. (PAGE, 1959, p.19, grifo nosso)

Com essa concepção, o PAGE implantou mais de mil equipamentos públicos no Estado, sobretudo equipamentos escolares, e foi através desse tipo de equipamento que Artigas, bem como outros arquitetos que viriam a ser identificados como da Escola Paulista, pode estabelecer a dimensão social que as casas não permitiam. A sequência de Escolas projetadas por Artigas para o Plano, os Ginásios de Itanhaém (1959), Guarulhos (1960) e Utinga (projetado em 1962, e inaugurado em 1968), e sobretudo a FAU USP, projetada em 1961 e concluída em 1968, definiram a linguagem do concreto bruto e aparente como aquela mais apropriada para a expressão da linguagem moderna e o pátio, a semelhança da sala-praça, e sua dimensão citadina, como o grande espaço de exercício da liberdade e da criatividade, como o espaço de formação social.

Nas discussões do final da década de 1960, esse espaço, teria suas dimensões ampliadas, não sendo apenas um espaço a contribuir para a formação, associado a todas as transformações sociais que fariam do Brasil uma democracia, mas o próprio espaço de formação e de exercício da democracia, em oposição a realidade marcada pelo autoritarismo da Ditadura Militar. Assim, não deixa de ser interessante notar o trânsito de ideias que a obra de Artigas incorpora. A sua concepção política, não permitia vislumbrar a arquitetura como um instrumento de formação de um novo mundo (e também de um novo homem) como os construtivistas russos pleiteavam. Para ele, essa tarefa cabia ao Partido Comunista e sua direção. O Realismo, na pintura e na literatura, devia secundarizar o desenvolvimento da linguagem, em prol da compreensão da mensagem política pelas amplas massas e na arquitetura devia representar o socialismo em construção, como dito, sob

o comando do PCURSS. Nessa elaboração, o Modernismo era interpretado como uma manifestação cultural alienante. A síntese que produziu entre Realismo e Modernismo, que formalmente é possível a partir do desenvolvimento da linguagem arquitetônica que o próprio Modernismo possibilitou, adquiriu ao longo dos anos, mas sobretudo ao final dos anos 1960, uma dimensão de transformação social, justamente, aquela que nos textos do início da década de 1950 criticava como mistificadora e enganadora por parte do Modernismo. A conhecida Função Social da Arquitetura é uma concepção que adquiriu completude e iluminou a obra de Artigas a partir do final dos anos sessenta, inclusive retrospectivamente, mas é uma concepção que conheceu sua construção ao longo de duas décadas e possível de ser entendida a partir das interações entre arquitetura e as dimensões políticas que Artigas agregou à sua produção.

REFERÊNCIAS:

ARTIGAS, João Batista Vilanova. **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas/Pini, 1986.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. A **Função Social do Arquiteto**. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas/Nobel, 1989.

S/A. **Estado de São Paulo, Plano de Ação do Govêrno- 1959-1963- Administração Estadual e Desenvolvimento Econômico e Social**, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1959.

4 – ARTIGOS COMPLETOS DE SIMPÓSIOS TEMÁTICOS

ENTRE HISTÓRIA E PROJETO: AMÉRICA LATINA COMO HORIZONTE DE PESQUISA

Salvador - 2018

CIRCULAÇÃO DE IDEIAS E SUAS APROPRIAÇÕES: UMA REFLEXÃO SOBRE A HISTÓRIA DO URBANISMO NA AMÉRICA LATINA ATRAVÉS DE DIÁLOGOS DISCIPLINARES

CIRCULATION OF IDEAS AND ITS APPROPRIATIONS: A REFLECTION ON THE HISTORY OF URBANISM IN LATIN AMERICA THROUGH DISCIPLINARY DIALOGUES

CIRCULACIÓN DE IDEAS Y SUS APROPIACIONES: UNA REFLEXIÓN SOBRE LA HISTORIA DEL URBANISMO EN AMÉRICA LATINA A TRAVÉS DE DIÁLOGOS DISCIPLINARES

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

ROLDAN, Dinalva Derenzo
Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP; dinaroldan@usp.br

CIRCULAÇÃO DE IDEIAS E SUAS APROPRIAÇÕES: UMA REFLEXÃO SOBRE A HISTÓRIA DO URBANISMO NA AMÉRICA LATINA ATRAVÉS DE DIÁLOGOS DISCIPLINARES

CIRCULATION OF IDEAS AND ITS APPROPRIATIONS: A REFLECTION ON THE HISTORY OF URBANISM IN LATIN AMERICA THROUGH DISCIPLINARY DIALOGUES

CIRCULACIÓN DE IDEAS Y SUS APROPIACIONES: UNA REFLEXIÓN SOBRE LA HISTORIA DEL URBANISMO EN AMÉRICA LATINA A TRAVÉS DE DIÁLOGOS DISCIPLINARES

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Este artigo procura discutir teorias e abordagens metodológicas em diálogo com outros campos disciplinares para refletir sobre a história do pensamento urbanístico na América Latina tendo em vista o trânsito de ideais e as apropriações locais de conceitos urbanísticos. Tratar do urbanismo na América Latina impõe uma reflexão metodológica sobre como abordar uma vasta região, uma diversidade de situações e culturas urbanas, de práticas urbanísticas, mas que, simultaneamente, podemos identificar problemáticas comuns em um mesmo recorte temporal. Neste sentido, este trabalho se organiza em três eixos: o primeiro procura discutir as formas de recorte e modos de análise propostos pela história transnacional ou ainda, conectada; o segundo busca evidenciar uma problemática configurada pelos estudos pós-coloniais a partir da particularidade da América Latina que podem lançar luz à variação dos modelos urbanísticos que perpassam as experiências urbanísticas realizadas na América Latina; e por fim, examinar a proposta do estudo das práticas culturais, e suas categorias de análise, para pensar os mecanismos de apropriação.
PALAVRAS-CHAVE: história do urbanismo na América Latina; História Conectada; práticas culturais.

ABSTRACT:
This paper intends to discuss the history of urbanistic thought in Latin America through dialogue with theories and methodological approaches of different disciplinary fields. Dealing with urban planning in Latin America requires a methodological reflection on how to approach a vast area, with a diversity of urban situations and cultures as well a diversity of urban practices. Although, at the same time, common problems can be identified in the same time cut. Thus, this paper is organized in three axes: the first one seeks to discuss the frames and focus of analysis proposed by the transnational history or connected history; the second one seeks to highlight a problematic set up by postcolonial studies based on the particularity of Latin America that can iluminate the variation of urban models that permeate the urban experiences carried out in Latin America; and finally, to examine the proposal of the study of cultural practices, and its categories of analysis, to examine the mechanisms of appropriation.
KEYWORDS: *History of Urbanism in Latin America; Connected History; Cultural practices.*

RESUMEN:
Este artículo trata de discutir teorías y enfoques metodológicos en diálogo con otros campos disciplinares para reflexionar sobre la historia del pensamiento urbanístico en América Latina con vistas al tránsito de ideas y las apropiaciones locales de conceptos urbanísticos. Tratar el planeamiento urbano en América

Latina requiere una reflexión metodológica sobre cómo abordar un área extensa, con una diversidad de situaciones y culturas urbanas, así como una diversidad de prácticas urbanas. Aunque, al mismo tiempo, se pueden identificar problemas comunes en el mismo corte de tiempo. En este sentido, este trabajo se organiza en tres ejes: el primero busca discutir las formas de recorte y modos de análisis propuestos por la historia transnacional o aún, conectada; el segundo busca evidenciar una problemática configurada por los estudios postcoloniales a partir de la particularidad de América Latina que pueden arrojar luz a la variación de los modelos urbanísticos que atraviesan las experiencias urbanísticas realizadas en América Latina; y por último, examinar la propuesta del estudio de las prácticas culturales, y sus categorías de análisis, para pensar los mecanismos de apropiación.

***PALABRAS-CLAVE**: Historia del Urbanismo en América Latina; Historia Conectada; prácticas culturales.*

INTRODUÇÃO

A perspectiva da circulação das ideias como lugar de análise para a construção da história da arquitetura e urbanismo vem pavimentando um caminho profícuo tratando de questões sobre os modelos e referências urbanísticas, a relação entre os modelos e as práticas profissionais, assim como os trânsitos nacionais e internacionais de ideias sobre a cidade e urbanismo. Refletir sobre a história do pensamento urbanístico na América Latina simultaneamente nos remete a este conjunto de reflexões já produzidas sobre os trânsitos de ideias e a novas problemáticas e enfoques, sobretudo se quisermos pensar um conjunto que ultrapasse os limites das histórias nacionais.

A presença de modelos urbanísticos, técnicas de planejamento, conceitos ou ideias em situações e lugares distintos de sua formulação nos leva a questionar sobre a circulação destes ideários, assim como, suas recepções em contextos variados. É comum encontrarmos na bibliografia uma perspectiva em que os modelos, ou ainda as ideias originais, surgem em um momento - ou por um personagem - singular e a realização destas ideais seriam manifestações desviantes ou deturpadas. Dar ênfase às trocas intelectuais e à circulação de ideias seria uma caminho alternativo buscando antes a compreensão da *construção* destas ideias a partir de seus contextos e ainda como há a *apropriação* em tempo e espaços distintos, afastando-se de uma abordagem em que há uma hierarquia valorativa entre os momentos.

Este artigo[1] procura discutir teorias e abordagens metodológicas em diálogo com outros campos disciplinares para refletir sobre a história do pensamento urbanístico na América Latina tendo em vista o trânsito de ideais e as apropriações locais de conceitos urbanísticos. Tratar do urbanismo na América Latina impõe uma reflexão metodológica sobre como abordar uma vasta região, uma diversidade de situações e culturas urbanas, de práticas urbanísticas, mas que podemos identificar problemáticas comuns em um mesmo recorte temporal. Neste sentido, este trabalho se organiza em três eixos: o primeiro procura discutir as formas de recorte e modos de análise propostos pela história transnacional; o segundo busca evidenciar uma problemática configurada pelos estudos pós-coloniais a partir da particularidade da América Latina para lançar luz à variação dos modelos urbanísticos; e por fim, examinar a proposta do estudo das práticas culturais para pensar os mecanismos das apropriações.

CONEXÕES COMO FOCO E ESCALA DE ANÁLISE

A ênfase nas trocas intelectuais, na circulação de ideias, enfocando redes profissionais, encontros, contatos, deslocamentos, agentes que transitam por estes espaços como a figura do estrangeiro, do migrante, do viajante, do *expert* compõem uma gama de elementos que ganham visibilidade a partir de um reenquadramento analítico que ganhou corpo no debate entre historiadores. Em 2001, a reconhecida revista francesa *Annales, Histoire, Science Sociales* dedicou um volume intitulado *Une histoire à l'èchelle globale* (Annales, n.1, 2001) cujo editorial expressa a intenção de construção de novos recortes espaço-

[1] Este trabalho foi realizado no âmbito da pesquisa de doutoramento intitulada "Unidade de Vizinhança em suas conexões latino-americanas: a construção do conceito e suas apropriações no Brasil, Venezuela e Colômbia entre 1945 a 1958" com financiamento do CNPq e contou com apoio da CAPES/PDSE (2017).

temporais voltando a atenção para história das conexões, das circulações, ressaltando que se trata não apenas de uma mudança de escala, mas de uma variação focal.

No mesmo volume da revista, Roger Chartier no artigo *La conscience de la globalité* analisa as propostas para a história conectada a partir de uma dupla trama de questões. Por um lado, a recusa do enquadramento do Estado-nação como uma entidade social e cultural como forma de delimitação espacial e temporal, propondo antes uma "unidade histórica em uma rede de relações e trocas que as constituem, independentemente da soberania estatal" (Chartier, 2001, pg. 120, Livre tradução da autora) salientando temas como os contatos, encontros, as aculturações e as mestiçagens. Por outro lado, destaca a reflexão sobre a variação de escalas na história, recusando uma superioridade epistemológica de tal ou qual escala, propondo um acordo com relação a referencial de escala em função daquilo que o historiador quer observar. Deste modo, segundo Chartier "o que importa é a eleição de um quadro de estudos capaz de dar visibilidade às histórias conectadas que colocam em relação as populações, as culturas, as economias e os poderes" (Chartier, 2001, pg 121. Livre tradução da autora). O autor atenta para a necessidade de uma reflexão sobre as categorias de análise para a história conectada que respondam a questões sobre a "relação entre apropriação e aculturação, entre reempregos inventivos e extrações culturais" (Chartier, 2001, p.123. Livre tradução da autora) ou ainda para os mecanismos de interação e negociação que operam nos contatos culturais. Salientando a pergunta: "Como situar a mestiçagem cultural entre colonização e globalização dos imaginários?" (Chartier, 2001, p.123. Livre tradução da autora).

Serge Gruzinski contribui para o número da revista com o artigo *Les mondes mêlés de la Monarquie Catholique et autres "connected histories"* em que discute a perspectiva da história conectada e apresenta categorias de análise específicas a partir de um recorte e objeto de pesquisa precisos: o quadro configurado pela Monarquia Católica do século XVI que associava reinos europeus, regiões e outros continentes. O autor problematiza a rigidez dos quadros geográficos e cronológicos das tradições historiográficas e identifica aspectos etnocêntricos escondidos nestes procedimentos. Diz ele:

> (...) não sem razão os estudos culturais e os estudos pós-coloniais colocaram em questão uma história que era a projeção do Ocidente, se suas categorias, de suas ambições, visão dos seus fantasmas sobre o resto do mundo (Gruzinski, 2001, p.86. Livre tradução da autora).

Ele propõe uma visada que reestabeleça as conexões tratando da problemática do contato entre civilizações e culturas procurando evitar a mobilização de "categorias ocidentais ao serviço do etnocentrismo" (2001, p.86) colocando a história conectada como um caminho alternativo à história global e à história comparada.

Ao elencar a Monarquia Católica do século XVI como um "campo de observação", o autor se depara com o processo que ele chamou de "dilatação dos espaços europeus" que foi acompanhado pela difusão mundial dos saberes e dos imaginários europeus mas, complexificando a análise evidencia que este processo "é acompanhado constantemente da descoberta simultânea de uma outra sociedade e de outros saberes" (Gruzinski, 2001, p.94. Livre tradução da autora). Assim ao variar o foco de pesquisa, o autor salienta a constituição de "mundos mesclados" e a conformação de "sociedades mestiças" em que as noções de "local" e "global" se imbricam e se redefinem continuamente.

> Por todos os lugares vigora os sistemas compostos de dominação e de organização do trabalho, dos conjuntos do saber e de técnicas de origens múltiplas, de representações híbridas de si, do espaço e do tempo, das misturas de crenças (Gruzinski, 2001, p.115. Livre tradução da autora).

> Mas como todas estas misturas se desenrolam simultaneamente dentro do movimento da grande monarquia, elas nos incita a refletir sobre a maneira com que o político no senso ampliado, isto é, abordado dentro desta perspectiva global, age sobre as manifestações locais de mestiçagem (Gruzinski, 2001, p.116. Livre tradução da autora).

Gruzinski, assim, vai apresentando questões que vêm à luz pela variação de escala e de visada buscando simultaneamente outras categorias para a análise.

Deste modo, o debate sobre uma perspectiva mais ampla da história que ao mesmo tempo não reproduzisse antigos esquemas e categorias teve espaço e difusão pela proeminente revista Annales, mas não se restringiu a ela. O historiador estadunidense Thomas Bender ao organizar o livro *Rethinking American History in a global age*, publicado em 2002, compila uma série de artigos que apontam limites e possibilidades para a história (norte) americana, e propõe seu "reenquadramento" em que a centralidade da nação seja repensada e propõe a exploração de novos focos e escalas obscurecidos pela ênfase e centralidade da nação. Ele argumenta que "a nação tornou-se o lugar de diferenciação e antagonismos em um sistema de nações" (Bender, 2002, p.7. Livre tradução da autora). Problematizando a nação como unidade natural para a análise histórica, busca, de outro modo, "solidariedades e conexões alternativas". Tal perspectiva, acompanha uma ampliação da espacialização demandando um ajuste de recorte e foco:

> Ao invés de deslocar nosso foco da nação para qualquer outra unidade social/ territorial, poderíamos imaginar um espectro de escalas sociais, tanto maior ou menor que a nação e não a excluindo. (...) deveríamos pensar como mundos sociais interagindo uns com os outros e assim promovendo múltiplos contextos de vida, instituições e ideias (Bender, 2002, Pg 8. Livre tradução da autora).

Deste modo, Bender advoga por um enquadramento analítico para a história americana colocando em evidência os aspectos relacionais, ou ainda as conexões, ora chamada de história conectada, ora de transnacional.

Ao discutir as abordagens da história comparada e conectada para a América Latina, Maria Ligia Prado (2005) apontando suas implicações e limites, confia na possibilidade de uma história comparada *e* conectada. A história comparada foi alvo de críticas por parte de historiadores que viam neste procedimento um risco de ressurgimento de visões eurocêntricas, mesmo que com a intenção de alargar os horizontes pela comparação de situações distintas, a centralidade da nação, por vezes, salientou um campo de antagonismos e diferenciações entre elas. Estudos comparativos por vezes procederam de modo a construir um modelo "ideal" e avaliar os "desvios em graus variados ao modelo edificado" o que refletiria uma determinação de um polo aos outros.

A análise da autora sobre o trabalho e proposta de história conectada de Sanjay Subrahmanyam – que organizou junto com Serge Gruzinski o seminário "*Penser le Monde*" que deu origem a edição temática na Revista dos *Annales* - evidencia a escolha pela conexão buscando evitar o estabelecimento de polos em que haja um determinante e outro subordinado. O deslocamento para o foco nas conexões modifica a escala de

análise, mas não exclui a nação como já mencionado por Bender, trata-se antes do modo como proceder na comparação. Recorrendo à formulação de Marc Bloch[2], a autora delimita os procedimentos para a história comparada.

> Para Bloch, deviam-se escolher dois ou mais fenômenos que parecessem, à primeira vista, apresentar certas analogias entre eles, em um ou vários meios sociais diferentes; em seguida, descrever as curvas de sua evolução, constatar as semelhanças e, na medida do possível, explica-las à luz da aproximação entre uns e outros. De preferência, propunha estudar paralelamente sociedades vizinhas e contemporâneas, sociedades sincrônicas, próximas umas das outras no espaço (Prado, 2005, p. 17-18).

Maria Ligia Prado está pautada especificamente pelos estudos sobre a América Latina em que é possível elencar questões que perpassam os variados países de maneira sincrônica – "Colonização Ibérica, Independência Política, formação dos Estados Nacionais, proeminência inglesa e depois norte-americana" – confia que um modo preciso de comparação ao aproximar casos variados possa revelar semelhanças e diferenças dentro de um mesmo processo. Simultaneamente reconhece na história conectada uma possibilidade de novos recortes em que se buscaria objetos capazes de evidenciar os pontos de contato entre os casos variados, e portanto, novas categorias como o conceito de mestiçagem, a figura do mediador entre grupos e sociedades ou ainda o conceito de transferência cultural.

Particularmente na história da arquitetura e do urbanismo, estudos recentes[3] apontaram a lacuna historiográfica que visasse uma perspectiva de conjunto da América Latina. Estes trabalhos sugerem como método a comparação em estreito diálogo com a história comparada, advertem sobre o risco etnocêntrico presente na bibliografia e ainda vislumbram abordagens que não se restrinjam aos limites nacionais. Marco Aurélio Gomes (2009) dirige o olhar para a América do Sul procurando, através das redes profissionais, aproximar, pela comparação, experiências nacionais distintas e ainda explorar suas singularidades. Ricardo Medrano (2009) visa o urbanismo e a história da cidade na América Latina propondo uma aproximação à história comparada e ao mesmo tempo atento ao tratamento às questões supranacionais a partir das construções nacionais, propondo uma visão do continente em que há um estranhamento entre o Brasil e os países de ocupação espanhola.

Há ainda inúmeros trabalhos que vêm buscando ampliar as possibilidades de discussão sobre a história da arquitetura e urbanismo através das trocas culturais e a circulação de ideias enfatizando novos focos de análise como as redes profissionais e ainda a figura do estrangeiro[4]. Este, segundo Lira (2011), tornou-se uma figura decisiva para analisar as trocas internacionais uma vez que a partir de seu deslocamento e das "redes intricadas de mobilidade, disputas, inserções, resistências ou contaminações" pode-se lançar luz a novas interpretações sobretudo da arquitetura e do urbanismo modernos, rejeitando as "narrativas habituais da difusão dos padrões modernos nas ditas periferias do modernismo" (Lira, 2011). Poderíamos dizer aqui que o estrangeiro pensado como o viajante, o *passeur* ou a figura do *expert* assumiria o papel de um mediador cultural.

[2] BLOCH, Marc. "Pour une Historie Comparée des societés européennes" In: *Mélanges historiques.* Vol. 1, Paris: SEVPEN, 1963.
[3] Ver livro que compila pesquisas recentes sobre urbanismo na América Latina. GOMES, M.A. A.F, (org.) *Urbanismo na América do Sul: circulação de ideias e constituição do campo 1920-1960.* Salvador: EDUFBA, 2009.

[4] Conferir livro que reúne artigos que compõem projeto de pesquisa mais amplo sobre a atuação dos estrangeiros na cidade de São Paulo LANNA, A. (et alli.) (org.) *São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades* São Paulo: Alameda, 2011.

Observa-se que a perspectiva da história conectada, sem necessariamente excluir procedimentos de comparação, põe em evidencia focos como a própria circulação e deslocamentos que produzem novos quadros geográficos e cronológicos. A própria América Latina pode ser um reenquadramento se voltarmos o olhar para as redes profissionais, viagens, migrações, congressos, revistas, ou seja, para os deslocamentos – dos conceitos e atores – que revelem conexões mais amplas entre as experiências latino-americanas.

CONEXÕES ENTRE "O POLO" DE MODERNIDADE E "O OUTRO"

Na perspectiva de Arturo Almandoz (2007), o segundo pós-guerra seria um momento de inflexão na história do urbanismo na América Latina e na própria constituição do campo disciplinar. Em sua análise, trata-se de um momento de "modernização urbanística" na América Latina em que o urbanismo de cunho "europeizante academicista", predominante até os anos 1930, ligado às Escolas de Belas Artes perde relevância frente a vertente de "planificação tecnicista de corte norte-americano" (Almandoz, 2007). Para o autor, a esta inflexão corresponde um deslocamento do "polo de modernidade" da Europa aos EUA que emergem como potência na nova configuração geopolítica. No campo do urbanismo novos objetos – a região e o território -, novos instrumentos – planos diretores e o *zonning* – e uma nova agenda – em estreita relação com as ciências sociais – emergem neste momento em diversos planos e projetos urbanos nos países latino-americanos.

A presença norte-americana no campo do urbanismo na América Latina é sentida desde os anos 1920 e 1930, tendo como momento decisivo a crise de 1929, como pode ser visto nos estudos coordenados por Marco Aurélio Gomes (2009) e Maria Cistina Leme (?) que tem período como recorte. Entretanto, é efetivamente no pós-guerra que se intensifica o aporte do urbanismo norte-americano com a regularização dos contatos, do contratação dos *experts* (a partir deste momento cada vez mais americanos que franceses), assim como da criação de instituições internacionais ou interamericanas já dentro de um rearranjo geopolítico do pós-guerra em que a Europa perde sua hegemonia.

Visto sob outro ângulo, analisar experiências de "modernização urbanística" na América Latina nos faz questionar sobre sua relação com o "polo de modernidade", colocado, a priori, como algo externo ou ainda, muitas vezes, como um modelo a ser perseguido. Revelando-se, assim, uma diferença entre o polo e aquilo que está fora dele, mais ainda, uma assimetria valorativa entre as partes, a qual alguns autores interpretaram como sendo produzida pelo polo.

Edward Said em *Orientalismo* [1978] trabalha com o binômio Ocidente – Oriente, mais precisamente propondo uma análise de como a partir da Europa – especificamente dos impérios britânico e francês e posteriormente norte-americano – criou-se uma representação e um discurso sobre o Oriente que ele denominou de orientalismo.

> Orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição organiza para negociar com o oriente – negociar com ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o: em resumo, o orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente (Said, 1990, pg. 15).

Partindo da teoria literária e tendo como objeto a literatura e textos político-filosóficos, Said se propõe a desvelar uma dimensão política subjacente à cultura:

> (...) as ideias, cultura e histórias não podem ser estudadas sem que a sua força, ou mais precisamente a sua configuração de poder, seja também estudada. (...) A relação entre Ocidente e Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variados de uma complexa hegemonia (Said, 1990, pg. 17).

Rechaçando uma análise mecânica entre cultura e política em que as obras artísticas seriam determinadas por "grandes fatos" históricos, ou ainda, a superestrutura subordinada à estrutura, Said dialoga com as noções de "hegemonia" de Antonio Gramsci, de "discurso" de Michel Foucault e de "estrutura de sentimentos" de Raymond Williams.

O autor constrói, então, como "dispositivos metodológicos" as noções de "localização estratégica" e "formação estratégica" (Said, 1990, pg. 31) para analisar os textos de modo que lhe permita identificar uma "superioridade posicional flexível" em que se afirma, de maneiras variadas, uma "superioridade" europeia sobre o "atraso" oriental.

> (...) o principal componente da cultura europeia é precisamente o que torna essa cultura hegemônica tanto na Europa quanto fora dela: a ideia da identidade europeia como sendo superior em comparação com todos os povos e culturas não-europeus" (Said, 1990, pg. 19).

Sob este ponto, ao trabalhar a questão do eurocentrismo ou ainda do etnocentrismo, Said aborda a relação entre cultura e imperialismo político. Neste livro, a ênfase recai sobre a empresa cultural britânica e francesa, mas a partir da Segunda Guerra com a emergência da hegemonia norte-americana, esta, segundo o autor, abordaria o oriente da mesma forma que fizeram Inglaterra e França.

Um dos rendimentos teóricos deste livro clássico é justamente o de desvelar um etnocentrismo presente nas representações e no discurso a partir do "polo" ou "centro" sobre o "outro". Contudo, a circulação não se dá livre de processos de negociações, tensões, exclusões que ocorrem dentro de uma configuração de poder nos contatos culturais.

Em *Cultura e Imperialismo* [1993], Said amplia sua análise tratando das relações do "Ocidente metropolitano e seus territórios ultramarinos" (Said, 1995, pg.11). Aqui ele retoma a perspectiva de análise de *Orientalismo* sobre os discursos construídos pelo "Ocidente metropolitano" sobre os territórios de domínio imperial somando uma análise direcionada ao outro polo em questão e de suas experiências de resistência.

> A cultura, neste sentido, é uma fonte de identidade, e aliás bastante combativa, como veremos em recentes "retornos" à cultura e à tradição. Esses "retornos" apresentam códigos rigorosos de conduta intelectual e moral, que se opõem à permissividade associada a filosofias relativamente liberais como o multiculturalismo e o hibridismo. No antigo mundo colonial, esses 'retornos' geraram vários fundamentalismos religiosos e nacionalistas (Said, 1995, pg.13).

Ao analisar os processos de resistência cultural do "antigo mundo colonial" em um momento de movimentos de descolonização, sobretudo de países norte africanos e asiáticos, Said salienta a afirmação

de identidades nacionais em um intuito de autodeterminação. Mas, assinala igualmente o fortalecimento de fundamentalismo religiosos e nacionalistas. Em sua perspectiva, o processo de globalização desencadeado pelo imperialismo moderno gerava "experiências sobrepostas" e "interdependências culturais" (Said, 1995, pg 22) e portanto, as culturas se imbricavam mutuamente. Deste modo, propõe um outro ângulo para se pensar a questão:

> (...) O fato de agora serem de tal interesse, a ponto de levar a elaboração, por exemplo, deste e de outros livros, é consequência menos de uma espécie de espírito vingativo retrospectivo do que uma maior necessidade de elos e conexões. Uma das realizações do imperialismo foi aproximar o mundo, e embora nesse processo a separação entre europeus e nativos tenha sido insidiosa e fundamentalmente injusta, a maioria de nós deveria agora considerar a experiência história do império como algo partilhado em comum. A tarefa, portanto, é descrevê-la enquanto relacionada com os indianos e britânicos, os argelinos e franceses, os ocidentais e africanos, asiáticos, latino-americanos e australianos (Said, 1995, p.23).

Nota-se, assim, um sugestivo caminho para pesquisas pautadas nas conexões ou ainda nos contatos entre povos que problematizam os processos de dominação e etnocentrismo tendo como objeto a cultura ou práticas culturais. Assim, as interpretações de Said – ainda que não seja o único - instigaram os chamados Estudos Pós-Coloniais que ganharam maior difusão nos anos 80 nos EUA e Inglaterra com nomes como Homi Bhabha, Stuart Hall e Paul Gilroy, assim como os Estudos Subalternos, notadamente na Índia, com Dipesh Chakrabarty, Gayatri Spivak e Ranajit Guha (este nascido em Bangladesh) entre outros. Com relação à América Latina, houve nos anos 90 a conformação do Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos por nomes como do peruano Aníbal Quijano, do colombiano Santiago Castro-Gómez e do argentino Walter Mignolo. Após a dissolução do grupo por certas rupturas interpretativas e buscando novas bases epistemológicas eles iriam contribuir para a construção do Grupo Modernidade/ Colonialidade durante os anos 2000 (Ballestrin, 2013).

O antropólogo colombiano Arturo Escobar no artigo *Mundos y conocimientos de otro modo* (2003) anuncia brevemente o programa de pesquisa, seus pressupostos e conceitos chave do grupo Modernidade/ colonialidade latino-americano.

> 1) ênfase em localizar as origens da modernidade na Conquista da América e o controle do Atlântico depois de 1542, antes que os mais comumente aceitos marcos como a Ilustração ou o final do século XVIII; 2) uma atenção persistente ao colonialismo e ao desenvolvimento do sistema mundial capitalista como constitutivos da modernidade; isto inclui uma determinação de não passar por alto a economia e suas concomitantes formas de exploração; 3) em consequência, a adoção de uma perspectiva planetária na explicação da modernidade, no lugar de uma visão da modernidade como um fenômeno intra-europeu; 4) a identificação da dominação de outros fora do centro europeu como uma necessária dimensão da modernidade, com a concomitante subalternização do conhecimento e das culturas destes outros grupos; 5) uma concepção do eurocentrismo como a forma de conhecimento da modernidade/ colonialidade (Escobar, 2003, p. 60. Livre tradução da autora).

Deste complexo programa de pesquisa, procura-se salientar a "diferença colonial" entendida como "um espaço epistemológico e político privilegiado" (2003, pg. 61). Dentre os autores de diversas áreas do conhecimento envolvidos neste grupo, o autor situa o argentino Walter Mignolo que se dedica às questões

do grupo através dos estudos da cultura, especificamente da literatura e propõe um "pensamento de fronteira" que tensione certas metodologias e categorias.

No livro *Histórias locais/ projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar* de Walter Mignolo, publicado em 2000, é possível analisar o lugar da América Latina, não exatamente no projeto pós-colonial, mas dentro do que ele chama de "modernidade/ colonialidade". Partindo dos trabalhos de Aníbal Quijano e de Immanuel Wallerstein, Mignolo posiciona as Américas no imaginário do "sistema mundial colonial moderno" – este teria sua origem com as expansões europeias do século XVI que culminou em um processo de trocas e contatos globais do mundo moderno. No argumento do autor a América Latina foi constitutiva da modernidade através de um lugar específico, a sua "diferença colonial". Diz ele:

> Em primeiro lugar, no século 16, a "descoberta" da América contribuiu para a formação do mundo colonial/ moderno. Em segundo lugar, no início do século 19, as Américas contribuíram para constituir o segundo estágio da modernidade/ colonialidade. Embora a "história" tenha enfatizado a Revolução Francesa, o Iluminismo e a formação dos modernos estados-nações, a descolonização nas Américas caminha de mãos dadas com a história mais curta da modernidade (do século 18 até hoje). Isto é, durante o período em que a Índia começava a ser colonizada pela Inglaterra e a África do Norte sucumbia ao colonialismo francês, as Américas testemunharam um longo período de libertação: do colonialismo da Inglaterra (os Estados Unidos), da França (Haiti), e Espanha (Argentina, México, Colômbia, Chile, Peru, Equador). Aqui se tem, num brevíssimo resumo, um espectro variegado das mudanças da diferença colonial no mundo colonial/ moderno (Mignolo, 2003, p.180-181. Grifos nossos).

Observa-se, aqui, uma outra particularidade da América Latina: o processo de descolonização ocorrido no século XIX conformou-se em um "ordem mundial" diferente da descolonização da Índia e da África do Norte que ocorreram em meados do século XX.

> Portanto, teorias de descolonização de intelectuais indianos ou do Norte da África, nascidos pouco antes ou depois da descolonização, foram impulsionadas por uma experiência histórica e emocional significativamente diferente dos intelectuais da América Latina que teorizam a descolonização entre um século e século e meio após a descolonização (Mignolo, 2003, p.181)

Para o autor, as "nações pós-coloniais" de meados do século XX conformaram-se nos horizontes da descolonização e do marxismo em um contexto de Guerra Fria, enquanto as "nações pós-independência" do século XIX se articulavam dentro da ideologia liberal. "A descolonização como horizonte final ainda não existia no século XIX. O horizonte era a nação. Ou, ainda melhor, a 'res-pública' " (Mignolo, 2003, p.189). Assim, aborda-se um tema canônico nos estudos sobre a América Latina, seja tratando de um país de forma independente ou de um conjunto de países, por vezes pelo método comparativo: a construção da nação, da identidade nacional ou ainda da cultura nacional. Já discutimos os limites apontados pela historiografia ao enquadramento da nação como delimitação dos objetos de pesquisa e os riscos deste procedimento. Todavia, Mignolo articula o imaginário mobilizado pelos movimentos de independência - o imaginário realizado dentro do liberalismo - em tensão com um projeto global colonial.

> A pós-independência deveria então ser entendida como reconfigurações (econômicas, políticas, epistemológicas) da colonialidade do poder, e a emergência de novos projetos em tensão conflituosa com o projeto global (Mignolo, 2003, p.190).

Cabe ainda ressaltar, como do processo de independência emerge uma nova territorialização, entendida como a constituição de um lugar formando fronteiras geográficas e memórias comuns, e, portanto, a própria noção de América e posteriormente de América Latina – esta última em contraposição a América anglo-saxã. Identificada pela coroa espanhola como "Índias Ocidentais" expressava a ideia de administração das possessões coloniais, o nome América teria sido construído pela população e intelectuais crioulos, de ascendência espanhola e vinculados aos processos de independência do século XIX.

> A emergência da população "crioula" e de seus intelectuais preencheu o espaço vazio, construindo um nova territorialidade que, com os anos, veio a chamar-se "América Latina" (Mignolo, 2003, p.186).

> Suas memórias comuns baseiam-se na colonização espanhola das Índias Ocidentais, o que levou à inclusão de Porto Rico, São Domingos e Cuba, países com a mesma língua, como a América Espanhola continental. Por outro lado, e numa relação invertida, o Brasil fica incluído na América Latina não por causa da língua (como no caso das ilhas), mas por pertencer ao continente! (Mignolo, 2003, p.185).

> O resultado final é que a imagem atual da América (Latina) foi mapeada sobre os legados coloniais da primeira modernidade (isto é, o período moderno inicial dos historiadores dos Anais) que é sobretudo o século 16, quando se estabeleceu o circuito comercial atlântico (Mignolo, 2003, p.186).

O projeto intelectual de Mignolo busca analisar na articulação e a rearticulação das histórias locais com os projetos globais, as reconfigurações de poder, assim como os conhecimentos "subalternos" tensionaram modos de pensar, ou ainda, construíram alternativos modos, a partir das margens entendendo os saberes "subalternos" – ou ainda subalternizados - como críticos às categorias universais, estas compreendidas como a projeção de histórias locais como universais.

Voltando às indagações sobre a história do urbanismo na América Latina e à formulação de Almandoz sobre a mudança do "polo de modernidade" e os processos de "modernização urbanística" poderíamos, então, nos questionar sobre como as histórias locais negociariam ou ainda tensionariam com o projeto global. Que conhecimentos seriam mobilizados neste processo? Haveriam resistências ou ainda outras formas de pensar? Tratar-se-ia de um modernismo sem modernização ou de uma diferença intrínseca à modernidade?

PRÁTICAS CULTURAIS E TRANSCULTURAÇÃO

O estudo das práticas culturais foi um recurso para analisar os desvios às "grandes interpretações" ou às determinações do mundo social, dando visibilidade à ação dos atores, ou sujeitos, e aos usos e reelaborações seja de ideias, técnicas ou objetos. A "história das apropriações" foi discutida pelo historiador Roger Chartier no artigo *O mundo como representação* publicado originalmente na revista *Annales, Histoire, Science Sociales* em 1989. Respondendo ao editorial da revista de 1988 que indagava

sobre um momento de inflexão da disciplina a partir da leitura da "crise geral das ciências sociais" e do abandono dos sistemas globais de interpretação, Chartier apresenta sua leitura sobre mudanças das práticas de pesquisa entre os historiadores e outras estratégias para a disciplina.

> (...) invocando contra as determinações imediatas das estruturas as capacidades inventivas dos agentes, e contra a submissão mecânica à regra as estratégias próprias da prática (Chartier, 1991, pg. 176).
>
> (...) as novas perspectivas abertas para pensar outros modos de articulação entre as obras ou as práticas e o mundo social, sensíveis ao mesmo tempo à pluralidade das clivagens que atravessam uma sociedade e à diversidade dos empregos de materiais ou de códigos partilhados (Chartier, 1991, pg. 177)

Partindo da leitura que não haveria propriamente uma crise das ciências sociais, mas um refluxo do marxismo e do estruturalismo face ao retorno da filosofia do sujeito, o autor apresenta uma reflexão metodológica a partir de sua pesquisa sobre a história do livro que ele organiza em três movimentos: o estudo crítico do texto, a história do livro – como objeto – e a análise das práticas de leitura que produziriam "usos e significações diferençadas". Neste procedimento articula-se o que o autor chama de "mundo do texto" e o "mundo do leitor" e como o sentido é construído socialmente. O deslocamento para a ação dos sujeitos, ou ainda, para "a liberdade criadora dos agentes" (Chartier, 1991, pg 180) frente às leituras e às obras enfatizariam então, as apropriações, entendida pelo autor como:

> A apropriação, a nosso ver, visa uma história social dos usos e das interpretações, referidas a suas determinações fundamentais e inscrita nas práticas específicas que as produzem (Chartier, 1991, pg. 180)
>
> Assim, voltar a atenção para as condições e os processos que, muito concretamente, sustentam as operações de produção de sentido é reconhecer, contra a antiga história intelectual, que nem as inteligências nem as ideias são desencarnadas, e, contra os pensamentos do universal, que as categorias dadas como invariantes, sejam elas filosóficas ou fenomenológicas, devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas (Chartier, 1991, pg. 180)

Assim, Chartier anuncia uma história cultural do social em que procura acessar o mundo social através das obras e das práticas culturais, ou ainda "desvios culturais". Voltando o olhar para as ações dos sujeitos, da pluralidade dos empregos, ou ainda reemprego – na acepção de Michel de Certeau[5] citada pelo autor - e das compreensões variadas.

As formulações de Chartier são de particular interesse para analisar como referências ou ainda modelos urbanísticos foram construídos e formulados, seus modos de circulação e também como foram apropriados por agentes, arquitetos e urbanistas, que tiveram um papel ativo em sua reelaboração ou ainda reemprego inventivo. Trata-se assim de uma prática cultural.

As práticas culturais na América Latina oriundas das experiências sobrepostas produzidas pelo deslocamento ou ainda encontro culturais foram lidas em termos variados como mestiçagem, sincretismo, crioulização, hibridização ou ainda transculturação. Estudos culturais como *Culturas Híbridas* do argentino

[5] DE CERTEAU, Michel. *L'Invention du quotidien, I, Arts de faire* Paris: Union Génerale d'Editions, 1980.

Néstor Garcia Canclini [1989] procuram romper com análises em que a cultura é vista de maneira monolítica ou ainda de identidades "puras" ou "autênticas" e trabalha com esta gama de conceitos buscando novas abordagens para "repensar a tese de que na América Latina as divergências entre o modernismo cultural e a modernização social nos transformariam em uma versão deficiente da modernidade canonizada pelas metrópoles" (Canclini, 2013, pg.22).

> Neste tempo, quando "as decepções das promessas do universalismo abstrato conduziram às crispações particularistas" o pensamento e as práticas mestiças são recursos para reconhecer o diferente e elaborar as tensões das diferenças (Canclini, 2013, pg. XXVI).

O autor refuta interpretações em que o modernismo teria sido a adoção de modelos estrangeiros ou mesmo soluções meramente formais buscando nas próprias contradições elementos internos e ativos das culturais nacionais, "um modo de experiência intelectual destinado a assumir conjuntamente a estrutura conflitiva da própria sociedade, sua dependência de modelos estrangeiros e os projetos de transformá-la" (Canclini, 2013, pg. 77). A análise do processo de hibridização não trata simplesmente da descrição de uma mistura ou ainda justaposição de culturas, mas ao combinarem-se outras relações de sentido seriam construídas apoiando-se na ideia de reconversão de saberes como uma utilização produtiva de recursos anteriores em novos contextos.

> Parto de uma primeira definição: entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas e práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas (Canclini, 2013, pg.XIX).

Deste modo, o autor propõe um olhar que simultaneamente observa os processos sociais que atuam sobre as obras e os procedimentos com que os artistas retrabalham ou ainda reelaboram conceitos. A partir de um movimento triplo em que o autor chama a atenção para os conflitos internos, dependência exterior e utopias transformadoras nas obras de artes.

Apesar das críticas da noção de hibridização e seus usos nas dinâmicas do processo de globalização, esta noção encontrou entusiastas sobretudo entre na literatura e nas artes que viam neste procedimento uma faceta estética e política ao manejar de maneira consciente e intencionalmente contestadora as normas da cultura hegemônica. Ou ainda em suas palavras: "como ser radical sem ser fundamentalista" (Canclini, 2013, pg. 372).

Já a noção de transculturação foi enunciada pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz na obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* publicada em 1940 no capítulo adicional *Del fenómeno social de la 'transculturación' y de su importancia en Cuba*. Nele, Ortiz interpreta a história de Cuba como "uma história de suas intricadíssimas transculturações" (Ortiz, 1983, pg. 86) compreendendo historicamente processos culturais das populações indígenas e dos imigrantes brancos e negros.

> Entendemos que o vocábulo transculturação expressa melhor os processos de transição de uma cultura para outra, porque este processo não consiste somente em adquirir uma cultura diferente, o que, a rigor, significa o vocábulo anglo-saxão acculturation, porém o processo implica também, necessariamente, na perda, no desenraizamento de uma cultura anterior, o que se poderia chamar de uma desculturação parcial, e, além do mais,

> significa a criação consequente de novos fenômenos culturais, que se poderiam denominar neo-culturação (Ortiz, 1983, pg. 90, Livre tradução da autora).

A transculturação, assim, seria a síntese do processo de um duplo movimento de "desculturação" e de "aculturação" que implica exclusões e apropriações seletivas dentro de uma nova totalidade. Deste modo, esta noção contrapõe-se a um entendimento de assimilação passiva e pacífica do elemento externo. Na interpretação de Castro, "ocorre um processo que tanto a cultura considerada dominante quanto a dita "subalterna" passam por transformações. Tal premissa rompe com a perspectiva de existirem culturas superiores e inferiores" (2016). Contudo, tampouco, apazigua diferenças sociais entre culturas e grupos étnicos dentro do processo de transculturação.

Tanto a noção de hibridismo quanto a de transculturação têm em comum uma perspectiva de que os encontros culturais não ocorrem em uma única direção entre um agente ativo e outro passivo, e que as culturas aos se combinarem produzem novos sentidos. Contudo pode-se observar sensíveis diferenças no procedimento de análise. No processo de transculturação, do modo como foi anunciado por Ortiz, o agente cultural não é consciente, a síntese do processo de contato entre culturas, tratada como um fenômeno social, é maturada operando por exclusão de certos aspectos culturais e afirmação de outros de maneira seletiva, sem que nenhuma das culturas em questão se mantenha integralmente. No caso do processo de hibridação, como anunciado por Canclini, o agente é consciente e reelabora o conceito ou a ideia reconvertendo-o ao colocar em outra posição e em outro contexto.

Para Mignolo, o trabalho de Fernando Ortiz e seu conceito de transculturação tem especial interesse por tensionar as categorias disciplinares existentes produzindo uma nova. O conceito de Ortiz foi formulado como uma alternativa à noção de aculturação do antropólogo polonês radicado na Inglaterra Bronislaw Malinowski "enquanto aculturação apontava para mudanças culturais numa única direção, o corretivo transculturação visava chamar a atenção para os processos complexos e multidirecionais da transformação cultural" (Mignolo, 2003, p.233). Mais ainda, para Mignolo o pensamento de Ortiz refletia sobre as "margens", inicialmente "sobre as margens da nação em termos de "mestizaje" e sobre a margem de culturas em termos de transculturação de objetos e mercadorias no sistema mundial colonial/moderno" (Mignolo, 2003, p.183). Neste processo, Ortiz inclui a participação afro-americana na construção da história nacional de Cuba e, para além dela, no que Mignolo chama de "homogêneo imaginário crioulo da América Latina". Deste modo, Mignolo interpreta que o sentido de diferença colonial estaria atuando na conceituação da transculturação, ainda que o próprio Ortiz não tenha teorizado sobre ela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurou-se, aqui, traçar um caminho de diálogo com campos disciplinares distintos: a proposta da história conectada, a problematização colocada pelos estudos pós-coloniais, e por fim, o estudo das práticas culturas, no intuito refletir sobre a escrita da história do urbanismo e da cidade tendo como enquadramento a América Latina – entendida não somente como recorte geográfico.

No debate com os historiadores buscou-se refletir sobre as implicações de estabelecer outros recortes de pesquisa, pensando na lacuna historiográfica, apontada por Marco Aurélio Gomes, dos estudos de conjunto sobre a América Latina no campo do urbanismo e estudos urbanos. Os recortes tendo a nação como

enquadramento geográfico e temporal assim como a perspectiva da história comparada foi visto como um fortalecimento de um campo de disputas entre as nações e o retorno do etnocentrismo. A resposta que os historiadores buscaram dar a estes questionamentos foi uma saída metodológica pensando a história conectada ou transnacional que, neste procedimento, enfatizou novos temas como do encontros culturais, do choque entre civilizações, circuitos, trânsitos, a circulação das ideias, dos saberes, das técnicas.

Voltar os olhos à problemática evidenciada pelos estudos pós-coloniais, de assimetrias e hierarquizações valorativas também produzidas pelos encontros culturais, na projeção de categorias analíticas que desconsidere os contextos locais – e seus saberes - , evidencia a consideração dos conflitos, disputas e resistências que envolvem estas relações. Assim como considerar que os contatos não se dão de modo unilateral com um polo ativo e outro passivo. Examinar, portanto, as práticas culturais atentando para ação dos agentes permite analisar os mecanismos de apropriações dando ênfase a construção de novos significados. Os estudos das práticas culturais na América Latina procuraram analisar as formas como objetos, ideias, culturas se combinaram criando novos sentidos ou ainda reconfiguram saberes e significações, tendo particular interesse a construção de uma nova categoria de análise como é o caso da transculturação.

Tratar da história do urbanismo (e mesmo da arquitetura) para além de suas relações e seus procedimentos internos buscando antes inseri-la em contextos culturais, políticos e sociais mais amplos nos leva ao diálogo com outras disciplinas e a uma reflexão de seus métodos e problemáticas. Resta agora não apenas uma simples adesão aos conceitos e categorias, ou ainda aplicação destes, construídos em outros campos disciplinares, mas o cotejamento, por vezes tensionamento, a partir de objetos e problemas específicos do campo do urbanismo e do estudo das cidades a partir de recortes que deem visibilidade à América Latina.

REFERÊNCIAS:

ALMANDOZ, Arturo. “Modernización urbanística em América Latina. Luminarias extranjeras y câmbios disciplinares, 1900-1960”. **Revista Iberoamericana**, VII, 27, pg 59-78, 2007.

ANNALES. “Une histoire à l'échelle globale”. **Annales. Histoire, Sciences Sociales**. 56ᵉ année, N. 1, pp. 3-4, 2001.

BALLESTRIN, Luciana. “América Latina e o giro decolonial”. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, nº11, pp. 89-117, maio-agosto, 2013.

BENDER, Thomas. “Historians, the nation and the plenitude of narratives” In: BENDER, Thomas. (org.) **Rethinking American History in a Global Age**. Berkeley: University of California Press, 2002.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2013 [1989].

CASTRO, Fernando V. “Um intelectual multifacetado em caleidoscópio de ideias: raça no pensamento de Fernando Ortiz”. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v.42, n. 2, p. 606-632, maio-ago. 2016.

CHARTIER, Roger. “La conscience de la globalité (commentaire)”. **Annales. Histoire, Sciences Sociales**. 56ᵉ année, N. 1, pp. 119-123, 2001.

CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”. **Revista do Instituto de Estudos Avançados**. São Paulo, 11, 5, pp. 173-191, 1991 [1989].

ESCOBAR, Arturo. “Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/ colonialidad latino-americano”. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 1, pp. 51-86, 2003.

GOMES, M.A.A.F, “Experiências sul-americanas: uma lacuna na historiografia brasileira sobre cidade e o urbanismo” In: GOMES, M.A.A.F, (org.) **Urbanismo na América do Sul: circulação de ideias e constituição do campo 1920-1960**. Salvador: EDUFBA, 2009.

GRUZINSKI, Serge. “Les mondes mêlés de la monarchie catholique et autres “connected histories"”. **Annales. Histoire, Sciences Sociales.** 56ᵉ année, N. 1, pp. 85-117, 2001.

LANNA, A. (et alli.) (org.) **São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades** São Paulo: Alameda, 2011.

LIRA, J. T. C. “Arquitetos estrangeiros, a arquitetura no estrangeiro e a história” In: LANNA, A. (et ali.) (org.) **São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidade** São Paulo: Alameda, 2011.\

MEDRANO, R. H. “Notas sobre a América do Sul na historiografia urbana brasileira” In: GOMES, M.A.A.F, (org.) **Urbanismo na América do Sul: circulação de ideias e constituição do campo 1920-1960**. Salvador: EDUFBA, 2009.

MIGNOLO, Walter. “Compreensão humana e interesses locais. O ocidentalismo e o argumento (latino-) americano”. In: **Histórias locais/ projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: UFMG, 2003 [2000].

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

PRADO, Maria Ligia Coelho. “Repensando a História Comparada da América Latina”. **Revista de História**, São Paulo, n 153, p11-33, 2005.

SAID, Edward. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Cia das Letras, 1990 [1978].

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Cia das Letras, 1995 [1993].

4 – ARTIGOS COMPLETOS DE SIMPÓSIOS TEMÁTICOS

INTEGRAÇÃO DAS ARTES ONTEM E HOJE, DESAFIOS PARA A ARQUITETURA, PARA O PATRIMÔNIO E PARA CIDADE CONTEMPORÂNEA

Venanparq
Salvador - 2018

IPPMG: DA ESCOLA CARIOCA À UNIVERSIDADE

IPPMG: FROM THE CARIOCA SCHOOL TO THE UNIVERSITY

IPPMG: DE LA ESCUELA CARIOCA A LA UNIVERSIDAD

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

SOUZA, Eliara Beck
Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo PROARQ da FAU UFRJ; Arquiteta ETU UFRJ
eliarabeck@gmail.com

IPPMG: DA ESCOLA CARIOCA À UNIVERSIDADE

IPPMG: FROM THE CARIOCA SCHOOL TO THE UNIVERSITY

IPPMG: DE LA ESCUELA CARIOCA A LA UNIVERSIDAD

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
A Escola Carioca de arquitetura moderna chegou à Universidade do Brasil (atual UFRJ) por um de seus expoentes, Jorge Machado Moreira, arquiteto-chefe do Escritório Técnico (então ETUB, atual ETU) entre 1949 e 1962. Praticamente uma folha em branco, o campus Cidade Universitária surgiu no terreno composto pelo aterro e unificação de oito ilhas onde ele e sua equipe aplicaram as propostas urbanísticas e edilícias modernas. A reflexão aqui proposta trata da trajetória do arquiteto, do contexto em que ele se inseriu e se concentra no Instituto de Puericultura e Pediatria Martagão Gesteira (IPPMG), obra singular quanto à sua representatividade como arquitetura moderna; como objeto arquitetônico, dentro de uma concepção de síntese das artes. Com projeto e obra entre 1949 e 1953, inaugurou simbolicamente a Cidade Universitária. **PALAVRAS-CHAVE:** Jorge Machado Moreira; Instituto de Puericultura e Pediatria Martagão Gesteira; Síntese das artes; Escola Carioca de Arquitetura.

ABSTRACT:
The Carioca School of Architecture arrived at the University of Brazil (current UFRJ) through one of its exponents, Jorge Machado Moreira, chief architect of the Technical Office (then ETUB, current ETU) between 1949 and 1962. Practically a blank sheet, the university campus emerged at the ground arranged by the embankment of eight islands where the architect and his team applied modern urban and architectural propositions. The goals on this article are to present the architect's trajectory and the context in which he was inserted and to focus on the Childcare Institute Martagão Gesteira (IPPMG), a singular work of modern architecture; as an architectural project intertwined with the concept of arts synthesis. Constructed between 1949 and 1953, it symbolically inaugurated the university campus. It also won the first award for Hospital buildings at the 2nd Biennial of Architecture in São Paulo.
KEYWORDS: *Jorge Machado Moreira; Childcare Institute Martagão Gesteira; Arts Synthesis; Carioca School of Architecture.*

RESUMEN:
La Escuela Carioca de arquitectura moderna llegó a la Universidad de Brasil (actual UFRJ) por uno de sus exponentes, Jorge Machado Moreira, arquitecto jefe de la Oficina Técnica (entonces ETUB, actual ETU) entre 1949 y 1962. Prácticamente una hoja en blanco, el campus Ciudad Universitaria surgió en el terreno compuesto por el terraplén y unificación de ocho islas donde él y su equipo aplicaron las propuestas urbanísticas y edilicias modernas. La reflexión aquí propuesta trata de la trayectoria del arquitecto, del contexto en que se insertó y se concentra en el Instituto de Puericultura y Pediatría Martagão Gesteira (IPPMG), obra singular en cuanto a su representatividad como arquitectura moderna; como objeto arquitectónico, dentro de una concepción de síntesis de las artes. Con proyecto y obra entre 1949 y 1953, inauguró simbólicamente la Ciudad Universitaria.
PALABRAS-CLAVE: *Jorge Machado Moreira; Instituto de Puericultura y Pediatría Martagão Gesteira; síntesis de las artes; Escuela Carioca de Arquitectura*

ARQUITETURA MODERNA E A SÍNTESE DAS ARTES

O tema síntese das artes percorreu a constituição da arquitetura moderna, no plano internacional, desde o final do século XIX. O movimento Arts and Crafts, ainda que tendo como referência a revalorização do artesanato em contraponto à produção industrial, já propunha a aproximação entre as artes maiores e as artes menores para atingir todas as esferas da sociedade, incluindo os objetos de uso cotidiano e o ambiente humano. O Art Nouveau também defendeu que todos os objetos podem ser dotados de uma dimensão artística e contribuiu ainda com a ideia de diluição do fundo, fusão entre espaço vazio, ou arquitetura, e ornamento (GONSALES, 2012). Essas iniciativas, porém, possuíam uma "dimensão nitidamente estetizante" (FERNANDES, 2005a), permanecendo muito próximas do decorativismo. Com Adolf Loos, essa postura que ligava arte diretamente à ornamentação, assim como o controle total do ambiente e objetos nele constantes pelo arquiteto, foi questionada. O conceito wagneriano de *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total, foi redefinido pelas vanguardas artísticas do início do século XX, em direção oposta ao decorativismo dos momentos anteriores, ao confluir para a "estética da máquina": formas geométricas puras, cores básicas, grade e estrutura construindo objetos, edifícios e cidades para o novo homem e o novo mundo (LOBO, 2009).

Para Lúcio Costa (1959), alinhado com Le Corbusier, a expressão "integração das artes" era mais apropriada para definir a "relação tolerante" (LUCCAS, 2013) inaugurada no MESP, pois é sutilmente distinta da síntese, termo que subentende fusão. O arquiteto carioca preconizava uma comunhão com a arquitetura, concebida e executada com consciência plástica, como arte em si mesma, condição para que a pintura e a escultura possam a ela integrar-se. Por esse motivo, era necessário o artista arquiteto; o estudante de arquitetura precisaria desenvolver uma sensibilidade artística para que a composição arquitetural receba no seu conjunto as demais manifestações artísticas como um dos elementos construtivos, embora dotada de um valor plástico intrínseco autônomo (COSTA, 1959).

Uma das decorrências da arte total é o entendimento do edifício não como envoltório neutro ou apenas congregador das artes, mas também ele como um objeto dotado de concepção plástica. Para Lúcio Costa, esse ponto é fundamental, como demonstra o autor ainda no mesmo texto ao afirmar que:

> A nova técnica, no entanto, conferiu a esse jogo imprevista elasticidade, permitindo à arquitetura uma intensidade de expressão [...] o edifício readquiriu, graças à nitidez das suas linhas e à limpidez dos seus volumes de pura geometria, aquela disciplina e 'retenue' próprias da grande arquitetura; conseguindo mesmo, um valor plástico nunca antes alcançado, e que a aproxima – apesar do seu ponto de partida rigorosamente utilitário – da arte pura. (COSTA, 1936 In: XAVIER, 1987, p.35)

É essa mesma ideia que o arquiteto levou à conferência "O Artista na Sociedade Contemporânea" no âmbito da XXVI Bienal de Veneza de 1952, como único representante brasileiro, segundo a qual a técnica moderna permitiu a conciliação entre uma planta "funcional fisiológica" e uma fachada de caráter "plástico funcional" (BRUAND, 1981;LOBO, 2009). Partido esse de que também compartilharia Jorge Machado Moreira, como será visto a frente, ao definir para cada bloco funcional um tratamento estético diferenciado. Essa opinião do arquiteto-chefe do ETUB é claramente explicitada em seu depoimento ao dizer "fazer arquitetura é idealizar a obra visando a resolver, com intenção plástica, o problema proposto

[...] buscando sempre a verdade, quanto à sua finalidade e função, tanto na forma como no uso de materiais" (MOREIRA, 1980 In: CZAJKOWSKI, 1999, p. 13).

Para Célia Gonsales (2012), há na arquitetura brasileira simultaneidade entre as duas abordagens da síntese das artes, por ela denominadas como arte artística, de experimentação da forma e do espaço, e de integração das artes, de diálogo entre as diferentes expressões. Segundo a autora, na prática brasileira sempre houve, mesmo na arquitetura funcionalista, o entendimento da dimensão plástica e artística como fator essencial do fazer arquitetura ao mesmo tempo em que ela se desenvolveu, desde muito cedo, com a integração de pintores, escultores e paisagistas que, através da inclusão da cultura local, buscaram a satisfação humanista em uma arte constituído como "manifestação normal da vida". Ou ainda, "a pintura e a escultura frequentam os salões somente duas ou três vezes por ano ao passo que a arquitetura é posta na rua todos os dias" (MACEDO, 1956 *apud* GONÇALVES, 2006, p.81). "O prazer estético se misturando às coisas cotidianas" (GONSALES, 2012, p. 11).

Fernanda Fernandes (2005b) reconhece na arquitetura carioca do período uma tríade composta de referência modernas corbusianas, tradição e monumentalidade. A tradição seria incorporada exatamente pelas outras manifestações artísticas integradas, como o jardim tropical de Burle Marx ou os murais de azulejo de temas nacionais ou ainda os cobogós. É essa combinação que lhe atribuiria características próprias e a tornaria alvo de críticas e elogios quando passa a figurar no quadro da arquitetura moderna internacional por meio de publicações e visitas internacionais a partir da década de 1950. Vale destacar que as críticas se referiam sobretudo a considerada prepotência formal e plástica dos arquitetos cariocas.

Siegfried Giedion (1956. In: XAVIER, 2003, p. 155 a 158) no seu texto publicado no livro "*Modern Architecture in Brazil*" (MINDLIN, 1956) destacou a imprevisibilidade da ocorrência de uma arquitetura de rara qualidade como a do Brasil[1]. Entretanto, a surpresa não ocorreu apenas para elencar as qualidades dessa obra, pois uma grande disputa de ideias legitimadoras se instalou na crítica arquitetônica. A principal foi de Max Bill (BILL, 1954; ZEVI, 1971), que alertava para o perigo da arquitetura brasileira vir a cair num "academicismo antissocial". Max Bill (1954. In: XAVIER, 2003, p. 158 a 163), nesse texto em que destacava a função social da arte e da arquitetura, designa a boa arquitetura como "(...) aquela onde cada elemento desempenha uma função específica e nenhum deles é supérfluo".

Lúcio Costa, em defesa da singularidade da arquitetura brasileira, na sua apresentação no encontro da UNESCO em 1952, durante a XXVI Bienal de Veneza, já considerou que a interação entre a arquitetura moderna e a produção em massa teria possibilitado conciliar o conceito da "arte pela arte" com o de "arte social" (LOBO, 2009) e conclamou o reconhecimento da "legitimidade de intenção plástica, consciente ou não, que toda obra de arquitetura, digna desse nome - seja ela erudita ou popular -, necessariamente pressupõem", como apresentou o crítico Mário Barata (1956. In: XAVIER, 2003, p. 318 a 322). Em defesa

[1] Diz falando da surpresa sobre a qualidade da arquitetura brasileira e da finlandesa: "como é possível que estes países, que por tanto tempo se mantiveram na periferia da civilização, tenham alcançado um nível arquitetônico tão alto? Qual a razão? (...)" (GIEDION, 1956 In: XAVIER, 2003, p.155 a 158)

semelhante[2], Jorge Machado Moreira afirma que a arquitetura é uma arte utilitária, intrinsecamente ligada a problemas econômicos e sociais e, por consequência, não pode ser encarada simplesmente como um problema de ordem plástica (CONDURU, 1999).

Cabe ainda ressaltar, como bem lembrado por Cecília Santos (2009), que a integração das artes não se dava sem um cuidadoso esforço técnico. Os tão discutidos painéis de azulejo do MESP somente tiveram sua confecção viabilizada por meio de muita pesquisa e da criação de uma linha de produção com intensa colaboração entre Cândido Portinari e Paulo Rossi Osir, culminando na criação da empresa de azulejaria Osirarte[3]. Talvez aí o papel por vezes considerado supérfluo de uma "arte menor" se revele maior.

Mais adiante, em 1953, Lúcio Costa (In: Xavier, 2003, p.181 a 184), em resposta às duras críticas feitas ao conteúdo plástico considerado excessivo na arquitetura brasileira, referiu-se a nossa arquitetura: "a sua graça desprevenida e pacífica – onde a intenção plástica e o sentido funcional se casam harmoniosamente – pareceu anunciar nova era política na qual a arte retomaria ainda mais uma vez o comando da técnica". Nesse caminho, contribuiu Mário Barata (1956), no texto acima já citado - "A arquitetura como plástica e a importância atual da síntese das artes"-, em que diz se teria finalmente deixado de lado as paredes brancas e os espaços vazios e ressalta "a ideia profunda da arquitetura como arte total, isto é, não como construção, mas no papel de geradora e incorporadora de várias artes, que lhe ficam subsidiárias". Para o autor, isso seria a integração das artes a uma *arte maior*, e, assim, a pintura, a escultura, ou qualquer ornamentação, não teriam o papel de esconder imperfeições do edifício, mas sim contribuíriam como forma de integração das artes "em função das necessidades materiais, espirituais e emotivas do homem", ou seja, respostas às funções plásticas e simbólicas da arquitetura e, por que não dizer, também sociais?

Curioso notar que, em 1961, como levantado por Josilena Gonçalves (2006, p. 83) o próprio Lúcio Costa quando questionado em sua crença na síntese das artes replicaria "acredito na sua eventual integração - o que é diferente". Os irmãos Roberto seriam ainda mais enfáticos "não acreditamos, como ninguém acredita" e Reidy a definiria como "um ideal raramente alcançado", embora muito experimentado.

Ainda assim, confirmando esse papel de vanguarda e experimentação da arquitetura moderna produzida no Rio de Janeiro, Mário de Andrade (1944. In: XAVIER, 2003, p. 177 a 181) credita aos cariocas a criação de uma primeira "escola" e diz: "o que se pode chamar legitimamente de 'escola' de arquitetura moderna no Brasil foi a do Rio, com Lúcio Costa à frente".

[2] Defesa feita como presidente do Júri de Premiação da III Exposição Internacional de Arquitetura da III Bienal de São Paulo, em 1955, por ocasião do II Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura.

[3] O "Atelier de Azulejos Osirarte" produziu os azulejos de diversos artistas como Alfredo Volpi, Mario Zanini, entre outros, e de diversas obras modernas como o conjunto da Pampulha ou ainda o Pedregulho. Chegou a fazer exposições, sendo uma delas no Museu Nacional de Belas Artes em 1943, e teve algumas de suas peças adquiridas pelo Museum of Modern Art (MoMA). (GONÇALVES, 2006; SANTOS, 2009)

DA ESCOLA CARIOCA À CIDADE UNIVERSITÁRIA

Se o MESP é tido como marco referencial da Escola Carioca de arquitetura, seus membros começam a travar relações anos antes em uma escola carioca de arquitetura. Os eventos são conhecidos como ponto de inflexão da história da arquitetura brasileira em 1930-31: as mudanças de direção da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) em meio a disputa entre academicistas e reformistas modernos do "outro lado da barricada" (BRUAND, 1981, p. 82). Os personagens dispensam apresentação: Lúcio Costa e o grupo que posteriormente se convencionou chamar de primeira geração modernista, cabe aqui citar os nomes e cargos: Lúcio Costa como jovem Diretor aos 29 anos, Affonso Eduardo Reidy como assistente de Gregori Warchavchik na cadeira de composição arquitetônica, Carlos Leão, Jorge Machado Moreira, Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer como alunos pouco anos mais novos do que o diretor. A querela findou, por ora, com a exoneração de Lúcio Costa após breves nove meses a que se seguiu uma greve dos estudantes como relatado por diversos autores como Bruand (1981), entre outros. O que interessa destacar neste artigo é a liderança de Jorge Machado Moreira nos protestos estudantis, então representante, juntamente com Luiz Nunes, do curso de Arquitetura no Centro Acadêmico (FAVERO, 2009).

Esse período marca a integração da ENBA à Universidade do Rio de Janeiro (URJ) e a valorização do ensino e profissão de arquitetura (FÁVERO, 2009). Ao mesmo tempo, a experiência assinalou a tomada de consciência e inserção nas transformações correntes na arquitetura mundial daqueles jovens profissionais (SEGAWA, 1999). Marco Fávero (2009, p.11) cita a consideração do então Ministro de Educação e Saúde Francisco Campos do curso de Arquitetura como uma "Escola dentro da própria Escola de Belas Artes".

Se nesta, Lúcio Costa não pode permanecer como diretor, na Escola Carioca, competiu a ele a função de porta-voz. O seu prestígio entre seus colegas adveio tanto das circunstâncias como diretor e do concurso do MESP, quanto da sua atividade como pensador e escritor enquanto os demais eram "homens de prática" ainda que com a necessidade de apoiar sua produção em fundamentações teóricas (FAVERO, 2009). Essa contribuição teórica ocorreu não pela inovação, mas pela divulgação dos referenciais europeus e pela reflexão pessoal (BRUAND, 1981). Segre (2004) classifica Lúcio Costa como um decantador das propostas inovadoras até encontrar a síntese entre inovação e tradição. Comas (2003) afirma que o que o arquiteto tinha de revolucionário era saber bem contra o que se rebelava ao romper com a maquiagem eclética da academia, porém sem romper com as categorias teóricas por ela desenvolvidas.

Embora os demais arquitetos cariocas se dedicassem menos à atividade intelectual e teórica, a qualidade de sua produção é devida a excelente formação e cultura disciplinar do grupo, conhecedora do passado da disciplina e das diferentes vertentes das vanguardas europeias. (COMAS, 2001 *apud* CALDEIRA, 2007). Era o caso de Jorge Machado Moreira, nascido em Paris em 23 de fevereiro de 1904. Ele retornou ao Rio Grande do Sul, território de origem de sua família, três anos depois e ali permaneceu até rumar para Montevidéu onde iniciaria os estudos de Arquitetura. Em 1927, mudou-se para o Rio de Janeiro e ingressou na ENBA onde reiniciou o curso, formando-se em 1932 como engenheiro-arquiteto.

Esse grupo carioca, constituído por Lucio Costa (1902-1998), Oscar Niemeyer (1907-2012), Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), os irmãos Marcelo Roberto (1908-1964) e Milton Roberto (1914-1953), Jorge Moreira (1904-1992), entre outros - todos formados pela ENBA no início da década de 1930 - produziu a arquitetura moderna relevante, tomada como referência de um modo de fazer e pensar, assim como de expressão nacional. Nas palavras de Fávero (2009, p. 181):

> Uma arquitetura que, no imediato pós II Guerra Mundial, apesar de não ser plenamente hegemônica no panorama cultural do país, definiu, por meio de seu exemplo notável, a consolidação de certa tradição moderna, associada a um discurso que procurou, sem abrir mão de seu ideal universalista, articular coerentemente questões vinculadas ao desejo de representar uma idéia de brasilidade e constituir-se em fato cultural relevante na formação da identidade nacional.

Tanto o entendimento dessa produção como uma escola, quanto sua apreciação como um movimento nacional - extrapolação centro-periferia a partir da capital - são fortemente devidas às exposições do MoMA *Brazil Builds* (1943) e *Latin American Architecture since 1945* (1955), ambas organizadas por Henry-Russell Hitchcock. O historiador e crítico, embora nunca tenha conhecido a produção brasileira *in loco,* enfatizava a notável adaptação dos modelos franceses com a aplicação da tradição local: "Os edifícios modernos brasileiros são de caráter corbusiano, mas avivado e variado pelo uso de pedras locais e azulejos" (COMAS, 2016, p.8). O memorial da Cidade Universitária (1937), citado por Comas (2016, p.11) exprimiu uma conceituação da arquitetura do grupo ainda mais precisamente:

> [...] a arquitetura moderna obedece a uma técnica contemporânea, por sua própria natureza eminentemente internacional - mas pode adquirir, naturalmente, graças às particularidades de planta, à escolha de materiais a empregar e respectivo acabamento e graças finalmente ao emprego de vegetação apropriada, um caráter local inconfundível. A caracterização do regional ou do nacional se formula integrada num movimento universal- e de raiz ocidental.

Nesta citação, percebe-se a afirmação como Escola Carioca também pela repetição de formas e tratamentos, seguindo o modo acadêmico (COMAS, 2003). Henry-Russell Hitchcock destaca a elaboração coletiva de vocabulário e de sintaxe por parte dos arquitetos cariocas que a definem e a usam em contínua citação à produção externa, mas também à interna. Comas (2003) pontua inclusive que a hegemonia da escola ocorre exatamente quando essa prática de autorreferência sobrepõe-se às menções importadas, salientando o processo de passagem da arquitetura de descoberta em arquitetura de mediação.

Outro vetor de viabilização dessa arquitetura foi o apoio estatal, ainda que ela não fosse escolhida por unanimidade e em processos controversos, como atestam os diversos projetos para o edifício sede do MESP e para a Cidade Universitária da então Universidade do Brasil (UB).

Nos processos de decisão dessa última, arte, arquitetura e urbanismo transformaram-se em metáforas de modernidade na propulsão social e cultural tencionada por meio das universidades e, portanto, em pautas políticas e ideológicas. A formação da elite em quadros intelectuais e profissionalizantes era a alavanca necessária à afirmação científica, tecnológica e humanística da sociedade brasileira (SEGAWA, 1999). Esse ponto fica ainda mais claro para a UB, quando o Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema exprimiu

a necessidade de uma cidade universitária - um *locus* - para que ela se torne uma comunidade escolar viva e verdadeira, indo além de uma aspiração de lei (CORDEIRO, 2017).

Para isso, o Ministro convocou duas partes interessadas para o plano da UB, os intelectuais e professores que formaram a Comissão de Estudos e a parte técnica, incluindo os arquitetos chefiados por Lúcio Costa, reunida na Comissão de Organização. Decorreram dez anos de embates entre os grupos até a definição do localização definitiva do campus, escolha da linguagem arquitetônica e até o início da implantação da primeira obra moderna em escala urbana (CORDEIRO, 2017). Somente em 1944, a segunda comissão derivaria no Escritório Técnico da UB (ETUB, atual ETU) para o qual Jorge Machado Moreira seria convidado, uma vez que havia integrado a equipe do projeto moderno ainda no campus da Quinta da Boa Vista.

Em 1949, Jorge Machado Moreira foi convidado para ser arquiteto-chefe do ETUB pelo então diretor Luiz Hildebrando de Barros Horta, a missão era planejar a Cidade Universitária. Segundo Roberto Conduru (1999), a única exigência feita por Moreira foi a liberdade de escolha dos colaboradores. Ali ele permaneceria até se afastar em 1962, após um grave acidente de carro, deixando o plano do campus com doze edifícios projetados dos quais cinco foram concluídos.

Comas (2016) salienta a versatilidade da arquitetura moderna carioca com base na variedade de programas enfrentados, especialmente se considerado que ela era a exceção e não a regra. Na obra de Moreira, isso fica bastante claro apenas analisando as premiações em bienais extraída de Herbst (2007). Na I Exposição Internacional de Arquitetura (EIA) em 1951, recebeu em conjunto com os demais arquitetos o prêmio na categoria Uso Público pelo MESP. Na II EIA em 1953, foi condecorado pelo júri composto por Walter Gropius, Alvar Aalto, Ernest Rogers, entre outros, com menção honrosa na categorias Habitação Coletiva com o Edifício Antônio Ceppas e com prêmio na de Hospitais com o Instituto de Puericultura[4]. Na III EIA em 1955, ele próprio foi júri do II Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura (II Ciea) provavelmente em consideração aos prêmios anteriores. Na IV EIA em 1957, recebeu novamente o prêmio da categoria Uso Público desta vez com outra obra da Cidade Universitária, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), um dos únicos dois conjuntos premiados naquele evento. No V EIA em 1959, a FAU e as residências Antônio Ceppas e Sérgio Correia da Costa foram selecionadas para a Sala Burle Marx pelas parcerias com o paisagista.

Jorge Machado Moreira foi ainda vice-presidente do Conselho Superior do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), entre 1961 e 1965, tendo colaborado ativamente na campanha pela regulamentação da profissão. Em 1981, foi homenageado nos 60 anos da entidade e, quatro anos mais tarde, no XII Congresso Brasileiro de Arquitetos. Veio a falecer no Rio de Janeiro em 17 de novembro de 1992.

Um ponto a investigar em sua carreira é a parceria profissional com a esposa, a arquiteta italiana Giuseppina Pirro a quem se uniu formalmente em 1957. Herbst (2007) a inclui como arquiteta colaboradora no projeto do IPPMG apesar de observar que ela não estava indicada na ficha de inscrição da obra na

[4] São as mesmas obras que figuram na exposição do MoMA *Latin American Latin American architecture since 1955* e na publicação Arquitetura Moderna no Brasil de Henrique Mindlin.

bienal. O referido autor não especifica de onde veio essa informação, mas a arquiteta italiana é indicada como autora do cálculo estrutural de outro projeto do mesmo período, a residência Antônio Ceppas e, anos mais tarde, mencionada na equipe de projeto da FAU. Sabe-se ainda sobre ela que foi correspondente da revista *L'architecture D'aujourd'hui* a partir de 1951 e que integrou a Comissão Artística da II EIA em 1953, juntamente com Oswaldo Bratke, ambos indicados pelo diretório paulista e pela seção nacional do IAB.

O INSTITUTO DE PUERICULTURA (IPPMG)

O Instituto de Puericultura, como instituição, foi criado em 1937, durante o Estado Novo, tendo como primeiro diretor o catedrático Joaquim Martagão Gesteira, vindo da Bahia por convite do presidente (OLIVEIRA, 2013). Ainda em 1937, chegou a ser lançada a pedra fundamental de uma sede para o Instituto próxima à Faculdade de Medicina na Praia Vermelha, porém a construção nunca foi leva adiante[5] (OLIVEIRA, 2013). Administrativamente, era então ligado diretamente ao MESP e somente foi incorporado à Faculdade de Medicina e à Universidade do Brasil em 1945.

No mesmo ano em que assume as funções no ETUB, 1949, Jorge Machado Moreira inicia o projeto arquitetônico do edifício sede para o Instituto de Puericultura. A prioridade de projeto e construção desse edifício entre todos os previstos para a Cidade Universitária pode ser atribuída, possivelmente, à solicitação de Getúlio Vargas. Durante o discurso de inauguração em 1953, o presidente afirmou:

> [...] a cerimônia que me é dado a presidir, inaugurando o Instituto de Puericultura, tem para mim particular significação. Desde há muitos anos tem sido uma preocupação constante de meu Governo possibilitar a execução de um programa de assistência à maternidade e à infância, e a de higiene infantil, em bases modernas e racionais (VARGAS, 1953 apud OLIVEIRA, 2013, p.13)

Segundo Paulo Jardim (2013), a obra de Jorge Machado Moreira é marcada por um processo projetual em que desde a localização até o detalhamento final são guiados por princípios racionalistas e funcionalistas, e segundo este autor o IPPMG seria a expressão mais eloquente desse modo de pensar e fazer arquitetura. Nesse processo, como exposto em depoimento do arquiteto citado, cabe ainda a intenção plástica em concordância com a época, os materiais e a técnica. Na busca pelo que o arquiteto chamava de verdade quanto à finalidade e função[6]. Jardim (2013) aponta ainda que o arquiteto se utilizou de dois recursos: a estética adquirida no estudo e vivência com o arquiteto Le Corbusier e a estratégia de conciliação entre técnica construtiva e arranjo espacial adotada pela escola moderna alemã de Walter Gropius e Mies van der Röhe. Desse modo, considera que o IPPMG possui uma clara referência na Casa Savoye de Le Corbusier e é quase uma "aplicação didática" dos cinco pontos da Nova Arquitetura, reinterpretados pelo arquiteto da escola carioca (JARDIM, 2013). Não é por acaso que o próprio Moreira diz em depoimento que o convívio de três semanas com o arquiteto francês teve grande importância em sua formação profissional (CALDEIRA, 2007). A reinterpretação ocorre exatamente pela estratégia de conciliação racionalista, pois, ao

[5] O Instituto de Puericultura funcionou provisoriamente na rua Voluntários da Pátria, 98, em Botafogo e no hospital Gaffrée-Guinle, antes da sede definitiva no Fundão.

[6] Conduru (1999) identifica a verdade de Jorge Machado Moreira com a verdade do racionalismo, conciliando funcionalismo prático, fins sociais, novos materiais e técnicas construtivas, linguagem a-histórica e universal.

contrário dos projetos de Le Cobusier, em que a estrutura e os panos de alvenaria são totalmente independentes para destaque da técnica estrutural, nos projetos de Jorge Moreira e marcadamente no IPPMG, há uma malha que define não só a posição dos pilares, mas também os painéis de fechamento, os montantes de esquadria, os suportes de luminárias, o ritmo das fachadas, a paginação dos pisos e paredes "e de tudo o mais que constitui e define o espaço e a construção" (JARDIM, 2013, p.30). A racionalidade construtiva é tão determinante para o arquiteto que, no caso do IPPMG, mesmo com a presença de laje dupla que permitiria total liberdade de posicionamento das paredes, a execução manteve a submissão de vedações à trama estrutural. Da mesma forma que afirmaria Giedion (1956) sobre a arquitetura moderna brasileira, os diversos problemas de um programa complexo foram resolvidos com uma planta baixa simples e concisa e cortes claros e inteligentes.

O IPPMG se trata, como já mencionado, de um complexo hospitalar em tipologia formal em pavilhões dispostos em pente, composto de três blocos interligados por um terceiro, para abrigar um programa dedicado à assistência materno-infantil. Segundo o Decreto-Lei de n.º 8.874, de 12 de janeiro de 1946, a instituição teria o caráter de promover uma relação direta entre ensino e a prática na medicina, relacionada ao atendimento de mães e crianças na primeira infância, com os seguintes objetivos:

> 1. Realizar estudos e investigações sobre todos os problemas de natureza biológica e social referentes a criança; 2. Promover e levar a efeito estudos e investigações sobre o desenvolvimento físico e social da criança; 3. Facilitar os recursos adequados para o ensino eficiente para o ensino da cadeira de Puericultura e Clínica da 1ª Infância da Faculdade Nacional de Medicina; 4.Trabalhar para a difusão das noções essenciais e dos preceitos fundamentais da puericultura, pugnando pela educação técnica das mães e futuras mães brasileiras (BARBOZA; MOREIRA, 1952, p.1)

Sua localização, junto às outras funções de saúde do campus e próxima ao acesso principal à época, privilegiou facilitar o atendimento aos pacientes e seus acompanhantes. O partido em altura reduzida teve como pressuposto a pequena quantidade de leitos necessários, bem como objetivou destacar o edifício do Hospital de Clínicas (BARBOZA, MOREIRA, 1952), atual Hospital Universitário Clementino Fraga Filho (HUCFF), projetado com grandes proporções para um número de atendimentos nunca alcançado e como marco urbano da Cidade Universitária.

Para atender ao programa da edificação, elaborado em conjunto com o médico e diretor Martagão Gesteira, que abrigaria o atendimento de crianças sãs e enfermas, o arquiteto optou por um partido com dois setores (em pavilhões) independentes e distantes um do outro, para cada um dos usuários. O distanciamento entre esses serviços, entretanto, deveria ser suficiente para dispor entre esses dois setores outro bloco para interliga-los, destinado aos serviços auxiliares (Figura 1).

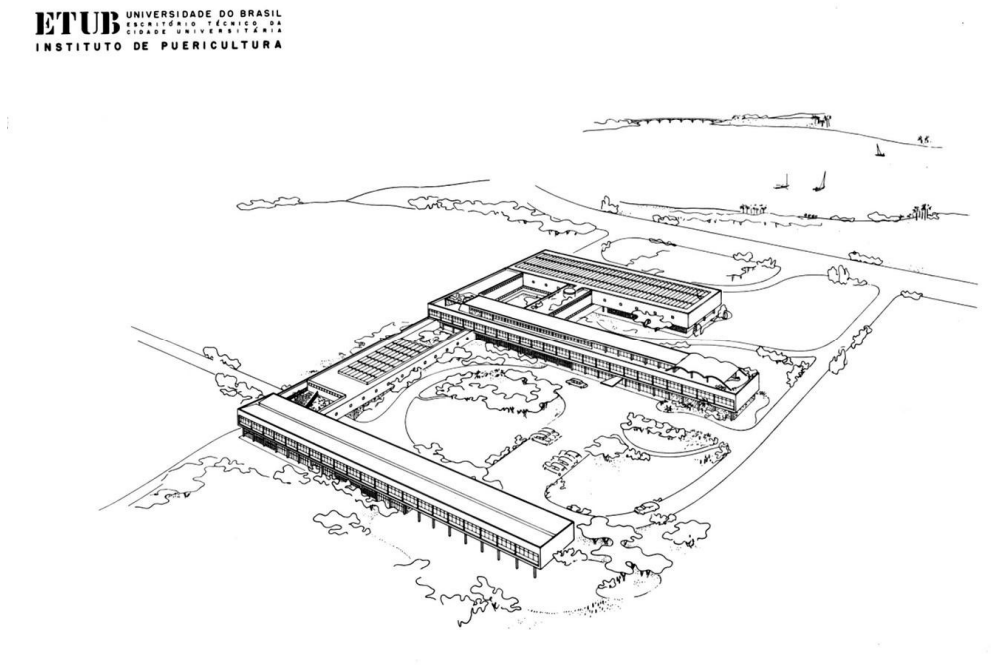


Figura 1: Perspectiva do Instituto de Puericultura
Fonte: Arquivo COPRIT-ETU-UFRJ.

Assim, para o atendimento aos enfermos foram projetados o Hospital e o Ambulatório, localizados na área mais próxima ao acesso principal a Ilha do Fundão à época da construção. O Ambulatório foi projetado em parte sobre pilotis e é o bloco de maior visibilidade desde o acesso e tem no pavimento superior os consultórios e demais serviços compartilhados com o Hospital. O Hospital destaca-se como elemento de maior altura, contando com terceiro pavimento, entre os quais o térreo destinado aos serviços gerais, bem como a administração da instituição. No terceiro pavimento, além das instalações da direção, foi construído um solário para as crianças hospitalizadas de grande apelo plástico em abóbadas de concreto, coroando o complexo.

O Abrigo Maternal e Pupilaria, projetado em um mesmo bloco paralelo ao Hospital foi localizado no lado oposto, tirando partido da declividade do terreno para facilitar a vista das enfermarias do hospital em direção à paisagem litorânea (BARBOZA; MOREIRA, 1952). No andar térreo, abriga os serviços gerais do setor e dispõem de uma grande área coberta destinada ao recreio das crianças internadas.

Para o bloco destinado aos serviços auxiliares e ao banco de leite, como ligação entre os dois setores de atendimento, o autor buscou, da mesma forma, valer-se da topografia do sítio, ligando o andar térreo do Hospital com o segundo pavimento da Pupilaria.

