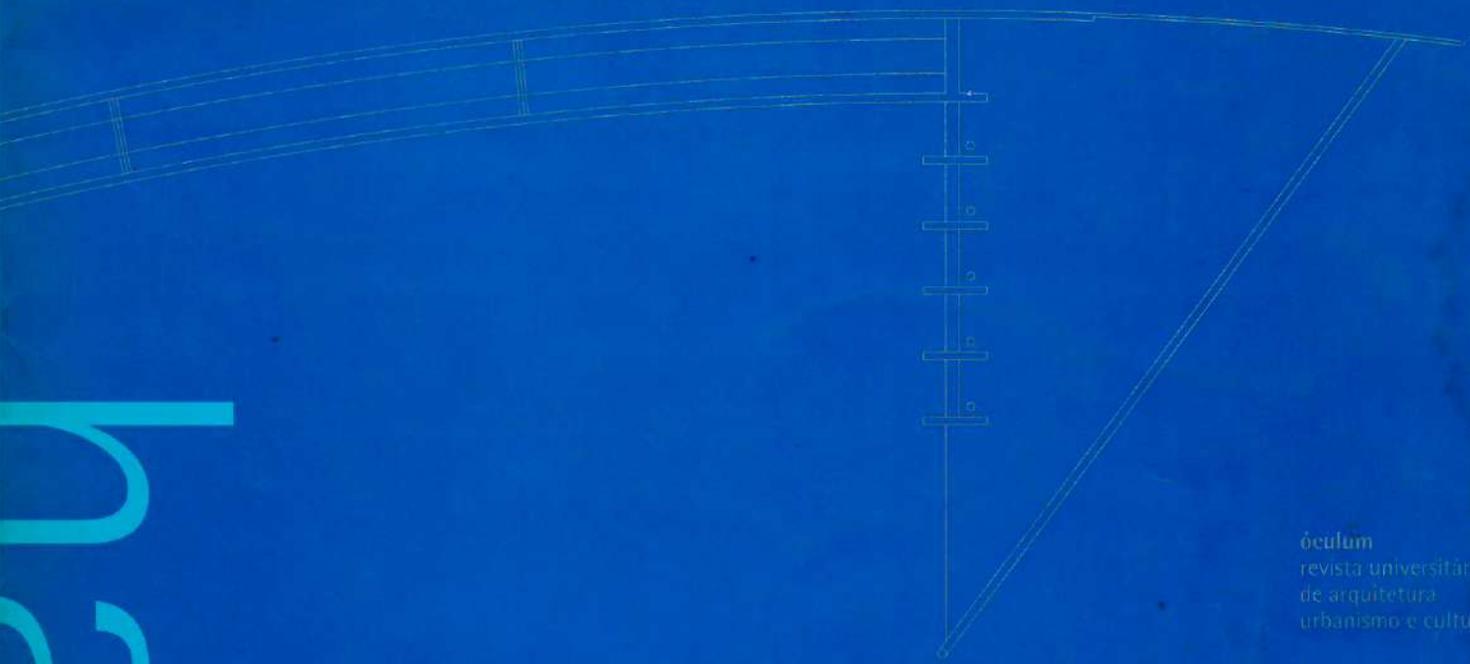


habitat

óculum 7/8



óculum
revista universitaria
de arquitectura
urbanismo e cultura

Faupuccamp
ISSN 0104-0308

**Colaboradores
deste número:**
Eduardo Aquino
Fernando Alvarez
Françoise Fromonot
Josep Quetglas
Jussara Derenji
Luis Espallargas
Marcos Tognoni
Moshe Saidie
Nabil Bonduki
Paul Meurs
Pedro Moreira
Pilar Pérez Piñeyro
Selma Melo Miranda
Vittorio Corinaldi

**Colaboradores
deste número**

Eduardo Aquino
Fernando Álvarez
Françoise Fromonot
Josep Quetglas
Jussara Derenji
Luis Espallargas
Marcos Tognon
Moshe Safdie
Nabil Bonduki
Paul Meurs
Pedro Moreira
Pilar Pérez Piñeyro
Selma Melo Miranda
Vittorio Corinaldi

óculum

revista universitária de arquitetura,
urbanismo e cultura

período janeiro/dezembro 1995
edição de abril de 1996

ISSN 0104-0308

Editor responsável

Abílio Guerra

Editores assistentes

Paulo Roberto Gaia Dizioli *Paris*
Marcos Tognon *Pisa*

Correspondentes no exterior

Eduardo Aquino *Canadá*
Marcos Tognon *Itália*
Paul Meurs *Holanda*
Paulo Roberto Gaia Dizioli *França*
Pedro Moreira *Alemanha*
Pilar Pérez Piñeyro *Uruguai*
Ramón Gutiérrez *Argentina*
Vittorio Corinaldi *Israel*

Projeto gráfico

Dárkon Vieira Roque
Regina Bassani
2d programação visual

Fotografia

Nelson Kon
Vando de Oliveira

Desenhos

Abílio Guerra
Silvana Romano Santos
Hollons computação gráfica

Monitores Faupuccamp

Denise Bittar
Diego Wisnivesky
Flávio Arancibia Coddou
Regina M R R Fraga Moreira
Vagner L J Monteiro

Faupuccamp

Diretor

Wilson Ribeiro dos Santos Jr

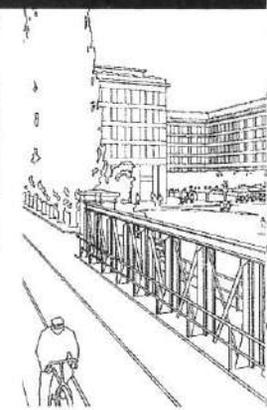
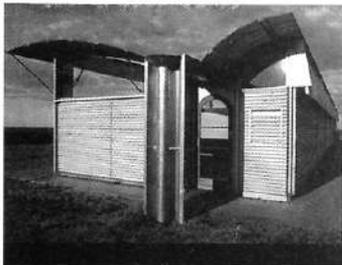
Vice-diretor

Irineu Idoeta

Coordenador de curso

Ricardo Marques de Azevedo

óculum 7/8 habitat





04

Editorial

Abilio Guerra

06

**Arquitetura racionalista na
velha paisagem. A obra de
Glenn Murcutt**

Françoise Fromonot

16

**Arquitetura Moderna em
Cataguases**

Selma Melo Miranda

30

**Amancio Williams. O homem
que foi ponte**

Fernando Álvarez Prozorovich

38

**Modernismo na arquitetura
residencial nortista**

Jussara da Silveira Derenji

46

Habitat 67

Moshe Safdie

56

**A cidade: um ponto de
partida para a habitação**

Pilar Pérez Piñeyro

68

Kibutz

exame de uma quasi-utopia

Vittorio Corinaldi

76

Wasserstadt Berlin-Oberhavel

Pedro Moreira

84

**Conjuntos habitacionais dos
Instituto de Previdência**

Nabil Bonduki

94

Habitar

Josep Quetglas

98

**Arquitetura Contemporânea
Italiana: Massimo Carmassi**

Marcos Tognon

104

**Idéias sobre a cidade, a
arquitetura e o urbanismo**

Massimo Carmassi

112

**Construindo um mundo
desigual. Por trás dos muros
do R. Janeiro e S. Paulo**

Paul Meurs

120

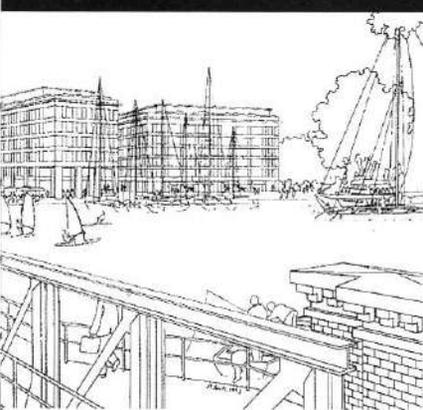
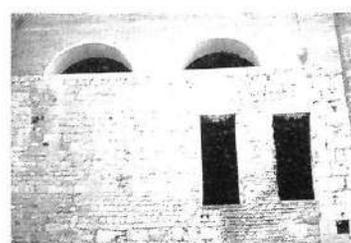
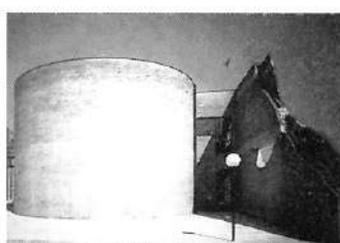
Seção de cartas

Editoria

123

Resenha da revista Archis

Luis Espallargas Gimenez



Editorial
À frente, para o passado
Abílio Guerra

Nos tempos que correm parece haver uma convergência hegemônica de opiniões e ideários como há muito não se via. Termos como globalização, internacionalização, privatização, mercado, desregulamentação, etc, delineam uma nova semântica que apontam para um mundo cada vez mais regido por regras e modelos universais. Já é lugar comum citar Fukayama e seu *Final da História* como versão livresca de divulgação mais exemplar dessa nova concepção de mundo e o neo-liberalismo como novo conceito explicativo no campo das teorias político-econômicas. Esse novo vento que varre a história mundial recente teria sido gestado na ascensão de Thatcher na Inglaterra, se consolidado durante os três governos republicanos nos EUA e se universalizado com a queda do Muro de Berlim e a derrocada do Império do Mal soviético. No rastro do vendaval, uma nova ética se instaura, onde a competência é entronizada como nova deusa da excelência.

Em nossa opinião, essa convergência não passa de uma grande cortina de fumaça, onde os corpos ao se tornarem vultos assemelham-se entre si. Poderíamos aqui apressadamente afirmar que tudo não passa de uma grande armação das elites. Que a globalização é um excelente mecanismo para os países ricos imporem uma nova divisão internacional do trabalho que só a eles beneficia. Que a internacionalização só funciona quando a eles interessa, senão "tasca um protecionismozinho contra os importados". Que a privatização —lá, acolá e principalmente aqui— funcionou e tem funcionado

para enriquecer apaniguados. Que o mercado é uma excelente válvula de mão única que protege os protegidos e bloqueia os desprotegidos. Que as desregulações não passam de medidas inescrupulosas para ferir de morte direitos adquiridos. Que a competência não passa de um novo sinônimo para apadrinhamento.

Se é certo que reside um grande fundo de correção nas afirmações acima, seria leviano dar-lhes o estatuto da verdade, pois elas não possuem o caráter desmistificador de uma crítica aceitável. Na verdade, afirmações simplórias como as acima elencadas —onde o rancor estéril se sobrepõe à crítica penetrante— só tem como resultado a reafirmação das idéias que buscam censurar. Aos perdedores, as batatadas —poderiam dizer, com certa graça, os detentores do poder.

O vigor da visão neo-liberal não advém de campanhas de mídia maquiavelicamente orquestradas por interesses específicos, onde os fatos são torcidos e retorcidos para parecerem o que não são e deixarem de parecer o que de fato são, ou da prática política que mobiliza os argumentos e proposições dos mais justos com as finalidades das mais inescrupulosas. Esses são aspectos superficiais, mesmo que importantes como fatores persuasivos do cotidiano. Seu vigor reside no simples fato de que a ideologia neo-liberal agregou em torno de si um sem número de juízos históricos corretos

e uma grande demanda material não atendida. No vácuo de bandeiras coletivistas amarrotadas —igualdade, fraternidade, coletividade, socialismo, comunismo— nos é acenada a bandeira impávida da liberdade. E não adianta repetirmos à exaustão a afirmação correta de que se trata de uma liberdade circunstanciada e para poucos, pois nos será apresentada de maneira irrefutável as insanidades cometidas pelos proselitistas da coletividade.

Os que ainda acreditam em valores coletivos como interesses primordiais da vida social estão diante de um desafio imenso. Uma luta para a qual tem se apresentado ou de mãos nuas ou carregando armas inócuas. Somente uma nova visão de mundo, forjada a partir de uma perspectiva histórica ajustada, poderá fornecer a estes a força, a coragem e nobreza de caráter necessários para um novo enfrentamento. E sem um desarmamento do espírito e uma coragem radical em encarar os equívocos de uma tradição assumida, nada resta senão os caminhos antipodas mas simétricos do desespero ou do niilismo. Trata-se do reencontro com uma certa tradição, com uma certa ética, cientes de que a história humana não acabou e que o encontro no futuro com as utopias possíveis passa pelo reencontro com os acertos e equívocos das utopias fracassadas do passado. Com isso, talvez, o neo-liberalismo —que a partir de uma correta avaliação das mazelas de um finalismo que acata meios detestáveis, impôs um *modus vivendi* onde qualquer meio se justifica pela ausência de qualquer fim— encontre-se diante de um verdadeiro inimigo.

Neste número, com o tema habitação, a Ócolum —restrita às suas modestas possibilidades de atuação no contexto social e dentro de sua área específica de participação na produção cultural— apresenta sua colaboração na montagem de um cenário possível de discussão sobre um tema dos mais cruciais nos dias que correm. Tema central da arquitetura desde a aurora da civilização, o habitat humano foi rejuvenecido nos últimos cem anos com a introdução de uma escala coletiva, nova variável na resolução de seus problemas. Tema estrutural no pensamento arquitetônico e urbanístico, ele permitiu aos nossos diversos articulistas, sob múltiplos pontos de vista e em diversos contextos geográficos e históricos, abordarem as implicações sociais, culturais, estéticas e políticas do habitar. A famosa experiência de Moshe Safdie em Montreal —o Habitat 67, construído por ocasião da Exposição Internacional de Montreal (Expo 67)—, o projeto "Wasserstadt Berlin-Oberhavel" que visa a instalação de habitações para 34.000

pessoas (12 mil unidades) na capital alemã unificada, e a experiência coletivista dos kibutzim israelenses, são alguns dos temas eleitos.

Vale um destaque o fato de que no Brasil, apesar das assombrosas estatísticas dos sem-teto na esteira do crescimento demográfico exponencial ocorrido no século XX, o tema habitação social é secundário nas abordagens críticas de nossa historiografia (cf Nabil Georges Bonduki), o que denota um certo desprezo pela questão dentro das hostes profissionais. Este quadro fica ainda mais preocupante quando nos deparamos com o alerta de uma de nossas articulistas, a uruguaia Maria del Pilar Pérez Piñeyro: "o debate na Terceira Conferência Preparatória do Habitat II, realizada recentemente em Nova York, centralizou suas diferenças de opinião em torno do reconhecimento do direito humano a uma moradia adequada. A posição contrária ao mesmo, liderada pelos Estados Unidos e acompanhada pelo Japão, não anunciam acordos alentadores. Estabelecido este direito na maioria das constituições dos países latino-americanos e no âmbito da perspectiva de uma integração regional, a ruptura —somando sua discrepância— no continente, foi provocada pela República Federativa do Brasil". Postura que nem notícia de destaque virou, a recusa da representação oficial brasileira em encarar de frente um problema tão crucial foi ainda premiada com um sepulcral silêncio por parte da comunidade de arquitetos e urbanistas.

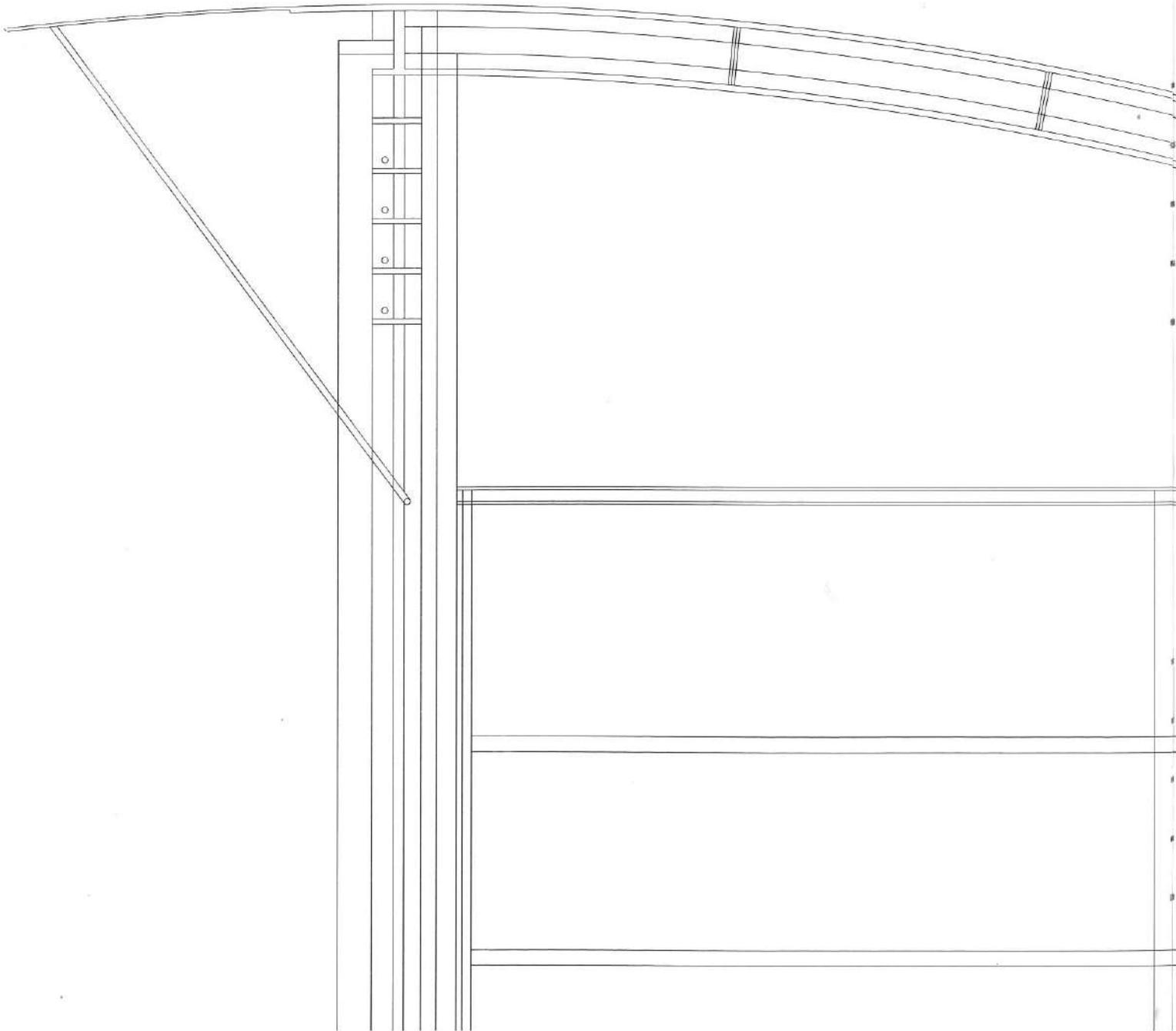
Arquitetura racionalista na velha paisagem A obra de Glenn Murcutt

Françoise Fromonot

Este artigo —originalmente publicado na revista holandesa *Archis* nº 5/95, pp 38-50, com o título **Rationele architectuur in een oud landschap. Het werk van Glenn Murcutt**— está sendo reproduzido com a autorização do editor e da autora. Os contatos com o editor foram estabelecidos pelo nosso correspondente na Holanda Paul Meurs. Os contatos com a autora foram estabelecidos pelo nosso correspondente na França e membro do Conselho Editorial da *Œcolum* Paulo Roberto Dizioli e pela arquiteta Valentina Moimas. A pedido da autora, o texto foi traduzido a partir do original em francês.

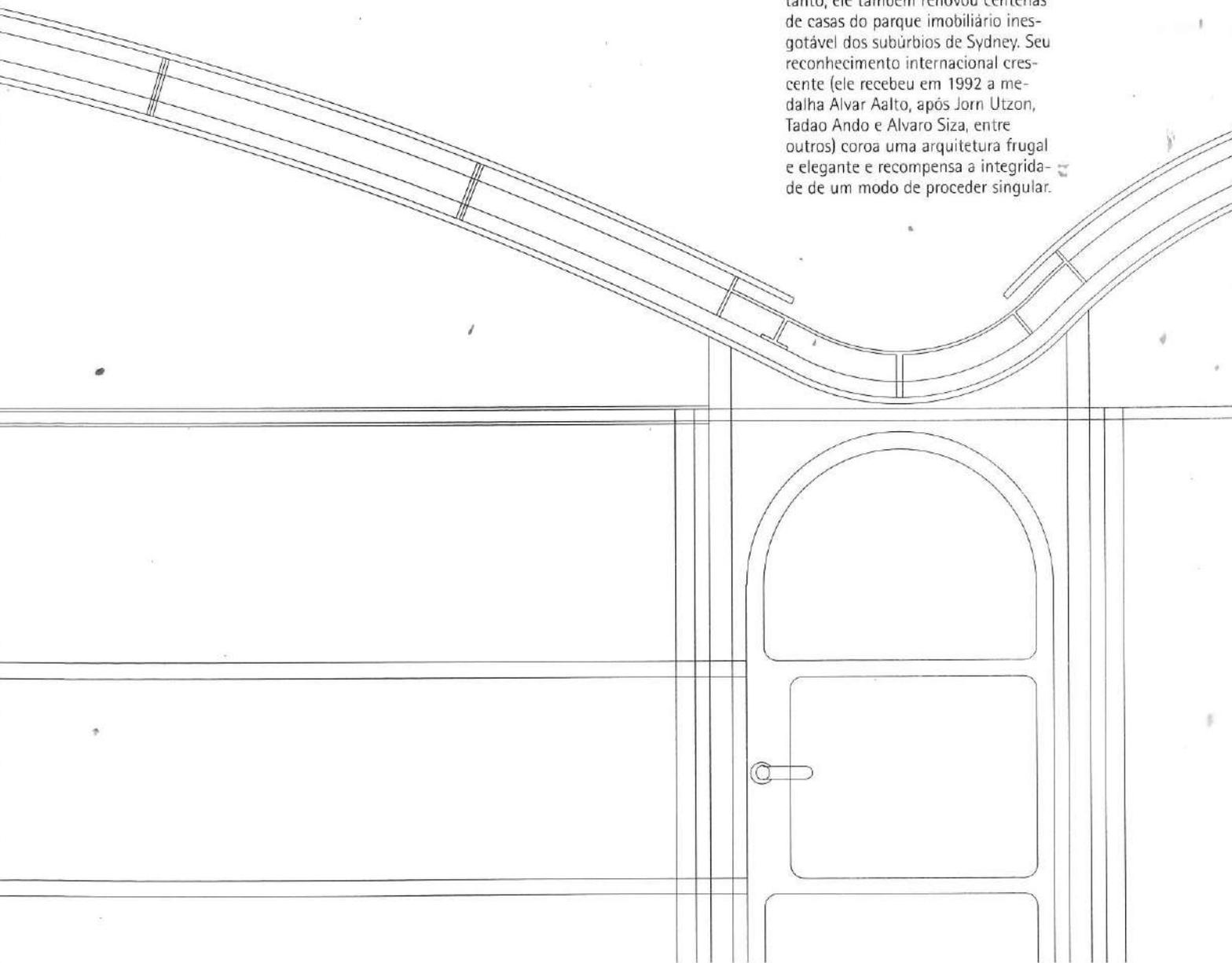
Françoise Fromonot é arquiteta, redatora de *L'Architecture d'aujourd'hui*, mestre-assistente da Escola de Arquitetura de Lille e autora de uma monografia sobre Glenn Murcutt publicada pela editora Electa em 1995

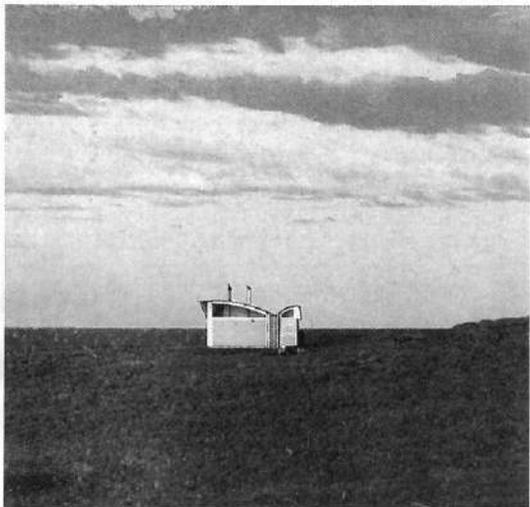
Tradução
Margareth da Silva Pereira



A Austrália moderna durante muito tempo contou apenas com dois arquitetos célebres: Harry Seidler, vienense que emigrou para Sydney no final da segunda guerra mundial, fortemente influenciado por Marcel Breuer (com quem, aliás se associou em 1974 para a Embaixada da Austrália em Paris) e de quem aplicou os princípios durante quarenta anos de uma carreira fecunda; John Andrews, australiano de longa data, autor de mega-estruturas brutalistas no Canadá e nos Estados Unidos, e mais tarde, da torre da American Express de Sydney, entre outras.

Glenn Murcutt, cuja fama em pouco tempo ultrapassará a desses dois grandes dinossauros, é uma figura de exceção no panorama ainda restrito da arquitetura australiana contemporânea. Ainda que dê aulas com frequência no exterior, ele só construiu no seu país. Descrito como o herói apaixonado e solitário de uma espécie de funcionalismo ecológico, ele, que em breve terá sessenta anos, realizou em mais de um quarto de século de uma prática fora das normas, uma obra quase que exclusivamente doméstica e de uma admirável coerência. As imagens de seus pavilhões em metal ou madeira pousados em paisagens virgens são atualmente bem conhecidas. Entretanto, ele também renovou centenas de casas do parque imobiliário inesgotável dos subúrbios de Sydney. Seu reconhecimento internacional crescente (ele recebeu em 1992 a medalha Alvar Aalto, após Jorn Utzon, Tadao Ando e Alvaro Siza, entre outros) coroa uma arquitetura frugal e elegante e recompensa a integridade de um modo de proceder singular.





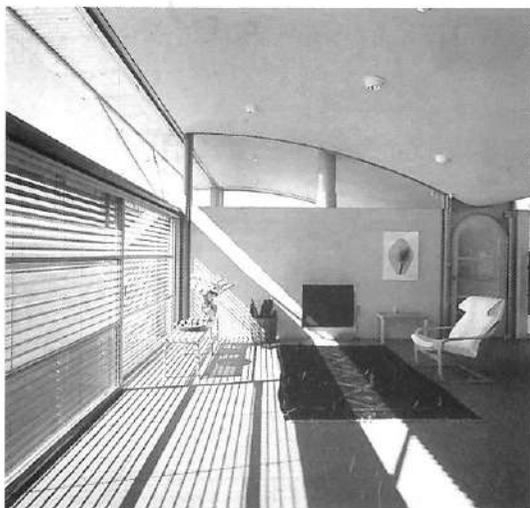
Casa de praia em
Bingi Point
New South Wales,
1984

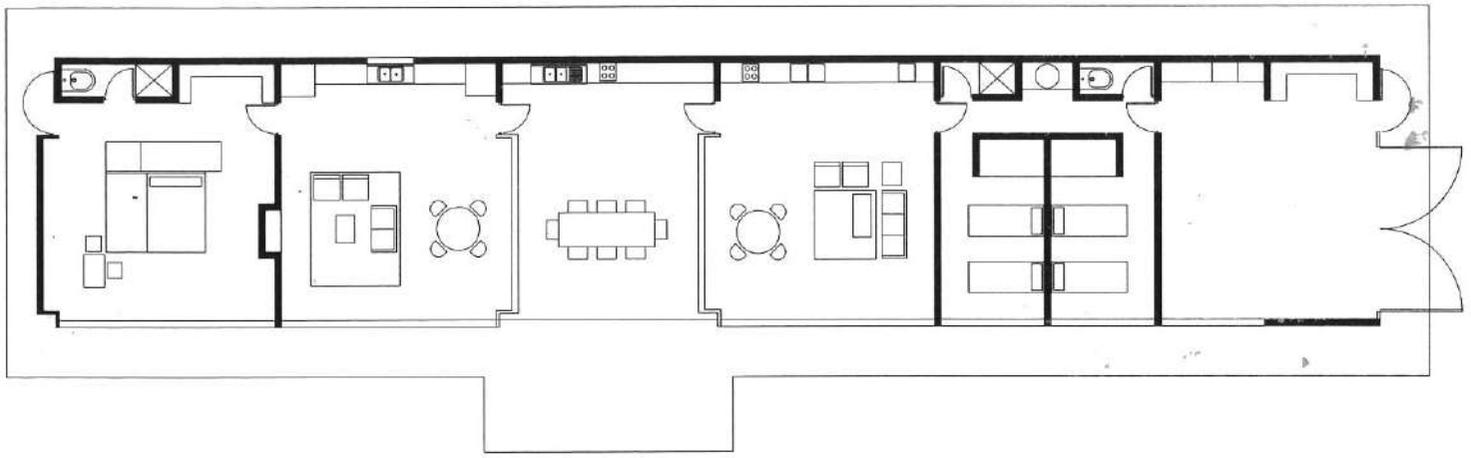
Uma sociedade inquieta pela sua identidade cultural

A Austrália é uma ilha-continente muito isolada. Exclusivamente povoada pelos aborígenes até a sua tomada de posse pelos europeus no final do século XVIII, hoje é uma sociedade pós-colonial tranquila do ponto de vista econômico, convertida ao modo de vida norte-americano. Geograficamente mais próxima dos países do sudeste da Ásia em pleno processo de desenvolvimento do que de seus modelos de origem, ela se caracteriza por uma interrogação difusa em torno de sua identidade cultural.

Em meados dos anos setenta, as tentativas de definição da identidade colocaram a arquitetura em primeira linha das pulsões autárquicas: assim, quais seriam as formas, as referências tipicamente australianas sobre as quais se basear na afirmação de um estilo local que se distinguisse, enfim, dos estilos de importação? Este questionamento inquieto e polêmico animou a cena arquitetural australianas até a recessão econômica dos últimos anos. Ele desandou em nacionalismo cultural, vetor de todos os tipos de fantasmas historicistas que foram favorecidos pelos regulamentos municipais aprovados para os edifícios novos. Tornou-se também um argumento de venda: as grandes empresas que monopolizam a encomenda colam o discurso e seus signos sobre a arquitetura comercial, em geral mais do que medíocre. Assim, proliferam as chapas de alumínio onduladas, promovidas a material nacional, o "brise-soleil", emblema infalível de uma atenção da fachada ao clima, sob aparências vagamente "high tech".

Paralelamente, este contexto regionalista forjou certas posições dos mais interessantes arquitetos





australianos contemporâneos — infelizmente com frequência condenados pelos caminhos da encomenda à exercícios de "alta-costura", trabalhando em programas modestos e em escritórios de pequeno porte. Em Sydney, o desejo de uma arquitetura em relação com o sítio, a paisagem e o clima existia desde os anos cinquenta, suscitado pela descoberta de Wright e dos seus colegas californianos. As casa de Glenn Murcutt e Richard Leplastrier herdam daquelas deixadas por essa época: leves, permeáveis aos elementos naturais. Em Brisbane, Gabriel Poole passou de uma modernismo temperado ao uso de estruturas que fazem referência à tenda enquanto que Lindsay Clare reinterpreta a memória dos abrigos tradicionais da região. Em Melbourne, Peter Corrigan e seus discípulos, seguindo os passos de Robert Venturi, fizeram dos subúrbios australianos sua fonte de inspiração, em oposição virulenta com o mito nostálgico da "mata". Resulta desse movimento uma série de edifícios deliberadamente kitch, com geometrias desordenadas, colagens teatrais de motivos populares convertidos em elementos decorativos.

A busca de uma arquitetura apropriada ao lugar

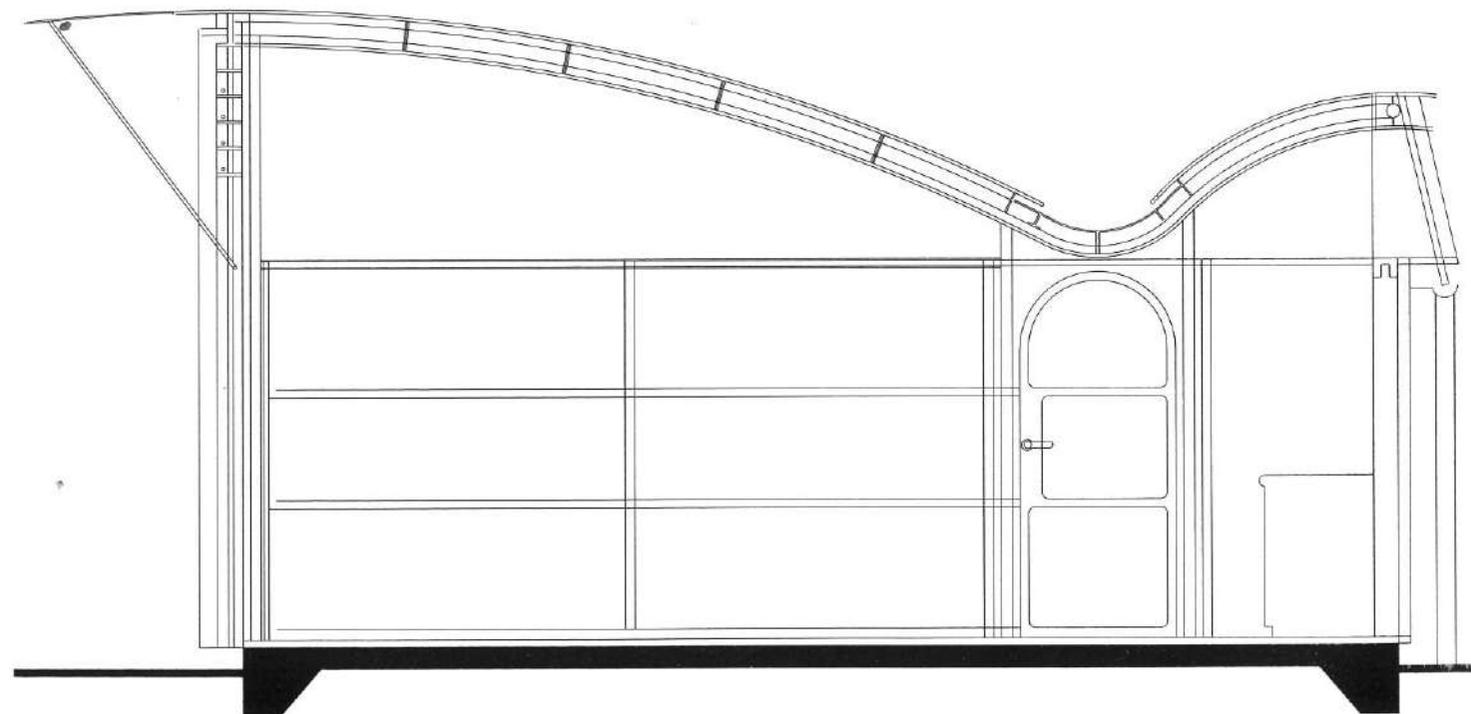
O fenômeno Murcutt se inscreve numa lógica interna à Austrália mas condensa também interrogações mais largas que emergem hoje em diversos pontos do mundo ocidental: como conciliar o dever de modernidade e as aspirações regionalistas, a universalidade e a diversidade, a ecologia e a tecnologia, o respeito à paisagem e a necessidade de construir? Embora alimentado com o título de "pioneiro da forma arquitetural australiana" em meados dos anos oitenta, Murcutt não reivindica essa etiqueta. Prefere falar de arquitetura racional, responsável e, sobretudo, apropriada ao lugar.

Para ele a Austrália contemporânea é o fruto do encontro entre uma sociedade desenvolvida e uma

paisagem muito antiga. Quiz-se reter de suas realizações apenas a beleza lírica das suas chapas de metal livremente dispostas. Entretanto, isto é negligenciar o procedimento profundamente racionalista que as engendrou. Ainda que as casas de Murcutt afirmem com soberba sua fatura humana, num contraste evidente com o seu meio, a veneração do arquiteto pelo mundo natural — medida e referência de todas as coisas — é uma das chaves de sua obra. Seu trabalho se alimenta dos paralelos entre os princípios que regem a natureza e aqueles que devem reger o construído: continuidade e lógicas das estruturas; importância das articulações e limites — no ponto onde dois sistemas se encontram —; busca do máximo de eficácia com um procedimento mínimo; pragmatismo da adaptação ao terreno e ao clima.

Na cidade ou na mata, cada casa é concebida para se tornar o intermediário entre seu habitante e o rito dos ciclos naturais: sol, chuva, ventos, estações. A análise de cada sítio é assim um instrumento fundamental

do projeto. Suas características fazem parte integrante do programa. Murcutt tenta assim oferecer uma espécie de interpretação construída do sítio para revelá-lo enquanto paisagem. A geologia do terreno, a taxa pluviométrica e os ventos dominantes determinam a implantação da casa, a necessidade de pilotis, a forma e a inclinação dos tetos, o lugar da varanda, a porosidade das paredes externas... O ângulo do sol de acordo com as estações leva à decisão quanto à orientação das fachadas e à dimensão de suas proteções. Os sistemas de controle climático simples, ajustáveis a toda hora, permitem "colocar em acordo" a casa, segundo todas as combinações prováveis às condições exteriores mutáveis, luminosidade, temperatura, aeração, ruídos.



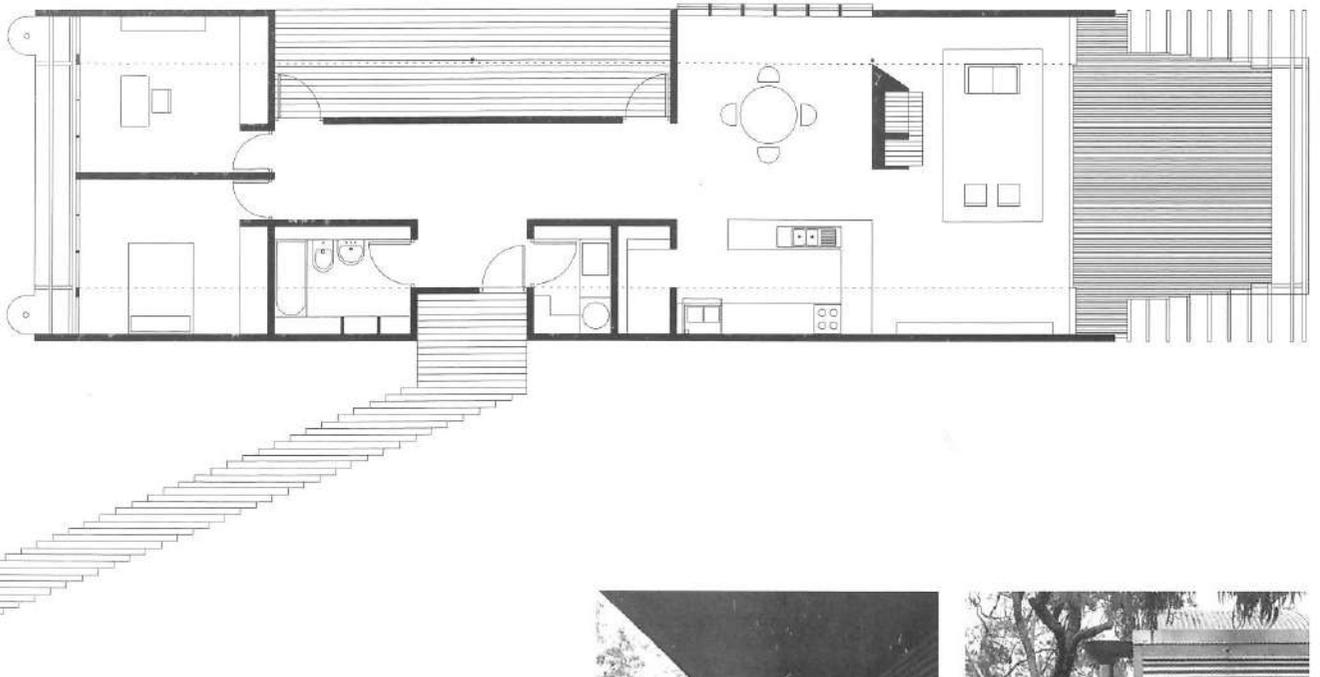
Uma prática marginal

A atitude de Murcutt em relação ao ofício de arquiteto e a maneira como ele o pratica merecem ser mencionados. Desde o início de sua atividade em Sydney, sem uma verdadeira estrutura de escritório. Ele deseja conceber, desenhar, supervisionar tudo para controlar a totalidade do processo do projeto e dominar cada decisão. Eis aqui uma escolha ética fundamental, derivada de uma inclinação precoce pela filosofia do escritor americano Henry-David Thoreau. Ele prova também de sua fé individualista e encontra assim uma ideologia pioneira vivaz na Austrália.

Esta escolha fundamental tem um impacto considerável em seu trabalho: implica uma relação linear



Casa em Glenorie
New South Wales, 1983



com a sucessão de tarefas, similar a de um artesão; determina ainda o volume e a natureza da encomenda. À exceção de raros projetos de equipamentos públicos, Murcutt desenha objetos únicos para clientes únicos: residências —objeto fetiche dos arquitetos do país do sonho da propriedade individual. Murcutt quer trabalhar com clientes que identifica e não com "consumidores anônimos de arquitetura", escolhendo seus clientes dentre os numerosos propo- nentes em função do seu interesse pelo sítio e pelo programa.

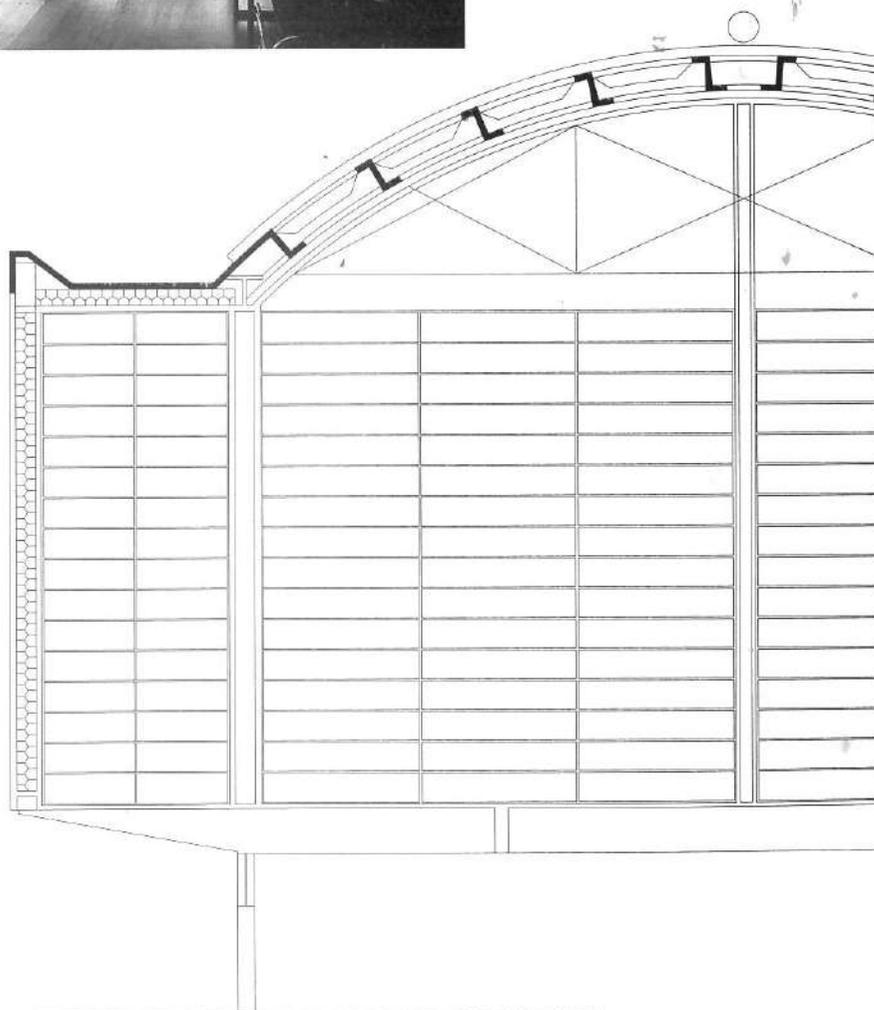
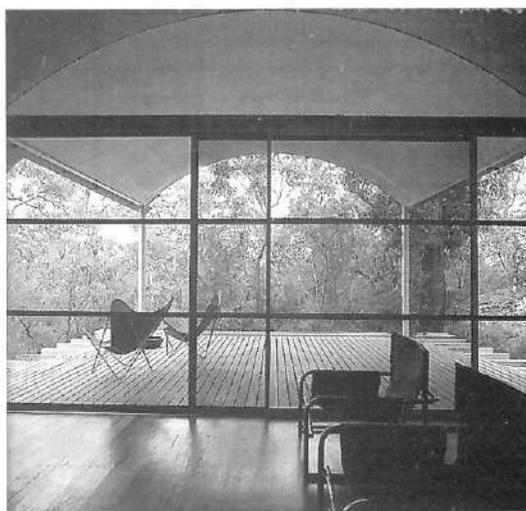
Influências cruzadas

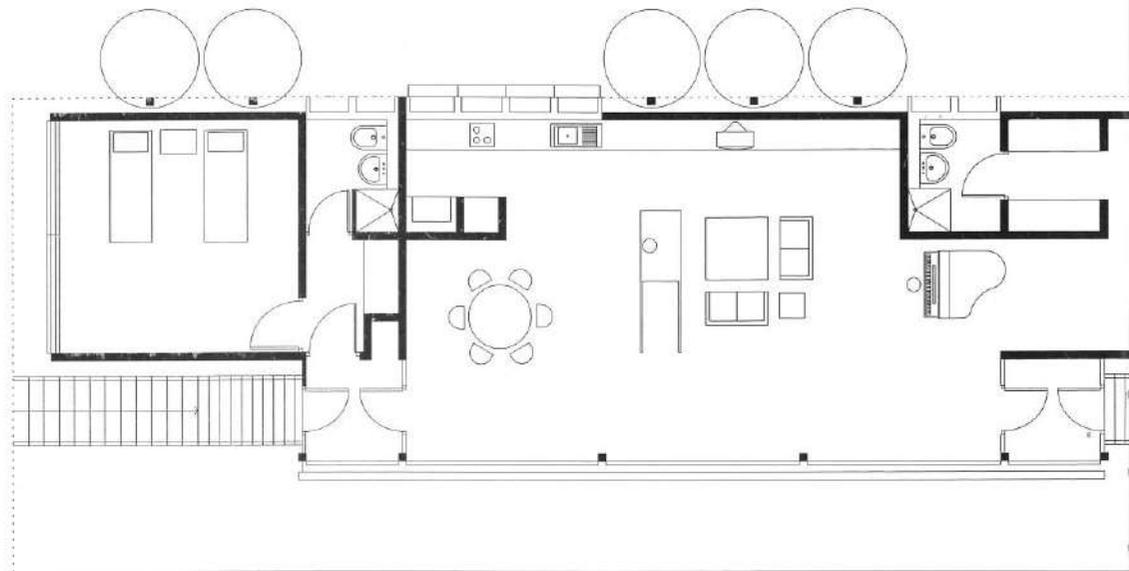
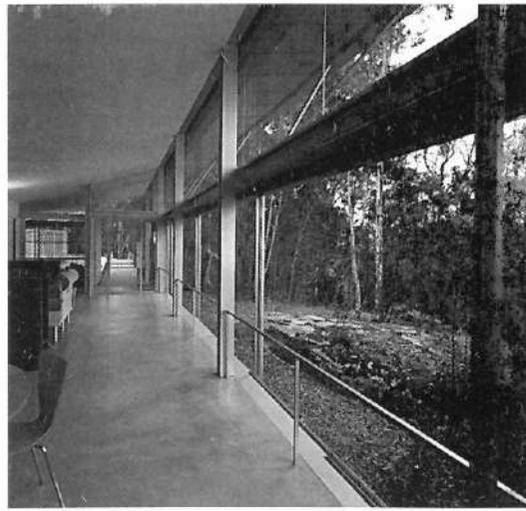
Atribui-se a Alison Smithson o dito certamente redutor mas que causa impressão, segundo o qual Murcutt seria "um miesiano da madeira e das chapas de alumínio". O comprido pavilhão transparente isolado na paisagem, que se tornou emblemático da obra de Murcutt, conjuga duas das referências do arquiteto: a casa Farnsworth de Mies van der Rohe e o *woolshed* australiano. Murcutt adere sem reservas aos princípios minimalistas de Mies e uma forte componente miesiana é evidente em certas formas e detalhes. Ele se inspira igualmente das construções da infraestrutura agrícola australiana —os hangares de lã (os *woolsheds*) cujas formas compridas e baixas são como ecos das vastas extensões das propriedades em que se inserem. Esses

edifícios utilitários, funcionais, que utilizam materiais disponíveis de maneira racional e pragmática; os processos de ventilação passiva e de proteção solar, com os quais são equipados, são simples, adaptados ao clima segundo às regiões, enquanto a arquitetura doméstica australiana guarda a rigidez dos seus modelos importados da Inglaterra no século XIX.

Com sua residência de Kempsey, inaugurada em 1975, depois com a de Jamberoo, Murcutt realizou a síntese entre o ícone miesiano e a tradição vernacular regional. Os pilotis e a varanda de Kempsey são devidoras tanto da residência

Farnsworth quanto das construções dos fazendeiros australianos —granjas elevadas contra as inundações, abrigadas por para-ventos no prolongamento do teto. Foi nesse projeto que Murcutt experimentou pela primeira vez sua fachada modular integralmente composta por painéis em série (Naco) como janelas pivotantes —cheios ou envidraçados de acordo com a orientação— e persianas. Ele presta homenagem aos materiais australianos tradicionais: a madeira para a estrutura e vedações interiores (existem numerosos tipos de uma grande qualidade e muito utilizados); a chapa ondulada e galvanizada para os telhados, econômica, leve, adaptável, símbolo de uma civilização de pioneiros que graças a ela conquistaram os territórios mais longínquos do continente.