Grande atenção foi dada a circulação, estudada de forma a garantir a independência entre os diversos usuários – enfermos e familiares, médicos, enfermagem e demais funcionários – com estudos de fluxos em

perpectiva[7]. Barboza e Moreira (1952) chegam a apontar como característica principal do projeto a separação quanto às diversas circulações, ao ponto de no Ambulatório haver uma circulação central para os doentes e uma periférica para os médicos. Os esquemas de circulações apresentam não só a circulação de pessoas, mas também de gêneros, do leite humano, de roupa e até mesmo das fichas dos pacientes.

Como não poderia de faltar em uma obra de Jorge Machado Moreira, profissional conhecido pelo seu detalhismo que chegou a ser apelidado de "delírio do ótimo" (CONDURU, 1999), o projeto do IPPMG possui detalhes de esquadrias, desenhados seguindo rigorosamente a insolação necessária aos ambientes.

No entorno do edifício, os jardins de Roberto Burle Marx são uma das oito parcerias, sendo duas na Cidade Universitária, entre ele e o arquiteto Jorge Machado Moreira, iniciada ainda no projeto do MESP (COSTA, 2013). Assim como nos outros, os canteiros sinuosos em marcada oposição à ortogonalidade do edifício, predominantemente gramados como suporte a grupos de vegetação compostos de 77 espécies, entremeados por pisos de pedra portuguesa e bancos em concreto. São especificidades aqui, segundo Lúcia Costa (2013), conjuntos de árvores e palmeiras de alto porte propostos para trazer também um contraste vertical com a horizontalidade do edifício e a existência de um pequeno parque em frente à Pupilaria com tratamento paisagístico diferenciado por meio de gramados, areia e saibro. Há ainda os painéis de azulejos presentes por todo o edifício, sendo alguns padronizados e outros figurados. Os padronizados, também produzidos pela Osirarte, foram objeto de um concurso interno em que foram júri Jorge Machado Moreira, Ernani Vasconcellos e Aldary Toledo venceram Evanildo Gusmão e Ayrton Sá Rego (SILVEIRA, 2008). Os figurativos de inspiração cubista marcam a entrada do Banco de Leite, assinados pelo próprio Burle.

Articulando o conjunto do IPPMG ao entorno, encontra-se um primeiro jardim de maior dimensão apropriado a função, de acolhimento e boas vindas aos usuários, realizando originalmente um contraponto a inóspita paisagem circunvizinha – restos da vegetação litorânea e aterros. Em seguida, um jardim interno de menor dimensão, que separa os dois setores e permite a permanência dessa atmosfera local. Ainda em sequência, pequenos pátios internos pavimentados e ajardinados propiciam ventilação e iluminação. Próximo ao mar, na extensão dos pilotis do Abrigo Maternal e Pupilaria, o arquiteto idealizou uma relação poética com a borda da água como pode ser visto na Figura 2.

[7] Vale destacar que este tipo de estudo e de apresentação de circulações é semelhante a apresentada pelo arquiteto Roberto Cerqueira Cesar na sua aula do I Curso de Planejamento de Hospitais, realizado em 1953 pelo IAB de São Paulo (INSTITUTOS DE ARQUITETOS DO BRASIL, 1954).

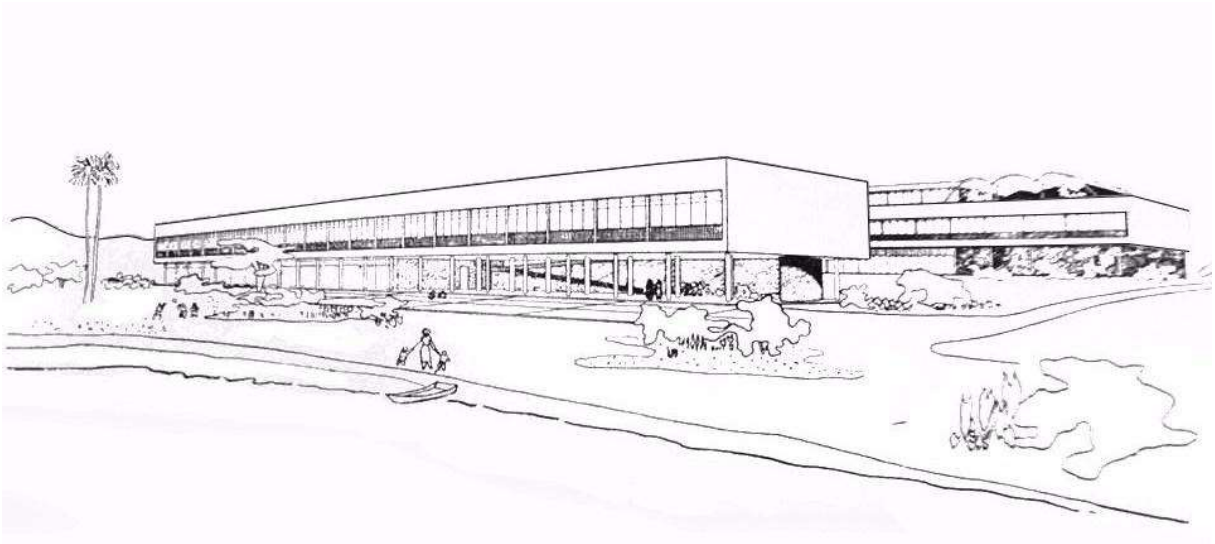


Figura 2: Perspectiva do Abrigo Maternal e Pupilaria
Fonte: BARBOZA; MOREIRA, 1952.

Quanto ao tratamento do edifício, ressalta-se que para cada setor funcional correspondia um volume arquitetônico e que cada volume possui uma planta "funcional fisiológica" e uma fachada de caráter "plástico funcional", tal como preconizado por Lúcio Costa. Quanto às fachadas, além das claras referências à arquitetura corbuseriana, cabe ressaltar que, devido aos pátios abertos, todas possuem tratamentos de qualidade, não sendo hierarquizadas e impossibilitando a definição do que seria a fachada frontal (JARDIM, 2013). Quanto a isso, cabe a observação de Roberto Conduru (1999) quanto à apreciação da obra de Jorge Machado Moreira:

> O sentido de montagem dessa arquitetura faz o olhar, mesmo sem se dar conta, varar o volume, varrer as superfícies, notar cada elemento, sentir cada material que constitui o conjunto. Este, ao invés de opacidade, oferece uma espécie de translucidez fenomenológica que dá a perceber o espaço que o edifício institui ao se formar. O que impede sua perspectivação, sua visão como figura em um espaço predeterminado, e obriga sua percepção como um objeto gerado pela articulação de materiais, elementos estruturais e arquitetônicos, planos e volumes que criam um novo espaço no lugar em que são inseridos. Somem-se a isso as visadas múltiplas que os edifícios demandam, alternando embates frontais e oblíquos para evitar uma única imagem opressiva, acentuando o entendimento das obras como objetos a serem investigados perceptivelmente [...] (CONDURU, 1999 In: CZAJKOWSKI, 1999 p.29)

Nessa citação, a ideia de percepção do edifício como um objeto nos aproxima de um dos entendimentos da integração das artes, como a aceitação da "consciência plástica", como chamado por Lúcio Costa, ou da "intenção plástica", como definido por Moreira, da arquitetura, condição necessária para que outras formas de arte pudessem se integrar a arquitetura, como defendido pelo primeiro e seguido pelo segundo. Nessa citação, pode-se ainda destacar a ideia de um edifício gerado pela articulação de materiais, elementos, planos e volumes, e ao qual se adicionou jardins, elementos vazados, murais, que vem ao

encontro de outra abordagem possível, e também apresentada por Lúcio Costa, a da integração das artes propriamente dita. Em síntese, a comunhão de diferentes manifestações artísticas de preceitos igualmente modernos. Por último, cita-se mais um elemento no caso do IPPMG em que se apresenta essa relação entre as artes,pois Jorge Machado Moreira, não satisfeito em dominar o processo projetual e de construção do edifício, foi ainda o responsável pelo desenho da logomarca da instituição, em que uma mãe embala o filho, aplicada em grandes dimensões no auditório.

Os desafios da preservação do IPPMG

Apesar da integridade da forma original e da preservação da maioria dos detalhes, a edificação ao longo de sua trajetória sofreu significativas mutilações nos jardins, demolições internas, fechamento de áreas em que haviam pilotis antes permeáveis e acréscimos de caráter emergencial nos pátios. Em relação aos pátios, observa-se que o jardim da área interna entre a Pupilaria e o Hospital, por onde se dá o acesso a essas funções, previa já no projeto original um estacionamento, hoje, entretanto, esse uso intensivo implicou na tomada pelos carros desse local, inclusive sobre calçadas e canteiros. Já o pátio entre o Ambulatório e o Hospital encontra-se ocupado por instalações emergenciais em contêineres para o almoxarifado, alteração que, apesar de impactante, é reversível, pois os mesmo foram instalados a uma distância suficiente do edifício e foi aberta apenas uma comunicação entre eles. No terraço-jardim, os canteiros foram suprimidos e as abóbadas de concreto foram vedadas (Figura 3). As modificações internas em poucos casos se referem a demolição, o que mais comumente ocorreu foi a compartimentação dos espaços originais em muitos dos casos apenas por divisórias. Uma das modificações internas mais significativas se deu exatamente na supressão da circulação periférica no ambulatório que foi incorporada aos consultórios e laboratórios.

Figura 3: Imagens Originais e Atuais do terraço-jardim
Fonte: IPPMG, 2013 e autora, 2015.

As intervenções urbanísticas no entorno foram mais nocivas; de 1992 a 1994, a construção da RJ 071 (linha vermelha) ocasionou a perda de parte da área ajardinada externa e, em 2010, a implantação do terminal rodoviário do campus se deu sobre outra parte do jardim. À época, o escritório Burle Marx foi acionado para minimizar os danos e revisar o projeto original, adaptando-o à implantação da via, quando foram refeitos sobretudo os canteiros situados em frente ao ambulatório (COSTA, 2013). No entanto, mais recentemente, a locação do terminal BRT nas proximidades e a adição de uma faixa para circulação desses ônibus entre a linha vermelha e o edifício causou a perda de mais uma parte do jardim, exatamente onde se deu a revisão do projeto de 1992. Além dessas intervenções, há o "caso escandaloso" (CONDURU, 1999) da falta de manutenção do campus da UFRJ que já causa danos graves ao edifício como a ausência de impermeabilização das lajes de cobertura, causando problemas de infiltração; perda dos revestimentos cerâmicos; vandalismo, pichações e contaminação por fungos dos painéis de azulejo; afora, a falta de conservação do jardim original, cujo desenho e vegetação é hoje quase inexistente. Roberto Conduru (1999) considera que o edifício só resistiu a essas adversidades, mantendo-se razoavelmente íntegro, graças à qualidade do projeto com seu detalhamento construtivo, do planejamento e da construção.

De modo diverso dos imóveis que hoje fazem parte do patrimônio cultural edificado da UFRJ, os quais muitas vezes se caracterizam como uma colcha de retalhos de intervenções improvisadas e não registradas ao longo dos anos, dificultando a restauração, o IPPMG mantém sua autenticidade arquitetônica bem preservada. Assim, os desafios de sua preservação consistem na conciliação do uso hospitalar, possuidor de demandas específicas e constantemente em atualização, e na sempre presente falta de manutenção e conservação dos edifícios universitários. Atualmente, o edifício não possui qualquer proteção pelos órgãos de preservação do patrimônio cultural[8]. As ações realizadas na edificação e na área adjacente demonstram o pouco caso em relação ao seu valor histórico, arquitetônico e paisagístico, e torna-se urgente uma maior atenção para com suas características especiais, pois pensar "o modernismo na pós-modernidade" (HUYSSEN, 2014) é necessário ao presente.

[8] Sabe-se de um processo de tombamento municipal em andamento pelo Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH) e de um processo aberto junto ao Instituto Estadual de Patrimônio Cultural (INEPAC).

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Mario. “Brazil builds”. In: XAVIER, Alberto (org.). **Depoimentos de uma geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BARBOZA, Luiz H. de B. H.; MOREIRA, Jorge M. Instituto de Puericultura. **Revista do Serviço Público**, Rio de Janeiro, DASP – Serviço de Documentação, Separata, maio 1952.

BARATA, Mario. “A arquitetura como plástica e a importância atual da síntese das artes”. In: XAVIER, Alberto (org.). **Depoimentos de uma geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BILL, Max. “O arquiteto, a arquitetura, a sociedade”. In: XAVIER, Alberto (org.). **Depoimentos de uma geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CALDEIRA, Webbert S. **Uma Arqueologia do Modernismo Brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

COMAS, Carlos E. D. **Escola Carioca, Experiência a Reconhecer**. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, V, 2003, São Carlos. **Anais...** São Carlos, SP: DOCOMOMO, 2003. Disponível em: <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/seminario5mesatematica01.pdf>. Acesso em: 23 maio 2018.

COMAS, Carlos E. D. **Brazil Builds e a bossa barroca.** In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, XI, 2016, Recife. **Anais...** Recife: DOCOMOMO, 2016. Disponível em: <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/ Carlos-Eduardo-Comas.pdf>. Acesso em: 23 maio 2018.

CONDURU, Roberto T. Razão ao Cubo. In: CZAJKOWSKI, Jorge Paul, (org.). **Jorge Machado Moreira**. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999. p. 14-33.

CORDEIRO, Patrícia C. **Preservação da Arquitetura Moderna: a Cidade Universitária da UFRJ.** In: SEMINÁRIO DOCOMOMO RIO, IV, Rio de Janeiro. **Anais…** Rio de Janeiro: DOCOMOMO-Rio, 2017.

COSTA, Lucia. Os jardins de Roberto Burle Marx para o Instituto de Puericultura da UFRJ. In: RODRIGUES, Ana Lúcia de Mello et al. **Instituto de Puericultura e Pediatria Martagão Gesteira:** 60 anos. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

COSTA, Lucio. **Sobre Arquitetura**. Porto Alegre: UniRitter, 2007.

COSTA, Lucio. A arte e a educação. In: CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE, 1959, Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. **Anais...** Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro: 1959. Disponível em: <http://www.jobim.org/lucio/bitstream/handle/2010.3/3593/V%20A%2006-03324%20L.pdf?sequence=3>. Acesso em: 24 maio 2018.

COSTA, Lucio. Razões da Nova Arquitetura. In: XAVIER, Alberto (org.). **Arquitetura moderna brasileira**: depoimento de uma geração. São Paulo: Pini: Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura: Fundação Vilanova Artigas, 1987. p.26-43.

CZAJKOWSKI, Jorge (org.). **Jorge Machado Moreira**. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1999.

FAVERO, Marcos. **Dos mestres sem escola à escola sem mestre**. Tese (Doutorado em Arquitetura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

FERNANDES, Fernanda. A síntese das artes e a moderna Arquitetura brasileira dos anos 1950. In: SEMINÁRIO VANGUARDA E MODERNIDADE NAS ARTES BRASILEIRAS, 2005, Campinas. **Anais...** Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 2005. Disponível em: < http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/ fernanda_fernandes.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2016.

FERNANDES, Fernanda. Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra – a síntese das artes. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, VI, 2005, Niterói. **Anais...** Niterói: DOCOMOMO, 2005. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/fernanda%20Fernandes.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2016.

GIEDION, Siegfried. "O Brasil e a arquitetura contemporânea". In: XAVIER, Alberto (org.). **Depoimentos de uma Geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

GONÇALVES, Josilena M. Z. **Integração das artes no Paraná - 1950 - 1970: a conquista do espaço público**. Tese (Doutorado em Arquitetura). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GONSALES, Célia H. C. Síntese das artes: sentidos e implicações na obra arquitetônica. **Arquitextos**, São Paulo, ano 12, n. 144.06, Vitruvius, maio 2012. Disponível em: < http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/ arquitextos/12.144/4351>. Acesso em: 24 maio 2018

HERBST, Helio. **Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais**. Tese (Doutorado em Arquitetura). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

HUYSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**. Modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JARDIM, Paulo. O arquiteto e a arquitetura do IPPMG. In: RODRIGUES, Ana Lúcia de Mello et al. **Instituto de Puericultura e Pediatria Martagão Gesteira**: 60 anos. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

LOBO, Maria da Silveira. Antíteses Modernas: a flor, o cristal e o bulldozer. In: LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Alberto (coord.). **Cidade Nova, Síntese das Artes**: Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959: Brasília, DF, São Paulo, SP e Rio de Janeiro, RJ). Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009. p. 16-20.

LUCCAS, Luís H. H. Da integração das artes ao desenho integral: interfaces da arquitetura no Brasil moderno. **Arquitextos**, São Paulo, ano 14, n. 160.02, Vitruvius, set. 2013. Disponível em: < http://www.vitruvius.com.br/ revistas/read/arquitextos/14.160/4877>. Acesso em: 24 maio 2018.

MOREIRA, Jorge M. Depoimento, 1980. In: CZAJKOWSKI, Jorge Paul, (org.). **Jorge Machado Moreira**. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999. p. 12-13.

NOBRE, Ana Luiza et al. (org.). **Um modo de ser moderno**: Lucio Costa e a crítica contemporânea. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

OLIVEIRA, Antônio J. B. O Instituto de Puericultura e a Cidade Universitária da Universidade do Brasil. In: RODRIGUES, Ana Lúcia de Mello et al. **Instituto de Puericultura e Pediatria Martagão Gesteira**: 60 anos. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

SANTOS, Cecília R dos. A Arquitetura e as Artes Menores. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, VIII, 2009, Rio de Janeiro. **Anais…** Rio de Janeiro: DOCOMOMO, 2009. Disponível em: <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/003-1.pdf >. Acesso em: 24 maio 2018.

SEGAWA, Hugo. **Rio de Janeiro, México e Caracas: Cidades Universitárias e Modernidades 1936-1942**. RUA. Revista de Arquitetura e Urbanismo, Salvador, v. 7, p. 38-47, 1999.

SEGRE, Roberto. Ideologia e estética no pensamento de Lucio Costa. In: NOBRE, Ana Luiza et al. (Org.). **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a. p. 104-117.

XAVIER, Alberto (org.). **Depoimentos de uma geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZEVI, Bruno. “A moda lecorbusiana no Brasil”. In: XAVIER, Alberto (org.). **Depoimentos de uma geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

4 – ARTIGOS COMPLETOS DE SIMPÓSIOS TEMÁTICOS

LUGAR, CORPO E EXPERIÊNCIA NA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

V enanparq
Salvador - 2018

A ESPACIALIDADE INCLUSIVA DE ROBERT SMITHSON

THE SPATIAL INCLUSIVENESS OF ROBERT SMITHSON

LA INCLUSIVIDAD ESPACIAL DE ROBERT SMITHSON

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

PEREIRA, Tania Calovi
PhD em Arquitetura e Urbanismo; Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Vale dos Sinos (Unisinos)
tcalovi@gmail.com

A ESPACIALIDADE INCLUSIVA DE ROBERT SMITHSON

THE SPATIAL INCLUSIVENESS OF ROBERT SMITHSON

LA INCLUSIVIDAD ESPACIAL DE ROBERT SMITHSON

EIXO TEMÁTICO: LUGAR, CORPO E EXPERIÊNCIA NA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

RESUMO:
As quase cinco décadas que nos separam desde a morte do artista americano Robert Smithson, um dos pioneiros da *Land Art*, não apagaram a importância de sua ativa produção espacial e crítica cultural entre as décadas de 1960 e 1970. O legado que deixou em forma de intervenções na paisagem (earthworks), esculturas, non-sites, croquis, textos e filmes desafiou seu próprio tempo e alterou os meios pelos quais percebemos e compreendemos o mundo. Sua noção de espacialidade relaciona dialeticamente o objeto criado ao seu meio, ao mesmo tempo que pressupõe uma condição atemporal e inacabada à obra. Este trabalho objetiva investigar a experiência espacial proposta por Robert Smithson e compreender através de suas teorias e trabalhos ferramentas projetuais que expandam a compreensão sobre o diálogo entre a parte e o todo na arquitetura.
PALAVRAS-CHAVE: espacialidade, atemporalidade, dialética.

ABSTRACT:
The nearly five decades that have passed since the death of the American artist and pioneer of Land Art Robert Smithson did not erase the importance of his works and his cultural criticism from the 1960s and 1970s. His earthworks, sculptures, non-sites, sketches, texts and films were challenging in their own time and altered the means by which we perceive and understand the world. His notion of spatiality relates objects dialectically with their environments and presupposes a timeless and unfinished condition. This paper investigates the spatial experience proposed by Robert Smithson and sheds light on his working theories and methods that expand the understanding of the dialogue between the part and the whole in architecture.
KEYWORDS: *spatiality, timelessness, dialectic.*

RESUMEN:
Las casi cinco décadas que nos separaron desde la muerte del artista estadounidense Robert Smithson, uno de los pioneros del Land Art, no borraron la importancia de su producción espacial activa y su crítica cultural entre los años sesenta y setenta. Su legado en erthworks, esculturas, no sitios, bocetos, textos y películas desafió su propio tiempo y alteró la forma en que percibimos y entendemos el mundo. Su noción de espacialidad relaciona dialécticamente el objeto creado a su ubicación, mientras presupone una condición atemporal e inacabada para el trabajo. Este artículo tiene como objetivo investigar la experiencia espacial propuesta por Robert Smithson y comprender a través de sus teorías y trabajos, las herramientas de diseño que amplían la comprensión del diálogo entre la parte y el todo en la arquitectura.
PALABRAS-CLAVE*: espacialidad, atemporalidad, dialéctica.*

INTRODUÇÃO

A influência das artes visuais na arquitetura tem sido um tema apontado e investigado pela historiografia, e particularmente o período moderno. O papel crítico da arte na sociedade e a busca dos artistas por uma arte representante de seu próprio tempo se misturam às descobertas conceituais e ferramentais que fazem.

Na arquitetura, a tecnologia representada pelo computador como meio de produção do projeto arquitetônico ou por uma estética industrial e corporativa, tem sido ainda encarada como em oposição à arte e ao pensamento na arquitetura. Pensar o projeto ainda ocupa muito pouco do tempo de nossos professores e alunos nas escolas de arquitetura, sendo o arquiteto o responsável pela criação do espaço na arquitetura. Mas não há atalho para desenvolver a capacidade do pensamento projetual.

A antropologia como o estudo das origens do homem, de sua cultura, costumes e biologia é uma base mais segura para guiar nossas percepções metodológicas de como criar a espacialidade, ao invés de metodologias abstratas e estranhas ao mundo vivido. Ao tentarmos compreender a natureza e realidade da experiência espacial nos deparamos com a questão de que a espacialidade é o movimento do homem na rua, na quadra, no interior de um edifício, no mundo, e em contínua interação com o mesmo, e que indica a necessidade de familiaridade entre os diferentes espaços. Merleau-Ponty [1] descreveu isto da seguinte forma:

> "O mundo não é um objeto... ele é o cenário natural e o campo para todos os meus pensamentos e todas as minhas percepções explícitas. A verdade não habita apenas o homem interior, ou, mais precisamente, não há homem interior, o homem está no mundo e só no mundo ele se conhece. " (MERLEAU-PONTY, 2000, p. xi)

É dentro desta ideia de uma prática mais amarrada ao mundo natural ou ao primordial que pretendo aqui analisar o pensamento, projetos e representações desenvolvidos pelo artista Robert Smithson e que podem servir de inspiração para a arquitetura.

ENTROPIA

Um dos importantes textos desenvolvidos por Smithson, *Entropy and the New Monuments* (1966), interpreta a obra de certos artistas e arquiteturas do seu próprio período, como obras suspensas no tempo, e sendo assim, alienadas da noção de declínio físico ou degradação natural que é comum à toda matéria. Rudolf Arnheim[2] explica que esta noção de distanciamento da realidade física que a arte passaria a ter se deveu às descobertas da ciência ao final do século XIX que revelaram que tanto a natureza orgânica quanto a inorgânica se movem em direção a um estado de ordem (a ordem geométrica percebida nos cristais, moléculas, organismos, etc.), tendência que também governa as ações do homem, enquanto os sistemas físicos do universo se movem em direção a um estado de máxima desordem (entropia), e tendem a transformação ou degradação. Esta aparente contradição presente na natureza teve um impacto no mundo das artes.

[1] MERLEAU-Ponty, Maurice. **Phenomenology of Perception**, London: Routledge, 2000.

[2] ARNHEIM, Rudolf. **Entropy and Art. An Essay on Order and Disorder**. Berkeley: University of California Press, 1974, p. 8.

Entropia, definida como a Segunda lei da Termodinâmica, sustenta que a energia presente no universo está sujeita a uma contínua perda e degradação, apontando para uma gradual decadência de todas as coisas. Quando este pensamento surgiu, há mais de um século, evocou um tom pessimista e negativo que foi compartilhado por intelectuais e artistas da época, que passaram a ver o universo como a causa dos infortúnios dos homens. Mesmo que esta visão inicialmente pessimista sobre entropia não tenha perdurado em nossos dias, a aparente contradição de um mundo onde a natureza pode ter ordem e desordem, permanece ainda a separar muito do pensamento entre as humanidades e a ciência. A grande questão formulada neste período foi sobre qual seria a *relação* entre estas duas tendências opostas do universo.

O impacto deste pensamento na arte do final do século XIX criou um distanciamento dos artistas para com os cientistas, psicólogos e filósofos do período, através da exploração da impressão visual do momento como um fenômeno isolado. Esses pintores se opuseram ao pensamento analítico e à observação, preferindo a fantasia e a memória como fontes tradicionais para a arte. A impressão visual foi vista como uma experiência básica e primitiva. Os impressionistas tendiam a eliminar toda a modelagem, reforçando o traço pequeno e descontínuo e criando camadas na superfície na tela.

Entre os Modernos do início do século XX, o interesse predominante não era mais imitar a natureza, mas sim abandonar a imitação do natural. A arte moderna encontraria mais tarde seu discurso apropriado nos escritos de Clement Greenberg, que descreveu que a mudança na representação toma duas vias; a via da abstração marcada predominantemente pelo Impressionismo, e a via da arte não objetiva, definida pelas geometrias de formas puras e economia de elementos do russo Kasimir Malevitch. A origem da obra de arte na natureza foi substituída por uma origem dentro do próprio meio da arte.

As primeiras e mais importantes correntes da arte abstrata passam pelas obras de Cézanne e Seurat, depois pelo Cubismo, Suprematismo, Construtivismo e movimentos holandeses. Esses movimentos artísticos contêm uma semelhança que é intelectual, estrutural, arquitetônica, geométrica, retilínea e clássica em sua austeridade. A importância de Cézanne está em seu desejo de buscar a verdade na representação. De maneira diferente de seus contemporâneos, ele eliminou detalhes e reduziu toda a possibilidade de tudo que é romântico no espaço, dando valor ao elementar. Novotny[3] aponta que, na representação do espaço de Cézanne, temos o fenômeno único de uma perspectiva esvaziada de sentimento.

Apesar da contribuição da arte de Cézanne em direção a uma experiência essencial e realista de percepção do espaço, Novotny[4] também aponta que sua arte parece retratar um constante antagonismo entre formas abstratas e realidade natural, adiando a sua atitude artística em relação à perspectiva científica. A perspectiva, como representação objetivada, foi historicamente associada ao retrato de objetos naturais. Cézanne teve que lidar com duas forças diferentes dentro do mesmo sistema de representação; de um lado, seu desejo pessoal de retratar o elementar e, de outro, retratar o elementar dentro de uma perspectiva naturalista.

O paradoxo que a arte e a arquitetura enfrentaram neste período de transição é representativo da luta pela verdade em ambos os campos, em um período em que o ornamento não era mais um objetivo, e o paradigma

[3] NOVOTNY, Fritz. Passages from Cezanne and the end of scientific perspective. In: **The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s**, Christopher S. Wood (edit.), New York: Zone Books, 2000, p. 414.

[4] Ibid., p. 416.

das artes havia mudado para a ciência. Cézanne personifica para arquitetos e artistas uma inspiração em sua época. Le Corbusier[5] costumava elogiá-lo entre outros artistas admirados, como Ingres e Seurat, e proclamava sua importante posição no abandono do aspecto imitativo. Seria o Cubismo de Picasso e Braque que mudaria o cenário, com a completa eliminação da perspectiva como sistema de representação e da natureza como sujeito a ser representado.

Nos anos 60 o tema da entropia reaparece no discurso artístico, agora com uma conotação positiva. A dominante elitização da arte nos museus neste período associada a intensos protestos na sociedade, entre os quais pela destruição do meio ambiente, favorecem uma renovação no tipo de arte que era exposta nos museus e uma volta à natureza como tema de inspiração. Um grupo de artistas da *Land Art* se destacaria, entre os quais Robert Smithson, que seria um dos mais expressivos e criativos. Natural de Passaic, New Jersey, Smithson[6] desde cedo manifestou interesse em história natural, visitando regularmente o Museu de História Natural em Nova York, e posteriormente viajando intensamente pelos Estados Unidos e México. Seu interesse era pelos lugares rejeitados e abandonados, pelas camadas invisíveis de realidades passadas e presentes em diversos lugares.

Prolífico escritor, ele analisa a obra de artistas a ele contemporâneos, como Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris e Sol Le Witt, e explica que eles extrapolam o conceito de entropia ao 'congelar' o tempo em suas obras de arte. As instalações de estruturas e superfícies produzidas por estes artistas e expostas nas galerias de arte, não associam tempo ao passado formal ou material que conhecemos, tudo é novo. São estruturas inclinadas, pendentes ou em situações não usuais, que desafiam a gravidade e o nosso senso de orientação, e que são feitas de materiais artificiais, como plástico, cromo e luz elétrica, e que inquietam o pensamento.

Segundo Smithson[7], esta arte é análoga à arquitetura do Estilo Internacional propagada em Nova York; "A muito denegrida arquitetura da Park Avenue conhecida pelas frias caixas de vidro," e "O edifício Union Carbide, completado em 1961, melhor tipifica tal entropia arquitetônica." Ao fazer uma crítica à perpetuação de um modernismo dos anos 30 em plenos anos 60, Smithson revela o que, segundo ele, já estava em decadência. Entrópico para ele era o discurso de pureza e idealismo de um modernismo que idealizava a tecnologia, e que contrasta com a banalidade de sua forma, o achatamento de sua fachada, e o vazio de seus grandes espaços. Em outro exemplo Smithson cita outras contribuições à uma arquitetura entrópica, como as expansões urbanas, os conjuntos residenciais do pós-guerra, os muitos edifícios com fachadas estéreis...

> "Este tipo de nulificação recriou o mundo 'não-objetivo' de Kasimir Malevich, onde não há mais similitude com a realidade, imagens idealizáveis, nada a não ser o deserto! Mas para muitos dos artistas de nossos dias este deserto é uma 'Cidade do futuro' feita de estruturas e superfícies nulas. Esta 'Cidade' não realiza nenhuma função natural, simplesmente existe entre a mente e a matéria, desprendida de ambos, não representando nenhum destes." (SMITHSON, 1996, p. 14)

[5] OZENFANT & JEANNERET. **La Peinture Moderne**. Paris: Crès, 1925 p. II

[6] SMITHSON, Robert (edited by Jack Flam). Entropy and the New Monuments. In: **Robert Smithson. The Collected Writings**, Berkeley: University of California Press, 1996, p. 10-23.

[7] SMITHSON, Robert, op cit., p. 12.

Se infere que esta nova arte, vista por exemplo em *Untitled*, 1965, de Ronald Bladen, ou *Transoxian*, de Robert Grosvenor, 1965, percebida por meio de coordenadas matemáticas, geometrias vetoriais e estruturas semelhantes a cristais, que não está condicionada por nenhum paradigma conhecido de escala, posição ou direção, mas pelo desejo pessoal do artista, reflete muito da percepção que estes artistas americanos tiveram do tipo de arquitetura e do status quo que os cercava. Discutir a forma e o conteúdo não tem lugar em uma arte como esta, de superfícies inertes e deslocadas do mundo real. Sem espaço para muita percepção, pela falta de familiaridade com as estruturas do mundo conhecido, só restava ao observador contemplar a obviedade e imobilidade das superfícies destas obras. Sol Le Witt, por exemplo, dissera que "não estava interessado na idealização da tecnologia," e que preferia chamar suas obras de "menos do que monumentais." Esta arte parece aprender deste período da cultura americana e destas estruturas arquitetônicas, se tornando uma crítica social e política à arquitetura monumental do corporativismo americano do pós-segunda guerra, que dominava esta geração.

Outro edifício que representa este espírito corporativo e está há poucos metros do edifício Union Carbide é o edifício Seagram, projetado por Mies van der Rohe, na Park Avenue, hoje universalmente aclamado como o ponto alto do modernismo pós-guerra. Jeffrey Lieber[8] descreve como este edifício se recusa a participar da vida cotidiana da avenida, por estar recuado 50 metros do alinhamento, em uma praça isolada, e emoldurado em ambos os lados por monólitos de mármore verde. Ele aponta ainda que quando o edifício foi concluído, em 1958, foi criticado por Louis Kahn como impressionante, mas de alguma forma falso. "Ela é uma bela dama de bronze, mas está toda espartilhada por dentro", disse Kahn. "Ela não é verdadeira."

Continuaremos a admirar muitos destes edifícios ícones do modernismo pela inovação que representaram em sua estética e técnica, mas este deslocamento de significado que a arquitetura passou a ter com a cidade, como afirmou Lieber[9], marcado pela estética tecnológica "do brilho maciço," das puras geometrias em pedra polida e da fachada-cortina, da monumentalidade geométrica, dos grandes acessos que lembram os "pórticos dos templos da arquitetura grega e romana", ou ainda da estrutura aparente que remete às "intrincadas nervuras das catedrais góticas," será criticado na galeria de arte através de uma nova concepção de arte. A entropia ali se realiza quando estruturas reconhecíveis como de mínima forma e superfície, se desorientam da ordem do mundo natural e propõem um estranhamento dentro do espaço da galeria, em direção à um estado de desordem. Seria esta *relação* entre a ordem e a desordem que traria de volta à arte a capacidade de se comunicar de forma perceptiva com a sociedade.

---

[8] LIEBER, Jeffrey, What We Will Lose When the Union Carbide Building Falls, In: **The New York Times Opinion**. Extraído da obra: LIEBER, Jeffrey. **Flintstone Modernism or the Crisis in Post-war American Culture**, The MIT Press, 2018. Disponível em: https://www.nytimes.com/2018/03/01/opinion/union-carbide-building-manhattan.html Acesso em: 01/03/2018. Neste artigo o autor explica alguns dos valores espaciais do edifício Union Carbide frente ao edifício Seagram: "A Union Carbide, pelo contrário, preenche todo o seu site. A base do bloco, no entanto, é desmaterializada com uma base envidraçada: parece que a torre repousa milagrosamente sobre finos planos de vidro. Duas escadas rolantes nos elevam em um átrio de dupla altura e paredes de vidro. A sensação é de leveza, suspensão e translucidez, mas o edifício continua a ter escala humana. A energia que vem do formato de grelha da cidade é levada diretamente para a fachada do prédio pelas vigas em I, que sobem quase no nível da rua. A linguagem arquitetônica é semelhante à do Seagram, mas a sintaxe mais flexível do Union Carbide resulta em um efeito composicional totalmente diferente e muito mais pragmático." Apesar da crítica ao edifício Union Carbide, Smithson parece perceber ali valores espaciais quando afirma: "As paredes polidas e os altos tetos dão ao lugar uma estranha atmosfera sepulcral. Há algo irresistível sobre este lugar, alguma coisa imponente e vazia." Smithson, Robert. op. cit., p. 13.

[9] Ibid.

OS NOVOS MONUMENTOS

No ano de 1967 Smithson[10] trabalha como artista-consultor ao projeto de um terminal aéreo no Texas para um escritório de engenharia e arquitetura. Ele passa a visitar diversos e imensos terrenos, possíveis áreas para este projeto além de visitar outros projetos de grande escala, como represas, por exemplo, e afirma seu interesse pela capacidade de evocação destes lugares. Em uma represa, onde grandes porções de terra e água estão envolvidas no projeto, a criação de lagos artificiais sugere um "vasto jardim", enquanto que em aparente oposição a isto, as "imensas estruturas de concreto, com cascatas artificiais e um layout simétrico definem uma fachada estática". É interessante perceber que Smithson busca percepções diretas no lugar e não na representação do lugar. Para ele[11], uma arte conectada com o mundo só poderia surgir a partir de experiências reais com as coisas, e não a partir da crítica histórica. "A crítica existe como uma linguagem e nada mais. O uso precede o significado. " Como afirmou[12]: "Dados sensoriais linguísticos, não categorias racionais, são o que estamos investigando.

Esta consciência linguística passa a ser o poder de descrever um lugar pela linguagem, uma nova linguagem. A sensibilidade artística poderia colaborar na elaboração do projeto arquitetônico. Como afirmou[13]: "A percepção vem antes da concepção, seja em relação a escolha do terreno ou à definição do projeto. Não se impõe, mas se expõe o terreno – seja este um interior ou exterior. "

A busca por uma arte de seu próprio tempo e que provocasse a percepção e relação das pessoas com um universo maior é o objetivo destes artistas, somada à crítica à história da arte como o critério predominante pelos curadores nos museus. Outro importante texto que Smithson escreve em 1967 será *A Tour of the Monuments of Passaic* [14], onde revela seu encontro com os novos 'monumentos' de objetos - semelhantes aos *object trouvé* de Duchamp - e áreas abandonadas e degradadas em sua cidade natal de Passaic, em Nova Jersey (EUA), documentados através da fotografia.

Monumentos retratados por fotografia, como *The Bridge Monument showing Wooden Sidewalks*, *The Fountain Monument* e *The Sand-Box* (também chamado deserto)[15], mostram partes do projeto abandonado de uma Usina de Concreto. Estes são percebidos como 'ruínas ao reverso', ou seja, aquilo que seria construído, mas não foi. São, segundo Smithson, o oposto da ruina romântica, que sofre a ação do tempo e envelhece. As 'ruínas ao reverso' desafiam o próprio tempo e se tornam uma categoria à parte, cheia de possibilidades. Mas há outros 'monumentos' como imensos estacionamentos de carros, e fachadas de lojas, que não configuram um centro na cidade.

Nova Jersey representa a condição entrópica, tudo envelhece, muda, se transforma...Ali se encontram objetos e espaços a-históricos, resistentes às catalogações humanas, e pelo abandono e distanciamento

[10] SMITHSON, Robert. p. 58.

[11] Ibid,. p. 59.

[12] Smithson se refere às categorias dos períodos artísticos na história, como por exemplo os conceitos sobre verdade, beleza e clássico, derivados do Renascimento. SMITHSON, p. 59.

[13] Ibid., p. 60.

[14] Op. Cit.

[15] Ibid., p. 69-71.

humano, em desagregação, e prontos para se tornarem em outra coisa, para receberem uma segunda natureza. À esta condição é que Smithson aspira em sua criação artística, uma arte que fosse contínua com o mundo real, e que pudesse alcançar noções distantes de temporalidade e de espaço.

SPIRAL JETTY

O interesse de Smithson por uma criação artística em maior interação com o mundo leva-o em 1970 à sua criação mais expressiva e duradoura no Grande Lago Salgado, em Utah, nos Estados Unidos. Seu interesse por lagos salgados começara em 1968 quando em visita a região de Mono Lake na Califórnia[16]. O lago em Utah lhe impressiona e é registrado através de desenhos, fotografias, filme e texto; seus não-sítios, e que descrevem a experiência de suas percepções no local, sua procura pelo lugar exato para a criação de uma obra em formato de espiral.

Os lagos salgados são lagos mortos, ausentes de vida visível e localizados em regiões desérticas. Smithson se sente atraído em particular pelos lagos que mostram vida em condições bastante inóspitas. Este é o caso da região que escolhe no Grande Lago Salgado, onde a alta presença de bactérias cria uma coloração avermelhada na água. No processo de criação de sua obra de arte, documentado de um helicóptero que sobrevoa o *Jetty*, o filme foca em uma visão aérea desde o centro do espiral. Enquanto a câmera foca num caminhão que derrama pedras de basalto e lama, sua voz descreve repetidamente os materiais ali usados e as coordenadas geográficas de cada momento. O que parece orientar, acaba por desorientar visualmente o espectador. Este estranhamento provocado acaba por cancelar tempo e lugar para a materialidade da obra de arte, o que impede o observador de classificar o sítio.

O lugar selecionado fica na região de Rozel Point, em um ponto específico do lago, onde ele[17] percebe que seria o lugar de sua intervenção. Ao ver o sítio, "...este reverberou em direção ao horizonte sugerindo um ciclone imóvel ao mesmo tempo que uma centelha de luz fez toda a paisagem parecer sacudir (...). Daquele espaço que circulava surgiu a possibilidade do *Spiral Jetty*. " Se a descrição parece um tanto metafísica ou excessivamente emocional, fica claro o desejo de ampliar a escala de relações entre esta obra e seu entorno, de sentir desde a escala mais microscópica dos cristais de sal ali existentes, passando pela geografia, e alcançando a escala macro do sistema solar. Smithson chama-nos a atenção para toda a natureza que está ao seu redor no processo de criação desta obra.

Ele propõe com este projeto um retorno às origens do homem: "Quimicamente falando, nosso sangue é análogo em composição aos mares primordiais. Seguindo os passos da espiral retornamos às nossas origens (...)." O *Spiral Jetty*, em sua orientação anti-horária, tira o usuário do entorno e o leva ao interior do ser humano. Isto também pode ser visto quando ele filma a construção de sua obra desde o centro da espiral. Esta forma arcaica se torna assim menos uma obra de arte e mais um lugar, um espaço, mas também uma ferramenta de percepção que é ampliada pelos seus textos, filmes e fotografias.

A PAISAGEM DIALÉTICA

[16] Mais tarde ele lê as obras Vanishing Trails of Atacama, de William Rudolph e The Useless Land, de John Aarons e Claudio Vita-Finzi, que falam do deserto de Atacama na Bolívia. Este tinha uma coloração avermelhada na água por conta de bactérias, semelhantemente ao Grande Lago Salgado de Utah. SMITHSON, p. 143.

[17] Ibid., p.146.

Se o *Spiral Jetty* se torna o lugar de conexão visceral entre o universo e o homem, uma ferramenta de descoberta do mundo, no texto *Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape* (1973) ele esclarece como este processo poderia ser feito através da noção do pitoresco na paisagem. O texto, escrito após Smithson ter visitado a exibição no Museu Whitney, intitulada "Frederick Law Olmsted's New York", analisa o projeto do Central Park em Nova York, realizado por Frederick Law Olmstead e Calvert Vaux em 1857. O parque era considerado por muitos como uma paisagem representante do jardim formal francês e que por essa razão tinha uma relação estática com a pulsante Nova York, ao qual pertencia.

As origens da ideia de paisagem defendida por Olmstead não se encontram na teoria formalista de Edmund Burke, que em sua obra *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), categorizou a noção de belo e sublime sem, no entanto, analisá-las, como afirmou Kant.[18] A idea de paisagem de Olmstead não vem da França, mas da Inglaterra do século XVIII, e particularmente da ideia do pitoresco desenvolvido por Uvedale Price[19] e William Gilpin,[20] que ampliaram o pensamento de Burke e desejavam liberar a paisagem da imitação dos jardins italianos e trazer de volta um sentido mais real e temporal à paisagem.

Uvedale e Gilpin explicam que a ação do tempo, e, portanto, da entropia, se tornam elementos transformadores da paisagem. Price[21] fala por exemplo, que quando algo incompleto surge na natureza como fruto de um desastre ou deformidade, o tempo pode agir suavizando estas deformidades e por fim convertê-las no pitoresco:

> "Quando a brutalidade de um corte no solo é atenuada, e parcialmente ocultada e ornamentada pelos efeitos do tempo e pelo crescimento da vegetação, a deformidade, por esse processo normal, é convertida em pitoresco; e este é o caso de pedreiras, cascalhos, etc., que a princípio são deformidades, mas que em seu estado mais pitoresco, podem ser assim consideradas por conta de um nivelamento melhorador."(SMITHSON, 1996, p. 159)

Ao contrário da noção estática do belo e do sublime de Burke, que parte de uma apreciação puramente mental e classificatória, a noção do pitoresco pode ser explicada por uma dialética real e presente na própria natureza, um movimento dinâmico e entrópico de nascimento, destruição e transformação do ambiente natural, através das intempéries, do envelhecimento e da destruição causada pelo homem.

A noções de paisagem recomendadas por Uvedale e Gilpin são percebidas por Smithson[22] quando ele passeia pelo parque e descreve o sítio como parque, e antes de ser parque, fora da noção de tempo e das classificações formais a que estamos acostumados. O lugar não tinha árvores, pois os primeiros colonizadores

---

[18] KANT, Immanuel, **Critique of Judgment**, traduzido por Werner S. Pluhar, Hackett Publishing Co., 1987, p.427. Immanuel Kant critica as observações psicológicas de Edmund Burke em seu tratado sobre o belo e o sublime, argumentando que ele somente realiza uma psicologia empírica, ou seja, de coleta de fatos, mas não realiza o trabalho da filosofia que é tentar compreender estes fenômenos mais a fundo.

[19] PRICE, Uvedale. **Three essays: on Picturesque beauty, on Picturesque travel and on Sketching landscape: to which is added a poem on landscape painting**, 1810. In: SMITHSON, Robert, op. cit., p. 159.

[20] GILPIN, William. **Observations Relative to Picturesque Beauty**, 1789. In: SMITHSON, Robert, Ibid., p. 159.

[21] SMITHSON, p. 159. Originalmente em: Price, Uvedale. **An Essay on the Picturesque: as compared with the Sublime and the Beautiful**, London: J. Robson, 1796, p. 213-214.

[22] SMITHSON, p. 169.

arrasaram o terreno, assim o Central Park é um sítio reciclado. Parques existem antes de acabar, logo nunca acabam. A rede de caminhos que Olmstead interconecta no parque é para Smithson impressionante. O Passeio (*The Ramble*), que conecta diversos lugares, como lagos, fontes e pontes, transforma o espaço em um lugar para se caminhar sem destino, e ociosamente. Os precedentes definidos por Olmstead, como as intervenções mínimas na rocha, como em *Rock Stairs* (1972) e em *Cave at the End of the Gill* (1972),[23] retratada em fotografias por Smithson[24], deveriam ser estudadas por mineradores e ecologistas, segundo o secretário do Interior na época, para servir como um exemplo de ética para as companhias mineradoras, assim após a exploração do minério o lugar ainda poderia ter um uso compatível com sua estética. Diferentemente do que acontecia no parque de Yellowstone, também nos Estados Unidos, que era uma mistura da "intoxicação europeia por ruínas" com as recentes "ruínas naturais" descobertas pela América, o Central Park criou a ideia de aprender da própria natureza. Para Smithson, Olmstead é o primeiro representante da *Land Art*.

O NÃO-SÍTIO COMO FERRAMENTA PROJETUAL

A ideia de que uma dialética maior entre o homem e o mundo é o que cria a espacialidade em um projeto, já aparece em 1918 quando Le Corbusier[25], em seu manifesto pelo Purismo, questionava a legitimidade proporcionada pelas visões parciais da perspectiva clássica. "Nosso conceito do objeto vem de um conhecimento total dele, "um conhecimento adquirido pela experiência com nossos sentidos, um conhecimento tátil." A perspectiva sempre oferece um ângulo particular e por isso mesmo incompleto e privado do que pode ser durável e universal. Paul Klee[26] também afirmava em 1913 que, "Arte não reproduz o visível, mas torna visível." E insistia: "O objeto está morto com certeza. A sensação do objeto é o que é de primeira importância," o que demonstrou em suas pinturas.

A exploração cuidadosa da fotografia em preto e branco, o não-sítio de Le Corbusier[27], seria um recurso projetual muito usado para alcançar o seu 'espaço inefável', ou o espaço da ilusão. Em suas fotografias sempre haviam pontos de fuga laterais com visões compartimentalizadas de mais de um espaço em uma mesma imagem, e a noção de escala e distância dada através de objetos. Uma das mais interessantes fotografias mostra o terraço do apartamento Beistegui cortado em três imagens em sequência, onde o mobiliário é cuidadosamente colocado definindo escala e distância, o aqui e o lá, e onde o olho podia viajar e realizar conexões, sem a literalidade da perspectiva clássica.

Um dia ele[28] relata ter visto o espaço inefável na parede de dois metros de sua casa, onde pendurava suas pinturas para observação enquanto nelas trabalhava. "Vi o espaço inefável aparecer diante de meus olhos: a

[23] Ibid., p. 166-167.

[24] Ibid, p. 166.

[25] NAEGELE, Daniel. Photographic illusionism and the new world of space, p. 94. In: **Le Corbusier. Painter and Architect** (exib. cat.), Paris: Fondation Le Corbusier, 1995.

[26] KLEE, Paul. **The Diaries of Paul Klee**, Felix Klee ed. Los Angeles: The University of California Press, 1964. No. 670, como citado em Gillan Naylor, The Bauhaus Reassessed, Nova York: E. P. Dutton, 1985, p. 90.

[27] NAEGELE, Daniel. Photographic illusionism and the new world of space, p. 102. In: **Le Corbusier. Painter and Architect** (exib. cat.), Paris: Fondation Le Corbusier, 1995.

[28] Ibid., p. 106 e 107.

parede com a pintura perdeu seus limites e se tornou ilimitada." A experiência sugere que esta percepção fenomenal depende do observador e acontece pela ilusão da pintura em conjunto com o espaço real e a luz.

Mas como a ferramenta projetual da fotografia, da pintura ou da escultura pode resultar em espaço? Como Le Corbusier passava ideias da pintura e fotografia para sua arquitetura? A ressonância da imagem que eu provoco em uma pintura ou fotografia depende das escolhas que faço para limitar o campo de visão em um quadro, depende também de relações claras e ordenadas que estabeleço neste espaço representado, e que me identificam com o mundo, e por fim do hábito pré-estabelecido do observador em olhar o espaço tridimensional por uma janela ou quadro, um hábito cultural. Assim, a criação de espaço para Le Corbusier[29] dependeu da *tradução* desta ordem percebida na arte para a experiência tridimensional do edifício.

Em Smithson esta *tradução* toma o movimento ao contrário, pois ele resolve fazer sua arte fora das galerias de arte, em lugares abandonados e ermos do mundo e que desafiavam a própria presença de vida. Seus não-sítios, trazidos para as galerias de arte, são metáforas da vida lá fora, objetos reais, mínimos em presença e naturais. Smithson nos ensina que para evocar também é preciso provocar uma identificação com o mundo, e mínimos elementos podem produzir isto, se bem escolhidos. Caixas com pedras, relacionadas a mapas geográficos, por exemplo, podem aludir a antigas ruínas e nos reconectar com um mundo primitivo ao qual todos pertencemos. Espelhos que refletem paisagens ou marcam lugares, como as instalações efêmeras chamadas *Mirror Displacements* (1969), são produzidos em sua viagem pelo Yucatan, no México, e após, fotografados por ele. Nesta viagem Smithson[30] segue um percurso em mapa tentando conhecer a história dos maias, mas que não tem mais nenhum significado no sítio. Suas instalações nos levam, em última análise, a pensar no próprio espelho como objeto significante, e a descobrir que este objeto tinha profundo sentido na cultura espiritual dos maias.

O ESPAÇO ENTRÓPICO

Se a arte como objeto já nasce morta e o papel da arte é evocar, como disse Klee, qual será o papel da arquitetura além do abrigo temporário? Aprendemos com as obras de Smithson que elas já nascem entrópicas, ou seja, participando ativamente no ciclo da vida de nascimento, transformação e eventualmente morte, e que sendo assim se tornam uma ferramenta que reconecta a obra criada a um universo maior. Isto também pode ser vista na arquitetura do arquiteto italiano Carlo Scarpa. Leatherbarrow e Mostafavi em sua obra *On Weathering. The life of buildings in time* (1993)[31] descrevem que alguns de seus edifícios trazem intencionalmente a consciência do desgaste ao edifício:

> "O trabalho de Carlo Scarpa, ao menos em seus detalhes, é uma demonstração da transformação criativa de elementos tradicionais. Seus projetos para o edifício *Banca Popolare di Verona* e da capela no Cemitério Brion, são exemplos de reinterpretação. Na parte inferior de cada janela circular do Banco de Verona, uma linha vertical corre no provável sentido da água da chuva. Estas linhas demonstram os possíveis efeitos da água da chuva sobre a superfície do edifício ao mesmo tempo em que retardam seus efeitos. (...) A probabilidade de que Scarpa conhecia uma marca deste tipo não deixa dúvidas, pois é

[29] Ibid., p. 108.

[30] SMITHSON, p. 119.

[31] LEATHERBARROW, David e MOSTAFAVI, Moshen. **On Weathering. The Life of buildings in time**. The MIT Press, 1993, p. 97.

> lugar-comum nas fachadas dos edifícios venezianos. No Cemitério de Brion, a parede alta e branca da capela tornou-se um cenário para mostrar de forma dramática os efeitos do desgaste." (LEATHERBARROW E MOSTAFAVI, 1993, p. 97)

Através destas obras estes autores[32] argumentam por uma arquitetura que admite o desgaste. Uma marca vertical se transforma em relevo sob a janela circular no projeto *Banca Popolare di Verona* (1974-81), sugerindo o escorrer da água, enquanto uma pingadeira é usada deliberadamente na parede nua do Cemitério de Brion (1970-81) para revelar a temporalidade da natureza. E eles perguntam, "uma simples cornija e uma parede branca: é esta marca uma mancha? Deve esta ser limpa?" A entropia refletida na fachada de um edifício ao mesmo tempo que o aprisiona ao passado, conecta o observador à um mundo maior de realidades atmosféricas, de reações químicas, de tipos de materiais e desgastes, inícios e fins, e que constituem a própria vida. Na parede do Cemitério de Brion, um elemento banal de deterioração do edifício foi usado deliberadamente como um instrumento para marcar e infectar a pureza da nova superfície do edifício.

Em *Castelvechio* (1959-73), Scarpa faz um projeto de restauração de uma ruína medieval. As prévias restaurações que haviam sido feitas danificaram o original de forma fantasiosa tornando o edifício um falso representante do medieval. O que Scarpa fez foi bastante revolucionário na época, e permanece influente até os nossos dias. Sua estratégia foi expor as várias camadas de construção e diferenciar claramente as novas intervenções das antigas. Embora sutil pelos padrões de hoje, sua introdução e celebração do concreto e do aço dentro das paredes de tijolo e pedra do castelo foi inovadora. Em vez de tentar se misturar com o edifício existente, seus detalhes claramente separaram sua nova intervenção da antiga, quase fazendo-a flutuar sobre a velha estrutura, em alguns casos. Novos pisos de concreto são levemente afastados nos encontros com as paredes verticais, criando uma junta-canal que expressa a diferença entre o que é velho e a nova intervenção. Em outros lugares justaposições de diferentes texturas de materiais diferenciam a superfície de parede velha da nova, e em outros ainda, cada mudança de uso, estrutura ou material é claramente delineada.

Recentemente o suíço Peter Zumthor fez algo semelhante em sua restauração de uma igreja destruída pela guerra, e que se transformou no Museu Kolumba (2003-07), em Colônia, na Alemanha. Outros arquitetos que admitiram tanto a transformação como o envelhecimento das superfícies em seus projetos são os suíços Herzog e de Meuron. O edifício Ricola Mullhouse (1992-93), na França, é um exemplo disso. Suas placas de policarbonato serigrafadas transformam a experiência da fachada de acordo com a luz do dia e com o escuro da noite, tornando-o transparente ou opaco. São superfícies entrópicas, assim como é a parede em concreto no lado menor do volume, onde a água da chuva escorre e deixa marcas permanentes, favorecendo o crescimento de um musgo verde, e que relaciona esta parede ao entorno verde do edifício.

O ESPAÇO DIALÉTICO

O cinema projeta imagens realistas da vida, enquanto a arquitetura molda o espaço da existência humana. Ambas as formas de arte trabalham com a experiência existencial. Alguns dos edifícios que trabalham em profunda dialética com o lugar em que estão inseridos são do arquiteto francês Jean Nouvel[33]. Este arquiteto

[32] Ibid., p. 102-103.

[33] RATTENBURY, Kester. Echo and Narcissus, **Architectural Design** (edição especial), Architecture & Film., n. 112, 1994.

traz muito de sua inspiração do cinema e do poder da imagem, e declara o imaginário cinematográfico e a experiência como uma inspiração significativa para seu trabalho arquitetônico, como afirmou:

> A arquitetura existe, como o cinema, na dimensão do tempo e do movimento. Se concebe e lê um edifício em termos de sequências. Construir um edifício é prever e buscar efeitos de contraste e relação através dos quais se passa (...). Na contínua experiência de tomada e sequência que faz um edifício, o arquiteto trabalha com cortes e edições, molduras e aberturas (...). Gosto de trabalhar com uma profundidade de campo, lendo o espaço em termos de sua espessura, daí a sobreposição de telas diferentes, planos legíveis a partir de juntas obrigatórias de passagem que podem ser encontradas em todos os meus edifícios... (RATTENBURY, 1994, p. 35).

Peter Greenaway[34] observou que o cinema começou imitando as outras artes, mas que após completar seu primeiro século de existência, hoje, há evidências que nos fazem acreditar que o caminho é inverso, e todas as artes estão se movendo em direção ao estado do cinema. De acordo com a visão de Walter Benjamin[35], arquitetura e filme são fundamentalmente artes táteis. Esta observação enfatiza o sentido da realidade inerente, ou o realismo experiencial dessas duas artes.

Uma obra de arte, seja o cinema ou a arquitetura não é um símbolo ou ilustração de algo, mas se torna um objeto real. Jean-Paul Sartre[36] descreve esse poder da imagem artística usando a pintura de Jacopo Tintoretto da Crucificação como exemplo: "Tintoretto não escolheu essa fenda amarela no céu acima do Gólgota para significar angústia ou para provocá-la. É angústia e céu amarelo ao mesmo tempo. (...) é a angústia se tornando uma coisa..."

Fortes imagens poéticas são condensações de inúmeras experiências, percepções e ideias, são frutos da vida profunda. O poeta Rainer Maria Rilke[37] expressa a ideia de condensação artística de forma emocionante: "[...] os versos não são como as pessoas imaginam, simplesmente sentimentos [...] - são experiências. Por causa de um único verso, se veem muitas cidades, homens e coisas (...)"

O Teatro Guthrie (2001-2006), projetado em Minneapolis, Estados Unidos, por Jean Nouvel, localiza-se em uma área industrial da cidade, junto ao rio, com a presença de silos. A forma deste teatro ecoa em sua geometria a forma de um silo próximo, e a sinalização iluminada do teatro cria um diálogo com a sinalização do silo. Mas é especialmente através do recurso da estruturação visual da janela que Nouvel criará a dialética com o lugar.

Desde a ponte chamada Endless Bridge, o arquiteto usa janelas estrategicamente posicionadas emolduradas por superfícies espelhadas para contemplar a ponte e as quedas d'água mais distantes, e pela qual a região é conhecida. No final da ponte encontra-se uma janela com vidro pintado em azul. É uma das muitas peças

---

[34] BACON, Henry, **Seitsemas Taide** (The Seventh Art), Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2005, p. 14

[35] BENJAMIM, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", In: **Illuminations,** Hannah Arendt, ed., N.Y.: Schocken Books, 1968, p. 217-251.

[36] PALLASMAA, Juhani. The Lived Image In: **Design and Cinema: Form Follows Film**, (edit.) Belkis Uluoglu, Ayhan Ensici, Ali Vatansever, Cambridge Scholars Press, 2006, p. 1-6

[37] RILKE, Rainier Maria. **The Notebooks of Malte Laurids Brigge**. Translated by William Needham, (1910), Opensource, p. 6-7, Disponível em: https://archive.org/stream/TheNotebooksOfMalteLauridsBrigge#page/n5/search/translator Acesso em: 23.08.2018

coloridas que o arquiteto usa no prédio. Os espaços de teatro empregam vários tons de vermelhos. A Caixa âmbar, revestida com vidro amarelo na coloração âmbar, localizada de frente para o rio Mississipi e em direção à ponte histórica, se projeta para fora do edifício e oferece um visual em 360 graus da cidade. Para ele a cor proporciona a sensação de um dia de sol permanente de dentro do espaço do teatro, alterando o humor e criando uma permanente sensação de calor e brilho.

Em outro edifício residencial que projeta em Nova York, Mercer no. 40, no Soho (2002-2008), ele trabalha em um terreno com três frentes. Os edifícios na região são representativos da arquitetura industrial do Soho, marcados pelas estruturas em ferro fundido e fachadas em tijolo. Nouvel[38] analisa as proporções e fachada dos edifícios no entorno de forma a produzir um edifício que pudesse misturar-se ao entorno, para melhor enfatizar as qualidades do seu ambiente. A geometria do volume recua a partir de uma determinada altura, para relacionar o novo edifício com a predominante altura local em uma das suas fachadas.

O que acontece de interessante neste edifício é um sutil recorte vertical que interrompe a paginação da fachada maior, e define um contraponto no todo da composição. Ali Nouvel usará um vidro reflexivo, diferente do todo maior em vidro transparente, e que oferece ao transeunte comum que ali circula, uma percepção súbita de um recorte da própria história da arquitetura do Soho, refletido na fachada. A reflexão das superfícies em tijolo e das caixas d'água nos telhados do entorno, trazem à nova fachada características locais que dialogam com outras camadas de vida desta cidade. Como afirmou Pallasmaa; "Profundos versos cinematográficos e arquitetônicos são nascidos de forma semelhante das experiências de vida. Não são meramente objetos e espaços estéticos, ou proposições estéticas; eles expandem nossa esfera experiencial da vida. Eles são imagens vivas."[39]

REFERÊNCIAS:

ARNHEIN, Rudolf. **Entropy and Art. An Essay on Order and Disorder**. Berkeley: University of California Press, 1974.

BACON, Henry, **Seitsemas Taide (The Seventh Art)**, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2005.

BENJAMIN, Walter. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, In: **Illuminations,** Hannah Arendt, ed., N.Y.: Schocken Books, 1968.

GILPIN, William. **Observations Relative to Picturesque Beauty**, 1789.

KANT, Immanuel, **Critique of Judgment***,* traduzido *por* Werner S. Pluhar, Hackett Publishing Co., 1987.

LEATHERBARROW, David e MOSTAFAVI, Moshen. **On Weathering. The Life of buildings in time**. The MIT Press, 1993.

LIEBER, Jeffrey, What We Will Lose When the Union Carbide Building Falls, In: The New York Times Opinion. Extraído de sua obra: **Flintstone Modernism or The Crisis in Post-war American Culture**, The MIT Press, 2018.

[38] Disponível em: http://www.jeannouvel.com/en/projects/40-mercer-logements-soho/ Acesso em 31.07.2018

[39] PALLASMAA, Juhani, The Lived Image. In: Uluoglu, Belkis et al. **Design and Cinema. Form follows Film**, Cambridge Scholars Press, p. 6, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phenomenology of Perception**, London: Routledge, 2000.

NAEGELE, Daniel. Photographic illusionism and the new world of space, p. 94. In: **Le Corbusier. Painter and Architect** (exib. cat.), Paris: Fondation Le Corbusier, 1995.

NOVOTNY, Fritz. Passages from Cézanne and the end of scientific perspective. In: **The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s**, Christopher S. Wood (edit.), New York: Zone Books, 2000.

NAYLOR, Gillan. **The Bauhaus Reassessed**, Nova York: E. P. Dutton, 1985.

OZENFANT & JENNERET. **La Peinture Moderne**. Paris: Crès, 1925.

PALLASMAA, Juhani. The Lived Image, In: **Design and Cinema: Form Follows Film**, (edit.) Belkis Uluoglu, Ayhan Ensici, Ali Vatansever, Cambridge Scholars Press, 2006.

PRICE, Uvedale. **An Essay on the Picturesque: as compared with the Sublime and the Beautiful**, London: J. Robson, 1796.

RATTENBURY, Kester. Echo and Narcissus, **Architectural Design**, Architecture & Film, London, 1994.

RILKE, Rainier Maria. **The Notebooks of Malte Laurids Brigge**. Translated by William Needham, (1910), Opensource.

SMITHSON, Robert (Jack Flam, ed.). **Robert Smithson. The Collected Writings**, Berkeley: University of California Press, 1996.

V enanparq
Salvador - 2018

EM QUIASMA: APROXIMAÇÕES SOBRE A EXPERIÊNCIA EM ARTE E ARQUITETURA (O MUSEU KOLUMBA DE PETER ZUMTHOR)

IN CHIASM: APPROACHES ON THE EXPERIENCE IN ART AND ARCHITECTURE (THE MUSEUM KOLUMBA BY PETER ZUMTHOR)

EN QUIASMA: APROXIMACIONES SOBRE LA EXPERIENCIA EN ARTE Y ARQUITECTURA (EL MUSEO KOLUMBA DE PETER ZUMTHOR)

ZONNO, Fabiola do Valle
Doutora em História Social da Cultura; Professor da FAU UFRJ e do PROARQ UFRJ
fabiolazonno@fau.ufrj.br

EM QUIASMA: APROXIMAÇÕES SOBRE A EXPERIÊNCIA EM ARTE E ARQUITETURA (O MUSEU KOLUMBA DE PETER ZUMTHOR)

IN CHIASM: APPROACHES ON THE EXPERIENCE IN ART AND ARCHITECTURE (THE MUSEUM KOLUMBA BY PETER ZUMTHOR)

EN QUIASMA: APROXIMACIONES SOBRE LA EXPERIENCIA EN ARTE Y ARQUITECTURA (EL MUSEO KOLUMBA DE PETER ZUMTHOR)

RESUMO:
O artigo trata do tema da experiência em arte e arquitetura a partir do conceito de "quiasma" de Merleau-Ponty. Para abordar o trabalho de Peter Zumthor, associa-o ao problema da criação via "imagem" em Gaston Bachelard e "imagem corporificada" em Juhani Pallasmaa. A partir deste horizonte da fenomenologia, interpreta o discurso do arquiteto sobre a criação de "atmosferas" como modo de buscar a relação entre a obra e o sítio onde se insere, preocupado com a tarefa do edifício e seu significado, identificando a relevância da percepção a partir do "corpo" e da emergência do sentido a partir da experiência, tanto no processo do trabalho como na fruição, quando também atuam a memória e a imaginação. A narrativa sobre o museu Kolumba (2008), em Colônia, constitui uma descrição da vivência no lugar, em quiasma, destacando suas qualidades como reinvenção poética dos sentidos do sagrado e do tempo.
PALAVRAS-CHAVE: fenomenologia; experiência; imagem; Peter Zumthor.

ABSTRACT:
The article deals with the theme of experience in art and architecture based on Merleu-Ponty´s concept of "chiasm". To approach the work of Peter Zumthor, associates it with the problem of creation on Gaston Bachelard´s "image" and on "embodied image" in Juhani Pallasmaa´s "embodied image". From this horizon of phenomenology, interprets the architect's discourse on the creation of "atmospheres" as a way of seeking the relation between the work and the place where it is situated, concerned with the task of the building and its meaning, identifying the relevance of perception from the "body" and the emergence of meaning from experience, both in the process of work and in aesthetic experience, when memory and imagination are implicated. The narrative on the Kolumba (2008) museum, in Cologne, constitutes a description of the experience in the place, in chiasm, highlighting its qualities as a poetic reinvention of the senses of the sacred and of time.
KEYWORDS: *phenomenology; experience; image; Peter Zumthor.*

RESUMEN:
El artículo trata del tema de la experiencia en arte y arquitectura a partir del concepto de "quiasma" de Merleau-Ponty. Para tratar del trabajo de Peter Zumthor lo asocia al problema de la creación y de la "imagen" en Gastón Bachelard y de "imagen corporificada" en Juhani Pallasmaa. A partir de este horizonte de la fenomenología, interpreta el discurso del arquitecto sobre la creación de "atmósferas" como modo de buscar la relación entre la obra y el lugar donde se inserta, preocupado por la tarea del edificio y su significado, identificando la relevancia de la percepción a partir del "cuerpo" y de la emergencia del sentido a partir de la experiencia, tanto en el proceso del trabajo y en la fruición, cuando también actúan la memoria y la imaginación. La narrativa sobre el museo Kolumba (2008), en Colonia, constituye una descripción de la vivencia en el lugar, en quiasma, destacando sus cualidades como reinvención poética de los sentidos de lo sagrado y del tiempo.
PALABRAS-CLAVE*: fenomenología; experiencia; imagen; Peter Zumthor.*

TRABALHO 01:

Em *quiasma*: aproximações sobre a experiência em arte e arquitetura (o Museu Kolumba de Peter Zumthor)

INTRODUÇÃO

Nosso trabalho em pesquisa investiga a relação entre a arquitetura e as demais artes no campo ampliado contemporâneo, partindo de alguns possíveis platôs que nos permitiriam mapear afinidades e transversalidades críticas entre conceitos trabalhados, processos poéticos e as próprias obras. Um destes possíveis é a noção de "quiasma", própria da fenomenologia de Merleau-Ponty, reconhecível na compreensão da experiência a partir do "corpo".

Em nosso livro *Lugares complexos, poéticas da complexidade* – entre arte, arquitetura e paisagem (2014), apresentamos como trabalhos próximos à noção de quiasma, trabalhos de Robert Morris, Richard Serra, Steven Holl, Tadao Ando, por tratarem em suas poéticas da relação entre o sentido e a experiência, da percepção sinestésica: o corpo em deslocamento, relações topológicas, valorização de aspectos tectônicos, materiais e efeitos da luz. Tratam também do contato com o sítio como "coisa mesma" como fundamental ao processo de trabalho, constituindo de modo específico, mas como reinvenção, o lugar de modo "complexo". Holl fala da experiência da arquitetura como quiasma, "*intertwining",* entrelaçamento entre ideia e fenômeno. Tadao Ando refere-se à noção de "*shintai*", traduzida como o próprio como corpo, sem a distinção entre corpo e mente.

Voltamo-nos agora à investigação da poética de Peter Zumthor que fala da própria arquitetura como "corpo que pode nos tocar" e de seu processo poético como a busca de "imagens" capazes de sugerir uma "atmosfera". O trabalho do arquiteto é para ele tanto a atenção ao sítio como a tarefa do edifício, concretizando como obra o que foi uma "imagem", já concreta e não abstrata, partindo da própria experiência no lugar e de associações da memória.

Para tratar de Zumthor, aproximaremos a teorização de Juhani Pallasmaa que, em sua abordagem fenomenológica, atravessa os conceitos de "corpo" em Merleau-Ponty e de "imaginação poética" em Bachelard. Para Pallasmaa (2003) a tarefa da arquitetura é "tornar visível o modo como o mundo nos toca", pois assim ela "media e evoca sensações e emoções existenciais".

O Museu Kolumba, obra de Peter Zumthor realizada em Colônia (2008), será o caso a ser aprofundado neste artigo. Muito embora tenhamos nos impressionado com a vivencia do Pavilhão Suíço da Expo 2000 de Hannover, pela qualidade tectônica e especialmente pela potência da experiência, Kolumba possui um especial interesse, por se tratar de uma intervenção em um sítio em ruínas – tema de nosso objeto de estudo atual.

A obra foi realizada nas ruínas de um edifício religioso gótico tardio e de uma área arqueológica que inclui uma insula romana e uma igreja românica, além de uma capela construída por Gottfried Böhm em 1956. Desejava-se que a construção de um novo museu no local valorizasse o existente e o acervo de arte sacra, evocando intimidade e proximidade. O arquiteto cria uma grande área de proteção e observação do sítio cujo valor torna-se evidente como palimpsesto do tempo da cidade.

A descrição de nossa experiência no Museu é uma indagação das coisas mesmas, e se permite acessar outras vozes e imagens como exercício do pensamento que emerge da experiência. Essa escrita é, portanto, uma narrativa com base em nossas percepções como episódios, seguida de considerações sobre o tema da intervenção, reconhecendo o lugar como uma reinvenção.

Figura 1 – Interior do Museu Kolumba. Figura 2 – Pátio do Museu e Escultura de Richard Serra.
Fonte: Fotos da autora - Zonno, 2015.

EXPERIÊNCIA EM QUIASMA, CORPO E IMAGEM CORPORIFICADA

A partir das bases da fenomenologia, artistas e arquitetos têm buscado explorar – criticando o protagonismo da forma - a emergência do significado a partir da experiência "em quiasma" - prolongamento, enovelamento, irradiação entre nós e as coisas, para evidenciar que acessamos o mundo não por um pensamento de sobrevoo, mas via percepção que nasce do recesso de um "corpo".

Segundo Merleau-Ponty, em "O olho e o espírito" de 1963 (1980, p.100), o espaço não é a cartesiana rede de relações entre os objetos como na visão do geômetra; "é um espaço contado, a partir de mim (...) vivo-o por dentro, estou englobado nele." Diferente da visão científica, quando o mundo é objeto de um pensamento operatório, a visão de faz do meio das coisas.

> Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na contextura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas já que vê e se move, ele mantém as coisas em

> círculos em volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofo do corpo. Estes deslocamentos, estas antinomias são maneiras de dizer que **a visão é tomada ou se faz do meio das coisas**, de lá onde um visível se põe a ver, torna-se visível por si e pela visão de todas as coisas, de lá onde, qual a água-mãe no cristal, a indivisão do senciente e do sentido persiste. (MERLEAU-PONTY, 1980, p.89, grifo nosso)

No capítulo nomeado "O entrelaçamento – o quiasma", em *O visível e o invisível* de 1964, o filósofo apresenta o quiasma como o entrelaçamento entre o visível e o invisível, o vínculo da carne e da ideia - ideia que é não o contrário do sensível, mas sua profundidade. Em suas palavras (2003, 118-121), somos capazes de alcançar o sentido pois, "a ideia musical, a ideia literária, a dialética do amor e as articulações da luz, os modos de exibição do som e do tato falam-nos". O corpo, sentiente-sensível, é como uma folha de papel, um ser de duas faces, que revela relações inesperadas entre as ordens do "objeto" e do "sujeito" - "raios de espacialidade e temporalidade, emitidos no segredo de minha carne":

> A carne de que falamos não é matéria. Consiste no enovelamento do visível sobre o corpo vidente, do tangível sobre o corpo tangente, atestado sobretudo quando o corpo se vê, se toca vendo e tocando as coisas, de forma que, simultaneamente, como tangível, desce entre elas, como tangente, domina-as todas, extraindo de si próprio essa relação, e mesmo essa dupla relação, por deiscência ou fissão de sua massa. Essa concentração dos visíveis em torno de um deles, ou esta explosão da massa do corpo em direção às coisas, que faz com que uma vibração da minha pele venha a ser o liso ou o rugoso, que *eu seja olhos*, os movimentos e os contornos das próprias coisas." (MERLEAU-PONTY, 2003, p.141)

Como esclarece Marilena Chauí, ver, como tocar ou mover-se, não nasce do "eu penso" (visão purificadora), mas do "eu posso" que age, realiza uma experiência, no sentido de busca de um preenchimento significativo - das coisas para nós e de nós para elas. Cada um pode reativar o sentido quando se põe a pensar, a ver e a dizer. A "polpa carnal do mundo" enlaça carne de nosso corpo e carne das coisas, nossa mobilidade à delas e nossa visibilidade à delas.

> **Carne: habitadas por significações ou significações encarnadas, as coisas do mundo possuem interior, são fulgurações de sentido** (...). **como elas, nosso corpo (...) é interioridade que se exterioriza, é e faz sentido**. (...) **elas e nós participamos da mesma Carne**. A Carne do Mundo é o que é visível por si mesmo, dizível por si mesmo, pensável por si mesmo sem, contudo, ser um pleno maciço, e sim, paradoxalmente, **um pleno poroso** (...). Não é pois uma presença plena, mas uma **presença habitada por uma ausência que não cessa de aspirar pelo preenchimento** e que, a cada plenitude, remete a um vazio sem o qual não poderia vir a ser. A Carne do Mundo é o Quiasma ou o entrecruzamento do visível e do invisível, do dizível e do indizível, do pensável e do impensável, cuja diferenciação, comunicação e reversibilidade se fazem por si mesmas como estofo do mundo. (CHAUÍ, 2002, p. 155-156, grifos nossos)

Chauí (2002, p.179) ainda destaca que, pela primeira vez na história da filosofia[1], com Merleau-Ponty tem-se uma "reflexão corporal", que é inerência do corpo consigo mesmo e com as coisas. A pintura e a escultura,

[1] A filosofia, como a arte, deve se por à escuta do "ser bruto" que é o "ser de indivisão, que não foi submetido à separação sujeito e objeto, alma e corpo, consciência e mundo, percepção e pensamento" (CHAUÍ, 2002, 153).

podemos inferir também a arquitetura, revelam o corpo como "sensível errante"; através delas "**descobrimos que o corpo é misterioso** (...). Sofre do visto, do tocado e do movido a ação que exerce sobre eles. Sente de dentro seu fora e sente de fora seu dentro. Sentindo-se o corpo reflexiona".

No campo da arte, Robert Morris explora a condição da percepção a partir do corpo afirmando que a simplicidade da forma não significa simplicidade da experiência; ao invés da apreensão "objetual", tudo-ao-mesmo-tempo, nos fala da "*presentness*": o espaço real é experienciado em tempo real, o corpo está em movimento e a memória, a reflexão e a fantasia podem ou não acompanhar a experiência (2006, p.404).

Para aproximar a discussão da teoria da arquitetura, escolhemos Juhani Pallasmaa, autor que realiza aportes à fenomenologia[2] não só de Merleau-Ponty, mas também de Gaston Bachelard.

A ascendência pontiana pode ser reconhecida na apresentação do corpo como local de "referência, memória, imaginação e integração" que integra nossa experiencia de mundo e nossa individualidade como um *continuum* (PALLASMAA, 2011, p.10-11). Com uma visão próxima à do filósofo, Pallasmaa afirma que não há corpo separado do espaço e, além, que "não há espaço desvinculado da imagem inconsciente de nossa identidade pessoal perceptiva" (p.38).

Merleau-Ponty aparece diretamente referido, em *Os olhos da pele*[3] de 2005, como base para uma crítica ao cartesianismo e ao perspectivismo em prol de uma experiência do mundo vinculada ao corpo, quando já se teria uma "visão corporificada" e a percepção seria "não um somatório de pressupostos visuais, táteis e auditivos", mas "um modo único de ser, o qual fala a todos os meus sentidos ao mesmo tempo" (Merleau-Ponty apud PALLASMAA, 2011, p.20). A noção de carne também é explicada e apresentada como "textura", o que nos leva a reconhecer, na visão de Pallasmaa, um entendimento do corpo, e do olhar, a partir do sentido tátil.

O autor define o fazer arquitetura citando a referência a Cézanne pelo filósofo - a tarefa do artista é "tornar visível como o mundo nos toca" (Merleau-Ponty apud PALLASMAA, 2011, p.34). Algo que reconhece também no trabalho de Richard Serra, citado como uma abordagem direta ao corpo e nossas experiências de horizontalidade, verticalidade, materialidade, gravidade e peso.

A ideia do processo artístico como um "modo de pensar corporificado" e da experiência estética como acesso, através do corpo, a uma dimensão existencial retorna em *A imagem corporificada*. Pallasmaa (2013, p.32-35) parte da crítica à cultura da imagem na contemporaneidade e reivindica o papel do imaginário e da imaginação, quando a imagem seria então compreendida como um "meio de pensamento, exploração

[2] A referência a Heidegger em seus textos é de certo modo restrita ao sentido do "habitar" (título de seu mais recente livro lançado no Brasil), que o leva a formulação de um "espaço habitado", próximo do existencial sartreano; para Pallasmaa importam as ideias de percepção via "corpo" e de criação, via "imaginação" e "centelha criativa", que emerge não só nos encontros com o mundo, mas se torna poesia a partir das memórias internalizadas das experiências como imagens..

[3] No prefácio do livro *Os olhos da pele*, Steven Holl (2011, p.v) declara que ele e Pallasmaa começaram a compartilhar ideias sobre a fenomenologia no início dos anos 1990, em especial, sobre os escritos de Merleau-Ponty e sua possibilidade de interpretação "em termos de sequencias espaciais, texturas, materiais e luzes experimentados na arquitetura", quando publicaram, em parceria com Alberto Pérez-Gómez, *Questions of Perception* (1993).

criativa e expressão artística". O pensamento é como processo aberto, que articula e amalgama as experiências de vida e todos os atos da mente, incluindo a imaginação.

Reconhecendo que o processo poético e a experiência da arte articulam experiência vivida, memória e imaginação, Pallasmaa reúne as ideias de Merleau-Ponty às de Bachelard, apresenta a arte como "imagem corporificada".

> Uma imagem artística profunda projeta um sentimento de ter raízes, de totalidade, de vida, de magia. Fala da autoridade de uma vida inteira. Causa um curto-circuito em nossas faculdades de compreensão racional e sentimento, bem como nas categorias de vida e conhecimento, realidade e sonho, beleza e significado. (...) A imagem poética surge de um senso de vida e gera experiências vivas. (PALLASMAA, 2013, p.57)

Para Bachelard o poeta extrai de sua vivência no mundo a possibilidade de imaginar. A referência à "imagem poética" em Pallasmaa parte deste autor, para quem devemos apontar a imagem não é um eco do passado, mas o inverso, uma "repercussão" – "o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas estes ecos vão repercutir e morrer":

> Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser (...) o poema nos toma por inteiro. (...) A recebermos uma imagem poética nova, sentimos seu valor de intersubjetividade. Sabemos que a repetiremos para comunicar nosso entusiasmo. (...) a novidade essencial da imagem poética coloca o problema da criatividade do ser falante. Por esta criatividade, a consciência imaginante se revela, muito simplesmente, mas muito puramente, como uma origem. (BACHELARD, 2005, p.7-8)

Pallasmaa faz referência à distinção entre "imaginação formal" e "imaginação material" proposta por Bachelard, no sentido de que as imagens da matéria, porque ligadas ao "sonho profundo" das substâncias, produziriam emoções até mais profundas que as da forma ligadas aos objetos. Se a "língua materna" da arquitetura é a sua materialidade tectônica, na relação entre estrutura, forma e detalhes – o que nos remete ao minucioso trabalho de Peter Zumthor – a arquitetura como um modo de pensamento por meio de um "raciocínio arquitetônico genuíno" (PALLASMAA,2013,p.106), também os materiais e as superfícies têm uma linguagem própria, falam "sobre a metamorfose material e o tempo em camadas" (p.48). O tijolo, por exemplo, nos faz pensar em terra e fogo, na gravidade e nas tradições atemporais da construção. E destaca - o que é de nosso interesse pelo caráter de ruína em Kolumba - a relação entre materialidade, o tempo e a erosão ou destruição na arte contemporânea[4].

A presença da arquitetura produz equivalências internas em nós, "sensação de vida": "qualidade, luz, cor, profundidade, que estão à frente de nossos olhos, estão ali, porque despertam um eco em nosso corpo e porque o corpo os recebe de bom grado (...) as coisas têm uma equivalência interna em mim; provocam uma fórmula carnal de sua presença" (Merleau-Ponty apud PALLASMAA, 2013, p.42). A arquitetura "estrutura a carne do mundo por meio de imagens espaciais e materiais que que articulam e conferem significado a nossas situações existenciais" e a "imagem arquitetônica relaciona nossa experiência do mundo com a experiência

[4] Pallasmaa faz referência às obras de Gordon Matta-Clark, Anselm Kiefer e Andrei Tarkovsky. Pensamos também em Robert Smithson.

de nossos corpos" (PALLASMAA, p.120-121). Edifícios que tocam nosso corpo e afetam-nos. Eis como entendemos a obra de Peter Zumthor.

PETER ZUMTHOR, UM PENSAMENTO CORPORIFICADO E IMAGINATIVO

Convocamos autores ligados à fenomenologia - Merleau-Ponty, Bachelard e Pallasmaa - não só para justificar a experiência como parte do método do exercício crítico da obra, mas como possibilidade de identificação de um horizonte de seu pensamento e de processo de concepção de Zumthor[5].

Apresentaremos alguns aspectos destacados pelo próprio arquiteto, reconhecendo em seus textos referências indiretas à fenomenologia. *Thinking Architecture* de 1998 reúne artigos dos anos 1980 e 1990, já *Atmósferas*[6] é o registro de uma conferência realizada em 2003 e publicada em 2006 quando o Museu de Kolumba estava em construção.

Mesmo lançando determinados termos sem um rigor conceitual, parece articular referências a Heidegger, Bachelard e Merleau-Ponty. É claro que um estudo mais aprofundado, próprio à análise do discurso, foge ao nosso objetivo aqui, que é construir certa aproximação da sensibilidade de Zumthor ao pensamento fenomenológico para confirmarmos a intuição advinda da experiência em suas obras – sua arquitetura é para o meu "corpo", expõe para mim, a condição de minha percepção. Reconhecemos em Zumthor afinidade com a ideia de "pensamento corporificado" em Pallasmaa e uma atenção à qualidade transformadora da arte como o que nos afeta a partir de uma relação "em quiasma" para usarmos o termo de Merleau-Ponty.

Para Zumthor (2006, p.19) a tarefa artística da arquitetura seria "dar forma a uma expectativa em *still*". A arquitetura deve tornar possível a experiência do homem, mas ser ela própria, não uma representante de algo; o edifício como um "silêncio" associado a qualidades como a "auto-evidência, durabilidade, presença e integridade, também com calor e sensualidade" (p.32). Este silêncio, em sua fala, guarda relação com que compara a beleza dos "ícones e das naturezas-mortas de Morandi e de Messina. Espaços em que haveria um "pressentimento do mundo em seu estado completo", em um "estado calmo de percepção" quando num "vazio perceptivo" uma memória que lida com o "tempo profundo" pode vir à tona (p.17).