Uma tipologia recorrente

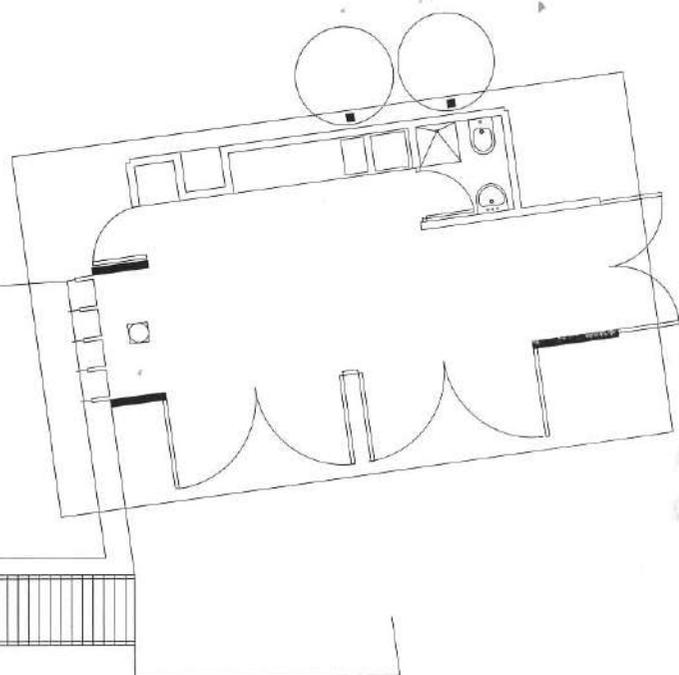
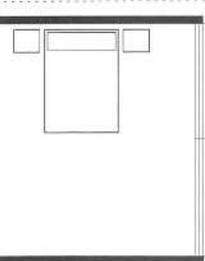
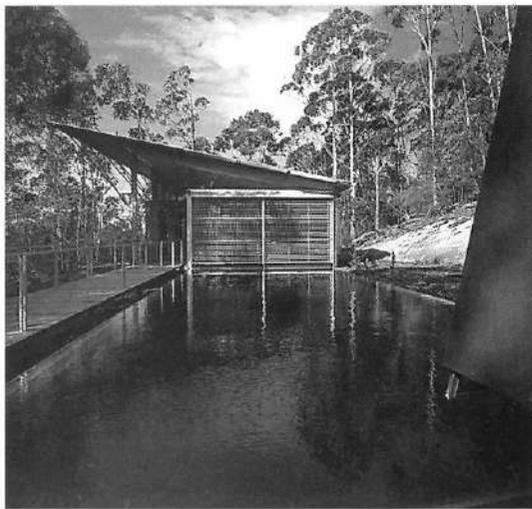
Uma série de temas recorrentes emergem do conjunto dos projetos de Murcutt. Seus edifícios têm sempre uma planta comprida e estreita; as peças se encadeiam de uma extremidade à outra do mais privado ao mais privado, dentro de um envelope linear comum obtido pela "saída" de um corte transversal tipo. A divisão em espaço servidor e espaço servido ordena a planta livre tornando-a clara. As fachadas opostas são tratadas de acordo com a orientação: fechadas e opacas ao sul, elas são envidraçadas, porosas, ajustáveis ao norte. Uma varanda ou um pátio-átio, conectado ao estar entre o interior e o exterior, é inserida no percurso e funciona como uma peça exterior que faz a transição entre a intimidade e a paisagem. As casas de Glenorie e de Bingi Point são dois casos desta escola tipológica.

O racional e o poético

Murcutt considera que é sempre bela uma solução justa e prática dada à necessidades corretamente colocadas —o que demonstra analisando a forma de uma samambaia ou de uma manilha. É com este espírito —próximo de Chareau, cuja Maison de Verre em Paris muito o marcou— que projeta e desenha seus detalhes, magnificando funções ordinárias em objetos poéticos. Combinando uma braçadeira e um fuste metálico para esgotar as águas pluviais, por exemplo, ele obtém por um processo simples um triplo resultado: resolve de forma eficiente a evacuação d'água na forma de um funil, exprime o movimento turbilhante da água e sua queda vertical e produz um elemento arquitetônico que ele pode organizar na fachada do seu prédio como se fosse uma coluna.

As preocupações ecológicas crescentes de Murcutt têm consequências cada vez mais aparentes ao longo de seus projetos: construir alterando o menos possível a integridade do sítio, utilizar o quanto menos de matéria possível, sobretudo em se tratando de recursos não renováveis (como os materiais fabricados a partir de minerais, por oposição aos derivados da madeira

ou... do trabalho humano); conceber edifícios suscetíveis de serem modificados, aumentados e até mesmo "suprimidos" sem deixar marcas irremediáveis. Nos últimos dez anos, Murcutt segue de perto a cultura tradicional aborígene. Ele interpreta sua própria descoberta —tanto da relação a um só tempo pragmática e sagrada que ela mantém com o território, quanto dos seus abrigos leves e provisórios em cascas de árvores— como uma confirmação que seus princípios são de fato apropriados ao lugar onde são construídos. Assim, conclui que ele apenas reinventou aquilo que os ocupantes de origem praticaram no continente australiano durante mais de 40.000 anos.



Duas casas recentes

As duas mais recentes realizações de Murcutt são, à primeira vista, muito diferentes. A primeira é inteiramente recoberta de metal, situada nas Blue Mountains que limitam Sydney em direção nordeste. A segunda é uma grande galpão pré-fabricado em madeira, um protótipo econômico concebido para o clima tropical do norte da Austrália. Ambas testemunham facetas de uma trajetória chegada à maturidade.

Casa nas Montanhas Azuis

Os clientes da residência de Mount Wilson (1988-94) escolheram seu arquiteto após longas reflexões e depois o colocaram na defensiva de seus próprios princípios. O programa era espartano (um santuário para um casal de aposentados com tendências intelectuais, retirados do mundo por vontade própria); o sítio era esplêndido: dois lotes isolados à margem da estrada, com uma área total de cerca de três hectares, flora rica e variada formando um belvedere que descortina um panorama extraordinário de colinas e florestas.

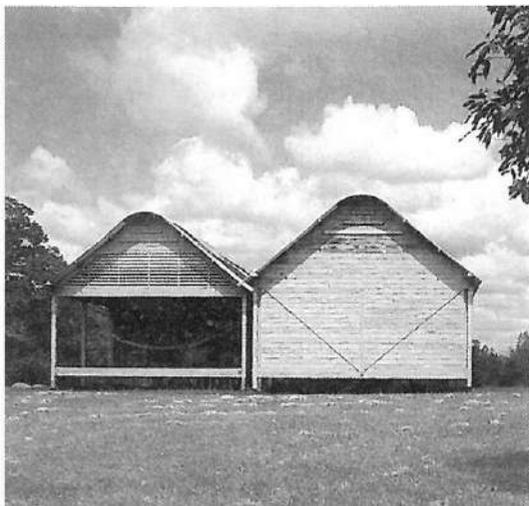
De costas para os ventos do oeste e do sudoeste, de frente para a vista leste e nordeste, dois pavilhões de-

siguais compõem, de ambos os lados de um lago, uma sequência linear arqueada seguindo o maciço rochoso que limita sua expansão para trás. Murcutt implantou o conjunto segundo um desenvolvimento horizontal espetacular a partir do caminho de acesso, que apenas passa pelo pavilhão-atelier (o menor) para depois se materializar sob a forma de uma passarela ao longo do plano d'água, atravessar o pavilhão de habitação e enfim, como que fugir pela escadaria do lado leste. A altimetria em relação ao solo natural aumenta à medida que, encosta acima, o percurso se desenvolve e se projeta. Isto não só teatraliza a progressão, como acentua a impressão de descolamento gradual do mundo desejado pelos habitantes e permite a Murcutt terminar seu edifício com uma bela vertical definida por um poste isolado.

A simetria do pavilhão de habitação é sutil. O estar é ladeado pelos dois "filtros" de entrada e dos dois quartos com seus banheiros, de lado e outro da cozinha, esta concebida como um grande móvel. Graças a passagem da circulação ao longo da fachada principal, Murcutt mudou sua distribuição habitual: os quartos, apoiados sob a parte mais baixa do teto possuem uma proporção íntima e uma luz bastante controlada. Como faz frequentemente, realizou um emparedamento de tijolos para o lado exposto às intempéries, que foi completado pela estrutura metálica que sustenta a grande cobertura móvel. A fachada nordeste é relativamente espessa graças ao jogo das suas seis aberturas envidraçadas, de suas telas-mosquiteiros que são de correr e pelos seus guarda-corpos. As persianas com comando elétrico são guiadas por tutores metálicos colocados como apliques, bisotados nas extremidades e tornados mais leves graças a aberturas retangulares. Colocando-se à parte as sólidas travessas de madeiras da escada e da passarela, a casa é integralmente mineral: aço e alumínio de cor prateada para a estrutura, fechamentos e os dois grandes planos inclinados dos tetos; vidro; concreto polido

cinza claro para todo o solo, pintura branca uniforme na alvenaria e nos gessos. Na fachada posterior, os panos de vidro inclinados e suas fendas de ventilação lembram a residência de Bingi.

Impulsionado fecundamente pelos seus clientes, Murcutt exacerbou várias tendências de sua arquitetura. O despojamento da planta, simplificada ao extremo, é quase monástico. O percurso longitudinal, bastante afirmado, distribui tanto os acontecimentos da paisagem quanto os espaços da habitação e tornam-se a verdadeira razão de ser do edifício. A visibilidade cristalina das diferentes partes, que poupa apenas as duas células-quartos, deixa reinar absoluto o ator principal do projeto: o sítio. Essa casa confirma ainda a evolução de Murcutt para uma espécie de expressionismo abstrato da fachada, tratada como uma tela nervurada e preciosa que responde ao ritmo das grandes árvores filtrando o sol e a vista.



Nespa página
Casa em Kempsey
New South Wales, 1975

Página ao lado
Casa em Yirrkala
Northern Territory, 1994



Para saber mais sobre Glenn Murcutt

Françoise Fromonot
Glenn Murcutt, La raison du Paysage
L'Architecture d'Aujourd'hui
nº 285, fev 1993, pp 70-77

Manolo di Giorgi
Glenn Murcutt, house at Moruya (NSW), Australia
Domus nº 691, fev 1988,
pp 68-75 + XXI

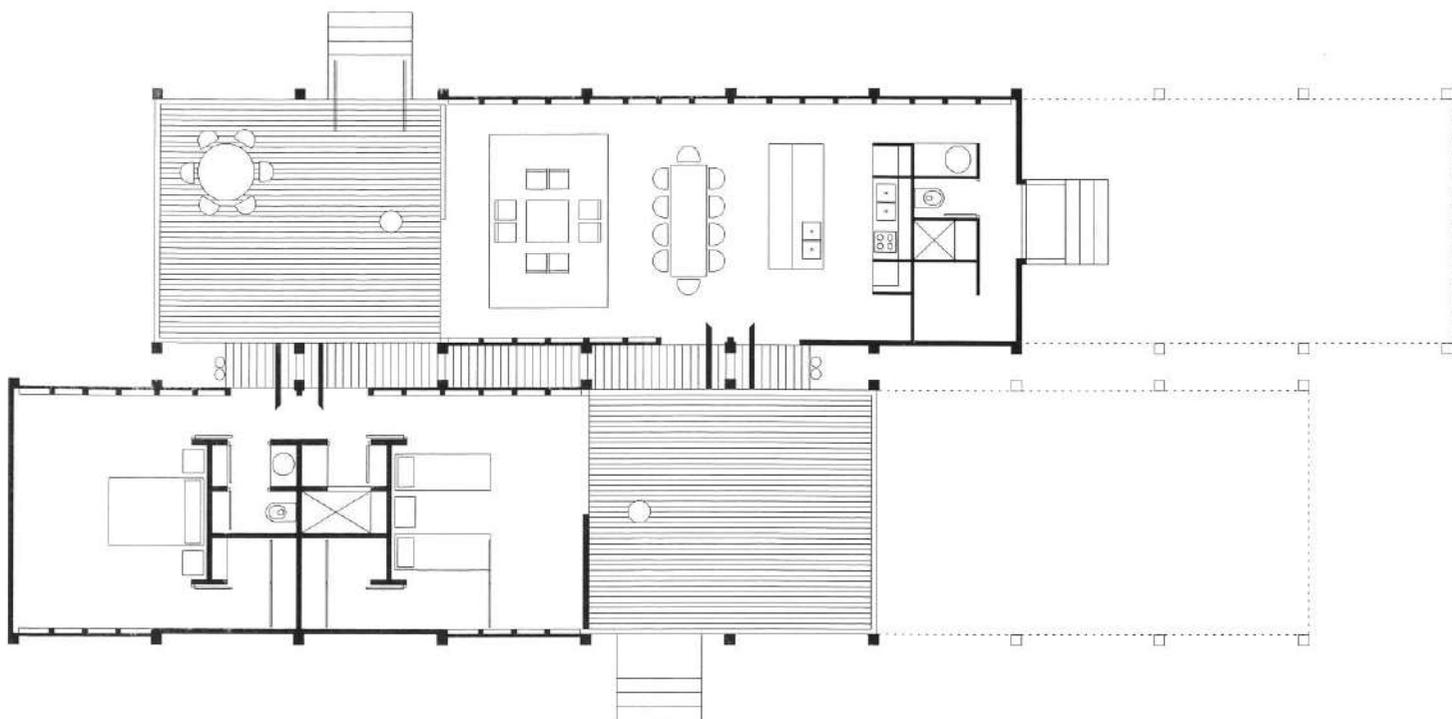
Rory Spence
At Bingie Point
Architectural Review nº 1068,
vol CLXXIX, pp 70-75

Nel bush australiano un padiglione di lamiera
Abitare nº 264, mai 1988,
pp 190-199

La casa nella campagna
Abitare nº 284, abr 1990,
pp 154-163

Casa no Território do Norte

A residência de Yirrkala (1992-94) foi concebida para uma artista aborígene e sua família, como uma alternativa aos bangalôs de tijolo com pequenas janelas, inadaptados ao clima, que as autoridades australianas impõem habitualmente aos aborígenes. Murcutt se viu confrontado à vários problemas novos: se adaptar ao clima tropical do norte da Austrália, submeter seu partido construtivo e seus detalhes às exigências da pré-fabricação —o que foi provocado por um pequeno orçamento e a situação do canteiro numa região distante e desprovida de pessoal competente local; experimentar seus próprios princípios espaciais frente ao modo aborígene de habitar que ele considera como uma referência sem contudo jamais ter tido a ocasião de realizar um projeto para a comunidade —enfim, "lançar uma ponte entre culturas". Ele desenhou uma comprida cobertura-galpão, perfurada, elegante e robusta que se abre, se fecha e respira quase como uma planta.





A estrutura metálica foi calculada para resistir a ventos que podem atingir 63 metros/segundo: a conformidade à regulamentação anti-ciclone explica o diâmetro importante das colunas e as largas travessas aparafusadas nas junções. De acordo com a exposição e a natureza das peças, as fachadas são constituídas por largas janelas em aglomerado ou por persianas em peças de madeira espaçadas 8mm. Os painéis basculantes são alçados durante o dia como paraventos e a casa se torna uma plataforma protegida, parcialmente aberta em todas as suas faces. As paredes são fechadas durante a noite: a ventilação natural cruzada é permanente mas a intimidade do interior da moradia é preservada. O teto tranborda em muito do lado da

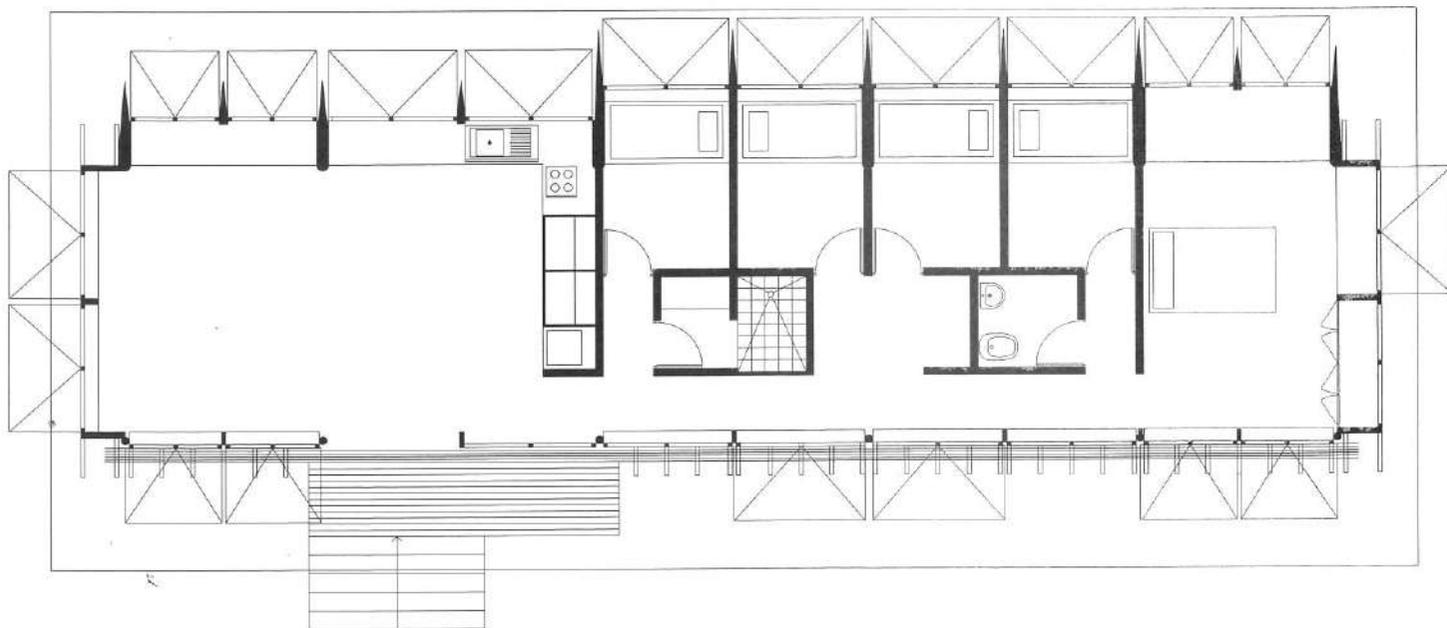
fachada norte — a fachada de acesso, em direção ao mar — para cobrir uma estreita projeção da plataforma ao longo do estar.

Na cultura aborígene tradicional, o conceito de família ampliada inclui uma rede complexa de parentes suscetíveis de virem a dividir a habitação de um dos seus. A planta reflete as necessidades particulares dessa demanda: um grande espaço comum, um único quarto fechado, uma série de pequenos quartos abertos. Murcutt ampliou seu conceito de "parede servidora", incluindo nele as alcovas-camas desses pequenos quartos, colocadas a dois metros acima do solo para protegê-las dos olhares exteriores. Estas alcovas são separadas por abas verticais que impedem o sol lateral da manhã e da tarde de atingir a fachada. No interior, as vedações em aglomerado são "cheias" até dois metros e acima disso dotadas de ripas de madeira para favorecer a ventilação; os tubos pivotantes de Venturi que pontuam o teto expulsam o ar quente que sobe para a cobertura.

A casa foi inteiramente pré-fabricada por um grupo de marceneiros de Gosford, perto de Sydney, expedida por caminhão e barco através da Austrália e depois montada no local em algumas semanas por dois homens. A repetição lógica e rigorosa dos detalhes claros ao extremo e a virtuosidade dos construtores, habituados a fabricar veleiros, explica a perfeição do resultado. Os componentes são aparafusados e nenhuma junção é irremediável. Para tornar possível esta realização, considerada a princípio utópica, o fabricante de aço BHP doou as peças metálicas e o arquiteto e o engenheiro de estru-

tura, James Taylor, seus honorários.

A residência Marouka reata com a simplicidade e o despojamento das primeiras casas rurais de Murcutt. Suprimindo virtualmente a noção tradicional de fachada, ele explora a relação sutil e mutável entre interior e exterior com um novo ânimo e leva à novos limites o conceito de abrigo transformável, em simbiose com a paisagem e os elementos naturais. Esta ambiguidade entre dentro e fora, em grande parte determinada pelos fatores climáticos está na origem do traço mais surpreendente deste projeto: o expressionismo didático da relação entre estrutura, cobertura e parede. Tratada como a relação entre um esqueleto e a pele que o recobre esta é uma maneira diretamente orgânica que rompe com a habitual cobertura fluida e lisa dos seus interiores.



Arquitetura Moderna em Cataguases

fotos de Pedro Lobo

Introdução

Cataguases teve suas primeiras experiências com a arquitetura moderna no início dos anos 40, no momento mesmo em que esta se afirmava no Brasil e definia uma linguagem própria que a destacaria no panorama da produção mundial.

O Rio de Janeiro estava ainda às voltas com a construção do edifício do Ministério da Educação, mas o esforço despendido desde os últimos anos da década de 20 havia frutificado através do reconhecimento oficial e da consagração internacional que já se consolidava.

Até então a batalha pela renovação arquitetural havia produzido muitos manifestos, experimentos isolados, debates acirrados, reflexões e contatos com as vanguardas européias. A questão figurava já entre as preocupações dos modernistas da primeira hora, mas a concretização de um movimento consistente levaria ainda algum tempo para se efetivar.

Esse caminho lento da modernidade arquitetônica, na realidade, se insere em um quadro mais complexo que implica diversos fatores relacionados às peculiaridades da produção da obra de arquitetura. Nele se incluem não só o talento criativo mas a participação financeira do cliente, o domínio de nova tecnologia e novos materiais e o aparelhamento industrial para viabilizar uma realização em maior escala. Carlos Lemos chama-nos a atenção para a diferença existente entre uma pintura, ou uma escultura, e um edifício que não pode, como aqueles, ser guardado em um atelier à espera de um possível comprador.¹

De resto, o ecletismo havia renovado a cidade e a arquitetura na virada do século XIX, seguindo o movimento das capitais européias, e conquistado uma sólida posição como linguagem adequada à expressão da época.

Até o final da década de 20 a Escola Nacional de Belas Artes e os arquitetos estão às voltas com o neocolonial como alternativa à importação de modelos estilísticos do passado.

Selma Melo Miranda é arquiteta formada pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, especialista em conservação e restauração de monumentos e conjuntos históricos, mestranda em História da Arquitetura e Teoria da Urbanização na Fauusp, diretora da 15ª sub-regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional sediada no Museu do Ouro em Sabará e professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

O presente artigo foi originalmente publicado no catálogo **Um jornal sobre a modernidade** da exposição **Cataguases: um olhar sobre a modernidade** com o título **Cataguases: a cidade e a arquitetura** Belo Horizonte, dez 1983, pp 5-10. O projeto foi executado mediante convênio entre o IAB, a Secretaria de Estado da Cultura MG, o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a Prefeitura Municipal de Cataguases, com parte de recursos do PRONAC – Programa Nacional de Apoio à Cultura. As fotos, de autoria de Pedro Lobo, foram gentilmente cedidas pelo arquivo da 13ª Coordenação Regional do IPHAN – Belo Horizonte.



Selma Melo Miranda



Edifício A Nacional
Caixa de escada e passarela e
detalhe da passarela

M.M.M. Roberto
1957 (conclusão da obra)

Residência da rua
Manoel da
Silva Rama 76

Página ao lado
Fiação e Tecelagem
Cataguases, 1905

Residência da
avenida
Astolfo Dutra 490,
1938



1
Lemos, Carlos *Arquitetura contemporânea in História geral da arte no Brasil* São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1985 vol II, p 826

2
Le Corbusier *Por uma Arquitetura* São Paulo, ed Perspectiva, col Estudos nº 27, 1981, pp 5-10

3
Idem, p 3

Enfim, é somente a partir da consolidação do grupo de arquitetos modernos do Rio de Janeiro e do apoio oficial às suas propostas que a nova arquitetura define seu caminho. A afirmação e difusão dessas propostas virá através das obras realizadas por esses arquitetos na então Capital Federal e em outros Estados em que serão chamados a trabalhar.

Cataguases e Belo Horizonte participam logo na primeira etapa desse processo. Praticamente ao mesmo tempo em que Kubitschek convida Oscar Niemeyer para projetar o conjunto de Pampulha, Francisco Peixoto encomenda ao arquiteto o projeto de sua residência e, pouco depois, o do Colégio de Cataguases.

No espaço de uma década construiu-se nesta cidade um acervo arquitetônico notável, ampliado na década de 50 por inúmeras outras realizações. Em sua concretização participaram arquitetos de primeira grandeza no quadro da nova arquitetura, como Aldary Toledo, Carlos Leão, Francisco Bolonha, Flávio de Aquino e Edgar do Valle, além de Niemeyer.

Tudo isso vem na esteira do movimento verde, que desde os anos 20 havia ligado Cataguases de modo definitivo à trajetória do modernismo brasileiro. Esse segundo tempo das experiências modernistas na cidade, entretanto, apresenta uma característica que o distingue da primeira iniciativa, e deriva do processo de afirmação da arquitetura moderna brasileira: não há produção local no primeiro momento.

Outros pontos de contato entre esse processo e o modernismo arquitetônico cataguasense podem ser identificados. Entre eles destacam-se a presença do mecenato, o esforço consciente de renovação e a utilização da propaganda e do reconhecimento nacional e internacional como meio de afirmação e difusão. Há, ainda, um aspecto importantíssimo traduzido pela convicção de que a reformulação artística e arquitetônica constituía um poderoso instrumento de transformação da sociedade.

No caso da arquitetura isso está explícito no discurso de Le Corbusier, o grande mestre da geração modernista brasileira:

"Somos infelizes por habitar casas indignas porque elas arruinam nossa saúde e nossa moral [...] No entanto, a arquitetura existe. Coisa admirável, a mais bela. O produto de povos felizes e o que produz povos felizes. As cidades felizes têm arquitetura".²

O arquiteto se dirige aos industriais, engenheiros, intelectuais e arquitetos. Aos artistas apela: "Senhores, pintores e escultores, [...] limpem suas casas, unam seus esforços para que se reconstruam as cidades".³

A ação de Francisco Peixoto, escritor, industrial, modernista veterano, ao nosso ver, se inscreve nessa linha. Apoiado pelo amigo Marques Rebelo e por diversos fatores circunstanciais empreende a partir dos anos 40 a imensa tarefa de renovação da cidade.