O arquiteto fala das qualidades da arquitetura como parte de uma "atmosfera". Consegue de fato explicar o que seria esta noção quando apresenta sua experiência vivida em uma praça, ao descrever que o comovem "as coisas, a gente, o ar, os ruídos, as cores, as presenças materiais, as texturas e as formas". (ZUMTHOR, 2006, p.17). Pergunta-se então, falando de uma experiência em um café na residência de estudantes, se poderia projetar algo com tal "magia", densidade, tom – como a música possui colorações, texturas e formas – também a arquitetura, usando seus "instrumentos". Estrutura então sua fala enumerando nove "instrumentos" que o permitiriam criar "atmosferas" – o corpo da arquitetura, a consonância dos materiais (melhor explicando, sua "vibração conjunta"), o som do espaço, a temperatura do espaço, as coisas ao meu

[5] O premiado arquiteto suíço reúne a experiência de carpinteiro à de arquiteto, tendo trabalhado no Departamento de Preservação de Monumentos em Cantão e atuado como professor visitante em várias instituições internacionais.
[6] Todas as citações referentes aos livros *Thinking Architecture* e *Atmósferas* foram traduzidas por nós, respectivamente, do inglês e do espanhol.

redor, entre sossego e sedução, a tensão entre interior e exterior, graus de intimidade e, por fim, a luz sobre as coisas.

Em sua visão, a arquitetura é como um "corpo", que define como a própria construção -a lógica de construir.

> Ao falar de ´corpo´ o faço no sentido literal da palavra. Como nosso corpo, com sua anatomia e outras coisas que não se vêem, uma pele etc, assim entendo eu a arquitetura e intento nela pensar; como massa corpórea, como membrana, como material, como recobrimento, tela, seda ... tudo que me rodeia. O corpo! Não a ideia de corpo, mas o corpo! Um corpo que pode me tocar. (ZUMTHOR, 2006, p.23, tradução nossa)

Como na interpretação de Pallasmaa, a experiência é referida ao tato e a arquitetura identificada à membrana, em que se valoriza as qualidades sensíveis dos materiais para a experiência, e seu potencial para o acesso à poesia, à possibilidade de nos comover.

Não se pode identificar a referência ao corpo em Zumthor ao conceito de Merleau-Ponty, mas podemos interpretar a relação proposta como uma visão fenomenológica, pois, o corpo arquitetura se entrelaça, em quiasma, a nossos corpos, como parte de uma mesma carne. Somam-se à ideia deste corpo membrana, em sentido tectônico, qualidades materiais, de som, luz, escala e transição entre espaços:

> Sabe-se bem que os materiais extraem mais ou menos calor de nosso corpo. Por exemplo, o aço é frio e reduz o calor. Me vem à cabeça o termo 'temperar'. Talvez como temperar pianos – buscar a afinação adequada – tanto em sentido próprio como figurado. Isto é, esta temperatura é tanto física como provavelmente psíquica. É o que vejo, sinto, toco, inclusive com os pés." (ZUMTHOR, 2006, p.35, tradução nossa)
>
> Corte esta pedra em tamanhos minúsculos ou em grandes proporções, será novamente distinta. Ponha em jogo a luz e será outra. Gosto deste trabalho e quando mais tempo levo nele, maior parece o seu mistério. (Idem, p. 25)
>
> Uma de minhas ideias preferidas é primeiro pensar o conjunto do edifício como uma massa de sombras (...) Devo confessar que a luz natural, a luz sobre as coisas, me emociona de tal modo que creio perceber algo espiritual. (Idem, p.59-61)

Um mesmo material pode ser explorado de modo diferencial – como a pedra ou o tijolo em Kolumba. O que nos leva a pensar, a partir de nossa experiência, que a poética de Zumthor como exercício tectônico de valorização do sensível a partir da escolha do "como" é trabalhado (e detalhado) para a atmosfera desejada e, sendo assim, percebido "em quiasma" na relação com outros materiais e contornos, distâncias e proximidades propostas. A luz temporaliza este efeito diferencial.

Assim como Pallasmaa critica a "cultura das imagens", Zumthor (1999a, p.26) fala de uma resistência ao inessencial no campo da arquitetura, contra o "desperdício de formas e significados", ela deve falar sua própria linguagem, que se relaciona a um uso para um determinado lugar e sociedade, para o que seria preciso descobrir as coisas e produzir imagens internas. Descreve seu processo projetual como um "pensamento associativo, selvagem e livre (...) pensado em imagens, arquitetura, espaço, cor e sensualidade" (p.59):

> Quando me concentro num determinado sítio ou lugar para o qual vou elaborar um projeto, tento explorá-lo, percebendo sua forma, sua história es suas qualidades sensoriais; começam a invadir este processo de observação precisa imagens de outros lugares: imagens de lugares que conheço e que me impressionaram, imagens de lugares comuns ou especiais, as quais tenho como visões internas de qualidades e estados de espírito específicos; imagens de lugares ou situações arquitetônicas oriundas do mundo das artes plásticas, do cinema, do teatro ou da literatura.
>
> Algumas vezes me surgem estas outras imagens de lugares, que num primeiro momento parecem impróprias e estranhas, das mais variadas origens. Outras vezes, força-as a vir ter comigo. Necessito delas, pois somente quando confronto e comparo a essência de diferentes lugares, quando permito que elementos similares, relacionados, ou mesmo estranhos se apresentem no lugar de minha intervenção, é então que a multifacetada imagem da essência do local do sítio emerge, uma visão que revela conexões, expõe linhas de força e cria entusiasmo. É então que surge um campo criativo fértil, e a trama das possíveis abordagens ao local específico emergem, desencadeiam os processos e decisões de projeto. Deste modo, mergulho no lugar do projeto e tento habitá-lo em minha imaginação ao mesmo tempo em que olho para além dele, para mundo de meus outros lugares. (ZUMTHOR, 2009, p.36, tradução nossa)

Aproximando esta fala depoimento ao pensamento de Pallasmaa/Bachelard, a arquitetura de Zumthor seria uma busca por uma relação de sentido como ressonância, a tentativa de criar uma "atmosfera" a partir de uma "imagem poética", fruto de processos criativos que reúnem a experiência vivida no próprio sítio, a memória de suas experiências passadas e a imaginação. Com Pallasmaa, a arquitetura de Zumthor poderia ser entendida como "imagem corporificada". Se a obra arquitetônica, com Merleau-Ponty, vincula carne e ideia, o visível e o invisível – fala-nos - a poética de Zumthor seria tanto investigação fenomenológica do lugar e do material como "imaginação", como tratara Bachelard, pois que a desejada atmosfera emerge da imagem como ressonância do vivido para o poeta.

Sobre o tema da intervenção em uma pré-existência, como é o caso de Kolumba, o pensamento de Zumthor (1999b, p.37) é de que o novo edifício crie um diálogo significativo com o existente, que ele seja visto sob uma nova luz, não repete o que dita o sítio, mas preocupa-se com o provocar "vibrações em seu lugar" e ancorar-se ao sítio e "à gravidade específica do solo onde se ergue". Especialmente ao tratar da relação com o tempo e os lugares, Zumthor fala da melancolia como um sentimento profundo de consciência da passagem do tempo e das vidas humanas que preenchiam outrora os espaços hoje com marcas da pátina no tempo. A seguinte passagem, referida como "Melancolia", nos leva a um possível reconhecimento pelo arquiteto da poesia das ruínas e sua interpretação no trabalho em Kolumba:

"Penso que a pátina do tempo nos materiais, nos inúmeros arranhões em sua superfície (...) Quando fecho os meus olhos e tento esquecer estes traços físicos, minhas primeiras associações levam a um sentimento profundo – uma consciência da passagem do tempo e de atenção à vida humana." (ZUMTHOR, 1999a, p.24)

UMA NARRATIVA DA EXPERIÊNCIA EM KOLUMBA

Figura 3 – Exterior do Museu Kolumba.
Fonte: Fotos da autora - Zonno, 2015.

"Me movo como em uma viagem de descobrimentos."
Peter Zumthor, Atmósferas, p.42

TATEAR

(Figuras 4, 5 e 6) Desde a nossa aproximação na rua ao sólido que pesa sobre vestígios fraturados o passado, tateamos com o olhar, tateamos as pedras das ruínas, as janelas fechadas por tijolos – novos e antigos. O novo não teme a relação direta com as ruínas, toca seus limites fraturados. Precisos em suas dimensões, os tijolos novos criam com tijolos mais antigos e com as pedras um só corpo – massa que nos parece uma fortificação. Por onde entrar? Lado a lado: a ruína de um portal de pedra com uma porta de madeira, um muro cinza de concreto com uma porta moldada para o encaixe das mãos. O que estará por trás daquela porta?

Figuras 4, 5 e 6 – Museu Kolumba.
Fonte: Fotos da autora - Zonno, 2015.

CAVERNA

(Figuras 7 e 8) Só pude entrar pela lateral do volume, próxima à esquina, onde Zumthor escava uma área sombria, mas que nos atrai. Transição para a capela preexistente, criada como abrigo de uma pequena estátua que resistiu ao bombardeio da Segunda Guerra. Ao redor desta relíquia, outro arquiteto – Böhm - fez um altar, ábside rodeada por vitrais que remetem ao passado das construções medievais. Esta membrana foi, porém, transformada: perdeu todo o contato com a luz natural, perdeu o fenômeno temporal da luz. Totalmente fechado, o abrigo do sagrado tornou-se uma pequena caverna. Luzes de velas.

Figuras 7 e 8 – Museu Kolumba.
Fonte: Fotos da autora - Zonno, 2015.

CORPO-PELE, CORPO FRAGMENTO

(Figuras 9 e 10) Na fachada, como um contraponto das superfícies da capela, um pano de vidro contra um corredor levam à entrada do museu. No vestíbulo, guardo os agasalhos como se estivesse tirando uma segunda pele. Desejo permanecer. Em seu calor, a madeira vibra em mim. Em quiasma, vivo a carne do mundo, corpo-pele. A alguns passos, no hall, uma Madona com o Menino chama a atenção – o fragmento de uma escultura e uma cadeira "truncada". A escultura é sobre o fragmento, reverbera em mim, na impossibilidade de meu corpo sentar, a não ser que se contorça, se quebre, se desestruture – assim, de algum modo como a estátua, meu corpo é fragmento. Percebo meu corpo como extensão das coisas.

Figuras 9 e 10 – Museu Kolumba.
Fonte: Fotos da autora - Zonno, 2015.

MEMBRANAS

(Figura 11) O espaço se abre a três possibilidades: uma porta é completamente leve, transparente, outra é seu oposto, pesada, opaca e a terceira uma escada que não indica onde irá dar. Meu corpo torna-se mais ou menos próximo a estas membranas, em seus diferentes “graus de intimidade”.

Figura 11 – Museu Kolumba.
Fonte: Fotos da autora - Zonno, 2015.

VIBRAÇÃO CONJUNTA

(Figuras 12 e 13) Escolho entrar no íntimo pátio onde um fragmento mais regular da ruína parece emoldurado. A luz atravessa a copa rarefeita das árvores de tronco fino. Aos poucos, percebo que o lugar é um convite a perceber as “coisas mesmas”. As pedras, os tijolos, a madeira do tronco. Reconheço em mim a “vibração”, a reação entre elas, encontrando um delicado senso de conjunto. Quantas são as pedras. Num canto, uma escultura; noutro, pedras encostadas. Surpreendo-me ao fazer a mesma pergunta estas coisas diferentes: uma pedra bruta ou uma obra de arte?

Figuras 12 e 13 – Museu Kolumba.
Fonte: Fotos da autora - Zonno, 2015.

TEMPLOS DE KOLUMBA

(Figuras 14, 15 e 16) - A porta pesada está entreaberta, estava fora e agora estou dentro de um grande salão. A impressão de peso do novo sobre o passado, como experimentara no exterior, se esvai. Zumthor envolveu (protegeu) muito mais do que paredes, mas todo um sítio de passados em ruínas – envolveu também a Igreja de Böhm. Há um caminho bastante demarcado para explorá-lo; parece um convite para que nos debrucemos e nos demoremos em determinados pontos.

O olhar tateia, entre o liso de o áspero, o inteiro e o quebradiço. Vibra em todo o meu corpo uma espécie de estranhamento: grandes colunas perfuram um chão rachado, um solo de profundidades; fendas entre paredes que levam a outras paredes, fendas de luz.

Figuras 14, 15 e 16 – Museu Kolumba.
Fonte: Fotos da autora - Zonno, 2015.

Os limites do salão coincidem com os limites do que resta, em ruínas, de parede após a destruição do bombardeio. No solo escavado, tempos ocultos se revelam uns sobre os outros.

Um amálgama de heterogeneidades, um mundo que é todo fragmento ou unidade de rupturas. O novo e o antigo se sustentam mutuamente.

O corpo responde à tensão do "corpo da arquitetura", corpo desmembrado que tem sua pele "recomposta". O modo como os tijolos novos são assentados, permitindo a entrada da luz entre os vazados, se traduz em efeitos que criam entre os diferentes tempos um "entrelaçamento" - em meio à sombra advém todo um sublime, evocando sentidos do sagrado e do tempo.

A estrutura nova, longilínea, é uma presença muito marcante, os pilares atravessam diagonalmente o grande salão, afirmando um sentido de verticalidade que expõe a verticalidade perdida, da qual apenas se suspeita pela presença de fragmentos de colunas do passado. Sua força nos faz crer que, mesmo diante da destruição, ali há um templo.

DOBRAS

"Espaços excepcionais, de uma complexidade incomum, que oferecem relações únicas entre o acesso e a barreira, entre o aberto e o fechado, o diagonal e o horizontal, o plano de chão e o da parede".

Robert Morris, "O tempo presente do espaço", p.410-411

(Figuras 17 e 18) Solos de muitos passados presentes, de algum modo sentimos que se trata de massas e "gravidades". A dobra desloca a vertical, e a estrutura nova está ali presente para sentirmos este confronto. Um mesmo espaço e quantas igrejas dentro de igrejas, construções sob, sobre? Uma ponte ou parte do que foi outrora uma via, hoje é uma passagem – de dentro para fora ou de fora para dentro. Há muitas brechas por onde se penetrar o espaço dobrado das ruínas. Pisos dentro de pisos, pisos dentro de paredes ou será o inverso; paredes dentro de paredes; ábsides dentro de ábsides. A capela de Böhm é mais uma delas: o fora é um dentro.

Figuras 17 e 18 – Museu Kolumba.
Fonte: Fotos da autora - Zonno, 2015.

MISTÉRIO E LUZ

(Figura 19) As paredes novas não pesam sobre as antigas, nos fazem lembrar o efeito dos coruchéus vazados alemães, da iluminação das catedrais, do peso se dissolvendo à medida que se alcança o alto. Algo de espiritual se soma à melancolia da destruição. A luz natural penetra o espaço por fendas, à altura da segunda linha de janelas da edificação religiosa que totalmente se perdeu. As paredes são como uma pele porosa, de efeitos "imprevisíveis", ora de cintilações ora de manchas sobre as superfícies, maior claridade, maior penumbra. Luzes artificiais pendem do alto, dão foco a traços, fragmentos ... matéria das vidas passadas. Quando algo "se forma", como uma passagem, um canto, degraus (para onde?), penso em como se habitava ali. Estou numa caixa de mistérios.

Figura 19 – Museu Kolumba.
Fonte: Fotos da autora - Zonno, 2015.

E MEUS PÉS TOCAM AS MÃOS

(Figura 20) Cada evento parece abrir um mundo, a evocar outro tempo, outros significados, outras vidas. Para descer, o olhar volta-se à quase soleira: uma mão que simboliza a caridade.

Figura 20 – Museu Kolumba.
Fonte: Fotos da autora - Zonno, 2015.

PRESENÇA ESTRANHA DE UMA UNIDADE

(Figuras 21, 22 e 23) Ao sair do salão, as ruínas da sacristia tornam-se um pequeno pátio. Nas superfícies deste recinto, a matéria ressoa em sua diferença, as pedras e especialmente os tijolos: os avermelhados, imprecisos pelo tempo e os acinzentados, detalhadamente dispostos; conversam os arcos: quebrados, arqueados, dissimulados, esvaziados. A escultura de Richard Serra é uma presença que irrompe, criando um espécie de centro, elemento de unidade gestáltica simples que tensiona toda a condição fraturada das paredes. A escultura é disposta transversalmente como uma ligação entre dois elementos que outrora se fechavam como parte de um todo e hoje são apenas fragmentos. Com Serra, valoriza-se o perceber bordas, se evidencia o sentido material como parte de uma experiência tátil, faz ressoar em nós o peso, a gravidade.

A escultura é um marco. Depois, descobrimos que é um monumento fúnebre - *The Drowned and The Saved* - colocada sobre o local onde estão guardados unidos os restos mortais de todos os túmulos encontrados nas escavações. Devo retornar pelo salão e volto a pisar naquele fragmento, quase soleira, que na verdade indicava a presença dos que viveram e trabalharam ali.

Figura 21, 22 e 23 – Museu Kolumba.
Fonte: Fotos da autora - Zonno, 2015.

SILÊNCIOS

(Figuras 24, 25 e 26) De volta ao hall, a escolha é pela passagem mais estreita que leva de uma escada a outra escada, a caminho da luz. Como tempo de necessária duração, este caminhar nos distancia da experiência de toda pátina das ruínas – paredes em tons claros, lisas e contínuas são lavadas por uma luz branda de delicados efeitos, outra "temperatura". Na maioria das vezes, cada obra de arte (religiosa) tem para si um generoso vazio, o que sugere um modo de aproximação lento, em expectativa, para o encontro. Os espaços neste segundo pavimento dedicado às exposições são cabines que levam a torres – norte, leste e sul; grandes aberturas oportunizam a expansão do olhar para a paisagem, entendida como parte da experiência do museu – caso mais especial, quando se vê as altíssimas torres da Catedral de Colônia. A experiência no espaço da nomeada "torre" se dá de modo indissociável entre a obra e seu espaço de exposição: a arte direciona o olhar para baixo, mas alude a uma espécie de "auréola" irregular e flutuante que pende do alto, onde se abre a luz, encontrando assim uma espécie de identificação com a arquitetura.

Figuras 24, 25 e 26 – Museu Kolumba.
Fonte: Fotos da autora - Zonno, 2015.

ATMOSFERAS DO SAGRADO E DO TEMPO

Em Kolumba, nos perguntamos se a tarefa do edifício de abrigar o sagrado é traduzida como uma única atmosfera. Como diferença à experiência "sublime" no grande salão das ruínas, nos espaços de exposição estaríamos mais próximos do que Zumthor chama de "silêncio belo". A capela de Böhm é outra experiência. O pátio com a escultura de Serra, outra. O espaço das ruínas, que entrelaça traços de tantos templos do sagrado, nos sugere uma experiência em que nos perguntamos como o sagrado sobrevive. Talvez aqui o encontremos próximo do mistério, da melancolia de um espaço não mais vivido pelos fiéis diante da destruição, de um espaço fraturado que nos cerca e quebra nosso próprio corpo, mas ao mesmo tempo nos ergue novamente com as suas impressionantes colunas esbeltas que retomam a imagem de templo, da luz que tudo entrelaça. O tema do tempo retorna quando pensamos que o que vivenciamos – os passados e o presente – como uma espessura, são agora uma coisa só para nós, o lugar foi reinventado.

Kolumba, uma reinvenção do lugar

Desenvolvemos o tema da experiência "em quiasma" e da possibilidade de reconhecer a arquitetura como "imagem corporificada", investigando uma obra de Peter Zumthor que constitui uma intervenção em uma ruína. O tema da relação antigo-novo é, portanto, tangenciado. Acreditamos que empatia e ressonância podem ser pensadas como modo de operação poética na relação também com o antigo. A empatia, a ressonância na fruição da obra do passado teria repercussão no poeta-arquiteto, a possibilidade da criação de uma imagem poética via memória e imaginação.

A sensibilidade de Peter Zumthor no Museu de Kolumba talvez nos leve a compreender a "atmosfera" como esta ressonância que encontra na imaginação poética do autor sobre o sagrado, mas também sobre a ruína, atravessando suas memórias de vivências – em suas palavras, "memórias antigas e meio esquecidas" – a possibilidade de repercussão, de criação do novo a partir do contato com o antigo. Daí, antigo e novo são uma outra obra de arte, aquela reinventada pelo arquiteto.

Em artigo nomeado "On history and Culture", Pallasmaa afirma que trabalhar em um contexto arquitetônico de herança compartilhada requer sensibilidade para com a história e diálogo com a cultura, de modo que o resultado só deve ser julgado por suas qualidades artísticas, ao invés de justificados por pré-concepções teóricas. A arquitetura demanda a síntese do talento poético, própria àqueles capazes de internalizar as qualidades da paisagem, luz e tradições culturais. Concordamos com o autor, e por esta mesma razão dirigimos nossa reflexão sob a forma de uma descrição da experiência da obra mesma, suspendendo pré-concepções sobre intervenções em ruínas no campo do patrimônio, para buscar encontrar a possível poética do artista.

Segundo a fenomenologia, o próprio fato histórico deve ser entendido como fenômeno, intersubjetivo, quando o passado é atualizado, continuamente intencionalizado, interrogado, experienciado; ou seja, cabe ao arquiteto a partir da relação com "a coisa mesma" e ressemantizá-la; daí a possibilidade de se pensar a relação entre o novo e o antigo, a oportunidade para o engendramento de todo um novo campo de sentido para o próprio passado. A pré-existência não é vista por seu valor "histórico" no sentido de sua relação com

uma narrativa sobre o passado, mas por sua existência entre as coisas e sobre como, sua experiência atual pode ser revestida de novos valores.

Muitos são os exemplos de sítios arqueológicos que foram cobertos e tornados acessíveis por passarelas com o objetivo de propiciar a leitura das camadas dos diferentes tempos que se sobrepõem, mas este caso é particular. Cria-se a partir das articulações entre os elementos novos e antigos uma espécie de entrelaçamento que não nos permite ser o olho que sobrevoa, mas parte de uma mesma "carne".

Mais do que dar abrigo, proteção, um espaço para as ruínas e para as obras de arte, lhes dá uma nova oportunidade de fruição, através de diferentes experiências do sagrado – na capela, no salão das ruínas, no pátio cemitério, e mesmo no pátio onde encontramos as pedras. dos templos, que ecoam e ressoam em nós como talvez aí resida a "complexidade" deste projeto – tecendo junto ao sítio e os significados evocados na relação com o tempo, mas também a experiência do sagrado, do espiritual, para nós de várias atmosferas. O lugar reinventado é um campo de relações, de densas tramas do tempo e de significados que se atualizam. É constitutiva ideia da arquitetura como parte de uma cultura e a sua potência para ressemantizar os lugares. Eis o que acreditamos fazer esta obra de Zumthor, reinvenção dos sentidos do sagrado e do tempo.

REFERÊNCIAS:

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. 7ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHAUÍ, M. **Experiência do Pensamento** – ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HOLL, S. "Prefácio - Gelo Fino". In: PALLASMAA, J. **Os olhos da pele**. Porto alegre: Bookman, 2011, p. v-vi.

MERLEAU-PONTY, M. "O olho e o espírito" (1960). **Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.85-111.

_____. **O visível e o invisível** (1964). 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MORRIS, R. "O tempo presente do espaço" (1978). In: FERREIRA, G; COTRIM, C. **Escritos de Artistas** – anos 1960/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 403-420.

PALASMAA, J. **Os olhos da pele.** Porto alegre: Bookman, 2011.

____. **A imagem corporificada**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PALLASMAA,J; MACKEITH, P. "On History and Culture". **Architectural Record,** 06/07, p.105-107.

ZONNO, F. **Lugares complexos, poéticas da complexidade** – entre arquitetura, arte e paisagem. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

ZUMTHOR, P. **Atmósferas.** Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

____. "A way of looking at things" (1988). In:___. **Thinking Architecture**. Birkhauser: Lars Müller Publishers, 1999a, p.9-26.

____. "From passion for things to the things themselves". In:___. **Thinking Architecture**. Birkhauser: Lars Müller Publishers, 1999b, p.35-47.

V enanparq
Salvador - 2018

PETER ZUMTHOR: TERMAS DE VALS

PETER ZUMTHOR: THERME VALS

PETER ZUMTHOR: TERMAS DE VALS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

SILVA, Vanisa Almeida
Mestre em Arquitetura pelo PROARQ-UFRJ
silva.va@outlook.com.br

PETER ZUMTHOR: TERMAS DE VALS

PETER ZUMTHOR: THERME VALS

PETER ZUMTHOR: TERMAS DE VALS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Marcada por formas geométricas simples e pela riqueza expressiva das luzes e sombras, cores e texturas no emprego dos materiais, Termas de Vals (1996), do arquiteto suíço Peter Zumthor, demonstra ser o resultado de um trabalho cuidadoso, com planejamento de cada detalhe. Como consequência, permitiria o instaurar de atmosferas dotadas de uma forte capacidade de envolvimento, que nos convidariam a entrar em sintonia com a mesma. Experiência que incluiria estímulos sensoriais, mas indo além, cujo impacto, difícil de ser traduzido, alcançaria profundo sentido nas relações estabelecidas com o entorno, com a paisagem e com os homens, em suas possibilidades de acolhimento, abrigo, uso e apropriação. O presente trabalho é fruto da dissertação *Peter Zumthor: sobre silêncio, verdade e poesia* (2017), onde documentamos o contato com as termas traçando relações com a investigação, previamente construída, acerca do discurso de Zumthor e do ideário em sua fala, suas possíveis bases teóricas.
PALAVRAS-CHAVE: Termas de Vals; Peter Zumthor; fenomenologia da arquitetura; arquitetura contemporânea.

ABSTRACT:
Marked by simple shapes and the richness of lights and shadows, colors and textures, Therme Vals (1996), designed by Swiss architect Peter Zumthor, demonstrate the result of careful work, with the planning of every detail. As a consequence, it would allow the establishment of atmospheres with a strong capacity for involvement, which invite us to be in tune with it. Experience that includes sensory stimuli, but going beyond, whose difficult to translate impact, could reach deep sense in the relationships established with the surrounding, the environment, the landscape and the men, into its possibilities of reception, shelter, use and appropriation. The present work is the result of the dissertation Peter Zumthor's: On Silence, Truth and Poetry (2017), where we document the contact with the Therme, tracing relations with the previously constructed approximation about Zumthor's discourse and the ideology in his speech, his possible theoretical bases.
KEYWORDS: *Therme Vals; Peter Zumthor; phenomenology of architecture; contemporary architecture.*

RESUMEN:
Marcada por formas simples y la riqueza expresiva de luces y sombras, colores y texturas en el empleo de los materiales, Termas de Vals (1996), del arquitecto suizo Peter Zumthor, demuestra ser el resultado de un trabajo cuidadoso, con la planificación de cada detalle. Como consecuencia, permitiría el instaurar de atmósferas que nos invitarían a entrar en sintonía con la misma. La experiencia incluiría estímulos sensoriales, pero más allá, cuyo impacto, difícil de traducir, alcanzaría un profundo sentido en las relaciones establecidas con el entorno, con el paisaje y con los hombres, en sus posibilidades de acogida, refugio, uso y apropiación. El presente trabajo es fruto de la disertación Peter Zumthor: sobre silencio, verdad y poesía (2017), donde documentamos el contacto con las termas, trazando relaciones con la aproximación, previamente construida, sobre el discurso de Zumthor y la ideología presente en su discurso, sus posibles bases teóricas.
PALABRAS-CLAVE*: Termas de Vals; Peter Zumthor; fenomenología de la arquitectura; arquitectura contemporánea.*

INTRODUÇÃO

Marcada por formas geométricas simples e pela riqueza expressiva das luzes e sombras, cores e texturas no emprego dos materiais, Termas de Vals (1996), do arquiteto suíço Peter Zumthor, demonstra ser o resultado de um trabalho cuidadoso, com planejamento de cada detalhe. Como consequência, permitiria o instaurar de atmosferas dotadas de uma forte capacidade de envolvimento, que nos convidariam a entrar em sintonia com a mesma. Experiência que incluiria estímulos sensoriais, mas indo além, cujo impacto, difícil de ser traduzido, alcançaria profundo sentido nas relações estabelecidas com o entorno, com a paisagem e com os homens, em suas possibilidades de acolhimento, abrigo, uso e apropriação.

Por seu forte apelo pela integração em sua obra, Zumthor demonstra estar atento não apenas à experiência do corpo em contato com a arquitetura, mas também em busca do alcance de um sentido de unidade, totalidade e de integração aos contextos onde a vida acontece. Essa qualidade se insinuaria como um forte propósito em sua obra. As termas se apresentariam repousadas em si mesmas, transmitindo uma ideia de pertencimento a seu contexto de forma íntima e integrada, quase como se sempre estivessem estado ali. Dessa forma, alcançariam significação em si mesmas, em seu modo próprio de estar no mundo.

Zumthor elabora um trabalho que se diferencia e se destaca por uma sensibilidade em sua obra que nos remete, sobretudo, ao pensamento de Martin Heidegger e sua abordagem às questões relacionadas à arquitetura e à obra de arte. Sua visão acerca da arquitetura e dos desafios relativos à profissão do arquiteto demonstraria uma aproximação ao entendimento do conceito de *habitar*, trabalhado por Heidegger (1954). Como coloca o próprio Zumthor, no livro *Pensar a arquitetura*: "compreendida no sentido amplo de Heidegger, a ideia do Habitar, como o viver e pensar nos lugares e dentro dos espaços, contém um indício preciso do que a realidade significa para mim como arquiteto" (ZUMTHOR, 2009. p. 36).

Essa ideia se confirma em vários momentos ao longo de sua fala e se expressa, inclusive, no próprio título do livro "Pensar a arquitetura", com uma intenção de oferecer uma resposta à questão levantada por Heidegger em seu *Construir, habitar, pensar* (1954) como o problema da crise do habitar. Esta, não estaria na falta de moradias em uma Europa devastada no período pós-guerra, mas em uma crise no "pensar", em um pensar alheio à condição da existência do homem. Tal condição da existência do homem no mundo se assentaria no que é verdadeiro, no que lhe é próprio. A um homem "lançado no mundo", "sobre a terra", "sob o céu", "diante dos deuses" e "entre os mortais"[1], cujo pensar teria se distanciado do reconhecimento da simplicidade dessa condição e do reconhecimento das coisas simplesmente como se mostram.

Dessa forma, tanto em *Atmosferas* (2006) com em *Pensar a arquitetura* (2009), Zumthor relata uma busca na construção de suas obras em uma visão da arquitetura enquanto portadora de uma dimensão artística que teria lugar na expressão da "verdade" das "coisas simples". Ademais, inclusive, fazendo uso de termos

[1] Na definição do modo de ser do homem no mundo em Heidegger aparece a ideia de *quadratura*: "´Sobre essa terra` já diz, no entanto, ´sob o céu`. Ambos supõem conjuntamente ´permanecer diante dos deuses` e isso ´em pertencendo a comunidade dos homens`. Os quatro: terra e céu, os divinos e os mortais, pertencem um ao outro numa unidade originária." (HEIDEGGER, 1954, p. 3)

carregados de significação heideggeriana, como *matéria* e *substância*, *essência*, *coisa* ou ainda a afirmação de que "a verdade se encontra nas próprias coisas". (ZUMTHOR, 2009. p.32)

Não só em seus textos escritos como também em sua fala em vídeos e entrevistas, Peter Zumthor, com frequência, faz referências a ideias e conceitos que teriam como base teórica e filosófica o pensamento de Martin Heidegger. Em seu discurso, tal base se faria presente de forma bastante evidente, mas sem a preocupação por parte do arquiteto em explicitá-la, inclusive em seus textos publicados, caracterizados por uma fala espontânea e direta. Como coloca: "não sou um arquiteto que parte de uma teoria, que projeta a partir de uma posição teoricamente definida para dentro da história da arquitetura" (ZUMTHOR, 2009. p. 39). Contudo, apesar de não pretender enfatizar suas bases teóricas, entendemos que estão presentes em seu trabalho e em sua fala.

Com obras de destaque construídas a partir dos anos 1980, as características marcantes do trabalho de Peter Zumthor encontram referência em sua formação profissional, como resultado de diferentes estágios de atuação. Nascido em 1943, na cidade de Basileia, Suíça, Zumthor recebeu treinamento como marceneiro, ofício de seu pai, antes de se formar em design no Colégio de Artes Aplicadas em sua cidade natal. Posteriormente teve sua formação completa como arquiteto no *Pratt Institute*, em Nova Iorque, em 1967, momento de grande efervescência cultural e artística, ao qual seu trabalho não se faz alheio. Transparece em seu discurso referências feitas a personagens como John Cage e Joseph Beuys, bem como fundamentos da arte *minimal*.

No mesmo ano retorna à Suíça, onde é contratado pelo Departamento de Preservação de Monumentos do Cantão dos Grisões, trabalhando com preservação e restauro de patrimônio das vilas históricas da região. Estabelece escritório próprio, desde 1979, em Haldenstein, nos arredores de Chur, capital do Cantão dos Grisões. Atuou também na área acadêmica em universidades da Europa e Estados Unidos.

Sua formação como marceneiro certamente contribuiu em sua aproximação ao trabalho cuidadoso com os detalhes e com o desenvolvimento de uma consciência material, própria de um ofício que proporciona e exige uma experiência muito próxima com o material enquanto meio de trabalho. Contudo, como destaca o próprio Zumthor, seu período de trabalho com patrimônio e restauro foi essencial para a sua formação como arquiteto e para a consolidação de sua obra.

Além das fortes influências recebidas dos movimentos artísticos e culturais em evidência por volta dos anos de 1960, parte das características atribuídas a seu trabalho possui também correspondência na arquitetura tradicional das vilas do interior dos Grisões, marcada pela simplicidade e ausência de ornamentação ostensiva, até mesmo nos monumentos e igrejas. Contudo, o cuidado com os detalhes chama a atenção de forma recorrente no trabalho com os materiais locais, pedra e madeira. Tal arquitetura se apresenta integrada à natureza do lugar, de grande força expressiva e de presença dominante na paisagem.

Esse contato com a arquitetura vernácula teria proporcionado uma aproximação ao conhecimento das técnicas construtivas e ao modo de fazer tradicionais, além de possibilitar uma percepção mais cuidadosa da forma como essa arquitetura se relaciona intimamente com seu entorno e implantação e com a cultura e os modos de vida locais.

Com população em torno de mil habitantes, em meio ao Cantão dos Grisões, Vals recebe visitantes tanto no verão, como no inverno, para as atrações naturais da região. A partir de sua construção, as termas

passam a fortalecer seu caráter turístico, além de valorizar a vila também através do uso das pedras locais, que passaram a ser demandadas para exportação, como aponta Sigrid Hauser, em publicação conjunta com Peter Zumthor, *Therme Vals* (2011).

Outra fonte de movimentação da economia local é a exploração de suas fontes de água mineral para envase e comércio com a marca *Valser*, cujo marketing busca construir uma identidade local: "Feita pelas montanhas", "*Silence*: calma e suave". Somado ao reconhecimento das propriedades de suas fontes de água mineral comercializadas na Suíça e fora do país, também a fonte termal de Vals foi considerada benéfica para banho e consumo.[2]

A nova edificação, encomendada a Zumthor, substituiria o antigo banho termal do hotel existente na vila, construído nos anos 1960, visando atrair novos visitantes. Os antigos donos, endividados, perderam o hotel, que foi assumido pela comunidade de Vals, por um grupo de moradores da vila que tinha investimentos no local.

Em 1986 o atelier de Peter Zumthor vence o concurso de projetos em Vals. O projeto vencedor foi elaborado com o objetivo de cumprir a demanda solicitada, que consistia em uma expansão do hotel existente, com a integração de banhos termais e instalações terapêuticas. No final dos anos de 1980, contudo, essa proposta inicial precisou ser reformulada devido à previsão de um alto custo de execução, que a tornaria inviável.

Em 1990, a comunidade de Vals representada pelo *Hotel und Thermalbad AG* encomendou o projeto com a configuração atual: uma edificação independente, com um centro de bem-estar, construído no declive do terreno, na frente do hotel e "vagamente conectado a ele". Ao contrário do projeto antigo que demandava investimento externo, esse seria menor, apenas a construção dos banhos termais. Um projeto para a comunidade local, como importante contribuição a infraestrutura de turismo, como relata Zumthor (2011).

Hoje, o Hotel 7132 adota um conceito de serviço de luxo, se afirmando como *design hotel*. Com sua entrada do acesso principal reformulada por Thom Mayne – finalizada em junho de 2016 –, o hotel tira partido do design assinado por Zumthor para as termas, além de convidar outros arquitetos renomados para o projeto de suítes especiais, que incluem Tadao Ando, Kengo Kuma, além de Thom Mayne e do próprio Peter Zumthor, explorando a imagem dos arquitetos e a vocação do lugar para o turismo arquitetônico, inaugurada com a construção das termas.

O presente artigo é fruto da dissertação *Peter Zumthor: sobre silêncio, verdade e poesia* (2017)[3], onde, visando construir uma reflexão acerca das motivações de sua produção, percorremos um caminho por seu discurso, pelo ideário presente em sua fala, buscando uma aproximação ao pensamento fenomenológico, sobretudo de Martin Heidegger, como fundamento filosófico e teórico.

[2] Em 1976, quando um banco suíço tomou o controle do SPA endividado, as autoridades encarregadas de determinar as propriedades medicinais da água examinaram o sulfato de cálcio, a água de hidrogeno carbonato, e publicaram uma lista com suas indicações que incluem reumatismo, inflamação nos sistemas ósseo e muscular, (...) entre outros. (ZUMTHOR; HAUSER, 2011, p.73, tradução nossa)

[3] Defendida pelo PROARQ-UFRJ, com apoio da CAPES e da FAPERJ, orientada pela Prof.ª Dra. Fabíola do Valle Zonno.

Elegemos o projeto das Termas de Vals para um aprofundamento de nossas reflexões. Seu alcance expressivo entre as obras do arquiteto e, ademais, talvez justamente por isso, o fato de ser uma de suas obras mais documentadas, justificam nossa escolha em meio a uma proposital escassez de divulgação, publicação e documentação de seus projetos.

Seguindo o proposto por Zumthor, fomos ao encontro da obra em sua manifestação direta enquanto fenômeno, sem intermédios, para que pudéssemos conhecê-la em sua completude. Partindo do relato dessa experiência e de informações adicionais sobre o histórico do projeto e do entorno, procuramos entender como suas condicionantes foram articuladas pelo arquiteto e traduzidas na atmosfera criada.

Buscamos uma aproximação à obra a partir das referências de banhos termais usadas em seu processo de criação, da paisagem de Vals, do sistema construtivo e materiais usados, além da geometria, das articulações formais, em paralelo a relatos da experiência de seu contato, refletindo sobre o que, através dela, se tornaria manifesto.

TERMAS DE VALS

A chegada em Vals é marcada pelo forte contato com a paisagem. Formada por montanhas de predominância rochosa, que se distinguem das vistas nas redondezas com campos de pastagem e florestas de pinus, também presentes aqui, mas entre as pedras, em uma natureza que se impõe com forte expressão, com certa austeridade.

O aspecto mais marcante no contato com essa paisagem é de um imperativo: ela nos impõe a consciência de nosso devido lugar enquanto *mortais*, *diante dos deuses*, *sobre a terra*, *sob o céu* e *entre* as coisas do mundo, não soberanos a elas.[4] Nesse ambiente, onde imperam as forças da natureza, é questão de sobrevivência o trabalho, a execução de atividades com cuidado, precisão e detalhe para que resistam à severidade do clima.

Desde tempos antigos, as construções, pontes e estradas precisavam suportar o inverno, e os estoques de alimentos para pessoas e animais precisavam ser suficientes para seus longos meses. Talvez por isso as vacas, como uma das principais fontes de alimento local, são celebradas em todo encerramento de ciclo, no outono, quando descem dos pastos das terras mais altas, que logo estarão cobertas de neve. Festejos onde são enfeitadas com arranjos de flores nas cabeças e sinos festivos, que seguem sendo usados, mantendo a tradição.

Da mesma forma, as obras de manutenção das estradas fazem parte da dinâmica do lugar. Estradas que, em certos trechos, requerem grandes obras de engenharia como proteção contra desmoronamentos e avalanches no inverno: túneis e galerias estruturais construídos dentro das montanhas, que podem esconder ambientes surpreendentes, foram apontados como fonte de referência por Peter Zumthor, em relação com seu conceito de banhos enterrados para o projeto das termas.

Além das marcas do clima, a vila tem uma estreita relação com as montanhas de pedra, onde sua presença a faz se destacar dos povoados ao redor. Ademais do uso da madeira, também comum nas edificações de

[4]Em referência a ideia de “quadratura” como parte da definição do modo de ser do homem no mundo. (HEIDEGGER, 1954, p. 3).

outras vilas próximas, a pedra é o material de construção tradicional de Vals. Seu uso marca sua arquitetura em estrutura, fechamento e nos telhados, inclusive de edificações novas. Seguindo métodos locais de execução, são telhados característicos de Vals.

Em meio à vila, construído como parte de um complexo hoteleiro que já havia em Vals, o edifício das termas se encontra rodeado por outros pré-existentes. A partir da vista da rua não se percebe sua presença na paisagem: edificações pertencentes ao hotel e à vizinhança, que ocupam as áreas mais próximas à calçada, ocultam as termas, preenchendo todo o nosso ângulo de visão.

O terreno continua em aclive em relação ao nível da rua, em direção aos fundos do hotel. Parte de sua lateral é ocupada por altos pinheiros que tampouco permitem uma visão do espaço além deles. Em meio à vegetação, distribuída em camadas em direção ao interior do terreno, há a possibilidade de um acesso de pedestres: um caminho pavimentado em filetes de pedra, que vence a inclinação do terreno por meio de escadas e rampas. À medida que nos aproximamos, o edifício se faz ver entre as árvores.

A partir desse caminho é possível observá-lo pelo exterior, em sua relação com o relevo, onde se impõe como um grande bloco parcialmente enterrado, cujas faces são compostas pelo empilhamento de placas finas da rocha de Vals, em dimensões variadas. A certa distância a percepção dos filetes de pedra se dissolve, traduzindo através de uma composição de padrões, um sentido de solidez e uniformidade.

A obra se insere na paisagem com imponência, à semelhança das montanhas rochosas de Vals, presentifica, faz ver a força expressiva da paisagem natural. Apresenta-se como parte do meio que a rodeia, em uma relação de pertencimento, maior do que entre edifícios vizinhos que ali já estavam. Em meio às impressões evocadas, apesar do design claramente contemporâneo, parece dissolver momentaneamente a noção de que é um edifício atual.

Em relatos de seu processo de concepção, Peter Zumthor frequentemente descreve o destaque que confere às relações possíveis de serem estabelecidas nos edifícios como fundamentais em suas decisões de projeto: as *circunstâncias próprias* do contexto da obra a ser edificada tanto no âmbito das relações humanas, como no âmbito das características físicas e naturais, de sua implantação.

Em etapas iniciais, Zumthor relata como explora o sítio, ao buscar “perceber a sua figura, a sua história e as suas qualidades sensoriais.” Durante essa análise, ele diz sofrer a influência de imagens de outros lugares, presentes em sua memória, “cuja figura interiorizo como um arquétipo de determinados ambientes e qualidades” (ZUMTHOR, 2009. p.41).

Em sua análise do sítio, Zumthor empreenderia um afundar-se no sentir, em uma busca pelo encontro com seu sentido mais essencial. Assim, as atmosferas que seriam evocadas em sua memória, a partir desse gesto de escuta, representariam “arquétipos” de “determinados ambientes e qualidades” que estabeleceriam diálogo com o sítio. Este processo permitiria ao arquiteto traçar relações entre as lembranças evocadas e as características do lugar real, ao longo de seu processo.

Zumthor ressalta que, assim, busca uma ligação simultânea do novo projeto tanto com “o que o lugar lhe oferece”, criando o que chama de “ancoragem sensorial da obra no seu lugar” como com a manutenção de um diálogo com o mundo contemporâneo. O arquiteto buscaria recriar nas obras novas, a qualidade que

ele observa presente naquelas que atuam como parte integrante da paisagem do entorno, que “parecem firmemente ancoradas ao chão”, em uma relação de “pertencimento ao lugar” (ZUMTHOR, 2009. p.41).

Sobre essa ligação entre referências locais e externas, Zumthor defende, ainda, que os edifícios devem poder atrair de diversas formas nossa “emoção e raciocínio”, ao passo que devem “respeitar” a memória, pois nosso sentimento e compreensão estariam “enraizados no passado”.

> Cada nova obra de arquitetura intervém numa situação histórica específica. Para a qualidade desta intervenção, é crucial que se consiga equipar o novo com características que entrem numa relação de diálogo significativo com o existente. Para que a intervenção encontre seu lugar, deve fazer-nos ver o que já existe sob uma nova luz. (ZUMTHOR, 2009. p.17, tradução nossa)

O arquiteto defende uma busca de significação no diálogo entre o novo e o existente. Tal processo de busca teria lugar na “escuta atenta” do sítio, no reconhecimento das “circunstâncias” da paisagem, sem perder de vista o “mundo contemporâneo”. Ele trabalharia as relações entre a obra e a paisagem e a obra e o homem na construção dessa significação.

O BANHAR-SE COMO RITUAL

Como elemento fundamental das relações que o edifício estabelece com o homem através de seu uso, o programa para as termas sofreu ajustes ao longo do processo de elaboração do projeto. Especificado na ocasião da contratação inicial, foi ressignificado e revisado durante o processo de execução da proposta final. A demanda por espaços e equipamentos identificada inicialmente foi posta em discussão com os representantes da comunidade da vila, em busca de uma maior adequação às possibilidades financeiras do grupo e, sobretudo, com o objetivo de identificar algo especial para os banhos de Vals.

O banho como ritual, segundo Zumthor, foi pensado em todo o processo: a arquitetura desenvolvida passo a passo inspirou a ver a experiência do banho sob uma nova luz: a encontrar novas escolhas e formas, excluir elementos, redescobrir formas originais. Apenas se conservou do programa inicial a ideia de uma piscina interna e outra externa, todo o resto foi aberto à discussão. “Estudar a arte do banhar-se influenciou nossa arquitetura” (ZUMTHOR, 2011, p.90).

A partir de decisão conjunta, o programa do edifício foi sendo incorporado com seus recursos e equipamentos na paisagem de blocos sólidos que formava o conceito inicial do projeto: “blocos distribuídos pelo espaço sob uma massa de água”. Ainda segundo o arquiteto, seria uma edificação em relação com a topografia e a geologia do local, que reage, é sensível às massas de rochas do vale de Vals: “prensada, falhada, guardada e, algumas vezes, quebrada em milhares de placas.” Uma estrutura definida no declive do terreno com uma atitude arquitetônica, uma “aura”, mais antiga do que as edificações do entorno, “criando um edifício que poderia, de certo modo, sempre haver estado ali” (ZUMTHOR, 2011. p.23).

Em sua concepção para o projeto das Termas de Vals, Zumthor (1996) parte do problema da solicitação de um edifício que fosse “belo”, nas palavras dos contratantes, mas que “não poderia ser visto”, não poderia obstruir a vista dos edifícios pré-existentes, do complexo hoteleiro da região. Apesar dessa aparente limitação, como relata o arquiteto, aos poucos, se fez clara a ideia de que:

> (...) se refletirmos sobre o feito de banhar-se, e se considerarmos o manancial de águas quentes, é possível construir um edifício que está mais em relação com a topografia e a geologia do lugar, do que com o aspecto imediato do entorno. Surge a ideia de que é um banho nascido da montanha. (ZUMTHOR, 2013, tradução nossa)

Em *Pensar a arquitetura*, Zumthor descreve com mais detalhes o surgimento desta ideia:

> Sem recorrer primeiro a imagens predefinidas, adaptando-as posteriormente ao programa, procuramos antes responder a questões fundamentais relacionadas com o lugar, com a tarefa arquitetônica e com os materiais – montanha, pedra, água – que, à partida, não tinham a qualidade de imagens.
>
> Só após termos conseguido responder, passo a passo, às perguntas relativas ao lugar, ao material e à tarefa, se desenvolveram gradualmente estruturas e espaços que nos surpreenderam e dos quais acredito que contém o potencial de uma força originária que vai para além do arranjo de formas estilisticamente preconcebidas.
>
> Ocupar-se com as leis próprias das coisas concretas como montanha, pedra, água, na perspectiva de uma tarefa arquitetônica, engloba a possibilidade de captar algo da natureza originária e "civilizatoriamente ingênua" desses elementos, de exprimir e desenvolver uma arquitetura que parte das coisas e volta para as coisas. Neste caso, exemplos e ideias de formas estilisticamente preconcebidas só podem impedir o acesso. (ZUMTHOR, 2009, p. 31)

Zumthor parte de sua escuta do sítio, das possibilidades de inserção do edifício no lugar, como costuma afirmar, sem trabalhar com formas ou "imagens predefinidas". Então, a forma, aos poucos, se configura como parte integrante da paisagem, em sua busca por fazer com que tal "imagem se converta em arquitetura." Assim, a obra consolida-se como uma intervenção na montanha que manifestaria a pedreira, através da criação de algo como uma pedreira, onde ficaram blocos enquanto outros foram escavados de cima para baixo, ou nas laterais, como descreve o arquiteto.

O arquiteto se colocou reticente em relação à busca de referência de edifícios de banhos termais e *spas* em meio a exemplos de arquitetura "moderna" e "pós-moderna". Zumthor (1996), em conferência sobre o projeto para as Termas de Vals, coloca que, ao pensar em banhos públicos, "este tipo de imagem vem a sua cabeça". Então, apresenta a imagem de um antigo banho público em Budapeste, como o que para ele seria um exemplo típico, destacando os efeitos do domo e de luz e sombra sobre o clima do ambiente, que o influenciaram na concepção de seu projeto. "Desde o início, nossa filosofia de design foi também uma filosofia do banhar-se" (ZUMTHOR, 2011, p.88).

Em uma intenção de encontro originário ao banhar-se, o arquiteto, então, busca referência aos banhos das sociedades grega e romana, que também possuem relação com a história da região dos Grisões. Ocupada na antiguidade pelo Império Romano, suas marcas sobrevivem não apenas em sítios arqueológicos, mas também, ainda hoje, na cultura e na língua local, o *romansh*.

Em tempos mitológicos, o banhar-se era tido como um ritual religioso reservado a ninfas e deidades cultuadas. Com a expansão e domínio do cristianismo, o culto de deidades foi banido pela Europa e seus locais sagrados incorporados. Na Suíça, há relatos históricos sobre locais de rituais originalmente devotados

a Diana, reverenciada na mitologia romana, sendo dedicados à Virgem Maria, como expõe Sigrid Hauser (2011), que traz mais detalhes sobre os banhos gregos e romanos.

Ainda como parte do relato de Hauser, na Grécia antiga as casas de banho eram locais de banho e de culto onde havia a figura do *balneologista* e *balneoterapeuta*, simultaneamente, médico e sacerdote. Os banhos públicos romanos iam além, chegando a integrar consultórios médicos e salas de operação.

Em Roma, direcionados ao culto de *Aesculapius*, – como era venerado o deus grego *Asklepius* –, foram construídos mais de trezentos templos com fontes terapêuticas, nos quais a cura era alcançada através de rituais de lavagem nas fontes, do consumo de água e do *dormir*: chamado *incubatio*, tinha lugar em um ambiente fechado, o *abaton*, onde visões durante o sono eram interpretadas pelo sacerdote e convertidas em medidas terapêuticas.

Os banhos eram um dos equipamentos públicos mais importantes do Império Romano. Ainda na antiguidade eram chamados *thermae*, do grego *thermós*, quente, espaços de lazer que diferem do conceito atual de estâncias termais. Seu programa incluía ambientes como o *apodyterium*, onde os visitantes se trocavam e depositavam seus pertences, o *frigidarium*, banho frio, o *tepidarium*, banho tépido, morno, o *caldarium*, banho quente e o *laconicum*, semelhante a uma sauna seca.

À semelhança dos equipamentos romanos, Zumthor inclui nas Termas de Vals salas de banhos com diferentes temperaturas e estímulos. Além de duas grandes piscinas principais, os blocos internos escondem piscinas menores, cada uma com um foco de interesse ou efeito terapêutico diferente. Piscinas com aroma e pétalas de flores, com efeitos sonoros, com águas a 14, 35, 42 graus, em ambientes estreitos, que acolhem poucos visitantes por vez, sempre marcados por acessos que se afunilam e se abrem. Outros blocos escondem diferentes funções: fonte de água terapêutica para consumo, salas de apoio para funcionários e duchas.

Há ainda três salas extremamente relaxantes, a exemplo do *abaton*. Quartos escuros, aquecidos e ambientados em pintura preta do piso ao teto. Proporcionam uma enorme sensação de acolhimento, como evocação do útero materno, da caverna, de um sentido mais elementar de abrigo. Ainda nesse ambiente, em frente a cada espreguiçadeira posicionada em seu interior, na altura de nosso ângulo de visão quando deitados, pequenas aberturas quadradas se apresentam como olhos do edifício. Olhos que, a partir do interior de um ambiente intimista, permitem um contato com o mundo exterior, manifestando, dessa forma, também nas janelas, seu sentido mais essencial.

Zumthor trabalha a partir de um conjunto de circunstâncias próprias ao contexto das Termas de Vals: a paisagem natural, a adequação às demandas do grupo de contratantes, o contexto histórico e cultural da vila e da região dos Grisões, os materiais locais disponíveis, a referência aos banhos termais gregos e romanos em busca do alcance do “banhar-se como ritual”. Esses elementos são articulados em busca de ambientações que insinuam uma orientação intimista em todo o espaço. Apesar de seu caráter público, não há estímulo para a interação entre os visitantes e, sim, para uma interiorização, que passa por uma imersão no perceber-se através do contato com a obra.

PEDRA, ÁGUA E LUZ: A ELABORAÇÃO DOS DETALHES

Zumthor (1990), em conferência, afirma que não trabalha com a perseguição de um objeto singular ou de um conceito em suas obras, pois defende que a arquitetura é sobre *construção, estrutura e materiais*, aspectos pelos quais ela se expressaria. E conclui: "Então podemos ver que eu, certamente, não estou interessado em criar arquitetura nova. Estou interessado em conectar o que faço com a antiga e silenciosa arquitetura tradicional vernacular" (ZUMTHOR, 1990, tradução nossa).

No entanto, não se apropria dos materiais como simples meios de expressão. Ele busca, em seu discurso, encará-los a partir de uma escuta e pertença, de um entrar em sintonia com eles para permitir que ganhem voz, em uma correspondência à linguagem que lhes seria própria. Característica que estaria presente na despretensiosa arquitetura vernácula, que não pretende ser nada além dela mesma.

Ao comparar suas obras com tal arquitetura, Zumthor passa a mensagem de que, assim como naquela, não tem pretensão alguma em extrapolar os meios que seriam "próprios da arquitetura". Tal discurso participa da ideia de que seu trabalho estaria mais concentrado no cuidado com a escolha e composição dos materiais, do que na preocupação com uma expressão formal, o que será discutido adiante.

Ao trabalhar os materiais na obra como parte de sua intenção de fazê-lo a partir de uma sintonia com a linguagem que seria própria de cada um deles, Peter Zumthor busca referência não só no fazer tradicional do vernáculo, onde essa atitude ocorre naturalmente, mas também na problematização do tema levantado no campo das artes em Joseph Beuys e em artistas do grupo da *Arte Povera*, pelo seu "emprego preciso e sensível do material. Este parece estar enraizado em um saber antigo e elementar do uso dos materiais pelo homem, que revela, em simultâneo, a sua verdadeira essência para além do culturalmente transmitido." (ZUMTHOR, 2009. p.08, tradução nossa).

O arquiteto buscaria no trabalho de tais artistas um fazer ver as propriedades dos materiais enquanto as características que lhes são mais próprias, que eles tirariam partido na construção de suas poéticas particulares. Poéticas construídas, entre outras questões, a partir do que há de mais próprio nos materiais empregados, não apenas usando-os como meios de expressão, mas sendo eles próprios a própria linguagem, a própria expressão.

Zumthor acrescenta que, em seu trabalho, procura empregar os materiais de maneira semelhante, pois, para ele, no contexto do objeto arquitetônico, os materiais podem assumir *qualidades poéticas*. Contudo, "para tal efeito é necessário criar no próprio objeto uma coerência de forma e sentido: uma vez que os materiais em si não são poéticos." (ZUMTHOR, 2009. p.09)

A necessidade de construção de uma coerência formal, de se trabalhar também na forma para a produção de sentido, então assumida, é negada em outro momento: "Não trabalhamos na forma, trabalhamos com todas as outras coisas. No som, nos ruídos, nos materiais, na construção, na anatomia etc. (...) Trabalhamos com todas estas coisas, olhando ao mesmo tempo para o lugar e para a utilização." (ZUMTHOR, 2006. p.71).

Apesar de haver, aparentemente, uma oposição de visões nas duas falas em relação à *forma*, esta pode ser esclarecida ao tratarmos de seu papel enquanto aliada no trabalho cuidadoso com os detalhes e materiais, característico em Zumthor. Dessa maneira, Zumthor diz que "não trabalha na forma" objetivando enfatizar

que não é, fundamentalmente, através da expressão formal que seus edifícios falam. Porém, ela tampouco é negligenciada. Ela participa da criação de sentido como parte do conjunto da obra:

> Penso que cada objeto bem feito tem uma estrutura de ordem adequada que determina a sua forma e faz parte da sua natureza. É esta essência que quero descobrir, mantendo-me assim, ao projetar, muito perto da própria coisa. (...) O que é que esta casa quer ser (?) (ZUMTHOR, 2009, p.78)

Zumthor discorre, ainda, sobre o papel da materialidade enquanto expressiva na criação de sentido na obra:

> O sentido que se deve criar no contexto dos materiais, encontra-se para além de regras de composição; e também a sensibilidade, o cheiro e a expressão acústica dos materiais são apenas elementos da linguagem que temos de utilizar. O sentido nasce quando se consegue criar no objeto arquitetônico significados específicos de certos materiais que só neste singular objeto se podem sentir desta maneira. Quando trabalhamos com este objetivo, temos sempre que voltar a perguntar, o que é que um determinado material pode significar num determinado contexto arquitetônico. (...) Se o conseguirmos, os materiais na arquitetura poderão transmitir som e brilho. (ZUMTHOR, 2009, p.10)

Tal relato demonstra com Peter Zumthor busca tratar cheiro, som, luz e cor não como simples meios expressivos, mas como elementos de uma linguagem que seria própria da arquitetura. A sensorialidade estaria a serviço dessa linguagem, não como um fim em si mesma. Ele não manipularia tais elementos em busca de construir uma expressão, mas procuraria, articulando-os, permitir que a arquitetura fale por si só. Assim, trabalha os volumes a partir do vazio que geram, bem como os efeitos de iluminação encarando os edifícios como grandes massas de sombra.

No contexto específico das Termas de Vals, essa proximidade com os materiais se dá desde as primeiras idas à vila. Como lembrança do contato inicial com a paisagem local, Zumthor relata:

> Observamos o lugar, seus arredores, ficamos interessados nos telhados de pedra, em sua estrutura reminiscente de reflexos sobre a água. Por toda parte na vila havia pedregulhos, grandes e pequenas paredes, placas ásperas empilhadas frouxamente. (...) Pedreiras de diferentes tamanhos, encostas cortadas e formações rochosas. O gnaisse em Vals parecia cada vez mais interessante. Experimentamos em diversos tratamentos e descobrimos a estrutura do mineral, as camadas, os luminosos tons de cinza. (ZUMTHOR, 2011, p.24)

Classificada como um tipo de gnaisse, composta por feldspato, quartzo e mica, a pedra de Vals se faz presente, sobretudo, nos telhados da vila. Telhados a prova do tempo e do fogo, com cem anos de garantia pelo extrator local: indestrutíveis, impermeáveis à geada e absolutamente estanques. Presentes em todos os tipos de edificações da vila, seu uso deu origem a profissões especificas como o fabricante de placas ou o telhadista de pedra, quando a extração ainda era feita de forma artesanal, como relata Sigrid Hauser (2011).

O projeto para as termas, em uma das ideias iniciais, se constituiria de enormes blocos de gnaisse de Vals escavados por dentro, exatamente como são extraídos da pedreira. Ideia abandonada pela inviabilidade de transporte dos blocos. Contudo, o efeito monolítico se manteve em intenção, através do empilhamento de placas finas de dimensões variadas compondo as faces internas e externas da obra.

Tal efeito teria como base a busca por um alcance que se aproximasse da essência do ser pedra. Em meio às impressões gerais da obra, a percepção dos filetes de pedra empilhados se dissolve, dando lugar a uma expressão de grande solidez dos blocos interiores, a semelhança de grandes blocos de rochas inteiras, traduzindo através de uma composição de padrões, um sentido de solidez e uniformidade.

As placas de pedra com dimensões variadas, aparentemente posicionadas de forma aleatória, são, na verdade, cuidadosamente organizadas em padrões que se repetem e, ao mesmo tempo, se dissolvem nas superfícies interiores e exteriores. Aproximam as altas paredes ao toque da escala humana, proporcionando um tipo de conforto, de sensação de proximidade ao edifico, minimizando o efeito de monumentalidade e imponência.

Com essas repetições, em delicada união, Zumthor trabalha a expressão da rocha de Vals, criando padrões, quase como estampas, que dão vida e camadas de significação a formas volumétricas simples, que fazem um jogo com a percepção do usuário em relação ao contraste de escalas: de um todo maior, formado pela composição de partes menores em escala.

Reconhecendo a materialidade como elemento do que seria a linguagem da arquitetura, Zumthor a trata como intimamente relacionada ao conjunto da obra, para a produção de sentido. Com isso, ao trabalhar com os materiais, há também uma grande preocupação em se alcançar a "totalidade" da obra na união de cada uma de suas partes, que devem formar um todo completo, inteiro, para que ela adquira voz própria.

A busca pela "totalidade" da obra, em Zumthor, teria um objetivo específico: "penso que nos processos artísticos, que ambicionam a totalidade das suas criações, há sempre uma tendência para lhes conceder uma presença tal como é própria das coisas da natureza ou de um espaço envolvente consolidado". Tal busca, então, coincidiria com a busca pela "presença da verdade" que "se encontra nas próprias coisas" (ZUMTHOR, 2009, p.32-33).

A "presença natural das coisas", como alcance da essência enquanto significação, aconteceria através dessa "totalidade", graças ao trabalho cuidadoso e minucioso com os materiais e com os detalhes. Para o arquiteto, os edifícios "são configurações artificiais. Consistem em pormenores que tem de estar ligados entre si. A qualidade destas ligações determina fortemente a qualidade do objeto final" (ZUMTHOR, 2009, p.13).

Aí, então, criam-se, no cuidado com a escolha, o trabalho e a integração dos materiais, possibilidades potenciais para a produção de sentido:

> Colocamos as coisas de forma concreta, primeiro mentalmente, depois na realidade. E vemos como reagem umas com as outras! Materiais soam em conjunto e irradiam, e é desta composição que nasce algo único. (...) Ao conciliar materiais numa obra existe um ponto em que estão demasiado afastados, e outro em que estão demasiado próximos, e outro ainda em que estão mortos. Ou seja, esta união de materiais na obra tem muito a ver com... (a atmosfera) (ZUMTHOR, 2006, p.29)

O trabalho com os detalhes na "união de materiais" enquanto essencial para que ocorra a significação na obra é aqui associado à ideia de "atmosfera". A atmosfera se estabeleceria como o discurso da obra articulado pelos detalhes significantes, tendo o vazio como plano de fundo, através do qual sua linguagem ganharia voz. Tal linguagem seria a responsável pelo alcance do caráter de obra que conteria significação

em si mesma, que não remeteria intencionalmente a significados externos, mas a uma evocação quase arquetípica de sentido.

Como importante marca de seu processo de criação, Peter Zumthor defende em seu discurso, como atitude recorrente, o trabalho com grande rigor e precisão em longos processos reflexivos, na busca por permitir que os materiais se expressem a partir de sua linguagem própria. Tal atitude aparece em diferentes fases de seu processo, mas, sobretudo, no trabalho com os detalhes.

O assentamento das placas de pedra como parte da alvenaria é um exemplo explícito do grande rigor no trabalho do arquiteto. O padrão de posicionamento das finas placas de pedra empilhadas que compõem as paredes das Termas de Vals passa por um minucioso planejamento que, a partir de combinações muito bem definidas e orientadas, chegam a um efeito que parece aleatório e ocasional, à primeira vista. Cada placa foi tratada e fracionada em dimensões variadas, porém pré-estabelecidas, e posicionadas segundo um rígido esquema de encaixes tanto em seu empilhamento ordenado, como na composição das quinas entre paredes.

O sistema construtivo desenvolvido para o projeto consiste em uma camada de placas de pedra empilhadas, estruturada por uma camada de concreto por trás, formando um tipo de alvenaria estrutural. Tal sistema faz referência direta a um antigo método construtivo romano, onde duas faces externas de paredes de tijolos ou pedras empilhadas eram preenchidas por uma camada interna de um concreto romano, composto por pedras quebradas e argamassa, formando uma unidade estrutural a partir dessas três seções.

A rocha de Vals está presente ainda nas escadas, nas piscinas e no piso da obra, paginado em grandes placas, que foram posicionadas com juntas discretamente acabadas, criando unidade e continuidade por toda sua superfície. Os pisos escondem ainda juntas de dilatação estrutural que, em alguns momentos se convertem em estreitas calhas condutoras de água.

Os tratamentos das juntas de dilatação no piso, como condutoras de água, e na laje de cobertura, como condutoras de luz, são parte de outra especificidade característica das Termas de Vals: a elaboração de seu projeto estrutural. Formatado como um conjunto de lajes de concreto, que se apoiam na alvenaria estrutural como uma composição de grandes mesas, sua união é feita através de juntas estruturais que também tem a função de permitir a entrada de luz natural.

Assim, a iluminação natural se dá através de grandes janelas e ademais, de forma zenital, no encontro das lajes do edifício. A luz penetrante pelas fendas formadas entre lajes lava as paredes dos blocos, criando um efeito de luz difusa, em um meio predominantemente sombreado. Confere, ainda, um tom de leveza aos grandes blocos, fazendo um contraponto à sua solidez.

Tal efeito marca feixes de luz no encontro entre as lajes. Contudo, a fragmentação da cobertura não se nota como fragmentação nos espaços, apenas marca fendas por onde entra a luz do sol. A luz que adentra o ambiente através dessas fendas ilumina com suavidade o interior do edifício, criando um clima intimista.

Para alcance dos efeitos presentes na obra acabada, outro exemplo claro do rigor na elaboração do trabalho do arquiteto está em um dos modelos construídos para apresentação do projeto das Termas à

comunidade de Vals. Zumthor (1996) destaca a presença do cheiro do material real, a pedra local usada no modelo, que estaria presente também na obra.

Além do cheiro, da cor e da textura, o uso do material também foi importante para os estudos de luz e sombra. Ao permitir o contraste da luz que penetra na maquete através das fendas entre os blocos, o material simularia o efeito pretendido chegando muito próximo ao resultado final. Além disso, foi possível adicionar água à maquete, simulando os espaços ocupados pelas piscinas, o que teria causado um efeito surpreendente e inesperado, segundo o arquiteto, com o reflexo da luz nas superfícies de pedra.

Além da pedra e do concreto, outro material tem destaque na obra. O bronze, escolhido como acabamento metálico, se faz presente no mobiliário fixo do edifício: suportes tubulares metálicos, que quase não se percebem quando livres dos roupões e toalhas que neles se apoiam. Com o mesmo material, a sinalização interna é igualmente delicada, discreta e quase imperceptível. Não se destaca no ambiente, à semelhança das placas de sinalização das vilas e dos comércios da região.

O mesmo acabamento em bronze está presente também nos guarda-corpos e nas portas, quando existentes, nas fontes de água corrente na piscina externa, além de relógios discretamente posicionados no topo de hastes cilíndricas fixadas ao piso. Sua cor se apresenta extremamente discreta em meio à paisagem de pedra do interior do edifício em peças de desenho delicado, que quase não se nota.

VAZIO INTERIOR

Zumthor descreve o ziguezaguear dos visitantes das Termas de Vals, induzido pela disposição dos ambientes interiores de seu projeto. Segundo a descrição do arquiteto, em uma composição de blocos ocos, que escondem ambientes intimistas, forma-se um espaço que flui por todo o edifício e interconecta diferentes ambientes menores, seccionados pelas grandes piscinas e pela disposição desses blocos: “O meandro, como nós o chamamos, é o espaço vazio entre a corpulência dos sólidos blocos de pedra; é projetado como um espaço negativo. O trabalho na forma e posicionamento dos blocos significa também trabalhar no curso e na forma do meandro.” (ZUMTHOR, 2011. p. 80)

Em seus percursos possíveis, o arquiteto recorre a formas simples, tirando partido de seus efeitos simbólicos e psicológicos: na solidez de blocos cúbicos; no eventual direcionamento provocado pelo contato com ângulos internos; em contraposições espaciais a partir de diferenças de desníveis de piso e proporcionalidade entre as dimensões de altura, largura e profundidade; no recurso frequente ao contraste entre espaços abertos e fechados, íntimos e públicos, acolhedores e amplos, provocando surpresa pelo contraste.

Ao nos dirigirmos à entrada das termas, após passarmos pela recepção, somos conduzidos ao acesso ao interior do edifício que leva às salas destinadas aos vestiários. Sua entrada acontece através do hotel, por um acesso elaborado como um túnel escavado no terreno, que não pode ser visto pelo exterior. Um ambiente úmido e aquecido, de onde se ouve o som e percebe-se o frescor de bicas, posicionadas ao longo de uma das paredes laterais, as quais desprendem água que escorre por sua superfície.

Faz-nos ver seu caráter de acesso e passagem não apenas pela geometria interior do espaço longo, estreito e baixo. Atua como um espaço intermediário também em relação ao que a obra faz ver, onde o clima das termas se faz presente pela proximidade com a escala do corpo, pela presença da água, pelo ar aquecido, a

luz difusa e a umidade, mas, ao mesmo tempo, segue como um espaço encerrado, que, todavia, oculta o interior do edifício. Configura-se como ambiente de transição, partícipe do movimento instaurador do mundo das termas.

Esse corredor nos leva, estreito, até o ponto em que se abre, à esquerda, onde o interior do edifício se faz ver. Desse ponto, acessamos um balcão, limitado por guarda-corpo, de onde se tem uma visão panorâmica de seu interior. Aqui, avista-se um amplo espaço vazio, porém fragmentado e obstruído por blocos fechados, que insinuam a existência de ambientações menores que não se percebem completamente deste ponto. Desde o corredor de acesso, o edifício inteiro é apreendido como um grande espaço fluido, como se os espaços vazios fossem realmente escavados em um grande bloco uniforme.

A paisagem exterior se faz presente por grandes aberturas visuais envidraçadas. Nelas, a vista das montanhas, da paisagem e da vila ao fundo, parece adentrar o ambiente interior, são como parte um do outro. Sentimo-nos protegidos, acolhidos das intempéries e do clima externo, mas, ao mesmo tempo, conectados à paisagem como se estivéssemos dentro dela, como parte dela. A obra nos faz ver a paisagem como parte dela própria.

O interior do edifício se apresenta como um grande espaço pontuado por blocos, os quais sugerem percursos livres, não nos conduzem nem nos direcionam, conformando algo como um labirinto, sem início nem fim. Diversos percursos são possíveis por entre os blocos e através das piscinas que perpassam o grande ambiente. Seu caráter de percursos livres e descobertas de novos lugares a cada instante sugere ainda outro aspecto próprio de ambientes naturais incorporado em sua arquitetura, como parte de seu mundo interior.

Duas grandes massas de água se formam entre os blocos e se estendem a um ambiente aberto ao exterior. Deste, tem-se um contato ainda mais próximo com a vista e o exterior, onde o edifício e a paisagem são como algo contínuo, pertencentes um ao outro. A vista, evidenciada pela arquitetura, em cada ambiente onde seu contato é possível, sem dúvidas, é um dos elementos terapêuticos do edifício, para além das águas termais e das salas relaxantes.

Disputadas espreguiçadeiras se posicionam voltadas para a vista da paisagem tanto nos ambientes internos, em espaços formados por dois grandes vãos entre blocos, como na área descoberta, ao longo das laterais do edifício. Em momento algum se voltam para o interior do edifício ou para as piscinas. Além da intenção do contato com a vista, seu posicionamento insinua ainda a orientação intimista de todo o ambiente.

Cada detalhe é parte de algo único, inteiro, completo. Cada aspecto do edifico se relaciona com o todo em seus mínimos detalhes. É preciso um esforço para notá-los em separado, uma vez que a apreensão é de um contínuo, com os blocos, os vazios, as luzes e sombras, os revestimentos e a água sendo todos percebidos como partes de uma coisa só. Não há detalhe que se sobreponha ou prevaleça sobre outros, eles se valorizam mutuamente.

O ruído de fundo produzido pelas vozes que reverberam junto ao barulho das águas, se dissolve entre o percebido. E o que poderia ser um foco de distúrbio, perturbação, já não é mais. Da mesma forma, quase não se nota ali a passagem do tempo. O ambiente é inteiro tão naturalmente envolvente, que parece

suspender a noção das horas. O tempo passa a ser o tempo da paisagem, da posição do Sol no céu. Contudo, até mesmo este se perde no interior de piscinas cobertas e blocos temáticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A princípio, a possibilidade de aproximação entre o trabalho de Peter Zumthor e as teorias de Martin Heidegger parecia bastante evidente, visto que o próprio arquiteto, apesar de não assumir um comprometimento com essa relação, nos oferece pistas muito claras de seu conhecimento da obra do filósofo em suas falas. Zumthor parafraseia Heidegger em diversos momentos, ao explicar sua visão de mundo, seu entendimento de arte e suas aspirações em relação à arquitetura. Parece traduzir em suas próprias palavras tais teorias, de uma forma aparentemente descompromissada, mas que, ao longo do trabalho, se revelou permeada por inúmeras sutilezas.

Contudo, a associação inicial feita entre o discurso de Peter Zumthor e as proposições de Martin Heidegger extrapola-se ao final, no reconhecimento de um complexo conjunto de referências como influenciador do trabalho do arquiteto. A sensorialidade latente nas termas, a principio, não se justificaria pelo discurso do filósofo. Heidegger não trata diretamente da experiência do corpo, mas da obra como algo além da experiência individual, com um impacto coletivo potencial de fazer ver a história, a arte e a arquitetura de maneira renovada. Para ele, o que faria uma grande obra, então, seria a capacidade de, no combate com o familiar, operar o aparecer de um mundo que está presente, mas jamais seria visto senão através dela.

A obra operaria o pôr-se-em-obra de uma verdade que nunca se mostra, a não ser em sua condição de velamento. Tal verdade, a partir da obra, se mostraria em um movimento de velar e desvelar. Esse movimento seria percebido no contato com as Termas de Vals, a partir de uma “presentidade silenciosa”, nas palavras de Zumthor, em uma distensão mental da noção de tempo, na sensação de imposição do momento presente, momento no qual ocorreria o estabelecimento da relação com o fenômeno, com o que ele provoca ou abre como relação homem-mundo.

No contato com as termas, o envolvimento promovido é intenso. Preocupações e expectativas se dissolvem e dão lugar a simples percepção de estar ali, no momento presente. Arranca-nos do habitual estado mental de constante elaboração de juízos e nos lança ao aberto da obra e ao de nós mesmos. Tal envolvimento, em uma sensação de um instante que dura, se promoveria em sua apreensão a partir do vazio interior, um vazio evocativo que é onde, de fato, ela é: onde ela é capaz de acolher, de receber seus usos.

As Termas de Vals alcançariam, enquanto arte e arquitetura, o sentido mais elementar de abrigo, a essência dos materiais empregados, dos métodos construtivos, dos usos e da paisagem, através dos quais instalaria um mundo próprio. Ao mesmo tempo abrigaria a essência geral das coisas, de seu modo de ser no mundo, que nela encontraria salvaguarda para seu desvelar.

Sua arquitetura seria capaz de tornar um mundo visível, formado pelo conjunto de coisas que fazem parte da paisagem habitada. Ao reunir tais coisas e mostrar esse mundo, ao trabalhar as relações entre a obra e a paisagem e a obra e o homem, ela criaria lugar, alcançaria significação. O mundo que a obra nos faz ver, do qual fazem parte a pedreira, os antigos banhos termais e a paisagem de Vals, se insinua em cada detalhe, nas cores, texturas e materiais, na névoa quente e úmida formada por vapores, nas vistas que adentram os blocos sólidos e monolíticos, no interior sombreado marcado por fendas de luz, nos cheiros e sons da água em contato com a pedra.

Peter Zumthor alcança um impacto difícil de traduzir em palavras, que nos envolve muito antes que uma elaboração mental possa entrar em processo. Instiga uma interação mais sutil, que vai além da apreciação da resolução de um desafio estrutural ou de uma originalidade formal com traços pessoais do artista. Sua presença se oculta em uma obra que se expressa por si só. Seu processo de criação resultaria em uma obra feita através do artista, através de suas referências e memórias, mas por não as ter como fim, ganharia vida própria ao final. Assim, o artista estaria na criação, na obra, e, ao mesmo tempo, desapareceria no desvelar de um sentido além dele próprio.

REFERÊNCIAS:

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte.** São Paulo: Edições 70, 2010. Ano da edição original: 1936.

HEIDEGGER, M. *Construir, habitar, pensar.* In: HEIDEGGER, M. **Ensaios e conferências.** Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012. Ano da edição original: 1954.

SILVA, Vanisa A. **Peter Zumthor:** sobre silêncio, verdade e poesia. Dissertação (mestrado) – PROARQ-UFRJ. Rio de Janeiro, 2017.

ZUMTHOR, P; HAUSER, S. **Therme Vals.** Zurich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2011.

ZUMTHOR, P. **Atmosferas**. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

ZUMTHOR, P. **Pensar a Arquitectura.** Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

ZUMTHOR, P. **Discursos sobre Arquitectura:** Arquitecto Peter Zumthor - Conferência. Auditório da Escola Superior de Belas Artes do Porto. Universidade do Porto. Porto, abril de 1990. Acesso: 04/2016. Disponível em: <http://tv.up.pt/videos/zfrqsooi>

4 – ARTIGOS COMPLETOS DE SIMPÓSIOS TEMÁTICOS

NIEMEYER PLURAL: ARTE, CULTURA E TÉCNICA

V enanparq
Salvador - 2018

O POETA E A SAUDADE: NIEMEYER ENTRE RUÍNAS

THE POET AND THE NOSTALGIA: NIEMEYER BETWEEN RUINS

EL POETA Y LA NOSTALGIA: NIEMEYER ENTRE RUINAS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

TROPIA CALDAS, Bruno
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor Substituto do DEARQ da UFOP – Escola de Minas
tropiacaldas.professor@gmail.com

O POETA E A SAUDADE: NIEMEYER ENTRE RUÍNAS

THE POET AND THE NOSTALGIA: NIEMEYER BETWEEN RUINS

EL POETA Y LA NOSTALGIA: NIEMEYER ENTRE RUINAS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
"Das ruínas saíam lentamente / Duas pálidas sombras: / O poeta e a saudade" – inspirando em *Ruínas*, poema de Machado de Assis, surgem em paralelo, análises de projetos e obras prospectados para o artigo que se abre: comparando ambiências-históricas preexistentes e atitudes de intervenções arquitetônicas diante de estruturas arruinadas através de seis estudos de casos na produção de Oscar Niemeyer.
PALAVRAS-CHAVE: ruinas; intervenções arquitetônicas; Oscar Niemeyer

ABSTRACT:
"From the ruins came slowly / Two pale shadows: / The poet and the nostalgia" – inspiring in Ruins, poem by Machado de Assis, parallel analyzes of projects and works prospected for the article that opens: comparing preexisting historical ambiences and attitudes of architectural interventions to ruined structures through six case studies in Oscar Niemeyer's production.
KEYWORDS: *ruins, architectural interventions; Oscar Niemeyer*

RESUMEN:
"De las ruinas salían lentamente / Dos pálidas sombras: / El poeta y la nostalgia" - inspirando en Ruinas, poema de Machado de Assis, surgenen paralelo, análisis de proyectos y obras prospectos para el artículo que se abre: comparando ambientes históricos preexistentes y actitudes de intervenciones arquitectónicas ante estructuras arruinadas a través de seis estudios de casos em la producción de Oscar Niemeyer.
PALABRAS-CLAVE*: ruinas; intervenciones arquitectónicas; Oscar Niemeyer*

INTRODUÇÃO

O antropólogo Darcy Ribeiro em uma *"[...] longa, informal [...] mas sempre autêntica conversa [...]"* (SODRÉ, 1978, p.101) ao lado de Ferreira Gullar e Sabino Barroso, assim dissera em relato organizado pelo pesquisador Nelson Sodré: *"Os seus palácios vão existir no ano 3000 [...]"* (RIBEIRO apud SODRÉ, 1978, p.112) – o que rendera a resposta do arquiteto Oscar Niemeyer: *"Você está tão generoso, que me lembra o Malraux, que não sendo otimista como você, dizia, em 64, para Le Corbusier, em Paris: 'Dizem que Brasília vai ser abandonada. É uma pena, mas que belas ruinas nos daria' [...]".* (NIEMEYER apud SODRÉ, 1978, p.112).

Deste melancólico futuro, restaram apenas duas raras pinturas a óleo intituladas *"Brasília em Ruínas"* – ambas realizadas em 1964 pelo próprio arquiteto. Tais pinturas exibem dilaceradas as colunatas, ora do Palácio da Alvorada (Figura 1), ora do Palácio do Planalto – sem a alvura dos modernos edifícios – transmutando arquitetura em coisa outra, tal qual *Carretéis* de Iberê Camargo e muito diferente da vivacidade do relato do próprio Malraux quando conheceu Brasília afirmando: *"[...] as colunas do Palácio da Alvorada eram as mais bonitas que ele tinha visto, depois das colunas gregas".* (NIEMEYER, 2008, p.104).

As possíveis leituras da arquitetura de Niemeyer diante de ruínas vão, no entanto, muito além das pinturas supramencionadas. Por um lado, alcança-se algumas de suas obras já em estado de abandono – as ruínas modernas – *"[...] escombros despoetizantes e informes [...]"* (SANTOS; ZEIN, 2011, s/p). Por outro lado, ao menos cinco projetos prospectados: Fundação Luso-Brasileira em Lisboa (1991); Monumento da Coluna Prestes em Santa Helena (1996); Pousada em Fernando de Noronha (1999); Centro Cultural Oscar Niemeyer em Valparaíso (2007) além do Memorial Tiradentes em Ritápolis (2009).

"Das ruínas saíam lentamente / Duas pálidas sombras: / O poeta e a saudade" (ASSIS, 1901, p.71) – desde contexto e dos projetos elencados surgem as análises do artigo que se abre: comparando ambiências-históricas preexistentes e atitudes de intervenções arquitetônicas.

Figura 1: "Ruínas de Brasília"
Fonte: Oscar Niemeyer, 1964. Acervo: Marcus Lontra

FUNDAÇÃO LUSO-BRASILEIRA

Ambiência-histórica preexistente

O terreno reservado ao edifício-sede da Fundação Luso-Brasileira (FLB) destinara sua implantação à freguesia de Marvila, na Zona Oriental de Lisboa, Portugal (Figura 2). Segundo levantamento realizado sabe-se que tal freguesia, apesar das atuais deformações urbanas e da duvidosa qualidade arquitetônica presente, guarda um notável conjunto patrimonial, com destaque para as *Quintas.*

Uma destas, a *Quinta dos Alfinetes,* fora erigida pelo Duque de Lafões anteriormente ao grande terremoto de 1755. A partir de 1840, tornara-se uma trefilaria chamada *Fábrica Estrela* (daí o topônimo *Alfinetes*) assim resistindo até 1910, quando adaptaram-na para escritórios das Companhias Reunidas de Gás e Eletricidade, funcionando até 1935; momento em que fora adquirida pela Caixa Geral de Depósitos até ser minimizada, já na segunda metade do século 20, em uma oficina de automóveis – culminando sua sorte em ruínas após um incêndio ocorrido em 1964.

As ruínas (Figura 3) do antigo palácio somam-se ao terreno fracionado da *Quinta* – escolhidos no começo da década de 1990 pela Fundação Luso-Brasileira, e que, de acordo com o fundador e primeiro presidente, o advogado Pedro Rebelo, a preferência do sítio histórico-arqueológico em questão dera-se por dois motivos: a aproximação do evento da Exposição Mundial de 1998 – estimulando *"[...] uma infra-estruturação de comunicações de todo o lado oriental da cidade."* (MARQUES, 2011, p.40) e o fato deste terreno ser o único possível quando envolvidos os patrocinadores e curadores.

O remanescente conjunto situa-se num declive a 1Km do Rio Tejo. Implanta-se *"[...] estrategicamente no sentido de permitir um melhor controlo das folhas de cultura nas encostas, mas também para tirar partido das silhuetas e panoramas sobre a cidade [...]"* (GRAÇA: 2014, p.61). Esta configuração era comum entre as *Quintas* que, por sua vez, delimitavam e interligavam-se pelas azinhagas – campestres trilhas de estreito acesso, margeadas por muros, valas ou mesmo oliveiras.