Os primeiros programas arquitetônicos por ele propostos já nos permitem refletir sobre a natureza de sua motivação e os objetivos de suas iniciativas. A casa

Na elaboração da pesquisa contamos com o apoio das pesquisadoras Josanne Guerra Simões, Kátia Caran Miranda, Gláucia Siqueira e Mariana C. G. Cardoso de Almeida, as duas últimas integrantes da equipe da Secretaria Municipal de Cultura de Cataguases. Além das referências bibliográficas indicadas em notas, consultamos:

Costa, Levi Simões **Cataguases Centenária** ed ESDEVA Empresa Gráfica SA, Juiz de Fora, 1977

Memória e Patrimônio Cultural ed Imprensa Universitária, Belo Horizonte, 2 vol, 1988

Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, Superintendência de Pesquisa e Tombamento **Cataguases - Informe Histórico** Belo Horizonte, sd [original datilografado]

Resende, Enríque de **Pequena História Sentimental de Cataguases** ed Itatiaia, Belo Horizonte, 1969

Arquitetura e Engenharia nº 15, Belo Horizonte, jan-fev 1952, pp 22-24

Belo Horizonte, nº 20, fev 1952, pp 39-42

Belo Horizonte, nº 29, fev 1954, pp 48-50

Habitat nº 52, São Paulo, jan-fev 1959,

pp 1-9

representa a mudança na esfera doméstica e a escola remete ao âmbito público, como elemento de formação de uma nova mentalidade. Define-se, portanto, uma estratégia que busca alcançar dois alvos: o pequeno círculo da elite cataguasense e representantes das forças sociais e políticas.

Os demais projetos confirmam essa preocupação — casa de saúde, museu, maternidade, hotel, cinema, fórum, indústria— enfim, conjuntos de habitações para empregados de fábrica. Da mesma forma que Lúcio Costa e Niemeyer sonharam ver o motorista e o Ministro de Estado morando na mesma quadra em Brasília, Peixoto e Rebelo teriam também acalentado o ideal de os milionários e os operários habitarem a mesma arquitetura.

Não se tratava, portanto, da mera reprodução dos modelos vanguardistas em voga nas metrópoles como afirmação da contemporaneidade de um restrito grupo de intelectuais, artistas e burgueses. Havia um propósito transformador que buscava atingir profundamente as estruturas sócio-culturais e políticas da cidade, como forma de alterar-lhe os rumos e promover o desenvolvimento social através dos benefícios que a era moderna poderia trazer.

As circunstâncias favoreciam as iniciativas apesar das dificuldades da tensa situação mundial. Contava-se com um parque industrial em expansão, uma intelectualidade afinada com o modernismo que, embora dispersa, possuía laços estreitos com a cidade, uma burguesia em ascensão suscetível de sensibilizar-se com as propostas modernas, e as sólidas bases econômicas e políticas da família Peixoto. Além disso, havia também o interesse dos arquitetos e artistas em divulgar seu

trabalho e as repercussões do apoio oficial à nova arquitetura brasileira e de sua projeção no contexto arquitetônico internacional.

A par dessa cadeia de fatores, Francisco Peixoto trabalhou arduamente e empregou todo o seu prestígio pessoal e extraordinária tenacidade nos empreendimentos, tornando-se a personalidade-chave do processo.

As realizações arquitetônicas e urbanísticas falam por si e representam momentos extremamente fecundos na experiência brasileira. É nossa intenção aqui repensar esses momentos em uma primeira leitura da produção arquitetural cataguasense, deixando o caminho aberto a desenvolvimentos posteriores.⁴

A cidade e a arquitetura até os anos 40

Nascida nas primeiras décadas do século XIX, a partir de uma estratégia de controle fiscal e ocupação territorial, Cataguases apresenta lento desenvolvimento até os anos 70 daquele século, quando a expansão da lavoura cafeeira e a chegada da ferrovia alteram inteiramente o quadro da vida regional.

A incipiente povoação formada nos primeiros tempos não passa ainda, nessa época, de uma pequena aglomeração urbana com menos de quinhentos habitantes. Duas praças e meia dúzia de ruas formam a então Vila de Santa Rita do Meia-Pataca.

A posição da cidade como ponta de trilhos favorece a expansão agrícola e comercial. Não é difícil imaginar o que significa a estrada de ferro para a vida local. Inicia-se



Residência
Francisco Peixoto

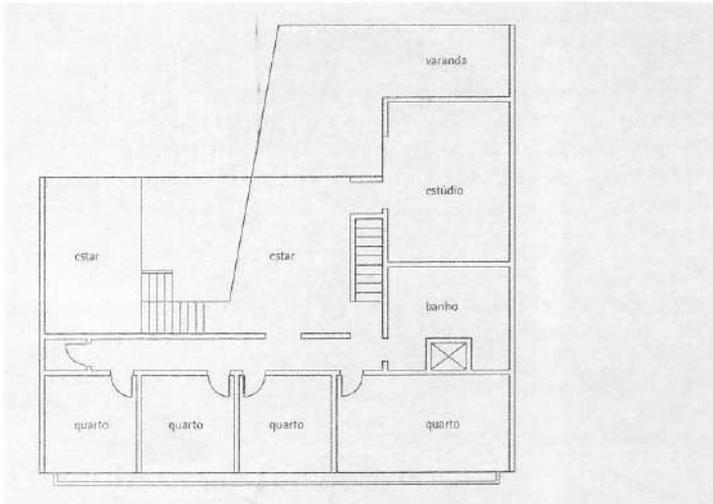
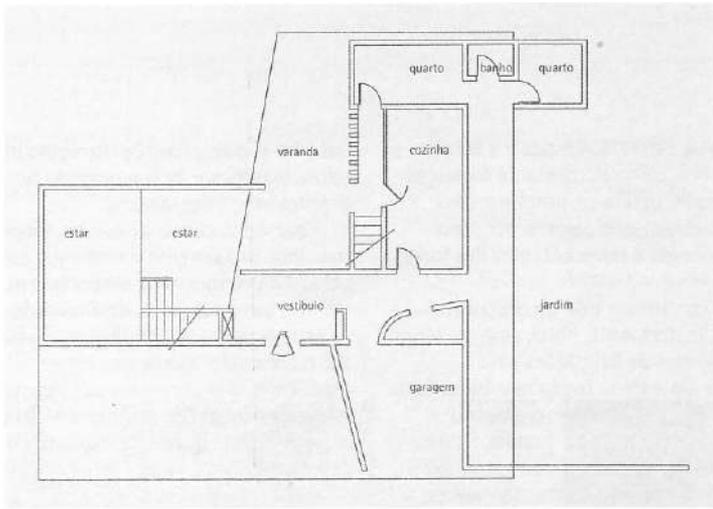
Planta do térreo

Planta do 2º piso

Terraço coberto.

Sala de música.

Oscar Niemeyer,
1940



o processo de formação da nova cidade, com grande movimento, gente chegando de todos os lugares, novas informações, novos programas arquitetônicos, nova linguagem formal.

O trem traz notícias de fora, telhas de França, lambrequins, artigos de toda espécie, imigrantes, técnicos, autoridades e muita gente comum que vem tentar a vida na cidade promissora. Ao lento caminhar das tropas de burros opõem-se a prodigiosa velocidade das máquinas a vapor transformando tudo e ligando Catagüeses rápida e diretamente à capital do país. No bojo das transformações vem até uma nova língua: as sinhas tornam-se "demoiselles", as casas "chalets", as lojas "magasins".

A trama urbana sofre um deslocamento imediato, puxada para dentro do vale pela Estação, que torna-se o novo elemento polarizador de todo o movimento. Uma intensa atividade construtiva corresponde à nova realidade econômico-social. O ecletismo arquitetônico passa a pontuar aqui e ali a paisagem urbana, transformando-a radicalmente. Os "melhoramentos e embelezamentos urbanísticos" tão próprios do período são prioridade para a administração municipal e para o conjunto dos cidadãos.

Serviços de abastecimento de água, esgoto e calçamento das principais vias são realizados. A iluminação pública, essa maravilha da civilização, foi instalada. A arborização, aspecto essencial nas reformulações urbanas, faz espalhar oitês e magnólias pelas ruas principais. A Praça de Santa Rita e o Largo do Comércio, hoje Praça Rui Barbosa, recebem os primeiros jardins da cidade e importantes edifícios públicos e comerciais.



Tudo isso segue de perto o movimento dos grandes centros urbanos, especialmente o Rio de Janeiro. Ali, nos primeiros anos do século atual, rasgava-se a cidade com a avenida Central. No centro do Estado de Minas construía-se a nova capital —uma metrópole com os reflexos do urbanismo haussmaniano, a erradicar os velhos esquemas do período colonial, "uma época de dolorosa vergonha".⁵

Em Cataguases, na segunda década desse século, os principais edifícios públicos estão construídos e multiplicam-se os estabelecimentos comerciais. A atividade fabril amplia-se e aponta um novo caminho que afetará profundamente a vida da cidade.

A vida social tem lá o seu quê de européia. Um ar cosmopolita. Fala-se francês nas reuniões sociais. Os homens se reúnem nos "clubs" e as casas comerciais oferecem artigos de toda procedência. O Bar-Luzo-Brasileiro é frequentado pelo "escol da sociedade de Cataguases", enquanto as "demoiselles" reúnem-se no Café Cascata. No Commercial Club dançava "a mais fina elite"⁶ e nas galerias do Teatro todos compartilham o deleite cultural. Já se incrementava também o gosto pelo debate cultural nas reuniões do Grêmio Literário Machado de Assis.

A reformulação arquitetural se espelha principalmente no Largo da Estação e nas praças centrais. Para compreendermos o significado das transformações é importante salientar alguns aspectos básicos ligados à introdução e difusão do ecletismo no Brasil.

A nova linguagem arquitetônica insere-se em um quadro de mudança da sociedade brasileira que implica um esforço de organização em diversos níveis. A cidade e a arquitetura assumem papéis especiais e devem espelhar uma nova ordem. A modernização, o embelezamento, o saneamento significam credibilidade, investimentos e mão-de-obra qualificada, para garantir

ao Brasil o "...ingresso ao mundo do moderno capitalismo internacional e, ao mesmo tempo, estabilizar e fortalecer o regime que neste modelo se identifica".⁷

Os programas arquitetônicos refletem essa nova ordem social —palácios do governo e da Justiça, escolas, teatro. A industrialização colocava no mercado novos materiais e tecnologia, rapidamente distribuídos pelas ferrovias a todos os centros urbanos por ela ligados. Paris determina os rumos da transformação e é o centro cultural por excelência.

Quanto à expressão formal, a definição dos estilos a adotar deveria se dar de acordo com a natureza dos programas arquitetônicos. A arquitetura, que no Império deveria "sugerir, inspirar, comover", "...cabe agora o papel de 'representar' [...]. O que mais importa, é que cada edifício seja logo reconhecível como 'o museu', 'a ópera', 'o banco', 'o palácio do governo' de uma grande capital".⁸

Os centros urbanos menores esforçam-se por seguir as pegadas das cidades mais importantes. Em Cataguases, a construção da matriz neogótica, projetada por Augusto Rousseau em 1894, é acompanhada pela reconstrução dos jardins da praça. Ali se instala também o Palácio da Municipalidade, iniciado em 1893, segundo o projeto de Agostinho Horta Barbosa.

No Largo do Comércio, uma grandiosa construção mostra a importância do teatro na cidade. Inaugurado em 1896, o edifício apresentava rigorosa simetria e um ar de majestade no pórtico avançado sobre colunas e no frontão decorado por esculturas.

Outras obras públicas ostentam a nova linguagem arquitetônica como o Grupo Escolar Coronel Vieira, inaugurado em 1913, e o Hospital projetado seis anos





9
A cidade em marcha Cataguases, 27
dez 1925, p 2

10
O *Jornal Cataguases* noticia a construção
de vários palacetes executados
com "...arte e beleza..." Cataguases,
04 jan 1925, p 1

11
Cardoso, Maria Francisca T C **Aspectos
Geográficos da cidade de Cataguases**
separata da *Revista Brasileira de
Geografia* vol 17, nº 4, Rio de Janeiro,
pp 423-48, out-dez 1955

depois por George Bourgeois. Em algumas construções guardou-se o compromisso com o passado colonial, mesclado a uns poucos elementos ecléticos, como no Ginásio e Escola Normal (1910) e, ainda, no Colégio de Nossa Senhora do Carmo.

Os estabelecimentos comerciais apresentam, também, estilemas variados, ora em partidos mais galantes, ora mais severos, marcados apenas por pilastras, entablamentos, platibandas e vãos em arco pleno, em composição discreta. Destacam-se o Banco de Cataguases, depois Hotel Villas, construído em 1893; o Palacete Passos, antiga sede do Banco do Brasil; e a casa Carcassena, inaugurada em 1917 e demolida há alguns anos. Entre os exemplares remanescentes da arquitetura industrial citamos o estabelecimento do Coronel João Duarte e a Fábrica Irmãos Peixoto (1905), ambos nas proximidades da Estação.

Na arquitetura residencial aparece desde cedo a moda, inaugurada no Rio de Janeiro pouco tempo antes, dos elegantes chalés soltos em meio aos jardins, incorporando todas as novidades de implantação, organização espacial, e detalhes construtivos e ornamentais. A Chácara de Dona Catarina é um bom exemplo que lamentavelmente perdeu os lambrequins rendilhados que arrematavam os beirais.

Difunde-se muito o tipo de casa urbana com porão alto, jardim lateral, varanda em perfis metálicos e fachada implantada no alinhamento arrematada por platibanda. Esse esquema básico desdobra-se em versões modestas ou mais monumentais. Alguns exemplares remanescentes

podem ser vistos na Avenida Astolfo Dutra, na casa nº 31, e na Rua Coronel Vieira, nº 35.

Nas áreas de maior adensamento no centro da cidade, as casinhas, mais apertadas, possuem apenas um corredor lateral de serviço. Os vãos estreitos e altos rasgam quase toda a fachada, e muitas vezes a platibanda e os ornatos encobrem, ainda, o velho telhado colonial. Em várias ruas sobrevive a antiga implantação sobre o alinhamento e divisas laterais, com as unidades em correnteza, formando fachadas contínuas simplesmente vestidas com ornatos ecléticos.

No plano do urbanismo, a década de 20 traz a continuidade da ocupação de novas ruas e avenidas, e mostra alguma expansão além do tecido urbano localizado no terraço entre o Pomba e o Meia-Pataca. Intensifica-se a atividade construtiva na Avenida Astolfo Dutra, uma espécie de avenida-Paulista-cataguasense onde os maiores do lugar constroem seus palacetes.

A apreciação da imprensa local sobre o desenvolvimento da cidade é bastante favorável. Esse otimismo vem particularmente da afirmação gradativa da indústria. A fábrica de tecidos dos Irmãos Peixoto, considerada uma "glória da (...) urbs", encontra-se em ascensão e existe uma convicção de que a atividade industrial é "...que virá concorrer na medida de suas forças para o progresso cataguazense"⁹.

Colégio Cataguases
fachada principal.
Oscar Niemeyer,
1944

Hotel Cataguases
fachada principal.
Aldary Toledo e
Gilberto Lemos, 1
1951 (conclusão
da obra)

Hotel Cataguases
salão de estar.
Aldary Toledo e
Gilberto Lemos,
1951 (conclusão da
obra)



Na arquitetura surgem novas expressões formais com a imitação e os desdobramentos do "estilo Missões" e as reproduções de modelos trazidos pelo cinema e por revistas importadas, a exemplo da residência da Rua Tenente Fortunato, construída em 1925 para Inácio Duarte, e da casa de Pedro Dutra.¹⁰

Em paralelo à construção desses "magníficos prédios" verifica-se a incrementação da atividade construtiva mais modesta das vilas operárias, registrando-se pequena expansão na Vila Tereza e na Vila Minalda. A Vila Domingos Lopes, nas proximidades da estação ferroviária, existia já desde os primeiros tempos da ferrovia e consolidará a ocupação urbana naquela direção. A Vila Reis desenvolvida ao longo dos trilhos na saída para Vista Alegre, também antiga, tem pequeno desenvolvimento e estará praticamente estagnada na década de 50.¹¹

A afirmação do destino industrial da cidade virá nos anos 30 e se consolidará definitivamente a partir da década seguinte. A trama urbana amplia-se e gradativamente multiplicam-se as construções na área central da cidade. Abandonando as áreas planas já ocupadas, a expansão urbana se dá em direção aos morros e seguindo os trilhos da ferrovia. Já se contam sete vilas operárias, entre as quais se destaca o Bairro Jardim em interessante disposição a cavaleiro da Industrial Cataguases.

Quanto à arquitetura, os anos 30 trazem o Art-Déco que, à mesma época se difundia em todas as cidades grandes, tanto em edifícios públicos e comerciais, quanto em residências. A renovação "futurista" teve boa acolhida em Cataguases e, mesmo atropelada pela repentina chegada da arquitetura moderna, conheceu desdobramentos em quase toda a década de 40. Suas características gerais estão exemplificadas na residência nº 490 da Avenida Astolfo Dutra, na Capela de Nossa

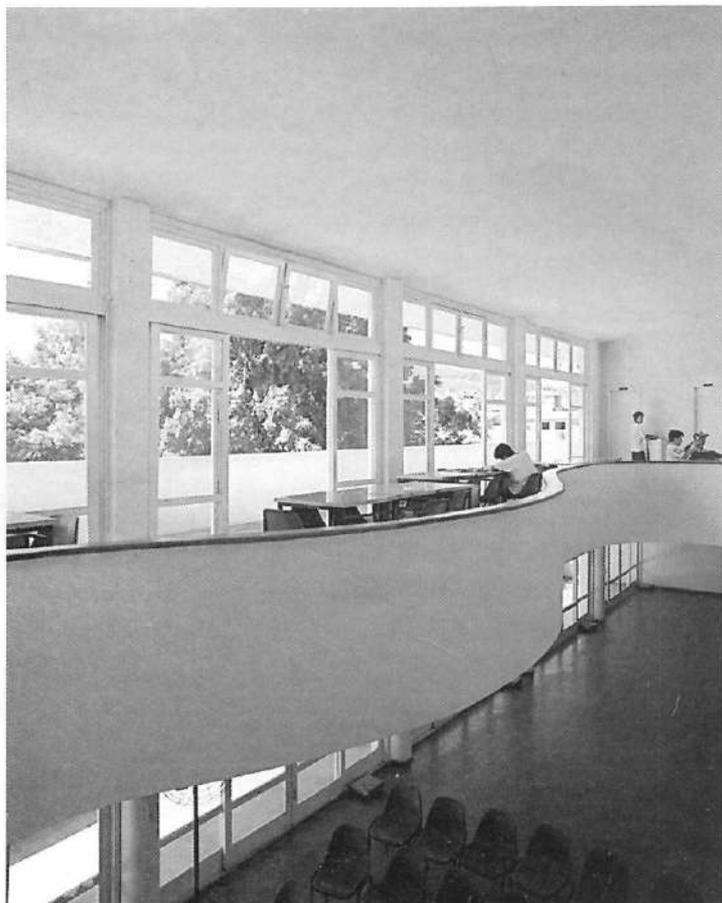


Edgar Cine Teatro mezanino do salão de festas. Aldary Toledo e Carlos Leão, 1953 (conclusão da obra)

Conjunto habitacional Francisco Bolonha, meados da década de 50

Página ao lado Residência José Pacheco de Medeiros fachada principal. Aldary Toledo, 1946

Residência José Peixoto jardins e fachada principal. Edgar Guimarães do Valle, 1948



12 Conforme o importante levantamento de obras, engenheiros e construtores de Belo Horizonte no período 1897-1940, realizado pelo IEPHA-MG

13 **Um arquiteto independente** *Cataguases*, Cataguases, suplemento especial, 9 set 1990, p 4

14 Andrade, Mário de **Brazil Builds** in *Arte em Revista* nº 4, São Paulo, ago 1980 p 26

15 Simões da Costa em **Cataguases Centenária** afirma ter havido "...conscientização geral do mundo católico cataguasense para se erguer uma nova e moderna igreja..." (Costa, Levi Simões da *Op cit* p 45) É um aspecto a pesquisar

16 Correspondência de Marques Rebelo a Francisco Peixoto, Rio de Janeiro, 14 fev 1945

Senhora do Carmo, e nos edifícios do Correio, do Banco Nacional e do antigo Banco Hipotecário, estes últimos, situados na Praça Rui Barbosa.

Os projetos são geralmente elaborados por engenheiros da cidade como Manuel Bráulio Barroca e Tácito Andrade. Participam também profissionais de outras cidades, a exemplo do engenheiro Romeo de Paoli, autor do projeto do citado Banco Hipotecário de Cataguases e da extensa obra em Belo Horizonte, que inclui os edifícios do Minas Tênis Clube, Colégios Santo Agostinho e Monte Calvário, e do antigo Centro dos Chauffeurs.¹²

Já o neocolonial pouca repercussão teve em Cataguases, aparecendo tardiamente, por exemplo, no novo edifício da Escola Normal Nossa Senhora do Carmo. Enfim, a arquitetura produzida na cidade nos momentos imediatamente anteriores à introdução do modernismo acompanhava, em suas linhas gerais, a evolução arquitetônica das principais capitais do país.

Cataguases e a arquitetura moderna

No início dos anos 40, ao projeto da residência Francisco Peixoto, seguem-se logo outros de natureza pública e particular de modo que na virada da década boa parte do acervo arquitetônico moderno da cidade já está consolidada.

As obras espelham os postulados básicos da nova arquitetura; a racionalidade dos partidos, as estruturas em concreto armado e os pilotis, a liberdade de plantas e fachadas. Está presente também aquele sentido plástico

característico das realizações arquitetônicas brasileiras que se expressou, não somente na composição e tratamento dos volumes e superfícies e no emprego das formas curvas, mas também na integração das artes plásticas e do paisagismo.

O Colégio teve projeto concluído por Niemeyer em 1944, simultaneamente a dois outros empreendimentos de profundas ressonâncias na vida da cidade — a Igreja Matriz, projetada por Edgar Guimarães do Valle em 1943, e a Casa de Saúde, concebida por Niemeyer.

Tanto a residência Francisco Peixoto, quanto o Colégio, apresentam os mesmos princípios em sua concepção arquitetônica. De acordo com Oscar Niemeyer a casa é "...simples, confortável e bem resolvida...", enquanto o projeto da escola tem também "...uma solução muito simples, que não pede explicação. É um colégio com Arquitetura correta e moderna, uma obra econômica..."¹³

Ambos foram concebidos a partir de um volume retangular apoiado sobre pilotis e lançado em meio aos jardins de Burle Marx enriquecidos por esculturas. Na casa destacamos a integração dos ambientes internos e externos e as soluções da área fronteira e do pátio interno. No Colégio assinalamos o jogo do volume e da marquise, esta mostrando as pesquisas plásticas niemeyrianas em concreto armado e a disposição do pavimento térreo com a sequência de pilotis, o painel de Paulo Werneck e o hall onde se destacava o célebre mural de Portinari.

Importante elemento para a difusão da arquitetura moderna na cidade, a Igreja Matriz teve, entretanto, construção tumultuada em processo iniciado em 1944 e concluído somente em 1968. É evidente a aproximação do partido arquitetônico adotado ao de São Francisco da Pampulha, mas a transposição da pequena escala da capela franciscana a um programa de maiores dimensões e uma aparente preocupação com a ousadia plástica levaram o arquiteto a um certo rebuscamento na composição dos volumes e na definição das proporções, distanciando-se muito da pureza arquitetural da magnífica obra belorizontina de Niemeyer.

As dificuldades com a construção levantam dois aspectos importantes. Por um lado, ainda não era tarefa simples armar uma grande e complexa estrutura em concreto sem onerar excessivamente o empreendimento. O problema técnico-financeiro foi comum a diversas obras, a exemplo do famoso edifício considerado o marco da arquitetura moderna brasileira, a respeito do qual Mário de Andrade observou:

"O tempo e o dinheiro enormes que se espedaçaram no Ministério da Educação, é um erro de arquitetura. É um defeito arquitetônico que ficará sempre "afeiando" o admirável edifício".¹⁴

O outro aspecto refere-se à hipótese da resistência da sociedade local em relação a uma igreja moderna, não só pelo novo aspecto formal mas também pelo significado da matriz neogótica no que respeita à memória da população cataguasense. De resto, basta ver o quiproquó surgido com a igreja da Pampulha para supor a grande polémica que deve ter ocasionado o projeto moderno da Santa Rita na cidade.¹⁵

Contudo, outras obras modernas eram planejadas e nada poderia deter a renovação em Cataguases. Em 1945, Peixoto e Marques Rebelo discutiam já a construção de um edifício destinado a um cinema e um clube nos moldes do programa arquitetônico do antigo Teatro Recreio. Registra-se, na ocasião, o desaconselhamento de Rebelo, motivado pelos riscos de um grande investimento

praticamente sem retorno na época. Uma das alternativas levantadas para superar os problemas econômicos seria a construção de cinema e comércio, ou cinema e hotel.¹⁶

Nota-se claramente a intenção de transformar a cidade mediante um processo que, logo de início, envolve edifícios de grande significado simbólico como a igreja e o teatro. Revela-se, portanto, uma característica do movimento da nova arquitetura que consiste na implicação da reformulação arquitetônica à rede simbólica de um modelo político. Em Cataguases, uma circunstância especial coloca-se neste sentido, quando o fim do período Vargas abre as eleições diretas à Prefeitura e o primeiro prefeito eleito é João Inácio Peixoto que, exercendo esse seu primeiro mandato de 1947 à 1951, apoiará iniciativas de Francisco Peixoto.

Nesse quadro, a par dos programas públicos há também a preocupação com a renovação urbanística. Já em 1945, Rebelo envia a Francisco Peixoto "...umas coisas curiosas sobre urbanização..." e, alguns anos depois, um projeto para a cidade elaborado provavelmente por Aldary Toledo. Declarando que "Cataguases nunca será nada sem ele", Rebelo incita Peixoto a convencer a administração local a realizá-lo, inclusive através de empréstimos, se necessário. O escritor argumenta: "As Prefeituras devem

Residência
José Pacheco de
Medeiros

Planta baixa

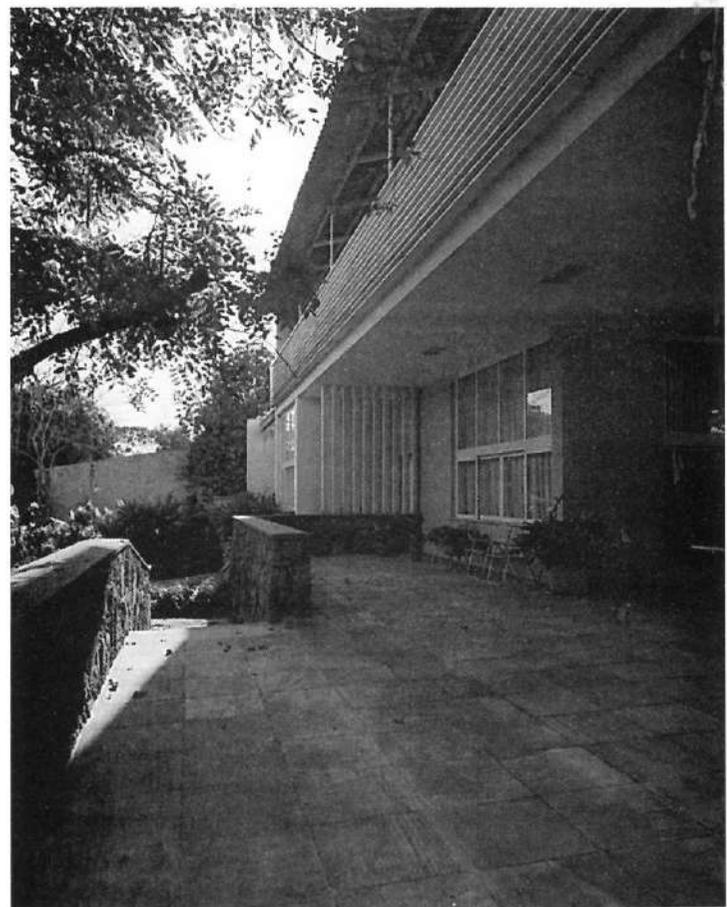
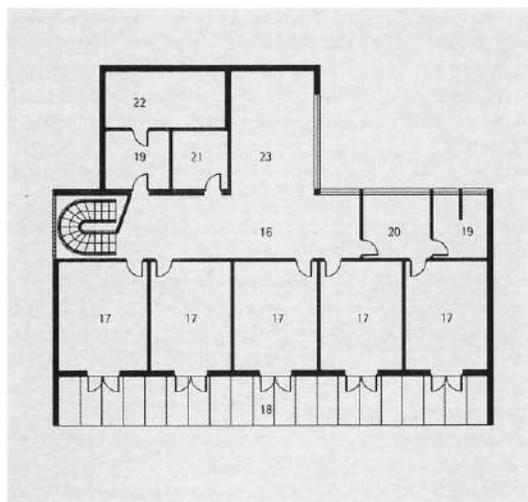
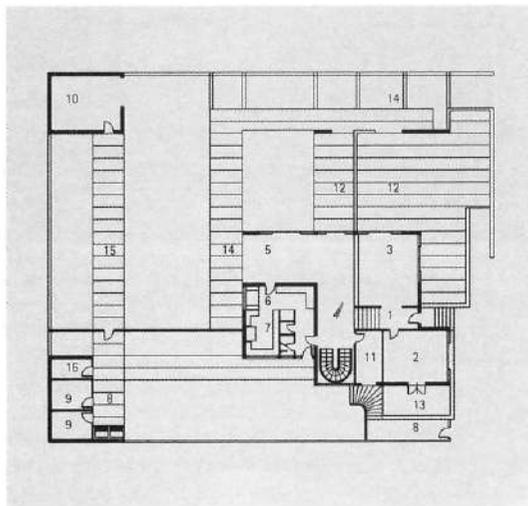
- 1 vestibulo
- 2 escritório
- 3 estar
- 4 hall
- 5 jantar
- 6 copa
- 7 cozinha
- 8 serviço
- 9 quarto serviço
- 10 garagem
- 11 costura
- 12 varanda
- 13 terraço
- 14 pérgola
- 15 passagem
- 16 wc serviço
- 17 tolete
- 18 armário

Entradas

- A social
- B serviço
- C garagem

piso superior

- 16 galeria
- 17 quartos
- 18 varanda
- 19 banheiros
- 20 closet
- 21 despejo
- 22 solarium
- 23 estar





17
Idem, Buenos Aires, 31 jul 1945 e [s.l.], 20 set 1949?

18
Costa, Lúcio **Muita construção, alguma arquitetura e um milagre** in *Arte em Revista* nº4, São Paulo, ago 1980, p 38

19
Correspondência de Marques Rebelo a Francisco Peixoto, [s.l.], 20 set 1949

20

Idem

21

Bologna: **O início em Cataguases** *Cataguases* suplemento especial, Cataguases, 09 set 1990, p 3

fazer empréstimos para construir obras para o povo. O povo não tem nada. E vocês nunca mais perderiam eleições".¹⁷

Fica clara, portanto, a participação direta de Marques Rebelo e o seu empenho pessoal no projeto de transformação da arquitetura e da cidade, ao lado de Peixoto. A ideia da condução dos destinos da cidade distanciada de um envolvimento mais amplo da sociedade era comum ao movimento da nova arquitetura brasileira. Lúcio Costa observa a respeito da obra dos arquitetos modernos que "conquanto se antecipasse ao desenvolvimento cultural do ambiente, ela se ajusta e integra facilmente ao meio, porque foi conscientemente concebida com tal propósito".¹⁸

Dois outros projetos idealizados por Peixoto e Rebelo remetem às suas preocupações sociais. Por um lado pretendia-se construir o espaço sagrado de difusão da arte —o Museu de Belas Artes de Cataguases— que complementaria o caminho educativo lançado com o Colégio. Por outro, procurava-se viabilizar uma proposta de natureza sócio-cultural incluindo restaurante popular, biblioteca, discoteca, armazém de subsistência e salão de barbeiro: "...em resumo, um clube operário [...] um centro da maior importância social".¹⁹

Sobre o Museu parece ter havido a intenção de o projeto ser elaborado por Flávio de Aquino, mas o processo não teve continuidade e a exposição foi instalada no Colégio Cataguases. Quanto ao centro social chegou a ter projeto do arquiteto Aldary Toledo e possibilidade de

realização através de um programa nacional. Rebelo se mostrava imensamente entusiasmado com o empreendimento que se poderia desdobrar em outros tantos projetos na área de nutrição e assistência social. O escritor declara ter tido uma ideia a respeito do projeto:

"É fazer de Cataguases uma zona experimental de coisas de nutrição [...] seriam organizadas granjas, nos arredores da cidade para melhor abastecer o restaurante e a própria cidade. Iriam imigrantes [...] visitadoras, nutrólogos, sociólogos, médicos, gente de laboratório..."²⁰

O projeto não foi realizado, mas nesse final da década de 40, concretizam-se outros importantes empreendimentos como o Hotel e o conjunto da Maternidade e Hospital Infantil, respectivamente elaborados por Aldary Toledo e Francisco Bologna. Ambos trabalharam muito na cidade, praticamente dominando a produção arquitetônica moderna dos anos 40 e 50. Bologna inicialmente integrava a equipe do escritório de Aldary, que lhe teria transmitido os princípios da nova arquitetura, conforme afirma o próprio arquiteto.²¹

O projeto do Hotel contou com a parceria de Gilberto Lemos, e a obra, inaugurada em 1951, apresenta uma bela composição, em que um volume simples se conjuga aos jardins e à marquise em voo, seguindo o partido básico adotado por Niemeyer no Colégio. A Maternidade, inaugurada no mesmo ano, traz a caligrafia de Bologna na elegância e variedade do repertório formal com o emprego de diferentes texturas e o jogo de massas reentrantes e salientes, a que se alia a funcionalidade da solução



espacial. Ambas as obras são muito bem resolvidas e apresentam clareza na disposição arquitetônica geral.

Os arquitetos responsabilizaram-se também por várias residências. Em meados da década de 40, Aldary Toledo desenvolve os dois primeiros projetos residenciais após a pioneira construção da casa de Francisco Peixoto. Um deles, elaborado para José Peixoto, não foi executado, enquanto o outro, realizado para José Pacheco de Me-deiros em 1946, teve obra concluída no ano seguinte. Para a residência José Peixoto foi encomendado um novo projeto a Edgar Guimarães do Valle.

Novos clientes surgiram e a procura de arquitetos no Rio era, por vezes, intermediada por Marques Rebelo, a exemplo do projeto da casa de Serafim Lourenço, para o qual havia sido contatado o arquiteto Jorge Moreira. Mediante a recusa deste, a residência foi projetada por Flávio de Aquino, arquiteto e crítico de arte respeitado no movimento da arquitetura moderna brasileira.

Essas obras assinalam um momento de afirmação das novas propostas no âmbito da arquitetura residencial cataguasense. Tanto a valorização dos ambientes, dispostos em vários níveis e magnificamente integrados aos jardins e varandas na casa José Pacheco, quanto a bela composição da fachada da casa José Peixoto com a superfície ondulada que recebe o painel de Paulo Werneck, mostram o apuro das soluções arquitetônicas.

De resto, a habilidade no emprego dos materiais, buscando realçar suas qualidades plásticas, o desenho cuidadoso dos detalhes, as concepções paisagísticas e as contribuições da pintura e da escultura, marcam a produção arquitetônica de Cataguases e estão presentes mesmo nos programas menores e de execução mais econômica. Destacam-se neste caso os trabalhos de Francisco Bolonha e, entre eles, as casas da Rua dos Estudantes,



só mesmo os estrangeiros é que nos podem dar. Porque nós, pelo mesmo complexo de inferioridade, reagimos caindo num por-que-me-ufanismo idiota, ou num jeca-tatuísmo conformista e apodrecente.”²⁴

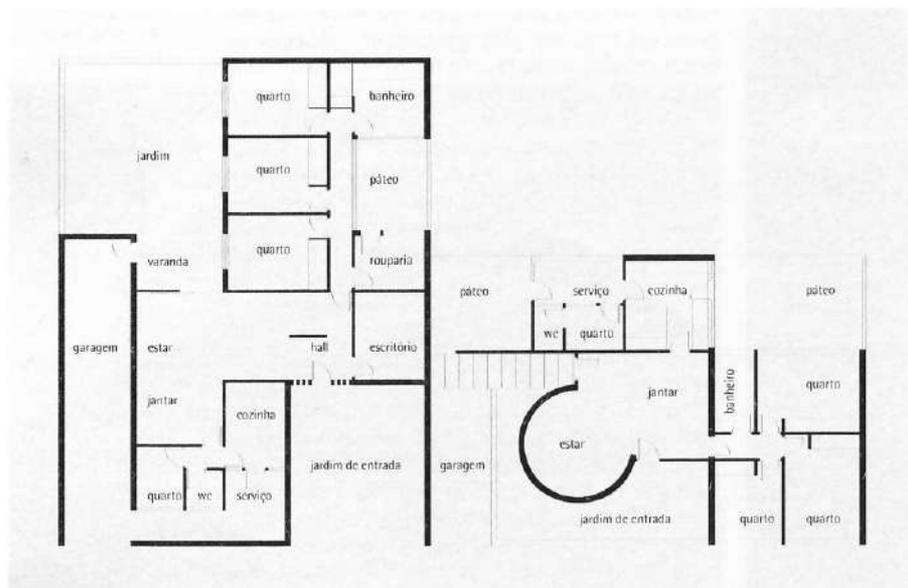
Os anos 50 abrem-se, portanto, com boas perspectivas. Novos empreendimentos são planejados e construídos, e transforma-se gradativamente a paisagem na qual, pouco tempo antes, destacavam-se solitários, em meio ao ecletismo dominante a casa Peixoto e o edifício do Colégio.

Algumas obras são terminadas, a exemplo do cinema que vem sobre as cicatrizes da demolição do antigo teatro. Inaugurada em 1953 com projeto de Aldary Toledo e Carlos Leão, a obra se destaca pela qualidade da sua arquitetura ressaltando-se, entre outras virtudes, o plano do salão do clube, no pavimento superior, com a bela solução sinuosa da laje do mezanino. Apesar dos méritos do novo edifício, entendemos que a demolição do teatro representa uma perda lamentável, tanto por sua significação arquitetônica quanto, e principalmente, por seu valor como referência cultural da cidade.

Entre as obras residenciais executadas na década por arquitetos cariocas destacamos a magnífica residência Nanzita Salgado, que traz a marca do talento de Francisco Bolonha. A concepção monumental do interior com o jogo de rampas e a solução em L das áreas de estar envolvendo o jardim, é dominada pelo painel de Marcier e enriquecida com o mobiliário de Tenreiro. Na fachada, a composição de texturas variadas — cerâmica, pedras, tijolo de vidro, treliça —, a modulação rigorosa das esquadrias e a assimetria do pilar em V contraposto à linha oblíqua do painel de Anísio Medeiros, fazem dessa obra um exemplo fascinante da plástica arquitetural de Bolonha.

Exemplos da arquitetura residencial são ainda, a casa de Hugo Lanna, projetada por Edgar do Valle, e vários projetos do arquiteto Luzimar Cerqueira de Goes Telles, que passa a compartilhar a clientela de projetos ao lado dos arquitetos pioneiros.

Diversas outras obras são executadas. Aldary Toledo projeta a Capela de Nossa Senhora do Rosário, provavelmente no início da década, mas a solução original sofreu modificações em obra que não estava concluída nos anos 70. Francisco Bolonha destaca-se por inúmeras realizações, como o Orfanato Dom Silvério, bela e correta obra inaugurada em 1954, onde o arquiteto teve também como parceiros os artistas Marcier e Anísio Medeiros. Salientam-se ainda o Coreto da Praça Rui Barbosa e o excepcional monumento a José Inácio Peixoto, construído em 1956.



Residências geminadas na rua dos Estudantes. Proprietários: José de Castro e Wellington de Souza. Planta baixa, Francisco Bolonha 1948-49

Educandário Dom Silvério. Fachada. Francisco Bolonha, 1954 (conclusão da obra)

Página ao lado. Edifício A Nacional. Fachada principal. M.M.M. Roberto, 1957 (conclusão da obra)

Praça José Inácio Peixoto. Detalhe. Francisco Bolonha, meados da década de 50

projetadas em 1948. Limitado por diversos condicionantes o arquiteto deu uma excelente solução que mostra uma linguagem criativa e deixa entrever a influência da arquitetura do mestre Lúcio Costa.

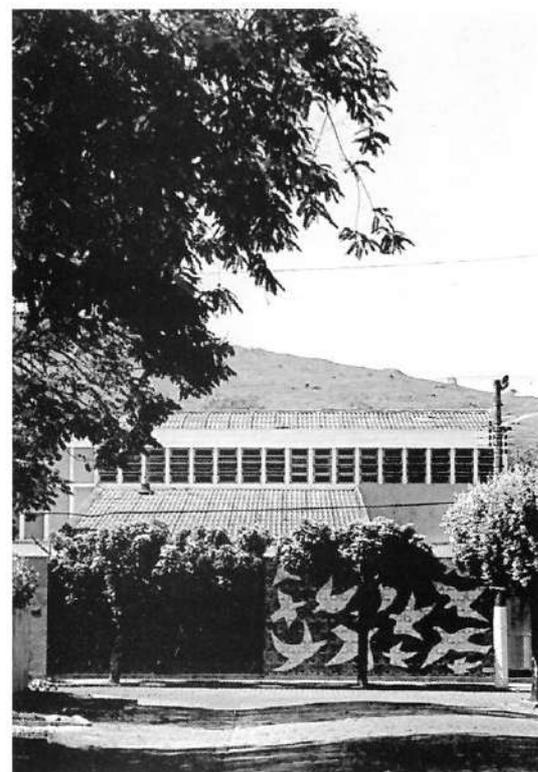
Na virada dos anos 40, Bolonha desenvolve vários outros projetos como a Capela de São José Operário, não construída, e provavelmente as casas operárias que figuram em matéria especial sobre Cataguases publicadas na revista *O Cruzeiro*, sobre as quais não conseguimos informações precisas.²²

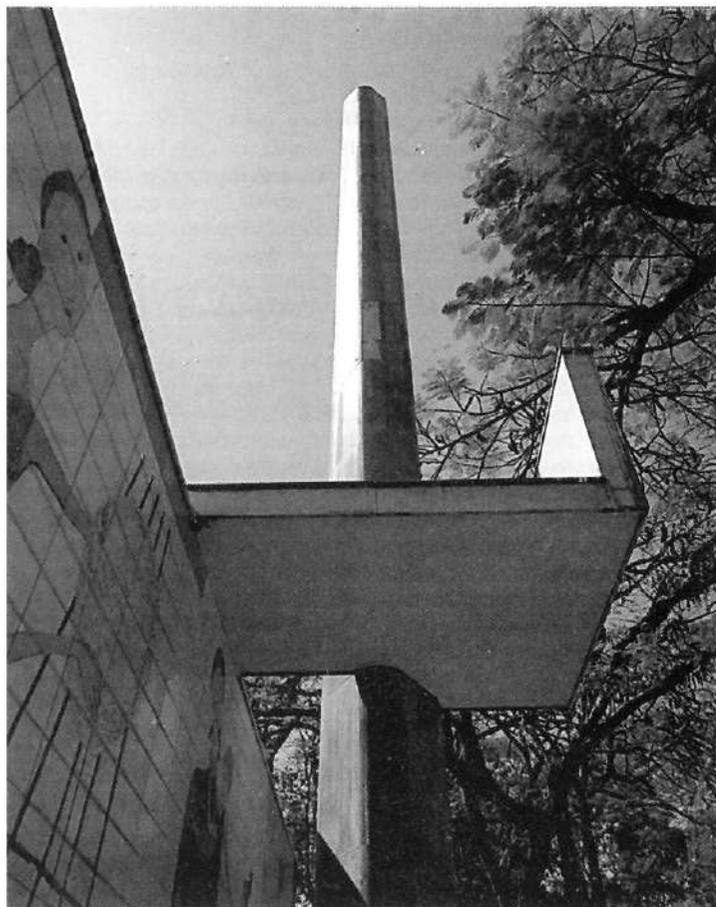
Temos aqui dois aspectos relevantes, ambos já anteriormente assinalados. O primeiro diz respeito ao interesse em estender a moderna arquitetura aos conjuntos de casas operárias via Companhia Industrial Cataguases, pertencente à família Peixoto. Nesse sentido Bolonha projetará também, nos primeiros anos da década de 50, o conjunto do Bairro Jardim, anexo à vila operária já existente.

O segundo diz respeito ao esforço para divulgação da cidade e sua arquitetura. Peixoto e Rebelo conseguem espaço para Cataguases em várias publicações mas a consagração definitiva vem em 1952 com a matéria publicada pela revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, uma das mais famosas revistas especializadas de arquitetura.²³

Sob o título "Audaces d'Architecture et d'Art" reúnem-se, em várias páginas, um artigo sobre a cidade e quase todos os projetos executados até então. O efeito da publicação foi extremamente positivo e Cataguases entra novamente na cena nacional em desdobramento do episódio verde. As conseqüências fazem-se sentir em diversos níveis, implicando uma questão importante levantada por Mário de Andrade no início da década de 40, à época de **Brazil Builds**, publicação americana dedicada à nova arquitetura brasileira. Diz Mário sobre a iniciativa do Museu de Arte Moderna de Nova York:

"Eu creio que este é um dos gestos de humanidade mais fecundos que os Estados Unidos já praticaram em relação a nós, os brasileiros. Porque ele virá, já veio, regenerar a nossa confiança em nós e diminuir o desastroso complexo de inferioridade de mestiços que nos prejudica tanto. [...] Essa consciência de nossa normalidade humana





22
Cataguases – uma réplica a Ouro Preto in *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, fev. 1950, pp 51-57, 64, 78

23
Cataguases in *L'Architecture d'Aujourd'hui* Paris, n°s 42-43, ago 1952, p 82-89

24
 Andrade, Mário de **Brazil Builds** in *Arte em Revista* n° 4, São Paulo, ago 1980, p 26

25
 Depoimento do arquiteto Flávio Almada

Ali se expressa magnificamente a síntese entre a arquitetura, as artes plásticas e o paisagismo. O arquiteto empregou formas simples, livres, que ao se interpenetrarem criam um espaço harmonioso, solene e de alto requinte visual. A solução arquitetônica envolve e destaca a escultura de Bruno Giorgio e o painel de Portinari, executado por Américo Braga.

Valorizada pelo espelho d'água e pela moldura paisagística, a obra representa um momento de profunda emoção na paisagem de Cataguases.

Bolonha deixou, também, vários projetos paisagísticos como os das residências José Pacheco, José Peixoto e Hugo Lanna, este não construído. O conjunto das obras de paisagismo da cidade conta, além dos projetos de Burlle Marx e Bolonha, com o trabalho de Carlos Perry no Hotel Cataguases, merecendo por sua importância o desenvolvimento de estudos específicos.

Menção especial entre as realizações da década de 50 deve ser feita ao edifício "A Nacional", projetado por M.M.M. Roberto em 1953 e concluído em 1957. Trabalhando com um programa comercial de lojas e apartamentos, os Irmãos Roberto deram uma solução que mostra os traços de sua arquitetura internacionalmente consagrada. A proposta de apartamentos duplex, a interessante disposição da área fronteira do primeiro pavimento, e as passarelas sinuosas soltas no espaço do pátio interno são destaques na concepção arquitetônica.

Por fim, na consolidação da transformação da paisagem, surgem desdobramentos locais importantes que asseguram a continuidade do trabalho dos arquitetos pioneiros nas décadas seguintes aos anos 50.

Nesse quadro destaca-se a atuação do arquiteto Luzimar Cerqueira de Goes Telles, responsável por dezenas de projetos na cidade desde a década de 50 até os anos 70. Chegando a Cataguases na virada dos anos 40 como funcionário do Banco do Brasil, entusiasma-se com o movimento arquitetônico da cidade e resolve fazer o curso de arquitetura no Rio de Janeiro.²⁵ Dedicou-se inteiramente, por mais de 30 anos, a realizar sua extensa obra em Cataguases caracterizada pela aplicação dos princípios da moderna arquitetura, em soluções corretas marcadas pelo rigor construtivo. Entre seus inúmeros projetos incluem-se as residências Francisco Tavares Noletto, Rodrigo Lanna, Josué Inácio Peixoto, os edifícios

do Fórum, Banco do Brasil e Hospital de Cataguases, diversos estabelecimentos industriais e comerciais, e as reformulações das Praças de Santa Rita e Rui Barbosa.

Na virada da década de 60 salienta-se, em Cataguases, o trabalho do arquiteto Flávio Almada que, nos poucos anos em que residiu na cidade, deixou obras importantes, entre as quais apontamos a Escola Antônio Amaro e as residências do arquiteto e de Bob Schofield. Sua arquitetura rigorosa e criativa representa uma contribuição extremamente significativa ao acervo arquitetônico da cidade.

Situados nos desdobramentos do movimento arquitetônico pioneiro com trabalhos desenvolvidos a partir da década de 60 citamos, ainda, o arquiteto Fernando de Oliveira e, mais recentemente, os projetos de Marcos Castelo Antenor de Araújo e de Luiz Antônio Macedo Rangel.

Enfim, concluir que o movimento da arquitetura moderna em Cataguases é um capítulo da mais alta relevância no contexto cultural do país é chover no molhado. Tentaremos uma outra saída.

Lançar um olhar sobre Cataguases é olhar a trajetória da sociedade brasileira e refletir sobre o sentido da arquitetura no momento em que está colocada a questão da pós-modernidade. É, portanto, tentar perceber, além da beleza e da poesia desse patrimônio arquitetônico, um ponto de partida para as reflexões sobre os rumos a seguir. E é, ainda, buscar resgatar na lição dos velhos mestres o entusiasmo, a determinação, e o espírito de luta, no sentido de retomar a perspectiva da arquitetura e da cidade para os cidadãos.