Através da iconografia conhecida e a leitura das ruínas, vê-se que as estruturas preexistentes se desenvolvem em uma sequência de pátios que configuram os vazios. Voltando-nos ao frontispício do Palácio, encontramos a Porta de Armas – *"[...] que representa a transição entre a natureza orgânica e um espaço ordenado pelo homem."* (ibid); atravessando-a em contínuo percurso axial, vê-se o Pátio de Entrada – *"[...] uma ordem geométrica e racional."* (GIL E PIRES apud GRAÇA: 2014) margeado por Cavalariças e apoios que prenunciam o Pátio de Honra – generoso vazio que antecede a Casa Senhorial.

O edifício principal da *Quinta* ainda apresenta o ritmo de cheios e vazios diante de uma composição semelhante; no térreo, vê-se o acesso principal ladeado simetricamente por um conjunto de portas e janelas. No primeiro pavimento, nota-se o coroamento da porta principal e, em idêntica eurritmia, a presença de dois pares de sacadas.

Internamente, através de análises disponíveis pela Universidade Técnica de Lisboa, descreve-se: o térreo com a Sala principal – *Casa de fora* – e escadaria centralizada, distribuindo em similitude as áreas próximas a uma geometria quadrada; já o pavimento superior reservava-se aos espaços mais nobres, sociais e íntimos da propriedade.

Segregados através do Pátio de Serviço veem-se as demais áreas da edificação; todas, de caráter cotidiano: pombal, dependências agrícolas, cozinha, poço e torreão. Analisando o conjunto por meio dos espaços periféricos, logo se nota que, o Palácio *"[...] apesar de ser o centro da propriedade, não o era planimetricamente, colocando a maioria da propriedade lateralmente à casa."* (MARQUES: 2011, p.22). Tais espaços laterais eram categoricamente descobertos, classificados através do jardim formal, hortas, pomares, área de produção agrícola e matas – formando o terreno escolhido para a sede da Fundação Luso-brasileira.

De traço retangular, o Jardim Formal instala-se na fachada poente, circundado por um muro baixo contemplativo com a presença central de um círculo – originalmente terra ou água – aproximando-se das vilas ou mesmo, o jardim arquétipo do paraíso *"[...] segundo as escrituras, num quadrado com uma árvore ou fonte no centro, donde partem quatro rios em direção aos pontos cardeais".* (STEENBERGEN. REH. 2001, p.45). As hortas e os pomares costumeiramente organizados *"[...] mediante um circuito fechado de sebes ou muros que os desligam do espaço do Jardim Formal."* (GRAÇA: 2014, p.74.) apresentavam-se ali a plantação delineada em caminhos ortogonais, árvores frutíferas, etc.

À medida que distanciamos da residência da *Quinta,* hipoteticamente nos deparamos com a área de produção agrícola e uma porção de mata; entretanto, comprova-se atualmente o terreno já arrasado com planificação e fundações para o projeto aqui em análise – vendo este cenário: *"Excluídos os vários recintos murados, junto à casa, toda a organização agrícola da propriedade desapareceu [...]"* (CALDAS: 1999, p.343.).

Figura 2: Vista aérea da Quinta dos Alfinetes.
Fonte: http://www.panoramio.com

Figura 3: Vista parcial da Quinta dos Alfinetes.
Fonte: http://www.flickr.com

As propostas arquitetônicas

O programa delineado pela FLB abrangia: a sede; área expositiva e teatro – todos destinados ao vasto terreno. Por um lado, a restauração do Palácio, apropriando-o para o Instituto de Pós-Graduação em Direito Comunitário e de Ensino da Língua Portuguesa. Por outro lado, as demais áreas confiadas a Niemeyer – tratando-se do quarto[1] projeto do arquiteto em território português.

Diante do material iconográfico disponível pela Fundação Oscar Niemeyer, além de montante bibliográfico e do próprio acervo do escritório do arquiteto são conhecidas quatro versões do projeto da Fundação Luso-Brasileira – das quais avançamos.

Primeira versão:

A inicial proposta (Figura 4) apresenta o partido arquitetônico com três edifícios – todos, voltados para uma grande praça central. O edifício encontrado à direita confronta-se com a fachada lateral do remanescente Palácio; trata-se de um volume de pavimento único, com planta ziguezagueada, apresentando fechamento vertical envidraçado em sua fachada principal e cobertura em laje plana; em seu interior: *"[...] lojas, cantina, salão de exposições, de eventos, de biblioteca, etc."* (In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2018) – tal edifício avança-se protegido pelo volume da sede.

Defronte, com cega arquitetura, o teatro imaginado por Niemeyer explicita-se através de poucas informações; porém, denuncia o urdimento com evidenciada altura quando comparada ao restante do partido. Por fim, em perspectiva, o basilar edifício-sede, exposto sobre um grande vão, com fechamento

[1] Ao lado do conjunto urbanístico de Pena Furada (1965); do Hotel na Ilha da Madeira (1966); do conjunto urbanístico na Vila de Oeiras (1983) e do Museu de Arte Contemporânea na Ilha de São Miguel (2009).

vertical com aberturas circulares e um ritmo cujos cheios predominam-se sobre os vazios – tudo isto, sustentado por quatro robustos pilares que ocultam em sua parte posterior, o estacionamento.

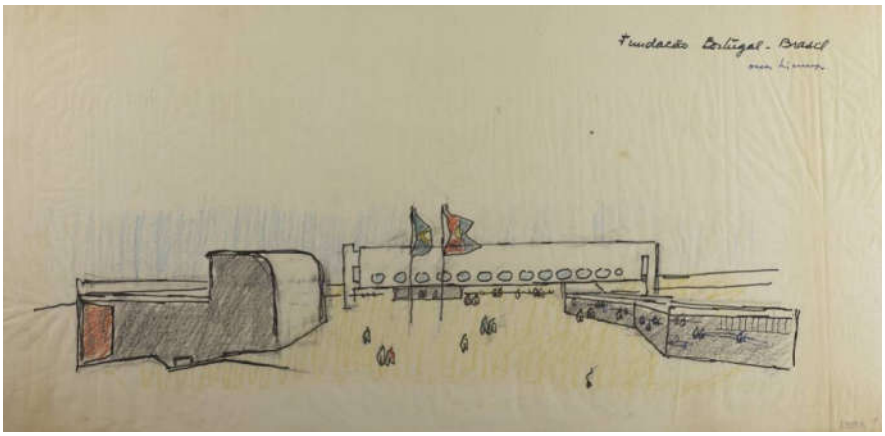


Figura 4: Primeira versão da Fundação Luso-Brasileira
Fonte: http://www.niemeyer.org.br

Segunda versão:

Através da segunda proposta (Figura 5) compreende-se melhor o partido defendido por Niemeyer, prosseguido nas demais ramificações do projeto. Tal proposta diferencia-se da inicial diante da percepção e integração do sítio arqueológico da *Quinta.*

De acordo com três, dos seis croquis apresentados pela Fundação Oscar Niemeyer vê-se que o arquiteto se preocupou com a não interrupção visual das ruínas do Palácio – fato apresentando por dois cortes, demonstrando então, os três níveis sugeridos (Figura 6).

O primeiro nível é a própria continuidade do terreno natural que, em determinado momento, transforma-se em laje gramada, tendo abaixo os espaços de lojas, restaurantes e apoios. O segundo nível mostra-nos a praça seca, avançando-se até a fachada do teatro que tangencia lateralmente por taludes, prosseguindo o restante do terreno a um terceiro nível.

Compreendidas a solução obtida com os cortes do terreno vemos, através do traço *niemeyeriano*, três objetos arquitetônicos: edifício-sede, teatro e apoios.

Para a interpretação do edifício chamariz, isto é, a sede da FLB, são necessários breves parênteses. Concentrando-nos no edifício-sede logo se percebe a clara aproximação estrutural com o Salão de Atos e a Biblioteca presentes no Memorial da América Latina em São Paulo, projetados por Niemeyer, anos antes.

Para os dois edifícios supramencionados, as estruturas vistas – concebidas pelo calculista José Carlos Sussekind – apresentam-se à maneira de explorar maximamente a técnica do concreto através de expressivas

vigas – sendo para Niemeyer uma *"[...] arquitetura baseada na técnica mais apurada. Vigas e placas curvas de concreto pré-fabricado. Solução simples, rápida de construir, capaz de dar ao conjunto a importância e a monumentalidade que merece".* (http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2018) – que ressaltara também: *"[...] agrada-me ainda o aspecto variado dessa arquitetura, as grandes superfícies curvas e brancas a prevalecerem sobre as vidraçarias que tanto caracterizam a arquitetura contemporânea"* (NIEMEYER: s.d. apud PETIT: 1995).

No projeto português, as possíveis influências vão de encontro a casos outros presentes na trajetória do próprio arquiteto e que evidenciam generosos vãos (portando, a própria concepção estrutural), acompanhados dos ritmos de cheios sobre os vazios através de pequenas aberturas – sublinhando: o Edifício de Classes da Universidade de Constantine em Alger/Argélia (1969-1970); as elevações do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) na sede de Brasília/DF (1970) e, também notório (ainda que esteticamente), no raro projeto da Faculdade de Odontologia de Diamantina/MG (1953), através de aberturas diminutas presentes em uma das fachadas.

De volta a sede da FLB surge então, suspensa em generoso vão através de quatro robustos pilares, (novamente, com o mesmo perfil daqueles existentes no Memorial da América Latina) deixando, ainda mais livres os pilotis, sobre os quais, se erguem dois pavimentos. O primeiro, com planta articulada com a sequência de aberturas que se estendem paralelamente. O segundo, emoldurado por grandes vigas impossíveis de serem fracionadas e substituídas por um terraço com pátios internos.

Comparativamente à primeira versão, o edifício do teatro modificara-se em dois aspectos definidores. Primeiramente, através de sua própria cobertura – agora, além da altura do urdimento, uma expressiva casca de concreto nasce anteriormente à plateia, elevando-se em seguida e, por fim, terminando suave ao nível do solo. Sequencialmente, a abertura encontrada detrás do palco, permitindo assim, dupla plateia – uma delas, na praça pública – configuração esta, replicada pelo arquiteto a ponto de dizer: *"Solução que me espanta não ter sido adotada há mais tempo, garantindo ao teatro outra importância".* (NIEMEYER: 2008, p.10).

Finalmente, o terceiro edifício com apoios e restaurantes e sua cobertura gramada, contínua a própria topografia – solução raramente adotada pelo arquiteto.

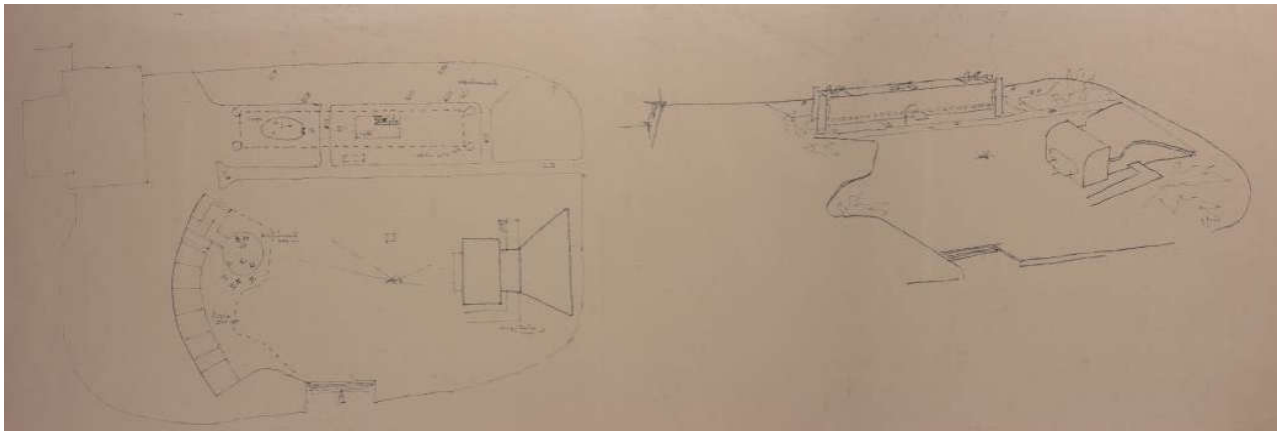


Figura 5: Segunda versão da Fundação Luso-Brasileira
Fonte: http://www.niemeyer.org.br

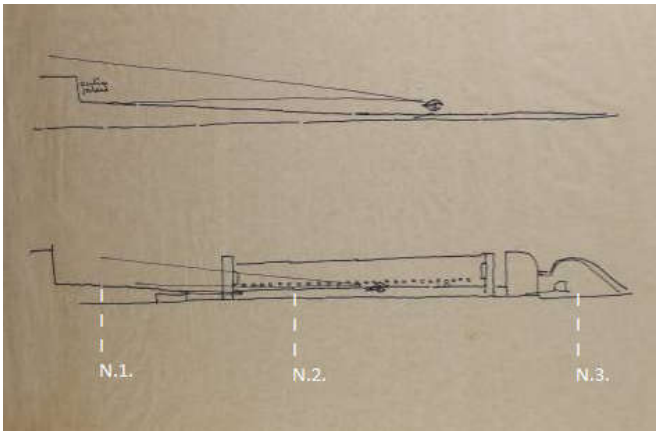


Figura 6: Segunda versão da Fundação Luso-Brasileira. Corte do terreno.
Fonte: http://www.niemeyer.org.br

Terceira versão:

Em ulterior versão, Niemeyer apontara seu conceito: *"Nossa preocupação maior foi preservar as inclinações do terreno e a vista para o antigo palácio."* (NIEMEYER apud FUNDAÇÃO LUSO-BRASILEIRA PARA O DESENVOLVIMENTO DO MUNDO DE LÍNGUA PORTUGUESA: 1993, p.3.). Esclarecidas as questões topográficas, Niemeyer procura *"[...] uma arquitectura que lembrasse características da velha arquitectura portuguesa como os espaços cheios e caiados de branco das fachadas"* (ibiden). Sublinhando o edifício principal, Oscar complementa:

> Daí evitarmos uma solução na qual predominassem grandes áreas envidraçadas preferindo pequenas aberturas que, mantidas sucessivamente dentro da modulação de 1,25, dariam iluminação adequada aos interiores. Para acentuar essas características e permitir o vão de 90m projetado, mantivemos o terraço com pátios internos o que daria aos interiores um aspecto mais agradável e acolhedor. O conjunto é moderno e o vão de 90m nele previsto demonstra uma arquitetura baseada na técnica mais avançada. (ibid).

Através de croquis e imagens extraídas de uma maquete, ao lado do texto arrolado, a nova versão (Figura 7) exibe pequenas modificações, frisando: a subtração de um objeto arquitetônico; observando agora, sobre a grande praça seca, o teatro e o edifício sede; notando-se também, uma via local e, abaixo do desnível da terraplanagem, um *"[...] pequeno shopping-center"* (ibid) – acessado por escadaria disposta na praça.

O edifício-sede, ainda que guardando a ideia anterior, expõem em cobertura curvilíneos volumes em casca de concreto e fechamento envidraçado que, marcadamente, ora avançam sobre a fachada cega, ora se voltam para generosos terraços ou pátios.

Quanto ao teatro, embora mantenha a básica concepção antecedente, remete-nos ao contemporâneo Teatro Estadual de Araras, no interior de São Paulo, que apresenta *"[...] cobertura que corresponde às exigências da acústica, garante à obra aspecto diferente e original como desejávamos."*

(http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2018), exibindo ainda, movimentada silhueta que, ao longo de outros exercícios projetuais, se desdobraria em diferentes aspectos.

Acerca desta versão da FLB, o arquiteto realizara modificações posteriores, destacando: inserção de um anexo (exposições, cinema e restaurante) ao corpo do teatro; transformação do espaço subterrâneo em estacionamento; novos desenhos do perfil da cobertura do teatro e, também, das aberturas circulares presentes na fachada da sede, agora um conjunto de hexágonos de seis lados.

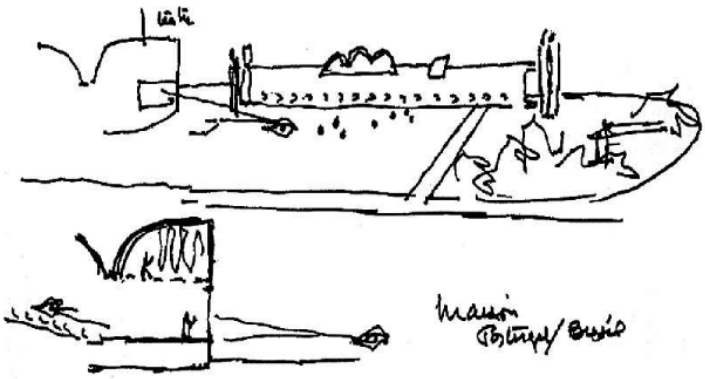


Figura 7: Terceira versão da Fundação Luso-Brasileira
Fonte: Escritório Oscar Niemeyer

Quarta versão:

O novo partido arquitetônico (Figura 8) ainda que originado do mesmo conceito, apresenta algumas sutilezas de desenho. A primeira modificação é a adaptação dos níveis topográficos; vendo-se agora, uma plataforma que insere um estacionamento coberto abaixo da praça. O edifício-sede, mantém os pátios do terraço, porém, substitui a então audácia estrutural e as pequenas aberturas por um edifício com pilotis e *pans de verre* – surpreendendo através de uma clássica versão tardo-moderna. Já o teatro, ganha maior dimensionamento, acrescentando novas áreas em composição cega contrastando-se com o edifício principal.

Esta última proposta demonstrada através de representação eletrônica, mostra-nos que a solução projetual modificara-se em sua tectônica e acabamentos ao longo da década de 1990 – substituindo, por exemplo, o arrojo estrutural por conhecidos pilotis, além da poesia das superfícies cegas (tão caras à arquitetura portuguesa), por fenestrações em vidro, conflitantes com todo o discurso original.

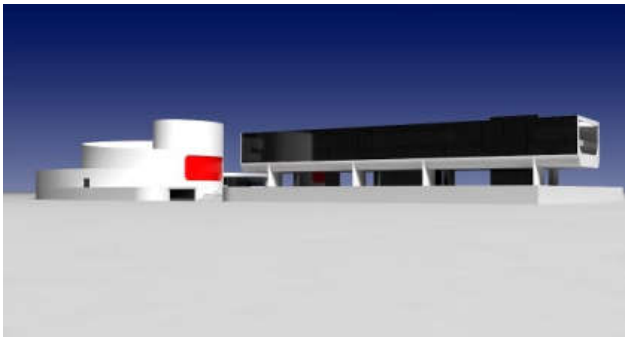


Figura 8: Quarta versão da Fundação Luso-Brasileira
Fonte: Escritório Oscar Niemeyer

A generosidade primeira do arquiteto ao defender a visibilidade do antigo Palácio (seja ruínas, seja edifício restaurado) desenrolou-se continuamente diante todas as propostas apresentadas; evidenciando seu pessoal diálogo entre tradição e modernidade (passado e presente), almejado desde o início do projeto.

Entretanto, ainda sobre este último aspecto, Niemeyer, ao ignorar pouco a pouco a linha do terreno natural (saltando de três níveis inicialmente propostos para uma grande plataforma) minimizou a visualização da implantação do Palácio, destituindo assim, seu caráter simbólico em uma nula hierarquia – trazendo maior visibilidade às interferências do novo programa em relação à preexistência arquitetônica.

Pecou de sobremaneira, também, ao não destacar paisagisticamente, os espaços livres (com exceção do Jardim Formal – este preservado), outrora definidos sendo hortas, pomares, área de produção agrícola e matas – desaparecendo assim, os antigos patamares e substituindo estes, por sua costumeira praça seca.

Diante das ruínas do Palácio da Quinta dos Alfinetes, Oscar Niemeyer defendeu o sítio arqueológico partícipe do conceito e partido da interferência proposta, ainda que em um papel secundário, não mais protagonista do entorno imediato.

No ano de 1998, o projeto desenrolado em quatro principais versões demonstrara seus últimos ajustes e, no ano seguinte, as obras da FLB cessaram-se por ausência de capital; tendo sido o terreno da antiga Quinta devolvido à Câmara Municipal de Lisboa em 2004 – vendo-se ainda hoje as ruínas originais em contraste com as ruínas modernas.

MONUMENTO COLUNA PRESTES

Ambiência-histórica preexistente

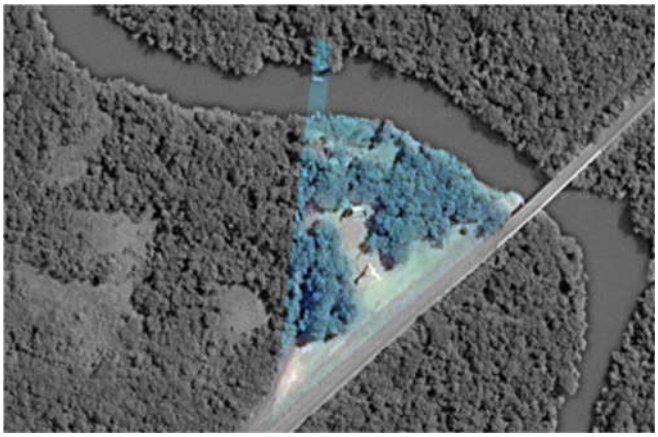
O terreno (Figura 9) destinado ao Memorial da Coluna Prestes, no oeste do Paraná, insere-se no Corredor Iguaçu-Paraná, na planície de inundação do Rio São Francisco Falso, às margens da Rodovia Coluna Prestes, a 14 Km do centro da cidade de Santa Helena.

Apesar da recente municipalidade a ocupação da região remete ao século 19 quando ali foram iniciadas as explorações de madeira e erva-mate por intermédio dos *mensus* argentinos e paraguaios que trabalhavam em regime semi-escravo. Já o século seguinte, demarca a pioneira leva de imigrantes colonos vindos do Rio Grande do Sul e Santa Catarina.

Quanto ao terreno em análise, o mesmo destaca-se historicamente diante do episódio ocorrido entre 1924-1925 quando ali passou a Coluna Prestes – em marcha épica iniciada no município gaúcho de Santo Ângelo através do grupo político-militar liderado pelo porto-alegrense Luís Carlos Prestes, contrário à República Velha.

Sabe-se que quando a comitiva de Prestes alcançou Santa Helena Velha, nesta altura já perseguida pelo general Cândido Rondon, os mesmos, em uma tática defensiva e de tempo, atearam fogo em uma ponte de madeira (com base de pedras), dificultando assim, a travessia das tropas legalistas sobre o Rio São Francisco Falso.

As remanescentes estruturas denominadas: ruínas da Ponte Queimada (Figura 10) foram tombadas pela Prefeitura de Santa Helena em 1995 – três anos antes da solicitação de um projeto de memorial a Oscar Niemeyer.



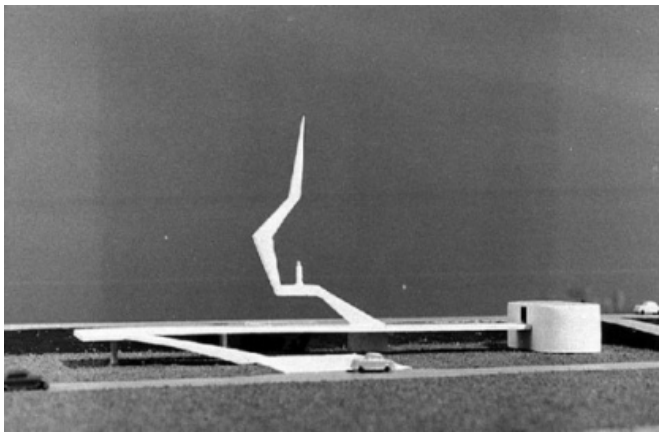
Figuras 9: Vista aérea das "Ruínas da Ponte Queimada" e entorno imediato.
Foto: http://www.panoramio.com

Figuras 10: Vista parcial das "Ruínas da Ponte Queimada"
Foto: http://www.santahelena.pr.gov.br

A proposta arquitetônica

À memória de Luiz Carlos Prestes, falecido em 1990, surgira no mesmo ano através da encomenda da prefeitura da gaúcha Porto Alegre para a construção de um memorial de fatura de Oscar Niemeyer.

Sabe-se que o projeto intencionado não fora construído; podendo, no entanto, ser sucintamente descrito através de fotografia disponível sobre maquete (Figura 11). Trata-se de uma *promenade architecturale* que se inicia em uma rampa que tangencia longa passarela que se perde em branca e cega volumetria. Antes desta, surge em expressiva altura, uma silhueta de concreto, com pedestal para a estátua do homenageado que, continuamente, se perde pontiaguda – feita uma lâmina (ou foice comunista) – suspensa ao céu.



Figuras 11: Maquete do Memorial Luiz Carlos Prestes para Porto Alegre
Foto: http://www.niemeyer.org.br

Figuras 12: Monumento da Coluna Prestes em Santa Helena
Foto: http://www.santahelena.pr.gov.br

Embora tal projeto não tenha sido erigido, o perfil escultural transmutou-se para o monumento pleiteado pelo município de Santo Ângelo, no mesmo Estado e desenvolvido por Niemeyer cinco anos depois – sabendo-se através Adroaldo Loureiro, ex-prefeito desta cidade, as seguintes informações:

> Naquela época, por intermédio do amigo de Oscar Niemeyer, Luis Carlos Prestes Filho, fomos ao Rio de Janeiro pedir que ele [Oscar Niemeyer] fizesse um projeto de um memorial à Coluna [Prestes] em Santo Ângelo [...] Ele havia feito um projeto de um monumento à Coluna Prestes para Porto Alegre, que não foi efetivado, e desenhou um projeto mais simples para Santo Ângelo, para colocarmos em prática. Assim, ele homenageou seu amigo Luis Carlos Prestes (LOUREIRO apud GOLDSCHMIDT: 2012. In: http://www.jornaldasmissoes.com.br – Acesso: agosto de 2018).

Tal monumento fora em 1996 inaugurado em Santo Ângelo sobre o canteiro central da movimentada Av. Ipiranga perdendo-se na perspectiva de árvores e no suburbano entorno imediato.

No mesmo ano, agora no terreno santa-helenense (Figura 12) com semelhante perfil, porém, com base maior e notável esbelteza, próximo as destacadas *ruínas da Ponte Queimada*, o segundo monumento relacionado à Coluna Prestes fora estabelecido em área de parque: numa cota mais baixa à rodovia, implantado sobre uma clareira gramada rodeada de árvores e distante da intensidade do tráfego observado em sua congênere gaúcha.

Surpreendentemente, dois outros monumentos de semelhante traço e aproximado perfil foram construídos posteriormente: um deles às margens da BR-010, entre a goiana Campos Belos e a tocantinense Arraias. Por fim, já em 2006, sobre um espelho d´água, próximo a espaços de recreação, a última réplica que se tem notícia do monumento erguera-se à Praça Gentil Cardoso, nas proximidades do Riacho do Meio na cidade de Cratéus, interior do Ceará.

A existência de esculturas símiles presentes em quatro diferentes estados brasileiros, longe de criar uma singularidade de marco urbano, talvez desejada inicialmente, a exemplo de outros casos experimentados

pelo arquiteto, alcançara, no presente estudo à memória de Luiz Carlos Prestes, uma conotação de totem – tal qual os que marcam a Estrada Real, ou ainda, os suportes em concreto, de fatura niemeyeriana, para apoio dos relógios da marca suíça Hublot, espalhados nas capitais-sede da 20ª Copa do Mundo, ocorrida no Brasil em 2014. Portanto, sem nenhuma significação maior.

POUSADA NA ILHA DE FERNANDO DE NORONHA

Ambiência-histórica preexistente

O arquipélago Fernando de Noronha localizado a 545Km da capital pernambucana, da qual possui dependência e ligação histórica desde o século 18, é formado por 21 ilhas, ilhotas e rochedos de origem vulcânica. Desta ilha, nosso interesse recai sobre as reminiscentes estruturas arqueológicas que, ainda hoje, guardam, pelo menos, uma dezena de ruínas – abrangendo: fortes, fortins e redutos de expressivo interesse histórico-arqueológico. Destes, avulta-se o Reduto de São Pedro da Praia do Boldró.

Localizado em um promontório voltado para o Mar de Dentro, o Reduto de São Pedro encontra-se visualmente intercedido pelo Morro dos Dois Irmãos e o Morro do Pico (Figura 13). Segundo informações apontadas pelo site oficial do Iphan acerca desta arquitetura remanescente, *"Não se conhece o ano exato em que foi erguido [...]"* (In: http://portal.iphan.gov.br – Acesso: agosto de 2018), conquanto, através do site *fortalezas.org* sabe-se que muito embora tal construção não conste no mapa de 1793, presume-se que tal fortim tenha sido erigido *circa* de 1757, visto a aproximação tipológica com a vizinha ruína do Reduto de São João Batista.

Através de placa informativa existente nas proximidades de tal do Reduto, vê-se uma possível planta original (Figura 14), atribuída ao português José Fernandes e, cuja data é de 1798 (apresentando contradições). Não obstante, tal planta revela-nos uma forma trapezoidal com acesso principal em uma das extremidades, vendo o interior dividido em dois trapézios menores, sendo o primeiro marcado por uma circulação central e dois pares de alcovas assimétricas e, o segundo, por uma única e ampla plataforma, contendo seis aberturas uniformemente distribuídas à maneira de couraças.

Informações complementares acerca do Reduto apontam que o mesmo fora *"[...] erguido com planta em formato de polígono trapezoidal com três baterias, acessado por um revelim com ponte levadiça"* (GARRIDO: 1940, p.57.). Sabe-se ainda que no século 19, tais estruturas, no contexto da *Questão Chistie*, foram reconstruídas e reartilhadas, entretanto, logo exibindo-se em ruínas por volta de 1900 – idêntico estado também relatado em 1957 pelo pesquisador Anníbal Barreto através da publicação *"Fortificações do Brasil: Resumo Histórico"*.

Complementa-se que entre os anos de 1957-1965, nas proximidades do Mirante do Boldró e das ruínas em destaque, fora instalada por militares norte-americanos um Posto de Observação de Teleguiados em local que logo ficara apelidado de *Broadway.* Segundo a Coordenadora do Programa de Resgate Documental sobre Fernando de Noronha, a historiadora Marieta Borges, as estruturas remanescentes do Reduto foram, desde então, relegadas à sorte, sendo redescobertas somente na década de 1990, quando então, foram inventariadas através de levantamento histórico, arquitetônico-arqueológico da ilha, e reunidas no "*Atlas Arqueológico de Fernando de Noronha."*

Em 1999, o arquiteto Oscar Niemeyer recebera a encomenda[2] para projetar uma pousada a poucos metros das ruínas redescobertas.

Figuras 13: Vista parcial do Reduto do Boldró
Foto: http://www.flickr.com

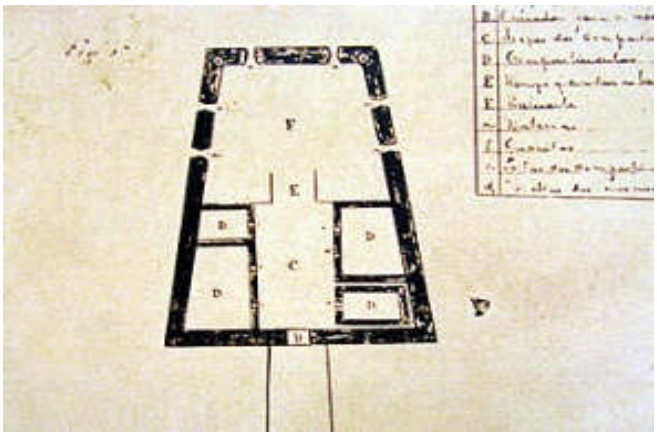


Figura 14: Planta do Reduto de São Pedro da Praia do Boldró
Foto: http://www.colonialvoyage.com

A proposta arquitetônica

Muito embora não apresentado pela Fundação Oscar Niemeyer, o projeto da pousada é rememorado através dos arquivos recolhidos pela Ouvidoria de Fernando de Noronha do Palácio São Miguel – revelando a

[2] No mesmo ano, Niemeyer projetara o *"Monumento dos 500 Anos"* destinado às comemorações dos quinhentos anos do descobrimento da Ilha de Fernando de Noronha ocorridos somente em 2003.

costumeira Explicação Necessária, assinada por Niemeyer, além de um conjunto de croquis e desenhos técnicos colaborados pelos arquitetos João Niemeyer e Sabino Barroso.

Analisando os desenhos, logo se vê na planta de situação a presença de quatro edifícios independentes, voltados para uma amórfica piscina diante da Praia do Americano (Figura 15). Tais edifícios, com suas respectivas áreas, são assim denominados: recepção; bloco 1; bloco 2 e restaurante. Os mesmos se encontram distribuídos em um aclive que se estende da praia (cota 5.00) ao cume (cota 50.00) e cuja implantação reforça-se através do corte transversal (Figura 16).

Tais edifícios sugeridos pelos arquitetos incluem a inserção das ruínas do Reduto – simplesmente apontado por Forte – através de seu desenho trapezoidal em planta ou pelo perfil das couraças no coroamento do promontório.

Diante da planta de situação é interessante sublinhar a interligação dos edifícios sugeridos através de caminhos intercalados por estacionamentos, acessos e, finalmente, um direcionamento na curva de nível entre a recepção do conjunto e as ruínas preexistentes (Figura 15).

Prosseguindo com o material iconográfico disponível, os edifícios imaginados pelos arquitetos se revelam. Para um dos estudos imaginados para o bloco de apartamentos, os arquitetos fizeram interessante analogia com a solução alcançada por Niemeyer, décadas antes, para o apartamento duplex do Grande Hotel de Ouro Preto, apropriando-se novamente de um alto pé direito com mezanino (Figura 17).

Ao lado, o corte da inicial proposta imaginada para um dos blocos: edifício elevado sobre embasamento de pedras junto da fachada frontal e pilotis junto da fachada posterior; internamente, um desnível de 1,5m com presença de mezanino e cobertura inclinada de meia água que se estende de ponta a ponta. Tal conjunto teria 100m através de um partido longitudinal, anexado a um apoio central (retangular e paralelo), presente na fachada posterior e, não muito longe e próximo à praia, um restaurante com planta octogonal.

Através de um *croqui* realizado por Niemeyer, vê-se o bloco hoteleiro que mantém a solução longitudinal com apartamentos que avançam sobre privativas varandas sobre embasamento de pedras, tendo ainda, uma cobertura em sapé – tal qual fizera na proposta do Restaurante do Pontão, em Brasília, em 1986. Nas proximidades do edifício imaginado, a permanência do restaurante envolvido com o mar logo adiante, assim resumido pelo autor principal: *"Uma arquitetura simples, singela, mas de bom nível, moderna, utilizando materiais adequados, bem mobiliada, uma boa (?) arquitetura"* (NIEMEYER: 1999, In: Conjunto de croquis e desenhos arquitetônicos. Arquivo da Ouvidoria da Ilha de Fernando de Noronha – Palácio São Miguel.).

Sequencialmente, através dos desenhos técnicos, vemos as soluções pormenorizadas nos quatro edifícios do conjunto, acompanhados pela seguinte explicação necessária:

> Nossa preocupação, ao estudar este projeto, foi evitar que o hotel programado se apresentasse como uma obra espetacular, minimizando o impacto extraordinário que a beleza daquela ilha oferece aos visitantes. E isso aplica a arquitetura adotada – simples, acolhedora, integrada ao ambiente local e para nela manter um pouco as características da arquitetura antiga de Brasil e Portugal, repetiríamos no exterior do hotel as paredes caiadas de branco, os telhados a descerem suavemente sobre as varandas, protegidas com o sistema de treliças de madeira, tão usados naquela época. Internamente o hotel seria moderno, moderníssimo, usufruindo tudo o que mais de novo existe nas construções atuais.

> Com isso criamos um constaste entre o exterior e o interior, a surpresa desejada. (NIEMEYER: 1999, In: Explicação Necessária. Arquivo da Ouvidoria da Ilha de Fernando de Noronha – Palácio São Miguel).

Através dos desenhos arquitetônicos encontrados, e longe de pormenoriza-los, sublinha-se que o discurso dos arquitetos vai de encontro das *explicações necessárias,* prevalecendo uma arquitetura *"[...] simples, acolhedora, integrada ao ambiente local."* (Ibid). Da mesma maneira que as exemplificações até então alcançadas através da utilização de ruínas, a excepcionalidade do projeto proposto para a ilha fernandina, não intervira diretamente nas ruínas preexistentes, tendo apenas contato visual (através dos quatros volumes imaginados) e, não menos importante, por meio do caminho que interliga o mar, a arquitetura de Niemeyer através de um modernismo que poderíamos descrevê-lo sendo nativista, ou mesmo tropicalizado (Figura 18) tendo as ruínas em seu coroamento.

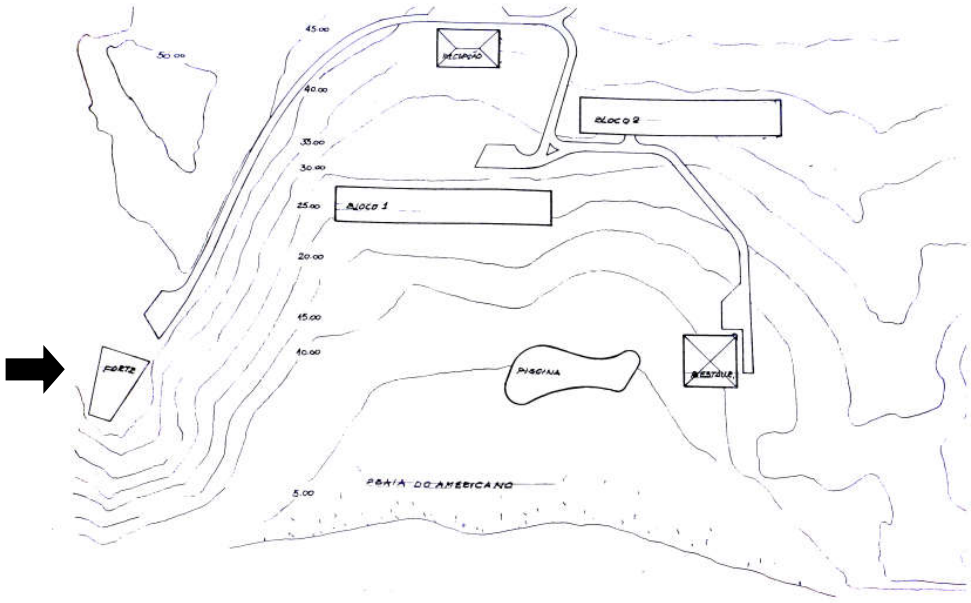


Figura 15: Planta de Situação da Pousada
Fonte: Arquivo da Ouvidoria da Ilha de Fernando de Noronha

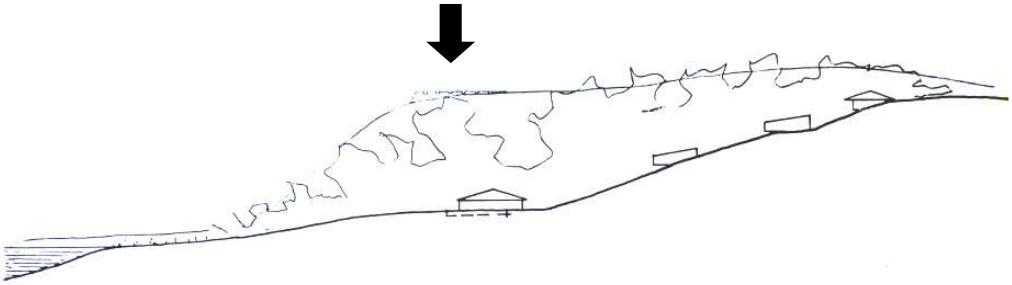


Figura 16: Corte transversal do terreno da Pousada
Fonte: Arquivo da Ouvidoria da Ilha de Fernando de Noronha

Figura 17: Estudos de cortes respectivamente: Grande Hotel de Ouro Preto e Pousada em Fernando de Noronha
Fonte: Arquivo da Ouvidoria da Ilha de Fernando de Noronha

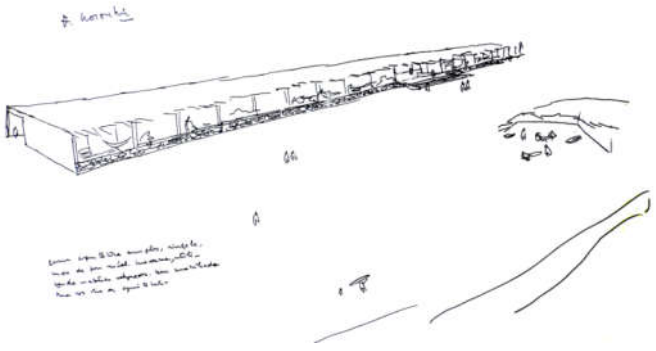


Figura 18: Perspectiva da Pousada
Fonte: Arquivo da Ouvidoria da Ilha de Fernando de Noronha

CENTRO CULTURAL OSCAR NIEMEYER

Ambiência-histórica preexistente

Caracterizada pelos *cerros* (morros), a cidade chilena de Valparaíso defronta-se íngreme e escamosa à baía de mesmo nome, voltada para o Oceano Pacífico. O terreno que ora se analisa está localizado no *Bárrio de San Juan de Dios,* cuja ocupação remota a primeira metade do século 18 com a chegada de religiosos dominicanos.

Neste bairro, veem-se pelo menos, cinco *cerros* principais; dentre eles, a leste, o *Cerro Cárcel* – nomenclatura esta, proveniente do antigo *Cárcel de Valparaiso* que funcionara ali de meados de 1846 até a sua desativação em 1999.

Tal região amplia-se em declive, especialmente, com o *Cerro Panteón* (local onde se encontram os cemitérios) e o *Viejo Valparaíso* que, em conjunto, constituem uma área periférica, reconhecendo *"el lugar de los muertos vivos y los muertos muertos."* (ANDUEZA apud LEVERONE: 2005, p.25). Detentos e mortos – *reos y difuntos* – determinaram a este território urbano um isolamento, *"principalmente pela carga emocional produzida pela aproximação e presença de um cemitério e o cárcel."* (LEVERONE: 2005, p.25).

Tendo em vista que a tipologia carcerária oitocentista fora arrasada pelo terremoto de 1906 (levando a reconstrução do presídio entre 1918 e 1921) e, considerando também, as mutações ocorridas posteriormente: *"No começo do século 20 se construíram duas grandes galerias de prisioneiros, uma das quais seria demolida décadas mais tarde"* (AECI: 2005, p.175), a leitura que se pretende aqui, aproxima o projeto de Oscar Niemeyer à uma estrutura ainda mais antiga, que resistiu a terremotos, neste mesmo sítio: o *Almacén de Pólvora de la Quebrada Eliás* – comumente denominado: *el polvorín.*

A construção deste *polvorín* fora realizada muito antes do próprio *cárcel*, datando o mesmo de 1805, quando os governantes de Valparaiso retomaram a antiga necessidade de atualizar suas defesas *"[...] até então preocupados com os corsários e piratas que assolaram as costas americanas, desta vez, a oportunidade vinha do temor da marinha britânica [...]"* (ZAMORA In: http://pt.scribd.com. Acesso: agosto de 2018).

Ainda em 1805, através do Plano Geral de Defesa, o projeto do *Almacén de Pólvora* fora elaborado pelo Capitán de Ingenieros don José Ateros, e a construção do mesmo findara-se no ano seguinte – tendo sido uma das últimas construções coloniais erguidas em Valparaíso antes da Proclamação da Independência do Chile.

O *Cárcel* (Figura 19)*:* que contava com *"teatro, carpintaria, escola, edifícios administrativos, lugar para descanso dos oficiais e sub-oficiais, e um grande edifício central de três pavimentos que distribuía 237 celas"* (LEVERONE, op., cit. p.26) fora modificado ao longo do século 20, até a transferência dos detentos à uma prisão-modelo distante da cidade; guardando assim, em sua arquitetura, elementos da reconstrução pós-terremoto e tipologias que se relacionam com a memória do lugar.

O *Polvorín* (Figura 20): remanescente colonial alcançara o século 21, sendo *"[...] a edificação mais antiga do terreno e das mais antigas da cidade (1906), feita em alvenaria de pedra [...] conformando um espaço abobadado em sua extensão, com acessos em suas extremidades [...]"* (LEVERONE, op., cit. p.36).

Tais edifícios, inscritos em um semi-plano terreno de 2,2 hectares intramuros representavam após o encerramento das atividades prisionais, grande potencial de requalificação urbana, tateando o perímetro da Valparaíso declarada em 2003 pela UNESCO, Patrimônio Cultural da Humanidade.

Figura 19: Vista aérea do ex-cárcel.
Fonte: http://www.panoramio.org

Figura 20: O polvorin em primeiro plano e o ex-cárcel em segundo plano.
Fonte: http://www.biobiochile.cl

As propostas arquitetônicas

Após a desativação das atividades prisionais no sítio em análise, o terreno, de topografia suave diante dos íngremes *cerros* que o cercam transformou-se em ponto central na pauta das especulações econômicas e urbanas, conforme atesta matéria do tradicional Jornal *El Mercurio de Valparaiso: "O ano 2000 serviu para colocar o antigo cárcel público à disposição do povo, isto é, abrira e estabelecia uma transição do que uma vez fora um recinto penal e o que deve ser hoje: um centro cultural assumindo toda sua história."*(EL MERCURIO DE VALPARAISO: 2001. In: http://www.mercuriovalpo.cl – Acesso: agosto de 2018).

Neste contexto surgira a *Comisíon ex-cárcel,* empenhada em trabalhar *"[...] no desenvolvimento de estudos de zoneamento, uso e valor do terreno do antigo presídio [...]"* (idem, ibid), desejando com isto, obter recursos para as obras, inserindo Valparaíso no centro das comemorações do Bicentenário da República. Paralelamente, a *Secretaria Ministerial Regional do Património Nacional,* ainda no começo do século 21, desenvolveu o programa *"Cárcel, um cerro para la cultura"* fomentando para os espaços uma imediata transmutação cultural.

O mesmo jornal supramencionado apontara em 2002 opostas vertentes para o destino do terreno de valor memorialístico, patrimonial e, sobretudo, econômico:

> [...] um setor, liderado pelo [...] Comitê Presidencial de Infra-estrutura [...] propõe um empreendimento aberto e espaço de alta rentabilidade. Em outra frente, [...]rejeita um projeto que marginalize a comunidade local e, portanto, se inclina a desenvolver iniciativas com a participação local. (EL MERCURIO DE VALPARAISO: 2002, disponível em: http://www.mercuriovalpo.cl – Acesso: agosto de 2018).

Anos depois, já em 2007, *El Mercurio de Valparaiso* atualizava as questões do futuro *ex-cárcel* através de entrevista realizada com o arquiteto Jair Valera, colaborador de Oscar Niemeyer nas últimas décadas. Valera apontava que o envolvimento do arquiteto com a cidade de Valparaíso fora providenciado por convite do próprio governo chileno, sem mais informações adicionais.

A resposta viera através da doação de um projeto que, segundo o próprio Niemeyer, dava-se pelo reconhecimento de amizade com o ex-presidente Salvador Allende e o poeta Pablo Neruda. Tal projeto é destacado, em especial, através dos jornais e sites chilenos que dão suporte à pesquisa iconográfica acerca da primeira versão elaborada em 2007 pelo Escritório Oscar Niemeyer.

Primeira versão:

Diante do conjunto arquitetônico remanescente do *ex-cárcel*, conjuntamente com as ruínas do *polvorín,* a primeira proposta (Figura 21) avultada por Niemeyer margeava-se ao sul, dividindo o vasto terreno (aproximadamente 1/3), através de um espelho d´água.

Por um lado, uma ampla plataforma onde se assentam em uma praça seca o *ex-cárcel* e o *polvorín* – ao mesmo tempo, contemplativos e contempladores diante das intervenções. Na extremidade do terreno, possivelmente pela posição central das ruínas, veem-se três novos volumes transpassados por uma marquise-passarela.

Hierarquicamente, vemos ainda, da direita para a esquerda: uma cúpula destinada as exposições, com presença de rampa interna que conecta o pavimento térreo a um mezanino através de uma curva rampa; no centro, em um edifício em seção parabólica, reservado aos espaços multiusos, instalações sanitárias e apoios e, por fim, na extrema esquerda, um volume em meia-lua, com dois pavimentos, destinados aos *ateliers* com pé direito duplo e mezanino.

Rompendo todo o conjunto vê-se uma marquise-passarela que avança em perspectiva até alcançar uma escadaria. A solução de concatenar volumes diferentes nos remete desde um Niemeyer estreante com a tímida marquise presente no orquidário e aquário do Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova

Iorque/EUA (1939) até projetos mais tardios, a exemplo da marquise da Universidade Latino-Americana (2008) em Foz do Iguaçu.

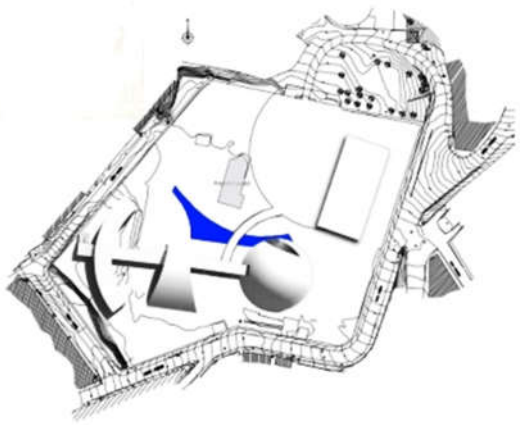


Figura 21: Implantação da primeira proposta do Centro Cultural Oscar Niemeyer de Valparaíso
Fonte: Escritório Oscar Niemeyer

Segunda versão:

Em um segundo momento, surge uma variação desta proposta (Figuras 22 e 23), espelhada ao sul do terreno; levando consigo, inclusive o espelho d´água que, agora, ganhara uma praça triangular e uma guarita em tronco com base circular.

Muito embora a generosidade destinada à plataforma para o *ex-cárcel* e *polvorín* tenham permanecido, por outro lado, os novos volumes minimizam qualquer tentativa de diálogo além da presença do terreno não desmembrado. Não havendo maiores explicações além das legendas *"pólvora"* sobre a área arqueológica e *"galeria"* sobre a área do longitudinal pavilhão.

Manifestada a *proposta de criação* pelo Escritório de Oscar Niemeyer, a *Ilustre Municipalidade de Valparaíso* e *Dirección de Architetctura do Ministério de Obras Públicas* além dos autores culturais locais elaboraram por fim, o programa de usos. O calendário estimado apresentava o desenvolvimento do projeto a obra com com prazo demarcado pelas comemorações do Bicentenário, em 2010.

Radicalmente modificado diante do programa prestabelecido, Oscar Niemeyer expusera a solução alcançada, demonstrando, porém, certa dificuldade enfrentada diante das estruturas remanescentes:

> Já desanimado de prosseguir este trabalho, surgiu-me a idéia de criar um grande museu horizontal, no qual como as outras obras de arte eu incluiria o referido monumento. Poucas vezes sinto igual satisfação, vendo que o problema estava resolvido, que aquele monumento tão importante para o povo chileno não ficaria escondido, mas ao contrário exibido no museu de arte. Um museu que, pelas suas características e dimensões, vai, a meu ver, contar na história da arquitetura. (ibid).

A solução plástica sobre o programa que determinava (dentre outros espaços) um museu e um teatro *"[...] polivalente que costumo projetar, quando o fundo do palco abre para fora, permitindo que os espetáculos sejam vistos por mais de 20.000 pessoas"* (Idem, ibidem), surgiu com satisfação para o arquiteto e equipe:

> Já desanimado de prosseguir este trabalho, surgiu-me a idéia de criar um grande museu horizontal, no qual como as outras obras de arte eu incluiria o referido monumento. Poucas vezes sinto igual satisfação, vendo que o problema estava resolvido, que aquele monumento tão importante para o povo chileno não ficaria escondido, mas ao contrário exibido no museu de arte. Um museu que, pelas suas características e dimensões, vai, a meu ver, contar na história da arquitetura. (ibid).

Figura 22: Implantação da segunda proposta do Centro Cultural Oscar Niemeyer de Valparaíso
Fonte: Escritório Oscar Niemeyer

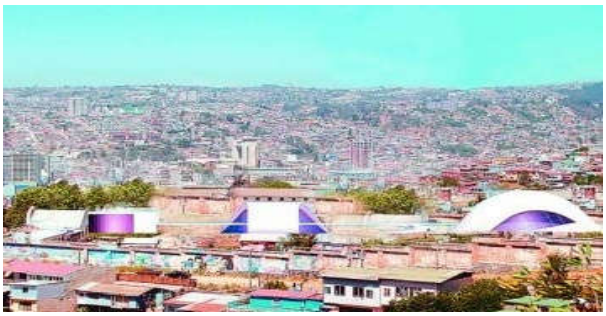


Figura 23: Fotoinserção da segunda proposta do Centro Cultural Oscar Niemeyer de Valparaíso
Fonte: Escritório Oscar Niemeyer

Terceira versão:

Em seu novo traço (Figuras 24 e 25), Niemeyer substituíra os três ou quatro volumes iniciais, por um *"grande museu horizontal"* (ibid) – de fato, uma plataforma monumental que gerara espanto ao próprio arquiteto, ao dizer: *"Às vezes, um espaço térreo existente é usado para um museu, mas o comum é o arquiteto buscar uma*

solução em dois ou três pavimentos pelo menos, como se numa solução horizontal o museu passasse despercebido." (ibid).

Dados os afastamentos do terreno, a implantação surgira trapezoidal e centralizada; possuíndo ao norte uma rampa helicoidal defronte ao frontispício horizontal de vidro, refletindo a cidade e a baía; alcançando acima, a grande praça seca. Sobre esta, o teatro debruçado, mordiscando a grande caixa, na margem oposta, acessada por uma passarela em laço.

No térreo, o museu trapezoidal em suas dimensões monumentais: pé-direito duplo, com áreas de apoio e mezanino em uma das laterais e, próximo ao centro, exposto como peça museográfica – sob o branco clarão – as estruturas arqueológicas do *polvorín* – relíquia e artefato. Guardadas as proporções históricas, tal e qual o Altar de Zeus de Pérgamo no *Pergamonmuseum* na capital alemã.

Acima, o teatro aberto sobre a plataforma. Em seu subsolo, espaços com pé direito mais baixo, apresentando: depósitos, apoios, camarins, instalações sanitárias, etc. No nível da praça, o foyer e instações adjacentes; um pouco acima do chão, o palco aberto para o aclive da platéia e o horizonte, sobre o mar de Valparaiso.

Em 2008, mesmo ano da apresentação da proposta descrita, aconteceu em Valparaíso o Fórum *"Oscar Niemeyer – Centro Cultural Valparaíso (Ex-Cárcel)"* – apresentação pública (contra ou a favor) acerca do projeto, organizado pela *Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales* e com a intensa participação de arquitetos chilenos e a contrapartida brasileira através da professora Ruth Zein; todos estes, moderados pelo diretor da referida universidade, o também arquiteto, Ricardo Abuauad.

O participante e então presidente do ICOMOS – Chile *(International Council of Monuments and Sites),* José de Nordenflycht tivera voz ativa em seu posicionamento crítico diante do projeto elaborado por Niemeyer e equipe, publicando em 2008 a *"Carta abierta a Oscar Niemeyer"* direcionando ao arquiteto brasileiro uma *"[...] saudação que surge daqueles que buscam abrigo da sombra naquilo que reconhecem como uma grande árvore [...]"* (NORDENFLYCHT: 2008, s.p. In: http://www.academia.edu – Acesso: agosto de 2018).

O autor, sublinhando a cidade de Valparaiso (na verdade, seu bairro histórico) sendo Patrimônio Mundial pela UNESCO (2003), aproxima-a de Brasília *"[...] porém, por razões muito diferentes [...]"* (idem, ibidem),presente na mesma categoria elogia o Hotel de Ouro Preto, realizado por Oscar Niemeyer na década de 1930 *"[...] onde a relação entre a preexistência cultural e natural providenciaram sua vigorosa decisão formal, uma obra contemporânea."*(ibid).

Em desfecho, o mesmo historiador aponta sua posição diante da aproximação Valparaíso-Niemeyer:

> Claramente seu desenho projetado para os terrenos do Cerro Cárcel, não possuem nenhuma relação com a preexistência cultural e natural de Valparaíso, por isso não bastará uma vigorosa decisão formal, a que apenas temos conhecimento midiático a partir da promoção dos interesses unilaterais dos administradores do território a nível municipal e nacional. É por isso que diante dos contundentes fatos consumados deste unilaterismo, só podemos apelar para você, para que não negue a Valparaíso o que tem dado generosamente seu país em tantos projetos, que não negue esta mesma solidariedade a partir de seu trabalho. Valparaíso merece um futuro possível, onde possa construir seu destino à medida do cuidado com que seus concidadãos de hoje possuem de sua utopia preexistente. (ibid).

O mesmo autor da "*Carta abierta*" escrevera outro texto, apresentando-o no Fórum destacado anteriormente. Neste trabalho o historiador discorre comparações sobre o centenário (1910) e o bicentenário (2010) chileno, através do *"El argumento conmemorativo"* comparando o projeto do Museu Nacional de Belas Artes de Santiago e o episódio do Centro Cultural de Valparaíso. Em seguida, expõe *"El argumento político"* (não sendo foco desta discussão sobre arquitetura), passando, mais adiante ao terceiro e quarto argumentos – respectivamente: *"El argumento desarrollista: 'El efecto Guggenheim'[...]"* e também, *"El argumento del regalo: saudade de Valparaíso"* – destacando o seguinte aspecto: *"Hoje em dia, por estas latitudes, apesar dos contextualismos e regionalismos, se impõe projetos de arquitetura de fora, como modelo de negócio, ou seja, de rentabilidade especulativa social e privada."* (NORDENFLYCHT: 2008, s.p. In: http://www.academia.edu – Acesso: agosto de 2018).

Apesar dos declarados esforços de diálogo para com as diversas classes interessadas no projeto presenteado por Niemeyer para Valparaíso, somando as constantes solicitações de alteração do partido diante da evolução do programa, as autoridades chilenas *"[...] concluíram que o cárcel não era tão importante e que poderia ser demolido, e agora mudaram de ideia"* (VALERA apud MORALES, 2011. In: http://www.elmostrador.cl – Acesso: agosto de 2018), findaram-se as negociações em novembro de 2008.

Em sequência, a Ministra de Cultura, Paulina Fernández declarou o fomento de *"construir um projeto que atenda às demandas dos cidadãos para o consumo cultural na região, que também levassem ao encontro social e o fortalecimento dos laços comunitários"* (idem, ibidem). Desta maneira, o *ex-cárcel*, o *polvorín* além do pórtico principal e muros perimetrais deveriam estar contidos em uma nova proposta.

Após todo este *imbróglio,* a Direção de Arquitetura do Ministério de Obras Públicas do Chile promoveu em 2009, um concurso internacional; apresentando-se vitoriosos os arquitetos do Escritório Estúdio América através de uma arquitetura-de-concurso, aceita pelos jurados e apropriada pela comunidade.

Conclui-se que a proposta arquitetônica fora realizada através de três maneiras: as duas primeiras (com pequenas variações de espelhamento), respeitando a preexistência, sem, no entanto, englobá-la no programa arquitetônico. Deixando-a, portanto, independente, ainda que participante ocular, através de visadas ao nível do solo ou sobre passarelas. Por fim, a proposta final, em que o *polvorín* deixa de ser objeto da cidade, passando ser, objeto – artefato – museográfico: dicotomicamente preservando-o e ocultando-o.

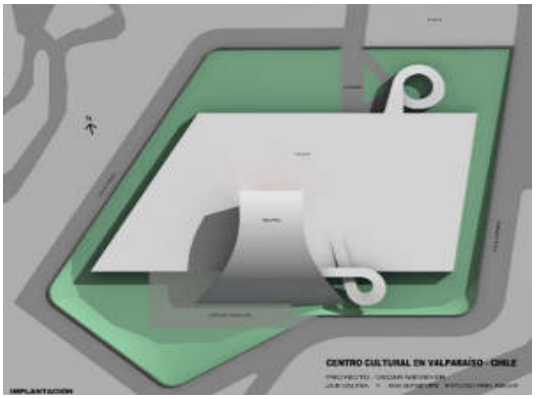


Figura 24: Implantação da terceira proposta do Centro Cultural Oscar Niemeyer de Valparaíso
Fonte: Escritório Oscar Niemeyer

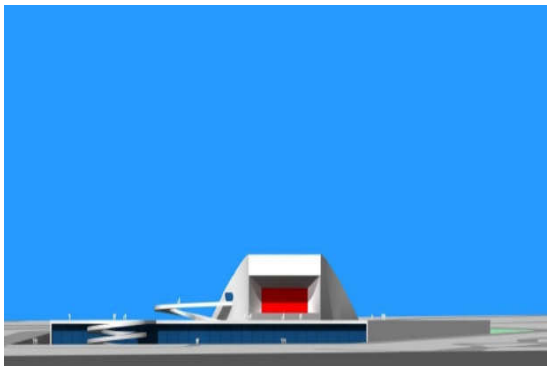


Figura 25: Perspectiva da terceira proposta do Centro Cultural Oscar Niemeyer de Valparaíso
Fonte: Escritório Oscar Niemeyer

MEMORIAL TIRADENTES

Ambiência-histórica preexistente

Envolvido por uma aura patriótica – *berço da pátria* –, o terreno mineiro destinado ao Memorial Tiradentes é o local onde ainda hoje se veem as estruturas arqueológicas (Figuras 26 e 27), da casa senhoril e casa de engenho da outrora Fazenda do Pombal, local de nascimento e batismo do mártir da Inconfidência Mineira, o Alferes Joaquim José da Silva Xavier, dito *Tiradentes*.

Às margens do Rio das Mortes, e também do Rio Santo Antônio, que serpenteiam a antiga comarca de mesmo nome, as ruínas são envolvidas por uma grande área da Floresta Nacional do Município de Ritápolis que, no século 18 era ainda mais vultosa.

De acordo com o *Plano de Manejo* organizado pelo IBAMA (Instituto Brasileiro de Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis) e o MMA (Ministério do Meio Ambiente) sabe-se que: *"[...] no ano de 1719 a Coroa Portuguesa concedeu ao Capitão-mor Francisco Viegas Barbosa, uma área medindo uma quadra de sesmaria ou 'huma légua de terras em quadras', correspondente a 4.356 hectares ou 43,56 km² em medidas atuais."* (MALTA apud MACHADO: 2004 p.21). Nesta vasta propriedade, se avultavam *"[...] casas, paiol, etc. e uma capela dedicada a Nossa Senhora da Ajuda [...]"* (XAVIER: 1756 apud SETTE; JUNQUEIRA. In: http://www.projetocompartilhar.org – Acesso: agosto de 2018), conforme os *"bens de raiz"* apontados no Testamento de 1756 da matriarca Antônia da Encarnação Xavier; descrição assim complementada:

> A casa principal era composta por dois andares, sendo que o pavimento superior era a morada da família e os cômodos de baixo eram utilizados como depósitos de ferramentas, a oficina de ferreiro para apontar instrumentos de trabalho, inclusive para ajustar rodas dos carros de bois. Recortando de fora a fora da casa, havia uma varanda que saía da parte da frente para as margens do rio. A uns quarenta passos, encontravam-se as senzalas e a cozinha coletiva. (MACHADO op. cit., loc. cit.).

Esta propriedade alcançara o século 19 ainda edificada, no entanto, desmantelada em 1884 a mando do Coronel Emídio de Mendonça; vendo-se inclusive o desmembramento da propriedade em três novas fazendas assim denominadas: Ouro Fino, Magnólia e Roça Grande.

As ruinas encontradas desde então exibem os vestígios da casa da família Xavier e do antigo engenho. Da capela, além das peças salvaguardadas, pouco se sabe mais do que o poético olhar de Cecília no "*Romance XII ou de Nossa Senhora da Ajuda"* – dizendo: *"Havia várias imagens na capela do Pombal: e portada de cortinas e sanefa de damasco e, no altar, o seu frontal."* (MEIRELES, 2001, 775). Ainda que tais ruínas tenham sido tombadas em 1971 pelo Iphan; tal fato não impedira na mesma década a apropriação de construções de duvidosa qualidade arquitetônica, abrangendo: sede administrativa, casa de hóspedes e anexos – tudo isso, dando suporte físico e técnico para a conservação da Floresta Nacional de Ritápolis.

Figura 26: Vista aérea da Fazenda do Pombal
Fonte: http://www.panoramio.com

Figura 27: Vista parcial das ruínas da Fazenda do Pombal
Fonte: http://www.panoramio.com

A proposta arquitetônica

Durante toda a segunda metade do século 20 e as primeiras décadas do corrente, o traço cívico-comemorativo estivera sempre presente, especialmente em novembro, data de batismo do herói nacional que ali vivera a primeira infância. Dezenas de placas são observadas sobre um paredão de pedras que é coroado com um pináculo ou pequeno obelisco que renovam a presença do alferes para as novas gerações através do valor de memória com o culto dos monumentos. Por outro lado, tais manifestações (ingênuas do ponto de vista da arquitetura) tangenciam a tradição funerária.

Através da leitura do artigo *"Berço da Pátria"* de José Antônio de Sacramento, o nome de Adalberto Menezes, mineiro e tetraneto de *Tiradentes,* surge em marcha pela criação do *"Parque Histórico Nacional Tiradentes"* desde meados da década de 1990 – possuindo inclusive, um *croqui* onde avulta o patriótico sonho por meio dos seguintes espaços: panóplia monumental, monumento figurativo do alferes, anfiteatro com concha acústica, edifício-sede, além de apoios para os estados, pátio, circulações, bosque e estacionamento.

Conquanto, a ideia primeira, não fora colocada em prática e, de acordo com o relato de Menezes o desejo de *"[...] erigir uma monumental construção dedicada àquele que ocupa o lugar de honra no ideário cívico nacional, onde todos nós poderíamos haurir forças para manter eternas a soberania e as tradições do Brasil, que ele e nossos antepassados nos legaram."* (MACHADO: 2010, p.1. In: http://www.patriamineira.com.br – Acesso: agosto de 2018), retornara com novo frescor, somente em 2009, consoante ao seguinte relato:

> No princípio do corrente ano (2009) o Dr. Wainer de Carvalho Ávila [advogado, político e Presidente da Academia de Letras de São João Del Rei] disse-me que conhecera um parente próximo de Oscar Niemeyer, que se ofereceu para levá-lo ao encontro do famoso arquiteto, e me convidou para aceitarmos o oferecimento, quando então pediríamos para fazer, gratuitamente, um projeto de memorial para ser construído na Fazenda do Pombal. [...]. Passaram-se alguns meses e em setembro fiquei sabendo que o Dr. Wainer e alguns amigos tinham registrado os Estatutos de uma entidade cuja finalidade era a construção de um memorial a Tiradentes na Fazenda do Pombal e que Niemeyer mandara o projeto que prometera. (Ibid).

Em agosto do mesmo ano, o anteprojeto do Memorial Tiradentes desenvolvido pelo Escritório Oscar Niemeyer fora entregue e logo, propagandeado em dezenas de artigos favoráveis, a exemplo das mais atuantes bandeiras, levantadas pelo artista plástico Oscar Araripe, conforme se atesta:

> O monumento, de singela grandiosa beleza, com as cores verde e amarela, foi criado para homenagear o grande herói brasileiro no lugar onde nasceu e foi batizado e terá além de um auditório, galeria de exposições e outras dependências, e uma frase do Alferes será inscrita no mural que encima a bela rampa da entrada. Com a construção do monumento, o Brasil estará saldando uma grande dívida para com o mártir, pois o solo cívico onde nasceu passará a ser cultuado com a nossa arte, cultura e história. (http://www.oafundacao.org.br – Acesso: agosto de 2018).

O memorial oferecido por Oscar Niemeyer à Fazenda do Pombal não fora a primeira oportunidade de aproximação do arquiteto com o tema da Inconfidência Mineira. Sabe-se, de acordo com o arquiteto José de Souza Reis que, em meados da década de 1940, Niemeyer ainda envolvido com a construção do Grande Hotel

de Ouro Preto fora solicitado por Rodrigo Melo Franco de Andrade a projetar um mausoléu para ocupar um dos salões do recém criado Museu da Inconfidência; de acordo com Reis, o arquiteto *"[...] não mostrou maior interesse pelo mesmo e apenas esboçou um 'croquis' indicando uma espécie de columbário para abrigar as urnas mortuárias [...]"* (REIS: 1984 apud ROCHA: 2007, p.5.) – que fora substituído pelo Panteão dos Inconfidentes, de autoria de José de Souza Reis.

Nova oportunidade surgira na década de 1980 em Brasília, através da solicitação do Museu Tiradentes para a Praça dos Três Poderes. No projeto não construído e, logo, substituído pelo Panteão da Pátria e da Liberdade Tancredo Neves, Oscar Niemeyer concebera uma espécie de monocasco em túnel de concreto, antecedendo-o com uma escultura da cabeça do herói, estudada por Alfredo Ceschiatti e, já no interior do edifício o imaginado painel *"Tiradentes"* de Cândido Portinari ou ainda, uma nova obra de João Câmara Filho.

Através da iconografia existente vê-se que a implantação (Figura 28), do edifício proposto para Ritápolis, deu-se em uma espécie de braço de terra, nas proximidades da confluência do Rio das Mortes com o Rio Santo Antônio – afastando-se em aproximados 130 metros das estruturas arqueológicas e menos de 50 metros das edificações ali construídas na segunda metade do século 20.

O partido arquitetônico exposto apresenta-se ainda em planta através de um grande arco curvado em meia lua (com envergadura de 70m por 30m de largura), voltando-se o centro do raio em direção oposta aos rios – fato que propiciaria interessante perspectiva somada ao pano de fundo da mata ciliar existente em ambas as margens.

Quando aproximado, o edifício imaginado no final de um caminho linear defronta-se com um pequeno largo donde se vê o branco paredão curvo, com generosa altura, tangenciando dois amórficos volumes nas patrióticas cores verde-e-amarelo. Ao centro, embora não verificando nenhuma simetria, surge uma monumental escultura de *Tiradentes* (sem referência de autoria), vendo-se ainda, detrás do mesmo, sobre a curva parede branca, a indicação de alguns dizeres.

À direita da escultura do alferes, reservam-se as áreas destinadas ao auditório, com presença de sanitários, apoios e um depósito com acesso externo. Já à esquerda, um amplo espaço expositivo, com a duplicação de sanitários e apoios.

Ainda não construído, as intervenções propostas (Figura 29), pelo Escritório Oscar Niemeyer deverão tramitar sua aprovação através do Iphan visto o tombamento das estruturas remanescentes e, também, pelo ICMBio uma vez que a área, desde 1999 é uma Unidade de Conservação da União. Todavia, destaca-se que a intervenção, muito embora cumpra seu papel programático e patriótico, menospreza as ruínas, tornando-as possivelmente em secundário chamariz da memória.

Figura 28: Implantação do Memorial Tiradentes
Fonte: Escritório Oscar Niemeyer

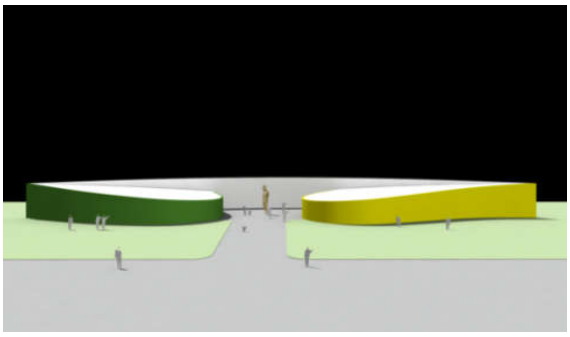


Figura 29: Perspectiva do Memorial Tiradentes
Fonte: Escritório Oscar Niemeyer

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Prospectadas cinco intervenções arquitetônicas diante ruínas históricas realizadas por Oscar Niemeyer a partir da década de 1990, verifica-se que o autor das propostas tivera maior ou menor aproximação com as estruturas remanescentes.

Em Lisboa, através da Fundação Luso-Brasileira, projeto iniciado em 1991, o arquiteto detivera-se, por um lado, em uma perspectiva que permitisse relativo destaque a Quinta dos Alfinetes, confrontando-a com dois outros volumes de maior monumentalidade. Por outro lado, no mesmo contexto, defendera uma praça seca e espaços em subsolo, ignorando assim, o terreno antes significativo de áreas verdes.

Em Santa Helena, diante de uns poucos vestígios da Ponte Queimada, o arquiteto demarcara a contextualização histórica não com uma estrutura horizontalizada – inerte e serena – mas como um totem, cuja verticalidade aguda e recortada, nos relembra que a Coluna Prestes prosseguira para outros territórios da federação.

Na ilha de Fernando de Noronha, no sopé do promontório donde se veem as ruínas do Reduto de São Pedro da Praia do Boldró, o arquiteto aproximara as estruturas remanescentes ao conjunto de uma pousada através

de um caminho e, amenizara a proposta da intervenção utilizando-se de uma estética regionalista, tropicalizando a arquitetura moderna.

Em Valparaíso, entre um antigo cemitério e um presídio, o arquiteto tivera a tarefa de integrar as ruínas de um patrimônio chileno ao Centro Cultural proposto. Nas duas primeiras versões: três edifícios independentes, interligados por um eixo horizontal que avista o edifício remanescente e a cidade. Na terceira versão, maior radicalidade: um único edifício coroado por um auditório que engloba todo o terreno, elevando-o em praça seca e cobrindo as ruínas e transformando-as em artefato.

Por fim, em Ritápolis, em sua última intervenção diante ruinas, Niemeyer realizara o Memorial Tiradentes com semelhante espírito quando projetara uma proposta de aproximado programa para a Praça dos Três Poderes, em Brasília. Em Minas Gerais, entretanto, a intervenção, apesar de patriótica, não dialogara com os vestígios do berço do herói nacional.

REFERÊNCIAS:

ARARIPE – Oscar – **Oscar Niemeyer projeta Memorial a Tiradentes na Fazenda do Pombal** – 2009 – Disponível em: <http://www.oafundacao.org.br> Acesso em: agosto de 2018.

ASSIS, Machado de. **Poesias Completas.** Rio de Janeiro: H.Garnier Livreiro Editor, 1901.

CALDAS, João Vieira. **A Casa Rural dos Arredores de Lisboa no Século XVII.** Porto: FAUP – Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1999.

EL MERCURIO DE VALPARAISO. **Futuro de ex cárcel porteña** – 2001 – Disponível em: <http://www.mercuriovalpo.cl> Acesso em: agosto de 2018.

FUNDAÇÃO LUSO-BRASILEIRA PARA O DESENVOLVIMENTO DO MUNDO DE LÍNGUA PORTUGUESA. **Catálogo.** Lisboa: Fundação Luso-Brasileira 1993.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria do Meio Ambiente. Guia bibliográfico de educação ambiental. São Paulo: IMESP, 1998. 46 p.

GARRIDO, Carlos Miguez. **Fortificações do Brasil. Separata do Vol. III dos Subsídios para a História Marítima do Brasil.** Rio de Janeiro: Imprensa Naval, 1940.

GRAÇA, Ana Luisa. **Projetar com o Lugar.** Sustentabilidade Patrimonial Projecto de Reabilitação para a Quinta dos Alfinetes. Dissertação. Faculdade de Arquitetctura. Universidade de Lisboa. Lisboa, 2014.

GOLDSCHIMIDT – Tiarajú – **Monumento à Coluna Prestes, em Santo Ângelo, é uma das três obras de Niemeyer feitas no Rio Grande do Sul.** – 2012 – Disponível em <http://www.jornaldasmissoes.com.br> Acesso em: agosto de 2018.

HIDALGO, Magdalena. **Guía de Arquitetcura. Valparaíso, um itinerário de descubrimiento.** Sevilla, España. Valparaiso, Chile: Junta de Andalucia, Conserjería de obras públicas y trasportes, Dirección general de arquitectura y vivenda, 2005.

LEVERONE, Rodrigo. **Parque Cultural Ex Cárcel de Valparaiso.** Memória Proyecto de Título. Escuela de Arquitetctura.

Facultad de Arquitetctura y Urbanismo. Universidad de Chile. Santiago, 2005.

MACHADO, José Nivaldo (Coord.). **Plano de Manejo – Diagnóstico – Floresta Nacional de Ritápolis.** Ritápolis, IBAMA: 2004.

MARQUES, Filipe. **Projectar com o lugar, proposta de intervenção para a Quinta dos Alfinetes.** Mestrado. Universidade Técnica de Lisboa. Lisboa, 2011.

MEIRELES, Cecília. **Poesia Completa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

IPHAN. **Monumentos e Espaços Públicos Tombados – Fernando de Noronha** – 2014 – Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br> Acesso em: agosto de 2018.

MORALES – Patricio – **Buena salud para la ex cárcel de Valparaiso** – 2011 – Disponível em <http://www.elmostrador.cl> Acesso em agosto de 2018.

NIEMEYER, Oscar. **Crônicas.** Rio de Janeiro: Revan, 2008.

NIEMEYER, Oscar. **Conjunto de croquis e desenhos arquitetônicos.** Fernando de Noronha: Arquivo da Ouvidoria da Ilha de Fernando de Noronha – Palácio São Miguel. 1999.

NIEMEYER, Oscar. **Explicação Necessária** – s.d. – Disponível em <http://www.niemeyer.org.br> Acesso em agosto de 2018.

NORDENFLYCHT – José – **Sobre los argumentos de um proyecto arquitectónico** – s.d. – Disponível em: <http://www.academia.edu> Acesso: agosto de 2018).

PETIT, Jean. **Niemeyer, poeta da arquitetura.** Lugano: Fidia Edizioni D´Arte, 1995.

ROCHA, Ricardo. José de Souza Reis: da Inconfidência à Glória. O moderno já passado. O passado já moderno – reciclagem, requalificação, rearquitetura**. Anais do 7º Seminário do Docomomo Brasil. Porto Alegre, outubro de 2007.** Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/045.pdf> Acesso em: agosto de 2018.

SANTOS, Cecília e ZEIN, Ruth. Rápidas considerações sobre a preservação das ruínas da modernidade. **Arquitextos,** São Paulo, n. 135.00, jul. 2011. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.135/3997> Acesso em: agosto de 2018.

SETTE – Bartyra – JUNQUEIRA – Regina – da Encarnação Xavier – **Testamento e Inventário** – s.d. – Disponível em: <http://www.projetocompartilhar.org> Acesso em: agosto de 2018.

STEENBERGEN, Clemens. REH, Wouter. **Arquitetctura y Paisaje.** Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2001.

SODRÉ, Nelson. **Oscar Niemeyer.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

TROPIA CALDAS, Bruno. **Hoje, o Passado de Amanhã:** Arquitetura em Oscar Niemeyer. Tese – Programa de Pós-Graduação, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

ZAMORA – **Polvorín Central de Valparaíso 1807-1809. Loma de Elías / Cerro Cárcel** – s.d. – Disponível em: <https://pt.scribd.com> Acesso em: agosto de 2018.

V enanparq
Salvador - 2018

OSCAR NIEMEYER, ARQUITETURA NARRADA: *MÓDULO*, 1ª SÉRIE, 1955-65

OSCAR NIEMEYER, NARRATED ARCHITECTURE: MÓDULO, 1ST SERIES, 1955-65

OSCAR NIEMEYER, ARQUITECTURA NARRADA: MÓDULO, 1ª SERIE, 1955-1965

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

FICHER, SYLVIA
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora Assistente na FAU-UnB
sficher@unb.br

MACEDO, Danilo Matoso
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Analista Legislativo – Arquiteto na Câmara dos Deputados

> Terminados os desenhos e cortes, começo a escrever o texto explicativo. É a minha prova dos nove, pois se não encontro argumentos para explicar o projeto, é natural que eu o reveja, pois lhe falta alguma coisa importante.
>
> Oscar Niemeyer, Problemas da arquitetura 7 : método de trabalho, *Módulo* nº 58, abr./maio 1980.

Oscar Niemeyer (1907-2012) manteve sempre uma profusa produção escrita, em nada aquém de sua inexaurível produção de projetos. Além de artigos, livros e entrevistas, integram tal acervo um sem número de memórias descritivas, fruto da prática que se tornaria indissociável de seu método de trabalho, tendo por base a contraposição a uma concepção arquitetônica de razões que a ratificam. Em que pese a postura anti-intelectual de sua retórica, a facilidade de expressão e habilidade com as palavras lhe garantiram passar à história não apenas por desenhos, projetos e obras construídas, mas pela contribuição literária em gêneros que vão da ficção à didática técnica – passando pela autobiografia e pela discussão política.

Neste conjunto, entre os textos mais acessível e, portanto, de maior alcance e influência, estão aqueles divulgados na *Módulo*, revista que tinha o próprio arquiteto à frente. Antes da estreia como editor, ele já vinha publicando textos esparsos, como a conhecida memória da Pampulha, de 1944, ou o artigo *Ce qui manque a notre architecture*, de 1946, incluído no quarto volume da *Œuvre complète* de Le Corbusier.[1] Não obstante, a elaboração de um corpo teórico sistemático iria tomar vulto de fato após a criação do periódico.

A *Módulo* saiu em duas séries. O lançamento da primeira – que alcançaria trinta e nove números entre março de 1955 e abril de 1965 – refletia o vigoroso momento da produção arquitetônica moderna nacional; seu fecho resultando da perseguição política em consequência do golpe militar de 1964. A segunda teve setenta e um números entre setembro de 1975 e março de 1989, este retorno refletindo a expansão das encomendas de Niemeyer no país mesmo durante o período militar, após um período de forte atuação no exterior; o encerramento ocorrendo num momento de relativo declínio do seu prestígio e de maior atenção às atividades editoriais do Memorial da América Latina.

Distribuídos ao longo da primeira série, encontram-se sessenta matérias que podem ser atribuídas a ele, das quais dez artigos de caráter teórico e dez textos ensaísticos, entremeados por informações sobre quarenta projetos de arquitetura e urbanismo, afora editoriais e notas não assinados, alguns eventualmente de sua autoria. Cronologicamente, esse primeiro decênio da *Módulo* coincide com seu auge criativo, aí incluído os projetos iniciais – e, talvez, os mais bem sucedidos – para Brasília, nos quais trabalha de outubro de 1956 em diante. Esteticamente, coincide com marcadas mudanças em seus procedimentos projetuais e na feição de suas obras. Seguindo a trilha da compilação de Alberto Xavier e do levantamento temático de Miguel Alves Pereira,[2] a leitura ora proposta busca recuperar valores e intenções que balizaram o pensamento e a prática de Niemeyer conforme expressos no material divulgado nessa série, parte integrante da sua vasta lavra, situada “entre as mais importantes manifestações por escrito de um arquiteto moderno brasileiro”.[3]

---

[1] Respectivamente, Oscar Niemeyer, Philip L. Goodwin, Juscelino Kubitschek. *Pampulha*. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1944; Oscar Niemeyer. *Ce qui manque a notre architecture*. In Le Corbusier. *Œuvre compléte : 1938-1946*. Zürich : Les editions d'architecture, 1946. p. 90.

[2] Alberto Xavier (org.). *Arquitetura moderna brasileira* : depoimento de uma geração. São Paulo : Pini; ABEA; Fundação Vilanova Artigas, 1987; Miguel Alves Pereira. *Arquitetura, texto e contexto* : o discurso de Oscar Niemeyer. Brasília : EDUnB, 1997.

[3] Segawa, Hugo. *Arquiteturas no Brasil*, 1900-1990. São Paulo : Edusp, 1998. p. 143.

1. Debates nacionais e internacionais

Em seus primórdios, o modernismo arquitetônico no Brasil sofreu ataques de adeptos de outras orientações estilísticas. Dentre os críticos mais acerbos nas décadas de 1920 e 1930, destacavam-se Christiano Stockler das Neves, irascível defensor do academismo, e José Marianno Filho, infatigável paladino do neocolonial, paradoxalmente contendores que se digladiavam desde a década de 1910.[4] Com perspectiva declinante de sucesso, investidas desse tipo teriam continuidade nos anos quarenta, inclusive pelos mesmos Marianno Filho e Stockler das Neves, agora aliados na causa comum.[5] Até que, com a consolidação e projeção de uma escola carioca ao longo daquela década, nosso modernismo muda de patamar, saindo do âmbito paroquial para se inserir nos debates correntes em seu seio, inclusive no plano internacional.[6]

A iniciativa de Niemeyer de constituir um veículo de divulgação ocorre em um clima igualmente de tendências em competição, desta vez entre os próprios modernos. A sua condição de principal expoente brasileiro já estava plenamente firmada, desde a Pampulha (1940-44) e *Brazil builds* (1943) ao projeto da ONU (1947), alcançando um *status* diferenciado com os livros de Stamo Papadaki (1950, 1956).[7] Mas o campo profissional no país vinha se sofisticando à medida que se consolidava e ganhava prestígio, muito em função do sucesso e crescente aceitação do próprio modernismo. Fenômeno que se refletiu no surgimento em curto tempo de um número respeitável de periódicos especializados, quando se considera o meio editorial arquitetônico entre nós. Além da tradicional *Acrópole* – publicada desde 1938, porém já engajada na divulgação dos novos ideais –, em rápida sequência são lançadas *Arquitetura e Engenharia* (1946), em Belo Horizonte; *Habitat* (1950) e *Arquitetura e Decoração* (1953), em São Paulo; e *Brasil Arquitetura Contemporânea* (1953), no Rio de Janeiro.