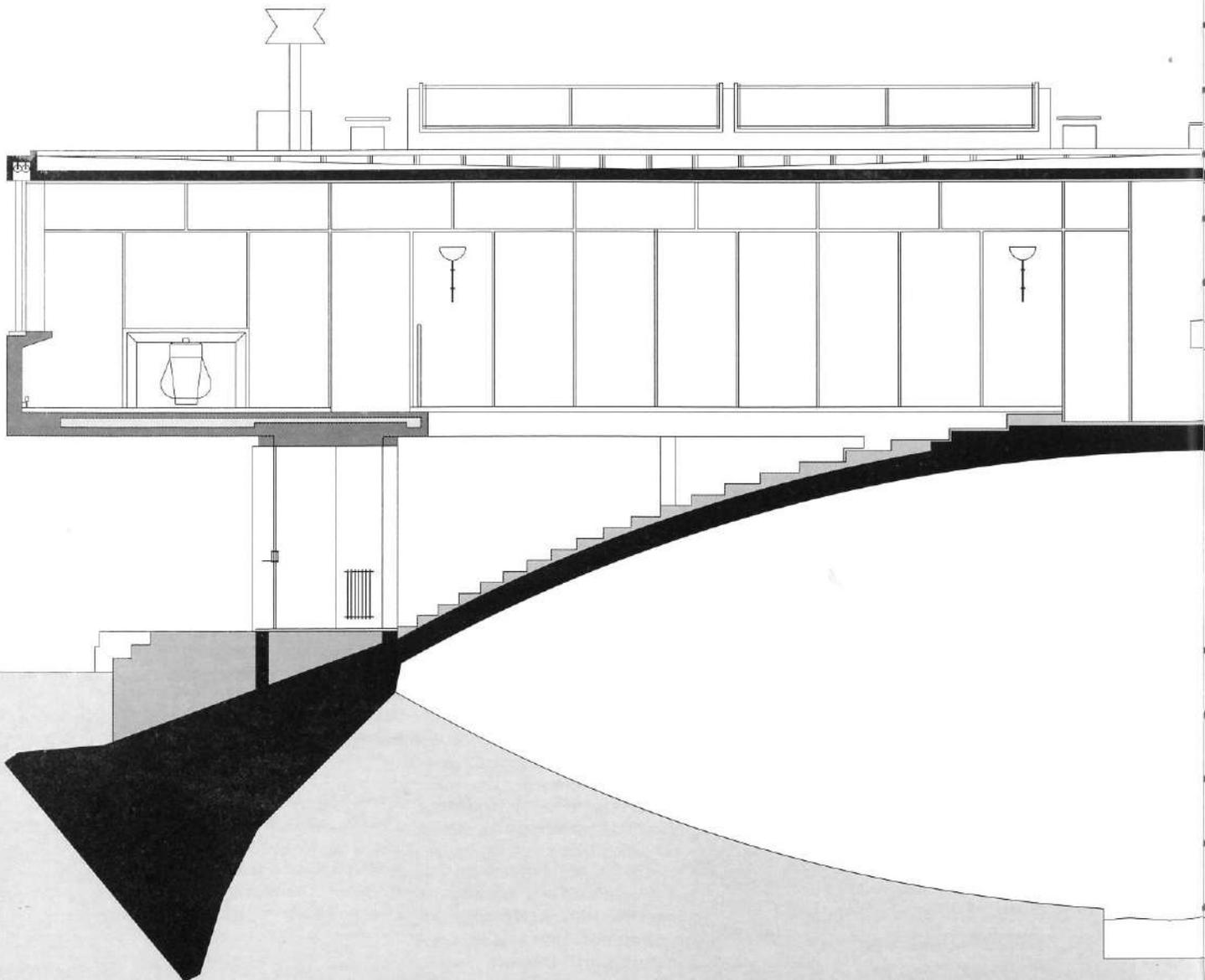
Amancio Williams

O homem que foi ponte

Fernando Álvarez Prozorovich

Fernando Álvarez Prozorovich é natural de Bahía Blanca, Argentina. Arquiteto pela Universidad Nacional de La Plata, Argentina (1978) e Doutor pela Universidad de Barcelona, Espanha (1991). É professor titular das disciplinas de História da Arte e da Arquitetura I e II da Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. É professor dos cursos de pós-graduação "Arte, Arquitectura, Ciudad", dirigido por Josep Quetglas, e "Restauración de Monumentos", dirigido por Salvador Tarragó, ambos da Universidad Politécnica de Catalunya. Colabora habitualmente com revistas e universidades espanholas, inglesas e latinoamericanas

tradução Nelci Tinem



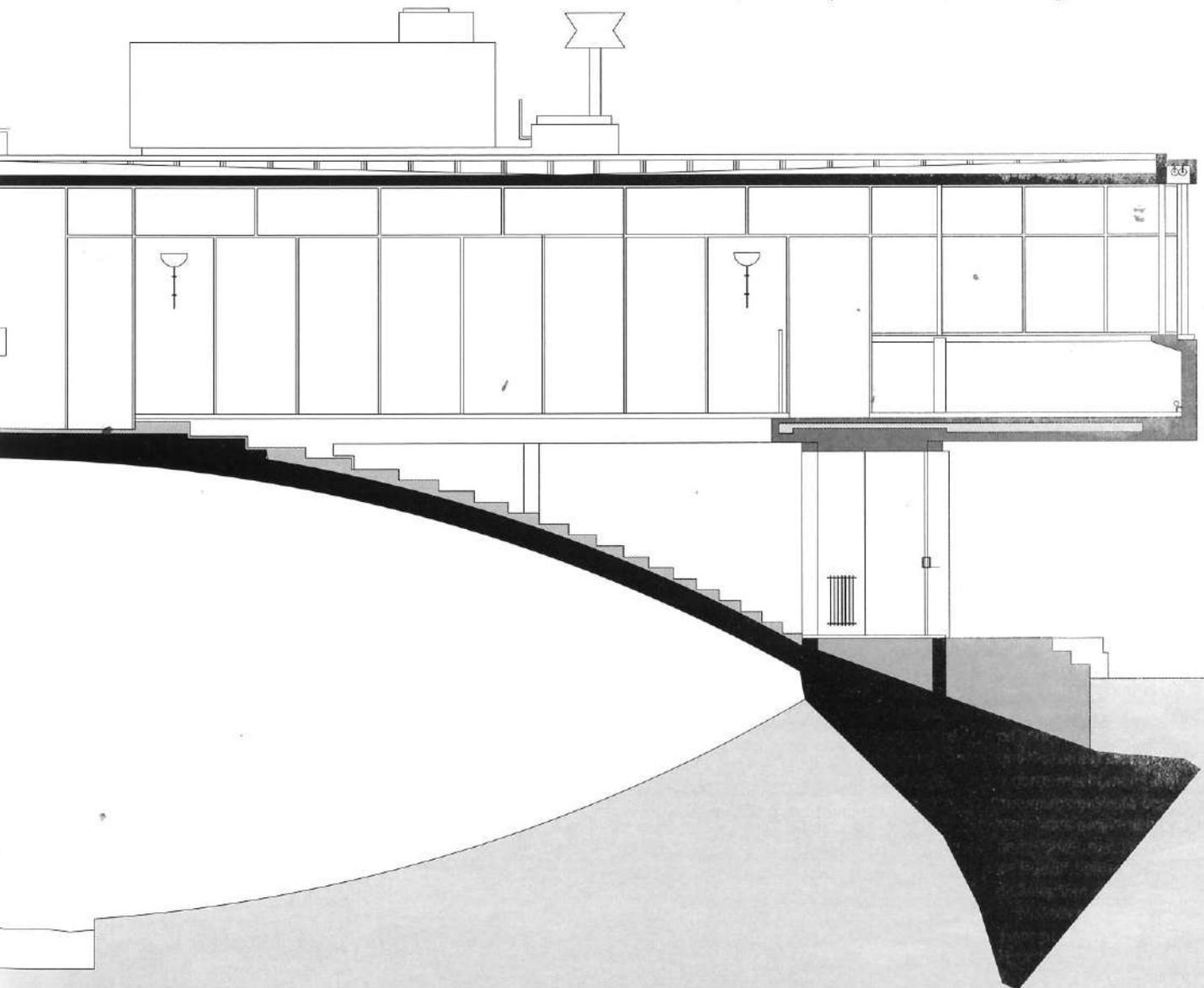
Ver notas nas
páginas 36-37

A casa de Mar del Plata¹, obra que Amancio Williams constrói para seu pai, o músico Alberto Williams, gozou desde sua construção, apesar de tratar-se de sua única obra completamente construída, de uma atenção especial por parte dos comentaristas de arquitetura. Como ondas sucessivas, esta obra –também conhecida como a "casa sobre o arroio"– parece regressar uma e outra vez para reafirmar algumas de suas mensagens iniciais: a expressão volumétrica, a sensação de leveza, a busca de transparência, a colocação horizontal, a ruptura da esquina como marco fundamental da caixa ou "a regularidade como substituto da simetria axial" (Hitchcock).

Em se tratando de uma obra realizada em 1947 –ou seja, tardiamente em relação aos exemplos mais conhecidos das vanguardas dos anos vinte–, insistir nas "qualidades" que possibilitaram sua entrada na história como um dos exemplos de difusão do moderno, seria adotar a atitude rotineira, quase administrativa, das enciclopédias. Por isso,

convém centrar-se em aspectos mais específicos da arquitetura de 1939 em diante, como os que derivam da utilização –em alguns momentos forçada, caricaturada– de tecnologias industriais em programas de pequena escala, e também em outros que pertencem a uma história mais antiga: a da relação entre arquitetura e paisagem, ou forma e natureza, ou melhor, a invenção de uma paisagem a partir da arquitetura, sintetizada neste caso pelo projeto de uma casa sobre uma ponte. Uma ponte e uma paisagem ou simplesmente uma casa que flutua no ar, uma condição que o corte revela melhor que a planta e que aproxima esta obra de outras realizadas previamente: Ville Savoie de Le Corbusier, Lovell Beach House de Rudolf Schindler ou Resor House de Mies Van der Rohe.

No extenso artigo do número especial de *Nuestra Arquitectura* (ver nota 1) dedicado à casa, a memória de Williams centra-se exclusiva e obsessivamente em destacar a exatidão do processo que foi realizada. As fotografias confirmam sua

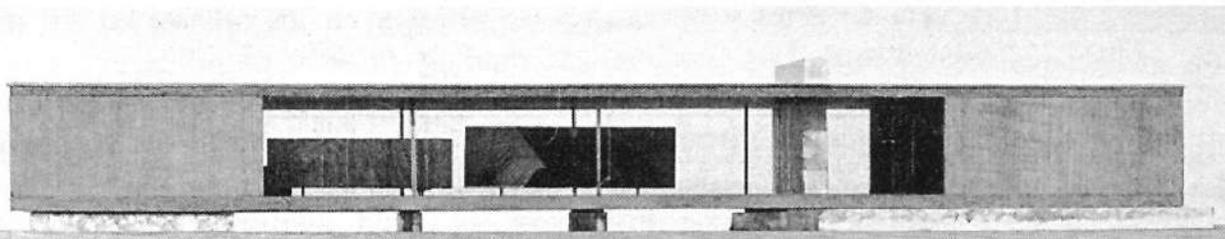
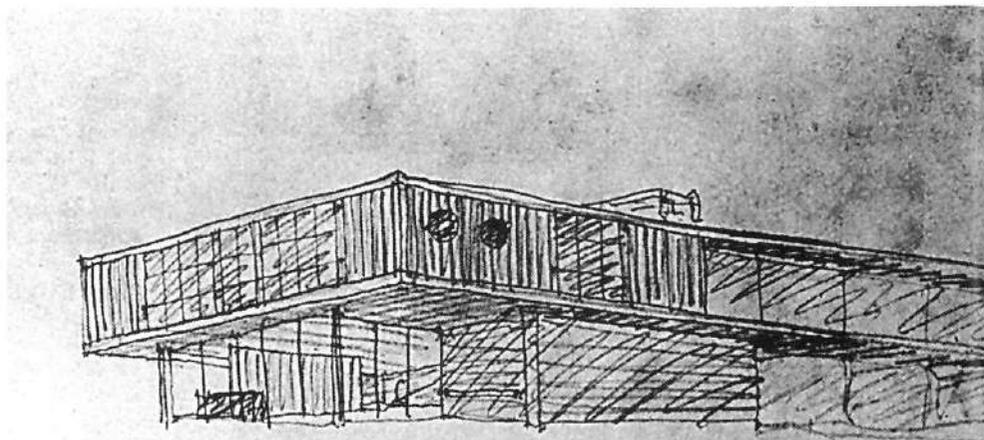


Casa Resor
Jackson Hole,
Wyoming.
Mies Van der Rohe.
Projeto 1937-38.
Maquete e croquis.

Página ao lado
Ville Savoie
Le Corbusier
Versão 1, 1929.
Croquis

Casa sobre o
riacho
Mar del Plata
Amancio Williams.
Projeto 1946,
obra 1946. Foto
de Gertrude Stein.

Na dupla de
abertura
Casa sobre o
riacho
Corte transversal



preocupação com o acabamento em concreto e os desenhos revestem o projeto de um aspecto preciso, unitário e sem fissuras. Não há ali nenhum comentário sobre o destino das máquinas ou o sentido da "promenade" como os que aparecem na Ville Savoie, nenhuma pretensão de assimetrias "modernizantes", como as da fachada da Lovell Beach House, nenhuma referência ao espaço interior ou ao problema do acesso presentes na Resor House. Pelo menos destes pontos de vista, a obra carece de referências conhecidas em que se apoiar, e convém dirigir-se à outras realizações do autor para descobrir os valores nela presentes, e a relação entre estes valores e a devoção que Amancio Williams professava exclusivamente a Le Corbusier.

Anteriormente a esta obra, Williams realiza os projetos das Casas no espaço (Mar del Plata, 1942) junto com Delfina Gálvez e Jorge Vivanco² e o conjunto da Casa Amarela (Buenos Aires, 1943), no qual Williams participa junto com Antonio Bonet, que já havia realizado suas primeiras obras.³ No primeiro deles

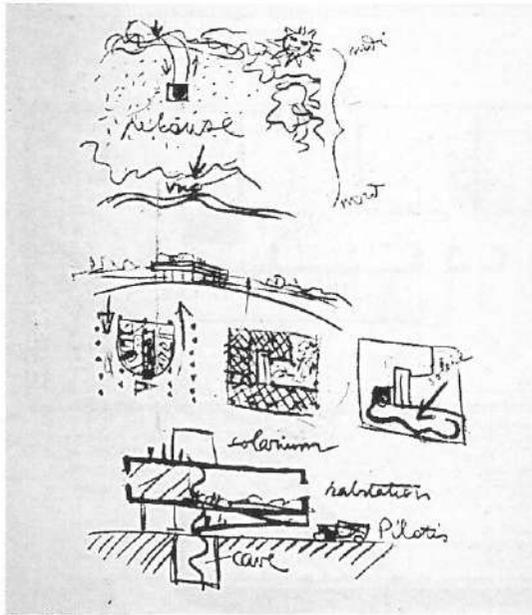
Williams experimenta uma fusão de duas idéias em corte que provém de Le Corbusier: os conjuntos escalonados em Argélia e as abóbodas corridas que começam a aparecer nos projetos da década de 30. Nada escapa à referência corbusiana: as quadras em que se implanta este projeto não correspondem às quadras de Buenos Aires, mas às propostas para a Ville Radieuse de 1935. O resultado é um perfil de grande força plástica destinado a transformar-se em geratriz de toda uma proposta que abandona diagonalmente o solo da cidade, ao tempo que protege os pátios escalonados de qualquer intromissão urbana e os lança em direção contrária ao declive geral do edifício.

O uso da abóboda na arquitetura moderna argentina se deve a Antonio Bonet, que a experimenta em suas

primeiras obras —a Casa de estudos para artistas de 1938 em Buenos Aires e as quatro habitações em Martinez de 1942/43—, e faz parte do vocabulário predileto do grupo Austral.

No conjunto da Casa Amarela, o corte volta a ser ordenador do projeto, em que grandes planos inclinados percorrem, como molduras gigantescas, distâncias de até quinhentos metros de comprimento, envolvendo porções colossais de espaço. Novamente Le Corbusier está presente: por um lado, o conjunto se situa na zona que o Plano de Buenos Aires de 1938⁴ reservara para a construção de habitações e representa uma variação em relação ao projeto da Ville Radieuse (1935) ou do *Ilot Insalubre n° 6* (1936), e por outro, o conceito de "unidade de habitação" utilizado, já havia aparecido na *Oeuvre Complète*.

As abóbodas de concreto do pavilhão de serviço anexo à "casa da ponte", por sua vez, recriam com habilidade as formas do projeto "Ma maison".⁵ Quando se volta o olhar para a "casa da ponte", se vê como sua figura está gerada por dois cortes básicos: o da ponte, longitudinal, e o da casa, transversal. Porém, nenhum corte afeta, como poderia ser o caso



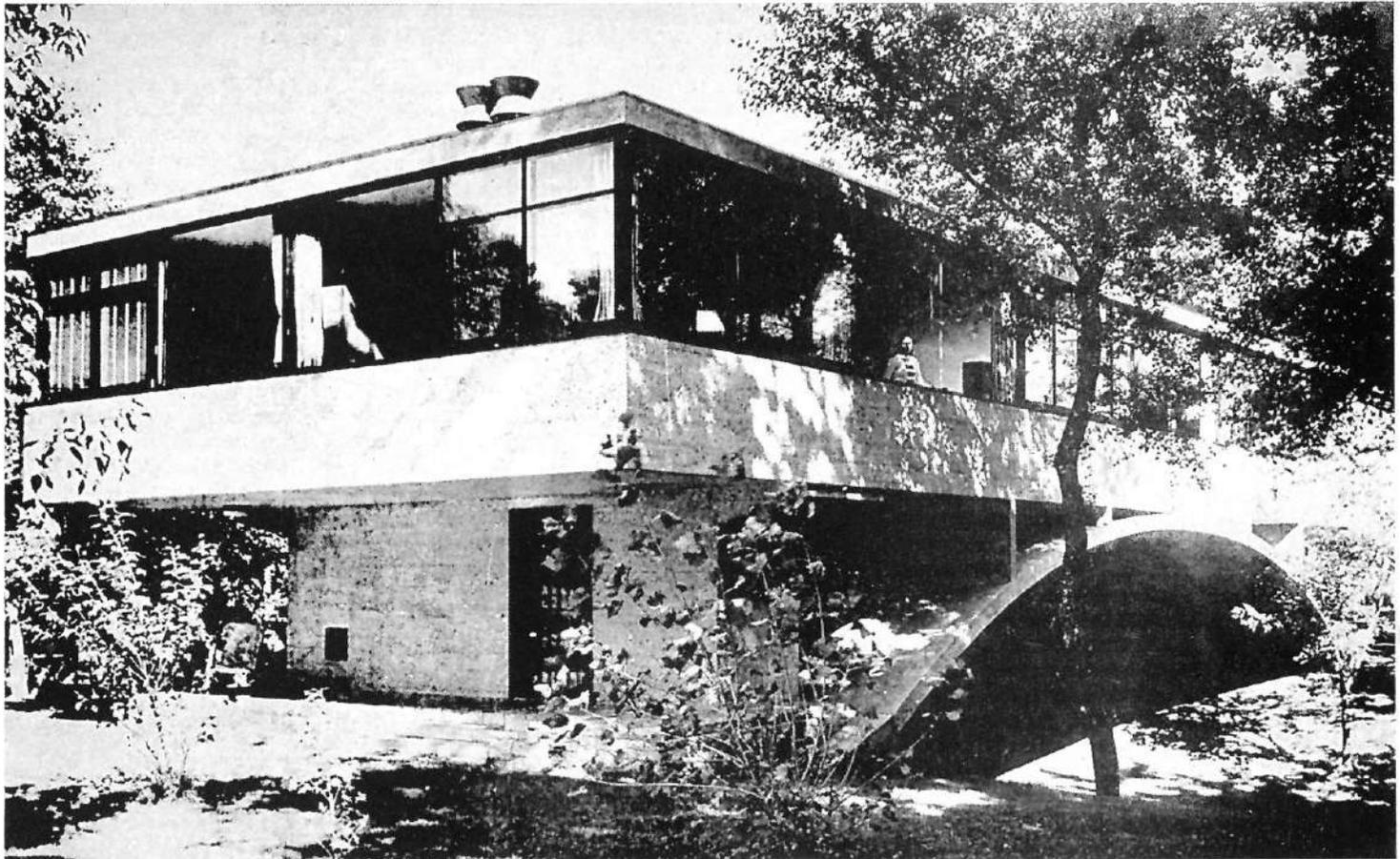
das habitações com abóbodas, o funcionamento espacial da outra. A "ponte" desaparece ao chegar à "casa" e vice-versa. O centro do arco não é necessariamente o centro da casa, ainda que esta tenha duas escadas de acesso dirigidas simetricamente às duas margens do rio. Sobre a base de uma mesma relação janela-parapeito, Williams distribui os dormitórios ao sul e a área de convivência ao norte, ou desloca a sala do piano —o verdadeiro centro da casa— a um lado, a contrapelo da figura basculante da ponte, debilitando os efeitos espaciais desta estranha união. A casa não se explica desde dentro —como poderia ser o caso da casa Redor de Mies— já que o interior se exhibe mediante fotos que mostram fragmentos de qualidade: uma cadeira, a escada, um pedaço da entrada, um detalhe da lareira, um armário embutido, mas não um espaço interior. Os projetos analisados mostram o árduo caminho de Williams —ex-estudante de engenharia— em direção à construção de um espaço verdadeiramente tridi-

mensional, que revelam a todo momento o desafio do cálculo estrutural sobre a arquitetura, até o ponto de serem intercambiáveis. Portanto, parece lógico que o motivo escolhido para ser apresentado publicamente seja o de uma ponte, forma basculante e "antiga" expressão de equilíbrio entre o Homem e a natureza, à margem do destino final da obra.

Neste sentido, a casa da ponte está mais perto de alguns projetos de Ledoux —a do fabricante de aros, a do rio— que dos projetos mencionados a princípio.

Mas o projeto de Williams inclui outros dois edifícios: o pavilhão abobadado, situado uns vinte metros a noroeste, e uma casa mais afastada⁶ —por fim não construída— que são distribuídos em um terreno de grandes dimensões e cuja vegetação é tratada artificialmente. Em definitivo, uma cena que se aproxima aos temas da pintura ou os jardins românticos.

Um exemplo que reproduz a situação da casa pode ser encontrada na pintura de Thomas Cole dedicada



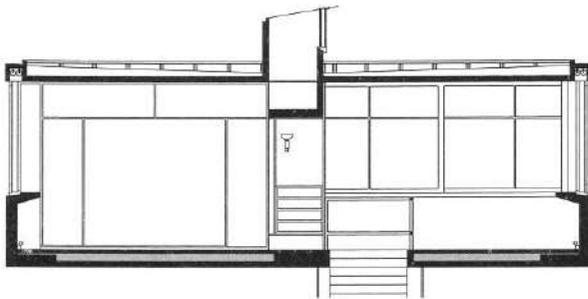
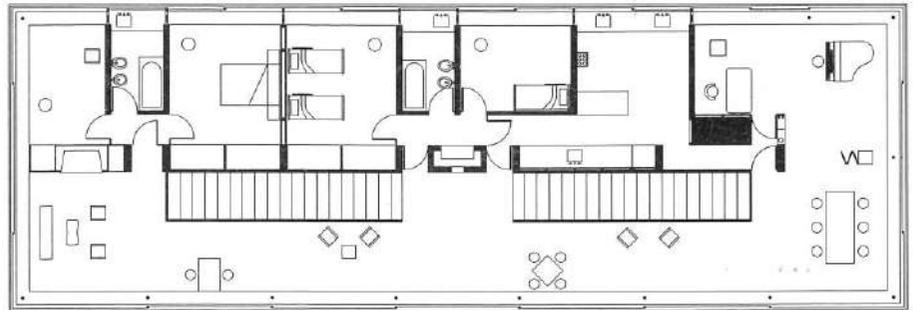
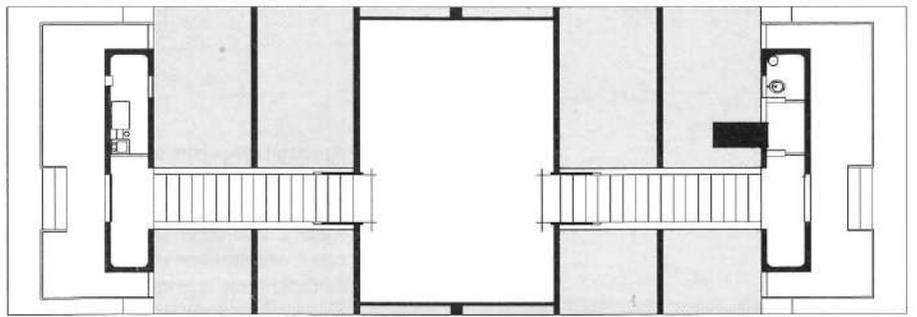
Nesta página
Casa sobre o
riacho

Planta do térreo
Planta do piso
superior
Corte do piso
superior
Corte do térreo

Desenhos feitos
a partir de
publicações da
época

Página ao lado
Casas no espaço.
Amancio Williams,
Delfina Galvez
e Jorge Vivanco.
Projeto 1942,
publicação 1947.
Foto da maquete e
desenho

Casa amarela
conjunto O.V.R.A.,
Buenos Aires.
Amancio Williams.
Projeto 1942.
Foto da maquete
gentilmente cedida
pelo "Archivo Bonet
Castellana", per-
tencente ao "Archivo
del Colegio de
Arquitectos de
Catalunya"



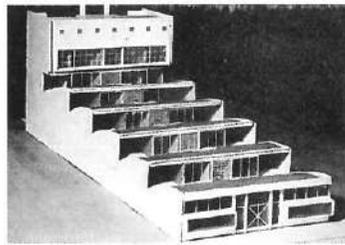
ao espaço pastoral ou arcádico da nação norte-americana. Aí estão os primeiros instantes das artes e ofícios humanos repartidos em distintos lugares, entre a ponte —sobre a qual uma criança rabisca seu primeiro desenho— e a figura fumegante de uma fábrica no horizonte. Jardins que explicam a história, cenas que explicam a origem das coisas e das atividades humanas através de pequenos panteões, cabanas, grutas, pequenos templos, pontes, imagens favoritas dos pais da pátria das nações surgidas no século XIX.