A *Módulo* será o carro chefe de Niemeyer no empenho para confirmar a precedência entre seus pares e, ao mesmo tempo, rebater censuras que já se articulavam à sua orientação estética. Afinal, se sua liberdade formal inspirava admiração, também atraía para si as reservas de setores de vanguarda mais à esquerda, dado seus laços de trabalho com a burguesia e com o Estado.

Dentre as novas revistas, talvez a mais sofisticada e abrangente fosse a *Habitat*. Editada por Lina Bo Bardi, funcionando como órgão de divulgação do Museu de Arte de São Paulo e trazendo artigos sobre os mais diversos campos artísticos, desde o primeiro número era vista como crítica à produção carioca.[8] Nela, as opiniões que causariam reação mais acalorada seriam aquelas expostas pelo arquiteto e artista plástico

[4] Em Arquitetura colonial. *Revista de Engenharia Mackenzie*, nº 20 (out. 1919): p. 18-23, Christiano Stockler das Neves estava atacando as posições de José Marianno Filho quanto ao neocolonial. Uns dez anos depois, estarão juntos criticando a arquitetura moderna em geral e denunciando, em particular, a direção de Lucio Costa na Escola Nacional de Belas Artes. Em José Marianno Filho. *Debates sobre estética e urbanismo*. Rio de Janeiro : s.n., [1944], veja-se: Orientação facciosa (p. 46-47), Ditadura artística (p. 47-48), Maçonaria artística (p. 48-49), Snobismo artístico (p. 144-45), dentre os textos atacando Lucio Costa; ou O problema arquitetônico nacional (p. 68-71), contra Le Corbusier. De Stockler das Neves, na mesma veia: A pretensa arquitetura moderna. *Arquitetura e Construções*, v. 1, nº 1 (ago. 1929): p. 15-19; nº 2 (set. 1929): p. 11-17); O comunismo arquitetônico. *Architectura e Construções*, v. 2, nº 13 (ago. 1930): p. 4-6; O *buff* architectônico. *Architectura e Construções*, v. 2, nº 23 (nov. 1931): p. 1-6.

[5] José Marianno Filho. Arquitetos novidadeiros. *Folha Carioca*, 5 jul. 1944; Publicidade suspeita. *Folha Carioca*, 12 jul. 1944; Pode ser tudo menos tropical. *Folha Carioca*, 26 jul. 1944; Arquitetura estatal. *A Gazeta*, 22 set. 1944. Christiano Stockler das Neves. *Brazil builds... cahotic buildings*. *Revista de Engenharia Mackenzie*, nº 91 (jul. 1946): p. 25-26.

[6] Nelci Tinem. *O alvo do olhar estrangeiro* : o Brasil na historiografia da arquitetura moderna. João Pessoa : Manufatura, 2002. Ver ainda Zilah Quezado Deckker. *Brazil Built*: the architecture of the modern movement in Brazil. London : Spon Press, 2001. Destaca-se neste universo a crítica social feita por Elizabeth Wilder, *Architecture of Brazil* (*The Nation*, 3 July 1943, p. 20).

[7] Stamo Papadaki. *The work of Oscar Niemeyer*. New York : Reinhold, 1950; *Oscar Niemeyer : works in progress*. New York : Reinhold, 1956.

suíço Max Bill quando de sua passagem por São Paulo em junho de 1953.[9] Inicialmente divulgadas em entrevista dada à revista Manchete,[10] foram mais detalhadas na palestra *O arquiteto, a arquitetura, a sociedade*, proferida na FAU/USP. Segundo ele, identificava-se na arquitetura brasileira a presença de "quatro elementos importantes" – integrando o que chamava de "um academismo moderno" –, os quais, à semelhança das "colunas dos templos gregos, transformadas em colunas da renascença e depois clássicas [...] tornaram-se fórmulas aplicadas sem razão": a *forma livre*, o *pan de verre*, o *brise-soleil*, os *pilotis*.[11] A seu ver a arquitetura

> *deve ser tão funcional quanto possível. A beleza da arquitetura é perfeita quando todas as funções, sua construção, sua matéria e sua forma estão em perfeita harmonia. Uma boa arquitetura é aquela na qual todas as coisas funcionam e na qual não há nada de supérfluo. Para chegar a tal arquitetura, o arquiteto deve ser um excelente artista. Um artista que não tenha necessidade de fazer loucuras para ser notado. Um artista com toda a responsabilidade com o presente e para o futuro. Quando realiza um plano, um detalhe, o mínimo pormenor de um prédio, esse arquiteto pensa: "se conseguir encontrar daqui a vinte anos esta casa, não deverei me contrariar por havê-la feito"*.

Comentários menos contundentes aportaram na bagagem de participantes na 2ª Bienal, entre 1953 e 1954. E seriam veiculadas na prestigiosa revista inglesa *Architectural Review*, em cujo número de outubro consta um *Report on Brazil*, incluindo textos de Walter Gropius, Hiroshi Ohye, Ernesto Rogers, Peter Craymer e, mais uma vez, Max Bill.[12] Recebido, ao que parece, com alguma apreensão, coincidência ou não, em março de 1955 sai o primeiro número da *Módulo*, nele constando uma nota editorial justamente sobre o *Report*.

> *Concluída a leitura serena dos artigos, a impressão não é tão desfavorável quanto se anunciou. Quase todos aqueles arquitetos, como foi dito, preferiram justificar suas reservas pelo clima e colorido do nosso país, esquivando-se a um juízo crítico definitivo – como fora anunciado*.[13]

Esta é complementada por comentário do próprio Niemeyer:

> Sobre estas críticas, nada tenho a dizer; nem me interessa mesmo contestá-las. Somos um povo jovem, com uma tradição de cultura ainda em formação – o que nos expõe naturalmente mais a críticas daqueles que se julgam representantes de uma civilização superior. Mas, também, somos simples e confiantes em nossa obra. O suficiente, pelo menos, para apreciar essa crítica, ainda quando parta de homens que não possuem, profissionalmente, as credenciais necessárias. É claro que a autoridade de Gropius é diferente, embora cumpra ressalvar a pouca afinidade que temos com sua técnica e fria sensibilidade.

[8] Veja-se Lina Bo Bardi. Casas de Vilanova Artigas. *Habitat*, nº 1 (out./dez. 1950): p. 2-16; Bela criança. *Habitat,* nº 2 (jan./mar. 1951): p. 3. Bem como diversas colunas da arquiteta e de seu marido, Pietro Maria Bardi, sob o pseudônimo de *Alencastro*.

[9] Ele já havia estado na cidade em 1951, para uma exposição retrospectiva no MASP e para a premiação da 1ª Bienal de Arte de São Paulo, ocasião em que fora publicado seu artigo Beleza provinda da função e beleza como função. *Habitat,* nº 2 (jan./mar. 1951): p. 61-65, desenvolvendo suas ideias estéticas e sua concepção de formação do *industrial designer*, concepção que logo seria aplicada na Hochschule für Gestaltung de Ulm, da qual foi um dos fundadores em 1953.

[10] Flavio de Aquino. Max Bill: o inteligente iconoclasta. *Habitat,* nº 12 (set. 1953): p. 34-35.

[11] Max Bill. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. *Habitat,* nº 14 (fev. 1954): p. 26ª-26b.

[12] Report on Brazil. *Architectural Review* 116 (Oct. 1954): p. 234-50.

[13] Criticada a arquitetura brasileira: rica de mais – dizem. *Módulo* 1, nº 1 (mar. 1955): p. 46.

> *Consideramos a Arquitetura obra de arte e que, como tal, só subsiste quando se revela espontânea e criadora. Trabalhamos com o concreto armado, material dócil e generoso a todas as fantasias. Tirar dele beleza e poesia, especular sobre suas imensas possibilidades é o que nos seduz e apaixona, profissionalmente*.[14]

O arquiteto colocava, naquela ocasião, a estratégia que adotaria diante de qualquer tipo de restrição a seu trabalho. Num primeiro passo, a desqualificação do crítico – tal qual a decretação à morte do mensageiro de más notícias. E, num segundo, a afirmação de que arquitetura é *arte*, algo intangível e inefável, que se distinguiria de uma *técnica e fria sensibilidade* pela *criação*, *espontaneidade*, *fantasia* e *beleza*, creditados ao emprego do concreto armado.

Um terceiro passo, associado ao ativismo do comunista Niemeyer – que construía para Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek –, fora expresso no citado *Ce qui manque a notre architecture*, de 1946:

> A arquitetura moderna no Brasil atingiu um grande desenvolvimento ao longo dos últimos dez anos. A razão desta evolução, em certa medida formidável para um país como o nosso, reside, é preciso confessar, no apoio por parte do governo que nossos arquitetos souberam habilmente explorar. [...]
>
> No entanto, se examinamos nossa atividade profissional objetivamente, constatamos que ela se limita exclusivamente à solução do problema arquitetural de edifícios isolados, públicos, ou de casas de burgueses. Em suma: as construções que, logicamente, deveriam ser eliminadas de um 'plano diretor' exato e definitivo englobando sem distinção todos os problemas arquiteturais de nossas cidades e de nosso país. [...]
>
> Assim, o que falta à nossa arquitetura não é apenas uma indústria mais avançada, embora esta também seja essencial, nem técnicos mais experientes (uma vez que os nossos têm dado provas de suficiente capacidade). Mas sobretudo esta concepção fundamental exigida pelo objetivo pretendido e que só a evolução social permitirá realizar.[15]

Tal conveniente raciocínio – na medida em que tornava qualquer comentário negativo fruto de uma postura reacionária, a ser dirigido ao *status quo* social e não atribuído à produção dos arquitetos – vai ser uma constante. Ficava estabelecida, assim, a preleção propiciatória que permitia a Niemeyer se colocar, ao mesmo tempo, como politicamente engajado e como artista atuando junto a governos e setores dominantes. Ao mesmo tempo em que negava veementemente ser um adepto da *arte pela arte* –, apoiando-se no comentário de Karl Marx sobre a permanência da arte da antiguidade grega, no *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (*Esboços da crítica da economia política*, 1857), conhecidíssimo nos meios esquerdistas.

---

[14] Oscar Niemeyer. Criticada a arquitetura brasileira. *Módulo* 1, nº 1 (mar. 1955): p. 47.

[15] *L´Architecture moderne au Brésil a subi un grand développement au cours de ces derniéres dix années. La raison de cette évolution, à un certain degré formidable pour un pays comme le nôtre, réside, il faut bien l´avouer, dans l´appui du côté du gouvernement que nos architectes ont su habilement exploiter. [...]*
Cependant, si nous examinons notre activité professionnelle d´une façon plus objective, nous constatons, qu´elle se limite exclusivement à la solution du problème architectural d´édifices isolés, publiques, ou de maisons de bourgeois, bref: des constructions qui, logiquement, devraient être eliminées d´un 'plan directeur' exact et définitif englobant sans distinction tous les problèmes architecturaux de nos villes et de notre pays. [...] Ainsi ce qui faut à notre architecture n'est pas une industrie plis avancée, quioque celle-ci soit aussi essentielle, ni des techniciens plus expérimentés (car les nôtres ont donné des preuves de suffisante capacité), mais surtout cette conception fondamentale exigée par le but poursuivi et que seule l'évolution sociale permettra de réaliser (p. 90).

> *Mas a dificuldade não está em compreender que a arte grega e a poesia épica estão ligadas a certas formas do desenvolvimento social. A dificuldade reside no fato de nos proporcionarem ainda um prazer estético e de terem ainda para nós, em certos aspectos, o valor de normas e de modelos inacessíveis*.[16]

O mesmo argumento estava na essência do título da revista, conforme explicado em editorial também no número inaugural: "Essa medida, que vem da antiguidade, foi há pouco recriada e racionalizada pelo gênio de Le Corbusier em seu *Modulor*, que tem por base as dimensões do corpo humano".[17] Ressalvando-se, contudo, que "não depende somente do arquiteto ou urbanista a imensa tarefa de humanizar a vida moderna".

Na página ao lado, Niemeyer assinava artigo encomiástico sobre o mestre franco-suíço – "em cuja obra se baseia, a meu ver, toda a arquitetura contemporânea".[18] Mas o reformismo de Le Corbusier estava de há muito fixado, patente em sua oposição "arquitetura ou revolução"[19] – preferindo a primeira, evidentemente. Ideologia que, com o *Modulor*, reduzira e ajustara a moldes estritamente formais, mais condizentes com o clima político do pós-guerra.

Niemeyer iria na mesma direção; em texto seminal de 1956, *Palavras do arquiteto Oscar Niemeyer aos estudantes da Faculdade Nacional de Arquitetura*, expôs a fórmula canônica:

> Sujeita aos sentimentos humanos, mais fortes que a linha fria da teoria e da razão, vai a arquitetura fixando através dos séculos seus marcos de harmonia e beleza. Somente a criação artística subsiste. Evidentemente, com isso, não pretendemos assumir uma atitude idealista – de arte pela arte –, cujo conteúdo reacionário sabemos recusar, mas reconhecer que diante dessas obras imortais e consagradas o que atua em nossos sentidos é precisamente a beleza, o inesperado e a harmonia da solução plástica. [...]
>
> Não pretendemos também dizer que a beleza plástica seja para a arquitetura o objetivo principal; apenas, é um fator indispensável para alcançar o sentido superior de obra de arte. Daí o empenho com que defendemos o surto de liberdade criadora, característico do nosso movimento moderno, desculpando suas às vezes lamentáveis mas naturais incompreensões, e repelindo com firmeza as críticas formalísticas que, a pretexto de conveniências utilitárias e disciplina construtiva, pretendem conduzi-lo aos conceitos frios e limitados da arquitetura européia. Seria verdadeiramente triste e melancólico ver surgir contra esse movimento espontâneo, que por todo o Brasil se estende, um formulário plástico rígido e retilíneo, insensível às forma novas e surpreendentes, sugeridos pela vida e a técnica modernas.[20]

No mesmo fôlego em que adotava Marx para justificar a obra de arte como algo independente das condições infraestruturais concretas em que se dá sua produção, vai ao extremo de afirmar que "somente a criação artística subsiste", para em seguida negar que esta seja uma postura esteticista. Note-se, ainda, a

[16] http://antoniozai.blogspot.com.br/2008/11/arte-em-marx-fragmento-dos-manuscritos.html
[17] A revista e o título. *Módulo* 1, nº 1 (mar. 1955): 2. Assinam o expediente: Joaquim Cardozo, Oscar Niemeyer, Rodrigo M. F. de Andrade, Rubem Braga, Zenon Lotufo.
[18] Oscar Niemeyer. Le Corbusier. *Módulo* 1, nº 1 (mar. 1955): p. 3.
[19] Le Corbusier. *Por uma arquitetura.* São Paulo : Perspectiva, 1973. p. 205.
[20] Oscar Niemeyer. Palavras do arquiteto Oscar Niemeyer aos estudantes da Faculdade Nacional de Arquitetura. *Módulo* 1, nº 4 (mar. 1956): p. 39, 41-42, 44-45, publicado intercalado em Oscar Niemeyer. Museu de Arte Moderna de Caracas: p. 37-45.

identificação, que também será constante daqui por diante, entre *arte* e *beleza plástica*, doutrina clássica segundo a qual a beleza está na coisa – formulação conceitual próxima àquela vigente na União Soviética, embora com resultados estéticos bastante diversos.

2. As estruturas conceituais de Niemeyer

Mas Niemeyer não é somente defensivo. Bem mais importante, no conjunto dos escritos da primeira série é possível distinguir em suas reflexões de cunho teórico e estético três fases que se entrelaçam. Num primeiro momento, ocupa-se do posicionamento dos arquitetos frente às condições sócio-econômicas do país, adotando um tom educativo e codificando o uso de determinados elementos arquitetônicos. Marcadamente a partir de 1956 – com o projeto para o Museu de Arte Moderna de Caracas e, em definitivo, com os palácios de Brasília –, altera-se o foco de seu pensamento, preocupado então em dar uma maior profundidade a suas realizações enquanto obras de arte que traduzissem valores atemporais. Cada vez mais se aproximando de postulados acadêmicos, seus textos afirmarão a prevalência da monumentalidade, expressa pela forma e, em sua constituição, pela ordem e hierarquia. Por fim, na sequência de projetos para a Universidade de Brasília, de 1962 em diante – ainda que anunciada na concepção da Catedral, em 1958 –, é possível se perceber nos partidos adotados uma introjeção da dimensão estrutural para além da forma, naturalizada como "estrutura enquanto tipo".

2.1. O papel social do arquiteto

Numa primeira exposição publicada em dezembro de 1955, *Problemas atuais da arquitetura brasileira*, começa por classificar os críticos em dois grupos: os tradicionalistas, pleiteando "uma arquitetura baseada na tradição e cultura de nosso povo" e os que "reclamam soluções mais simples e racionais".[21] Acatando a pertinência de ambos, entende – seguindo as colocações de Lucio Costa em *Documentação necessária*[22] – que "os mesmos propósitos de honestidade construtiva que sempre caracterizaram a nossa arquitetura colonial" operariam a desejável síntese entre "tradição técnica" e "sentido plástico". Síntese esta que ainda não fora alcançada porque em pouco tempo a arquitetura moderna passara a ser

> nossa arquitetura corrente e popular, [numa] espécie de "moléstia de crescimento", que devemos olhar sem surpresa, compreensivamente, procurando por meio de uma pertinaz campanha didática, combater e eliminar.

Para ele, o "exemplo humano e inovador que nos cabe seguir" é o dos arquitetos soviéticos, cujo trabalho "se dirige aos grandes planos de urbanismo" e não às "tarefas individualistas" próprias da construção de edifícios isolados. Dado, porém, "o ambiente em que se realiza a arquitetura brasileira, e que pouco difere dos demais países ainda dominados pelo capital", será a exploração do *aspecto plástico* o campo possível de atuação para um arquiteto marxista numa situação pré-revolucionária. Na arquitetura brasileira, o que

> para alguns é falso e acessório, para nós é imposição do meio que fielmente exprime. Por essas razões, recusamo-nos apelar para uma arquitetura mais rígida e fria – de tendência européia – bem como nos recusamos apelar para uma "arquitetura social", dentro do ambiente em que vivemos. Com isso, conseguiríamos apenas empobrecer a nossa arquitetura no que ela tem de novo e criador, ou apresentá-la de forma enganadora, artificial e demagógica. Preferimos manter as características naturais e espontâneas que lhe permitiram especular inteligentemente com os sistemas construtivos em uso,

[21] Oscar Niemeyer. Problemas atuais da arquitetura brasileira. *Módulo* 1, nº 3 (dez. 1955): p. 18-23.
[22] Lucio Costa. Documentação necessária. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 1 (1937): p. 31-40.

> garantindo-lhe aspecto próprio e definido, responsável exclusivo pelo prestígio que desfruta no mundo contemporâneo.

Na mesma linha, em *Considerações sobre a arquitetura brasileira* – que dá continuidade à *pertinaz campanha didática* – Niemeyer assume, de certo modo, o academismo que lhe fora atribuído por Max Bill, ao acatar em boa parte as "fórmulas aplicadas sem razão" que este último havia denunciado: a *forma livre*, o *pan de verre*, o *brise-soleil*, os *pilotis*. E assim, praticamente elabora uma codificação do *Brazilian style* que estava em debate no início da década, seguindo na mesma linha de resolução ideológica pela forma, à *Modulor*.

Um a um, repassa seus elementos de composição: o *pilotis*, discorrendo sobre vãos e números de filas compatíveis com a técnica estrutural; as *colunas em V e W*, esclarecendo que devem ser adotadas em realizações de grande escala, para resolver a transição de cargas no térreo, e não como elemento plástico aleatório; os *arcos*, louvando sua aproximação com "características barrocas da nossa arquitetura colonial"; as *coberturas*, condenando o "jogo desnecessário, confuso e desagradável de inclinações e empenas"; as *formas livres* empregadas em lajes, recomendando seu uso apenas em grande escala. Quanto às *fachadas*, restringe o uso de cobogós a situações ambientais compatíveis; assim, as *fachadas inclinadas* deveriam ser articuladas em função da proteção solar ou da ampliação de terraços, e as *cores* definidas em função da insolação e iluminação, e não como composições. Por fim, estabelece uma correlação entre materiais e "características construtivas dos elementos a revestir", em que azulejos se destinam a paredes não portantes, e pilares devem ser revestidos com materiais homogêneos ou composições estereotômicas.[23]

Nesse texto, introduz ainda um tema que se tornaria permanente ao tratar de conjuntos urbanos: a "unidade arquitetônica", dizendo respeito à "ordenação dos espaços e volumes, a distribuição da terra etc.".

2.2. Razões de ordem técnica e artística

A simplicidade buscada por Niemeyer será não apenas a chave de entrada para a *beleza plástica*, como também uma solução para a questão da dimensão monumental no modernismo e uma maneira de explicitar operadores lógicos consistentes com a técnica contemporânea. Esse classicismo moderno – ou melhor, essa composição clássica de elementos modernos – vai ser exposta na *Módulo* de março de 1956, quando da publicação conjunta da citada palestra *Palavras do arquiteto*... e do projeto do *Museu de Arte Moderna de Caracas* – conforme sua *Memoria descriptiva* (em espanhol), "um símbolo do movimento moderno na Venezuela" e "uma forma nova, compacta e monumental, que se destacasse na paisagem, e representara na pureza de suas linhas, a força criadora da arte contemporânea".[24]

Estruturada em seis partes: *Características principais*, *Programa*, *Plano geral e circulação*, *Iluminação*, *Estrutura*, *Exposição interna*, essa memória introduzia – pela primeira vez ao menos nos textos para a revista – a sistemática que irá ser típica da explicação de seus projetos daí em diante. Já as razões do partido adotado são colocadas com limpidez em *Palavras do arquiteto*...

---

[23] Oscar Niemeyer. Considerações sobre a arquitetura brasileira. *Módulo* 1, nº 7 (fev. 1957): p. 4-10.

[24] Oscar Niemeyer. Museu de Arte Moderna de Caracas. *Módulo* 1, nº 4 (mar. 1956): p. 37-45; *encontrar una solución que por su simplicidad y pureza pudiese constituir un símbolo del movimiento moderno en Venezuela.[…] una forma nueva, compacta y monumental, que se destacase en el paisaje, y representara en la pureza de sus líneas, la fuerza creadora del arte contemporáneo* (p. 37).

> *Certos temas apelam para o caráter monumental da arquitetura, a fim de expressar, digna e majestosamente, seus elevados objetivos – neste caso se situa o Museu de Arte Moderna de Caracas. Por outro lado, o ambiente local e a posição dominadora em que a construção será levantada exigiam uma obra simples, a se destacar, ousada e pura, na paisagem.*[25]

Apesar da originalidade das obras oriundas de sua nova postura, Niemeyer está aqui ecoando o longo debate sobre a monumentalidade no contexto da arquitetura de vanguarda, que se estenderia até a década de 1940 a partir da polêmica causada por ocasião do concurso para a sede da Liga das Nações, em 1927, quando Le Corbusier obteve o segundo lugar. Orientação combatida por Lewis Mumford, em *The death of the monument* (1938), e John Summerson, em *The mischievous analogy* (1941),[26] sua defesa está exposta no influente manifesto de José Luis Sert, Fernand Léger e Sigfried Giedion, *Nine points on monumentality*, de 1943.

Partindo da premissa que "monumentos são a expressão das mais altas necessidades culturais do homem", a intenção dos autores é introduzir a monumentalidade no próprio corpo conceitual da arquitetura moderna. Chegando, inclusive, a incluir um receituário para sua obtenção:

> Os materiais modernos e as novas técnicas estão à mão: estruturas leves de metal; arcos curvos de madeira laminada; painéis de diferentes texturas, cores e tamanhos; elementos leves, como tetos que podem ser suspensos por grandes treliças cobrindo vãos praticamente ilimitados. [...]
>
> A arquitetura monumental será algo mais do que estritamente funcional. Ela vai ter recuperado o seu valor lírico. Em tais disposições monumentais, arquitetura e planejamento urbano poderiam atingir uma nova liberdade e desenvolver novas possibilidades criativas, como aquelas que começaram a ser sentidas nas últimas décadas no campo da pintura, da escultura, da música e da poesia.[27]

E não se trata de assunto a que os brasileiros estivessem alheios, como relata o próprio Giedion:

> Depois de uma palestra no Royal Institute of British Architects, em Londres, em setembro 26, 1946, a Architectural Review (Londres) decidiu "levar a questão um passo adiante" e, em sua edição de setembro de 1948, alguns dos mais destacados arquitetos e escritores de arquitetura do mundo definiram o que monumentalidade significava para eles, e onde pensavam que esta se encaixava no panorama arquitetônico do século XX. Foram recebidas contribuições de Gregor Paulsson (Uppsala, Suécia), Henry-Russell Hitchcock (Smith College, Estados Unidos), Sir William Holford (Londres), Walter Gropius (então em

[25] Niemeyer, Palavras do arquiteto..., mar. 1956, p. 39, 41-42, 44-45.

[26] Respectivamente, John Summerson. *Heavenly mansions and other essays*. New York : W. W. Norton, 1963 (1ª ed.: London : Cresset Press 1949), p. 195-218; Lewis Mumford. *The culture of cities*. New York : Harcourt, Brace, 1938, p. 433-39.

[27] In Sigfried Giedion. *Architecture, you and me*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958. (1ª ed.: *Architektur und Gemeinschaft*. Hamburg : Rowohlt, 1956). p. 48-51; *Monuments are the expression of man's highest cultural needs*; *Modern materials and new techniques are at hand: light metal structures; curved, laminated wooden arches; panels of different textures, colors, and sizes; light elements like ceilings which can be suspended from big trusses covering practically unlimited spans. […] Monumental architecture will be something more than strictly functional. It will have regained its lyrical value. In such monumental layouts, architecture and city planning could attain a new freedom and develop new creative possibilities, such as those that have begun to be felt in the last decades in the fields of painting, sculpture, music, and poetry*. Neste livro encontra-se o artigo *The need for a new monumentality*, onde Giedion expande suas ideias sobre o assunto (p. 25-39).

> Harvard), Lucio Costa (Rio de Janeiro), Alfred Roth (Zurich), e eu.[28]

Ainda em *Palavras do arquiteto*..., Niemeyer apresentaria, igualmente pela primeira vez na *Módulo*, o método de trabalho delineado em nossa epígrafe, propondo-se a "expor com franqueza e simplicidade as razões de ordem técnica e artística que orientam nossos trabalhos". Método esse que considera intrínseco ao processo de projeto, cuja aplicação genérica advoga.

> Esta atitude, a meu ver, deveria ser adotada como norma habitual. Realmente se o arquiteto, na hora de estudar os seus planos de arquitetura, levasse em conta essa necessidade, suas soluções seriam naturalmente mais apuradas, justas e realistas. A preocupação de tudo ter que explicar posteriormente, constituiria uma espécie de controle à sua imaginação e à sua fantasia, disciplinando as idéias surgidas, dentro das condições objetivas de cada problema. Com isso, não se limitaria nem o ímpeto nem a força criadora, indispensáveis às verdadeiras obras de arte – garantir-se ia, ao contrário, maior unidade, maior equilíbrio e maior realismo ao trabalho.

E que faz de suas memórias descritivas, ao servirem de roteiro quase padrão de organização de suas ideias, um instrumento de controle inerente ao processo de concepção, de modo que:

> a solução seja resultante das condições específicas de cada problema, das condições locais, topográficas e climáticas, das condições funcionais e pragmáticas, da técnica e dos materiais em uso. Dentro desse critério, a arquitetura seria forçosamente de melhor nível técnico e, quando possível, se servida de força criadora, uma obra de arte.

O desenvolvimento pleno de projetos que se diferenciam por "uma forma nova, compacta e monumental" se dará em Brasília, quando a colaboração com o engenheiro Joaquim Cardozo, que se iniciara em 1940 na Pampulha, alcança um grau ainda mais elevado de interação. Como mostram pesquisas recentes, em diversas situações na concepção dos palácios da Capital, os desenhos de arquitetura sob responsabilidade de Niemeyer se limitavam a representações esquemáticas das estruturas – indicando sua ordenação e princípios de composição dos elementos –, a serem devidamente definidas no processo de cálculo e resolvidas em sua forma final somente nos desenhos de detalhamento dos projetos estruturais de Cardozo.[29]

Impossível aquilatar a importância e a extensão da aplicação que tal *método de trabalho* viria ter na prática dos arquitetos brasileiros. E isto, não apenas daqueles profissionais então atuantes – como testemunha Eduardo Corona em sua pungente homenagem, *Oscar Niemeyer: uma lição de arquitetura*,[30] mas de gerações seguintes, chegando até o presente.

---

[28] Giedion, 1958, p. 23; *Following a lecture in the Royal Institute of British Architects, London, on September 26,1946, the Architectural Review (London) decided "to take the matter a stage further" and, in their issue of September 1948, some of the world's leading architects and architectural writers defined what monumentality meant to them, and where they thought it fitted into the twentieth-century architectural picture. Contributions came from Gregor Paulsson (Uppsala, Sweden), Henry-Russell Hitchcock (Smith College, United States), Sir William Holford (London), Walter Gropius (then at Harvard), Lucio Costa (Rio de Janeiro), Alfred Roth (Zurich), and myself*. Incidentalmente, a temática iria reverberar entre nós mais intensamente após a escolha do plano de Costa para Brasília.

[29] Elcio Gomes Silva. *Os palácios originais de Brasília*. Brasília : Tese de Doutorado, FAU/UnB, 2012; http://repositorio.unb.br/handle/10482/11159.

[30] Eduardo Corona. *Oscar Niemeyer:* uma lição de arquitetura. São Paulo : FUPAM, 2001.

Depoimento

O artigo que melhor explora a nova conduta – e que talvez seja o mais influente dentre todos aqueles da primeira série – é de fevereiro de 1958, simplesmente intitulado *Depoimento* e ilustrado apenas com uma foto da maquete do Museu de Caracas. Trata-se, de fato, de um preâmbulo às memórias dos palácios de Brasília, nele referidos como tendo um partido uno.[31] Tanto assim que o Alvorada, o Planalto e o Supremo Tribunal Federal se distinguem pelas colunas perimetrais, as quais seriam o "denominador comum" que traria a pretendida unidade urbana. Apenas o Congresso Nacional é divergente; nele buscara "fixar os elementos plásticos de acordo com as diversas funções, dando-lhes a importância relativa exigida, e tratando-os no conjunto como formas puras e equilibradas".

Ao mesmo tempo em que enunciava os procedimentos projetuais que pretendia adotar dali em diante, Niemeyer faz também uma autocrítica. Assume que incorrera em alguns dos óbices que apontara nos artigos de pendor mais didático, pois aceitara "trabalhos em demasia, executando-os às pressas, confiante na habilidade e na capacidade de improvisação". O que o levara

> a descuidar de certos problemas e a adotar uma tendência excessiva para a originalidade, no que era incentivado pelos próprios interessados, desejosos de dar a seus prédios maior repercussão e realce. Isso prejudicou em alguns casos a simplicidade das construções e o sentido de lógica e economia que muitas reclamavam.

Para sanar tal situação, propõe-se adotar "uma série de providências e medidas disciplinadoras",

> pela redução de trabalhos no escritório e pela recusa sistemática daqueles que visem apenas interesses comerciais, a fim de me dedicar aos restantes, dando-lhe assistência contínua e adequada; depois: estabelecendo para os novos projetos uma série de normas que buscam a simplificação da forma plástica e o seu equilíbrio com os problemas funcionais e construtivos.

Evidentemente, os encargos da Capital e a crescente demanda por seus projetos colocavam o arquiteto em posição profissional privilegiada para escolher as encomendas que mais se coadunavam com suas preferências. Porém tal reformulação ia além e atingia tanto aspectos instrumentais – exemplificada pela nova relação com o calculista –, como a estratégia compositiva e a feição geral das edificações. Conforme expôs com clareza lapidar, enunciando seus novos princípios projetuais:

> As obras de Brasília marcam, juntamente com o projeto para o Museu de Caracas, uma nova etapa no meu trabalho profissional. Etapa que se caracteriza por uma procura constante de concisão e pureza, e de maior atenção para com os problemas fundamentais da arquitetura.
>
> Essa etapa, que representa uma mudança no meu modo de projetar e, principalmente, de desenvolver os projetos, não surgiu sem meditação. Não surgiu como fórmula diferente, solicitada por novos problemas. Decorreu de um processo honesto e frio de revisão do meu trabalho de arquiteto. […]
>
> Nesse sentido, passaram a me interessar as soluções compactas, simples e geométricas; os problemas de hierarquia e de caráter arquitetônico; as conveniências da unidade e harmonia entre os edifícios e, ainda, que estes não mais se exprimam por seus elementos

[31] Oscar Niemeyer. Depoimento. *Módulo* 2, nº 9 (fev. 1958): p. 2-6.

> secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original.
>
> Esse posicionamento dispensava, inclusive, aqueles recursos que ele próprio prescrevera em seus escritos anteriores, e que haviam se tornado reconhecidamente típicos da arquitetura moderna entre nós, legitimando ainda mais sua liberdade formal.
>
> Dentro do mesmo objetivo, passei a evitar as soluções recortadas ou compostas de muitos elementos, difíceis de se conterem numa forma pura e definida; os paramentos inclinados e as formas livres que, desfigurados pela incompreensão e inépcia de alguns, se transformam muitas vezes em exibição ridícula de sistemas e tipos diferentes.
>
> E tudo isso procurando não cair num falso purismo, num formulário monótono de tendência industrial, consciente das imensas possibilidades do concreto armado e atento a que essa nova posição não se transforme em barreira intransponível, mas, pelo contrário, enseje livremente idéias e inovações.

Aqui não apenas explicitava o sentido que passara a dar a suas obras, graças à depuração de seu *modo de projetar*. Sanava, ao mesmo tempo, um descompasso entre discurso e prática no país – ao menos tal como havia sido diagnosticado por críticos no exterior. Conforme colocara em *Problemas atuais...*, a corrente moderna ligada a Lucio Costa havia fundado sua recusa do tradicionalismo em prol da conciliação entre a simplicidade vernácula – em suas palavras, os "propósitos de honestidade construtiva" – que identificava na arquitetura do período colonial e a técnica contemporânea decorrente das ossaturas independentes. E de fato, o prestígio internacional de nossa arquitetura provinha em parte da constatação – expressa modelarmente por Sigfried Giedion – de que "a maior parte dos arquitetos brasileiros parece ser capaz de resolver os diversos problemas de um programa complexo com uma planta baixa simples e concisa, e cortes claros e inteligentes".[32] Como, em tal situação, harmonizar a exuberância formal, cromática e paisagística presentes, por exemplo, na Pampulha, e tal *concisão e pureza*? Consciente da defasagem, Niemeyer verdadeiramente alterou sua arquitetura, adotando em definitivo a postura de Costa.

Daí advém grande parte do considerável impacto do *Depoimento* no meio profissional. Por um lado, seus postulados permitiam abarcar a prática de vários contemporâneos que, em seu recato e economia de recursos – como os irmãos Roberto ou Vilanova Artigas – jamais se haviam encaixado plenamente no exótico *Brazilian style.* Conforme afirmou este último:

> Niemeyer nos comunica confiança no destino da nossa arquitetura e da cultura nacional. Numa demonstração de grande sensibilidade, define com segurança o significado de certos aspectos decorativos que imaginamos que de certa forma envolviam nossas expressões arquitetônicas, traçando o rumo certo para evitá-los.
>
> O depoimento de Niemeyer é uma síntese feliz do que se continha no espírito de todos os arquitetos sérios do Brasil e marca também o ponto de partida para uma nova fase do desenvolvimento da arquitetura nacional que, dessa forma, mostra o seu rico conteúdo, capaz de novas e mais elevadas manifestações formais

[32] Sigfried Giedion. O Brasil e a arquitetura contemporânea. In Henrique Mindlin. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro : Aeroplano, 1999. (1ª ed. *Modern Architecture in Brazil*. New York : Reinhold, 1956). p. 17.

> *Niemeyer com a sua manifestação autocrítica, funde num mesmo bloco todas as reivindicações culturais, artísticas e profissionais dos arquitetos, enquanto mostra à sociedade o que de grandioso e expressivo o espírito nacional ainda poderá criar de dentro do rico conteúdo da arquitetura brasileira*.[33]

Por outro, tal repercussão não foi necessariamente favorável, como, por exemplo, na voz dissonante de Lina Bo Bardi.

> A posição de revolta do arquiteto Niemeyer, ao fazer o contrário daquilo que ele teria podido fazer, enfrentar a especulação imobiliária para servir-se dela como uma arma, contra a própria especulação (a sua celebridade o teria permitido), é uma posição de artista desligado de problemas sociais, uma posição de l'art pour l'art. [...] Onde está o humano no depoimento de Oscar Niemeyer? Sufocado pelas formas, pelas composições, pela evocação de praças monumentais europeias, obras de gênios a serviço dos Papas e dos Grandes da humanidade, testemunhas dum tempo desaparecido para sempre. A injustiça social existe, mas os problemas não se resolvem passando sobre eles e esquecendo-os. Ao Museu de Caracas, aos edifícios de Brasília, definidos pelo mesmo Niemeyer, como de uma concepção, de uma pureza irrecusáveis, nós preferimos a Igreja da Pampulha, a casinha de Vassouras, que se impuseram à atenção internacional pela simplicidade, a proporção humana, o sentimento modesto e poético da vida que denunciava aquela mesma condição de desânimo, o combate entre o homem social e a arquitetura, que Oscar Niemeyer no seu depoimento afirma ter superado, indicando como fim arquitetônico uma posição formal que nega todos os valores humanos e todas as conquistas da arquitetura nacional.[34]

Seja como for, a mudança no método de trabalho, pela integração com a engenharia estrutural graças à parceria com Cardozo, e a redefinição do escopo do projeto, pela via da representação gráfica sintética, exerceriam um impulso decisivo e legitimador rumo à linguagem brutalista que – incongruentemente reunindo a Affonso Eduardo Reidy os mesmos Niemeyer, Artigas e Lina como seus próceres – seria hegemônica na arquitetura brasileira ao menos pelas duas décadas seguintes.

Tão apurada elaboração teórica, convém lembrar, estava sendo avançada em meio à intensa dedicação aos nada corriqueiros projetos para Brasília, iniciados em outubro de 1956 com o Catetinho, porém bem antes da mudança de Niemeyer para o canteiro de obras, o que ocorreria quase dois anos depois. Em dezembro de 1956 – quando ainda em andamento o concurso para a escolha do plano urbanístico da nova Capital Federal, cujo resultado só seria divulgado em 23 de março de 1957 – são publicados desenhos e maquetes de um hotel, da residência presidencial e de uma igreja, ilustrando a entrevista *Oscar Niemeyer fala sobre a nova capital do Brasil*.[35] No número de fevereiro de 1957 viria a público o projeto definitivo para o *Palácio Residencial de Brasília*,[36] cuja justificativa revela mudanças substantivas em relação a realizações anteriores a Caracas. Nela, já se encontram esboçadas as razões que seriam plenamente desenvolvidas no *Depoimento* de 1958.

---

[33] João Batista Vilanova Artigas. Revisão crítica de Niemeyer. *Acrópole*, nº 237 (jul. 1958). In Xavier, 1987, p. 224-25.
[34] Lina Bo Bardi. arquitetura ou Arquitetura. *Diário de Notícias*, nº 2, 14 set. 1958. In Silvaria Rubino e Marina Grinover (org.). *Lina por escrito* : textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo : Cosac Naify; Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2009. p. 90-93.
[35] José Guilherme Mendes. Brasília: Oscar Niemeyer fala sobre a nova Capital do Brasil. *Módulo* 1, nº 6 (dez. 1956): p. 8-23.
[36] Oscar Niemeyer. Palácio Residencial de Brasília. *Módulo* 1, nº 7 (fev. 1957): p. 20-27.

> *Na solução do Palácio Residencial de Brasília, procuramos adotar os princípios da simplicidade e pureza que, no passado, caracterizaram grandes obras da Arquitetura. Para isso, evitamos as soluções recortadas, ricas de forma e elementos construtivos (marquises, balcões, elementos de proteção, cores, materiais etc.), adotando um partido compacto e simples, onde a beleza decorresse apenas de suas proporções e da própria estrutura.*
>
> *Dedicamos às colunas, em virtude disso, a maior atenção, estudando-as cuidadosamente nos seus espaçamentos, forma e proporção, dentro das conveniências da técnica e dos efeitos plásticos que desejávamos obter. Estes nos levaram a uma solução de ritmo contínuo e ondulado, que confere à construção leveza e elegância, situando-a como que simplesmente pousada no solo.*
>
> Ao seu repertório de qualidade arquitetônicas, agregava então *leveza* e *elegância*, a primeira delas apontada por ele em diversos projetos posteriores e até hoje um dos chavões prediletos de seus mais exaltados admiradores. Mais digno de nota, de modo inusitado para um arquiteto moderno, consta um croquis comparativo entre uma coluna jônica, uma coluna moderna – como a do Ministério da Educação – e a coluna estudada para o peristilo do palácio, cuja equação matemática já havia sido definida por Joaquim Cardozo.

Sempre nessa linha, em outubro de 1959 publica *A imaginação na arquitetura*, na qual reelabora o rol de princípios projetuais que havia formulado no *Depoimento* e estende sua idéia de memória descritiva, conforme registrada em 1956 na palestra *Palavras do arquiteto*..., ao enfatizar a importância da imaginação – exemplificando com os palácios da Capital.

> Ao projetar um edifício, o arquiteto é sempre levado a imaginar a obra como realizada [...]. E nesse esforço de imaginação, o arquiteto se dirige aos elementos arquitetônicos que considera essenciais, procurando verificar se suas razões são válidas, se o material que pretende utilizar é pertinente, se as cores são harmoniosas, se as formas criadas são belas e autênticas. Situa-se, para esse fim, em locais que o desenho dificilmente poderia expressar, procurando sentir os volumes que projeta em toda a sua grandeza e escala. Tudo isso lhe dá uma impressão mais real da obra em estudo, impressão que um desenho ou uma maquete não poderia tão bem demonstrar.[37]

Conquanto, na palestra, o projeto deveria ser "resultante das condições específicas de cada problema, das condições locais, topográficas e climáticas, das condições funcionais e pragmáticas, da técnica e dos materiais em uso",[38] agora ele passava a ser bem mais rarefeito, decorrente muito mais da subjetividade de alguém que visitaria a futura edificação, subjetividade esta figurada pelo próprio arquiteto.

Brasília

Publicada dois meses após a inauguração da Capital, *Minha experiência de Brasília* é a descrição mais detalhada feita por Niemeyer de sua assombrosa diligência e energia no canteiro da cidade e de seu comprometimento com os prazos estabelecidos para a conclusão das principais edificações da administração federal. Prazos irreais que foram, como ele mesmo reconhece, um dos ingredientes que resultaram em sua *nova etapa*. Nesse dilatado relato – editado com alterações pontuais como livro no ano

[37] Oscar Niemeyer. A imaginação na arquitetura. *Módulo* 3, nº 15 (out. 1959): p. 5-13.
[38] Niemeyer, Palavras do arquiteto..., mar. 1956, p. 39 e 41.

seguinte, tornando-se sua narrativa oficial dos fatos relacionados à implantação do Plano Piloto –, narra o estabelecimento do escritório da Novacap no Rio de Janeiro, a mudança para Brasília em agosto de 1958, e a situação de isolamento em que vivera pelo ano e meio seguinte.

É importante salientar como o texto revela seu papel decisivo na determinação de algumas das características urbanísticas mais marcantes de Brasília, para além da arquitetura.[39] Ainda que preocupação menor, Niemeyer apenas eventualmente se manifestava sobre temáticas urbanas, em geral embasado em uma leitura em registro monumental da *Carta de Atenas*. No *Problemas atuais*..., de 1955, além das pautas política e arquitetônica, lamenta a situação das cidades brasileiras, "entregues ao descaso dos poderes públicos e à ação nociva do comércio imobiliário, que as esmaga com incríveis muralhas de arranha-céus, escondendo seus morros, ocupando suas praias, tirando-lhes o sol, a brisa, as árvores – elementos essenciais com que a Natureza tão generosamente as dotou".[40] Quanto à forma urbana, a preferência que demonstrava é por prédios em altura ou pequenos núcleos densamente edificados, separados por amplas áreas verdes, redundando sempre em conjuntos de grande escala.

Sua orientação está explicitada em duas matérias da *Módulo* de dezembro de 1956: o plano diretor para a *Cidade Marina*,[41] para duzentos mil habitantes e a ser construída em Minas Gerais, nas proximidades do Distrito Federal, e uma entrevista concedida na condição de Diretor de Arquitetura e Urbanismo da Novacap e membro da Comissão Julgadora do Concurso do Plano Piloto, então já aberto. [42] Em sua fala, deixava evidente sua adesão à *Carta de Atenas*, especificando que ao projeto para Brasília caberia "disciplinar e traçar os setores da nova cidade, dentro das funções – trabalho, descanso, diversões e cultura". O objetivo deveria ser "uma cidade de caráter essencialmente administrativo, em que certos setores como a indústria e a agricultura terão papel restrito", [43] praticamente antecipando a célebre diferenciação entre *civitas* e *urbs* feita por Lucio Costa no projeto vencedor. De fato, após o julgamento do concurso, Niemeyer ressaltaria a simplicidade do zoneamento da proposta de Costa, louvando "o eixo monumental, seus aspectos plásticos, efeitos de visibilidade e perspectiva".[44]

Sempre fiel à oratória de denúncia social e econômica, em *Minha experiência de Brasília* não poderia deixar de recriminar a exclusão dos operários que haviam trabalhado na construção da cidade, ainda que eximindo o urbanismo de responsabilidade pelo fato.

> Constrangia-nos apenas verificar que para os operários seria impraticável manter as condições de vida que o Plano Piloto fixara, situando-os como seria justo, dentro das áreas de habitação coletiva [...] Víamos, com pesar, que as condições sociais vigentes colidiam nesse ponto com o espírito do Plano Piloto, criando problemas impossíveis de resolver na prancheta, mesmo apelando – como alguns mais ingênuos sugerem – para uma

[39] Por si só, a influência do pensamento urbanístico de Oscar Niemeyer no desenho de Brasília enseja um estudo cujos resultados não nos aventuramos a aquilatar sem mais aprofundamento nem tampouco neste reduzido texto.
[40] Niemeyer, Problemas atuais..., dez. 1955, p. 21.
[41] Oscar Niemeyer, Paulo Peltier de Queiroz, Roberto Burle Marx; coautores, Nauro Esteves, José Reis Lopes da Silva, Marcos Jaimovich. Cidade Marina. *Módulo* 1, nº 6 (dez. 1956). Na *Módulo* 1, nº 3 (dez. 1955) foi publicado o poema *Cidade Marina*, de Homero Homem, trazendo as legendas "Oscar Niemeyer arquiteto", "Burle Marx paisagista" e "Colônia Agropecuária do Menino - Cidade de Marina", empreendimento da "Distribuidora Carioca Corretagens e Representações".
[42] O Edital do Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil foi publicado no *Diário Oficial da União*, a 30 de setembro de 1956; http://concursosdeprojeto.org/2010/04/21/edital-concurso-brasilia/.
[43] Mendes, Brasília: Oscar Niemeyer fala..., dez. 1956, p. 8-23.
[44] O concurso para o Plano Piloto de Brasília: declarações de membros do júri. Oscar Niemeyer. *Módulo* 2, nº 8 (jul. 1957): p. 56-57.

> arquitetura social que a nada conduz sem uma base socialista.[45]

Apesar do tom memorialístico, esse relato é também uma defesa de suas obras e se prestava igualmente para rebater restrições ao formalismo dos monumentos brasilienses. Tanto assim que, após reconhecer a contribuição do "grande companheiro Joaquim Cardozo, que tudo nos permitiu realizar, completando nosso trabalho com uma sensibilidade e interesse inexcedíveis", mais uma vez sintetiza os argumentos com que justifica os projetos da Capital.

> Minha preocupação era encontrar – sem limitações funcionalistas – uma forma clara e bela estrutura que definisse e caracterizasse os edifícios principais – os Palácios propriamente ditos – dentro do critério de simplicidade e nobreza, indispensável. Mas preocupava-me, como hoje, fundamentalmente, que esses prédios constituíssem qualquer coisa nova e diferente que fugisse à rotina em que a arquitetura atual vai melancolicamente se estagnando, proporcionando, assim, aos futuros visitantes da nova capital, uma sensação de surpresa e emoção que a engrandecesse e caracterizasse.

Numa atitude quase ingênua, Niemeyer finda – devido a seu foco na busca de uma expressão artística identificada com a *beleza plástica* – por não dar a devida importância ao seu próprio domínio técnico das questões de construção e à sua excepcional habilidade na resolução de aspectos programáticos. Dimensões do trabalho do arquiteto que não mais valoriza em seu discurso:

> Lembrava-me da Praça de S. Marcos na Itália, do Palácio dos Doges, da Catedral de Chartres, de todos esses monumentos que justamente acabava de conhecer, obras que causam um impacto indescritível pela beleza e audácia com que foram realizadas, sem nele interferirem razões técnicas ou funcionais. É a beleza plástica apenas que atua e domina, como uma mensagem permanente de graça e poesia.

Ao que parece, as reservas quanto à arquitetura da cidade recém-inaugurada não arrefeceram ao longo de 1960. E, em que pese as razões de toda ordem que já apresentara, Niemeyer mais uma vez defende suas estratégias compositivas em *Forma e função na arquitetura*. O texto, publicado no número de dezembro, reage incisivamente às censuras feitas ao formalismo por ele advogado. Sua afirmação de princípios começa por um dar de ombros, semelhante a sua nota no primeiro número da *Módulo*:

> Compreendo a crítica de arte, muitas vezes justa e honesta, mas sou de opinião que o arquiteto deve conduzir seu trabalho de acordo com suas próprias tendências e possibilidades, aceitando-a sem revolta ou submissão, sabendo-a não raro justa e construtiva, mas sempre sujeita a uma comprovação que somente o tempo pode estabelecer.
>
> Inúmeros são os exemplos que justificam esse ponto de vista, e as obras que antes incompreendidas passaram, posteriormente, ao respeito e admiração de todos.[46]

Insiste, como de hábito, que arquitetura é arte e deve portanto usufruir de *liberdade plástica*.

> Sou a favor de uma liberdade plástica quase ilimitada, liberdade que não se subordine servilmente às razões de determinadas técnicas ou do funcionalismo, mas que constitua, em primeiro lugar, um convite à imaginação, às coisas novas e belas, capazes de

[45] Oscar Niemeyer. Minha experiência de Brasília. *Módulo* 3, nº 18 (jun. 1960): p. 10-27.
[46] Oscar Niemeyer. Forma e função na arquitetura. *Módulo* 4, nº 21 (dez. 1960): p. 2-7.

> surpreender e emocionar pelo que representam de novo, criador; liberdade que possibilite – quando desejável – as atmosferas de êxtase, de sonho e poesia.

Porém liberdade a ser usufruída com certas limitações, quais sejam:

> É claro que essa liberdade não pode ser usada livremente. Nos locais urbanos, por exemplo, sou, ao contrário, pela limitação, ou melhor, pela preservação da unidade e harmonia dos conjuntos com a omissão de soluções que a eles não se integram plasticamente [...]

Mesmo assim, parte para o ataque, invertendo com perícia o argumento anti-formalista de seus críticos que

> reagem numa posição de defesa contra a especulação plástica dos elementos das estruturas, que desejam rigorosamente funcionais, especulação que consideram formalista e contrária às razões técnicas, esquecendo-se de que também assumem compromissos dessa ordem, sem dúvida mais graves e para eles mais difíceis de explicar.
>
> Exigem, por exemplo, que as soluções se contenham em plantas simples e compactas, visando a volumes puros e geométricos – solução que às vezes adoto, mas que não aceito como um dogma – e para isso acomodam, dentro dessas formas pré-estabelecidas programas complexos, que exigiriam, justamente para atender as razões funcionais que tanto defendem, partidos diferentes e recortados. E assim, para manter o purismo desejado, o purismo aparente, criam o verdadeiro formalismo, o formalismo mais grave e inconteste, porque não se resume na especulação plástica de elementos estruturais da arquitetura, mas no seu próprio desvirtuamento, no que ela apresenta de básico e funcional por excelência.

O arquiteto volta também ao tema do *caráter arquitetônico*, ensaiado na explicação do Museu de Caracas, em 1956, e aprofundado no *Depoimento*:

> E assim, edifícios públicos, escolas teatros, museus, residências etc. passam a ter aspectos idênticos, apesar de seus programas tão diversos, programas que, bem aproveitados, deveriam conduzir às soluções do maior interesse, com a utilização da técnica moderna em toda a sua plenitude.

Por fim, sempre apoiado na estética marxista, sintetiza mais uma vez sua postura, aproveitando para, indiretamente, exprimir um juízo favorável sobre seu próprio trabalho:

> Dentro dessa arquitetura, procuro orientar meus projetos, caracterizando-se sempre que possível pela própria estrutura. Nunca baseada nas imposições radicais do funcionalismo, mas sim, na procura de soluções novas e variadas, se possível lógicas dentro do sistema estático. E isso, sem temer as contradições de forma com a técnica e a função, certo de que permanecem, unicamente, as soluções belas, inesperadas e harmoniosas.
>
> Com esse objetivo, aceito todos os artifícios, todos os compromissos, convicto de que a arquitetura não constitui uma simples questão de engenharia, mas uma manifestação do espírito, da imaginação e da Poesia.

Em dezembro de 1962 sairia o último ensaio exclusivamente teórico da primeira série, uma retomada das alegações feitas em *Forma e função* intitulada *Contradição na arquitetura*, ainda mais radicalmente se afastando de posições racionalistas e prescrevendo a redução da arquitetura à sua dimensão artística.

Verdadeiro libelo contestando o purismo da estética do *International style*, nele ressalta a virtude duradoura da plástica, ainda que expressa e controlada por meio de elementos hierarquizados à maneira clássica e condizente com a tecnologia e as demandas contemporâneas. Conforme explicava:

> procurei sentir como na Europa atual são situados esses problemas e, também, como o foram no passado, pois não se trata de questão específica da nossa época, uma vez que a arquitetura se baseia em razões permanentes, em leis eternas de equilíbrio, proporção e harmonia, que lhe permitem, quando conduzida com talento e espírito criador, constituir-se em obra de arte.
>
> Constantes que encontrei invariavelmente nas grandes obras do passado, manifestadas na preocupação sistemática da criação artística, no apuro e inovação de suas formas, no jogo magistral de cheios e vazios, de superfícies planas, lisas ou transparentes, de linhas retas e curvas, dos complementos escultóricos que tanto a enriquecem, da pintura e do baixo-relevo. Constantes que se verificam nos elementos construtivos propriamente ditos, quanto nos detalhes menores e ornamentos, representados nas portadas ricamente trabalhadas; nas esquadrias que, simetricamente dispostas nas fachadas, evidenciam a intenção plástica inicial, à qual se subordinam, posteriormente, as conveniências internas; nas platibandas que tanto combatíamos no período de luta pela adoção da nova arquitetura, e que agora voltamos a considerar, às vezes sóbrias e ordenadas, dando maior nobreza aos edifícios – outras, rendadas, com os vértices voltados para o céu, como as da Catedral de Veneza. Nesse mesmo espírito se apresentam os elementos construtivos daquela época, como o senti diante do Palácio dos Doges – obra-prima da arquitetura de todos os tempos – com suas esplêndidas arcadas cheias de arabescos, destinadas a criar um contraste violento com as paredes plenas e pesadas dos andares superiores. E ocorreu-me, então, como seria curiosa uma conversa do autor dessa maravilha com os arquitetos puristas de hoje, e como ele se surpreenderia vendo a arquitetura fria e limitada que realizam, sem um toque de imaginação, num período em que a técnica, muito mais adiantada, lhes permite todos os devaneios.
>
> Esta a contradição básica entre a arquitetura contemporânea e a bela e romântica arquitetura do passado, contradição que o advento do concreto armado estabeleceu e que até hoje não foi superada, contradição que não se resume a características plásticas diferentes, o que a técnica e os novos programas obrigam e justificam, mas que está presente no próprio ato criador, na atitude que o arquiteto assume diante da obra a projetar, antes cheia de lirismo e fantasia, e hoje tímida e vacilante, contida pelas teorias que a crítica especializada – muitas vezes inepta – procura manter e que ele, por insensibilidade ou falta de convicção, ainda respeita.[47]

Ao contrapor a arquitetura do passado à arquitetura moderna, Niemeyer findava por avalizar a aceitação de soluções características de outros estilos – "uma vez que a arquitetura se baseia em razões permanentes, em leis eternas de equilíbrio, proporção e harmonia" –, atitude típica do historicismo que tanto o modernismo combatera. Por outro lado, toda a explanação força a interpretação de seus projetos como *obras de arte* integrantes de um legado atemporal, de modo a lhes passar novamente um juízo quanto à sua alta qualidade.

[47] Oscar Niemeyer. Contradição na arquitetura. *Módulo* 7, nº 31 (dez. 1962): p. 17-20.

2.3. Estrutura e arquitetura

Os textos até aqui examinados nos permitem seguir o rebatimento das preocupações mais conceituais do Niemeyer em grande parte de seus projetos na década abrangida pela primeira série da *Módulo*, esclarecendo seu encaminhamento em direção a uma valorização da plástica no fito de se alcançar uma arquitetura que encerrasse *valores atemporais*. No entanto, um outro direcionamento em gestação é apenas perceptível nessas elucubrações conceituais, sua plena colocação encontrada de modo explícito talvez apenas em algumas das suas memórias descritivas.

Isso porque a superação da *contradição* entre as constantes do passado e sua suposta incompatibilidade com o sistema arquitetônico moderno era o problema com o qual vinha se defrontando na elaboração de seus projetos. Para ele, sua superação seria alcançada pela síntese entre *forma estática* e *forma estética* – como diria Joaquim Cardozo[48] –, de tal modo que a adaptação aos esforços solicitantes passa a atuar como elemento determinante da durabilidade tanto física quanto simbólica de uma obra. O arquiteto, em companhia de seu habilidoso calculista, rumava para a transformação do edifício em peça estrutural pura, capaz de vencer grandes vãos – num jogo circular de causa e efeito.

Nas memórias publicadas na *Módulo* antes da fase balizada pelo Museu de Caracas, rara vez apresentara explicações acerca da escolha de materiais, de elementos de proteção solar ou de detalhes em geral. Tanto assim que a distribuição do programa e a lógica estrutural são os temas-chave abordados ao tratar do prédio de apartamentos para a Exposição Internacional de Arquitetura de Berlim, Interbau,[49] de sua casa em Canoas[50] e da casa de campo de Edmundo Cavanellas.[51] Os memoriais que se seguem ao Museu, pelo contrário, serão menos restritos, superpondo-se aos artigos teóricos ou os reiterando. Tanto assim que um seleto conjunto extrapola a dimensão instrumental e permite deles extrair o processo através do qual emergiu essa outra orientação projetual, baseada em um procedimento que radicaliza a importância das soluções estruturais.

A trajetória estética de Niemeyer nada tem de linear, como bem demonstra a diferença entre o partido que adota na Catedral – já típico dessa supervalorização das estruturas – e os demais projetos brasilienses contemporâneos. Por um lado, seguindo nos passos do Alvorada, a explanação sobre a *Catedral de Brasília*[52] é ilustrada por desenhos de monumentos não nomeados do passado, quase todos extraídos – sem que seja dada a referência – da *History of Architecture*, de Banister Fletcher. Plantas do Templo de Saturno, em Roma, e de Vesta em Tívoli; uma perspectiva da Catedral de Saint-Pierre de Angoulême; e a perspectiva e corte da Catedral de São Miguel e Santa Gúdula, em Bruxelas;[53] além da fachada e perspectiva de templos dóricos de fonte não localizada, são evocadas para demonstrar como seu projeto se inscrevia numa "evolução progressiva" dos sistemas estruturais que permitira criar os "grandes espaços livres que caracterizam uma catedral", em que "estão presentes os exemplos mais preciosos da arquitetura religiosa, desde as primeiras construções em pedra, e as geniais conquistas da arte romana e gótica, até a época presente".

[48] Joaquim Cardozo, Forma estática - forma estética, *Módulo* nº 10 (ago 1958): 3-6.
[49] Exposição Internacional de Arquitetura em Berlim. *Módulo* 1, nº 2 (ago. 1955): p. 25-33.
[50] Oscar Niemeyer. Residência do arquiteto, Canoas, Rio de Janeiro. *Módulo* 1, nº 2 (ago. 1955): p. 40-42.
[51] Oscar Niemeyer. Casa de campo de Edmundo Canavellas. *Módulo* 1, nº 3 (dez. 1955): p. 44-46.
[52] Oscar Niemeyer. Catedral de Brasília. *Módulo*, nº 11 (dez. 1958): p. 7-15.
[53] Fletcher, Banister. *A history of architecture on the comparative method, for students, craftsmen & amateurs*. 16. ed. London ; New York : Batsford ; Charles Scribner's Sons, 1954; respectivamente p. 160, 293 e 513.

Por outro, em nenhum de seus projetos anteriores levara a tais extremos a identificação entre estrutura e forma arquitetônica, neste caso se tornando uma verdadeira simbiose:

> Para a Catedral de Brasília, procuramos encontrar uma solução compacta, que se apresentasse externamente – de qualquer ângulo – com a mesma pureza. Daí a forma circular adotada, que, além de garantir essa característica, oferece à estrutura uma disposição geométrica, racional e construtiva. Assim, vinte e um montantes, contidos em uma circunferência de sessenta metros de diâmetro, marcam o desenvolvimento da fachada, numa composição e ritmo como a de ascensão para o infinito. Entre eles, placas de vidro refratário de cor neutra serão usadas, de modo a manter o interior em ambiente de suave recolhimento, no qual as formas do púlpito e do coro se destacam como elementos de escala e composição plástica.[54]

A relação com a engenharia estrutural seria, inclusive, a tônica da *Módulo* ao longo de 1961, como exemplificado na publicação em agosto do *Centro Esportivo de Brasília*.[55] Sua curta explanação aborda as decisões formais, as utilizações possíveis, a setorização básica e a possibilidade de construção em etapas. E é complementada por uma explicação do próprio Cardozo sobre a concepção estrutural da gigantesca cobertura. O número de dezembro é dedicado inteiramente em homenagem a ele, incluindo textos de diversos convidados. Ocasião em que a relação entre arquiteto e engenheiro é comentada por Niemeyer:

> Sua atuação se mantém, invariavelmente, num alto nível de compreensão e otimismo, interessado em fixar para cada problema a solução justa, a solução que preserve a forma plástica em seus mínimos aspectos, indiferente às dificuldades que poderão advir, certo, como eu, de que a arquitetura para constituir obra de arte, deve antes de tudo ser bela e criadora. Se lhe proponho solução difícil de realizar, ele a estuda com redobrado carinho, desejoso de não lhe reduzir o que porventura apresenta de novo e arrojado, mas de adicionar-lhe outros detalhes que acentuem essas características.[56]

Pré-fabricação

As ossaturas metálicas dos Ministérios, projetados por Oscar Niemeyer, e as grandes vigas pré-moldadas da Estação Rodoviária, projetada por Lucio Costa, haviam iniciado um ciclo de pré-fabricação na Capital: fosse pela capacitação de quadros técnicos, fosse pela qualificação de mão-de-obra, fosse pela disponibilidade de equipamentos especializados indispensáveis. A expressão arquitetural por meio da estrutura vinha ao encontro deste novo sistema construtivo, e Niemeyer saberia aproveitá-la a partir de 1961, quando à frente de uma equipe de alto nível no Ceplan – Centro de Planejamento da Universidade de Brasília, a cujos trabalhos a *Módulo* dedicaria todo um número em março de 1963.

Foi para a UnB que ele de fato executou seus mais relevantes experimentos com elementos estruturais pré-fabricados de concreto protendido. Darcy Ribeiro, encarregado por Juscelino Kubitschek de criar a instituição, enviara os arquitetos Sabino Barroso e João Filgueiras Lima, o Lelé, à União Soviética e a outros países do leste europeu em 1962 para uma especialização nesse campo. Conforme narrou Lelé, "o objetivo

[54] Note-se, como curiosidade, que o texto faz referência a vinte e um montantes, mas todas as demais informações (desenhos e maquete) têm dezesseis montantes, como de fato foi executado.
[55] Oscar Niemeyer. Centro Esportivo de Brasília. *Módulo* 5, nº 24 (ago. 1961): p. 6-10. Joaquim Cardozo. Primeiros ensaios para a estrutura do estádio de Brasília. *Módulo* 5, nº 24 (ago. 1961): p. 11-13.
[56] Oscar Niemeyer. Joaquim Cardozo. *Módulo* 6, nº 26 (dez. 1961): p. 4-7.

era implantar uma fábrica na Universidade".[57]

A primeira aplicação dessa tecnologia, então ainda pouco empregada na arquitetura, foi no próprio *Escritório do Ceplan*, acompanhado de uma explanação tão sintética quanto seu projeto:

> A solução adotada para o escritório técnico do Ceplan teve em vista criar um ambiente de tranquilidade propício ao trabalho. Isso explica o edifício todo fechado para o exterior e os pequenos pátios internos que lhe garantem a intimidade desejada.
>
> Sua construção – da qual apresentamos detalhes – se baseou no pré-fabricado com paredes de elementos pré-moldados e cobertura de vigas protendidas (também pré-moldadas) com recobrimento de alumínio. Essa solução permitiu concluir a obra (700 m^2) em 45 dias, sem atropelos e nas condições mais econômicas possíveis (15 mil cruzeiros o metro quadrado).[58]

Semelhante esquematismo é a tônica das memórias dos demais projetos incluídos naquele número, inclusive do *Instituto de Ciências*, o maior prédio do campus, cujo partido é explicado como uma extensão metafórica da atividade científica devido ao sistema estrutural unificador e à variedade de alternativas espaciais oferecidas:

> O Instituto de Ciências compreende todas as Faculdades Científicas da Universidade. Com isso, sua utilização será mais flexível e lógica. Considerando o progresso da ciência e as solicitações imprevisíveis que o mesmo progresso estabelece, foi ponto básico do programa o de que a solução garanta a maior flexibilidade, que os laboratórios possam crescer ou diminuir de tamanho e que sejam previstas áreas especiais onde os laboratórios futuros sejam localizados, sem limitações antecipadas de superfície, forma e altura. A solução adotada tem como princípio fundamental essas conveniências, possibilitando salas de diversos tipo, salas que podem ser utilizadas nas mais variadas formas.[59]

As possibilidades formais próprias da pré-fabricação, tais como vigas invertidas aparentes e ritmadas dispostas numa mesma direção, gerariam uma plástica própria. Niemeyer as desdobraria em vigas análogas, mas de seção variável no *Pampulha Iate Clube*,[60] em Belo Horizonte; no *Touring Club*,[61] em Brasília; no *Conjunto esportivo no Líbano*[62] e na Aula Magna da *Praça Maior* da Universidade de Brasília. No texto que acompanha esta última, ao mesmo tempo que se aplica ao exercício de conciliar o grande porte das edificações com o "caráter singelo e acolhedor" da praça, reduzindo "alturas e volumes, prevendo-a ajardinada e aprazível", ele lida com assombrosas medidas como se fossem triviais:

> A solução procura utilizar a técnica atual em todas as suas possibilidades, criando os grandes vãos e balanços que o concreto armado sugere, dentro de sistemas estruturais lógicos e construtivos. Dessa forma se apresenta o auditório, com vãos de 80 e 50 metros facilmente vencidos com vigas protendidas. O mesmo acontecendo com o Museu onde o

[57] Entrevista a Roberto Pinho e Marcelo Ferraz. In Giancarlo Latorraca e Marcelo Carvalho Ferraz (orgs.). *João Filgueiras Lima - Lelé*. São Paulo : Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Blau, 2000. p. 18.
[58] Oscar Niemeyer. Escritório do Ceplan. *Módulo* 8, nº 32 (mar. 1963): p. 26-31.
[59] Oscar Niemeyer. Instituto de Ciências. *Módulo* 8, nº 32 (mar. 1963): p. 34-38.
[60] Oscar Niemeyer. Pampulha Iate Clube. *Módulo* 7, nº 27 (mar. 1962): p. 2-12.
[61] Oscar Niemeyer. Sede do Touring Club do Brasil em Brasília. *Módulo* 7, nº 30 (out. 1962): p. 32-34.
[62] Conjunto esportivo no Líbano. *Módulo* 7, nº 31 (dez. 1962): p. 25-28.

> vão de 150 metros nenhuma dificuldade oferece com o tipo de viga-parede projetado.[63]

A temática estrutural será inescapável também na memória da *Habitação pré-fabricada em Brasília*, publicada anteriormente, já em março de 1962. Nela, o arquiteto alonga-se mais do que habitualmente na relação entre arquitetura e urbanismo, recorrendo, inclusive, a extensa citação em francês extraída de *Manière de penser l'urbanisme*, de Le Corbusier.[64] A proposta permitiria "o contraste de volumes, altura e espaços livres que o urbanismo requer", ocasião em que transcende a questão da forma final do edifício ao pensar em módulos e tipos edilícios, no que se antecipa ao famoso Habitat, de Moshe Safdie, em Montreal:

> A habitação coletiva é a solução dos tempos modernos que deles decorre inevitável. Para Brasília ela se impõe com maiores razões pois na habitação coletiva se baseou o próprio urbanismo. […]
>
> O projeto que apresentamos tem como característica principal a flexibilidade de utilização consistindo numa unidade habitacional inteiramente pré-fabricada e econômica, cuja aplicação poderá ser feita das mais variadas formas, desde a habitação individual, distribuída em sentido horizontal, até a habitação coletiva, com 2, 3 ou 4 pavimentos.
>
> A urbanização dessas unidades poderia ser realçada como um loteamento residencial ou construída em altura – habitações coletivas – em terreno previamente preparado, construção que se limitaria na superposição das unidades [...] de forma a criar para cada unidade o jardim privativo, elemento a nosso ver fundamental.[65]

A ideia de projetar com *tipos estruturais* em lugar de *formas* seria avançada ainda mais no projeto do Pavilhão da *Feira Internacional e Permanente do Líbano em Trípoli*. O estudo para esse ambicioso complexo – constituído por treze blocos, incluindo diversos museus e um teatro, e complementado por um "bairro moderno, com zonas de habitação, comércio, esporte, recreio e turismo" – é fruto de uma viagem de Niemeyer de sessenta dias ao Líbano em 1962.[66] Publicado em outubro daquele ano, o texto aborda primeiramente seu impacto na cidade e situa "o problema das feiras internacionais" em termos da "unidade e harmonia" que as representações dos diversos países deveriam guardar entre si.[67]

> *Com esse objetivo apresentamos duas soluções: a primeira, que preferimos, compreende uma enorme cobertura de 750m x 70m, sob a qual se distribuem os pavilhões, distribuição que se fará de acordo com as solicitações de cada país, dentro de uma modulação elástica e variada. Na segunda, os pavilhões serão construídos sob coberturas pré-estabelecidas e iguais, variando apenas de dimensão e altura, o que lhes dará a unidade necessária*.

Para assegurar que a alternativa preferida funcione de fato como "um simples invólucro do material a expor", a explanação traz, surpreendentemente, apenas as instruções a serem seguidas quando da escolha do sistema estrutural a ser empregado. Este deveria prever uma "cobertura plana, pelo menos no sentido longitudinal, evitando vigas, arcos e abóbadas" e "um excessivo número de colunas, a fim de não

[63] Oscar Niemeyer. Praça Maior da Universidade de Brasília. *Módulo* 8, nº 32 (mar. 1963): p. 32-33. Projeto publicado em versão anterior, em Oscar Niemeyer. Praça Maior da Universidade de Brasília. *Módulo,* nº 28 (jun. 1962): p. 7-15.
[64] Le Corbusier. *Manière de penser l'urbanisme*. Boulogne-sur-Seine : Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1946. Collection ASCORAL.
[65] Oscar Niemeyer. Habitação pré-fabricada em Brasília. *Módulo* 7, nº 27 (mar. 1962): p. 27-38.
[66] Para um relato detalhado da viagem, a convite do governo libanês, ver Oscar Niemeyer. *Quase memórias* : viagens: tempos de entusiasmo e revolta – 1961-1966. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1968. p. 18-22.
[67] Oscar Niemeyer. Feira Internacional e Permanente do Líbano em Trípoli. *Módulo* 7, nº 30 (out. 1962): p. 1-23.

prejudicar as divisões dos pavilhões interna e externamente". E é recomendada a exclusão "de tipos de coberturas que não se adaptam ao clima e às possibilidades construtivas locais".

A formulação teórica do *Depoimento* era aqui depurada num tipo de conformação que teria seus desdobramentos próprios, redundando em todo um ramo do brutalismo brasileiro, em que uma estrutura regular aparente assumia o primeiro plano na composição externa dos volumes. Tal reverberação, é claro, passaria por colaboradores mais próximos a Niemeyer, como Glauco Campello, Lelé ou Milton Ramos. Mas esse partido afetaria também, talvez por seu potencial didático, profissionais de destaque apartados do círculo de Niemeyer ou de Brasília – como o mineiro Humberto Serpa[68] – e encontraria reflexos mesmo no exterior – como o longevo e influente mexicano Teodoro Gonzáles de León, cuja Escola de Direito da Universidade de Tamaulipas (1966) é uma menção direta ao Instituto Central de Ciências da Universidade de Brasília.

Seria no projeto do *Instituto de Teologia de Brasília* que Niemeyer atingiria sua síntese mais franca entre pré-fabricação e articulação em formas livres, bem como na racional conciliadora entre as *constantes formais* que ele desejava atingir e a arquitetura moderna.

> O Instituto de Teologia terá característica arquitetônica diferente – barroca se o desejarem – mas será também simples, sóbrio e recatado. Seus acabamentos respeitarão a austeridade necessária – quase tudo de tijolo e concreto aparentes – harmonizando-se assim com a filosofia de pobreza e humildade dos que o deverão habitar. Nele será mantido embora num sentido mais amplo e flexível o critério da pré-fabricação adotado na Universidade de Brasília. Critério que o bloco principal caracteriza com suas colunas-paredes (10x5) recurvadas, sobre as quais se apoiarão as placas nervuradas dos pisos (16x5) por meio de pinos de concreto armado. A cobertura, também pré-fabricada, representa elemento independente ao conjunto estrutural. Na Igreja Conventual prevalecem porém o aspecto plástico com suas formas imprevistas, visando a iluminação natural e o ambiente de recolhimento e mistério procurado. [69]

3. Conclusão

Entre 1955 e 1965, alguns pontos de vista de Oscar Niemeyer permaneceram: a consideração da arquitetura como *obra de arte*, presente desde a descrição em 1944 da Pampulha até *Contradição na arquitetura*, de 1962; ou a separação estanque entre prática arquitetônica e movimentos de renovação social, presente desde 1946 em *Ce qui manque à notre architecture* até *Contradição na arquitetura*, já em 1962.

Nos textos que acompanham seus projetos, embora por vezes não se valesse da elaboração de motivos simbólicos ou históricos, poucas vezes prescindiu da exposição geral do programa e da setorização proposta. Houve, porém, uma sensível mudança em seu *modo de projetar*, de *desenvolver os projetos*, e consequentemente em suas *memórias descritivas*. Se nos primeiros artigos insistia em explicar e codificar a medida de sua liberdade formal, ao mesmo tempo em que negava qualquer filiação a estilos históricos,

[68] Veja-se: Nara Grossi. *Humberto Serpa*: arquitetura. São Paulo : Dissertação de Mestrado, FAU/USP, 2013; http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-02072013-183656/pt-br.php .
[69] Oscar Niemeyer. Instituto de Teologia de Brasília. *Módulo* 8, nº 32 (mar. 1963): p. 50-56.

num segundo momento o desafio passa a ser a busca pelas *constantes formais*, ou pelo menos *processuais*, das *grandes obras do passado*, de modo a conseguir reinterpretá-las segundo as técnicas contemporâneas. Talvez pela proximidade com Joaquim Cardozo, o caminho por ele escolhido é o da *forma estrutural*, em que progressivamente estrutura e arquitetura se fundem, os demais elementos considerados secundários.

Estratégia que seria levada ao limite com o advento da pré-fabricação e o uso de paredes-vigas protendidas. A conciliação entre *forma* e *função* vai se dar majoritariamente pela setorização do programa que, uma vez alocado em edifícios ou elementos bem caracterizados, prescindem de minúcias, seja em seu detalhamento, seja em sua explicação. A partir da tomada de posição em 1956, nas *Palavras do arquiteto*…, Niemeyer estabeleceria uma relação umbilical entre a síntese por meio de texto e aquela pela imagem para afinal redefinir a seu modo o que pretendia, na construção, considerar como arquitetura.

Tendo percorrido este excepcional acervo e seguido as inflexões no pensamento niemeyeriano, ficam em aberto alguns questionamentos. Se para Niemeyer o projeto passou a ser um processo consciente de exclusão de elementos, de redução da *forma estética* à *forma estática* por assim dizer, cabe a indagação acerca dos muitos temas excluídos de seus escritos. Para citar algumas dessas ausências: a relação do profissional arquiteto e seu contratante ou usuário das obras; as características dos locais, sítios e terrenos para os quais os projetos se destinam, quase sempre descritos sumariamente, nada ou pouco influenciando nas soluções – ao menos pelo que se infere de suas memórias; a diferenciação das pessoas para além de ricos e pobres. E, mais que tudo, o modo de produção da arquitetura que, apesar do recorrente discurso marxista e das referências sentimentais a operários da construção, é peremptoriamente ignorado, uma vez que para ele, metafisicamente,

> a arquitetura se baseia em razões permanentes, em leis eternas de equilíbrio, proporção e harmonia, que lhe permitem, quando conduzida com talento e espírito criador, constituir-se em obra de arte.[70]

E basta. Esquecido o processo construtivo, desaparecem também aqueles que a consomem. Na fértil imaginação de Niemeyer, o habitante cede lugar ao *visitante*, e a comodidade – categoria clássica – cede lugar à *surpresa*:

> Ao projetar um edifício, o arquiteto é sempre levado a imaginar a obra como realizada, colocando-se, mentalmente, na situação de um visitante que a estivesse percorrendo de forma atenta e crítica. Isso faz com que ele sinta as sensações futuras que seu trabalho poderá provocar, as surpresas que certas soluções novas e inéditas deverão oferecer, as sutilezas arquitetônicas que os mais sensíveis saberão encontrar e compreender.[71]

Mas estas são cobranças injustas caso fiquem restritas a ele, uma vez que dizem respeito a posicionamentos difusos que dão a tônica àquele período na atividade dos arquitetos, no conflituoso ambiente político do auge da guerra fria. Nem tão cândido, anti-intelectual e intuitivo como se representa, nem tão independente de influências como se pretende, de mais a mais homem de sua época, mesmo assim o Oscar Niemeyer que se descobre em seus escritos da primeira série da *Módulo* é um pensador complexo, com uma reflexão profunda sobre as razões do seu ofício.

[70] Oscar Niemeyer. Contradição na arquitetura. *Módulo* 7, nº 31 (dez. 1962): p. 17-20.
[71] Niemeyer, A imaginação na arquitetura, out. 1959, p. 7.

***Módulo*, 1ª série: de e sobre Oscar Niemeyer**

- Oscar Niemeyer. Le Corbusier. *Módulo* 1, nº 1 (mar. 1955): p. 3.
- Módulo. Mutilado o conjunto do Parque Ibirapuera. *Módulo* 1, nº 1 (mar. 1955): p. 18-31.
- Oscar Niemeyer. Residência do arquiteto, Canoas, Rio de Janeiro. *Módulo* 1, nº 2 (ago. 1955): p. 40-42.
- ———. Problemas atuais da arquitetura brasileira. *Módulo* 1, nº 3 (dez. 1955): p. 18-23.
- ———. Casa de campo de Edmundo Canavellas. *Módulo* 1, nº 3 (dez. 1955): p. 44-46.
- Módulo [Oscar Niemeyer, Roberto Burle Marx, Homero Homem]. Cidade Marina. *Módulo* 1, nº 3 (dez. 1955). [Anúncio publicitário]
- Oscar Niemeyer. Museu de Arte Moderna de Caracas. *Módulo* 1, nº 4 (mar. 1956): p. 37-45.
- ———. Palavras do arquiteto Oscar Niemeyer aos estudantes da Faculdade Nacional de Arquitetura. *Módulo* 1, nº 4 (mar. 1956): p. 39, 41-42, 44-45; intercalado em Oscar Niemeyer. Museu de Arte Moderna de Caracas: p. 37-45
- ———. A Capela de Ronchamps. *Módulo* 1, nº 5 (set. 1956): p. 40-45.
- ——— e Hélio Uchôa. Taba Tupi. *Módulo* 1, nº 6 (dez. 1956): p. 34-39.
- José Guilherme Mendes. Brasília : Oscar Niemeyer fala sobre a nova Capital do Brasil. *Módulo* 1, nº 6 (dez. 1956): p. 8-23. Entrevista.
- Módulo [Oscar Niemeyer, Nauro Esteves, José Reis, Lopes da Silva, Marcos Jaimovich, Roberto Burle Marx]. Cidade Marina. *Módulo* 1, nº 6 (dez. 1956). [Anúncio publicitário]
- Oscar Niemeyer. Considerações sobre a arquitetura brasileira. *Módulo* 1, nº 7 (fev. 1957): p. 4-10.
- ———. Palácio Residencial de Brasília. *Módulo* 1, nº 7 (fev. 1957): p. 20-27.
- Erasmo Martins Pedro, Oscar Niemeyer, Stamo Papadaki, William Holford, André Sive, Israel Pinheiro da Silva, Paulo Antunes Ribeiro e Luiz Hildebrando Horta Barbosa. Atas da Comissão Julgadora do Plano Piloto de Brasília. *Módulo* 2, nº 8 (jul. 1957): p. 45-49.
- Oscar Niemeyer. O concurso para o Plano Piloto de Brasília: declarações de membros do júri. *Módulo* 2, nº 8 (jul. 1957): p. 56-57
- ——— e Lucio Costa. Praça dos Três Poderes e Palácio do Congresso Nacional. *Módulo* 2, nº 9 (fev. 1958): p. 15-21.
- ———. Depoimento. *Módulo* 2, nº 9 (fev. 1958): p. 2-6.

- ———. Palácio do Planalto e Palácio do Supremo Tribunal. *Módulo* 2, nº 10 (ago. 1958): p. 7-15.
- ——— e Flávio de Aquino. Biblioteca Pública Estadual de Florianópolis. *Módulo* 2, nº 10 (ago. 1958): p. 24-25.
- ———. A cidade contemporânea. *Módulo* 2, nº 11 (dez. 1958): p. 2-6.
- ———. Catedral de Brasília. *Módulo* 2, nº 11 (dez. 1958): p. 7-15.
- ———. Unidade urbana. *Módulo* 2, nº 12 (fev. 1959): p. 2-5.
- ———. IAPB em Brasília. *Módulo* 2, nº 12 (fev. 1959): p. 17-19.
- ———. Decoração do Palácio da Alvorada. *Módulo* 2, nº 12 (fev. 1959): p. 20-27.
- ———. Brasília Palace Hotel. *Módulo* 2, nº 12 (fev. 1959): p. 28-31.
- ———. Museu de Brasília. *Módulo* 2, nº 12 (fev. 1959): p. 36-37.
- Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Eduardo Kneese de Mello, Carlos J. Sena, Pedro Souza e Silva, Alcides Rocha Miranda, Elvin Mackay Dubugras e Fernando Cabral Pinto. Setor Bancário de Brasília. *Módulo* 3, nº 13 (abr. 1959): p. 8-15.
- Oscar Niemeyer e Hélio Uchôa. Hospital Sulamérica. *Módulo* 2, nº 14 (ago. 1959): p. 12-17.
- Oscar Niemeyer. A imaginação na arquitetura. *Módulo* 3, nº 15 (out. 1959): p. 5-13.
- ———. Teatros Oficiais no Setor Cultural de Brasília. *Módulo* 3, nº 17 (abr. 1960): p. 4-13.
- ———. Minha experiência de Brasília. *Módulo* 3, nº 18 (jun. 1960): p. 10-27.
- Módulo [Oscar Niemeyer e Colonizadora Agrícola e Urbanizadora S.A.]. Cidade Marina. *Módulo* 3, nº 18 (abr. 1960). [Anúncio publicitário]
- Oscar Niemeyer e Sabino Barroso. Edifício na esplanada do Palácio da Cultura, Rio de Janeiro. *Módulo* 4, nº 19 (ago. 1960): p. 30-35.
- Oscar Niemeyer. Palácio do Desenvolvimento. *Módulo* 4, nº 20 (out. 1960): p. 16-23.
- ———. Forma e função na arquitetura. *Módulo* 4, nº 21 (dez. 1960): p. 2-7.
- ———. Brasília Tênis Clube. *Módulo* 4, nº 21 (dez. 1960): p. 28-30.
- ———. Fundação Getúlio Vargas. *Módulo* 5, nº 22 (abr. 1961): p. 18-26.
- ——— e Joaquim Cardozo. Centro Esportivo de Brasília. *Módulo* 5, nº 24 (ago. 1961): p. 6-13.
- ———. Carlos Echenique. *Módulo* 5, nº 24 (ago. 1961): p. 31.

- ———. Joaquim Cardozo. *Módulo* 6, nº 26 (dez. 1961): p. 4-7.
- ———. Pampulha Iate Clube. *Módulo* 7, nº 27 (mar. 1962): p. 2-12.
- ———. Habitação pré-fabricada em Brasília. *Módulo* 7, nº 27 (mar. 1962): p. 27-38.
- ———. Praça Maior da Universidade de Brasília. *Módulo* 7, nº 28 (jun. 1962): p. 7-15.
- ———. Feira Internacional e Permanente do Líbano em Trípoli. *Módulo* 7, nº 30 (out. 1962): p. 1-23.
- ———. Sede do Touring Club do Brasil em Brasília. *Módulo* 7, nº 30 (out. 1962): p. 32-34.
- ———. Contradição na arquitetura. *Módulo* 7, nº 31 (dez. 1962): p. 17-20.
- ———. Conjunto esportivo no Líbano. *Módulo* 7, nº 31 (dez. 1962): p. 25-28.
- ———. Le Corbusier. *Módulo* 8, nº 32 (mar. 1963): p. 22-24.
- ——— e Lucio Costa. Ceplan : Centro de Planejamento da Universidade de Brasília , Escritório do Ceplan. *Módulo* 8, nº 32 (mar. 1963): p. 25-31.
- ———. Praça Maior da Universidade de Brasília. *Módulo* 8, nº 32 (mar. 1963): p. 32-33.
- ———. Instituto de Ciências. *Módulo* 8, nº 32 (mar. 1963): p. 34-38.
- ———. Escola primária. *Módulo* 8, nº 32 (mar. 1963): p. 46-47.
- ———. Centro Esportivo da Juventude. *Módulo* 8, nº 32 (mar. 1963): p. 48-49.
- ———. Instituto de Teologia de Brasília. *Módulo* 8, nº 32 (mar. 1963): p. 50-56.
- ———. Plano Negev. *Módulo* 10, nº 39 (mar. 1965): p. 1-12.
- ———. Conjunto Panorama. *Módulo* 10, nº 39 (mar. 1965): p. 13-15.
- ———. Conjunto Nordia. *Módulo* 10, nº 39 (mar. 1965): p. 16-26.
- ———. Universidade de Haifa. *Módulo* 10, nº 39 (mar. 1965): p. 27-35.
- ———. Residência. *Módulo* 10, nº 39 (mar. 1965): p. 36-39.

OSCAR NIEMEYER E OS CONCURSOS DE ARQUITETURA NO BRASIL: ENTRE O INSTRUMENTO DEMOCRÁTICO E O CULTO À GENIALIDADE.

OSCAR NIEMEYER AND ARCHITECTURAL COMPETITIONS IN BRAZIL: BETWEEN THE DEMOCRATIC INSTRUMENT AND THE CULT OF GENIOUS

OSCAR NIEMEYER Y LOS CONCURSOS DE ARQUITECTURA EN BRASIL: ENTRE EL INSTRUMENTO DEMOCRÁTICO Y EL CULTO A LA GENIALIDAD.

SIMPÓSIO TEMÁTICO: NIEMEYER PLURAL: ARTE, CULTURA E TÉCNICA

SOBREIRA, Fabiano
Arquiteto e Urbanista, Doutor em Desenvolvimento Urbano; Professor do Centro Universitário de Brasília e do Programa de Pós-graduação do Centro de Formação da Câmara dos Deputados
contato@fabianosobreira.arq.br

V enanparq
Salvador - 2018

OSCAR NIEMEYER E OS CONCURSOS DE ARQUITETURA NO BRASIL: ENTRE O INSTRUMENTO DEMOCRÁTICO E O CULTO À GENIALIDADE.

OSCAR NIEMEYER AND ARCHITECTURAL COMPETITIONS IN BRAZIL: BETWEEN THE DEMOCRATIC INSTRUMENT AND THE CULT OF GENIOUS

OSCAR NIEMEYER Y LOS CONCURSOS DE ARQUITECTURA EN BRASIL: ENTRE EL INSTRUMENTO DEMOCRÁTICO Y EL CULTO A LA GENIALIDAD.

SIMPÓSIO TEMÁTICO: NIEMEYER PLURAL: ARTE, CULTURA E TÉCNICA

RESUMO:
Os concursos de arquitetura são, historicamente, pouco utilizados pelos gestores públicos no Brasil. Em média, são realizados menos de dez concursos por ano, enquanto em países que construíram uma cultura pública de contratação de projetos baseada em concursos, como a Alemanha ou a França, são realizados centenas. Várias são as razões que podem ser apontadas para o "insucesso" dos concursos de arquitetura no Brasil. Uma delas, argumenta-se, é o "culto à genialidade". É nesse contexto que se pretende abordar neste artigo a influência do arquiteto Oscar Niemeyer e do "culto à genialidade" sobre a ausência de uma política pública de concursos públicos de Arquitetura no Brasil.
PALAVRAS-CHAVE: arquitetura, concursos, genialidade, oscar niemeyer.

ABSTRACT:
Architectural competitions are, historically, rarely used by the public managers in Brazil. On average, fewer than ten competitions per year are held, while in countries that have built a competition-based public procurement culture, such as Germany or France, hundreds are held yearly. There are several reasons that may be pointed out for the "failure" of architectural competitions in Brazil. One of them, it is argued, is the "cult of genius". It is in this context, one intends to approach, in this paper, the influence of the architect Oscar Niemeyer and the "cult of genius" over the absence of a public policy of architecture competitions in Brazil .
KEYWORDS: *architecture, competitions, genious, oscar niemeyer.*

RESUMEN:
Los concursos de arquitectura son, históricamente, poco utilizados por los gestores públicos en Brasil. En promedio, se realizan menos de diez concursos por año, mientras que en países que han construido una cultura pública de contratación de proyectos basada en concursos, como Alemania o Francia, se realizan cientos. Varias son las razones que pueden ser apuntadas para el "fracaso" de los concursos de arquitectura en Brasil. En este contexto se pretende abordar en este artículo la influencia del arquitecto Oscar Niemeyer y del "culto a la genialidad" sobre la ausencia de una política pública de concursos públicos de Arquitectura en Brasil .
PALABRAS-CLAVE*: arquitectura, concursos, genialidad, oscar niemeyer.*

INTRODUÇÃO

Os concursos de arquitetura são, historicamente, pouco utilizados pelos gestores públicos no Brasil. Em média, são realizados menos de dez concursos por ano, enquanto em países que construíram uma cultura pública de contratação de projetos baseada em concursos, como a Alemanha ou a França, são realizados centenas anualmente (SOBREIRA, 2014; 2015). Várias são as razões que podem ser apontadas para o "insucesso" dos concursos de arquitetura no Brasil. Uma delas, argumenta-se neste artigo, é o "culto à genialidade".

A gestão de um concurso de arquitetura é complexa, como a de todo instrumento baseado em premissas como democracia, transparência e igualdade de oportunidades, pois expõe em uma "arena pública" (QUINCY, 1801) os conflitos de interesse, os debates e as tomadas de decisão. Tal "exposição pública" promovida pelo concurso nem sempre interessa àqueles gestores que – seja em regimes democráticos ou ditatoriais - priorizam os interesses individuais e a autonomia nas tomadas de decisão, em detrimento do interesse público e da participação coletiva.

Afinal, devem pensar tais gestores: por que enfrentar um processo complexo (e eventualmente controverso) como um concurso, se a solução pode ser facilmente obtida junto ao arquiteto de sua confiança e que ao mesmo tempo goza do respeito do campo profissional, tanto no contexto nacional quanto internacional ? Ao mesmo tempo, a cultura arquitetônica no país foi sempre baseada na qualidade excepcional das individualidades, na originalidade dos traços, enfim, na genialidade.

É nesse contexto que se pretende abordar neste artigo a influência do arquiteto Oscar Niemeyer e do "culto à genialidade" sobre a ausência de uma política pública de concursos públicos de Arquitetura no Brasil.

Este trabalho tem como um dos pontos de partida o artigo publicado em 2013, na revista de Sociologia da USP, intitulado "A gestão da carreira dominante de Oscar Niemeyer" (DURAND e SALVATORI, 2013), em que os autores se debruçam sobre a presença do arquiteto no meio arquitetônico brasileiro e apontam...

> "...os paradoxos e as insatisfações que desabrocham quando alguém se toma e é tomado como *hors concours* em um espaço no qual a vitória em concurso público é considerada o único critério democrático de acesso à grande encomenda governamental (DURAND e SALVATORI, 2013, p.158).

No referido artigo, além de outros eventos, os autores listam alguns concursos que sofreram a influência da presença dominante de Oscar Niemeyer. No presente trabalho, propõe-se retomar, ampliar e traçar um olhar panorâmico sobre esse conjunto de eventos e seus desdobramentos sobre a atual política de contratação pública de projetos.

Outra referência para este trabalho é a pesquisa realizada desde 2016 sobre a recepção editorial dos concursos de projeto nas revistas de arquitetura publicadas entre as décadas de 1930 e 1970 (SOBREIRA e RIBEIRO, 2016; FICHER, SOBREIRA e LEDES, 2017).

NIEMEYER E OS CONCURSOS DE ARQUITETURA

Oscar Niemeyer teve poucas, porém determinantes, participações ou interferências em concursos ao longo dos quase oitenta anos de carreira (1934-2012). O fato de ter sido rapidamente incluído nos círculos políticos relacionados à construção de obras públicas (Getúlio Vargas - 1930-1945 e Juscelino Kubitschek, como prefeito, governador e presidente - 1939-1960) e de ter conquistado muito cedo o respeito e a admiração no campo profissional (em especial por parte de outra figura dominante: Lucio Costa) foram determinantes para que os concursos não fossem necessários para a sua afirmação profissional.

Tanto nos regimes democráticos quanto nos ditatoriais, Oscar Niemeyer sempre esteve bem situado nos meios político e profissional, de forma que as encomendas públicas nunca lhe faltaram, às quais quase sempre respondeu com agilidade, criatividade e originalidade, o que naturalmente conduziu a novas demandas e realizações. Além disso, o discurso de Oscar Niemeyer, sempre associado à originalidade e à inventividade de suas obras, raramente associadas ao trabalho coletivo, reforçaram o mito da individualidade e da genialidade (PEREIRA, 1997; MACEDO, 2008; MACEDO e SOBREIRA, 2009; FICHER e MACEDO, 2014; SILVA, 2014).

No mesmo ano em que foi publicada a Lei 125/1935 que tornava obrigatório o concurso para “edifícios públicos de grandes proporções”, era cancelado o concurso para o Ministério de Educação e Saúde, cujo projeto - como amplamente registrado pela historiografia (SEGRE, 2013) - passaria à responsabilidade do jovem Lucio Costa (33) e de sua equipe de ainda mais jovens colaboradores (alguns deles ex-alunos que participaram da greve da Escola Nacional de Belas Artes em protesto à exclusão do mestre), entre os quais Oscar Niemeyer (28), com a consultoria de Le Corbusier.

Pode-se considerar tal evento como a primeira interferência (mesmo que indireta) de Niemeyer sobre um concurso. O evento e seus desdobramentos foram determinantes para a carreira do arquiteto, que depois assumiu a coordenação dos trabalhos de desenvolvimento dos projetos. As habilidades do jovem discípulo deixaram orgulhoso o mestre Lucio Costa, que escreveu a Le Corbusier, em julho de 1937: “Oscar, que após sua partida tornou-se a estrela do grupo...”. (SANTOS, 1987, p.180).

Em 1936, aos 28 anos, Oscar Niemeyer participou de concursos em que se destacou, porém não venceu: para a Sede da ABI (em co-autoria com Fernando Saturnino de Brito e Cassio Veiga de Sá) e para o Ministério da Fazenda (em co-autoria com José de Souza Reis e Jorge Machado Moreira).

Apesar de não ter vencido o concurso para a sede da ABI, o projeto de Oscar Niemeyer e equipe (terceiro lugar) foi publicado na edição de novembro de 1936 da Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal (Revista PDF). O projeto vencedor, dos irmãos M.M. Roberto, não foi publicado na revista, que em setembro também havia publicado o segundo lugar.

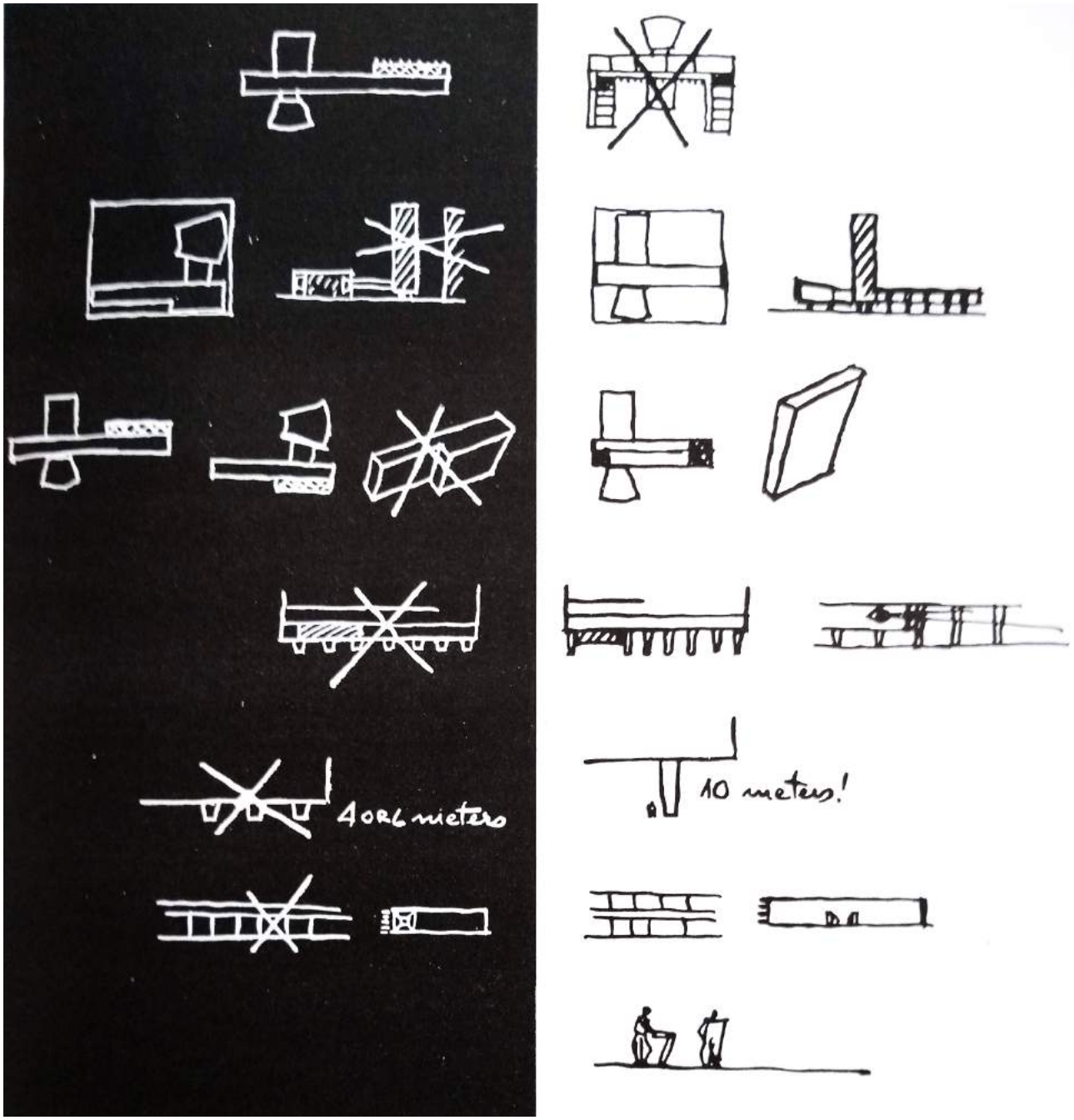


Figura 1: croquis de Oscar Niemeyer sobre a evolução do projeto do MES
Fonte: SANTOS (1987, p.183)

A Revista *PDF*, enquanto esteve sob a direção de Carmen Portinho (até 1937) foi um ambiente editorial acolhedor às ideias de Lucio Costa e seus seguidores. Trata-se de período marcado pelo recolhimento de Costa (pós-afastamento da ENBA) e maturação de suas ideias sobre a arquitetura contemporânea (que seriam materializadas no projeto para a sede do MES).

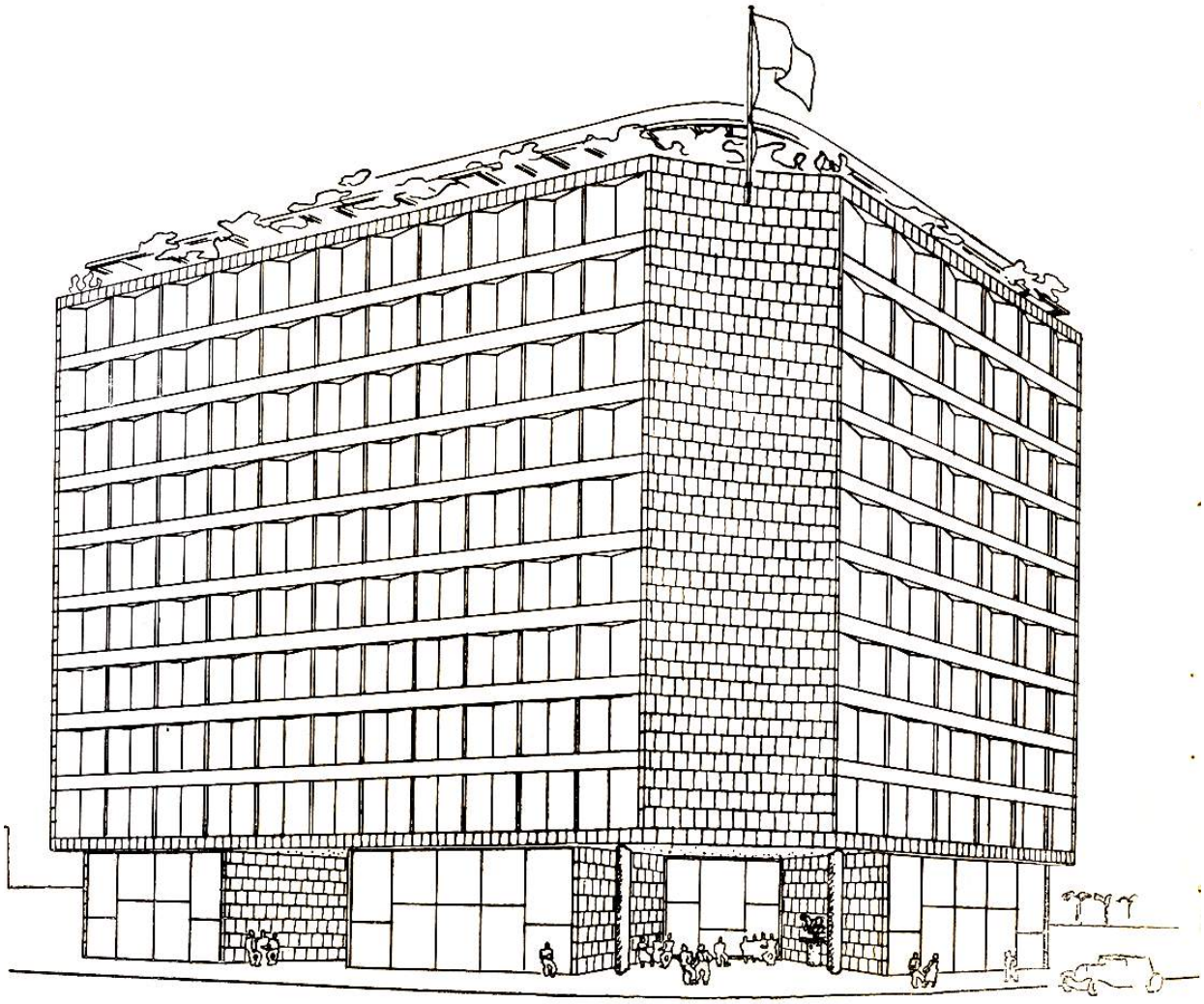


Figura 2: proposta de Oscar Niemeyer, Fernando Saturnino de Brito e Cassio Veiga de Sá para o concurso da sede da ABI, 1936
Fonte: (Revista PDF, n. n.VI, vol. III, novembro de 1936, p.334)

O primeiro número da revista *PDF*, em 1932, por exemplo, publicou o projeto de "Apartamentos econômicos", resultante da parceria entre Costa e Warchavchik, seu companheiro de transformações pedagógicas na ENBA. Em janeiro de 1936 a revista publicou o texto de Lucio Costa (até então inédito) "Razões da nova arquitetura". Em maio, publicou apenas a proposta de Costa (não premiada) para o concurso da Vila Operária de Monlevade, sem referência aos projetos premiados nem aos demais participantes.

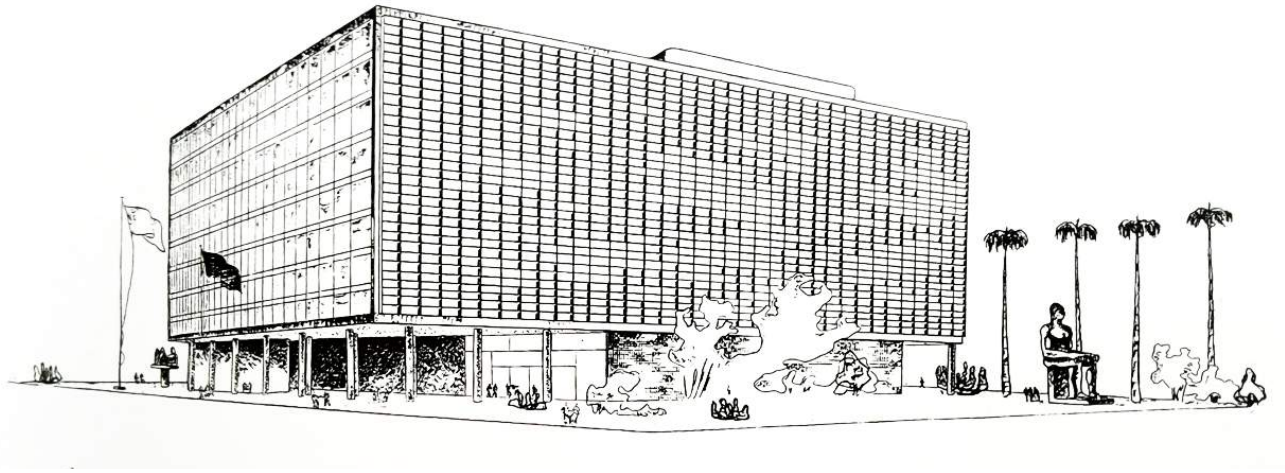


Figura 3: proposta de Oscar Niemeyer, José de Souza Reis e Jorge Machado Moreira para o concurso do Ministério da Fazenda (segundo lugar)
Fonte: (SEGRE, 2013, p.133)

Em 1938, no célebre concurso para o Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Nova Iorque (COMAS, 2010a), Lucio Costa venceu o concurso, mas ao reconhecer a qualidade do projeto classificado em segundo lugar, de Oscar Niemeyer, propôs que fosse realizado um projeto em conjunto com o seu "pupilo". Segundo Costa:

> Levei o Oscar comigo para Nova York a fim de elaborarmos novo projeto para o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de 1939, porque foi depois da vinda de Le Corbusier em 36, por iniciativa minha, que a sua criatividade se revelou subitamente, com grande força inventiva; entendi então que era o momento dele desabrochar e ser reconhecido internacionalmente. (COSTA, 1995, p.194).

O resultado da parceria entre os jovens Niemeyer (30) e Costa (36) no projeto do pavilhão de Nova Iorque foi uma das obras mais emblemáticas da nova geração, que – apesar de efêmera - contribuiria para a celebração da arquitetura brasileira no cenário internacional a partir do *Brazil Builds* (GOODWIN, 1943). O concurso enquanto instrumento de seleção, no entanto, foi subvertido. O vencedor se tornou o juiz e decidiu, contrariando a opção da comissão julgadora, qual projeto deveria ser executado. Afinal, como destacou Costa: "o que estava em jogo era a boa causa da arquitetura." (COSTA, 1995, p. 194)

Até mesmo a encomenda para o Complexo da Pampulha (1940), projeto considerado pelo próprio Niemeyer como o marco fundamental de sua carreira (MACEDO, 2008), resultou do insucesso de um concurso, conforme declarou Juscelino Kubitschek, em 1975:

> Indeciso sobre os caminhos a seguir, resolvi abrir um concurso, de forma a obter a cooperação dos artistas nacionais. Foi outro desapontamento - talvez, se se quiser, a segunda pedra no caminho. Revelaram-se inaceitáveis os projetos apresentados, quase todos vazados em estilo convencional, segundo os padrões dos edifícios públicos. Para se ter ideia, basta dizer que alguns - talvez pela popularidade, na época, do Cassino Hotel Quitandinha - apresentavam variações do mesmo estilo normando, verdadeira aberração em face do gênero fluido de beleza que, na Pampulha, extasiava os olhos." (KUBITSCHECK, 1975, p.15)

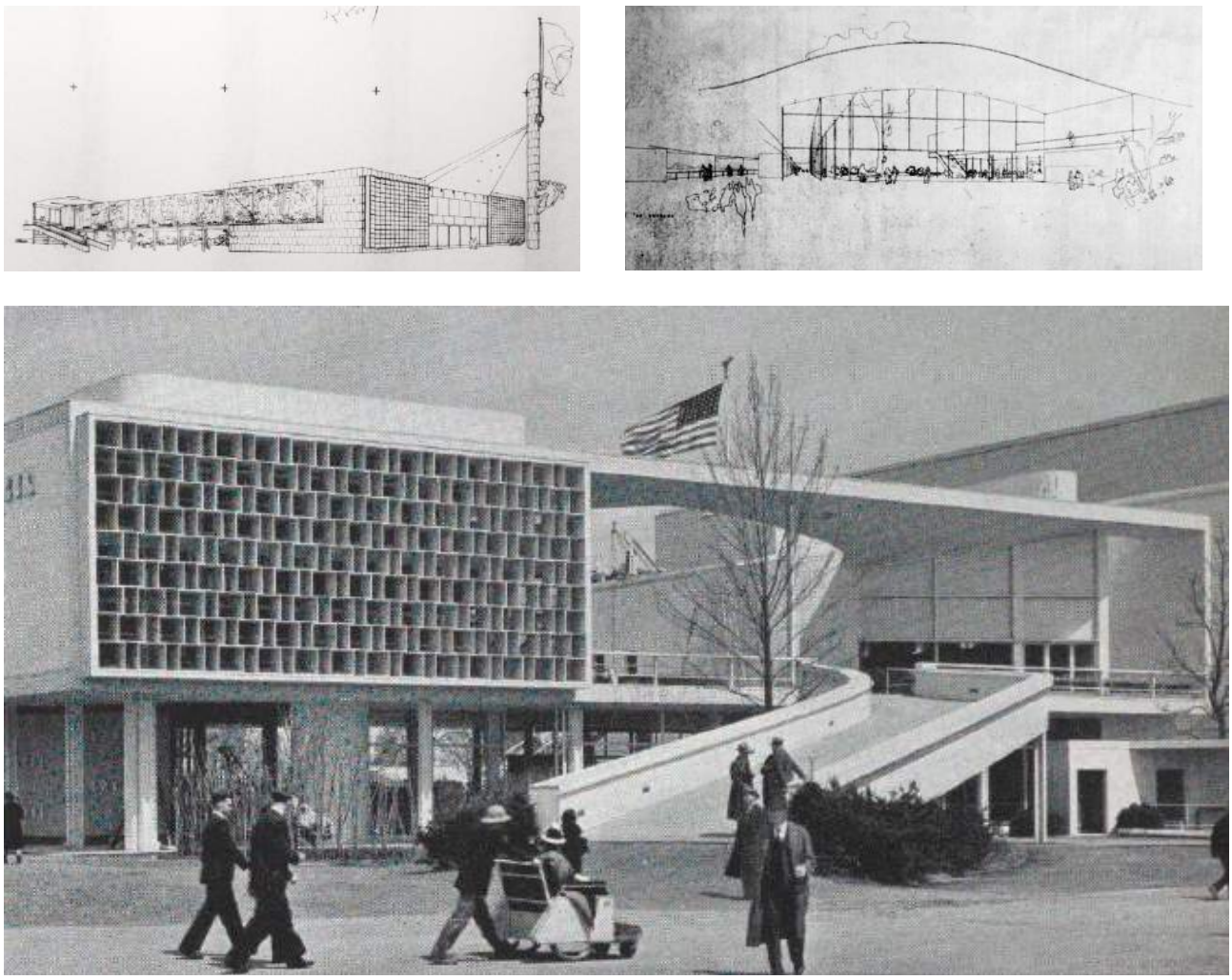


Figura 4: Pavilhao do Brasil em Nova Iorque, 1938/39. Acima, à esquerda: proposta vencedora, de Lucio Costa (Fonte: SEGRE, 2013, p.139). Acima, à direita: segundo lugar, de Oscar Niemyer (Fonte: COMAS, 2010, p.65). Abaixo: pavilhão, projeto conjunto de Costa e Niemeyer (Fonte: Brazil Builds, Goodwin, 1943, p.195)

O conjunto da Pampulha também foi destacado no *Brazil Builds*, ampliando a aura de genialidade em torno do ainda jovem Oscar Niemeyer. O episódio do concurso cancelado para a Pampulha e seus desdobramentos, que culminaram na contratação de Oscar Niemeyer, simbolizam o paradoxo do gestor público, tal como mencionado no início deste artigo, ao ter que optar entre a incerteza do concurso e a certeza da genialidade.

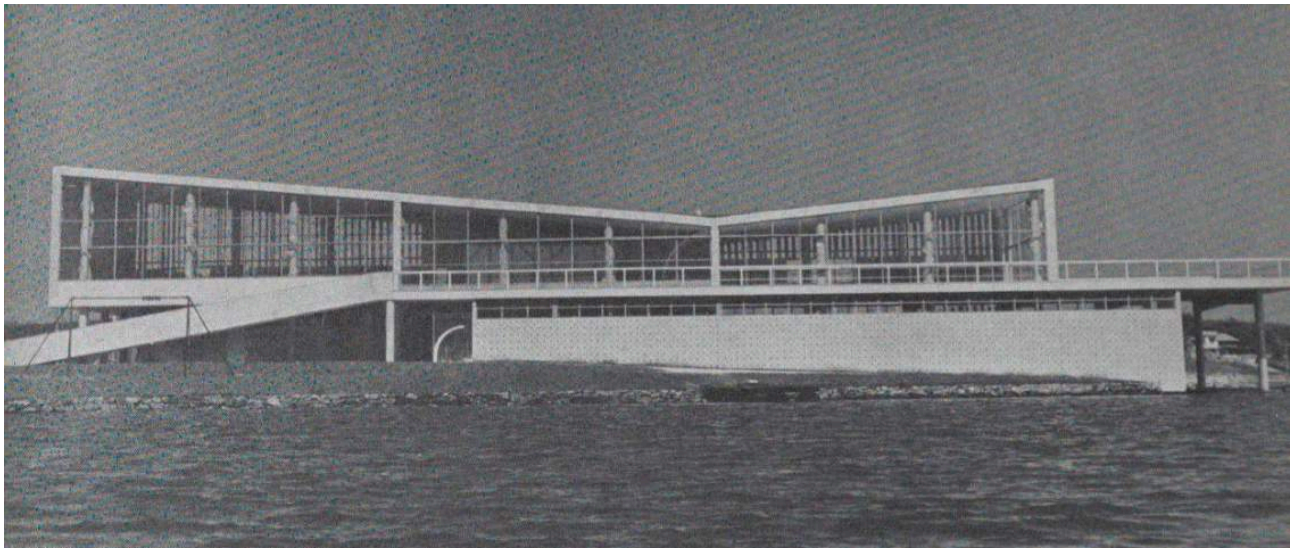


Figura 5: Complexo da Pampulha. Iate Clube. Projeto de Oscar Niemyer. Registro do *Brazil Builds*.
Fonte: (GOODWIN, 1943, p.133)

O Prefeito de Belo Horizonte se tornaria Governador de Minas Gerais, depois Presidente do Brasil, e o seu arquiteto de confiança o acompanharia em cada uma das etapas da vida política, em que a opção pela genialidade prevaleceu em detrimento do concurso.

Em 1941, Niemeyer participou e não foi premiado no concurso para a Escola nacional de Educação Física no Rio de Janeiro. Uma nota publicada na revista *Acrópole* (n.41) em setembro de 1941, assinada pelo Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP), dava a entender que Oscar Niemeyer havia apresentado proposta para o estádio, que havia sido recusada pelo departamento, favorável à realização de concurso:

> Este Departamento, entretanto, ainda que não ponha em dúvida a capacidade técnica e a idoneidade profissional do proponente, atendendo, porém, ao vulto e à elevada estimativa de custo daquelas construções, de caráter monumental, é de parecer que, no caso, se justificaria plenamente a abertura de concurso para a seleção e desenvolvimento do projeto a ser executado conforme estabelece a lei n. 125, de 3 de dezembro de 1935, em seu artigo 5.” (CONCURSO de projetos..., 1941, s.p)

O concurso para o Estádio Nacional (que se tornaria o Maracanã) passou por longo processo de discussões (COMAS, 2010b) que culminaria com a escolha, em 1947, do projeto assinado pela equipe coordenada pelos arquitetos Miguel Feldman, Waldir Ramos, Raphael Galvão, Oscar Valdetaro, Orlando Azevedo, Pedro Paulo Bernardes Bastos e Antônio Dias Carneiro.

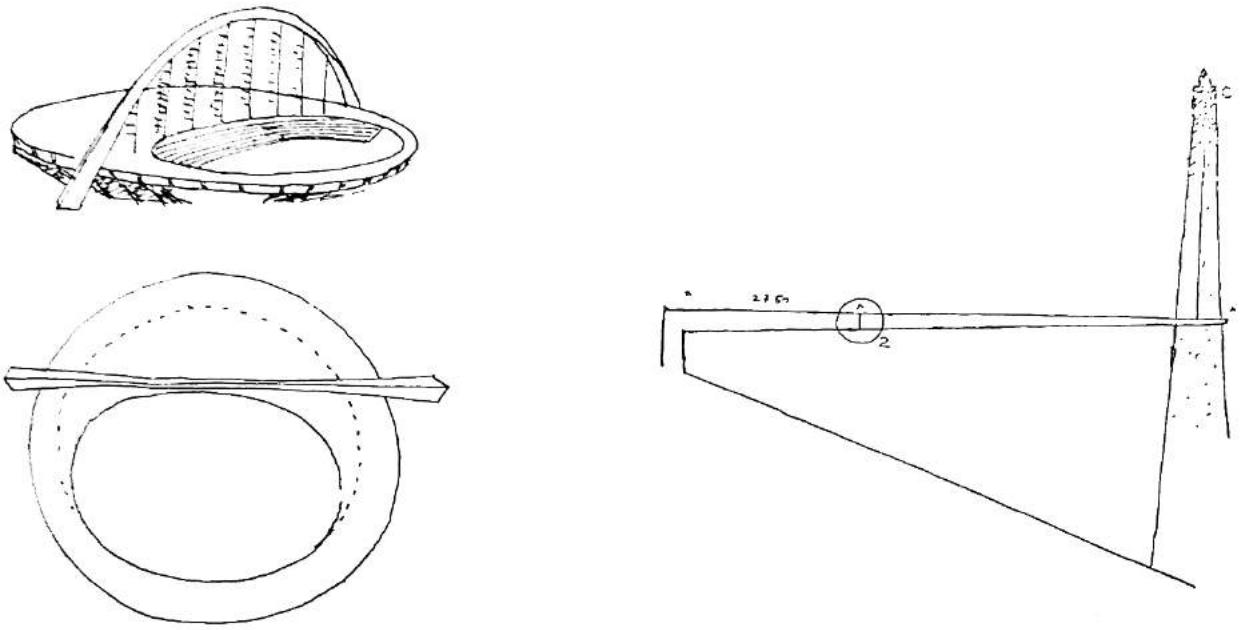


Figura 6: Estádio Nacional (Maracanã). Croquis de Oscar Niemeyer sobre o projeto de sua autoria, submetido ao concurso.
Fonte: (MONDADORI, 1975, p.44)

A proposta de Niemeyer para o Maracanã foi finalmente descartada. Anos depois, Niemeyer admitia a superioridade do projeto finalmente escolhido:

> O tempo passou, e assíduos frequentadores do futebol fomos sentido o nosso equívoco. O importante era, ao contrário, manter em todo o estádio a mesma densidade de público, e com isso o clima de festa desejado se multiplicaria, a euforia geral a se propagar por todo o estádio" (NIEMEYER, 2000, p.23)

Sobre o episódio, Niemeyer ainda acrescentaria detalhes do seu encontro, anos depois, com Getúlio Vargas, que já não estava na presidência quando o projeto do arquiteto foi preterido:

> Quanto equívoco! Recordo-me, muitos anos depois, quando uma noite, estando na casa da embaixatriz Maria Martins, em Petrópolis, o presidente Getúlio Vargas, amigo de seu marido, apareceu dizendo para mim, que nunca o tinha visto antes: "Dr. Niemeyer, se eu tivesse ficado no governo, seu projeto para o Estádio Nacional teria sido construído." Sorri, sem falar nada, mas com vontade de afirmar: "O outro era melhor". (NIEMEYER, 2000, p.23)

Em 1947 Niemeyer venceu o concurso para o Centro Técnico da Aeronáutica, em São José dos Campos, São Paulo, projeto marcado por controvérsias e confrontações, desde o resultado até a contratação e a construção do complexo.

Figura 7: Centro Técnico da Aeronáutica. Projeto de Oscar Niemeyer. Concurso, 1947.
Fonte: Fundação Oscar Niemeyer (http://www.niemeyer.org.br/obra/pro027)

O concurso teria sido determinante para o afastamento entre Niemeyer e Reidy. Os dois, que compartilhavam espaço e até mesmo desenhistas à época (teriam chegado a iniciar a formulação do projeto para o concurso em conjunto) se teriam se desentendido durante o processo (MORI, 2013). O júri destacou a semelhança entre os projetos de Niemeyer e Reidy, porém elegeu o primeiro como vencedor. Reidy chegou a questionar a abordagem do júri e o resultado em reunião do IAB (FLYNN, 2001).

Após assinar o contrato para o desenvolvimento do projeto, o cenário político nacional e internacional de perseguição aos comunistas, militantes e simpatizantes da esquerda levaram ao afastamento de Niemeyer do processo, por parte do então Presidente das República, Eurico Gaspar Dutra, que assumira o posto no lugar de Getúlio Vargas. O episódio teria sido determinante para que Niemeyer não mais concorresse em concursos (DURAND e SALVATORI, 2013).

Naquele mesmo ano (1947), Niemeyer foi convidado a integrar a comissão (composta por dez arquitetos destacados no cenário internacional) que projetou a Sede das Nações Unidas, em Nova Iorque em um "processo colaborativo". Apesar da premissa da colaboração, trata-se de um processo marcado por disputas internas e embates, especialmente entre as ideias de Oscar Niemeyer e de Le Corbusier (SILVA, 2017).

A opção da instituição pela formação de uma "comissão de ilustres" decorre certamente do trauma e das polêmicas em torno do concurso para a Sociedade das Nações em Genebra, vinte anos antes (1927), cujo

resultado havia sido amplamente questionado em um contexto de embates entre o emergente "movimento moderno" e os estilos "classicizantes". Conforme ressalta o pesquisador Jean-Pierre Chupin: "Le Corbusier não se contentou com a derrota, e se utilizou desse concurso como um emblema do combate da arquitetura moderna contra o academicismo, fazendo de seu projeto um verdadeiro símbolo" (CHUPIN, 2014, p.211).

Quanto às colaborações e aos embates no processo "colaborativo-competitivo" para o projeto das Nações Unidas em Nova Iorque, em determinado momento várias possibilidades estavam sendo traçadas e discutidas pelos arquitetos da comissão. Ao final de longo processo de discussões, a proposta de Oscar Niemeyer (esquema 32) foi acolhida e em seguida combinada à de Le Corbusier (esquema 23), gerando o esquema 23-32, utilizado como base para a versão final do projeto. Sobre a "disputa" entre Niemeyer e Corbusier e as discussões em torno dos "esquemas" propostos por cada arquiteto, o arquiteto Elcio Gomes (2017) destaca:

> Ao término da reunião, Corbusier declarou que estava de acordo com a definição e disse que o projeto de Niemeyer era elegante. No entanto, os registros em seu caderno apontam o real sentimento sobre a decisão, em favor do esquema escolhido, com dois desenhos emblemáticos. No primeiro representa a graciosidade de uma figura humana em repouso, marcada com o número 23, no segundo o tronco decapitado flutuando e as pernas cortadas, com o número 32 (SILVA, 2017, p.77)

A obra da Sede das Nações Unidas em Nova Iorque foi concluída em 1952, mesmo ano em que a Prefeitura de São Paulo realizou mais um concurso para o Paço Municipal de São Paulo (outros eventos haviam sido realizados e cancelados em 1939 e 1946). O novo concurso foi também cancelado e Oscar Niemeyer (que não havia participado do concurso) apresentou proposta alternativa, em conjunto com Eduardo Corona (principal articulista da revista *Acrópole*) e equipe da prefeitura.

Naquela ocasião Niemeyer, além de já gozar de prestígio nacional e internacional (a participação no projeto para as Nações Unidas contribuiu naturalmente para isso), já era bastante respeitado nos meios político e profissional de São Paulo, onde era responsável por uma série de projetos e obras (construídas ou em andamento), como os edifícios Montreal (1950), Califórnia (1950), Copan (1951) e Eiffel (1952), além do importantíssimo Parque Ibirapuera, inaugurado em 1954 (FICHER, SOBREIRA e LEDES, 2017), que apesar de se tratar de obra pública de relevância, foi encomendado a Niemeyer sem a realização de concurso.

Em março de 1953 foi publicado o número 179 da *Acrópole*, que traz na capa imagem a proposta de Oscar Niemeyer para o Paço Municipal. O artigo "O Paço Municipal de São Paulo" é assinado por Carlos Gomes Cardim Filho (CARDIM FILHO, 1953), Diretor do Departamento de Urbanismo de São Paulo (e um dos autores do projeto) traz breve histórico sobre os concursos realizados anteriormente para o Paço e as razões do cancelamento do último. De acordo com Cardim Filho, inscreveram-se 23 concorrentes, tendo sido apresentados apenas 11 projetos.

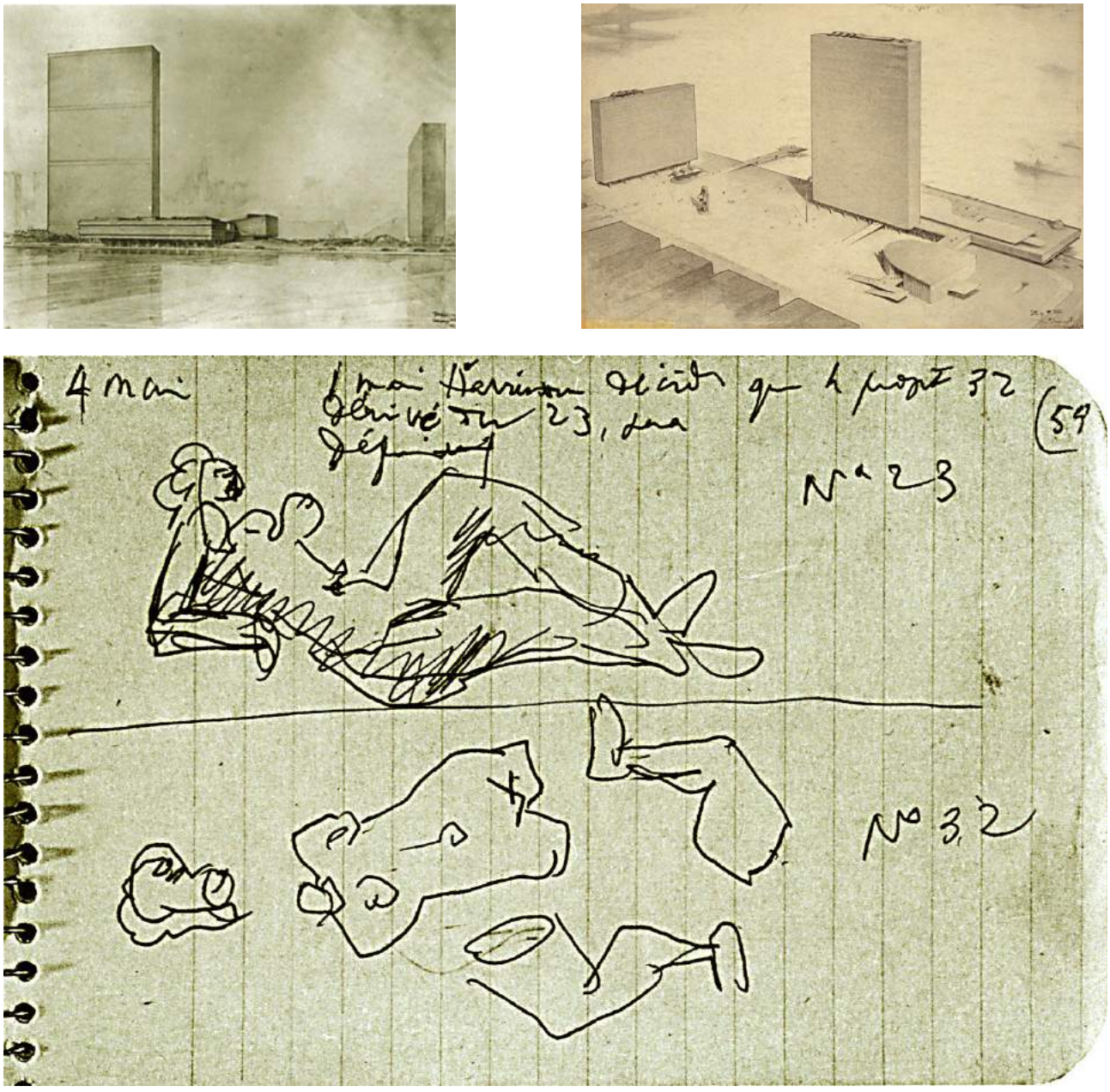


Figura 8: Projeto da Sede das Nações Unidas.
Acima, à esquerda: esquema 23, de Le Corbusier. Acima, à direita, esquema 32, de Oscar Niemeyer (desenhos de Hugh Ferris). Abaixo: registros do caderno de anotações de Le Corbusier, em que o arquiteto franco-suiço revela sua insatisfação com o descarte de seu esquema, em favor do esquema proposto por Niemeyer.
Fonte: (SILVA, 2017, p. 69, 74 e 78)

Como razões para o insucesso do concurso para o Paço Municipal de São Paulo, o Júri teria mencionado, segundo Cardim, o prazo exíguo diante da complexidade do objeto (90 dias). O autor argumenta que nenhum dos concorrentes abordou suficientemente "o problema preliminar e básico de urbanização e preparo plástico do espaço aberto proposto", em especial o desafio da inclusão de grandes auditórios no programa. O autor ainda afirmou que todos os projetos apresentaram infrações às exigências do edital, destacando o parecer final do Júri: "Assim sendo, não haveria prêmios a conferir e anteprojetos a classificar" (CARDIM FILHO, 1953).

Diante do parecer do Júri, o Prefeito consituiu uma "Comissão Orientadora" (talvez inspirada na comissão das Nações Unidas, porém com a participação de apenas um ilustre) que seria responsável pelo novo projeto do Paço Municipal, sob a coordenação do próprio Carlos Cardim, em conjunto com os arquitetos Oscar Niemeyer, Alfredo Giglio, Julio Cezar Lacreta, Carlos Lodi, Mario Henrique Pucci e Eduardo Corona. O projeto não foi construído e não houve outro concurso para o Paço Municipal.

Cinco anos depois foi lançado o edital para o concurso para o Plano Piloto de Brasília, em 1957, que é certamente o exemplo mais emblemático da influência (direta e indireta) de Oscar Niemeyer em uma seleção pública de projetos.

Em Janeiro de 1956, no mesmo mês da posse de JK como Presidente da República, foi publicado artigo do jornalista Geraldo Ferraz no número 26 da revista *Habitat*. Ferraz era o editor responsável pela seção de Arquitetura da revista. No artigo, intitulado "Deve-se sempre proceder a concursos de arquitetura" (FERRAZ, 1956) o jornalista e crítico de arte convoca os arquitetos a uma postura efetiva em defesa dos concursos:

> Visa-se, com isto, além da prática dessas excelências a atingir, uma renovação nos valores humanos que intervirão na história da construção das cidades e dos edifícios. Visa-se eliminar o 'medalhão' garantido pelos favores da autoridade e dos responsáveis – impedindo que o 'medalhão' seja empregado como cartaz de propaganda, o que implica numa nova feição do mercantilismo arquitetônico facilmente exemplificável. Mas se visa, também, a que surjam novos valores na concepção e nos fatores dos melhores projetos, aparição que se tornaria impossível sem que essas questões fossem encaminhadas pela livre escolha entre propostas diversas, apresentadas sob estrito sigilo" (FERRAZ, 1956, p.26)

O artigo de Ferraz foi publicado entre os efeitos e as tensões de uma série de eventos que envolviam encomendas diretas de projetos ao mesmo arquiteto, Oscar Niemeyer: o Complexo do Ibirapuera; o Paço Municipal de São Paulo e os projetos para a Nova Capital, cuja forma de contratação ainda não estava oficialmente anunciada, mas já era objeto de especulações diante dos debates políticos em curso sobre a transferência da capital e o prestígio de Niemeyer junto ao recém-empossado Presidente da República.

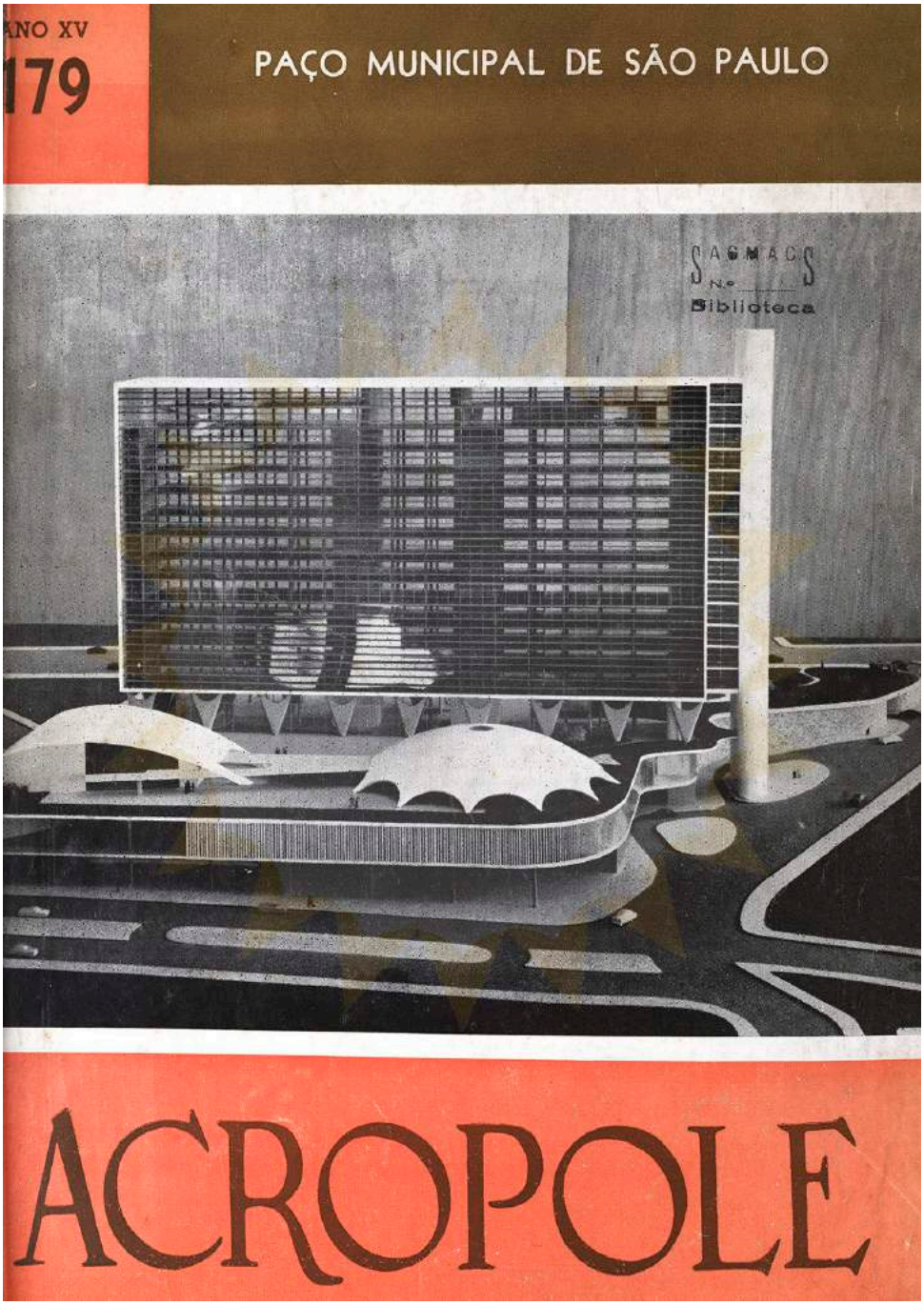


Figura 7: Capa da revista Acrópole, n. 179, mar. 1953.
Projeto de Oscar Niemeyer para o Paço Municipal de São Paulo
Fonte: Acrópole, n.179 (http://www.acropole.fau.usp.br/)

Em fevereiro de 1956 a *Acrópole* (n.210) publicou artigo intitulado "A Nova Capital e os arquitetos" (IAB-SP, 1956a), em que o Instituto ratificava a cobrança de participação dos arquitetos brasileiros no projeto e a necessidade do concurso público. Nessa nota foi apresentada a transcrição de trechos de Ofício enviado pelo IAB à Presidência da República, que continha as premissas do Instituto para o edital do concurso para a Nova Capital:

> ...necessidade de escolher profissionais que participem desde o início dos trabalhos de planejamento definitivo; princípio de concurso público para a escolha desse profissional, ou profissionais ou equipe; o concorrente será brasileiro, podendo posteriormente completar sua equipe com profissionais estrangeiros; constituição de comissão especial de concurso, que prepararia o edital com participação de representante do IAB; constituição de júri, integrado por três urbanistas estrangeiros de renome internacional, dois representantes do IAB, um representante das associações de engenheiros brasileiros, um representante do Presidente da República, sob a presidência do presidente da autarquia; o concurso para escolha de profissional se basearia numa apresentação da ordenação dos trabalhos que deverão constituir o planejamento definitivo, assim como um estudo inicial do plano regional e urbano; princípio da defesa e debate oral dos projetos concorrentes". (IAB-SP, 1956, s.p.)

Na revista *Habitat* (n.31, 1956), em junho do mesmo ano, foi publicado artigo intitulado "Opiniões e diretrizes do Presidente da República", certamente de autoria de Geraldo Ferraz, responsável pela editoria de Arquitetura da revista. Trata-se de artigo que faz referência a uma entrevista concedida pelo Presidente ao jornalista Flávio de Aquino. No artigo a editoria da revista cobra de Juscelino Kubitschek a realização - "sempre" - de concursos públicos:

> Não sabemos porque o presidente da República, que põe um clima de liberdade condicionando o pensamento artístico e a autenticidade, em primeiro plano, não quis fazer referências à necessidade de optar o poder público pela realização SEMPRE de concursos públicos (...) Não conhecemos outro método oficial para que haja incentivo e adequada cooperação, no desenvolvimento das artes plásticas, incluindo nelas arquitetura e urbanismo, do que o cotejo das soluções em relação aos objetivos de construção, de determinação de obra de caráter público." (OPINIÕES..., 1956, s.p.)

Na sequência, o artigo afronta diretamente o Presidente da República e suas preferências pessoais na escolha do arquiteto de confiança para suas obras:

> Se o presidente da República vier a adotar essa orientação [o concurso], e dela não se afastar, para benefício deste ou daquele arquiteto ou pintor, destes ou daqueles grupos de artistas, ele dará também um remate aos rumores de suas preferências para com estes ou aqueles nomes, o que é imprescindível, no papel que lhe cabe de presidir aos brasileiros, sem facção, e sem individualizar a sua estima e a sua consideração, pois o que importa é o meio técnico e profissional, e não estes ou aqueles artistas ou técnicos. (...) O presidente da República não tem outro caminho a seguir a não ser esse, de estabelecer SEMPRE concursos de projetos, quando se trate de incentivar a arte nacional." (OPINIÕES, 1956, s.p.)

A abordagem direta e contundente do artigo é um reflexo claro das tensões em torno dos rumores sobre a iminente contratação de Oscar Niemeyer para realizar o projeto da Nova Capital, o que frustraria as expectativas em torno do concurso.

Em Julho de 1956, na *Acrópole* (n.214), foi publicado o artigo "Novamente a Capital Federal" (IAB-SP, 1956b), que apresenta transcrição de ofício enviado pelo IAB (Departamento Central, presidido por Ary Garcia Roza) ao Presidente da República. No documento são ressaltadas a necessidade de restrição do projeto aos profissionais diplomados e brasileiros e a importância do concurso, como "melhor critério para seleção dos valores (...), em obediência às normas recomendadas para obras de caráter monumental". O documento é finalizado com a defesa de que o IAB fosse o responsável pela organização do concurso, inclusive pela definição do programa e pela composição do júri. A esse respeito, o IAB apresenta uma lista de arquitetos e urbanistas, da qual deveriam ser selecionados os três integrantes estrangeiros da comissão julgadora, "considerando a necessidade de garantir na realização da obra o espírito e os princípios mais adiantados do urbanismo". São apresentados os seguintes nomes: Walter Gropius, Richard Neutra, Percy Marshall, Max Lock, Alvar Aalto, Clarence Stein, Le Corbusier e Mario Pani.

O edital foi lançado no mês seguinte, em 19 de setembro de 1956. Nenhum dos nomes sugeridos pelo IAB foi acolhido pela comissão organizadora do concurso. O edital foi elaborado pela Comissão de Planejamento da Construção e da Mudança da Capital Federal, presidida não por um arquiteto, mas por Ernesto Silva, médico e oficial do Exército.

A *Acrópole* publicou o edital para o concurso do Plano Piloto na íntegra, no número 215 (setembro, 1956) seguido de trechos de entrevista concedida pelo arquiteto Garcia Roza, presidente do IAB - Departamento Central (Rio de Janeiro) ao jornal Última Hora em 28 de setembro, em que apresentava críticas ao documento e aos procedimentos da Comissão:

> A mudança da Capital do Brasil não é um simples loteamento de terras. Sua realização exige estudos especializados, abrangendo vários aspectos, em vista do impacto que causará na região (...) e que passará a ser o centro de todas as atrações, tanto do ponto de vista administrativo, quanto do econômico e social. (...) O referido edital (...) vem causando, nos meios arquitetônicos brasileiros, intensa e desagradável repercussão, uma vez que não vem de encontro ao sugerido pelo Instituto. (IAB-SP, 1956c)

O arquiteto Garcia Roza solicitava, em nome do IAB, revisões no edital do concurso, em especial, nos itens 4 (o que deveria ser apresentado pelos concorrentes); 8 (composição da comissão julgadora), 15 (garantia de contratação do projeto vencedor) e 23 (contratação dos projetos dos futuros edifícios da Nova Capital).

O júri definido pela comissão organizadora do concurso, ao invés de uma composição de ilustres como solicitava o IAB, foi composto por membros de menor evidência na prática profissional e que, portanto, não entrariam em conflito com a visão de Oscar Niemeyer, peça chave da comissão e de todo o processo, não apenas por sua notoriedade nacional e internacional, mas especialmente por ser o arquiteto de confiança do Presidente da República.

Os membros estrangeiros que integraram a comissão, apesar do reconhecimento internacional, não eram "estrelas autorais" em seus campos de atuação, nem pareciam ter o perfil de confrontação com as ideias de Oscar Niemeyer, como poderia ter sido o caso de alguns dos nomes indicados pelo IAB, como Walter Gropius, Richard Neutra, Alvar Aalto, Max Lock ou Le Corbusier. Vale ressaltar, por exemplo, que apesar do respeito e da reverência de Oscar Niemeyer a Le Corbusier, há de se considerar já mencionados atritos e confrontações travados durante o processo de "projeto colaborativo" da Sede das Nações Unidas em Nova Iorque (SILVA, 2017). Além disso, antes da opção pelo concurso, Le Corbusier havia se apresentado como candidato ao

projeto do *Plan Pilote*, opção descartada por Juscelino Kubitschek (TAVARES, 2014). Em relação a Walter Gropius, é notório o episódio (1953) da confrontação decorrente dos comentários do arquiteto alemão sobre a Casa de Canoas e a reação de Oscar Niemeyer. A visão social e humanista de Max Lock certamente se confrontaria à ênfase formal do arquiteto carioca. O austro-americano Richard Neutra, em suas passagens pelo Brasil até então, havia tido mais proximidades com os arquitetos de São Paulo e demonstrava abordagem mais humanista e técnica, além do pouco contato com Oscar Niemeyer (GUERRA, A. e CRITELLI, F., 2013). Os outros nomes, como do mexicano Mario Pani, o estadunidense Clarence Stein ou o finlandês Alvar Aalto, apesar dos importantes trabalhos à época e de serem respeitados em seus respectivos contextos, com boa projeção internacional, mantinham pouca relação com os arquitetos brasileiros e menos ainda com o arquiteto de confiança do Presidente.

A composição final do júri ficou assim definida: Israel Pinheiro (engenheiro civil, deputado federal, presidente da Novacap), como presidente do Júri (sem direito a voto); William Holford (urbanista, Inglaterra) e André Sive (arquiteto, França), representantes estrangeiros; Stamo Papadaki (Estados Unidos) e Oscar Niemeyer, representantes da Novacap; Hildebrando Horta Barbosa, representante do Clube de Engenharia; Paulo Antunes Ribeiro, representante do IAB. Os juízes efetivamente escolhidos para o jogo, à exceção do próprio Oscar Niemeyer e, em menor nível o britânico William Holford, tinham pouca expressividade no meio profissional. Os membros do júri atuaram de forma alinhada com o espírito de síntese proposto no edital, sob a hábil e discreta, porém forte presença de Oscar Niemeyer - discrição quebrada apenas anos depois quando, na publicação de suas memórias, descreveu de forma anedótica e jocosa episódios dos bastidores do julgamento (BRAGA, 2010; BRAGA, 2011). Stamo Papadaki havia publicado a primeira monografia internacional de Oscar Niemeyer anos antes. A aparente sintonia entre os membros do Júri foi quebrada apenas pelo arquiteto Paulo Antunes Ribeiro.

Os planos do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), de realizar um concurso para o Plano Piloto e para as principais obras de arquitetura, não foram concretizados. O concurso foi realizado apenas para o projeto urbano (em que a notoriedade de Lucio Costa também teve seu peso, uma vez que não houve anonimato no concurso) e as obras monumentais foram encomendadas a Niemeyer. Sua presença e o culto à genialidade que se promovia em torno do arquiteto, não apenas afetaram o concurso que escolheu o projeto urbanístico para o Plano Piloto, mas todos os concursos que poderiam ter sido realizados para os principais edifícios públicos da nova capital nas décadas seguintes.

O que se conjectura, enfim, é que Juscelino Kubitschek, diante das pressões dos arquitetos, aceitou promover o concurso sob determinadas condições. A principal delas certamente foi a de não perder o controle do processo. Não havia tempo nem ambiente político para surpresas desagradáveis ou impasses que impedissem ou retardassem a materialização do grande projeto político. Nesse sentido, a escolha da comissão julgadora era determinante para que se alcançasse tal objetivo.

De todas as dúvidas, uma certeza: qualquer que fosse o plano escolhido, os edifícios mais importantes seriam projetados por Oscar Niemeyer. Esse foi outro importante ponto de divergência entre a proposta de edital do IAB e o que foi de fato implementado. De acordo com o item 23 do edital:

> A Comissão de Planejamento da Construção e da Mudança da Capital Federal, considerando que o planejamento de edifícios escapa ao âmbito deste concurso, decidiu que os projetos dos futuros edifícios públicos serão objeto de deliberações posteriores". (IAB-SP, 1956)

Em fevereiro de 1958, já no contexto das obras aceleradas da Nova Capital projetada por Lucio Costa, Oscar Niemeyer retomaria o assunto em seu notório texto “Depoimento”, publicado na revista *Módulo* (n.09) e depois republicado na *Acrópole* (n.237, Julho de 1958). Nesse texto, Niemeyer, além da autocrítica sobre o que considerava suas imposturas projetuais do passado, procurava justificar como “natural” a encomenda recebida do Presidente da República, que havia lhe reservado "apenas a tarefa de projetar os edifícios governamentais":

> ... E agora prossigo, nos prédios de Brasília, aos quais dedico toda atenção, não só por se tratar de obra de grande importância como, também, pelas ocorrências anteriores ao seu desenvolvimento, quando me recusei a aceitar a elaboração do Plano Piloto, pois, juntamente com o Instituto de Arquitetos do Brasil, trabalhava no sentido da organização do concurso público, reservando-me apenas a tarefa de projetar os edifícios governamentais. Incumbência que nada mais era senão a continuação natural dos trabalhos que, desde 1940, vinha realizando, ininterruptamente, para o prefeito, o governador e, finalmente, o presidente Juscelino Kubitschek." (NIEMEYER, 1958, p.6)

O desejado equilíbrio entre o projeto para o plano piloto e os projetos para os principais edifícios (assim como a afinidade entre seus autores) não aparecia explicitamente como critério de julgamento no edital ou como uma das premissas do concurso. No entanto, não se pode negar que a empatia entre os projetos de arquitetura e de urbanismo e entre seus respectivos autores, assim como a notoriedade de ambos, eram aspectos desejados pelos patrocinadores do jogo e foram fundamentais para garantir a “continuação natural dos trabalhos” e a segurança do processo, desejadas por JK.

Os projetos premiados no concurso para o Plano Piloto não foram publicados na revista *Acrópole* na ocasião do resultado (a *Módulo*, naturalmente, dedicou edição especial ao concurso – certamente a publicação mais completa sobre um concurso no Brasil; a *Habitat* e a *Arquitetura e Engenharia* publicaram alguns dos projetos premiados).

O "silêncio" da *Acrópole* seria quebrado apenas três anos depois, em 1960, quando foi publicada edição especial (em português e inglês) na ocasião da inauguração de Brasília (n.256, fevereiro de 1960). Naquela edição, no texto intitulado “Porque Brasília”, Eduardo Kneese de Mello (MELLO, 1960) - em um texto ufanista, que exalta o espírito Bandeirante e está carregado de preconceitos contra a cultura autóctone originária do Brasil - destaca a qualidade do projeto de Lucio Costa e elogia a escolha de Oscar Niemeyer como autor dos principais edifícios.

Jorge Wilheim (que foi um dos concorrentes do concurso e cujo projeto não foi premiado), por outro lado, em seu texto “Brasília 1960, uma interpretação”, publicado no mesmo número da *Acrópole*, apresenta uma série de ricas reflexões, que incluem a pertinência ou não da transferência da capital; a escolha do sítio e, finalmente, a sua crítica sobre a escolha do projeto vencedor e demais projetos premiados. De acordo com o autor, os concorrentes em geral idealizaram Brasília como um gesto, negligenciando “fatores sociais e econômicos que dão vida à cidade”. O autor defendia um projeto que permitisse um crescimento orgânico, em que “o espírito da vida urbana se definiria mais espontaneamente, como resultado do diálogo entre o monumental e o cotidiano”, mas admitia que tal visão “não correspondia à necessidade política de uma mudança rápida”. Por isso, reconhece que o projeto de Lucio Costa “era pelo menos o único que atendia à conjuntura política.” (WILHEIM, 1960, p.39). Além de apreciações sobre o projeto, Wilheim comenta e critica, de forma criteriosa, aspectos da cidade que já se formava e que estava sendo inaugurada (e já desvirtuada), destacando em especial o problema da habitação precária e da exclusão social de grande parte da população

trabalhadora. Finalmente, Wilheim apresenta análise (em grande parte elogiosa) sobre os projetos de Oscar Niemeyer para os edifícios monumentais de Brasília, reconhecendo o seu nome como natural para a autoria dos projetos monumentais, apesar de sutilmente cobrar certa descentralização para os demais projetos da nova capital. Não foram localizados outros registros de arquitetos que tenham se manifestado de maneira enfática, à época (nas revistas estudadas), contra a contratação de Oscar Niemeyer para os edifícios monumentais de Brasília.

Figura 8: Oscar Niemeyer e Lucio Costa.
Fonte: (*Acrópole*, n. 256, fevereiro de 1960. Edição Especial Brasília).

Certamente, o tempo político e a complexidade dos eventos foram determinantes para que o exercício democrático do concurso não fosse aplicado nas principais obras de Brasília. Além disso, Niemeyer já havia demonstrado ao principal patrocinador (e ao campo profissional) as credenciais necessárias. Brasília, resultado de um concurso controverso, foi construída e se tornou Patrimônio Cultural da Humanidade. Os edifícios monumentais se tornaram ícones e alguns são considerados obras-primas de Niemeyer e da Arquitetura Brasileira. Não houve concursos para a maioria dos edifícios públicos da cidade.

Além da participação como júri no concurso para o Plano Piloto, Oscar Niemeyer havia sido membro da comissão julgadora do concurso para a sede do IAB-SP, em 1946. O resultado proposto pelo júri naquele concurso foi o projeto colaborativo, elaborado pelos autores das propostas selecionadas, entre eles Rino Levi, que coordenou os trabalhos de desenvolvimento do projeto executivo. Esse mesmo formato "colaborativo", conforme já mencionado, foi experimentado por Niemeyer no projeto para a Sede da ONU e foi a saída sugerida pelo membro dissidente do júri do concurso para o Plano Piloto, Paulo Antunes Ribeiro, representante do IAB, diante de sua discordância em relação ao resultado e ao processo de julgamento (BRAGA, 2010; TAVARES, 2014).

Em 1971 Niemeyer ainda participou como membro do júri do concurso internacional para o Centre Beaubourg (Pompidou), em Paris, que teve a participação de 681 concorrentes, de 49 países. Os vencedores do concurso foram os então jovens arquitetos Richard Rogers (37), Renzo Piano (33) e Gianfranco Franchini (32). Paulo Mendes da Rocha foi um dos finalistas.

Nas décadas seguintes à inauguração de Brasília (inclusive durante a ditadura militar) a presença de Oscar Niemeyer continuou influenciando a decisão dos gestores, que raramente optaram pelos concursos. A legislação brasileira aprovada no início dos anos 1990 (Lei 8.666/1993) e ainda vigente, se por um lado sugere que o concurso é a "modalidade preferencial" para a contratação de projetos (Art. 13), também admite a contratação por "notória especialização" (Art. 25), termo jurídico para o que a profissão define como "genialidade", artifício utilizado em diversas ocasiões pela Administração Pública para a contratação direta de Niemeyer e outros "notórios especialistas" (sem concursos ou outro meio competitivo).

Em 2018, no documentário intitulado "Flor do Cerrado", sobre a Torre Digital, projeto de Niemeyer construído em Brasília, também contratado sem concursos ou licitações (obra concluída em 2012, ano do falecimento do arquiteto), a arquiteta e professora Sylvia Ficher comenta:

> Durante cinquenta anos ele vai ser responsável pelas principais obras públicas de arquitetura. Então tem um arquiteto que é dono do principal mercado arquitetônico do país... a meu ver, prejudicando o conjunto dos arquitetos brasileiros. (CAZARRÉ, 2018)

No mesmo documentário, o ex-governador do Distrito Federal José Roberto Arruda, ao ser questionado sobre a contratação do projeto da Torre Digital sem concursos, ironiza:

> Sinceramente, eu acho até ridículo (...) essa ação que eu respondo por ter dispensado a licitação para contratar Oscar Niemeyer. Eu vou fazer uma licitação pro Oscar ter que participar da licitação... Imagina se essa regra valesse pro Juscelino. Até hoje ele estaria projetando Brasília. (...) Sobre os arquitetos que discutem o monopólio do Oscar, eu digo o seguinte: eu também gostaria de ter estado no lugar do Pelé lá na copa de 58... eu só não tenho a genialidade dele com a bola no pé, só isso. (CAZARRÉ, 2018)

CONCLUSÕES: CORPORATIVISMO E CULTO À GENIALIDADE

A "onipresença" de Oscar Niemeyer no meio arquitetônico brasileiro e o "culto à genialidade" praticado pela profissão (e adotado pelos gestores), foram determinantes para a ausência de uma política pública de contratação de projetos baseada nos concursos de arquitetura no Brasil.

No entanto, não se pode atribuir a Oscar Niemeyer (que nunca se manifestou publicamente contra os concursos), sua capacidade criativa e inventividade, a falência do sistema de concursos no país. A profissão, que cultuou o gênio e que utilizou o concurso apenas quando conveniente (e muitas vezes de forma corporativa), é certamente a principal responsável.

Entre os anos 1930 e 1970, em algumas oportunidades em que a profissão se manifestou sobre a opção entre o concurso e a contratação direta, a última prevaleceu. Este foi o caso do artigo publicado em 1962 pelo respeitado arquiteto Eduardo Corona (principal articulista da revista *Acrópole* e colaborador de Oscar Niemeyer em alguns projetos), intitulado "Concursos de arquitetura e a defesa do trabalho do arquiteto":

> O principal aspecto negativo que deve ser observado é o do concurso em si mesmo. Isto é, nem sempre é recomendável um concurso. Não é toda e qualquer realização arquitetônica que deve requerer um concurso. O concurso deve ser levado a efeito na medida que ofereça aos arquitetos e à sociedade um problema novo, uma solução diferente para o tema social e arquitetônico ao mesmo tempo ou uma obra de grande interesse público. (...)No demais, é necessário que o cliente, o particular ou o governo, tenha confiança no desempenho profissional do arquiteto, lhe dê diretamente o trabalho, da mesma forma que nós outros agimos em relação aos demais profissionais liberais. (CORONA, 1962, s.n.p).

No mesmo ano, também na *Acrópole* (n.287, outubro de 1962), foi publicado texto do arquiteto Sylvio de Vasconcellos (também prestigiado nos meios acadêmico e profissional, em especial em Minas Gerais):

> ...depois de larga experiência no assunto, convenci-me da inconveniência total dos concursos de arquitetura, concursos aliás que nenhuma outra profissão adota, salvo em caso de provimento de cargos... O concurso é ainda uma reminiscência dos salões, do academismo e das belas artes, que nenhuma vantagem traz à profissão, expondo-a a situações desagradáveis que, mesmo beneficiando a um ou outro profissional, prejudica sensivelmente aos demais (VASCONCELLOS, 1962, p. 304).

Curiosamente, em todo esse período, a tomada de posição mais enfática em defesa dos concursos não veio da profissão. O já mencionado crítico e jornalista Geraldo Ferraz (editor da *Habitat*) foi um dos poucos que em mais de uma ocasião defendeu o concurso. No mesmo texto, mencionado anteriormente, publicado em 1956, Ferraz, depois de defender incondicionalmente o concurso, convoca os arquitetos a fazerem o mesmo:

> O que visa o articulista é uma 'ação' e não apenas um palavreado sem função no tempo. A mesma questão de moralidade, política, administrativa, de relações humanas, que está no impulso de toda melhora na vida coletiva, organizada em instituições e em associações, leva-nos a reclamar para o bom funcionamento das atividades criadoras da construção – na arquitetura e no urbanismo, a competição das propostas... A recomendação do IAB não é, portanto, uma recomendação abstrata, inócua, literária – e se ela não se tornou ação, a culpa recai nos próprios arquitetos... (FERRAZ, 1956, p.26)

Em síntese, os diversos eventos marcados pela presença de Oscar Niemeyer na realização (ou no cancelamento) de concursos de arquitetura revelam que o "culto à genialidade" – ou seja, a reverência à individualidade criativa e à notoriedade – foi o argumento hostil mais invocado em oposição ao processo transparente de contratação de projetos por concurso (FICHER, SOBREIRA e LEDES, 2017). Ao longo da história, diante da alternativa entre um controverso certame aberto e a segurança da contratação de um "gênio", em várias ocasiões o gestor público optou (com a omissão da profissão) pelo segundo caminho. Diríamos, nesse sentido, que o culto à genialidade fez mal Arquitetura Brasileira.

REFERÊNCIAS:

BRAGA, Milton. **O concurso de Brasília: Sete projetos para uma capital**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BRAGA, Aline. **(Im)Possíveis Brasílias: Os projetos apresentados no concurso do Plano Piloto da Nova Capital Federal**. São Paulo: Alameda, 2011.

CARDIM FILHO, Carlos. "O Paço Municipal de São Paulo". **Acrópole**, São Paulo, n.179, mar. 1953.

CAZARRÉ, Érico. **Flor do Cerrado**. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hc-wOuSYaxs> Acesso em 14 ago. 2018.

CHUPIN, Jean-Pierre. Quando julgar é conceber um projeto. In: SOBREIRA, F.; GANEM, R.; ARAÚJO, S. (Org.). **Qualidade e Sustentabilidade do Ambiente Construído**. Brasília: Edições Câmara, 2014. p. 209-221. Disponível em: <http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/16460> Acesso em: 5 ago. 2018.

COMAS, Carlos. "Feira Mundial de Nova York de 1939: O Pavilhão Brasileiro". **Arqtexto**, Porto Alegre, n. 16, p. 56-97, 2010. Disponível em: < https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/03_CEC.pdf> Acesso em: 5 ago. 2018.

COMAS, Carlos. "Niemeyer e o Maracanã 1936-2011". **Arqtexto**, Porto Alegre, n.17, p. 16-63, 2010. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_17/02_CC_NIEMEYER%20E%20O%20MARACANA~.pdf> Acesso em 8 ago. 2018.

CONCURSO de projetos para o estádio nacional, **Acrópole**, São Paulo, n.41, set. 1941. Disponível em: <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/41> Acesso em: 5 ago. 2018.

DURAND, José.; SALVATORI, Elena. "A gestão da carreira dominante de Oscar Niemeyer". **Tempo Social.** São Paulo: USP. Vol. 25, n. 2, pp. 157-80, 2013.

CORONA, Eduardo. "Concursos de arquitetura e a defesa do trabalho do arquiteto". **Acrópole**. São Paulo: N.283, Junho de 1962.

COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

FERRAZ, Geraldo. "Deve-se, sempre, proceder a concursos de arquitetura". **Habitat**. São Paulo, n. 26, pp. 23-25, 1956.

FICHER, Sylvia, SOBREIRA, Fabiano e LEDES, Bárbara. "Concursos em revista: contrapontos entre Acrópole e Habitat, 1950 a 1965". In: X SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL. **Anais…** Uberlândia, 2017.

FICHER, Sylvia. e MACEDO, Danilo. Oscar Niemeyer, arquitetura narrada: Módulo, 1a série, 1955-65. In: **Leituras em Teoria da Arquitetura**. Bronstein et al, Org. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.

FLYNN, Maria Helena. **Concursos de arquitetura no Brasil 1850-2000. Sua contribuição para o desenvolvimento da arquitetura**. São Paulo, FAU/USP, 2001. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

GOODWIN, Philip. **Brazil Builds: Architecture New and Old 1652**. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1943. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2304_300061982.pdf> Acesso em 5 ago. 2018.

GUERRA, Abilio ; CRITELLI, Fernanda. Richard Neutra e o Brasil. **Arquitextos**, São Paulo, n. 159.00, 2013. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.159/4837> Acesso em 5 ago. 2018.

IAB-SP (Boletim). "A Nova Capital e os arquitetos". **Acrópole**, São Paulo, n. 209, fev. 1956. Disponível em: <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/209> Acesso em: 5 ago. 2018.

IAB-SP (Boletim). Novamente a Capital Federal. **Acrópole**, São Paulo, n.214, jul. 1956. Disponível em: <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/214> Acesso em: 5 ago. 2018.

IAB-SP (Boletim). Entrevista concedida pelo arquiteto Garcia Roza ao jornal Última Hora. **Acrópole**, São Paulo, n. 215, ago. 1956. Disponível em: <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/215> Acesso em: 5 ago. 2018.

KUBITSCHEK, Juscelino. "Os caminhos da Providência". Entrevista. **Módulo**. Rio de Janeiro: n.41, 1975.

MACEDO, Danilo. **As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1939-1955**. Brasília: Edições Câmara, 2008.

MACEDO, Danilo; SOBREIRA, Fabiano (Org.) **Forma Estática - Forma Estética: Ensaios de Joaquim Cardozo sobre Arquitetura e Engenharia**. Brasília: Edições Câmara, 2009.

MELLO, Eduardo. Porque Brasília. **Acrópole**, São Paulo, n. 256, fev. 1960. Disponível em: <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/372> Acesso em: 5 ago. 2018.

MONDADORI, A. (Edit.) **Oscar Niemeyer**. Roma: Gruppo Creazioni Editoriali, 1975.

MORI, R. **Centro Técnico de Aeronáutica. Do concurso de anteprojetos aos edifícios esquecidos de Niemeyer**. Trabalho Final de Graduação. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013. Disponível em: <https://issuu.com/renatabmori/docs/issuu> Acesso em: 8 ago. 2018.

NIEMEYER, Oscar. "Depoimento". **Módulo**, Rio de Janeiro, n. 09, fev. 1958. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 5 ago. 2018.

NIEMEYER, Oscar. **Minha Arquitetura**. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

OPINIÕES e diretrizes do Presidente da República. **Habitat**, São Paulo, n. 31, jun. 1956.

PEREIRA, Miguel. **Arquitetura, texto e contexto. O discurso de Oscar Niemeyer**. Brasília: Editora UnB, 1997.

QUINCY, Quatremère. **Encyclopédie Méthodique – Architecture**. Tomo II (Concours). Paris, 1801. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857195> Acesso em 6 ago. 2018.

SANTOS, Cecília. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Projeto Editora, 1987.

SEGRE, Roberto. **Ministério da Educação e Saúde. Ícone urbano da modernidade brasileira**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2013.

SILVA, Elcio. **Os palácios originais de Brasília**. Brasília: Edições Câmara, 2014.

SILVA, Elcio. **Nações Unidas e Congresso Nacional, conexões e preservação**. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, 2017.

SOBREIRA, Fabiano. Concursos de projeto: instrumentos para a qualidade e a sustentabilidade da arquitetura e dos espaços públicos. In: **Qualidade e Sustentabilidade do Ambiente Construído**. Edições Câmara, Brasília, 2014.

SOBREIRA, Fabiano.; WANDERLEY, Vanessa. Concursos de arquitetura no Brasil de 2005 a 2014: Breve panorama analítico. **Arquitextos**, São Paulo, n. 181.05, jun. 2015. Disponível em:

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.181/5598> Acesso em: 6 ago. 2018.

SOBREIRA, Fabiano. e RIBEIRO, Paulo. "O lugar dos concursos na propaganda da Arquitetura Moderna Brasileira: registros e análises das revistas Acrópole e Módulo entre 1955 e 1965"**. 11º Seminário Nacional Docomomo**. Anais. Recife, 2016.

TAVARES, Jeferson. Projetos para Brasília: 1927-1957. Brasília: Iphan, 2014.

VASCONCELLOS, SYLVIO. "Carta resposta ao artigo Concursos de arquitetura e a defesa do trabalho do arquiteto". **Acrópole**, São Paulo, n. 287, p. 344, out. 1962. Disponível em: <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/287> Acesso em: 5 ago. 2018.

WILHEIM, Jorge. "Brasília 1960, uma interpretação". **Acrópole**, São Paulo, n. 256, fev. 1960. Disponível em: <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/372> Acesso em: 5 ago. 2018.

V enanparq
Salvador - 2018

PRÉ-MOLDAGEM À BRASILEIRA: NIEMEYER, ACADÊMICOS, TEÓLOGOS E MILICOS | 1962-68

BRAZILIAN PRECAST: NIEMEYER, ACADEMICS, THEOLOGIANS AND MILITARY

PREFABRICADOS BRASILEÑOS: NIEMEYER, ACADÉMICOS, TEOLÓGICOS Y MILITARES

SIMPÓSIO | NIEMEYER PLURAL: ARTE, CULTURA E TÉCNICA

VASCONCELLOS, Juliano Caldas de
Mestre em Arquitetura; Professor da UFRGS e Uniritter
jcvasc@ufrgs.br

PRÉ-MOLDAGEM À BRASILEIRA: NIEMEYER, ACADÊMICOS, TEÓLOGOS E MILICOS | 1962-68

BRAZILIAN PRECAST: NIEMEYER, ACADEMICS, THEOLOGIANS AND MILITARY | 1962-68

PREFABRICADOS BRASILEÑOS: NIEMEYER, ACADÉMICOS, TEOLÓGICOS Y MILITARES | 1962-68

SIMPÓSIO | NIEMEYER PLURAL: ARTE, CULTURA E TÉCNICA

RESUMO:
O presente trabalho aborda as primeiras ações do concreto pré-moldado no Brasil através de projetos de Oscar Niemeyer em Brasília, sendo selecionadas três obras que se utilizam da combinação de elementos construtivos não só como estratégia para se ganhar tempo e economia na construção através de componentes repetitivos e com menor quantidade de cimbramento, mas também como garantia de estabilidade ao se valer do monolitismo da estrutura tradicional em concreto armado *in loco* para se equilibrar o sistema como um todo.
PALAVRAS-CHAVE: Niemeyer; estrutura; pré-moldado; construção.