Williams nasce e vive em meio à músicos e escritores romântico-nacionalistas imersos na busca de uma cultura própria, muitas vezes baseada em estudos folclóricos ou no regresso às fontes hispânicas —a chamada Geração do Centenário—, cultura que se apresenta como auto-defensiva frente ao aluvião imigrante que transforma e refunda na prática Buenos Aires.⁷ Porém, Amancio Williams descarta desde o início qualquer utopia "regressiva", qual-

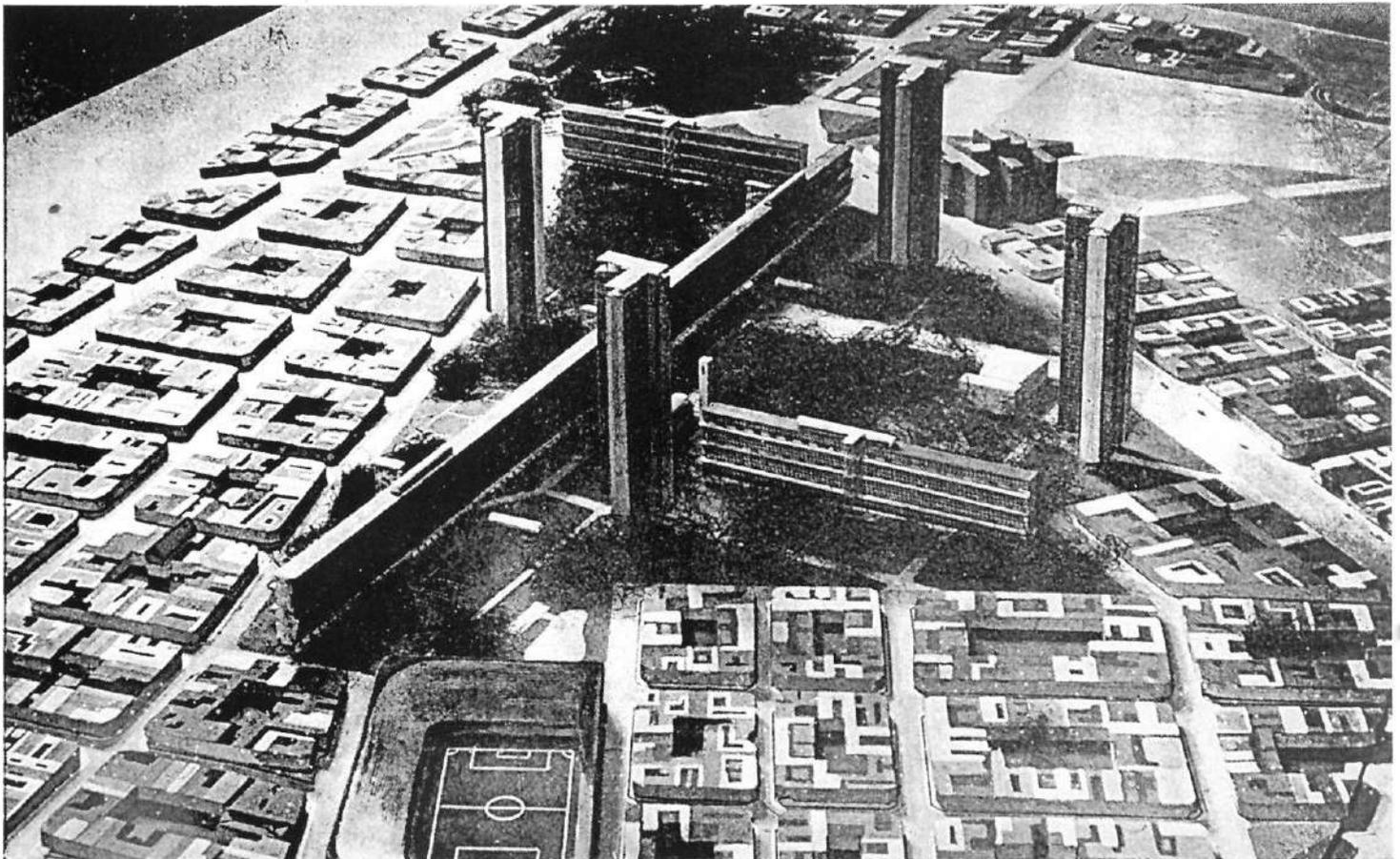
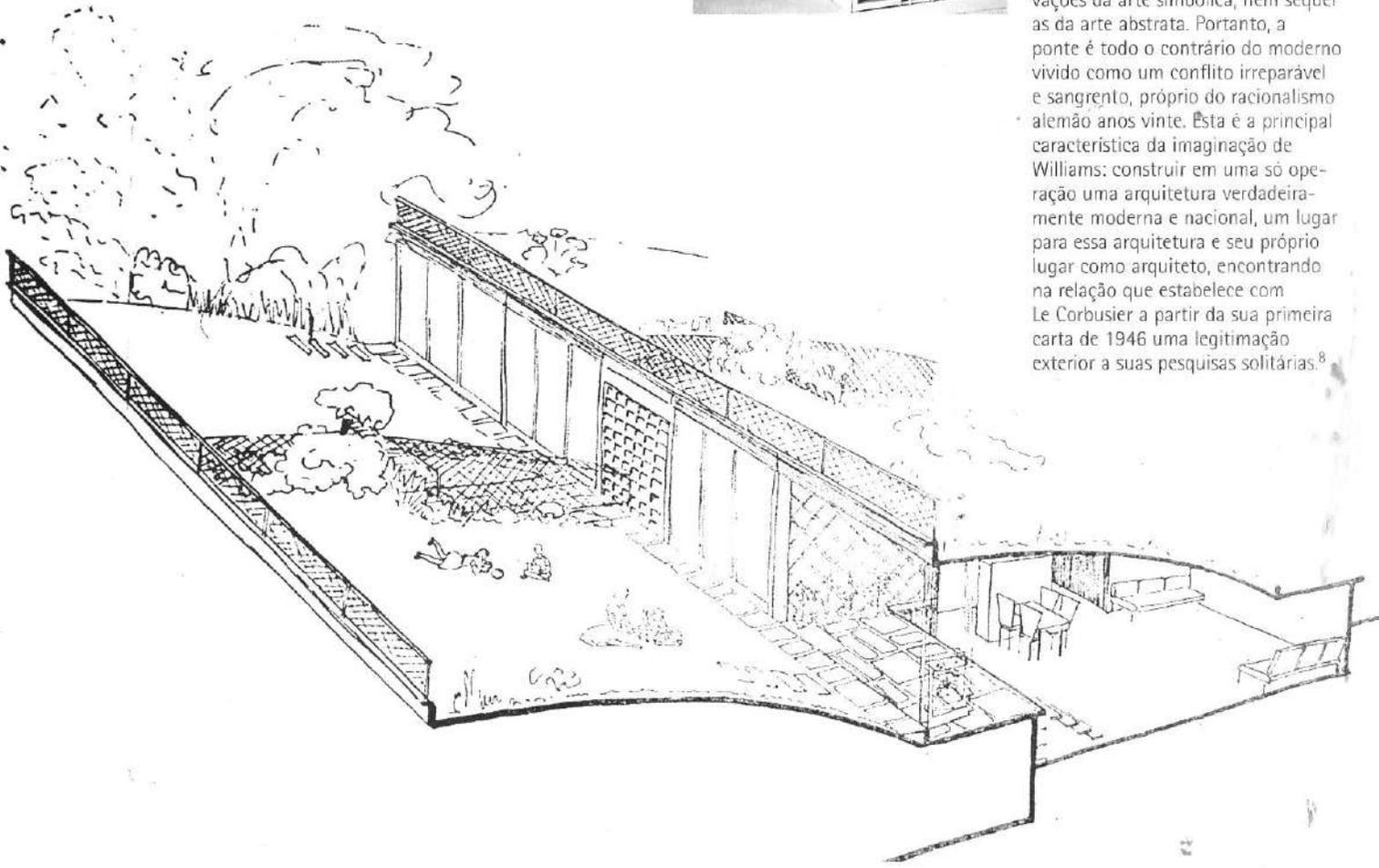
quer arremedo de um refinado *Arts and Crafts* crioulo —a que estado feliz e feudal se poderia aludir na Argentina?— ou qualquer detenção barragiana do tempo; se propõe um espaço imaginário sobre o qual ele, não um filho de imigrantes finiseculares, mas de "argentinos velhos", poderia inscrever —e legitimar— as garatujas quase futuristas de uma arquitetura moderna argentina. É casual que faça isto a partir de uma estratégia técnica diferente das que até então haviam aparecido na arquitetura moderna argentina?

Alberto Prebisch, autor de obras como o Cine Gran Rex ou o Obelisco nos anos trinta, poderia ser considerado um antecedente desta atitude regeneradora, mas sua arquitetura parecia reagir frente à incerteza que provocavam o descomunal crescimento da cidade e as rápidas transformações nos perfis urbanos e sociais conhecidos, tentando outorgar à cidade alguns símbolos —por exemplo, um obelisco parecido ao de Washington— a partir dos quais construir uma idéia de ordem e de progresso —de Idade Dourada da qual provêm os que mandam.

Williams, ao contrário, cria uma estratégia menos "realista", situada à margem de regulamentos edilícios urbanos, menos disponível a um consumo imediato porque sua invenção não tem um lugar —um rio é um lugar estável?— nem um tempo —como o sol grava sua passagem sobre um objeto que flutua?— e, ao mesmo tempo, se propõe a ordenar a paisagem em que se implanta com objetivos muito diferentes dos do mundo do trabalho —urbano, quadrado, imigrante—, cindindo natureza e habitantes desde uma relação tecnológica com a paisagem. E como poderia uma obra com estas características remeter a uma idéia de Arcádia inicial e verdadeira, e ser mais contundente que um obelisco? Recordemos os elogios de Le Corbusier aos engenheiros: "Les techniques sont l'assiette même du lirisme". Sem dúvida, uma ponte



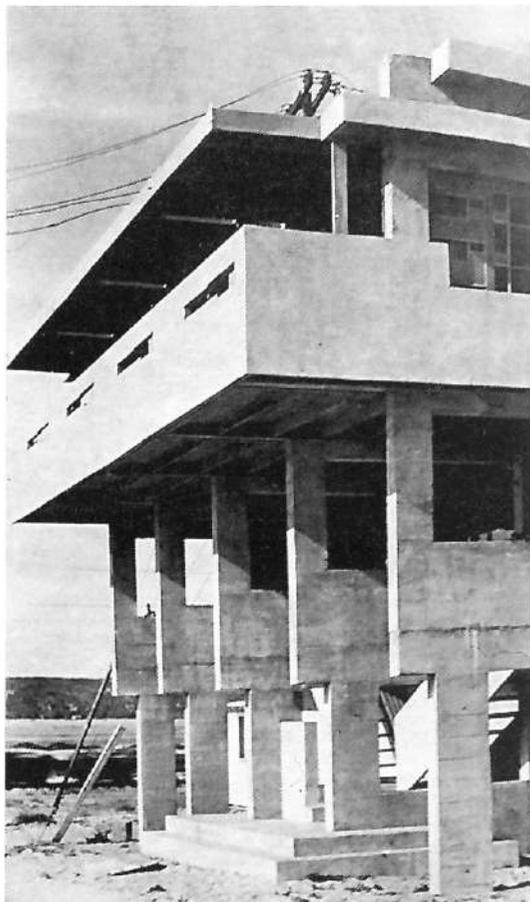
é a obra que melhor mostra essa dimensão ético-prática dos engenheiros que Le Corbusier elogia, implica concorrência leal, orgânica e de colaboração solidária entre materiais, formas e homens, que remete à origem da Humanidade e seus monumentos sem requerer as comprovações da arte simbólica, nem sequer as da arte abstrata. Portanto, a ponte é todo o contrário do moderno vivido como um conflito irreparável e sangrento, próprio do racionalismo alemão anos vinte. Esta é a principal característica da imaginação de Williams: construir em uma só operação uma arquitetura verdadeiramente moderna e nacional, um lugar para essa arquitetura e seu próprio lugar como arquiteto, encontrando na relação que estabelece com Le Corbusier a partir da sua primeira carta de 1946 uma legitimação exterior a suas pesquisas solitárias.⁸



1
Nuestra Arquitectura nº 8, agosto de 1947. Número monográfico dedicado à casa de Mar del Plata. Amancio Williams (1913-1989) nasce em Buenos Aires, em uma casa construída em 1910 por Alejandro Christophersen, um dos ecléticos mais destacados da Argentina. Em 1931 ingressou na Faculdade de Engenharia de Buenos Aires, abandonando seus estudos três anos mais tarde. Após um intervalo dedicado à prática da aviação, inicia seus estudos de arquitetura em 1938 e os termina em 1941. Em 1936 constrói na cidade de Mar del Plata uma primeira casa de pedra e telhados inclinados para sua família. Segundo sua própria versão, descobre a Le Corbusier em 1941 —seguramente graças ao Grupo Austral— e mantém correspondência com ele a partir de 1946. Em 1947 o visita em Paris e em 1949 colabora

na direção das obras do projeto da casa Currutchet. Até seus últimos trabalhos mantém uma intensa atividade experimental, baseada fundamentalmente em estudos estruturais. Seus trabalhos têm sido amplamente publicados, mas ainda não existem estudos críticos de importância. Como referência para todo o texto, além das revistas mencionadas, ver monografia de sua obra editada por seus familiares, que reúne informações gráficas e escritas interessantes: **Amancio Williams**, Buenos Aires, Arquivo Amancio Williams 1990 e **Amancio Williams** (ed Jorge Silvetti e Gabriel Feld), Rizzoli / Harvard University 1987

Casa Lovell,
 Newport Beach
 Califórnia. Rudolph
 Schindler. 1925



2
 Publicadas por primeira vez em *La arquitectura de hoy* nº12 set 1948 (versão castelhana de *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, publicada na Argentina) apesar de estar datada de 1942. Delfina Gálvez foi esposa de Amancio Williams. Jorge Vivanco é um ex-membro do desaparecido grupo Austral, autor junto com Antonio Bonet e Valerio Peluffo das casas da avenida Aguirre (Martinez, Buenos Aires, 1942-43) e autor em 1946 do projeto da Cidade Universitária de San Javier na província de Tucuman, junto com Horacio Catalano, Horacio Caminos, Eduardo Sacriste e outros, um dos projetos mais interessantes e pouco estudados da época

Obelisco
 Buenos Aires.
 Alberto Prebisa.
 Foto anônima de
 1936

Pastoral or
 Arcadian State
 Quadro de
 Thomas Cole 1842

3
Publicadas por primeira vez em *OVRA*, folheto nº1. "Estudo dos problemas contemporâneos da habitação integral na república Argentina".

Dirigido por Antonio Bonet e pelo proprietário de terras Ernesto Santamaria, o grupo OVRA responde às sugestões de Le Corbusier de formar um "grupo cívico" de apoio ao Plano de Buenos Aires. A secção revela o grau experimental da proposta, próxima às arquiteturas da Brigada OSA na URSS de 1920, ou à escala de estruturas lineares do Plano do Rio de 1936. Os edifícios em fileira, de comprimentos que oscilam entre 300 e 500 metros, de 18 metros de largura e 55 de altura, são elevados a altura de 9 metros sobre pilotis, os parâmetros se inclinam para frente a cada quatro andares e a estrutura circulatoria define-se mediante corredores colocados a cada dois ou três andares. Outros projetos importantes de Williams da época são a Sala para o espetáculo plástico e o som no espaço (1942-53), Aeroporto para Buenos Aires (1945) e o Edifício para oficinas suspenso (1946)

5
Le Corbusier (ed. Max Bill) **Œuvre Complète** vol 3 1934-38 Zurich ed Girsberger-Artemis 1986 (1ª ed 1938) p 131

6
A planta desta casa é a mesma que aparece em 1969 como a casa do Boating Club de San Isidro. Se desconhece quem encomendou a primeira casa. Ver **Amancio Williams** Buenos Aires Arquivo Amancio Williams 1990 p 39

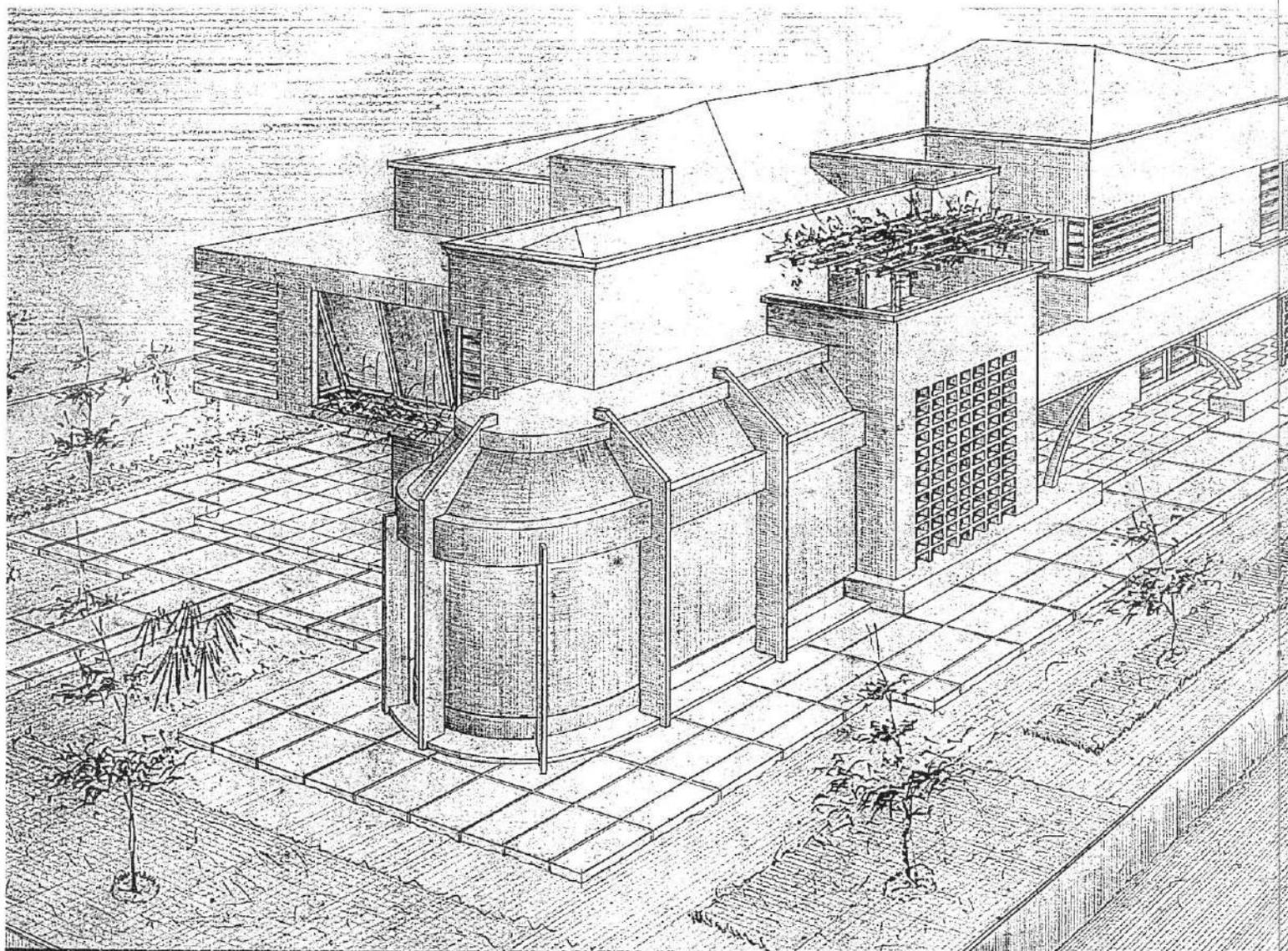
7
Alberto Williams, pai do arquiteto, cursa estudos em Paris e regressa a Buenos Aires em 1889. Membro destacado da tendência nacionalista romântica tenta —da mesma forma que seus homólogos europeus, mas sem sua história— destilar as músicas autóctones com o objetivo de obter uma expressão musical propriamente argentina. Os sogros do arquiteto, Delfina Bunge de Gálvez e Manuel Gálvez, são escritores pertencentes à tendência nacional-realista de princípios do século, que mais tarde se cindirá entre católicos —a sua— e socialistas

8
A partir de 1946 Williams comparte com Bonet, Ferrari, Hardoy e Kurchan a representação do CIAM argentino. A ele se dirige Le Corbusier quando se sente desconfortante com a atividade dos três últimos anos em relação à implantação do Plano de Buenos Aires, um dos projetos em que Le Corbusier acreditava na década dos anos quarenta, anos em que mantém contatos com a Embaixada da Argentina em Vichy



Modernismo na arquitetura residencial nortista

Jussara da Silveira Derenji



RESIDENCIA "DR MOURA RIBEIRO"

Ilustrações 1 e 2
Residência
Dr Moura Ribeiro

Engº Arquitecto
Camilo Porto de
Oliveira

Belém, 1949

Jussara da Silveira Derenji é gaúcha, formada em arquitetura e urbanismo em Porto Alegre, mestre em História pela PUC-RGS. Está radicada em Belém desde 1975, onde lecionou na Universidade Federal do Pará (até 1995). Como bolsista do Ministério de Relações Exteriores da Itália desenvolveu estudos em Gênova sob orientação do arquiteto Giovanni Spalla. Pesquisadora da arquitetura nortista, desenvolve

trabalho sobre a atuação de italianos no norte do país e sobre o modernismo na mesma região. Participou do livro **Ecclesismo no Brasil** e foi organizadora da obra **Arquitetura do Ferro. Memória e Questionamento**, coletânea de trabalhos apresentados no seminário de mesma denominação (Belém, 1992, organização Jussara S Derenji). Atualmente é diretora do Departamento de Patrimônio Histórico do Município de Belém e membro do Conselho de Patrimônio da cidade

Descobrir a própria pátria, a arte e a arquitetura populares, reinterpretar o exotismo das paisagens tropicais, são algumas das preocupações dos intelectuais que, nos anos 20, determinam os rumos do movimento modernista brasileiro. A "descoberta" do país se baseava no ideário europeu e, inclusive, do papel que desempenhava nele uma nova leitura da arte primitiva africana, assimilada na Europa por artistas brasileiros como Tarsila do Amaral, a quem diria Mário de Andrade: "...Abandona Paris, Tarsila. Tarsila! Vem para a mata virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroyos gentis. Há mata virgem..."¹ Estava começando a ser colocada uma das questões importantes das primeiras discussões modernistas: a questão da brasilidade, de uma nova visão, ainda a ser buscada, do próprio país.

A partir de 1925 os modernistas se empenham em viagens ao Norte e Nordeste do Brasil buscando uma renovação das artes que se deveria basear em valores nacionais. Nas viagens, o espanto e a admiração por um Brasil desconhecido. Ainda em 1925, Oswald de Andrade ficaria encantado com a paisagem e as cores de Recife: "...Como é que no Brasil existe uma cidade de aspecto tão encantador, e não a conhecem todos os brasileiros, e a ignora a maioria dos sulistas?"² Belém do Pará é também elogiada, já na visita de 1927, quando Mário de Andrade registra nos jornais locais os aspectos considerados importantes: os vestígios coloniais e a paisagem amazônica com seu colorido peculiar.

A natureza, o verde, são unanimemente magnificados pelos intelectuais do modernismo, mas a arquitetura apresenta um panorama mais complexo. É perceptível, pelo menos na primeira fase do movimento, nos anos 20, um duplo direcionamento cuja compatibilização teria que ser buscada. Tratava-se de encontrar a tradição arquitetônica em duas vertentes, a produção colonial e a arquitetura popular, juntando-as numa postura modernizadora.

O movimento renovador que começa aceitando a denominação de futurista, logo rejeitada por sua vinculação a uma terminologia européia, *rótulo estrangeirante*³, adotaria o termo modernista, assimilado pela arquitetura ainda que, num primeiro momento, isso significasse basicamente uma busca das raízes coloniais.

A arquitetura popular recebe, inicialmente, uma nova valorização e já no *Manifesto Pau Brasil* (1924), Oswald de Andrade declarava a poesia cromática de determinadas manifestações desta arquitetura: "A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrao e de ocre, nos verdes da favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos."⁴ Não mereceriam a mesma admiração os exemplares da arquitetura mais recente, os do ecletismo vigente na maioria das cidades brasileiras e o mesmo Oswald de Andrade chamaria a atenção para as suas cores: "...Veja as cores destas casas antigas: excelentes. Repare na pintura destas casas modernas: horríveis. Horríveis para nós, para nosso ambiente."⁵ A arquitetura espontânea, as cores vivas das favelas, figurariam nas artes plásticas e na literatura, mas seriam abandonadas, junto com toda a produção arquitetônica eclética, que não mais mereceria ser chamada de moderna.