ABSTRACT:
The present work studies the first actions of precast concrete in Brazil through projects of Oscar Niemeyer in Brasilia, selecting three works that use the combination of constructive elements not only as a strategy to save time and saving in construction through components repetitive and shorter amounts of shoring, but also as a guarantee of stability when using the monolithic traditional structure in reinforced concrete in loco to balance the system as a whole.
KEYWORDS: *Niemeyer; structure; precast; construction.*

RESUMEN:
El presente trabajo estudia las primeras acciones del concreto preformado en Brasil a través de proyectos de Oscar Niemeyer en Brasilia, siendo seleccionadas tres obras que se utilizan de la combinación de elementos constructivos no sólo como estrategia para ganarse tiempo y economía en la construcción a través de componentes repetitivos y con menor cantidad de puntales, pero también como garantía de estabilidad al valerse del monolitismo de la estructura tradicional en concreto armado in loco para equilibrar el sistema como un todo.
PALABRAS-CLAVE*: Niemeyer; estructura; preforma; construcción.*

INDÚSTRIA E CONSTRUÇÃO

> Além do ar condicionado, que já é uma realidade, e o complemento lógico da arquitetura moderna (é expressiva a anedota-reclame do médico que recomenda ao doente a frequência assídua ao cassino da Urca) – é imprescindível que a indústria se apodere da construção, produzindo, convenientemente apurados, todos os elementos de que ela carece, para podermos chegar àquele grau de perfeição de que as carrocerias de automóvel são amostra animadora. (COSTA, 1934)

A industrialização está essencialmente associada aos conceitos de organização e de fabricação em série, elementos esses que são entendidos a partir de um estudo mais amplo das relações de produção envolvidas e da mecanização dos meios de produção[1]. Já no princípio do século XIX, a Revolução Industrial, iniciada na Europa no século anterior começava a influir no Brasil substituindo a produção artesanal pela mecânica padronizada e em série. Com a conquista dos mercados, a industrialização difundia novas normas de pensamento e ação que conduziram o arquiteto, o engenheiro, o construtor a considerarem os problemas não em termos de manufatura, mas no de indústria, criando a mentalidade propícia a esse campo de atividade. Do período Getúlio Vargas a Juscelino Kubistchek e do *boom* construtivo do pós-guerra, tivemos o início de uma industrialização em um país que deixava de ser conhecido como uma nação predominantemente agropastoril para dar lugar a um país com o desenvolvimento dos setores mais sofisticados de produção, como os de metalurgia, siderurgia e mineração. Abordar os aspectos da conjuntura histórica e econômica da época nos permite compreender melhor o sentido do esforço em se estabelecer uma nova lógica de construção, consolidando uma espécie de "estilo de época"[2]. Dentro desse período de revalorização das práticas projetuais ligadas ao movimento moderno é importante entender como o tema da industrialização e pré-fabricação da construção aconteceu no início da década de 1960 no Brasil. Além disso, as questões que envolvem a discussão a respeito dos elementos de arquitetura que formam a imagem do edifício moderno são fundamentais para o entendimento da produção arquitetônica.

Foi em Brasília, mais especificamente na UnB, que a pré-fabricação/pré-moldagem[3] teve seu início no Brasil durante a década de 1960. Oscar Niemeyer convidou o arquiteto João Filgueiras Lima (Lelé) para trabalhar nas obras da nova universidade como secretário executivo, como coordenador do curso de pós-graduação e responsável pelo curso de técnica de construção do curso de arquitetura que estava sendo criado. A partir da liderança de Niemeyer – e da participação fundamental de Lelé na maioria absoluta deles[4] – seis projetos foram executados: uma unidade empilhável de habitação para estudantes, chamada de "Protótipo" (1962), os Pavilhões de Serviços Gerais (1962-64), o escritório do Centro de Planejamento/CEPLAN (1962-63), o Instituto Central de Ciências – ICC (1963-71), o Instituto de Teologia Católica (1963) e, mais tarde, o bloco principal do Quartel-General do Exército (1968-72). Dessas seis realizações, três são concebidas originalmente como pré-moldadas, mas acabam por utilizar um sistema construtivo misto. No ICC da UnB, no Instituto de Teologia e no QGEx o sistema estrutural é composto de peças moldadas in loco e peças pré-moldadas (sejam elas elaboradas no canteiro de obras ou em incipientes instalações fabris). Nestes casos,

[1] Cf. BRUNA, Paulo. **Arquitetura, Industrialização e Desenvolvimento**. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 308p.
[2] Cf. BASTOS, M. A. J.; ZEIN, R. V. **Brasil: Arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2011. 425p.
[3] Nesta pesquisa se utiliza o termo pré-moldagem como "definidor do emprego de elementos de concreto moldados fora de sua posição definitiva de utilização na construção". Cf: EL DEBS, Mounir Khalil. **Concreto Pré-moldado: Fundamentos e aplicações.** São Carlos: EESC-USP, 2000. p.5.
[4] Lelé participou das soluções construtivas e na finalização dos projetos da UnB, além do cálculo estrutural do Bloco 1 do QGEx. Ver mais em GUIMARAENS, Cêça; TAULOIS, Cláudio; MAGALHÃES, Sérgio Ferraz. **Arquitetura Brasileira após Brasília/Depoimentos**. Rio de Janeiro: IAB - Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1979.

"*parte da estrutura é realizada no processo tradicional e o resto – vigas, lajes, paredes interiores etc. em pré-moldado*" (NIEMEYER, 1993 p.45).

A análise estrutural, por sua vez, exige mais trabalho e conhecimento, pois cada peça deve ser examinada não só no funcionamento da obra pronta, mas também diante das situações que ocorrem até a sua posição final.[5] Nessa fase, o principal desafio é o planejamento para a execução do edifício como um esquema de fabricação, transporte e montagem de peças. Tarefa importante nesse sentido é a chamada decomposição das partes estruturais, buscando, não só viabilizar peças adequadas a essas tarefas, mas também garantir que as transições entre as partes e o conjunto como um todo atenda a determinados critérios de rigidez, próprios para os sistemas montados, a fim de garantir o equilíbrio estático da construção.[6]

Figura 1: construção pré-moldada da Plataforma Rodoviária em primeiro plano, com as obras em aço dos Ministérios ao fundo.
Fonte: ArPDF

[5] A primeira norma técnica específica para regular esse tipo de estrutura foi a NBR 9062, chamada de "*Projeto e execução de estruturas de concreto pré-moldado*" de setembro de 1985. Anteriormente a essa data não existiam normativas a respeito dessas solicitações no Brasil.
[6] Cf. MOKK,1969, "Construcciones con materiales prefabricados de hormigón armado".

ANTES DE TUDO, O CEPLAN

A partir da criação do CEPLAN, Niemeyer passou a permanecer mais tempo em Brasília do que no Rio de Janeiro. Porém, os compromissos internacionais de Oscar impediram que ele acompanhasse a obra do CEPLAN. As vésperas de viajar para o exterior, Niemeyer deixa definido o projeto, conforme declara Lelé:

> [...] na véspera do Oscar ir embora ele delineou aquele projetinho, o espaço do CEPLAN. Ele viajou e disse: "seja o que Deus quiser". Nesse ínterim o Darcy pressionou e o Oscar, que já tinha estudado aquela questão, disse 'vamos fazer em pré-moldado'. As primeiras peças do CEPLAN foram desenhadas, ele viajou e o Darcy, na mesma hora, disse: 'nós temos que fazer não é só o CEPLAN, temos que fazer o prédio para a Música, o ICA e mais um auditório'. E aí surgiu aquele conjunto [...] (Entrevista em 29 fev. 2012 em CAVALCANTE, 2015 p. 87)

Além de Niemeyer e Lelé, outros arquitetos colaboraram com os trabalhos do CEPLAN. Eram instrutores, mas ao mesmo tempo eram alunos de pós-graduação e professores, exercendo a docência sob a direção de pesquisadores com a carreira mais adiantada. O CEPLAN era um ambiente de planejamento, mas ao mesmo tempo de pesquisa, intervindo em todas as questões – construtivas ou acadêmicas – relacionadas à arquitetura da UnB.

O pavilhão do SG 10, como era conhecida a sede do CEPLAN, é o mais representativo entre os pavilhões de um pavimento que formam o conjunto de Serviços Gerais (SGs 1, 2, 4, 8 e 10). O programa original era composto de uma sala de desenho, espaço de reuniões, salão de exposições, sanitários, copiadora, copa, auditório, salas da direção e três jardins. A solução tem planta retangular de 11 x 67m e está modulada de forma simples – porém sofisticada e rigorosa – a partir dos painéis portantes de fechamento que tem dimensões de 1m de largura por 3m de altura. Além dessas placas de fechamento em concreto, o único elemento estrutural e construtivo que arma o espaço do pavilhão são as vigas protendidas de cobertura com 15m de comprimento e que balançam 1,5m de cada lado. Cada viga tem seção idêntica de 0,12 x 0,40m e se apoia no encontro das placas de vedação, que tem forma de U e amarram todo o sistema ao se encaixar formando uma espécie de pilar duplo que, além de reforçar o ponto de transmissão de cargas, estabelece o contraventamento dos painéis.

O espaço interno, portanto, tem vão de 12m, totalmente livre de pilares ou apoios intermediários. A cobertura, que fecha o espaço resultante do vão entre vigas, é feita de chapas de alumínio cortadas e dobradas no próprio canteiro, tirando partido da contraflecha da protensão para auxiliar no caimento necessário para o escoamento da água da chuva. Internamente, estas faixas de alumínio são cobertas por placas isolantes de isopor, que ficam visíveis e ao mesmo tempo modulam a distância entre as luminárias do teto. Não há sistema Dom-ino propriamente dito, já que as paredes são portantes e o teto liso dá lugar a uma série de vigas que estabelecem um ritmo estriado – que é vazado apenas pela presença dos pátios internos.

O despojamento da concepção é potencializado pela simplificação da solução estrutural que abre mão dos pilares para uma percepção de vão único, pavilhonar e amplo. Os painéis de fechamento, que são portantes, funcionam como paredes externas de uma casa paulista dos anos 1960, definindo uma unidade autônoma em relação ao terreno, subvertendo a ideia de um edifício inserido em um lote. A simples ausência das chapas de alumínio e forro do teto na porção do pátio central transforma um plano estriado em pérgola que filtra a luz e delimita tridimensionalmente o perímetro do jardim. O piso do CEPLAN é revestido com cimento polido,

conferindo o brilho que eleva um acabamento comum e ordinário a status de plano reflexivo palaciano – e que colabora com o efeito de iluminação natural do jardim interno.

Conhecer os aspectos da construção do CEPLAN – mesmo sendo uma pré-fabricação ainda sem fábrica, a céu aberto e sem grande estrutura de mão-de-obra e de maquinário – é elemento fundamental para a história da engenharia e da arquitetura brasileira. Com apenas duas peças pré-moldadas (os painéis portantes e as vigas protendidas) Niemeyer e Lelé chegam a um resultado com grande potencial construtivo, tecnológico e arquitetônico. A exploração das possibilidades do concreto armado a partir da síntese dos elementos construtivos do CEPLAN é um legado que acaba por servir de referência para as realizações seguintes.

Figura 2: interiores do CEPLAN, com as vigas protendidas e os painéis portantes ao fundo.
Fonte: IMS

A RACIONALIDADE DO BUMERANGUE

O edifício mais importante da UnB em termos de pré-fabricação é o Instituto Central de Ciências (ICC). Obra de grande porte não só no âmbito da universidade, mas também em relação ao que já tinha sido construído até então na nova capital. Fruto de uma adaptação do Plano de Ocupação de Lucio Costa, que previa uma série de edifícios isolados que abrigariam os institutos idealizados por Darcy Ribeiro, o ICC a partir da ação de Niemeyer[7] se estabeleceu como um marco arquitetônico, pedagógico, funcional e construtivo. No partido em forma de bumerangue com 702 metros de comprimento – dividido originalmente em duas faixas paralelas de dois pavimentos – estão distribuídas funções de salas de aula, auditórios, laboratórios, departamentos e áreas administrativas/acadêmicas. É praticamente a síntese construída do plano educacional de Darcy Ribeiro, que acabou ainda recebendo uma faixa central de laboratórios em subsolo. É assim que se estabeleceu o que ficou conhecido como blocos A (salas de aula e departamentos, o mais largo), B (auditórios e mais salas de aula) e C (laboratórios, abaixo do nível de acesso).

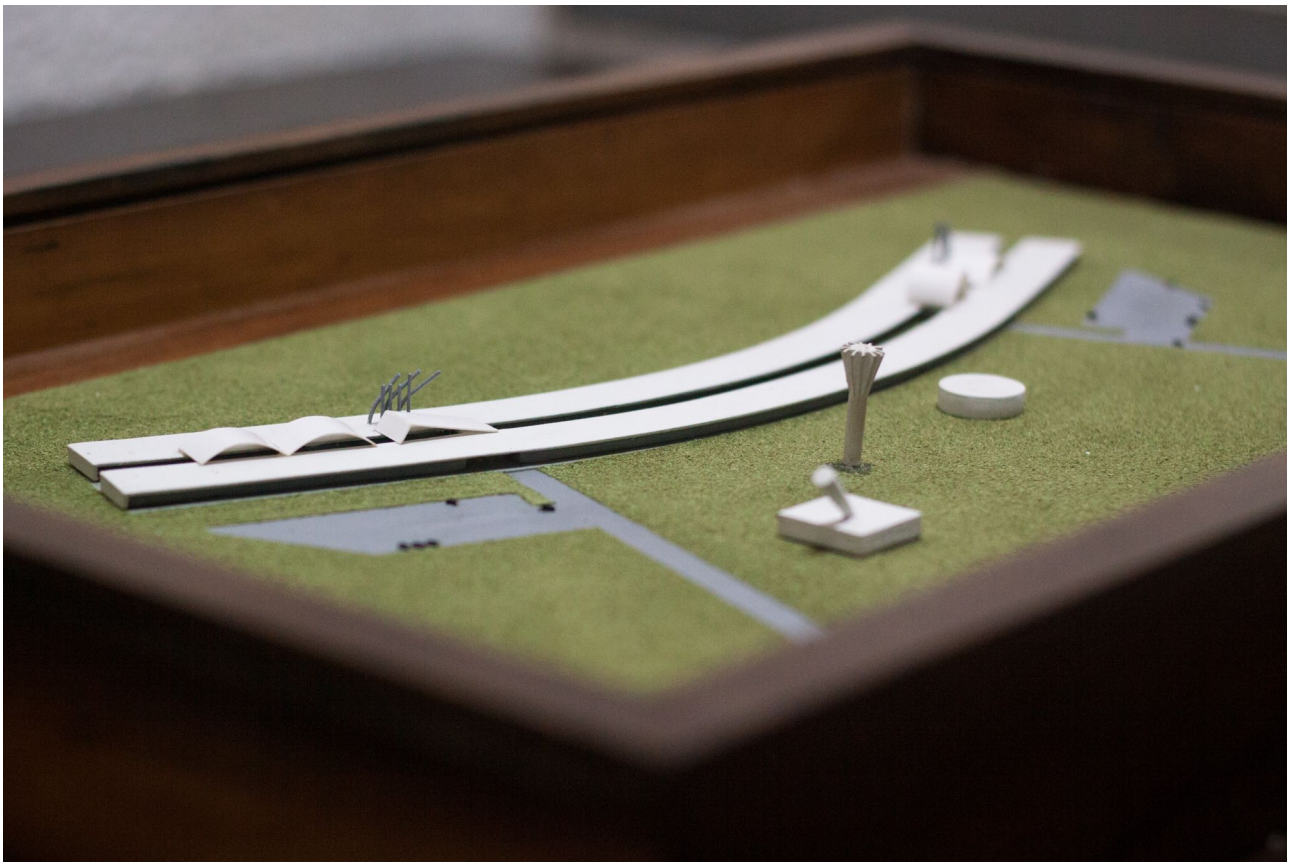


Figura 3: maquete do projeto original do Instituto Central de Ciências.
Fonte: ATOM/UnB

[7] Em entrevista, Lelé confirma o que Darcy Ribeiro jocosamente descreve a respeito da adaptação do ICC para um único edifício. "*Gosto de dizer, para divertir os amigos, que foi por preguiça que Oscar projetou o Minhocão tal qual ele é*". Ver CAVALCANTE, Neusa. **Ceplan: 50 anos em 5 tempos**. 2015. Universidade de Brasília, [s. l.], 2015. p. 92.

A estratégia de se converter quase 40 edifícios isolados em um único volume não foi única no mundo. Praticamente ao mesmo tempo que o projeto brasileiro, Reino Unido e Canadá tinham projetos sendo desenvolvidos a partir de abordagem semelhante[8]. A proposta de Niemeyer – apelidada de "Minhocão" – desenvolvida por Lelé e calculada pelo engenheiro Bruno Contarini, toma a tecnologia como tema trazendo para um outro nível a racionalização já estabelecida nos primeiros palácios de Brasília[9] e testadas ao máximo da síntese construtiva no projeto do CEPLAN. Agora no ICC não temos apenas um esqueleto moldado in loco, ou pavilhões-pátio murados a partir de duas peças pré-moldadas. O Instituto Central de Ciências foi um desafio totalmente distinto do que tinha sido realizado até então. A complexidade definida a partir da proposta de um edifício em que uma estrutura formada por pórticos abriga uma outra reticular, em que pilares não são paredes e vigas são independentes estaticamente, com transições e encontros ainda inéditos na pré-moldagem brasileira. Tudo isso feito totalmente em canteiro, numa espécie de pré-fabricação sem fábrica e com o desafio de se estabilizar e contraventar tudo isso a partir de uma solução também inédita.

João Filgueiras Lima já tinha estabelecido no projeto da Colina Velha[10] que a estrutura pré-moldada isostática deveria buscar a monoliticidade do concreto convencional a partir de um sistema moldado *in loco.* Na oportunidade, Lelé lança mão de torres de circulação vertical, construídas no método tradicional do concreto armado. Este sistema é composto por paredes nos dois sentidos, que estabilizam o "baralho de cartas" do esqueleto formado por peças simplesmente apoiadas. Em Colina Velha não existem cintas de estabilização dos pilares, nem nenhuma outra amarração nas fundações que permitissem um maior equilíbrio da estrutura. Tudo é estabilizado a partir de núcleos rígidos que estão distribuídos exatamente nas torres das escadas e elevadores. Já no ICC temos um maior refinamento da solução. O contraventamento é um componente integrado ao sistema estrutural. Ele já inicia nas fundações, que são mistas – ou seja, com elementos pré-moldados e moldados in loco – apoiadas num grande *radier*. Esta solução foi adotada principalmente pela escala da obra que, por sua dimensão, demandaria mais de quatro mil estacas e praticamente inviabilizaria a construção no prazo previsto[11].

Sobre este *radier,* nas linhas estruturais externas do ICC, são concretados "pilares-fêmea" com a parte superior contendo uma espera em forma de cálice para o encaixe dos grandes pilares pré-moldados. Ainda apoiados no *radier*, são montados painéis de CPM[12] que também servem de arrimo para o terreno que seria recolocado em seu lugar de origem – removido justamente para a construção das fundações. Estes painéis são consolidados juntamente com os "pilares-fêmea" a partir de uma concretagem de segunda fase determinando, desta forma, um conjunto rígido de contraventamento (fig. XX).

[8] Ver ALBERTO, Klaus Chaves. **A pré-fabricação e outros temas projetuais para campi universitários na década de 1960: o caso da UnB.** Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo, São Paulo, n. 10, p. 80–91, 2009.

[9] Sobre a mudança nas diretrizes de trabalho de Oscar Niemeyer a partir de 1958 ver NIEMEYER, Oscar. **Depoimento**. In: Módulo n.09, pp. 03-06, fev. 1958.

[10] Os "Apartamentos para Professores", projeto também chamado de "Colina" (e mais recentemente "Colina Velha") foram os primeiros edifícios residenciais pré-moldados do campus da Universidade de Brasília e uma experiência fundamental para se compreender o surgimento da construção pré-moldada no Brasil.

[11] Ver FONSECA, Régis Pamponet da. **A estrutura do Instituto Central de Ciências: aspectos históricos, científicos e tecnológicos de projeto, execução, intervenções e proposta de manutenção**. 2007. Universidade de Brasília, [s. l.], 2007 p. 59.

[12] Esses painéis de concreto pré-moldado são elaborados no sistema "pacote", que permite empilhar as peças no chão e utiliza o próprio elemento pré-moldado como forma, agilizando a produção no canteiro.

Figura 4 e 5: Sistema de contraventamento do Bloco A do ICC e a concretagem dos pilares dos mezaninos.
Fonte: ATOM/UnB

As linhas estruturais internas dos pórticos possuem um tratamento diferente em termos de contraventamento. Nelas, não são utilizados painéis pré-moldados, sendo totalmente construídas a partir de esperas *in loco*. Neste caso, os pilares-fêmea são amarrados com vigas duplas também concretadas no sistema convencional. Da mesma maneira que nas linhas de pilares externos, aqui os pilares pré-moldados são encaixados em esperas com 1m de profundidade, o que já garante a estabilidade e contraventamento de cada um dos pórticos, tanto no bloco A quanto no bloco B.

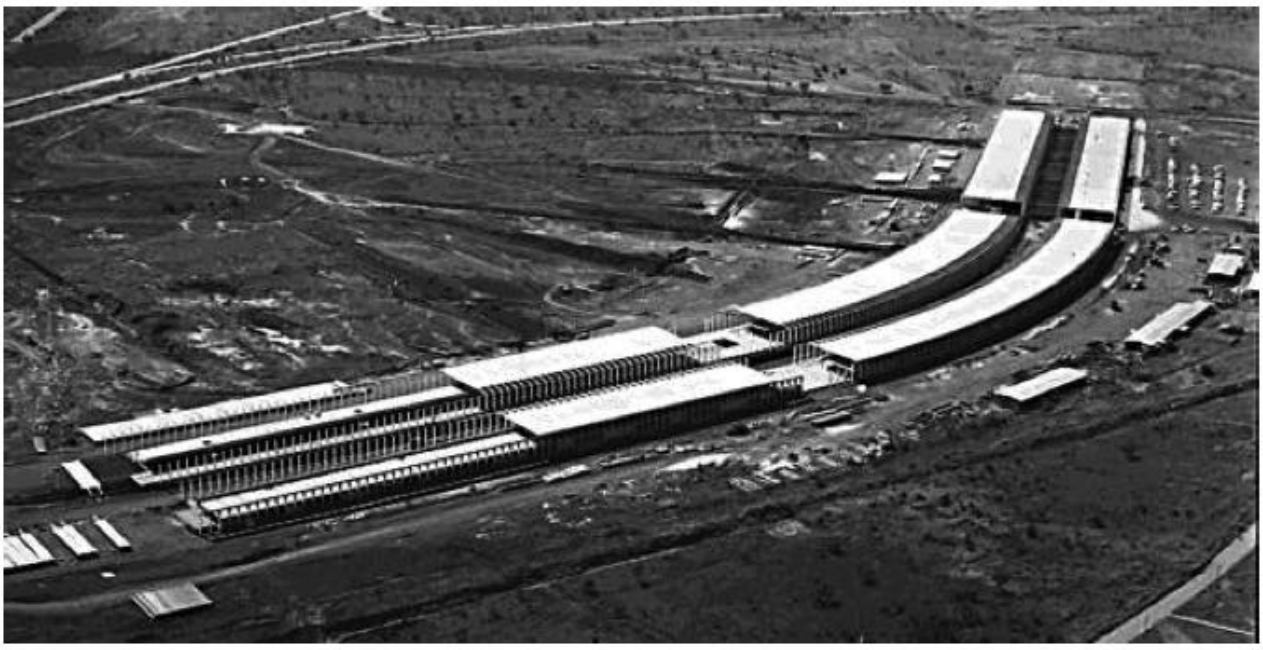


Figura 6: vista aérea do ICC com o trecho curvo pronto e os mezaninos de transição ainda sendo concretados.
Fonte: ATOM/UnB

A viga superior se apoia nas extremidades desses pilares, com transições variadas em cada ponta. Assim como as placas verticais do CEPLAN tem função de apoio e parede, o elemento da viga é pensado também de modo a incorporar as soluções de cobertura, ora pérgola, ora laje, de modo que, após concluída a montagem do pórtico, o vão já estaria praticamente coberto, só faltando as calhas de chapa dobrada.[13] Essa adequação à função também se presta a questões estruturais, numa geometria pensada em formato T, onde enrijecedores intermediários combinados com a protensão aplicada aos cabos de aço possibilitam vencer vãos de até 28 metros com 1m de altura.

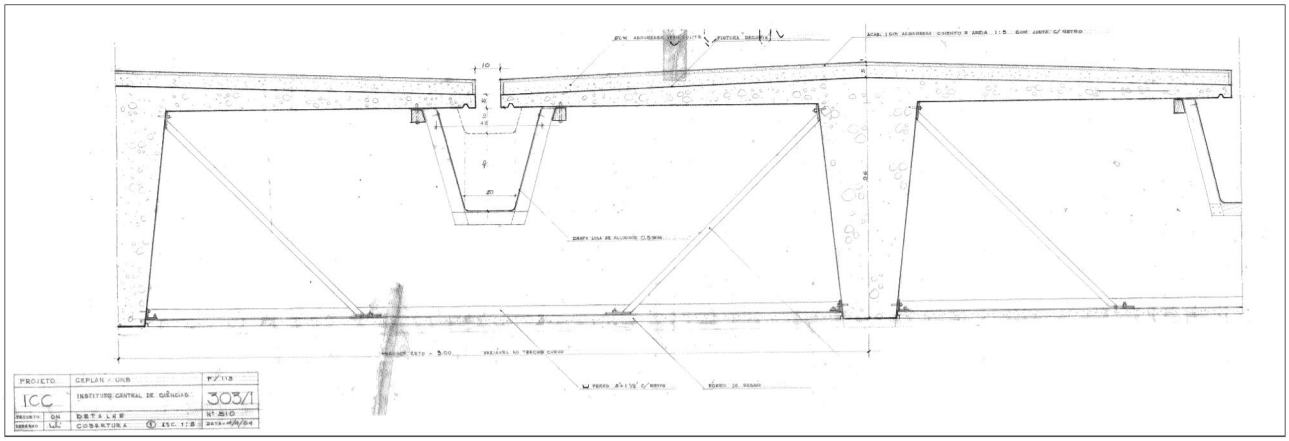


Figura 7: detalhe da viga superior do ICC, com a previsão do forro de gesso não executado.
Fonte: arquivo CEPLAN.

A peça é um exemplo do esforço na busca pelo equilíbrio entre não gerar quantidade excessiva de juntas e ao mesmo tempo evitar uniões rígidas durante a montagem. Com essa visão, o elemento congrega partes rigidamente unidas em uma peça só, garante uniões consolidadas entre laje e vigamento enquanto fabricadas nos moldes, e permite a rápida elevação de todo o conjunto, que é simplesmente apoiado nas colunas. O desenho dessas peças, assinado por Lelé na documentação que serviu de base para este artigo, é preciso ao ponto de estarem previstas pingadeiras na própria forma. Detalhe adicional, que merece destaque, são os elementos curvos que complementam o conjunto e se afinam nas bordas, além de arremate como intenção plástica complementar ao plano de cobertura, essas peças também servem para captação pluvial, funcionando como vigas-calha que conduzem as águas para tubulações que estão embutidas nos pilares pré-moldados.

Além de todo esse sistema misto, invisível e elaborado abaixo do nível térreo do ICC, ainda temos os grandes mezaninos localizados nos dois acessos de dupla altura – colocados estrategicamente na junção dos trechos retos com os trechos curvos – que também colaboram para uma maior estabilidade do conjunto. Esses mezaninos, que cruzam transversalmente os três blocos são sustentados por pilares concretados no método tradicional, porém de mesmas dimensões e aspecto. São versões *in loco* dos pilares pré-moldados de 1,5m de largura por 20cm de espessura, que sustentam as grandes lajes caixão perdido de 60cm de altura – também fundida no local. Esse plano trapezoidal, que funciona como uma placa enrijecedora de transição,

[13] Mounir Khalil El Debs destaca que uma das recomendações para projetos em pré-moldados é justamente essa de procurar elaborar peças que desempenhem simultaneamente as funções de estrutura e de fechamento. Cf. EL DEBS, 2017, "Concreto pré-moldado: fundamentos e aplicações".

ainda alcança balanço de 12m de comprimento no lado leste do ICC. Nesse mesmo lado, correspondente a base maior do trapézio, temos uma rampa escultórica em forma de ferradura, também em balanço.

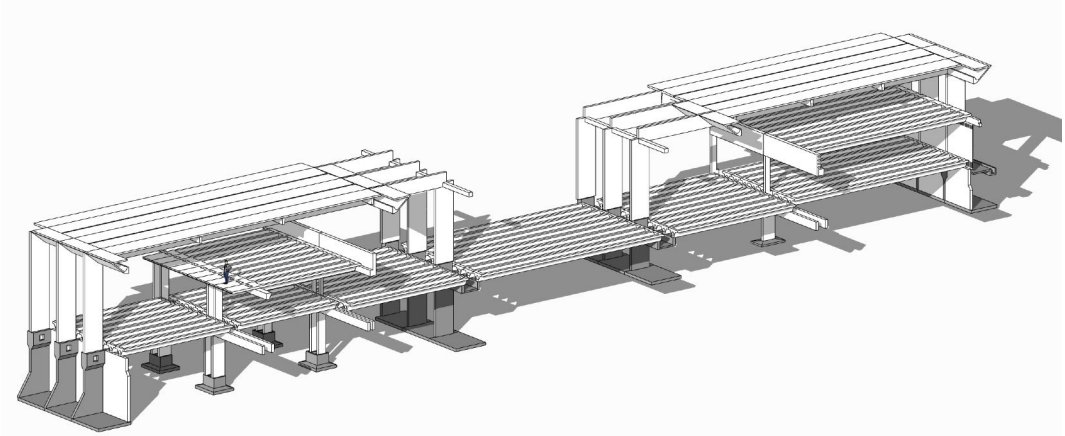


Figura 8: modelo tridimensional da estrutura do trecho reto do ICC.
Fonte: desenho do autor.

Seja como empreendimento de vanguarda para as investigações sobre a pré-fabricação, seja como expressão arquitetônica relevante e possível com uso da técnica, uma arquitetura em pré-moldados, o ICC impressiona e tem caráter pertinente às atividades que abriga. Tanto no emprego pioneiro da técnica, aplicada em escala e variações tão complexas e inéditas, quanto resultado alcançado, a realização possui valores relacionados à pesquisa, à inovação e à experimentação, como representação da base das investigações científicas e das atividades que constituem parte do saber que ali se desenvolve.

CONVENTO E CONTRAVENTAMENTO

O Instituto de Teologia Católica, também chamado de "Convento Dominicano de Brasília" é projeto de Niemeyer elaborado em 1963 com cálculo estrutural do engenheiro Ernesto Guilherme Walter. Faz parte das obras desenvolvidas pelo CEPLAN no contexto da UnB. Hoje, neste local, funciona a Secretaria de Estado da Educação depois que a Universidade devolveu o prédio para o governo do Distrito Federal. Construção de planta retangular de 120m por 15m com três pavimentos, é marcada principalmente pela repetição dos elementos de fechamento de seu perímetro. Estes elementos são painéis pré-moldados em concreto armado, que servem de suporte para lajes concretadas *in loco*. Além disso, o último pavimento é coberto por um conjunto de oito abóbadas estruturadas por pilares independentes, que se projetam em relação aos limites do volume principal, numa espécie de "Itamaraty para Monges". Essa construção, que une compositivamente arcos e retas, originalmente tinha como programa principal um conjunto de dormitórios, refeitórios, bibliotecas e oratórios para noviços, estudantes e padres, com cada pavimento sendo destinado a um desses públicos. O grande terraço foi destinado a atividades de contemplação e oração, com confessionários distribuídos na parte coberta pelas abóbadas de concreto.

O projeto do Instituto de Teologia se utiliza dos princípios já exaustivamente aplicados na obra do CEPLAN na parte em que parede e suporte tem a mesma função. Não há estrutura independente nem janela em fita,

ou melhor, as janelas são fitas verticais como se a modulação dos painéis de fechamento do CEPLAN fosse intercalada com aberturas, ou simplesmente a ausência de um módulo de fechamento se converte em janela, que nos croquis originais deveriam receber *brises* ou algum tipo de controle solar com placas formadas por elementos diagonais.

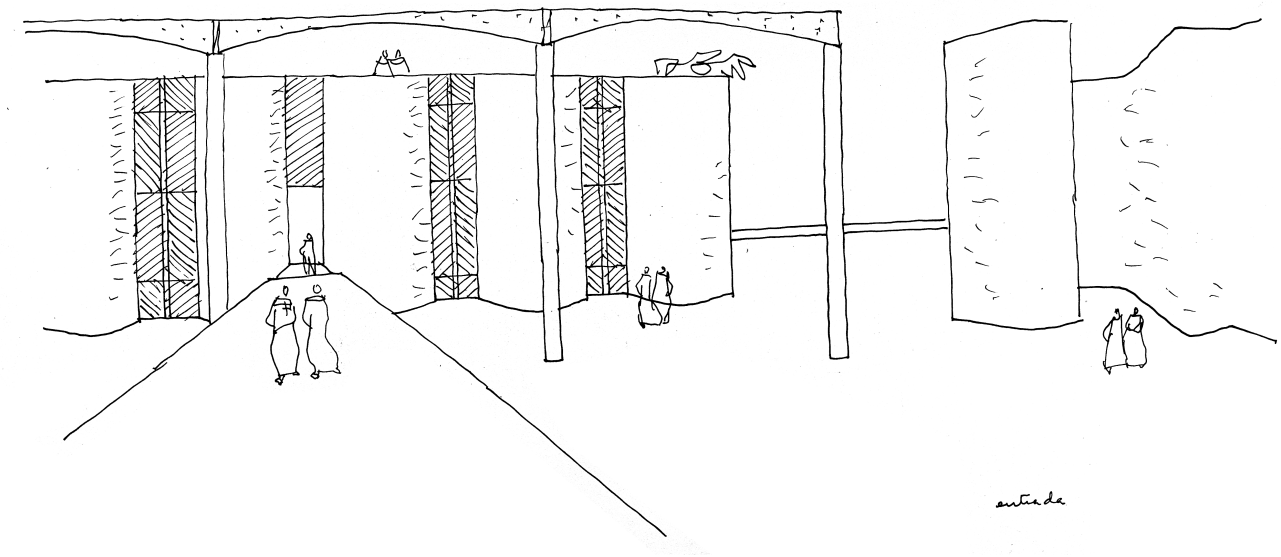


Figura 9: croqui de Oscar Niemeyer para o acesso do Instituto de Teologia Católica.
Fonte: Fundação Oscar Niemeyer.

A construção mista pode ser dividida em duas etapas. A primeira, com a pré-moldagem dos painéis de fechamento, que foi realizada no próprio canteiro a partir de formas de concreto, assim como aconteceu no ICC. Os painéis de fechamento são os únicos elementos pré-moldados e agora não são mais com cantos vivos como nos pioneiros pavilhões derivados do CEPLAN, mas com arestas curvas e posicionados sempre na mesma orientação, lado a lado, com espaçamento de 1,2m entre cada um para as aberturas[14]. A opção de bolear as peças pré-moldadas fornece, de certa forma, um caráter mais residencial ao volume, ao mesmo tempo que os rasgos das aberturas marcam os negativos necessários para que a desejada luz penetre nas acomodações. A partir dessa geometria dos painéis, as celas ganham um espaço próprio para encaixar os equipamentos dos quartos, como se pode observar nos croquis de Niemeyer. Nos painéis pré-moldados já foram previstas abas de engastamento e esperas com vergalhões que serviam para amarrar e consolidar toda a estrutura. Não há dados sobre as fundações, porém algumas imagens indicam um encaixe em sapatas corridas, o que permitiu ajustar o prumo de cada peça. Conforme o os registros fotográficos do canteiro, ao mesmo tempo que os painéis verticais eram colocados na sua posição final, as instalações hidráulicas do térreo eram executadas e as formas para a primeira laje eram montadas.

[14] Vale citar o MOKK (p.152) e usina de energia The Pécsújhegy (1956-58) na Hungria, que utiliza painéis pré-moldados intercalados com esquadrias. Nesta usina os elementos pré-moldados possuem formato triangular de 4 metros de largura por 33,5 metros de altura.

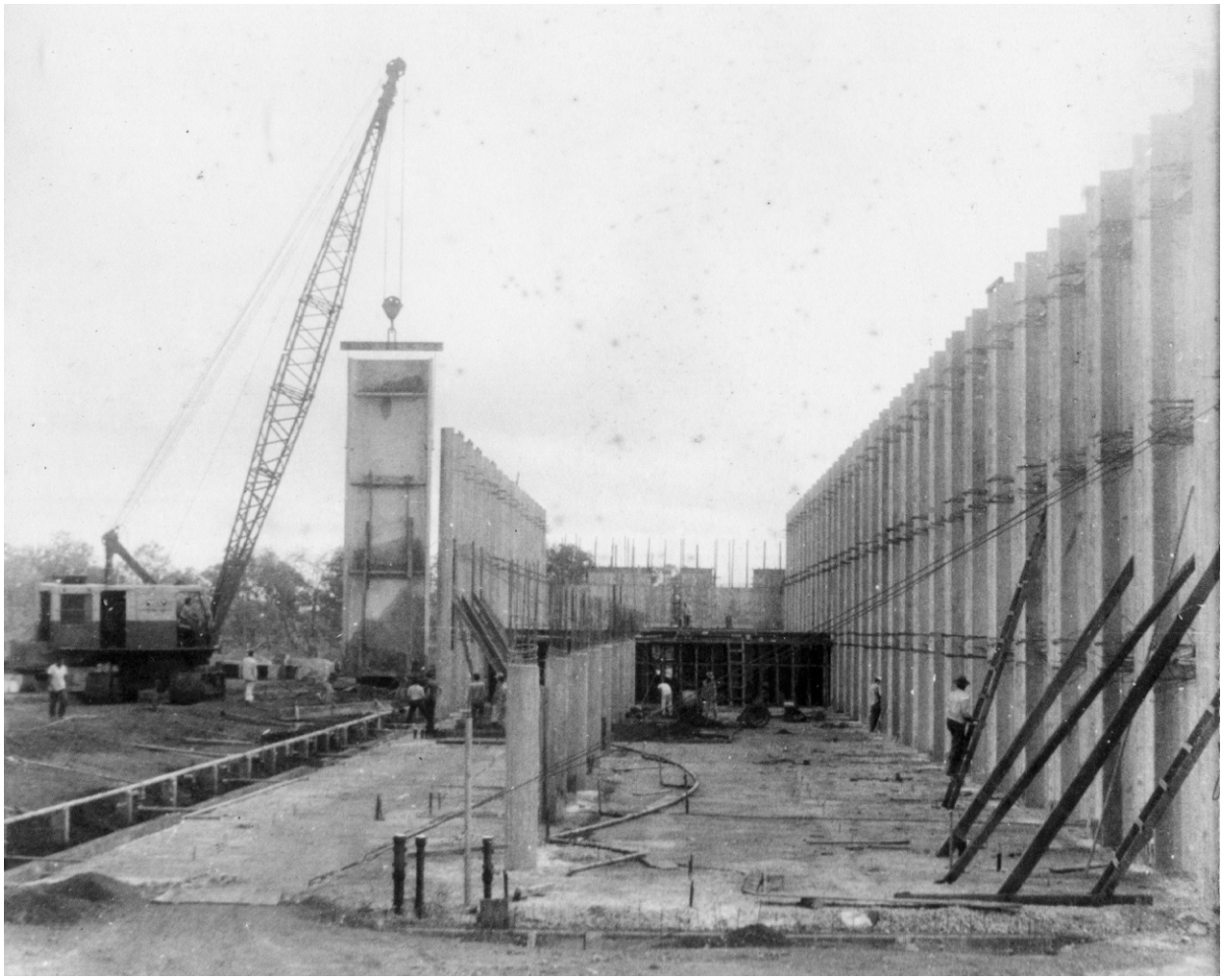


Figura 10: foto da obra do Instituto de Teologia Católica.
Fonte: acervo pessoal Eng. Eduardo Thomaz.

A segunda etapa *in loco* compreende a execução de lajes caixão perdido de 35cm de altura. Assim sendo, não há presença de vigas no espaço interno, o que indica uma neutralidade em relação aos módulos da fachada. Além das lajes, foram executados a linha interna de pilares e toda a cobertura abobadada. No térreo os pilares são cilíndricos e, no restante dos pavimentos de seção retangular. Os primeiros croquis de Niemeyer indicavam que a solução para as lajes também deveria ser pré-moldada, porém o vão de 15 metros demandaria uma protensão das peças, o que acabou não acontecendo. Os planos horizontais são todos fundidos no local, o que acabou colaborando para o contraventamento geral do conjunto. Além disso, as anotações de Oscar na prancha em que são apresentadas as soluções construtivas indicam que a cobertura abobadada também deveria ser construída com pilares e vigas pré-moldadas, porém acabaram sendo executadas totalmente na técnica tradicional.

A execução das lajes armadas e fundidas no local permitiu que a escada helicoidal escultórica colocada no módulo de acesso – prevista desde a primeira versão do projeto – pudesse assumir sua expressão plena como uma broca que perfura os dois planos dos pavimentos superiores. Esse efeito perderia muito de sua

expressão plástica se as lajes fossem pré-moldadas, já que o recorte circular não estaria dentro da modulação. Assim como as rampas em formato de ferradura alongada do ICC, o helicoide da escada é elemento formal que reforça a presença do concreto armado e se sobressai nos interiores do edifício que, fora o grande terraço, é a expressão singela de um convento religioso.

O projeto original do Instituto de Teologia ainda apresentava uma igreja ao norte da implantação, conectada ao edifício principal através de uma plataforma de acesso que articulava os dois volumes. Infelizmente não realizada, a igreja seria totalmente construída com paredes curvas e sem pré-fabricação, numa citação barroca que contrasta com a racionalidade e sobriedade do volume principal. O espaço interno possui uma série de níveis e nichos criados pelas cascas curvas, que alcançariam até 11 metros de altura. Cada um desses nichos seria destinado aos espaços de sacristia, batistérios e altar. Um dos registros encontrados na pesquisa mostra uma planta e um esquema de corte que possibilitou a modelagem e a simulação tridimensional do volume. Esse documento também possui um texto de Niemeyer se dirigindo ao arquiteto Glauco Campello, que seria o responsável pela construção da igreja.[15]

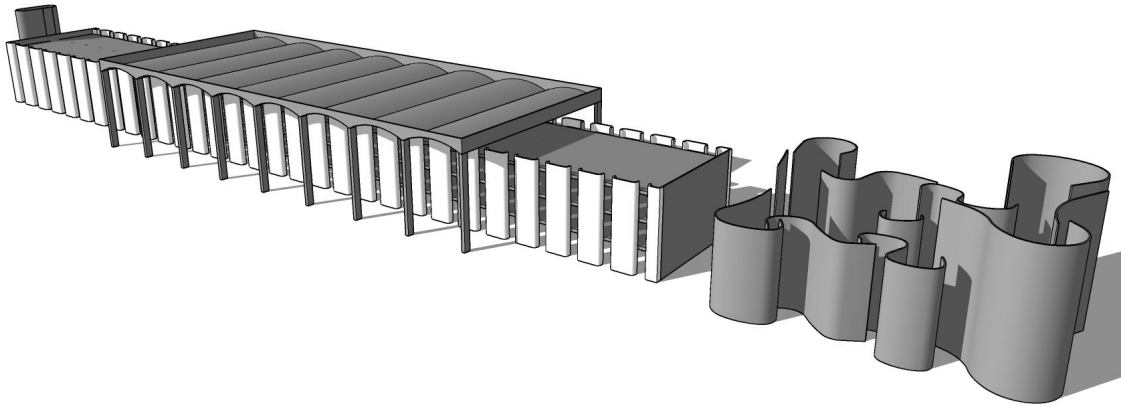


Figura 11: modelo tridimensional do do Instituto de Teologia Católica.
Fonte: desenho do autor.

[15] Em entrevista para esta pesquisa, Glauco Campello afirmou que a cobertura seria composta por uma laje plana em concreto armado, o que será reproduzido na próxima versão do modelo tridimensional apresentado neste artigo.

OS TRÊS DO FORTE

O Quartel-General do Exército, conhecido como "Forte Apache", é projeto de 1968 e inaugurado em 31 de março de 1973.[16] Integra o complexo arquitetônico que engloba dez edifícios (originalmente eram nove), o Setor de Garagens, o Teatro Pedro Calmon, a Concha Acústica, o Monumento a Caxias e a Praça dos Cristais – este último projeto de Burle Marx[17]. O bloco principal (Bloco 1), primeiro a ser construído, foi totalmente executado em concreto pré-moldado, o que não aconteceu com os outros oito blocos que fazem parte do conjunto. Previstos para serem totalmente construídos a partir de pré-moldados, os edifícios administrativos do QGEx acabaram – por força da urgência de se ter as atividades administrativas do Ministério do Exército alocadas no SMU – tendo sua execução com a utilização de técnicas mistas de construção.[18]

Figura 12: foto da construção do Bloco 1 do Quartel-General do Exército.
Fonte: acervo do QGEx.

A composição do Bloco 1 é de uma barra de 250 metros de comprimento por 16 metros de largura e 19 metros de altura, com o programa distribuído em 5 pavimentos. A estrutura é formada basicamente por três componentes pré-moldados: paredes-pilar, lajes protendidas e os arcos superiores de fechamento. Estes últimos, com função estrutural de suportar a cobertura do último nível. A expressão do edifício, assim como no Instituto de Teologia, é dada pela repetição dos elementos, agora ainda mais marcantes, tanto pela sua

[16] Apesar de BOTEY (1996, p.146) indicar que o QGEx é de 1967, a documentação arquivada no IPHAN indica que o projeto do Monumento a Caxias (o mais antigo do conjunto) é datado de 12 de julho de 1968. As pranchas com o projeto estrutural do Bloco 1, arquivadas no CRO-11, indicam que as fundações começaram a ser projetadas em 1969.

[17] Atualmente no Bloco 1 funciona o Estado-Maior do Exército e o Gabinete do Comandante. No Bloco 2 a Diretoria de Obras e de Cooperação, no Bloco 3 (transversal) temos a Base Administrativa do QGEx. No Bloco 4 está o Comando Logístico, no 5 o Departamento de Ciência e Tecnologia, no 6 o Departamento de Pessoal, no Bloco 7 a Diretoria de Material de Aviação do Exército. No Bloco 8 funciona a Diretoria de Assistência de Pessoal, no 9 a Diretoria de Transporte e Mobilização. Por fim, no Bloco 10, o mais novo do conjunto, funciona a Diretoria de Assistência de Pessoal.

[18] Vale citar o depoimento que o mestre de obras "Seu Zé" prestou a respeito da execução da obra do QGEx em 31 de janeiro de 2018. A celeridade em se ter uma sede para o Ministério do Exército foi o que determinou a execução em pré-moldado no Bloco 1. Segundo ele, as formas dos painéis de fechamento foram elaboradas em madeira, ao contrário do que foi realizado no ICC e no Instituto de Teologia. Cada forma era utilizada para a execução de, no máximo, três peças pré-moldadas.

dimensão, posição e quantidade. Os elementos verticais pré-moldados, aqui definidos como pilares paredes são espaçados em 1,2m vãos esses em que são encaixadas as janelas. O plano das janelas do Quartel é mais retrasado do que no Convento, o que facilita para que as abas dos painéis verticais funcionem como brises, ajudando na eficiência energética do edifício.

É no QGEx que temos a retomada da síntese completa da decomposição da estrutura – estabelecida, como já vimos, no CEPLAN, Instituto de Música, auditório etc. – já que os três componentes principais desta obra praticamente resolvem o sistema estático. O Bloco 1 é "puro sangue", sendo totalmente executado com pré-moldados. Curiosamente, os demais blocos simulam uma situação de pré-moldagem, na mesma situação inclusive do que já tinha sido realizado no Instituto de Teologia, só que com elementos fundidos no local e com a geometria dos painéis do CEPLAN. No Bloco 3, único transversal ao Bloco 1, se localiza a Base Administrativa do Quartel, com tratamento de fachada diverso, incluindo paredes de concreto tradicional com aberturas em formato de olho que se abrem para o pátio interno (atualmente ocupado por um estacionamento).

Os pilares-parede de 2,40m por 16,80m, também são semelhantes aos do Instituto de Teologia. Novamente são elementos com acabamento curvo, porém posicionados de forma invertida em relação ao que foi realizado no Convento. Agora, a curvatura só se percebe pelo lado externo do QGEx, sendo a face plana do painel voltada para o lado interno do edifício. Cada pilar-parede é encaixado nos blocos de fundação, numa profundidade de 80cm, o que acaba por estabilizar a montagem intercalando dois painéis por bloco, numa espécie de contraventamento em que o peso próprio das peças vizinhas auxiliam na estática do conjunto. Cada um desses blocos é sustentado por quatro estacas profundas, já que o solo em Brasília é pouco resistente e necessita que as fundações sejam reforçadas. Também é interessante observar que os pilares-parede são executados já com um negativo que serve para receber as esquadrias, que se encaixam na mesma posição em todos os pavimentos.

Figura 13: foto da construção do Bloco 1 do Quartel-General do Exército.
Fonte: acervo do QGEx.

As lajes são peças em forma de duplo T de 14m de comprimento por 3,50m de largura, todas protendidas e chanfradas na lateral maior para que, numa concretagem de segunda fase, fosse efetuada a consolidação dessas peças a partir do negativo produzido pelo encontro dos componentes. É a partir dessa união das placas horizontais e da estabilização do fechamento vertical com os encaixes nas fundações que o sistema isostático assume a rigidez necessária para sua estabilização.

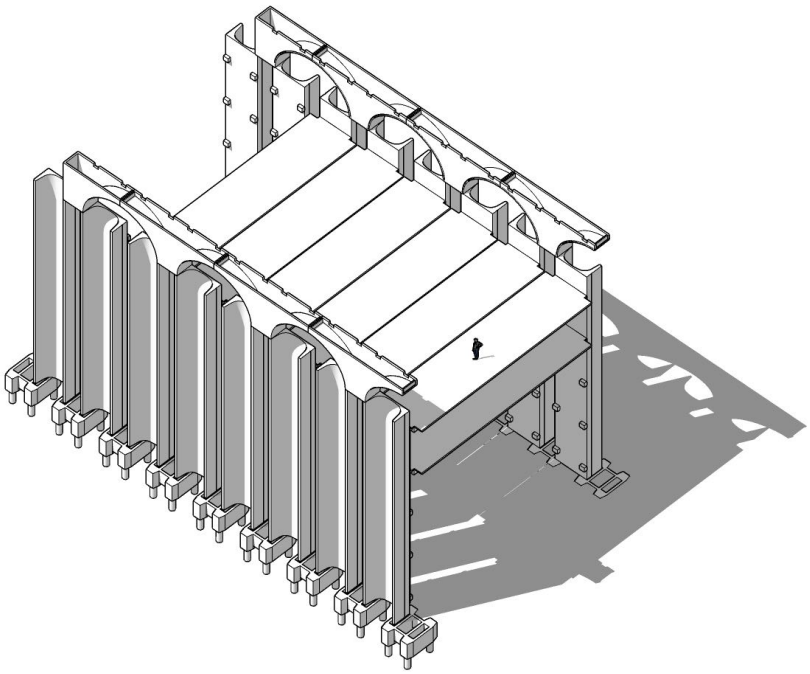


Figura 14: modelo tridimensional da estrutura do Bloco A do QGEx.
Fonte: desenho do autor.

O coroamento do edifício principal é composto por peças ocas de 7,18m por 1,2m de profundidade em forma de T encurvados que, dispostas lado a lado formam a sequência de arcos. São modulados de maneira que a base do T seja suportada por um par de pilares-parede, da mesma forma que os blocos de fundação são compartilhados por pares de painéis. Esses componentes também funcionam como captadores de água da chuva, funcionando como calhas coletoras e que esgotam o pluvial através de tubulação que está embutida no espaço resultante do negativo entre as lajes e os apoios verticais.

Mesmo que a expressão do conjunto seja a junção entre estruturas totalmente pré-moldadas e totalmente mondadas *in loco*, a estratégia de se utilizar elementos repetitivos nas grandes barras estreitas e alongadas do QGEx procuram estabelecer uma unidade na linguagem arquitetônica. O esquema painel/esquadria/painel, é flexível o suficiente para que o caráter imediato se associe ao caráter genérico[19] e estabeleça a composição geral desse grupo de edificações.

[19] Sobre os conceitos de caráter ver MAHFUZ, Edson da Cunha. **Da atualidade dos conceitos de composição e caráter**. Revista Projeto 195. São Paulo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos casos de Brasília é importante evidenciar que as características da pré-moldagem como sistema de construção rápida foram determinantes para sua adoção como sistema construtivo parcial, além os escassos recursos e o sentido de urgência de sua execução[20]. Mesmo assim, Oscar Niemeyer chegou a resultados com relevância arquitetônica. Esse esforço para se criar uma nova alternativa técnica e que atendesse a demanda de edifícios dos mais variados programas – incluindo escritórios, auditórios, laboratórios, salas de aula, dormitórios etc. – faz parte do pensamento de uma proposta também inovadora no contexto tecnológico dos anos 1960 no Brasil. Através de uma estratégia de se retirar o melhor das duas técnicas, Niemeyer abre mão de um purismo construtivo e utilizam métodos que possibilitam não só agilidade na montagem dos edifícios, mas que também permitem a execução de elementos importantes para a estabilidade de um sistema novo, e que ainda está sendo descoberto pelos próprios arquitetos e engenheiros responsáveis. É assim que são utilizadas as fundações e os mezaninos que contraventam o ICC, as lajes *in loco* que transformaram o esqueleto do Instituto de Teologia em hiperestático, além dos blocos secundários do Quartel-General, que utilizaram a linguagem dos painéis pré-moldados verticais do bloco principal como base para a estrutura tradicional de concreto armado em outros nove edifícios do complexo militar.

Devido ao caráter relativamente novo desse tipo de estrutura no Brasil, as realizações das obras foram caracterizadas por diferenças nos sistemas de abordagem na formalização dos objetos. Até por serem definidas a partir de decisões no canteiro de obras[21], essas diferenças atuaram diretamente sobre a materialização dos exemplares que, por terem sido concebidos em um momento em que era necessária rapidez na construção da nova capital, apresentam singularidades provenientes do uso de elementos que ainda eram alvo de experimentação.

Figura 15: obra do ICC em andamento.
Fonte: ATOM/UnB.

[20] Cf. NIEMEYER, Oscar. **Conversa de Arquiteto**. Rio de Janeiro: Revan e Editora UFRJ, 1993 p. 47.
[21] Cf. NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo: memórias**. 7 ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998. 320p.

REFERÊNCIAS:

ACRÓPOLE. [Projetos para a Universidade de Brasília]. [Desenhos técnicos; fotografias e descrições dos edifícios]. São Paulo, n. 369/370, jan./fev. 1970.

ALBERTO, Klaus Chaves. **A pré-fabricação e outros temas projetuais para campi universitários na década de 1960: o caso da UnB**. In: Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online) n. 10 (2009) - Artigos e Ensaios.

ALIAGA FUENTES, Maribel del Carmen. **Os primeiros mestrandos da FAU-UnB: de um passado que não se construiu**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: Arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOTEY, Josep Maria. **Oscar Niemeyer**. Barcelona: Gustavo Gili, 1996. 255p.

BRUNA, Paulo. **Arquitetura, Industrialização e Desenvolvimento**. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 308p.

CAVALCANTE, Neusa. **CEPLAN: 50 anos em 5 tempos**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões brasileiras**. Sobre um estado passado da Arquitetura e Urbanismo modernos: a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. 2002. 3 v. Tese (Doutorado) - Universidade de Paris VIII, Paris, França, 2002.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. The Poetics of Development: Notes on Two Brazilian Schools. In: (Ed.). **Latin America in Construction: Architecture 1955-1980**. 1. New York: MoMA, 2015.

CONTARINI, Bruno. **Depoimento oral**. Depoimento ao autor em 25 de julho de 2018. Rio de Janeiro, 2018.Não publicado.

COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

EL DEBS, Mounir Khalil. **Concreto pré-moldado: fundamentos e aplicações. Oficina de Textos,** São Paulo, 2017. 456p.

FICHER, Sylvia *et* MACEDO, Danilo Matoso. **Oscar Niemeyer, arquitetura narrada: Módulo 1ª Série 1955-1965**. In: BRONSTEIN, L.;OLIVEIRA, B. S. D., et al (Ed.). Leituras em Teoria da Arquitetura. Rio de Janeiro: Rio Book, v.4 : autores, 2014.

FONSECA, Régis Pamponet da. **A estrutura do Instituto Central de Ciências: aspectos históricos, científicos e tecnológicos de projeto, execução, intervenções e proposta de manutenção**. 2007. Universidade de Brasília, [s. l.], 2007.

GUIMARAENS, Cêça; TAULOIS, Cláudio; MAGALHÃES, Sérgio Ferraz. **Arquitetura Brasileira após Brasília/Depoimentos**. Rio de Janeiro: IAB - Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1979.

GUIMARÃES. Ana Gabriella Lima. **João Filgueiras Lima: O último dos modernistas**. Dissertação (Mestrado Arquitetura e Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2003.

LATORRACA, Giancarlo; FREITAS, Esequias Souza De; LIMA, João Filgueiras. **João Filgueiras Lima, Lelé**. Lisboa, Portugal; São Paulo, SP, Brasil: Editorial Blau; Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2000.

LIMA, João Filgueiras. **O que é ser arquiteto: memórias profissionais de Lelé (João Filgueiras Lima); em depoimento a Cynara Menezes.** Rio de Janeiro: Record, 2004.

LUZ, Afonso. **Fortuna Crítica, Sergio Rodrigues**. Instituto Sergio Rodrigues, Rio de Janeiro, 2018. 344p.

MAHFUZ, Edson da Cunha. **Da atualidade dos conceitos de composição e caráter**. Revista Projeto 195. São Paulo.

MÓDULO. **[Projetos para a Universidade de Brasília]**. Rio de Janeiro, n. 32, jul. 1963.

MÓDULO. **Edição especial: Brasília**. [projetos para o Concurso do Plano-Piloto de Brasília]. Rio de Janeiro, v. 3, n. 8, jul. 1957.

MOKK, Laszlo. **Construcciones con materiales prefabricados de hormigón armado**. [Trad] Jose Ma. Urcelay - Bilbao : Ediciones Urmo, 1969. 555 p.

NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo: memórias**. 7 ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998. 320p

NIEMEYER, Oscar. **Conversa de Arquiteto**. Rio de Janeiro: Revan e Editora UFRJ, 1993.

NIEMEYER, Oscar. **Depoimento**. Módulo, Rio de Janeiro, v. 2, nº. 9, p. 3-6, fev. 1958.

NIEMEYER, Oscar. Instituto Central de Ciências. **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, n.32, p.34-38, jan./mar. 1963.

NIEMEYER, Oscar. **Problemas da Arquitetura 4: o pré-fabricado e a arquitetura**. Módulo, Rio de Janeiro, n. 53, p. 56-9, mar./abr. 1979.

NIEMEYER, Oscar. **Quase memórias: viagens – tempos de entusiasmo e revolta – 1961-1966**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PESSINA, Luis Henrique Gomes. **Aspectos gerais da pré-fabricação**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 1964.

PORTO, Cláudia Estrela [org]. **Olhares: visões sobre a obra de João Filgueiras Lima**. Brasilia: EdUnB, 2010.

SCHLEE, Andrey Rosenthal. **O Lelé na UnB (ou o Lelé da UnB).** [s. l.], p. 1–12, 2010.
SILVA, Elcio; MACEDO, Danilo. **Estruturas metálicas no concreto de Brasília**. In: Anais do IV Seminário Docomomo Sul. Porto Alegre: Propar - UFRGS, 2013

SILVA, Elcio; VASCONCELLOS, Juliano Caldas de; SÁNCHEZ, José Manoel Morales. **Instituto Central de Ciências: a Complexidade da Síntese.** Artigo em vias de publicação. Brasília, 2018. No prelo.

SILVA, Elcio. **Os palácios originais de Brasília**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2014.

SUMMERSON, John. **A Linguagem clássica da arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

THOMAZ, Eduardo. [Fotografias da construção do ICC]. Acervo pessoal, 2017.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. **Plano Diretor da Universidade de Brasília**. Editora Universidade de Brasília, 1962. 51p.

VARGAS, Milton (Org). **História da técnica e da tecnologia no Brasil**. São Paulo: Ed. Unesp, 1994. 412p.

VASCONCELLOS, Juliano Caldas De. **A construção do CEPLAN e os primórdios da pré-moldagem em concreto armado no Brasil**. In: ANAIS DO 59º CONGRESSO BRASILEIRO DO CONCRETO, Bento Gonçalves: IBRACON, 2017.

VASCONCELLOS, Juliano Caldas de. **Concreto armado Arquitetura Moderna Escola Carioca**: levantamentos e notas. 2004. 313f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

WALTER, Ernesto. **Depoimento oral**. Depoimento a José Manoel Morales Sánchez, [1991]. Não publicado.

V enanparq
Salvador - 2018

NIEMEYER RECONSIDERADO: ARQUITETURA COMO NATUREZA FEITA PELO HOMEM

NIEMEYER RECONSIDERED: ARCHITECTURE AS MAN-MADE NATURE

NIEMEYER RECONSIDERADO: ARQUITECTURA COMO NATURALEZA ARTIFICIAL

SIMPÓSIO | NIEMEYER PLURAL: ARTE, CULTURA E TÉCNICA

COMAS, Carlos Eduardo
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor do PROPAR-UFRGS
ccomas@uol.com.br

NIEMEYER RECONSIDERADO: ARQUITETURA COMO NATUREZA FEITA PELO HOMEM

NIEMEYER RECONSIDERED: ARCHITECTURE AS MAN-MADE NATURE

NIEMEYER RECONSIDERADO: ARQUITECTURA COMO NATURALEZA ARTIFICIAL

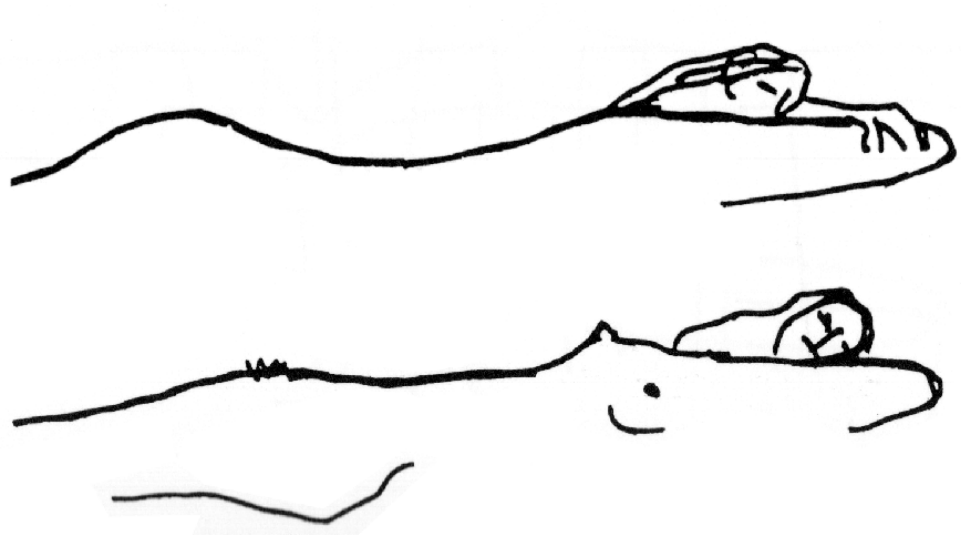
SIMPÓSIO | NIEMEYER PLURAL: ARTE, CULTURA E TÉCNICA

Entre as muitas definições da natureza, uma é de particular interesse para a arquitetura: o mundo físico que existe independentemente do homem, mas que o homem habita e transforma. Entre as muitas possibilidades da relação entre arquitetura e mundo, duas são de particular interesse para a compreensão do trabalho de Niemeyer e seu legado. Uma deriva de sua condição de meio dotado de uma fisionomia e fisiologia particulares, que circunscreve a arquitetura e à qual a arquitetura necessariamente responde. O outro é derivado de sua condição de matriz formal e fonte de imagens, que a arquitetura pode transcrever e à qual pode corresponder.

O primeiro relacionamento é inevitável e multifacetado. Aplica-se a ambientes rurais como a situações urbanas e suburbanas, pois o mundo físico inclui o céu como a terra e o mar, e o habitar requer ar, luz e água. Abrange posturas arquitetônicas com dimensões pragmáticas e simbólicas. Aquelas que dizem respeito ao modo como a arquitetura é inscrita na natureza são geralmente reduzidos a dois polos: a arquitetura é ou contrastada ou integrada com a natureza, ou domina a paisagem ou funde-se à ela. A segunda relação é facultativa na medida em que a arquitetura pode emular – e imitar – a arte e a ciência, em vez da vida e da paisagem. Sua ênfase está nas formas arquitetônicas, em vez de posturas, no projeto a partir da natureza, mesmo que o referente natural não seja visível perto da obra que lhe toma emprestado.

Parece razoável presumir que existem correlações entre as posturas sobre a natureza e as formas de um arquiteto como Niemeyer, que considera a arquitetura como uma arte, insiste em que ela seja entendida como construção extraordinária segundo a etimologia e proclama a inspiração naturalista de muitas de suas formas. Sua inclinação declarada pelas curvas é geralmente tomada como evidência do desejo de fundir arquitetura e natureza, frequentemente qualificada como o desejo de fundir arquitetura moderna e natureza tropical, sempre implicando uma natureza e arquitetura benignas como uma natureza humana benigna. Contudo, duas reflexões acopladas sugerem o contrário, uma derivada da revisão das transcrições biomórficas e geomórficas de Niemeyer e a outra da revisão de sua própria casa na Estrada Canoas no Rio (1953).

Niemeyer diz que é atraído pelas curvas livres e sensuais encontradas no corpo feminino.[1] No entanto, o antropomorfismo é difuso em seu trabalho, alusivo, frequentemente retilíneo e, mais frequentemente, unissex. Um bom exemplo é a elevação tripartida de prédios de laje como o Ministério da Educação no Rio (1936-1945), resultado lógico da combinação dos pilotis do piso térreo parcialmente expostos, o volume prismático em balanço e o terraço-jardim pontuado por estruturas independentes. Ao tratar a base do edifício como um vazio entre duas massas sólidas, o esquema reitera e renova a assimilação tradicional da arquitetura ao corpo humano. Contraponto curvilíneo ao Ministério, o edifício de apartamentos Niemeyer, em Belo Horizonte (1954-1960) se apoia em placas afuniladas em vez de colunas e tem corpo horizontalmente plissado evocando xales e togas. Também unissex são esforços onde a parte representa o todo com uma quantidade estimulante de ambiguidade em relação à parte e ao todo. Olhando para cima, o ideograma de visão distingue o Novo Museu de Curitiba (1967-2002), o olho ciclópico ou egípcio extrudado flutuando como logomarca. Olhando para baixo: o olho se torna uma cabeça e o ideograma da mente em virtude de seu pódio recuado. O gênero só aparecerá em Niemeyer na assimilação tradicional de colunas para o corpo humano. Parabólicos em contorno, retilíneos em seção, rombóides em elevação, os suportes externos esculturais do Palácio da Alvorada em Brasília (1956-1960) aparecem como uma procissão de figuras salientes ou dançarinas agitando suas saias, cariátides contemporâneas nas palavras de Stamo Papadaki.[2] Em contraste, os suportes do Palácio do Planalto são desenhados como placas afiadas e lembram atlantes na ponta dos pés, tensos e magros como os atletas dos afrescos minóicos.[3]

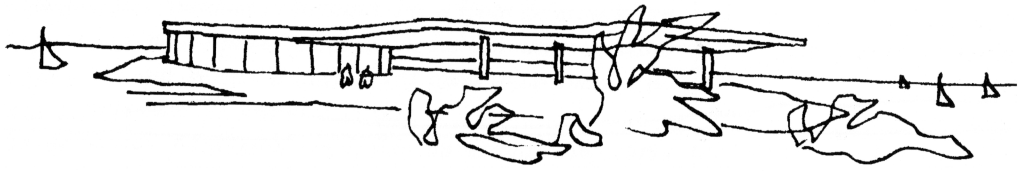


[1] A frase completa é: *"Não é o ângulo reto que me atrai, nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual, a curva que encontro nas montanhas do meu país, no curso sinuoso dos seus rios, nas ondas do mar, no corpo da mulher preferida. De curvas é feito todo o universo, o universo curvo de Einstein"*. Oscar Niemeyer, *As Curvas do Tempo: as memórias de Oscar Niemeyer.* Rio: Revan, 1998, 9.

[2] Stamo Papadaki. *Oscar Niemeyer*. New York: George Braziller, 1960, 29.

[3] Uma perspectiva da base teórico-ideológica da Arquitetura Moderna Brasileira e seus projetos exemplares é encontrada em dois ensaios do autor, "Uma Certa Arquitetura Moderna Brasileira", *Arquitetura Revista FAU-UFRJ 5* (1987), 22-27 e "Teoria Académica, Arquitetura Moderna, Corolario Brasileño ", *Anales del Instituto de Arte Iberoamericano da Universidade de Buenos Aires*, 27 (1988), 85-96. Os ensaios enfatizam o papel dos conceitos acadêmicos de composição e caráter tanto na leitura de Le Corbusier de Lucio Costa quanto no desenvolvimento de procedimentos de design específicos por Costa e Niemeyer. Tanto Costa quanto Niemeyer tiveram uma sólida formação de Beaux-Arts na Escola Nacional de Belas Artes do Rio, fundada em 1817 pelo Grandjean francês de Montigny, Prix de Rome.

Embora não mencionado pelo arquiteto, animais ou vegetação também são referências recorrentes e óbvias. Exemplos de lajes em forma de ameba incluem o mezanino do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York de 1939 (1938-1939). Os auditórios que seriam construídos na frente do Ministério da Educação tinham exoesqueletos semelhantes a caranguejos. E o batistério da catedral de Brasília (1958-1970) é um volume em forma de ovo contraposto às costelas que estruturam o santuário. As colunas cilíndricas daquele ministério tornam-se fitomórficas na vizinhança das palmeiras imperiais plantadas por Roberto Burle Marx. Na Casa do Baile da Pampulha (1942-1943), a expansão sinuosa da laje de cobertura lembra copas de árvores sobre uma fileira de colunas. O fitomorfismo assume um viés primitivo em uma série de suportes bifurcados na década de 1950: colunas em forma de W, V, Y e I nutrem uma espécie de estruturalismo orgânico, o primeiro tipo encontrado no multifuncional complexo Governador Juscelino Kubitschek em Belo Horizonte (1952-1968), os demais particularmente marcantes nos Pavilhões de Exposição do Parque do Ibirapuera (1952-1954). No Palácio das Indústrias, hoje o Pavilhão da Bienal, o destaque é a árvore surreal cujos galhos sustentam as rampas internas, desenvolvidas dentro de buracos de contornos labiais.



As transações de Niemeyer com formas naturais não se restringem a seres animados. As ondas do mar ou as montanhas e rios de seu país também o atraem. Como árvores, formas de relevo e corpos de água se prestam à onomatopéia. Alguns projetos bem conhecidos obviamente lembram acidentes geográficos. Na Capela de São Francisco da Pampulha (1942-1945), o contorno das cascas parabólicas evoca a silhueta de um pico isolado ou de uma cadeia de montanhas, passando por ideograma de elevação espiritual. A cúpula brota da terra no Parque do Ibirapuera como uma colina de geometria elementar para constituir o Palácio das Artes. Para o Museu de Arte Moderna de Caracas (1954), uma pirâmide invertida propõe uma imagem espelhada e regularizada da montanha em que se assenta. É uma contrapartida espetacular do teatro tipo tambor do Cassino da Pampulha (1942-1943), que defronta o lago ecoando o promontório rotundo que ocupa. Niemeyer transforma aquele lago em uma enorme praça molhada. Algum tempo depois, ele transforma a marquise do Parque Ibirapuera, o teto de uma imensa praça seca, em um lago petrificado e erguido cujos contornos se assemelham aos do lago artificial pitoresco de Auguste Glaziou na Quinta da Boa Vista, a Residência Imperial no Rio (1869-1889).[4] Na casa do arquiteto na Estrada Canoas (1953), a piscina é um buraco em forma de lágrima numa plataforma artificial que incorpora uma pedra existente no local. O contraponto de elementos líquidos e minerais ecoa aquele entre o Pão de Açúcar e a Baía de Guanabara, mais abaixo. Talvez mais subtil, o contraste entre duas empenas planas e uma frente em camadas dá ao Grand Hotel de Ouro Preto (1940-1944) a aparência de um geodo partido exibindo seus cristais.

Como visto anteriormente ao exemplificar o antropomorfismo, a linha reta não é proscrita quando Niemeyer se inspira em animais, plantas e geografia. No entanto, o arquiteto enfatiza sua propensão a curvas e a justifica observando que o universo einsteiniano é composto de curvas. Identificando a linha reta e o ângulo reto como criações humanas duras e inflexíveis, ele parece insinuar que as curvas são o produto de ordem

[4]Auguste Glaziou (1833-1906), engenheiro e botânico francês que emigrou para o Brasil em 1858, e projetou os jardins mais importantes do Segundo Império brasileiro.

superior de um poder maior que o homem.[5] Ele não nega as convenções. Sabe muito bem que linhas retas estão associadas à razão, ao artifício, à abstração, à masculinidade e ao classicismo, portanto à indústria e ao espírito da era da máquina, enquanto as curvas apontam para a intuição, a natureza, a figuração, a feminilidade, o Barroco, o Rococó ou o Pitoresco, portanto com artesanato e o espírito de uma era passada orgânica. E ele também sabe que, pragmaticamente falando, a validade de empregar na arquitetura uma linha reta ou uma curva depende do contexto: programa, situação, orçamento, materiais e tecnologia. Apesar de suas declarações favorecendo as linhas de graça, elegância e beleza promovidas há muito tempo por William Hogarth, ele não despreza a linha reta.[6] Ele sabe que a ortogonalidade é geralmente mais econômica, ainda mais se o aço é o material de construção e, portanto, mais racional de um certo ponto de vista.[7] Não se segue que as curvas sejam irracionais em princípio e que as linhas retas sejam sempre racionais. Niemeyer brinca com a plasticidade do concreto armado e desafia a hierarquia de valores atribuída pelos críticos arquitetônicos modernos às geometrias curvilínea e retilínea, apoiada por sua habilidade comprovada em lidar com elas tanto em um nível pragmático quanto simbólico. Ele inverte polemicamente essa hierarquia, apresentando a linha reta como uma instância particular em um universo curvilíneo e dispensando-a na prática.

Talvez ele faça isso para ser diferente, para se rebelar contra Le Corbusier, uma figura paterna que escreveu um poema para o ângulo reto, mas isso é irrelevante.[8] Ele critica com palavras e ações a estreiteza de certas concepções da arquitetura moderna, e a crítica envolve mais do que o elogio ou a condenação de curvas. Algumas de suas transcrições naturalistas resultam em figuras arquitetônicas em vez de formas arquitetônicas, para usar a útil distinção de Alan Colquhoun.[9] O figurativismo de Niemeyer desafia a associação canônica da arquitetura moderna com a arte abstrata, não objetiva e não representativa. Ao contrário das prescrições da vanguarda européia da década de 1920, o impacto intelectual e afetivo de sua obra depende não apenas da forma intrínseca, mas também, e explicitamente, do conteúdo narrativo e da representação figurativa. Ao mesmo tempo, o trabalho de Niemeyer nunca viola o elementarismo geométrico associado à arquitetura moderna desde a década de 1920. Os objetos naturais não são representados de uma forma totalmente realista, mas recorrem à estilização que apela à simplificação convencional característica da caricatura e dos desenhos animados, situando-se a meio caminho entre a figuração representacional e a abstração não representacional.[10] Caricaturas e desenhos animados foram

[5] Ver nota 1.

[6] O busto de Hogarth pode ser encontrado na antiga Escola de Belas Artes do Rio (1906-1908), hoje Museu Nacional de Belas Artes, projetado por Adolfo Morales de los Rios. Para Hogarth, a "linha ondulante" produz mais beleza para qualquer linha circular ou reta, como pode ser mostrado "em flores, e outras formas do tipo ornamental, razão pela qual nós a chamaremos de linha de beleza". A "linha serpentina", encontrada na forma humana, "tem o poder de adicionar super-graça à beleza". Composto por mais linhas de beleza e graça que o corpo do homem "a forma do corpo de uma mulher supera a beleza de um homem". William Hogarth. A análise da beleza. Editado por Ronald Paulson do original de 1753. New Haven & London: Yale University Press, 1997, 41, 49, 58-59. O livro de Hogarth é mencionado na tese escrita por Morales para se tornar professor de arquitetura na Escola, amplamente reproduzido em Adolfo Morales de los Rios F, *Adolfo Morales de Los Rios: figura, vida e obra.* Rio: Borsoi, 1959

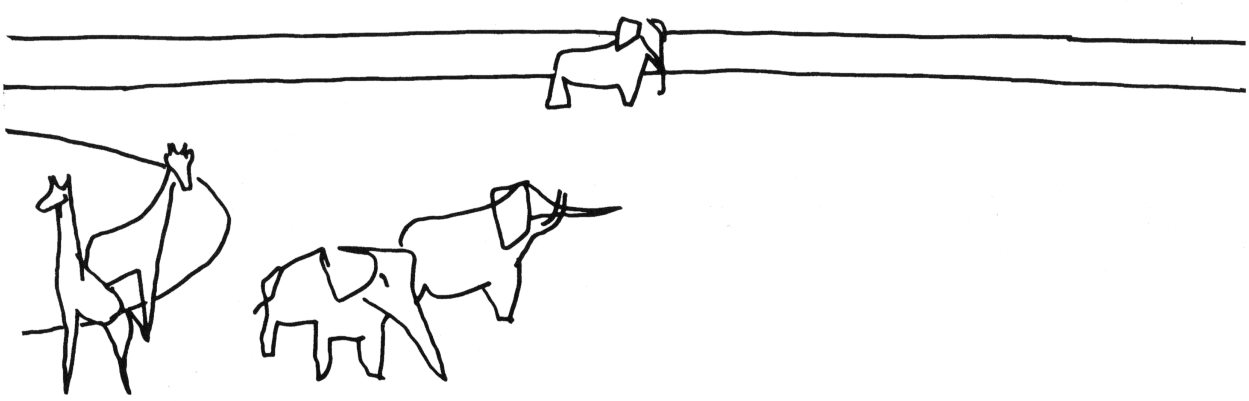
[7] Por exemplo, se alguém está construindo com aço ao invés de concreto armado. Ver Niemeyer, "Forma e função na arquitetura." *Módulo* 3.

[8] Le Corbusier. *Le Poème de l'Angle Droit*. Paris: Tériade, 1955.

[9] Alan Colquhoun. "Form and Figure." Em *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1981, 190-202. Colquhoun postula que a forma é uma configuração que é considerada como tendo um significado natural ou nenhum significado, enquanto a figura é uma configuração cujo significado é dado pela cultura.

[10] Ernest H. Goombrich. "The Cartoonist's Armoury." Em *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. London: Phaidon Press, 2009 [1963}, 127-142.

uma coisa grande no Brasil desde o século XIX.[11] De certa forma, pode ser visto como o acoplamento da referência erudita e da referência popular contemporânea, quase à beira do kitsch. Niemeyer era um membro do Partido Comunista que rejeitava o Realismo Socialista. Esta pode ser sua resposta ao mesmo, uma maneira de codificar duplamente a arquitetura para garantir uma comunicação fácil com as massas e, ao mesmo tempo, recusar o historicismo e o folclore. Curiosamente, um dos jurados da competição do Plano Piloto de Brasília, observou certa vez o planejador britânico William Holford, "para os pobres e os analfabetos, este edifício da cidade é um símbolo que eles podem ver e entender".[12]



Uma taquigrafia visual que é representativa, mas obviamente inventada, não se pode dizer que a estilização indique um desejo de fundir arquitetura e natureza. A estilização é uma estratégia ambivalente. Embora o trabalho de Niemeyer possa relembrar as dívidas da arquitetura à natureza, as finas placas de concreto que a caracterizam não deixam dúvidas sobre sua proveniência humana. Ele certamente concorda com a idéia de que a arquitetura é uma natureza criada pelo homem e, portanto, um fato cultural em um mundo físico humanizado. Em suas mãos, a estilização torna-se uma ferramenta para lembrar que a arquitetura é mediadora entre homem e natureza, ao mesmo tempo em que enfatiza a distância entre arquitetura e natureza, insistindo em sua recíproca exterioridade. Comparando a casa na Estrada das Canoas com a Casa da Cascata (1935-1938) de Frank Lloyd Wright e a Casa Farnsworth(1946-51) de Mies reforça o ponto.[13]

A Casa da Cascata é uma elaborada casa na árvore que evoca e amplifica a paisagem singular e aparentemente intocada onde cresce. As massas verticais de alvenaria ecoam as árvores. As sacadas espelham o plano horizontal rochoso sobre o qual flutuam. A continuidade entre a natureza e a casa é enfática, criando uma arquitetura que é literalmente baseada na natureza. Mies concebe sua casa como "quase nada", a versão "high-tech" de uma cabana primitiva. Uma gaiola de vidro sobre palafitas, ela é tão horizontal e quase tão abstrata quanto o terreno pantanoso sobre o qual pousa. No entanto, como um navio no porto, a casa não pertence especificamente ao seu sítio. O contato entre arquitetura e natureza é reduzido ao mínimo.

[11] A caricatura política e social é apreciada no Brasil desde o século XIX. J. Carlos (José Carlos de Brito e Cunha, 1884-1950) foi seu expoente na primeira metade do século XX, cujo desenho foi notável por sua linearidade. Carlos Estevão (1921-1972) e Millor Fernandes (1923-2012) foram seus sucessores.

[12] William Holford. "Brasilia." *Journal of the Royal Institute of British Architects* 67 (march 1960).

[13] Para uma versão desenvolvida desta comparação, veja Carlos Eduardo Comas. "Oásis de Niemeyer: uma vila brasileira dos anos 50." *Arquine 5*

A Casa da Cascata é o edifício aberto estendido que tenta emular ou fundir-se com o seu entorno através de irregularidade, assimetria, riqueza de texturas e contrastes de cor, luz e sombra. A Casa Farnsworth é um edifício cúbico compacto separado da natureza por suas superfícies homogêneas lisas e claramente definidas. Definida por duas lajes, a cobertura que abriga os aposentos e a plataforma que os abriga e abriga os quartos abaixo, a casa de Niemeyer é outra coisa, a meio caminho entre essas tipologias extremas. A horizontalidade do teto e plataforma de concreto cinza claro desafia a plasticidade da paisagem. Como mostra o relatório que acompanha o projeto, as bordas sinuosas são o resultado da deformação de um esquema originalmente retilíneo, a fim de calibrar os tamanhos de diversas áreas funcionais e atenuar a tensão entre o contexto natural e o objeto feito pelo homem.

A Casa Canoas é tão dependente de seu local como a Casa da Cascata, relaxada, expansiva, arejada e sensual, enquanto a casa de Farnsworth é tensa, contida, monumental, cerebral, impessoal e genérica. No entanto, Niemeyer não compartilha da preocupação de Wright com a expansão de massas que são simpáticas tanto à geometria quanto à materialidade de seus arredores. Como a Casa Farnsworth, a casa na Estrada das Canoas também parece "quase nada": não uma cabana primitiva, mas uma marquise petrificada sob o sol tropical, o seu vidro transparente e o seu pilotis escuros desfocados à sombra da laje de cobertura. Além disso, nem a tenda superior nem a caverna sob a plataforma podem ser entendidas isoladas da plataforma, a clareira artificial que liga as duas e é a base do projeto.

Esta clareira repousa confortavelmente no terreno e abraça a pedra existente, mas transforma totalmente o caráter do local. A arquitetura e a natureza são tão enfaticamente separadas quanto na casa de Mies, embora uma acomodação parcial das fronteiras estabeleça uma correspondência e uma mediação empáticas; não deve ser esquecido que a borda traseira é absolutamente reta. A casa de Niemeyer tem sido frequentemente comparada a um oásis, mas a própria plausibilidade da metáfora indica a alienação da especificidade de seu cenário exuberante e desconfiança, para não dizer desespero, em relação à capacidade nutricional desse

meio. A interação interior-exterior imediata acontece na plataforma, não na conexão real entre arquitetura e solo. Uma parte significativa do mundo humano criado para desafiar a mortalidade, a arquitetura é um ato de violência contra a natureza, como argumenta Hannah Arendt em "A Condição Humana".[14] No mínimo, é a defloração autorizada dentro de um "*mariage des contours*". Derramamento de sangue e dor não são desconhecidos em paraísos tropicais.

A plataforma de Canoas não é um caso isolado. Seu precedente é o solo enfaticamente limitado pela pavimentação e paisagismo que medeia entre a arquitetura e seu entorno, notável em todos os projetos exemplares de Niemeyer antes dos anos 50. No Ministério da Educação, essa área é todo a quadra, incluindo a esplanada de granito liso que atravessa o pilotis aberto intermediário, e as faixas plantadas que prolongam o vestíbulo de funcionários em uma extremidade. No Pavilhão Brasileiro, o terreno é o lote de esquina de três frentes, e a esplanada de paralelepípedos passa pelo pilotis para ser interrompida pelo espelho d'água sinuoso. Na Pampulha, a praça verde ou seca põe em relevo cada prédio, com pórticos, varandas e galerias emoldurando o lago e reforçando a separação entre a paisagem natural e a intervenção arquitetônica. Na década de 1950, o terreno é inclinado sob a marquise do Parque do Ibirapuera, acompanhando a rampa do solo, mas é claramente delimitado pelo piso de cimento; na selva de concreto armado do centro de São Paulo, a mesma estratégia é adotada para os edifícios COPAN e Eiffel (1951-1967). Lucio Costa desenha as obras de terraplanagem configurando a Esplanada dos Ministérios e a Praça dos Três Poderes (1957-1960) em Brasília. Mas é Niemeyer quem propõe a laje do Congresso como segundo nível daquela praça, com cúpulas e espaços administrativos em posições análogas a seus espaços domésticos públicos e privados, e é Niemeyer quem inventa a monumentalidade anti-monumental da cidade, tão bem descrito pela historiadora americana Norma Evenson:

> A praça cerimonial marca uma borda de assentamento, definida por um muro de arrimo acima de um trecho de espaço aberto áspero. É aqui que se torna mais consciente a expansividade do local e a enormidade do deserto, que parece esperar fora para engolir a cidade. A insubstancialidade da arquitetura é acentuada contra a imagem do terreno baldio circundante, e faz perceber quão ousada foi a criação de Brasília. Toda a cidade reflete a bravata de uma cidade fronteiriça, e o brilho de mármore e vidro na elegância decorativa dos desenhos de Niemeyer desafia a natureza selvagem, assim como o dourado e o veludo trouxeram outrora um sopro de gentileza e civilização ao nosso faroeste selvagem.[15]

Em qualquer escala, a qualidade expressiva do trabalho do arquiteto brasileiro não é tão facilmente contida em limites líricos, como o crítico argentino Roberto Fernandez insinua corretamente.[16] Há um lado mais sombrio para isso. A separação da natureza que sua obra retrata pode ser entendida como estranhamento, e imbuída de toda a melancolia que acompanha uma situação de exílio, desenraizamento e desorientação, a condição original de europeus, africanos e asiáticos na América. Mas também pode ser tomado como uma declaração de poder e imbuído de toda a arrogância que uma ocasião de conquista exige, bem como o fascínio e o medo que alimentam essa arrogância. Assim, Niemeyer também projeta literalmente contra a natureza, lembrando-nos que a Boa Mãe também pode ser o inimigo. E se uma natureza totalmente benigna é uma quimera, é provável que uma natureza benigna totalmente feita pelo homem também seja uma quimera, pois a criação de um ser imperfeito só pode aspirar à perfeição. A arquitetura pode ser uma

[14] Hannah Arendt, *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958. Arendt argumenta que a violência é inseparável das ações do homem como "homo faber", que ela distingue de suas ações como "animais laboranos".

[15] Norma Evenson. *Two Brazilian Capitals: architecture and urbanism in Rio de Janeiro and Brasilia*. New Haven and London: Yale University Press, 1973, 205.

[16] Roberto Fernandez. "Exceso brasileño: Niemeyer y la omnipotencia del gesto." *Summa* 92 (2008), 123. Fernandez critica explicitamente o uso do sensualismo como a chave para explicar o trabalho de Niemeyer.

construção extraordinária, mas nunca será um paraíso, seja tropical ou não. É uma postura complexa derivada de uma condição americana, mas não desprovida de relevância universal. A instalação de Niemeyer não implica superficialidade, e já é hora de reconhecer que há mais para ele do que samba, futebol, sexo e brasilidade.

4 – ARTIGOS COMPLETOS DE SIMPÓSIOS TEMÁTICOS

POLÍTICAS E POÉTICAS NA CIDADE: ENCONTROS ENTRE FILOSOFIA, HISTÓRIA E ARQUITETURA

Salvador - 2018

A IMAGEM FRATURADA A FAVOR DE UM PROJETO COMO PROCESSO

THE FRACTURED IMAGE FOR A DESIGN AS A PROCESS

LA IMAGEN FRATURADA A FAVOR DE UN PROYECTO COMO PROCESO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

REYES, Paulo
Doutor em Ciências da Comunicação; Professor da FA UFRGS e do PPG PROPUR
paulo.reyes@ufrgs.br

A IMAGEM FRATURADA A FAVOR DE UM PROJETO COMO PROCESSO

THE FRACTURED IMAGE FOR A DESIGN AS A PROCESS

LA IMAGEN FRATURADA A FAVOR DE UN PROYECTO COMO PROCESO

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Este artigo tem como foco o projeto urbano como processo. Interessa aqui como as imagens podem contribuir na desconstrução de um sentido único de projeto. O objetivo é construir uma reflexão capaz de posicionar o projeto urbano mais como processo e menos como resolução. O argumento segue uma linha teórica que encontra na teoria da imagem, principalmente em Georges Didi-Huberman, uma possibilidade de traduzir esse desejo. Posiciona-se o projeto como um modo de existência capaz de produzir pensamento crítico sobre a cidade, deslocando seu caráter de procedimento técnico. Espera-se como esse artigo ampliar o debate sobre o projeto como processo de leitura da cidade.
PALAVRAS-CHAVE: projeto urbano; imagem; processo; montagem; dialética.

ABSTRACT:
This paper focuses on urban design as a process. It is interesting here how the images can contribute in the deconstruction of a unique sense of design. The objective is to reflect about the urban design more as a process and less as a resolution. The argument follows a theoretical line that finds in the theory of the image, mainly in Georges Didi-Huberman, a possibility to translate this desire. The design is positioned as a way of existence able to produce critical thinking about the city, displacing its character of technical procedure. It is hoped as this article to broaden the debate about the design as a process of reading the city.
KEYWORDS: *urban design; image; process; assemblage; dialectical.*

RESUMEN:
Este artículo tiene como foco el proyecto urbano como proceso. Interesa aquí cómo las imágenes pueden contribuir en la deconstrucción de un sentido único de proyecto. El objetivo es construir una reflexión capaz de posicionar el proyecto urbano más como proceso y menos como resolución. El argumento sigue una línea teórica que encuentra en la teoría de la imagen, principalmente en Georges Didi-Huberman, una posibilidad de traducir ese deseo. Se posiciona el proyecto como un modo de existencia capaz de producir pensamiento crítico sobre la ciudad, desplazando su carácter de procedimiento técnico. Se espera que este artículo amplíe el debate sobre el proyecto como proceso de lectura de la ciudad.
PALABRAS-CLAVE*: proyecto urbano; imagen; proceso; montaje; dialéctica.*

PROJETO COMO PENSAMENTO [PARA INTRODUZIR]

Esta escrita que se inicia parte de um desejo – desejo de um pensamento de projeto, de localizar o projeto como pensamento, e esse sendo produzido por imagens. Quando se pensa o projeto, logo vem à mente uma ação de futuro. Algo se arremessa ao longe. O projeto se pauta por uma busca que já na sua origem é de fundo resolutivo. Como resolução, aponta para um sentido de projeto como substantivo-objeto. Há uma promessa de entrega de algo. Nessa postura resolutiva, o projeto parece ser delineado, o tempo todo, por uma imagem futura. Uma imagem de desejo. Uma imagem que o direciona à síntese. Acompanhado por outras imagens – as referências arquitetônicas – percorre um caminho orientado por preexistências, e o conjunto dessas imagens icônicas e semelhantes constroem um percurso consensual. Um consenso que subliminarmente apaga as diferenças, os atritos. Não deixa restos. Não há furo ou rasuras nesse desejo de projeto, só síntese.

No entanto, desejo outro tipo de imagem. Ainda assim, desejo imagem. Não um desejo de imagem como ilustração estética de um acontecimento, mas acima de tudo, um desejo de imagem que produz estranhamento, que rasura um certo lugar comum. Esse lugar comum é o do projeto. Neste texto, busca-se outro sentido de projeto: não como substantivo, mas como verbo. Portanto, projeto é ato. É processo. E como processo, é preciso pensar a maneira como as imagens contribuem para uma construção de um pensamento de projeto. Para isso, é importante que nos afastemos do sentido clássico da imagem como representação de algo que produz um outro-igual. A busca aqui é por uma imagem menos como síntese e mais como um múltiplo de imagens que só podem ser pensadas em uma perspectiva dialética e por montagem. Então não se fala em imagem, mas em imagens, no plural. Não só no plural, mas colocando em um mesmo plano imagens dissemelhantes que falam para além de si, no seu entre-imagens. É justamente no confronto entre diferentes que o sentido pode se abrir, mas nunca em síntese, sempre como sintoma, como prefere Didi-Huberman.

Rasurar o projeto. Fraturar o projeto. Essa é a aposta deste texto: projetar sem projetar. Sem arremessar o desejo. Ao desejo. Produzir espaço de pensamento. Espaçamentos. Ficar. Ficar na angústia da espera. Mas totalmente imerso no desejo instável. Operar pelos poros. Pelos fragmentos. Pensar por fragmentos. Projetar por fragmentos. Valorizar o processo, os processos. Mais do que uma promessa, isso se instaura como uma existência – instauração, no sentido dado por Lapoujade (2017) ao gesto que afirma um direito de existir. O projeto aqui reivindica esse lugar. O lugar do processo. Existir como processo. Projeto como ato. Projeto como verbo. Um projeto que se expressa menos pela realidade das coisas em si e mais por seus movimentos incessantes de um por vir sempre aberto, sempre um n-1, como diria Deleuze.

Esta intenção de texto se efetiva a partir da noção de “dialética sintomal” [uma leitura de Georges Didi-Huberman da obra de Georges Bataille]. Se o projeto se organiza entre a construção do problema e a sua resolução traduzido isso em uma forma arquitetônica com forte pendência à resolução, pensar pelas rasgaduras das imagens nos ajuda a inverter essa linha de tensão em prol do problema. E com a noção de imagem aberta que substitui a noção de tese-antítese-síntese por tese-antítese-sintoma, apresentada por Didi-Huberman, que se aproxima o foco do projeto para uma perspectiva de desmontagem para posteriormente remontar em outras bases.

O sentido de projeto pode ser retirado da posição resolutiva e posicionado como uma potência. Sendo assim, o projeto pode ser pensado nessa perspectiva de existir como algo que instaura, mas “ainda não” como substantivo, como síntese. Ou seja, instaura em um processo que é aberto mas não resoluto, se

apresentando como potência na sua maneira de existir como um ser que, acima de tudo, ainda não se atualiza, se mantem como virtualidade. E é justamente nessa posição que as operações de pensamento sobre o projeto podem ocorrer, na sua perspectiva do problema e não da resolução. Apostamos aqui numa desmontagem do projeto. E para isso é preciso pensar as imagens como sintoma, para romper com a lógica tese-antítese-síntese.

Na perspectiva de Didi-Huberman, o que substitui a síntese é o sintoma. Pois ao invés de fechar o sentido, resolvendo a diferença como faz a síntese, o sintoma abre o que parece perfeito e consagrado para evidenciar as diferenças que estão por baixo e que foram inconscientemente esquecidas. O que Didi-Huberman propõe com esse resgate de Bataille da noção de sintoma, é "deixar as formas doentes" a fim de comunicar o mal-estar que foi apagado pelo projeto consensual. Essa postura permite olhar para um processo que não se satisfaz com nenhuma síntese e não se deixa fixar numa acomodação resolutiva.

Por fim, posicionar o projeto no seu modo de existência como virtual, nos permite produzir um pensamento sobre o projeto que nasce de uma dialética acidental, na qual a imagem pode ser colocada como uma dialética mostrada e visualmente montada, para que os efeitos de síntese consensuais se abalem, com a contribuição de Didi-Huberman.

[ESTABILIDADE] (RE)PRODUÇÃO DO MESMO

O projeto no campo da arquitetura é um procedimento que busca uma resolução. Balizado entre uma demanda e uma solução possível, o projeto é construído como um processo que fundamentalmente opera por atos reflexivos como defende Donald Schön (2000) ou como uma maneira de pensar a realidade como afirma Nigel Cross (2010), ambos pensadores do projeto. Mas fundamentalmente, é um processo que foca em uma síntese expressa pelo projeto como obra final. Há uma promessa de "produto" no final do processo. Na base do projeto, (expresso pela palavra em inglês, *design*), está a noção de designação. Para Flusser (2005, p.32) "a matéria no *design*, como qualquer outro aspecto cultural, é o modo *como* as formas aparecem". Ela é o *como* da matéria, e a matéria é *o quê* da forma. O *design*, então, é um processo que *in-forma* a matéria. Ou seja, é um processo de designação de sentido da matéria amorfa. Essa designação é resultado de diferentes processos projetuais, mas no caso deste texto, abordaremos o *papel das imagens* na elaboração desses projetos.

A cada intenção de resolução de um problema, uma imagem é demandada na forma de um desejo. A essa imagem, nomearemos de imagem-primeira ou desejo de imagem. Ocupemo-nos um pouco dessa imagem. Quando o projetista recebe uma demanda ou identifica um problema, ele automaticamente produz "mentalmente" uma imagem do que poderá vir a ser a resolução desse problema. Essa imagem ainda muito vaga, pois resultado de um enunciado de desejo, não permite que se visualize a forma final do projeto. Pouco delineada, sem contornos precisos, nebulosa, ela funciona como uma imagem-ideal. Estamos aqui, como Narciso, olhando a sua imagem refletida na água, mas ainda numa água turva. Nessa água turva, uma imagem se insinua. Borrada, muito borrada, não nos deixa ver sua nitidez, seus contornos. Mas mesmo assim, mesmo borrada, não a abandonamos. Pelo contrário, quanto menos nitidez ela apresenta mais nos fixamos como uma última saída – um último recurso. Capturados tal como Narciso por essa imagem, mesmo em toda sua inconsistência, buscamos construir estratégias de elucidação. As estratégias ocorrem dentro de um mesmo processo projetual, justamente buscando maior consistência para apoiarem a imagem-primeira. Essa estratégia é feita pela escolha de imagens que se assemelham à imagem-primeira, funcionando como um duplicar incessante dessa. É da ordem da replicação do igual. E assim, são solicitadas a co-habitarem junto

da imagem-primeira. A essas imagens de aparência múltiplas, embora oriundas de um universo restrito, o do igual, nomeamos de “referências arquitetônicas”. O que são essas famosas referências arquitetônicas que a maioria dos projetistas lançam mão no processo de projeto? Qual o papel delas nesse processo? Como coabitam com a imagem-primeira?

Por contraponto à imagem-primeira, chamaremos essas referências arquitetônicas de imagens-segundas. São imagens que colaboram para dar nitidez à imagem-primeira. Então, temos uma imagem-primeira, borrada, com pouca nitidez. Dependente, pelo menos isso nos parece, das imagens-segundas. As imagens-segundas entram no processo a partir da solicitação da imagem-primeira. Funcionam colaborativamente se auto reafirmando. Se espelham. Parecem se bastar. Não se ofuscam, pelo contrário, se sustentam. Aos poucos, por espelhamento vão dando nitidez e contorno para a imagem-primeira. Um jogo de autorreflexão se produz, construindo uma solução possível fechada e sintetizada na imagem-primeira, mas que a todo o momento foi sendo clareada e iluminada com a ajuda das outras tantas imagens-segundas convocadas ao processo projetual. Estamos aqui cegos por um excesso de luz. Talvez a esse campo “luminoso” seja o que para Cross é o princípio do projeto. Para ele (CROSS, 2010, p. 07), há um princípio gerador que baliza o ato criativo, por um lado, dando limites ao problema, por outro lado, sugerindo possíveis soluções. Esse foco na solução possibilita que, em alguns casos, o problema seja revisto a partir de novas ideias que são geradas na busca pela solução. No entanto, essas “novas ideias” já nascem obtusas. São por vezes contaminadas pelo mesmo. Produzem um campo imagético do igual. Do mesmo. Sempre do mesmo. Convocadas por uma imagem-primeira são relacionadas a essa por semelhança. Estamos ai no universo do mesmo, conforme (Figura 1).

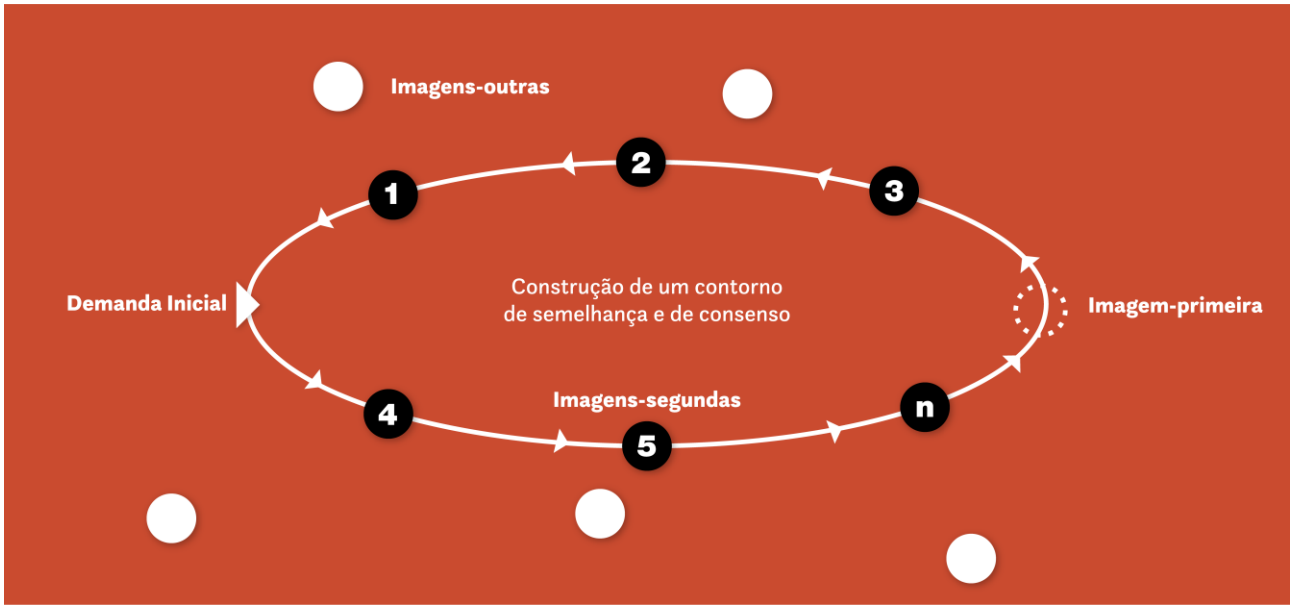


Figura 1: Modelo consensual
Fonte: autor, 2018

[ESTRANHAMENTO] PRODUÇÃO DO DESVIO

É necessário nos perguntarmos qual é o problema que está na base do consenso? Qual é o problema da síntese no processo de projeto? Podemos pensar que o consenso é uma resposta muito rápida às diferenças que vão ocorrendo no caminho. O consenso é um tipo de procedimento que produz uma redução nas diferenças que surgem no processo. A cada "bifurcação", uma escolha é feita em detrimento de outra. A questão é que se essas escolhas estão marcadas por imagens icônicas de sucesso, não havendo possibilidade da existência de outros modos de pensar o problema a não ser pela resposta mais rápida, fácil e conhecida. O consenso reforça o *status quo* daquilo que já está consolidado como um caso de sucesso, não permitindo que outras soluções, as vezes, menos espetaculares, possam cumprir seu papel. O modelo consensual não permite que se verifique as contradições. Simplesmente elas não existem.

Se é possível pensar assim, de maneira genérica, para projetos arquitetônicos em pequena escala, não é o mesmo para um processo de projeto que se contextualiza em uma situação-problema na grande escala. O contexto urbano determina e posiciona o projeto em níveis diferenciados de complexidade. A complexidade não está, necessariamente, par a par com a escala, mas projetos de escala urbana, normalmente, envolvem um número muito extenso de diferentes sujeitos. Então, no caso de projetos urbanos, é quase impossível conceber um processo projetual que não contemple os conflitos e as diferenças.

Para além disso, é muito difícil pensar que exista uma espécie de "espírito do lugar", o *genius loci* de Norberg-Schulz (1980), que apazigue as diferenças em prol da existência de uma identidade reconhecível como valor histórico. Se essa ideia funcionava como crítica à postura modernista de um modelo racional totalizante, porque trazia para o debate os valores locais, em tempos de economia de mercado em potência máxima isso é um risco. Corre-se o risco de saber quem define o "valor do lugar"? O mercado? O arquiteto?

O que está em pauta aqui é: quem compreende ou atribui a vocação do lugar? Talvez seja prematuro e pretensioso acreditar que o projetista tenha essa capacidade de ler (de maneira neutra) os atributos essenciais do lugar, pois pensar nesse sentido é recobrir o próprio sentido de espaço público. O espaço urbano, público, coletivo, feito de diferenças, justamente por isso, público por excelência, não apresenta um único sentido, mas uma multiplicidade de valores que se sobrepõem e que, por muitas vezes, se apresentam de maneira contraditória. Portanto, não podemos falar em essência, pois se há alguma essência a reconhecer é o conflito. O lugar urbano é o do conflito. É o lugar das diferenças.

É verdade que a noção de *genius loci* retira o ser humano do espaço, posicionando ele num lugar, mas esse lugar não é o da identidade apaziguada por um ideal, mas é carregado de diferenças. Portanto, precisamos desconstruir essa noção redutiva de "*genius loci*" para pensar um projeto urbano como espaço de alteridade. Pois, o *genius loci* reivindica e posiciona o corpo dando a esse um sentido de lugar, mas nunca esqueçamos que esse lugar só acontece na presença do *outro*; e é justamente na presença do outro e no compartilhamento da diferença que o lugar se expressa como público. Assim, se há algum sentido de projeto, não pode ser esse que é atraído por um essência, designando um caráter, uma identidade, mas aquele que expõe a diferença. O lugar e seus valores históricos não carregam em si marcas de um consenso, pelo contrário, trazem rupturas, cicatrizes, conflitos. Tampouco o arquiteto é isento de uma posição ideológica. Portanto, o consenso não é "natural". É preciso produzir um outro olhar que justamente desnaturalize esse processo. É fundamental produzir um ruído. Busquemos um outro olhar, não como um Outro que não participa, mas como um Outro que produz sim a diferença e que inclua outras perspectivas. Repensemos o "modelo das referências" (Figura 2).

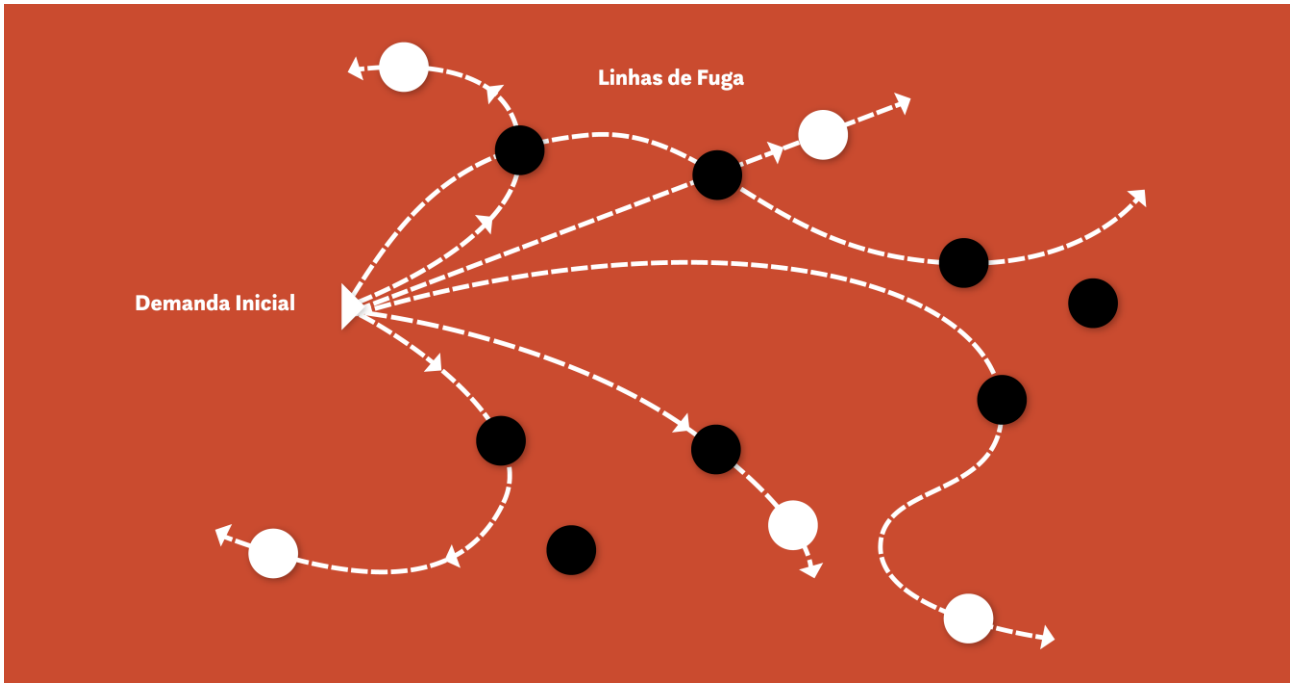


Figura 2: Modelo não consensual
Fonte: autor, 2018

Pensemos, então, as "referências arquitetônicas" não mais como uma síntese que carrega uma "verdade" em si, mas olhemos essas imagens com desconfiança, como quem olha o igual, buscando nele traços de diferença. Precisamos estranhar essas imagens para produzir desvios. Produzir rupturas nesse circuito consensual. Olhar a imagem pelo estranhamento é deslocá-la de seu lugar de conforto representacional. Busquemos na teoria da imagem alguma possibilidade de desconstrução da noção de imagem como representação. Algo que nos permita romper, rasgar, deformar essa idealização das imagens representadas aqui pelas referências arquitetônicas.

Didi-Huberman, em "Diante da imagem" (2015a), propõe uma reflexão sobre a "rasgadura da caixa da representação". Pensemos nisso, "rasgar a imagem". O que significa rasgar imagens? Certamente não é abandoná-las, tampouco destruí-las, pois estamos aqui completamente inseridos no campo das imagens, mas enxergá-las de outra maneira. Posicionar nosso olhar num desvio. Rasguemos a imagem-objeto para ganharmos uma imagem-processo. Façamos uma "dupla rachadura", nos propõe Didi-Huberman: uma rachadura na simples noção de imagem e outra na noção simples de lógica. Rachar a imagem para ele, significa "voltar a um questionamento da imagem que não pressuporia ainda a "figura figurada – refiro-me à figura fixada em objeto representacional –, mas somente a figura figurante, a saber, o processo, o caminho, a questão em ato" (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 187).

Essa noção de imagem como processo nos permite pensar as referências arquitetônicas de um outro lugar de fala. Não mais como representação de um ideal, mas como imagens operantes, operantes em um processo de conhecimento. Produzimos, então, pensamento com o projeto, e não mais só arquiteturas objetuais. Pensemos então uma estrutura da imagem rasgada. Tudo isso para construirmos um jogo que possibilite a criação de lugares, permitindo o surgimento de uma nova potência.

A essa potência, Didi-Huberman nomeia “potência do negativo”, referindo-se a um trabalho feito na imagem que escava o visível e atinge o legível, alternando a lógica de uma ordenação da representação e de sua significação. A relação entre o visível, ou seja, a maneira como os aspectos da imagem se apresentam na representação, e o legível, ou seja, a maneira como o processo de significação se arma em todo sua lógica simbólica, é fundamental para a compreensão da noção de imagem na sua estruturação.

É justamente nessa regressão à algo que ainda não vemos, mas que desejamos que nos olhe, que desejamos mergulhar. Lugar esse de contato com traços, restos que foram encobertos por um apressado consenso e transformado em imagem ideal. Didi-Huberman entra nessa imagem, agora rasgada, escavada, destruindo a noção de visível e daquilo que nos dá como totalmente legível, através da teoria psicanalítica, principalmente por duas noções: a de sintoma e dos sonhos.

Didi-Huberman atribui a Sigmund Freud [1856 – 1939], neurologista e psicanalista austríaco, o rompimento da “caixa da representação” através da sua compreensão de sintoma e de seus estudos sobre a interpretação dos sonhos. A partir dai, na concepção de Didi-Huberman, é possível estruturar um pensamento que permita ler o “tecido da representação com sua rasgadura” e pensar a “função simbólica com sua interrupção”. Essa posição que se sustenta na cultura da psicanálise, principalmente nos estudos de Sigmund Freud e, posteriormente com Jacques Lacan, permite a ele valorizar uma leitura da imagem como um “não-saber”, ou seja, a imagem, nessa perspectiva, não condensaria todo um sentido em uma forma visível e legível.

A rasgadura da imagem é uma rasgadura no “saber” que a imagem como representação carrega em si como uma síntese ideal. O que Didi-Huberman busca é um ainda “não-saber” que a imagem esconde e que a ideia de sintoma pode revelar. Nesse processo de desmontagem de um sentido único da imagem, ele agrega ao pensamento psicanalítico o trabalho árduo sobre montagem feito pelo historiador de arte alemão, Aby Warburg [1866 – 1929]. A principal contribuição de Warburg foi através da sua obra inacabada, “Atlas Mnemosine”. Esse atlas era uma forma de leitura da imagem que rompia com um sentido de essência e de fechamento do significado a ser revelado pelo leitor. As imagens eram organizadas em paineis onde o sentido não se expressava na imagem em si mas na *relação* entre elas.

Essas duas influências, Aby Warburg e Sigmund Freud são estruturantes no pensamento de Didi-Huberman e permitem que ele construa um pensamento crítico a uma outra “corrente” da história da arte que vê, no estudos das imagens, a condensação de um sentido que será revelado na compreensão de uma certa noção de “verdade” ou “essência” da imagem. Ele se refere a Ernst Cassirer [1874 – 1945], filósofo alemão, e Erwin Panofsky [1892 a 1968], crítico e historiador da arte alemão, ambos de filiação kantiana, que buscam um sentido de imagem que sintetize um saber. Em “Diante da imagem” ele faz uma extensa crítica a essa posição frente à imagem, mas que aqui não nos deteremos, nos interessando apenas por essa ideia de “saber” que está implícita no pensamento de Panofsky.

Com isso, Didi-Huberman posiciona-se afirmando que “desde o início, portanto, Freud terá proposto um modelo visual que não podia ser explicado nem pela concepção clássica do *disegno*, por causa de sua transparência mimética, nem a da imagem-monograma (o esquema kantiano), por causa de sua homogeneidade sintética” (2015a, p. 192). Assim, reforçando sua postura de rasgadura ao conceito clássico de representação.

O trabalho do sonho como fonte de rasgadura da imagem como representação, como semelhante, pode ser exemplificado em uma citação de Freud retomada por Didi-Huberman: “o sonho não pode de maneira

alguma exprimir a alternativa, 'ou, ou'; ele reúne seus membros numa sequência, como equivalentes" – ou seja, aqui também, como copresentes: assim ele apresentará juntas todas as possibilidades da alternativa, "embora elas se excluam quase mutuamente" do ponto de vista da lógica" (FREUD apud DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 189). Desse modo, as certezas não têm espaço, porque a possibilidade da copresença de concordâncias e discordâncias tornam-se válidas através de uma composição de imagens que nunca puderam ser objetos de percepção, nos diz Didi-Huberman.

A contribuição do sonho freudiano para o estudo das imagens é de tal importância que permite a Didi-Huberman um deslocamento do sentido de semelhança. O que está em jogo nisso é o rompimento de um certo mimetismo que é dado pela semelhança. "Portanto, não há mais "termos" que valham, mas somente relações em nó, passagens que se cristalizam. [...] Assim, os "processos de figuração do sonho" acabam por rachar ao meio, com a semelhança, o que entendemos habitualmente por "representação figurativa" (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 200).

Esse rompimento da representação figurativa que permitiria uma interpretação totalizante da imagem é resultado do efeito de sintoma. O sintoma impõe a esse processo de rasgadura um "não-saber". Ou seja, é preciso se deparar com o sintoma como se estivéssemos frente a um enigma – algo há para ser decifrado ao mesmo tempo que não há nada a fazer. O sintoma seria, nessas condições, aceitar um não-saber, deslocando a posição de um sujeito que sabe, nos diz Didi-Huberman. É exatamente nesse não-saber que o sintoma impõe, que é possível pensar as imagens arquitetônicas por um desvio de sentido que não mais o representacional.

O sentido freudiano de sintoma nos posiciona no vazio da imagem, "quando o que vemos é suportado por uma obra de *perda*, e quando disto alguma coisa *resta*" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 80). Uma cisão que abre o ato de ver. Um corte. O olhar se abre. Abre para aquilo que olho e a um vazio que me olha. Esse olhar que abre em dois significa, para Didi-Huberman, que o ato de ver alguma coisa desdobra-se automaticamente em um vazio que nos olha. A presença do vazio no ato de olhar é quando sentimos que algo nos escapa. Ele nos convoca a pensar o ato de ver como uma perda. Nas palavras dele, "abramos os olhos para experimentar o que não vemos", ou seja, "o que não vemos com toda a evidência do visível" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). Encaminhar essa questão para o campo da arte, como faz Didi-Huberman, é pensar imagens que carregam em si algo para além do visível e do legível.

Na esteira do pensamento de Georges Bataille, principalmente, revisando a publicação da revista *Documents* [1929 e 1930], Didi-Huberman pensa o regime da imagem, reconhecendo que Bataille, melhor do que ninguém, soube tornar a imagem dilacerante mais do que dilacerada. Para Bataille, a imagem não é tomada como um objeto representacional, mas algo que se destrói, como algo que destrói qualquer traço de identidade. Então, mais do que conceber a imagem dilacerada como um objeto, ele posiciona a imagem como um ato, dilacerante. E como ato dilacerante, sempre na ordem do sintoma, como produção de estranhamento.

Didi-Huberman chama a atenção de que Bataille utiliza uma noção de sintoma diferente do senso comum – como sinal da doença – "para uma compreensão dialética que o situa como uma passagem obrigatória – o *insólito obrigatório* ou o anormal obrigatório, poderíamos dizer – de toda relação, de toda "comunicação" de toda forma dada" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 359).

Para Didi-Huberman, a partir da experiência da revista *Documents*, Bataille pode tensionar a noção de semelhança, seja de maneira teórica nos escritos, seja de maneira prática, nos exercícios de montagem figurativas. "O próprio plural do título *Documents* já indicava que o desafio e a utilização das imagens, nessa revista, concerniam menos aos termos do que às *relações*; concerniam, portanto, menos a um sentido a "ser dado" às imagens do que a um sentido a lhes "ser retirado" (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 23). Essa noção de um "sentido a ser retirado" permite que possamos sair da imagem como identidade representacional e possamos construir novas "relações" que estão para além do objeto-imagem. Aqui surge, a noção de *transgressão da forma*.

"A forma e a transgressão devem uma à outra a densidade de seu ser", diz Didi-Huberman (2015b, p. 28). A transgressão só pode estar em relação a algo que se institui como forma – "é preciso dizer não somente que a transgressão está *ligada* à forma ou ao limite que ela transgride, mas também que a forma talvez constitua menos o objeto da transgressão" (2015b, p. 28). Com isso, ele chama a nossa atenção para o fato de que a transgressão se constitui mais como uma abertura do que uma recusa em si. Assim,

> "transgredir as formas não quer dizer, portanto, desligar-se das formas, nem permanecer estranho ao seu terreno. Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um *trabalho das formas* equivalente ao que seria um *trabalho* de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda que à luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre formas – uma *crueldade nas semelhanças.* Dizer que as formas "trabalham" em sua própria transgressão é dizer que esse "trabalho" [...] faz com que as formas invistam contra outras formas, faz com que as formas devorem outras formas. Formas contra formas" (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 29).

Esse investimento das formas contra as formas muito mais do que excludentes ou anuladoras, elas funcionam construindo sentidos múltiplos, sendo valorizadas mais as relações do que os termos. Com esse sentido, as referências arquitetônicas funcionam não mais isoladamente como imagem modelo, mas entre diferentes imagens produzindo no *entre* imagens um sentido possível. Sentido esse que não está mais presente no objeto imagem, mas na relação entre elas.

Didi-Huberman utilizando uma citação de Bataille aposta nessa direção, vejamos: "relacionar ou "aliar ideias e palavras comumente opostas e contraditórias entre si, [...] de maneira que, ao mesmo tempo que parecem estar em conflito e se excluir reciprocamente, elas atingem o intelecto com o mais surpreendente acordo e produzem o mais verdadeiro sentido, como o mais profundo e mais enérgico" (BATAILLE apud DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 48). A operação produzida do choque entre imagens (referências arquitetônicas) descobre e revela novos sentidos antes tomados por conflitivos.

A semelhança em Bataille apresenta-se como provisória – se assemelha para falar ao contrário. Ela "forneceria a ferramenta para uma apreensão radical – desproporcional, violenta, cruel ou dilacerante – da diferença, da heterogeneidade e da capacidade que as coisas têm de se transformar e até mesmo de se reverter em seu contrário" (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 96). Nunca uma semelhança para copiar ou seguir, mas acima de tudo, uma semelhança para sair dela como algo diferente, na relação. E é justamente pela relação que se pode tomar a forma pelo informe.

A noção de informe não se apresenta como uma não-forma, mas como uma relação. “O informe de modo algum qualifica termos – “coisas informes” enquanto tais – e sim relações: o informe não é nem uma pura e simples negação da forma nem uma pura e simples ausência de forma” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 148). Aqui retornamos à noção de imagem como ato e não como coisa: ou seja, é sempre uma operação. Essa é uma noção-chave para entender a rasgadura da imagem, pois rasgamos o objeto-imagem para deixar surgir a relação-imagem.

Para longe da noção de “abjeto”, o informe batailliano é um processo dinâmico. É colocar as formas em movimento e tirá-las da sua inércia figurativa. Essa “colocação em movimento das formas”, segundo Didi-Huberman, “constitui inclusive a principal ferramenta das grandes “desmontagens teóricas” que Bataille visava ao colocar em jogo o informe contra todas as noções tradicionais da forma, da semelhança ou do antropomorfismo”(DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 148).

Esse informe, na visão de Didi-Huberman, é a capacidade que as formas têm de se deformarem sempre, de se esmagarem, de se entregarem a uma dessemelhança consigo mesmas, passando do semelhante ao dessemelhante. É fundamental apreender essa noção de informe para compreender as referências arquitetônicas como algo a desmontar a fim de eliminar qualquer traço identitário. O informe não é só o ato de esmagamento, mas sobretudo, a implicação de uma alteridade. É a abertura ao outro que o informe propõe – capacidade essa do informe “em que a forma *se aglutina*, no momento em que o dessemelhante vem tocar, mascarar, invadir o semelhante; e em que a forma, assim desfeita, termina por se incorporar a sua forma de referência – à forma que ela desfigura mas não revoga –, para invadi-la monstruosamente por contato e por devoração” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 149).

Esse processo de esmagamento que o informe possibilita é o que talvez seja melhor exemplificado pela noção de “sintoma”. Há três movimentos nesse deslocar ou nessa abertura da forma: as “determinações contraditórias ou as divergências das formas”; “colocação em movimento” e a “consequência decisiva”. “É reconhecer na “colocação em movimento” dessas “determinações contraditórias”, algo que se abre, que vai além, ainda que no sentido de uma ferida e de uma queda: uma consequência decisiva, que nomeará de modo geral aquilo por meio do que as formas proliferam e nos atingem, aquilo por meio do que as semelhanças nos tocam enquanto “sintomas de um estado de coisas essencial” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 233).

Didi-Huberman retoma a dimensão de processo das formas para dizer que “a questão não é mais tanto a de saber o que as formas *são* – problema mal colocado – quanto a de reconhecer o que elas *fazem*, na qualidade de processos “percussivos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 233). Percussivos no sentido do tipo de impacto profundo que elas despertam, no incessante movimento repercussivo de formas contra formas, o que Bataille nomeia de “*decomposição*”, nos diz Didi-Huberman.

Considerando que o informe está diretamente ligado a um processo de metamorfose que no seu vai e vem produz repercussões, teremos, então, como resultado um processo de alteração e de desvio que constrói uma dialética das formas. Didi-Huberman (2015b, p. 322) aponta para duas dialéticas das formas: uma “entregue a seu desejo de controle – tese, antítese e síntese”; e outra dilacerada – tese, antítese e sintoma.

> “A cruel dialética entre o que vemos e o que nos olha. Fazer imagens e olhá-las, *montar imagens* para deixá-las remontar a nós, não seria mais, desde então, que fomentar essa dialética na experimentação conjunta da marcação e da abertura: *marcar* para *abrir*, se

> fazer marcar para se fazer abrir. Isto é, inventar dispositivos relativamente estáveis – compostos, construídos –, e, no entanto, capazes de desestabilizar toda e qualquer disposição usual (informática, narrativa, iconográfica) por meio da qual os signos sejam espontaneamente manejados" (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p.51).

Em síntese, sintoma, na leitura de Didi-Huberman consiste em

> "algo que arruína a normalidade, que dilacera a "vida" ou o "ser". Mas é algo que arruína, que dilacera justamente enquanto *sintoma de ser*, vida sintomal do ser. Quando Bataille, desde o primeiro número de *Documents*, fala do sintoma como algo que revela um "estado de coisas essencial", ele quer dizer que o sintoma, cuja "formação" se identifica com o próprio movimento do informe, "desclassifica" e "desmente" a ideia humanista que se costuma fazer de *ser* – ser um humano, ser humano – e a reconduz a essa pesada verdade nomeada por ele "a situação imbecil que consiste em ser". A função essencial de uma dialética das formas seria desde então, estritamente falando, deixar as formas doentes [...] porque a função essencial de uma arte em geral não é outra senão a de "comunicar" ou de "repercutir" a doença, o mal-estar, o mal de ser" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 364).

Retomemos as referências arquitetônicas não mais como sínteses, mas como sintoma. Mas isso só é possível se a tomamos em conjunto, em choque, em deslizamentos, a fim de produzir o desabamento das identidades. Não se fala mais aqui em imagem, mas em um processo dialético sem síntese. Falemos em uma dialética sintomal. E lembremos que o que o sintoma produz é uma abertura no saber, uma ferida que se abre na identidade, deslocando e colocando em cheque o sujeito do saber. É a própria montagem do informe. Falemos em forma ainda, mas acima de tudo, em formas dilaceradas e destruídas, sempre no coletivo. Didi-Huberman nos diz que essas montagens, ou mesmo, essas formas colocadas contra formas, foram maneiras de transgredir uma estética clássica, produzindo dessemelhanças e lacerações, a fim de produzirem processos, relações, nunca estados.

[ESBOÇO] PRODUÇÃO DA DIFERENÇA

Pensemos então, a partir de agora, as imagens sempre em um arranjo, uma montagem. Uma montagem que se produz a partir de uma desmontagem de uma situação estável. Que se produza sintomas! Avancemos sobre as imagens estáveis! Busquemos a rasgadura das imagens-sínteses! Esbocemos uma montagem a favor do múltiplo, a fim de construir um sentido que é dado para além de um único significante. No sentido dado por Deleuze do "n-1", onde a totalidade não existe, onde o fechamento do sentido nunca ocorre, pelo contrário, é um múltiplo que está sempre em movimento, aberto. Este múltiplo é a montagem.

O valor da montagem está justamente na sobreposição de informações que um múltiplo de imagens podem produzir, e quando está longe da clausura do sentido ou qualquer outra possibilidade de fechamento. De forma alguma é possível admitir a totalidade nas montagens, mas sempre uma multiplicidade de imagens.

A montagem para Didi-Huberman é um procedimento ou um arranjo experimental de corte com uma possível leitura continua da realidade. Ao descrever um fato, há sempre algo por trás daquilo que se apresenta. Esse algo é menos uma fonte ou raiz da situação e mais uma "rede de relações" que impõe ao observador olhar o fato a partir de vários pontos de vista. Nessa rede de relações, o sentido só pode ser produzido no atravessamento desses diversos "olhares" que são produzidos nos atos de montagens. Isso

produz uma rasgadura em um possível sentido exposto e óbvio, abrindo a um vasto campo de leitura e inibindo uma leitura que busque uma ação de revelação ou descoberta.

O ato de montagem é, assim, um procedimento de interrupção, suspensão, corte, e remontagem de uma dada realidade, a fim de "tomar posição". Posição essa que não significa nada mais nada menos que "tomar conhecimento". Por isso, as referências arquitetônicas não podem ser vistas como imagens icônicas de uma dada situação e devem ser vistas como um conjunto de relações que falam para além delas. Contudo, não cabe só relacionar um número maior de referências, mas, acima de tudo, é necessário produzir o choque entre imagens e o consequente apagamento delas individualmente em prol de um sentido mais amplo.

Didi-Huberman ao examinar a obra de Brecht atribui ao seu conceito de "distanciamento" essa "tomada de posição", chamando a atenção para o fato de que distanciar não significa afastar, mas sobretudo, aguçar o olhar. Aguçar o olhar é abrir o olhar crítico para que um estranhamento possa ser produzido ai. É preciso produzir conhecimento ao revelar a ilusão. "É justamente fazer aparecer a imagem, informando ao espectador que o que ele vê não é senão um aspecto lacunar e não a coisa inteira, a própria coisa que a imagem representa" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 62). Portanto, "distanciar é mostrar", nos diz ele.

> "Mostrar que se mostra, isso não é mentir sobre o estatuto epistêmico da representação: é fazer da imagem uma questão de conhecimento e não de ilusão [...] Distanciar seria mostrar mostrando que se mostra, e assim dissociando – para melhor demonstrar a natureza complexa e dialética do que se mostra. Nesse sentido, distanciar é mostrar, isto é, desunir as evidências para melhor unir, visual e temporalmente, as diferenças. No distanciamento é a simplicidade e a unidade das coisas que se tornam longínquas, ao passo que sua complexidade e sua natureza dissociada passam ao primeiro plano" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 62).

O distanciamento posiciona o olhar com um certo afastamento necessário para que se produza um estranhamento, permitindo a existência da montagem, ou melhor, a remontagem. Esse estranhamento rompe com qualquer realidade que nos pareça familiar e conhecida para remeter a um campo de possibilidades que antes não eram vistas. O ato de remontagem é sempre uma nova disposição, não necessariamente exista criação, mas um jogo de reposicionamento das imagens, nos diz Didi-Huberman. Ele afirma que "tudo se parte para que possa justamente aparecer o espaço entre as coisas, seu fundo comum, a relação despercebida que as agrupa apesar de tudo, ainda que essa relação seja de distância, de inversão, de crueldade, de não sentido" (2017, p. 72). O que se faz aparecer não é senão as diferenças e os possíveis conflitos, e não uma simples disposição das imagens.

A noção de dialética na qual Brecht se refere é aquela que, diferente da dialética hegeliana que se contenta com produzir uma diferença no discurso, na "montagem, fabrica heterogeneidades com vistas a *dis-por* a verdade numa ordem que não é mais precisamente a ordem das razões, mas a das "correspondências", das "afinidades eletivas", das "rasgaduras" ou das "atrações" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 72).

EM PROCESSO [PARA CONCLUIR]

Por fim, retomemos nossa imagem-primeira, não mais para no seduzir, mas para produzir um estranhamento sobre o processo. Retomemos também as imagens-segundas não mais inteiras, belas e icônicas, mas

dilaceradas, rasgadas, e em conflitos. Pensemos, então, o projeto não mais como resolução, mas sobretudo como processo. Busquemos em Paola Jacques, um reforço dessa posição frente ao projeto e, mais especificamente sobre a elaboração das imagens nos processo de montagem. Segundo ela, a montagem "não parte de ideias já dadas, de nexos prontos, ao contrário, busca encontrar possíveis nexos ainda não conhecidos durante a própria prática (exercício ou jogo) da montagem, ao atuar a partir das diferenças sem buscar qualquer tipo de unidade ou de totalidade e ao tentar separar o que normalmente está reunido e conectar o que está habitualmente separado" (2015, p. 77). Desmontemos, então, um pensamento sobre projeto que busca incessantemente uma resolução, e remontemos, com cacos, com restos, um projeto como pensamento – aberto, composto, crítico, e que acima de tudo inclua as diferenças.

REFERÊNCIAS

CROSS, Nigel. **Designerly Ways of Knowing**. London: Springer-Verlag, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe**: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte, 2017.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia del Diseño**. Madrid: Editorial Sintesis, 2005.

JACQUES, Paola. Montagem Urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo. In: JACQUES, Paola; BRITTO, Fabiana; DRUMMOND, Washington (org.). **Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea**. Salvador: EDUFBA, 2015. 4v. Il. (Coleção PRONEM).

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas.** São Paulo: n-1 edições, 2017.

SCHÖN, Donald A. **Educando o profissional reflexivo**: um novo design para o ensino e a aprendizagem. Porto Alegre: Artmed Editora, 2000.

4 – ARTIGOS COMPLETOS DE SIMPÓSIOS TEMÁTICOS

SYLVIO DE VASCONCELLOS (1916- 1979): A VERSATILIDADE DAS CONTRIBUIÇÕES DO ARQUITETO, HUMANISTA E PENSADOR DA ARTE, DA ARQUITETURA E DO URBANISMO MINEIRO E BRASILEIRO

Salvador - 2018

O JUÍZO CRÍTICO DE SYLVIO DE VASCONCELLOS E OS NÚCLEOS URBANOS LONGILÍNEOS NA ÉPOCA DO CICLO DO OURO EM MINAS GERAIS

THE CRITICAL JUDGMENT OF SYLVIO DE VASCONCELLOS AND THE LONGYLIUM URBAN CITIES IN THE GOLD CYCLE IN MINAS GERAIS

EL JUICIO CRÍTICO DE SYLVIO DE VASCONCELLOS Y LOS NÚCLEOS URBANOS LONGILÍNEOS EN LA ÉPOCA DEL CICLO DEL ORO EN MINAS GENERAIS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

BAETA, Rodrigo
Doutor em Arquitetura e Urbanismo; Professor da FAUFBA, do PPGAU UFBA e do MP-CECRE UFBA
rodrigobaeta@yahoo.com.br

O JUÍZO CRÍTICO DE SYLVIO DE VASCONCELLOS E OS NÚCLEOS URBANOS LONGILÍNEOS NA ÉPOCA DO CICLO DO OURO EM MINAS GERAIS

THE CRITICAL JUDGMENT OF SYLVIO DE VASCONCELLOS AND THE LONGYLIUM URBAN CITIES IN THE GOLD CYCLE IN MINAS GERAIS

EL JUICIO CRÍTICO DE SYLVIO DE VASCONCELLOS Y LOS NÚCLEOS URBANOS LONGILÍNEOS EN LA ÉPOCA DEL CICLO DEL ORO EN MINAS GENERAIS

EIXO TEMÁTICO: HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

RESUMO:
Sylvio de Vasconcellos é certamente o mais conhecido crítico da arquitetura colonial mineira. O conjunto das suas investigações alcançaria um patamar de síntese onde seria incentivada a aliança entre a cultura colonial das Minas Gerais, em sua interface com a arquitetura e a cidade da região mineradora. E esse esforço também se dirigiu à discussão da morfologia urbana dos assentamentos mineiros – que seria caracterizada como um episódio isolado e especial no contexto da urbanização lusitana. Segundo Vasconcellos, o processo de desenvolvimento e a morfologia urbana dos arraiais e das vilas mineiras, quase sempre de formação espontânea, entrariam em contradição com o juízo comum que declararia a conformação de todos os núcleos coloniais brasileiros como derivados do esquema tradicional de ocupação urbana de gênese lusitana. Para o autor, na grande maioria das vilas nascidas da exploração mineral no século XVIII, o organismo urbano seria gerado a partir da conurbação de uma série de arraiais de extração aurífera, unidos entre si por um caminho direto, estrada que também se configuraria como a chegada e a partida da povoação.
PALAVRAS-CHAVE: Sylvio de Vasconcellos; Minas Gerais; Ouro Preto; núcleos urbanos coloniais.

ABSTRACT:
Sylvio de Vasconcellos is certainly the best-known critic of Minas Gerais colonial architecture. The whole of its investigations would reach a level of synthesis where the alliance between the colonial culture of Minas Gerais, in its interface with the architecture and the city of the mining region, would be encouraged. And this effort also addressed the discussion of the urban morphology of the mining settlements – which would be characterized as an isolated and special episode in the context of the Lusitanian urbanization. According to Vasconcellos, the process of development and the urban morphology of the villages and towns of Minas Gerais, almost always of spontaneous formation, would contradict the common judgment that would declare the conformation of all Brazilian colonial cities as derived from the traditional scheme of urban occupation of Lusitanian genesis. For the author, in the great majority of the villages born of mineral exploration in the eighteenth century, the urban organism would be generated from the conurbation of a series of gold mining settlements, linked together by a direct path, which would also be arrival and departure of the village.
KEYWORDS: *Sylvio de Vasconcellos; Minas Gerais; Ouro Preto; colonial cities.*

RESUMEN:
Sylvio de Vasconcellos es ciertamente el más conocido crítico de la arquitectura colonial de Minas Gerais. El conjunto de sus investigaciones alcanzaría un nivel de síntesis donde sería incentivada la alianza entre la cultura colonial de Minas

Gerais, en su interfaz con la arquitectura y la ciudad de la región minera. Y ese esfuerzo también se dirigió a la discusión de la morfología urbana de los asentamientos mineros – que sería caracterizada como un episodio aislado y especial en el contexto de la urbanización lusitana. Según Vasconcellos, el proceso de desarrollo y la morfología urbana de las villas mineras, casi siempre de formación espontánea, entrarían en contradicción con el juicio común que declararía la conformación de todos los núcleos coloniales brasileños como derivados del esquema tradicional de ocupación urbana de génesis lusitana. Para el autor, en la gran mayoría de los pueblos nacidos de la explotación mineral en el siglo XVIII, el organismo urbano sería generado a partir de la conurbación de una serie de pueblos de extracción aurífera, unidos entre sí por un camino directo, camino que también se configuraría como la " la llegada y la salida del pueblo.
***PALABRAS-CLAVE**: Sylvio de Vasconcellos; Minas Gerais; Ouro Preto; núcleos urbanos coloniales.*

Sylvio de Vasconcellos é certamente o mais conhecido crítico da arquitetura colonial mineira. Tendo sua produção como historiador da arquitetura locada de meados do século XX, até finais da década de 1970, o conjunto das suas investigações alcançaria um patamar de síntese onde seria incentivada a aliança entre a cultura colonial das Minas Gerais, em sua interface com a arquitetura e a cidade da região mineradora. E esse esforço também se dirigiu, entre tantos outros aspectos, à discussão da morfologia urbana dos assentamentos mineiros – que seria caracterizada como um episódio isolado e especial no contexto da urbanização lusitana.

A FORMA URBANA LONGILÍNEA DOS NÚCLEOS MINERADORES

Segundo afirmaria Sylvio de Vasconcellos, em 1958, no *Suplemento Literário* do jornal *Estado de São Paulo* – em texto intitulado *Formação das Povoações em Minas Gerais* (LEMOS, 2004, p. 145-147) –, o processo de desenvolvimento e a morfologia urbana dos arraiais e das vilas mineiras, quase sempre de formação espontânea, entrariam em contradição com o juízo comum que compreenderia a conformação de todos os núcleos coloniais brasileiros, inclusive os de Minas Gerais, como derivado do esquema tradicional de ocupação urbana de gênese lusitana: organismos urbanos gerados a partir de processos de crescimento por anéis concêntricos, radiais e centrífugos (Figura 1). Promovendo um confronto em relação às duas formas de assentamento, o autor atestaria, no livro de 1968, *Mineiridade. Ensaio de caracterização*:

> A configuração urbana mineira é longilínea, de meia encosta ou de cumeada, segmento de linha que é a estrada, voltada para dentro. A portuguesa é nucleada, concêntrica, centrífuga, tendendo para a ampliação periférica de densidade decrescente. O crescimento da primeira se faz por paralelismo à rua-tronco ou por prolongamento de suas extremidades. Da segunda, por radiação e círculos concêntricos. Ou em semicírculos quando o mar ou outro obstáculo estabelece diametrais limites. (VASCONCELLOS, 1968, p. 85)

Ou seja, na grande maioria dos núcleos urbanos nascidos da exploração mineral no século XVIII, o organismo urbano seria gerado a partir da conurbação de uma série de arraiais de extração aurífera, unidos entre si por um caminho direto, estrada que também se configuraria como a chegada e a partida da povoação.

Para além da clara diferenciação entre os dois esquemas de desenvolvimento urbano – o linear mineiro e o centrífugo português –, para o autor a cidade "nucleada" portuguesa possuiria uma malha edificada muito mais concentrada, sobrando menos espaço para a interação da arquitetura com o sítio. Por outro lado, a cidade linear mineira estaria mais aberta para as possibilidades da conjugação da massa construída com o ambiente natural preexistente, principalmente quando o sítio fosse acidentado, irregular.

Mas a questão seria mais complexa. Um dos motivos da alta densidade da cidade portuguesa, e também das cidades brasileiras do litoral, como Salvador (Figura 2), por exemplo, estaria relacionado à necessidade do núcleo urbano se "apertar" entre os seus limites de proteção: acidentes naturais, como a falha geológica da primeira capital do Brasil, ou barreiras edificadas, como as muralhas que iriam cercar as cidades lusas e alguns núcleos importantes do litoral brasileiro – como a própria sede do governo geral da colônia (de 1549 a 1763).

Em Minas não existiriam muralhas, não sendo o espaço das cidades circunscrito por necessidade de defesa. Mesmo assim as povoações apresentariam um elevado índice de ocupação. A diferença é que esta ocupação não seria relativa à área espalhada pela mancha urbana, mas uma densidade apegada à configuração linear que a cidade adquiria, oriunda da necessidade imperativa de aproveitar as poucas vias unidirecionais que normalmente definiriam o espaço urbano:

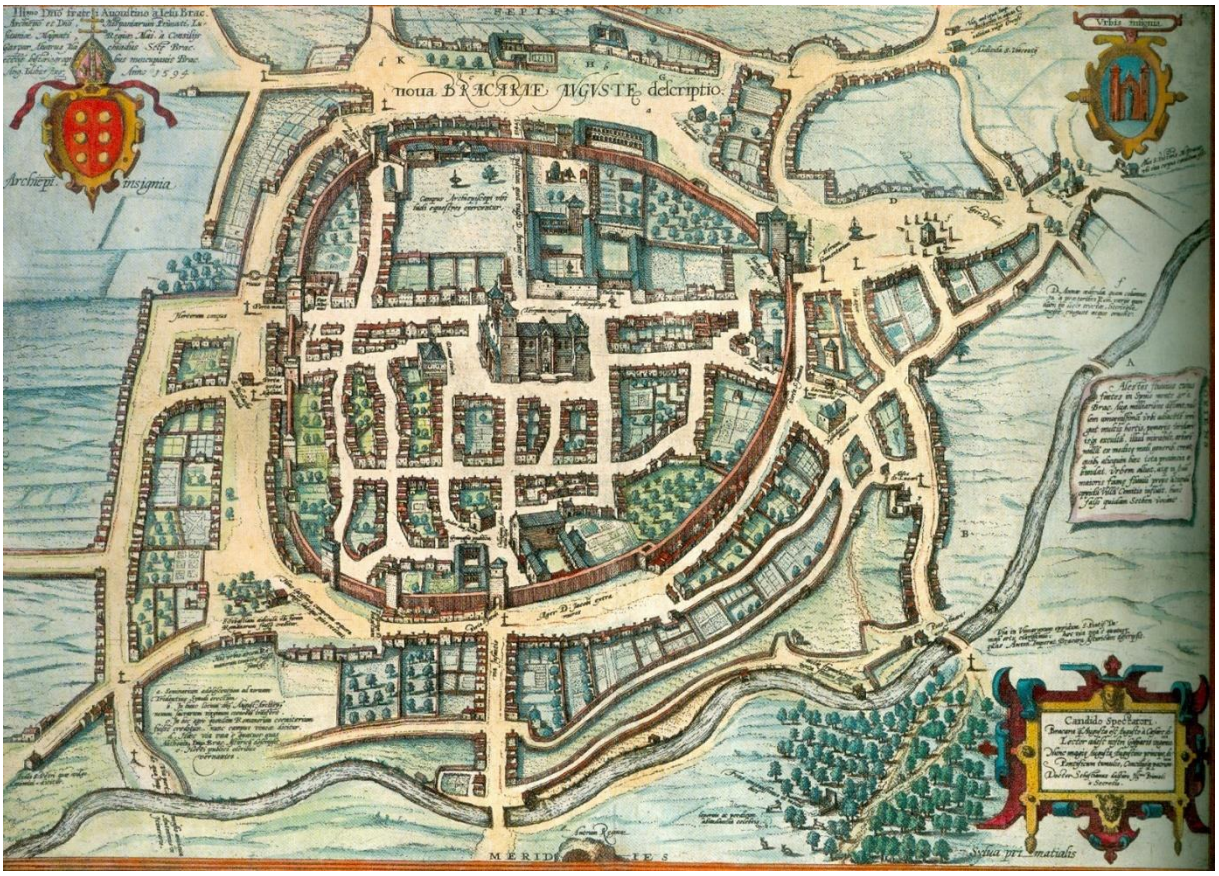


Figura 1: Cidade de Braga, Portugal, no final do século XVI, representada como *Nova Bracarae Auguste descripitio.* Planta retirada do livro *Civitates Orbis Terrarum*, de Georg Braun e Franz Hogenberg, publicado em Colónia em 1594.
Fonte: BRAUN, HOGENBERG (2011, p. 374)

Figura 2: Planta da restituição da Bahia, confeccionada em 1631, pelo cosmógrafo português, João Teixeira Albernaz.
Fonte: SIMAS FILHO (1998, p. 62)

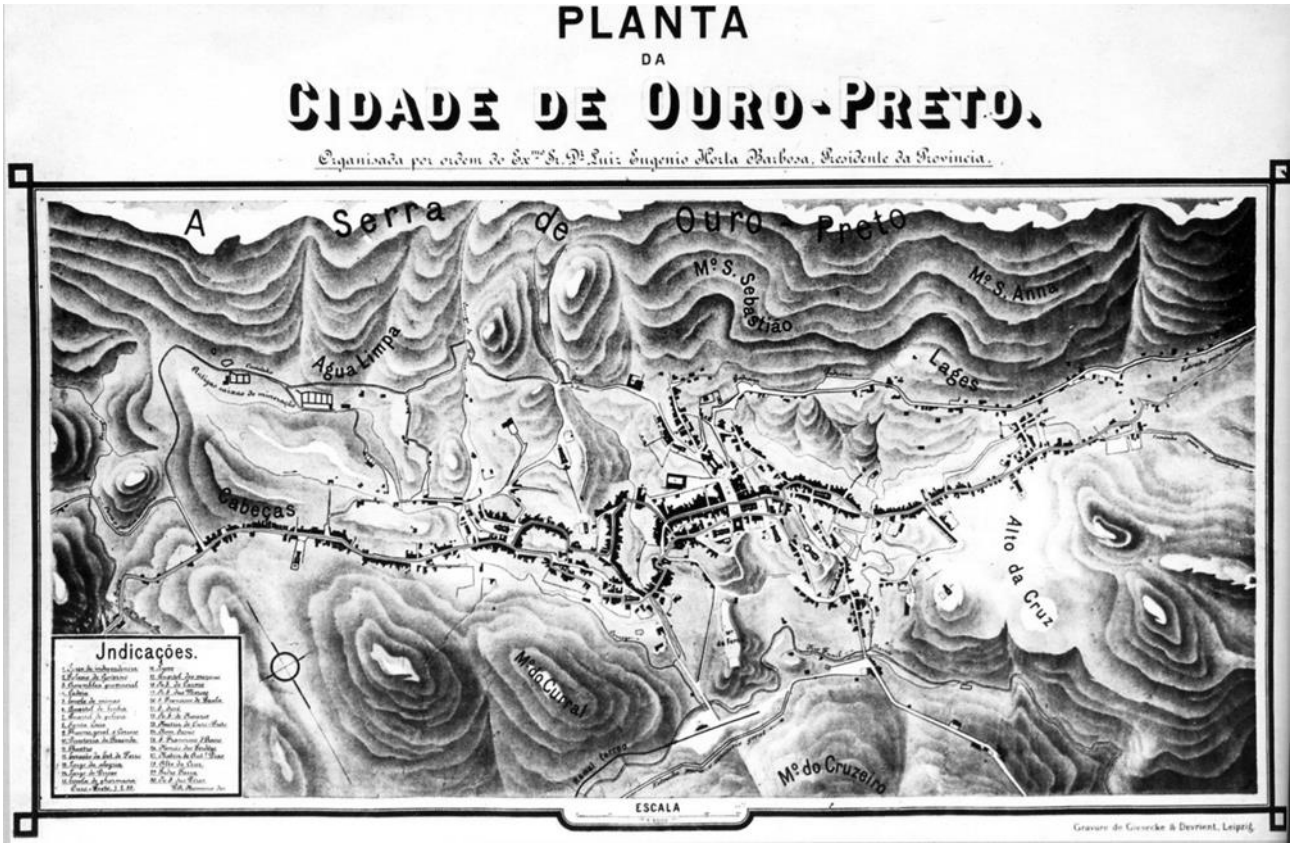


Figura 3: Planta da cidade de Ouro Preto de 1888. A mancha urbana desenvolvida entre a Serra de Ouro Preto e os Morros do Cruzeiro, do Curral, da Forca e o Alto da Cruz deflagram a morfologia linear que a cidade adquiriu em sua formação. Em destaque, o "caminho velho" (cinza claro) e o "caminho novo" (cinza escuro).
Fonte: MONUMENTA, IPHAN (2008, p. 4).

> Nas urbanizações lusitanas e brasileiras junto ao mar, as construções se apertam umas às outras, em conseqüência da exigüidade das áreas que lhes são reservadas no interior, das fortificações ou de delimitações favoráveis à defesa. Nas mineiras também as construções se amontoam, se interpenetram, multiplicam-se para o alto e para os fundos, escoram-se mutuamente, mas por outras razões: só há uma rua disponível que importa aproveitar ao máximo. Fazem-se mínimas as testadas, comprimindo as frentes rueiras das moradias. (VASCONCELLOS, 1968, p. 89)

A ANTIGA VILA RICA

Na antiga Vila Rica, a sede da capitania das Minas Gerais, o processo que levaria à conformação urbana de caráter linear seria bastante peculiar: além dos arraiais espalhados pela via, com suas respectivas capelas, duas paróquias balizariam o processo de conurbação, apontando o desenvolvimento posterior da povoação (fato totalmente incomum) – a Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias e a Freguesia de Nossa Senhora do Pilar. Estas paróquias formariam os dois principais bairros da cidade, acolhendo os lados poucos solidários da atual Ouro Preto.

A estrada tronco

Assim, o caminho que uniria os povoados e as duas freguesias vizinhas, na antiga capital das Minas, e que correria tortuosamente o mesmo sentido do vale – vencendo os três altos morros que definiriam a topografia básica da área edificada da cidade –, seria denominado por Sylvio de Vasconcelos como "estrada tronco". Cruzando os núcleos que surgiriam nas partes baixas do sítio, adjacentes às áreas onde inicialmente era extraído o ouro, esta "estrada tronco" viria desenhar, no mapa da antiga Vila Rica, a morfologia longilínea típica dos núcleos urbanos da civilização mineira (Figura 3) – como afirmaria o autor e Renée Lefèvre, no livro de 1968, *Minas: cidades barrocas*:

> Vila Rica é uma rua contínua. Começa no Passa-Dez; sobe para as Cabeças. Desce para o Rosário e Matriz de Nossa Senhora do Pilar, para elevar-se de novo até o morro de Santa Quitéria, onde está a praça urbana principal. De novo mergulha para Antônio Dias, e sobe para o Alto da Cruz. Escorrega finalmente para o antigo Arraial do Padre Faria, e inflete para a cidade de Mariana. São três morros e dois vales que os separam. (LEFÈVRE, VASCONCELLOS, 1968, p. 2)

Frequentemente a "estrada tronco" estaria implantada à meia encosta, seguindo, na medida do possível, as curvas de nível – adquirindo, consequentemente, uma configuração bastante sinuosa. Este caminho irregular chegaria algumas vezes nas proximidades do vale, exatamente onde estavam assentadas as mais antigas fundações religiosas – as Matrizes das Freguesias de Antônio Dias (Figura 4) e do Pilar, bem como a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Brancos, do Bairro do Padre Faria. A primeira fundação da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos também seria muito antiga e próxima a cursos d'água; seria substituída, na mesma locação, pelo templo que ainda hoje se eleva no lado ocidental da cidade (Figura 5). Obviamente este fato se deve à origem mineradora destes antigos arraiais, unidos em 1711 a partir do ato de ereção da Vila Rica de Albuquerque. (LIMA JÚNIOR, 1957, p. 68)

Próximo às matrizes, ladeiras muito íngremes iriam dar prosseguimento à "estrada tronco" para atingir as três elevações que seguiam o sentido longitudinal do vale. Duas destas ladeiras iriam se encontrar no Morro de Santa Quitéria e as outras seguiriam direções opostas: no sentido oeste, buscando o Bairro das Cabeças, ou no sentido leste, subindo a Ladeira do Vira e Saia para atingir o Morro de Santa Efigênia (Figura 6) – descendo depois em direção ao Padre Faria.

O "caminho novo" e o Morro de Santa Quitéria

Porém, com o tempo, outras vias mais bem estruturadas seriam abertas em locais menos acidentados, superando em muito a importância da primitiva "estrada tronco". Este processo se iniciaria após 1724, quando a antiga Vila Rica foi escolhida para abrigar o governo geral da recém-criada Capitania das Minas Gerais. A partir de então, o aglomerado disforme iria cedendo lugar a um núcleo urbano que construiria, aos poucos, seu aspecto imponente que o caracterizaria em finais do século XVIII, quando entraria em processo de decadência pelo esgotamento das jazidas mineradoras.

Figura 4: Trecho da "estrada tronco" que passa pela Freguesia de Antônio Dias, com destaque para a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição.
Fonte: Fotografia do autor, 2008.

O novo caminho iria surgir um pouco mais acima, também à meia encosta, após a decida do Morro das Cabeças, no Largo do Rosário. A partir de então, o "caminho novo" seguiria paralelo à antiga "estrada tronco" até subir o Morro de Santa Quitéria. Atravessando o cume do morro que se configuraria posteriormente como a praça principal da cidade, a rua desceria em direção à Freguesia de Antônio Dias onde reencontraria o "caminho velho" antes de galgar o Morro de Santa Efigênia. Este "caminho novo" teria um percurso mais direto que o anterior, não atingindo, em nenhum momento, o fundo do vale onde estavam assentadas as matrizes – determinando, inevitavelmente, um maior adensamento na área central e afirmando a grande importância que o Morro de Santa Quitéria viria a assumir (Figuras 7-8).

Na verdade, o Morro de Santa Quitéria permaneceria desocupado até a década de 1740, rasgado apenas pelo ramal do "caminho velho" que cruzava a área desolada, servindo a colina como elemento sistemático de separação entre as Freguesias do Pilar e de Antônio Dias. O "caminho novo", bem como a construção, a partir de 1741, do imponente Palácio dos Governadores, traria o incentivo para ocupação desta área central da vila que logo se conformaria como o centro cívico de Ouro Preto. Na década de 1780 o largo firmar-se-ia definitivamente como a principal praça da cidade, quando seria construída – no lado oposto ao do palácio do governo – a nova Casa de Câmara e Cadeia da Vila Rica (Figuras 9-10).

Figura 5: Panorama do Bairro do Rosário em 1875. Reparar a relação entre a mancha edificada que serpenteia linearmente a encosta da Serra de Ouro Preto, os monumentos livres de edificações e a paisagem natural. Em destaque, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário (abaixo), a Igreja de São Francisco de Paula (acima) e a Igreja de São José (à direita).
Fonte: Acervo IFAC/UFOP.

Figura 6: Acima, Morro e Igreja de Santa Efigênia e Ladeira do Vira e Saia (“caminho velho”). Abaixo, a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, também lançada na “estrada tronco”. Um dos poucos panoramas onde é possível confirmar o desenho linear da ocupação urbana.
Fonte: Fotografia do autor, 2008.

Figura 7: Trecho do "caminho novo" na Freguesia do Pilar. A atual Rua São José.
Fonte: Fotografia do autor, 2008.

Figura 8: Trecho do "caminho novo" na Freguesia do Pilar. A Rua Direita.
Fonte: Fotografia do autor, 2008.

Figura 9: A atual Praça Tiradentes, com destaque para o Palácio dos Governadores.
Fonte: Fotografias do autor, 2014.

Figura 10: A atual Praça Tiradentes, com destaque para Casa de Câmara e Cadeia.
Fonte: Fotografias do autor, 2014.

A configuração urbana linear de Ouro Preto e a arquitetura religiosa

Na atual Ouro Preto, uma alta densidade edilícia concentrar-se-ia, principalmente, no chamado "caminho novo" (aberto em paralelo à "estrada tronco"), por ser mais adequado à ocupação humana e por adquirir grande prestígio ao fazer parte das obras de infraestrutura que a vila viria a sofrer a partir da década de 1720. Isto não quer dizer que a antiga "estrada tronco" tenha sido abandonada. Nas áreas mais distantes, como as Cabeças e Santa Efigênia, onde só existiria uma via, a densidade iria crescendo gradativamente com o avanço do século XIX. Nas outras áreas, paralelas ao caminho novo, a ocupação aumentaria aonde a topografia permitisse.

O resultado seria dos mais expressivos porque, apesar da adequação coerente da massa construída em relação ao sítio natural, ela apresentar-se-ia em grande contraste com a paisagem verde, conformando, no vale e nos morros, uma mancha contínua e sinuosa que raramente deixaria escapar qualquer brecha de terreno natural em toda sua extensão linear – a não ser nos seguimentos mais distantes da estrada conformadora do núcleo urbano.

Figura 11: Vista da Freguesia de Antônio Dias. Em destaque, da esquerda para a direita: a Matriz de Nossa Senhora da Conceição; a Igreja das Mercês de Baixo; a Igreja de São Francisco de Assis; a Casa de Câmara e Cadeia; a Igreja de Nossa Senhora do Carmo.
Fonte: Fotografia do autor, 2008.

E seria a arquitetura religiosa a mais favorecida nesse esquema peculiar de assentamento, alcançando, frequentemente, implantações verdadeiramente dramáticas no sítio. Na verdade, em função da gênese espontânea e da feição linear que os núcleos assumiriam em seu desenvolvimento, os terrenos destinados à construção dos templos em Minas Gerais apareceriam em áreas ainda desocupadas: entre duas vias que corriam paralelas, no meio de algum caminho que se abria em grande largo, nos outeiros que cercavam e conformavam os assentamentos urbanos (Figura 11).

Este processo levaria os edifícios a adotarem uma implantação invariavelmente solta no terreno, o que permitiria aos construtores tirarem partido das quatro fachadas desimpedidas do edifício, bem como trabalhar, de forma inédita, complexas tramas volumétricas, muitas vezes desenvolvidas através do confronto radical entre curvas e contracurvas, concavidades, convexidades, sinuosidades. Sem falar nas possibilidades de assentamento das igrejas no alto dos morros, em locações profundamente cenográficas frente ao núcleo urbano que serpenteava abaixo.

Como muito bem coloca Vasconcellos, as capelas e igrejas não teriam rivais: o único confronto possível se esboçaria em sua relação com a paisagem natural – fato que, na verdade, só elevaria a condição da arquitetura religiosa como instrumento prioritário na apreensão paisagística do conjunto urbano:

> Já a capela é diferente: por mais modesta que seja, intenciona efeito. (...) Incorpora requintes de acabamento que não conhecem as residências. Entrega-se a composições procuradas, a movimentos curvilíneos, a equilíbrios de massas e volumes, a fantasias barrôcas que não encontram guarita na arquitetura laica. Sua verticalização é ímpar na horizontalidade das povoações. Só se desafia pela montanha. A seu lado não se erguem castelos e palácios com os quais divida sua importância. Nenhuma outra construção lhe disputa a primazia. Nem a reservada aos poderosos ou favorecidos da côrte, nem a destinada aos confessionais. (VASCONCELLOS, 1968, 138-139)

A posição destes edifícios no cume dos morros, com a moldura verde das serras atrás e a grande luminosidade do céu azul ao fundo, ofereceria muitas das imagens mais dramáticas dos assentamentos auríferos. É como se o morro funcionasse como o suporte onde se colocaria a imagem sagrada composta pela igreja com as suas altas torres. Por outro lado, as montanhas verdes dispostas por detrás dos monumentos religiosos assumiriam, constantemente, um contraste exuberante com a verticalidade das torres e com as paredes caiadas que envolveriam o templo, contraste enfatizado pela suavidade dos contornos orográficos, característica comum ao relevo das Minas Gerais (Figuras 12-13).

O arquiteto Murillo Marx, citando Sylvio de Vasconcellos, resumiria a questão ao discorrer sobre os arraiais mineiros, o primeiro nível de assentamento urbano no período colonial – em seu livro de 1991, *Cidade no Brasil terra de quem?*:

Figura 12: Vista panorâmica do Morro de Santa Quitéria do lado da Freguesia de Antônio Dias. É possível ver, diluídas na encosta do bairro, da esquerda para a direita: as Igrejas das Mercês de Baixo, São Francisco de Assis e a Igreja Matriz de Antônio Dias. Ainda é possível vislumbrar acima, já na Freguesia do Pilar, as torres da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, e bem distante, todo o corpo alvo da Igreja de São Francisco de Paula. Ao fundo, a Serra de Ouro Preto emoldura a composição.
Fonte: Fotografia do autor, 2008.

Figura 13: Panorama da Paróquia do Pilar, retirada do Morro do Curral, nas adjacências do Morro das Cabeças. Destaque para a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, abaixo, e para a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, acima.
Fonte: Fotografia do autor, 2008.

> Os antigos arraiais mineiros, aliás, ilustram muito bem esse processo, que foi apontado por Sylvio de Vasconcellos em alguns de seus trabalhos. Localidades ainda hoje modestas, como Santa Bárbara e Santa Rita Durão, ou mesmo Nossa Senhora do Ó, em Sabará, mostram em suas pequenas capelas, ou em suas igrejas mais rústicas, como a arquitetura compreendeu e tirou partido desses edifícios que puderam ser erguidos e permanecer isolados dos vizinhos. Quanto não deverá a arquitetura a essa possibilidade generosa de exibir não só uma fachada bem elaborada, como toda a volumetria do templo? De expor as laterais e os fundos, a raiar as beiras da sensualidade que o barroco encorajou? De conceber, entre outras, uma igreja como a de Nossa Senhora do Rosário em Ouro Preto? (MARX, 1991, 23)

As colocações de Murillo Marx partem, entre outras passagens de Sylvio de Vasconcellos, do termo evolutivo que – já na década de 1950 – traçaria ao classificar quatro etapas de desenvolvimento para a arquitetura religiosa mineira. Estas fases não só marcariam as transformações ocorridas no âmago das relações sociais próprias ao território minerador, mas também coordenariam a formação urbana dos núcleos vinculados ao extrativismo aurífero em todo interior do Brasil.

Mais uma vez, seria pressuposto básico das palavras do autor que os elementos agregadores do tecido urbano – e ao mesmo tempo aqueles que impulsionariam e orientariam o crescimento dos arraiais e vilas – seriam as igrejas e capelas (Figura 14):

> Resumindo o esquema exposto, temos: 1ª etapa – Formação das povoações, ausência de classes sociais. Capelas precárias, invocações de santos, um só altar. 2ª etapa – Povoações estabilizadas, início da formação de classes, predominância de uma delas, agrupamento de classes diferenciadas. Matrizes, invocação do SS., multiplicidade de altares. 3ª etapa – Maturidade das povoações, classes fortemente diferenciadas, rivalidade de classes. Reconstrução das primitivas capelas, construção de novas, decadência das matrizes. 4ª etapa – Decadência econômica e dissolução da diferenciação social. Paralisação das novas construções ou acabamento deficiente das mesmas; novo apogeu das matrizes. (VASCONCELLOS, 1997, 360-361)

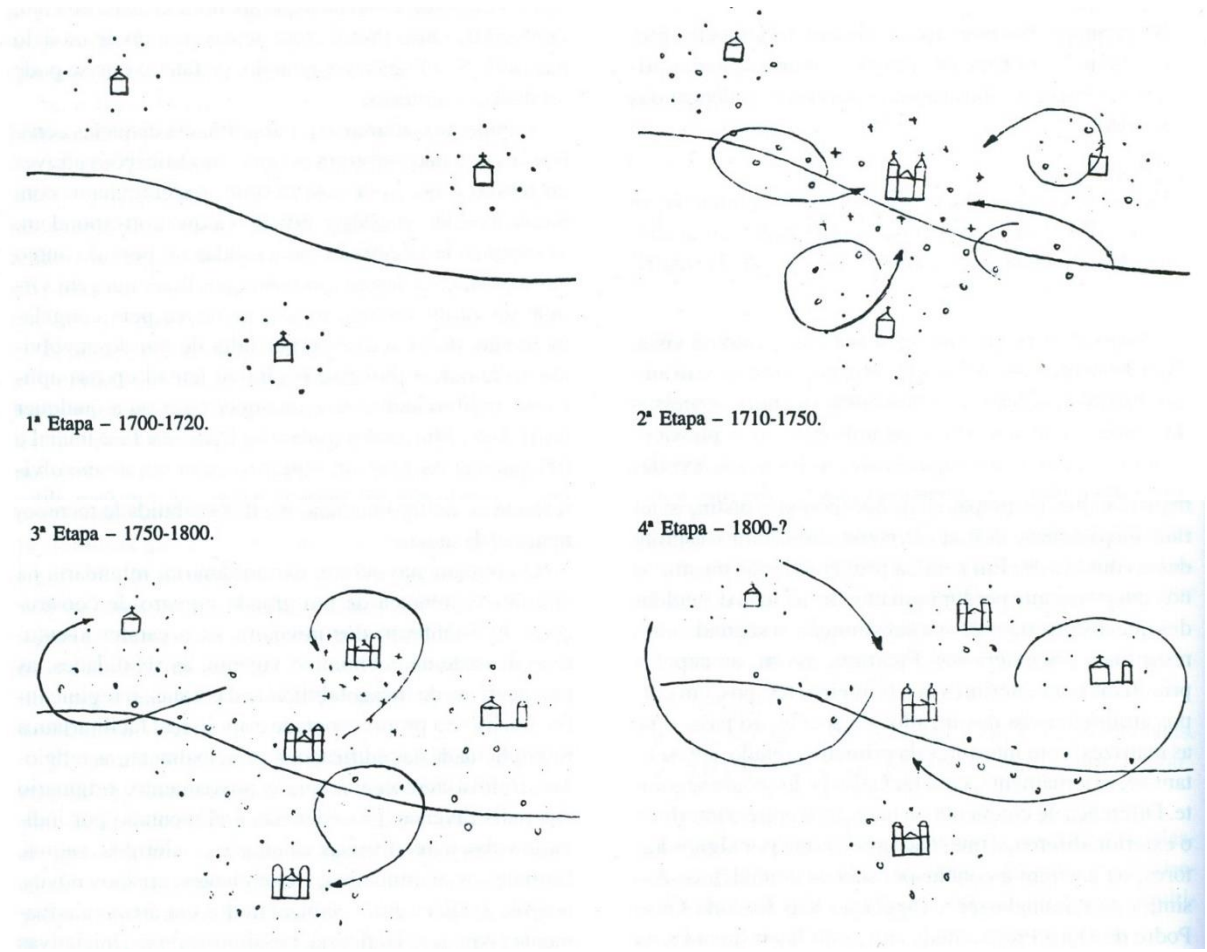


Figura 14: "Etapas sucessivas do tipo de construção religiosa paralelas ao desenvolvimento e decadência das povoações." Por Sylvio de Vasconcellos. Fonte: Vasconcellos (1997, 352)

CONCLUSÃO

Fica claro que o desenvolvimento urbano de Ouro Preto se fez a partir de várias ações não planejadas, mas que seguem diversos padrões de ocupação comuns à maioria dos núcleos mineradores. Segundo Sylvio de Vasconcellos, este sistema de implantação é muito específico das Minas Gerais e dos assentamentos de formação espontânea. Promovendo um confronto entre a forma de ocupação por anéis concêntricos, derivada das tradições medievais portuguesas – e europeias no geral – e o processo de desenvolvimento urbano em Minas Gerais, o arquiteto atestaria a originalidade desse padrão.

REFERÊNCIAS:

BRAUN, Georg; HOGENBERG, Franz. **Cities of the word.** Köln: Taschen, 2011.

LEFÈVRE, Renée; VASCONCELLOS, Sylvio. **Minas: cidades barrôcas.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

LEMOS, Celina Borges. **Sylvio de Vasconcellos. Arquitetura, arte e cidade.** Textos reunidos. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2004.

LIMA JÚNIOR, Augusto de. **Vila Rica do Ouro Preto.** Síntese histórica e descritiva. Edição do Autor, 1957.

MARX, Murillo. Arraiais mineiros: relendo Sylvio de Vasconcellos. In: **Revista do Barroco.** Belo Horizonte: Ed. Part, n. 15, pp. 389-393, 1990 / 1992.

MONUMENTA, IPHAN. **Ouro Preto. Minas Gerais. Imagens.** Brasília: IPHAN, Programa Monumenta, 2008.

VASCONCELLOS, Sylvio. A arquitetura colonial mineira. In: ÁVILA, A. **Barroco. Teoria e Análise.** São Paulo: Perspectiva, pp. 351-368, 1997.

VASCONCELLOS, Sylvio. **Mineiridade. Ensaio de caracterização.** Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.

VASCONCELLOS, Sylvio. **Vila Rica. Formação e desenvolvimento – Residências.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

Proponente

ANPARQ

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

Realização

Apoio

Patrocínio