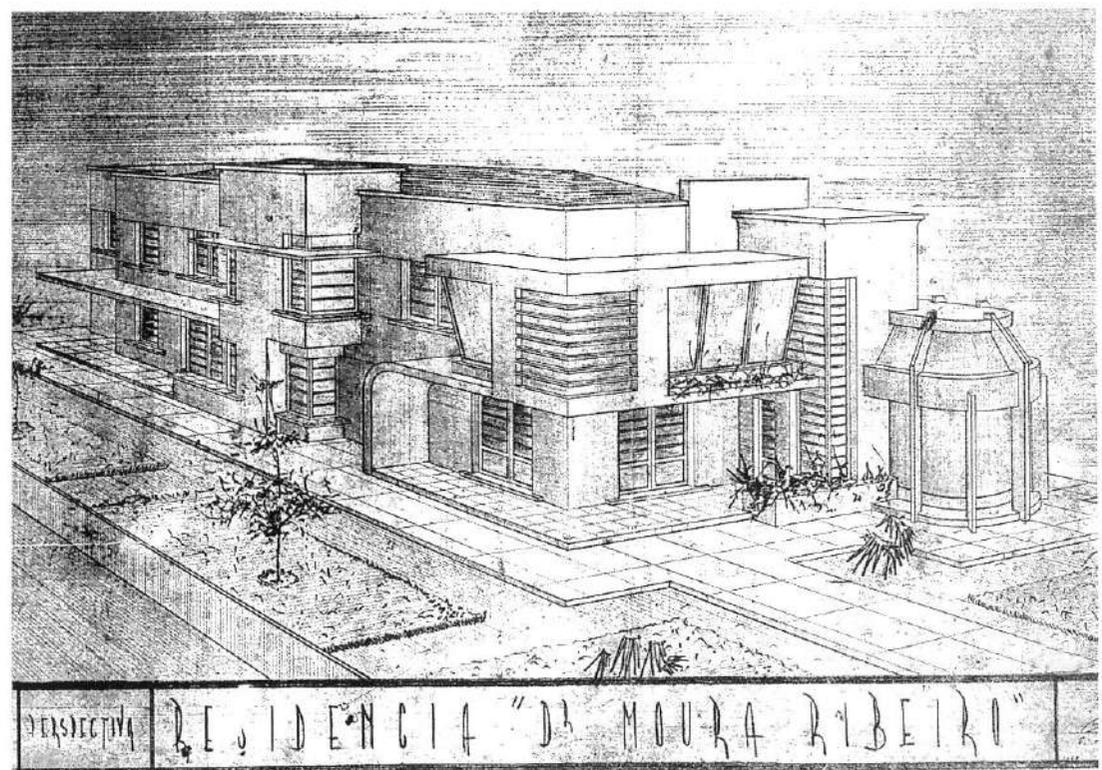
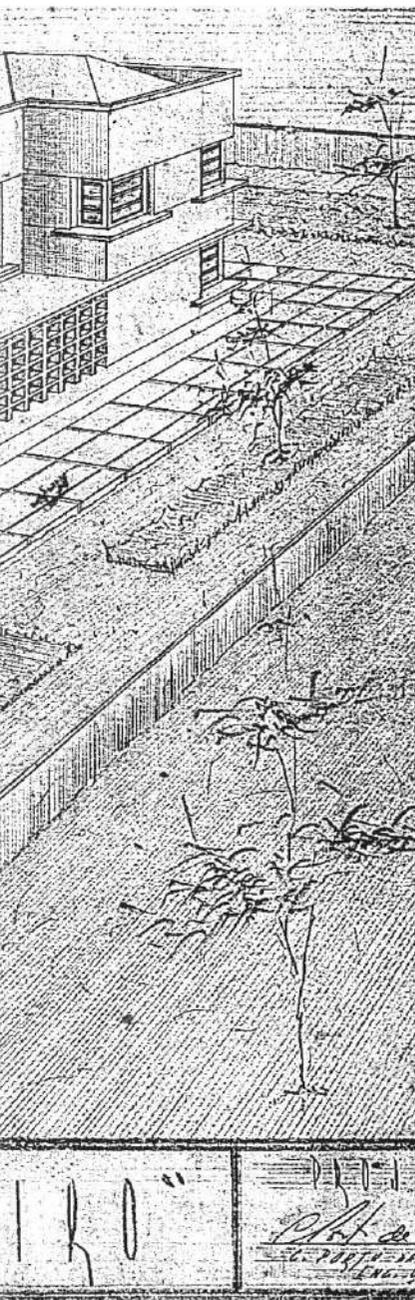
1 Herkenhoff, Paulo **Design e Selva: o caminho da modernidade brasileira** in *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* nº 21 The Wolfson Foundation of Decorative and Propaganda Arts Miami 1995 p 119

2 Moraes, Eduardo Jardim de **Modernismo revisitado** in *Estudos Históricos* vol 1 nº 2 Rio de Janeiro 1988 p 220

3 Schwartz, Jorge **Vanguardas Latino Americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos**, ed Iluminuras São Paulo 1995 p 18. Na análise de Schwartz os escritos partiram principalmente de Mário de Andrade que não se sentia à vontade com o uso do termo

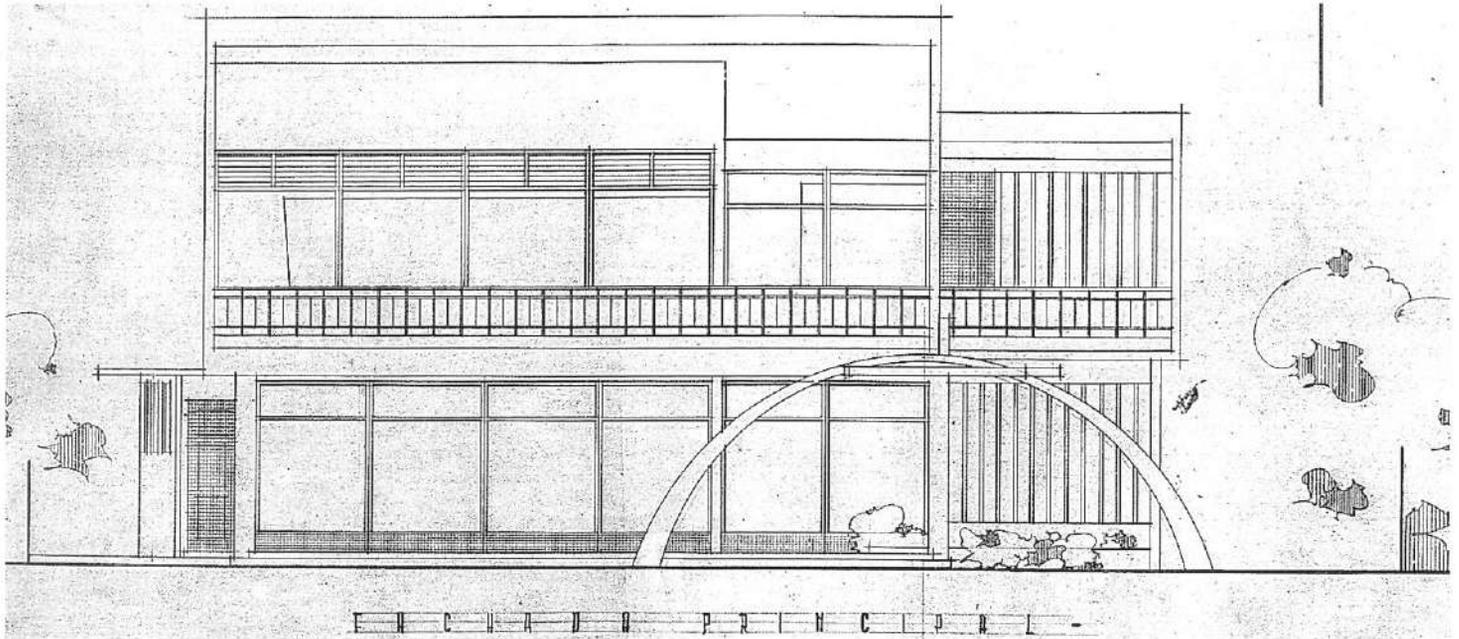
4 A frase citada começa o conhecido texto do **Manifesto da Poesia Pau Brasil** publicado no jornal paulista *Correio da Manhã* 18/3/1924

5 Moraes, Eduardo Jardim de *idem ibidem* p.221



6
Para as peculiaridades do neocolonial brasileiro ver **El estilo que nunca existió**, artigo de Carlos Lemos no estudo sobre o neocolonial americano coordenado por Aracy do Amaral. Amaral, Aracy **Arquitetura neocolonial**. Memorial / Fondo de Cultura Económica São Paulo 1994

7
Herkenhoff, Paulo, artigo citado
8
idem, p.126



Ilustrações 3 e 4
Residência
Fachada e detalhe
da planta

Eng^o Arquiteto
Camilo Porto de
Oliveira

Belém, década
de 50

As conseqüências imediatas do esforço de valorização de uma arte brasileira mostram um predomínio da tendência de volta ao passado interpretado como um período legitimamente nacional. Quando, em 1937, há uma ruptura no regime político brasileiro, e as mudanças constitucionais configuram o Estado Novo com suas vinculações fortemente nacionalistas, mesmo regiões periféricas como a Amazônia irão se adaptar às novas tendências. É certo que o Estado Novo se manifesta preferencialmente em formas *funcionais e modernas* onde procura-se a precisão construtiva e exploram-se as novas tecnologias, mas continuam a ser construídos, concomitantemente, prédios públicos neoclássicos e ecléticos. O neocolonial surge, assim, a exemplo do que ocorria em toda a América Latina, como uma das formas de uma arquitetura nacionalista que deveria substituir o ecletismo importado da Europa por uma tradição oriunda do passado colonial e que ainda conviveria e de certa forma se con-

fundiria, por algumas décadas, com as primeiras manifestações do modernismo.

No Brasil a arquitetura *tradicional* ou colonial, toma forma e força, estranhamente, a partir de São Paulo, onde 50% da população, no início do século, é formada por estrangeiros.⁶ O movimento de retomada de um passado arquitetônico próprio ao país parte de um grupo de intelectuais que insistia na identidade étnica, princípio defendido pelo engenheiro português Ricardo Severo, considerado como o introdutor das idéias nacionalistas na arquitetura da época. Para as regiões do centro-sul logo se estabelecem parâmetros para esta arquitetura *tradicional*, com alguns equívocos explicáveis pelo desconhecimento da arquitetura colonial brasileira, documentada esparsamente apenas nos seus exemplares monumentais.

No norte do país a assimilação das idéias de valorização do período colonial encontraria muitas dificuldades. O moderno na Amazônia, como de resto fora no país inteiro, eram as novidades artísticas e estéticas que vinham da Europa, eram os produtos industrializados que constituíram-se moeda de troca para a produção regional de borracha, base única de uma economia fadada a se esvaír, com rapidez, nos anos 10. A exploração da borracha (1870-1911) proporcionara uma modernização precoce, em termos nacionais, em infra-estrutura e serviços e a arquitetura acompanhara a renovação tornando-se eclética seguindo as tendências européias. Cidades como Belém do Pará, estruturalmente reformuladas no fim do século, até 1914-15, visitadas pelos viajantes modernistas na década seguinte, seriam então impelidas a redescobrir seus parques vestígios coloniais, remanescentes em meio a uma cidade eclética que, até aquele momento, se interpretava como moderna.

Enquanto a economia da região norte se estruturou na exploração da borracha surgiu uma arquitetura que celebrava, no cenário urbano, as fortunas individuais, a ascensão de uma camada da população benefi-

ciada, direta ou indiretamente, por essa economia. Após a decadência do produto nos mercados internacionais, com a população diminuída e a economia estagnada, seria muito difícil à Amazônia negar sua fase de maior grandeza e celebrar um passado quase de todo apagado. Não se deve, portanto, estranhar que o neocolonial que surge no Pará, já nos anos 30, seja amorfo e guarde poucas relações com a arquitetura local.

As suas formas são muito simplificadas e se aproximam de modelos disseminados através de revistas e filmes da época. Divergiria, assim o norte, de tendências identificadas em outras regiões onde o estilo pode ser interpretado (Lemos, 1994) como uma afirmação nacionalista, especialmente na fase entre as Grandes Guerras Mundiais. Na arquitetura oficial nortista o neocolonial irá compor frontões curvos e entradas de escolas municipais ou pequenos hospitais, nas residências irá atualizar o *chalé* urbano de fases anteriores.

A procura de manifestações legitimamente nacionais nas artes e arquitetura irá, também, pesquisar vertentes derivadas da arte indígena, especialmente do que se convencionou chamar de estilo marajoara. Pode ser lembrado, como exemplo, o concurso para o Ministério da Educação do Rio de Janeiro que, em primeira fase no ano de 1935, premiaria um projeto apresentado por Archimedes Memória, diretor da

Escola Nacional de Belas Artes, que se em planta era nitidamente neoclássico, propunha uma decoração de fachadas com motivos marajoaras. Ainda que o projeto não tenha sido construído, e sim o emblemático prédio proposto posteriormente por Lúcio Costa e outros arquitetos jovens com a colaboração de Le Corbusier, é significativo do prestígio do estilo que ele compusesse o projeto escolhido pelo júri em 1935.

Em artigo recente (1995), Paulo Herkenhoff cita duas intervenções nos anos 30 com vinculação ao estilo marajoara: a residência do artista paraense Theodoro Braga e um jardim feito pelo artista português, radicado no Rio de Janeiro, Fernando Correia Dias.⁷ Os dois projetos mostram, na verdade, que a pesquisa de motivos marajoaras foi mais produtiva, porém, nas artes gráficas e decorativas. A residência de Braga, construída em São Paulo, leva a denominação de *Retiro Marajoara* mas trata-se de um projeto neocolonial com elementos decorativos apostos à fachada e de decoração interna que exploram os aludidos motivos em serralheria, mobiliário ou luminárias. O projeto foi comentado em publicações da época vinculando-o à origem do pintor paraense. Já o projeto de Correia Dias, na análise de Herkenhoff, integra elementos da natureza, "cria um espaço íntimo em meio a um jardim mais amplo e teatral"⁸, utiliza motivos marajoaras na azulejaria, usada em painéis, e em esculturas e cerâmicas. São muitos raros os exemplos que poderiam ser citados na própria região amazônica de

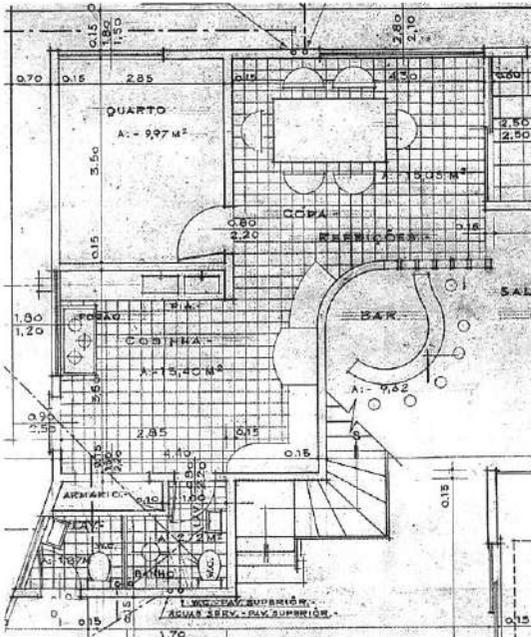
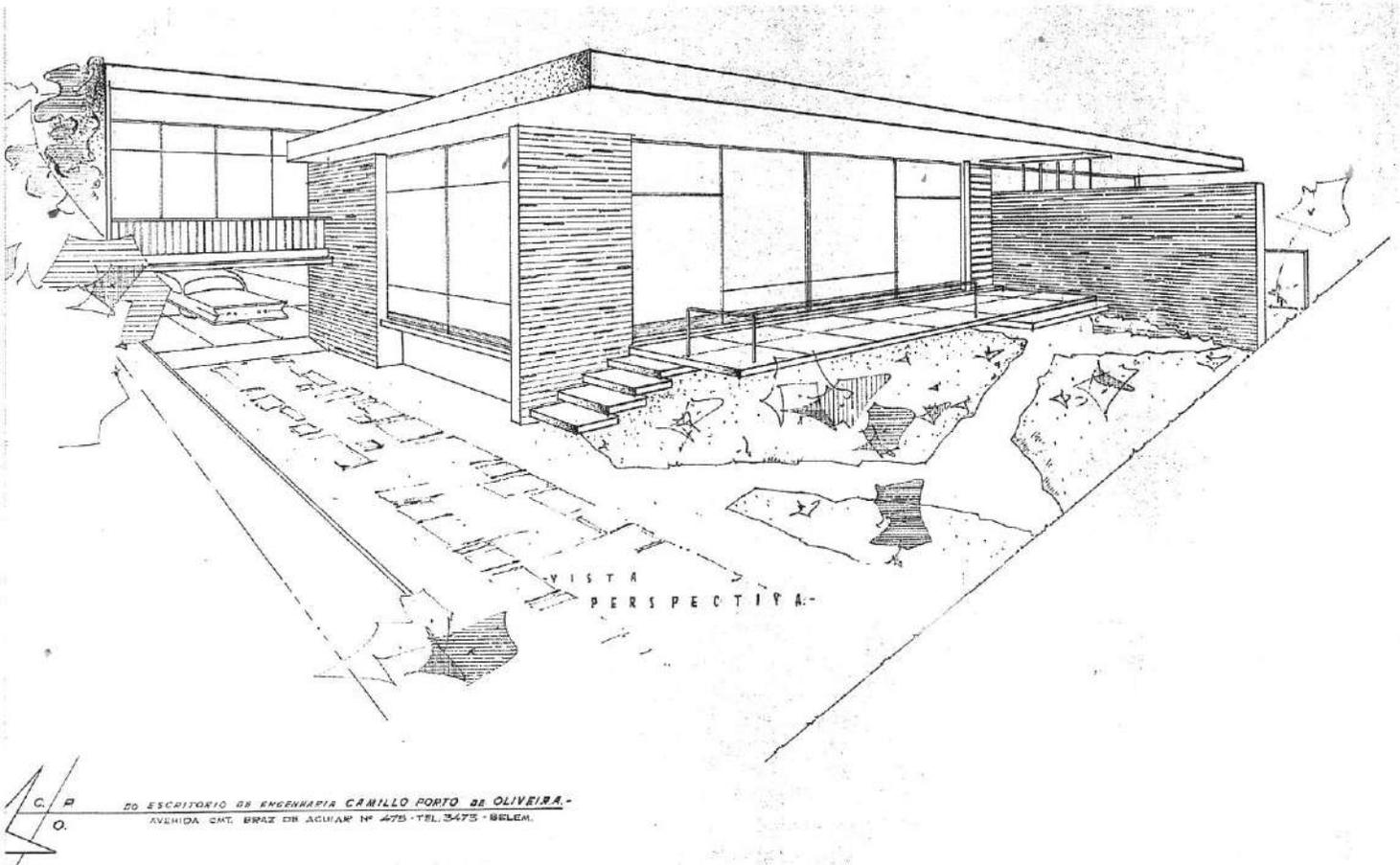


Ilustração 5
Residência

Eng.º Arquitecto
Camilo Porto de
Oliveira

Belém, década
de 60



C. P.
O.
DO ESCRITÓRIO DE ENGENHARIA CÂMILLO PORTO DE OLIVEIRA -
AVENIDA CNT. BRAZ DE AGUIAR Nº 475 - TEL. 3475 - BELEM.

utilização dos motivos marajoara em arquitetura e se resumiriam à decoração de fachadas e, em especial, ao uso de azulejos. Na difícil definição entre o que é moderno e contemporâneo neste período, Lemos (1983) propõe que a arquitetura moderna seja considerada aquela cujos partidos sejam decorrentes das últimas e novas maneiras de refletir, examinar e atender aos problemas e condicionantes do projeto, entre esses os dois principais sendo a técnica construtiva e o programa de necessidades.⁹

Quanto às técnicas construtivas, Belém não diverge do restante do país e explora principalmente as possibilidades estruturais e plásticas do concreto armado. A verticalização de Belém do Pará começa na década de 30, após o período de mais acentuada decadência econômica da região, com edifícios de três e quatro andares que oscilam entre soluções ainda francamente ecléticas e propostas mais despojadas com ênfase para soluções plásticas de grande rigor formal. Como reflexo da pouca vitalidade econômica da região observa-se um número muito pequeno de novas edificações altas, se comparado com o aumento da população. Para uma população que alcança, em 1969, meio milhão de habitantes os novos prédios altos se mantêm entre 3 e 4 ao ano. Para entender a conformação peculiar da cidade é preciso lembrar que só a

classe alta, menos de 50% da população segundo os estudos urbanos, é que opta pela verticalização. A população menos favorecida vive em condição de pobreza nas áreas baixas e periféricas. Estão quase que totalmente ausentes na região os projetos de cunho social ou educacional e a habitação popular continua a ser produto da auto-construção.

Nos anos 50 a camada de renda mais alta na população recupe as áreas centrais com edifícios de apartamentos que substituem as residências unifamiliares como símbolos de poder e ascensão social. No estudo dos programas de necessidades destes prédios e das residências construídas em novos subúrbios pela mesma classe social é que se encontra um campo privilegiado de estudo da evolução da nova arquitetura nortista.

Uma outra peculiaridade regional que tem interesse para a compreensão do período é a da tardia criação de escolas de arquitetura no norte brasileiro. O primeiro curso de arquitetura da Amazônia começa a funcionar em Belém no ano de 1964 e dois anos depois concluem o curso alguns engenheiros locais que, mais precisamente, haviam induzido a formação do curso para obter o

reconhecimento de atividades de projetistas, às quais legalmente estavam já habilitados. Os definidores do panorama arquitetônico regional nas décadas de 40 a 60 foram, ainda, alguns poucos profissionais vindos de fora, destacando-se pontuais atuações do arquiteto alemão Oswald Massler e de Álvaro Vital Brasil (1945 e 1950). Cabe a um grupo de engenheiros locais – Judah Levy, Agenor Penna de Carvalho, Laurindo Amorim, Alcyr Meira, Milton Monte, Camilo Porto de Oliveira – a responsabilidade de impor um novo padrão arquitetônico e construtivo à região até o fim de década de 60 quando começam a atuar os primeiros arquitetos, sejam os professores sulistas que iniciaram o curso, sejam os primeiros alunos habilitados pelo curso de Belém.

As soluções características deste período refletem o gosto e as exigências de uma classe alta que solicitava projetos exclusivos e atualizados com as novas tendências internacionais. A situação não difere do panorama latino-americano onde, na análise de Segre, "se têm um alto nível cultural (os ricos), pedirão que o arquiteto consiga a máxima originalidade em seu projeto, para que o produto final, convertido em paradigma estilístico, lhes permita transcender como promotores da obra".¹⁰ Essa concepção ainda seguindo Segre, será difundida na pequena burguesia em sua introversão dentro dos projetos similares aos de cidades jardim.

Ainda que usando projetos de engenheiros e não de arquitetos, as residências do período de 1950 em

Ilustrações 6 e 7
Residências
Planta baixa e
Pés do chão

Eng.º Arquitecto
Camilo Porto de
Oliveira

Belém, década
de 60

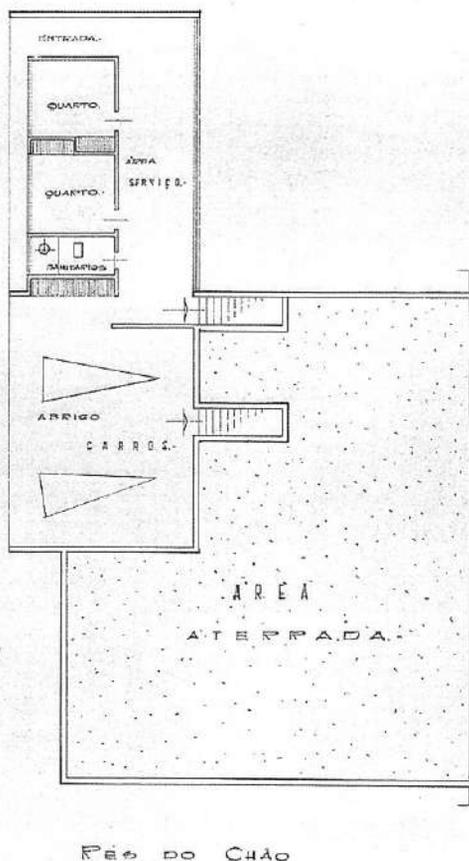
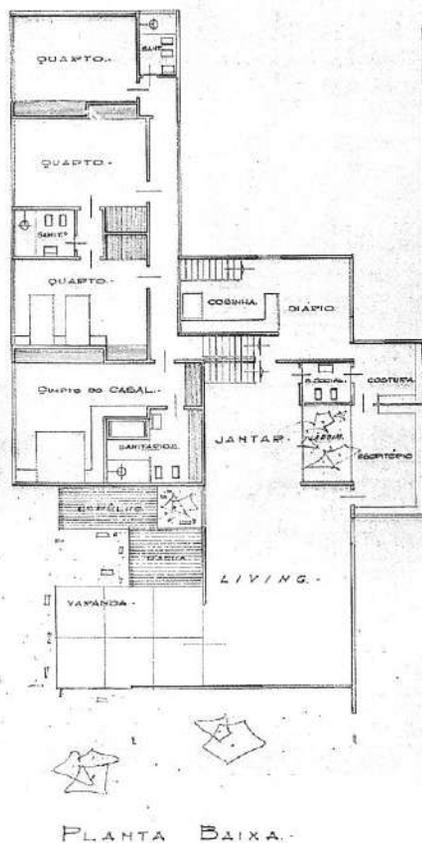


Ilustração 8
Residência no
Lago Azul

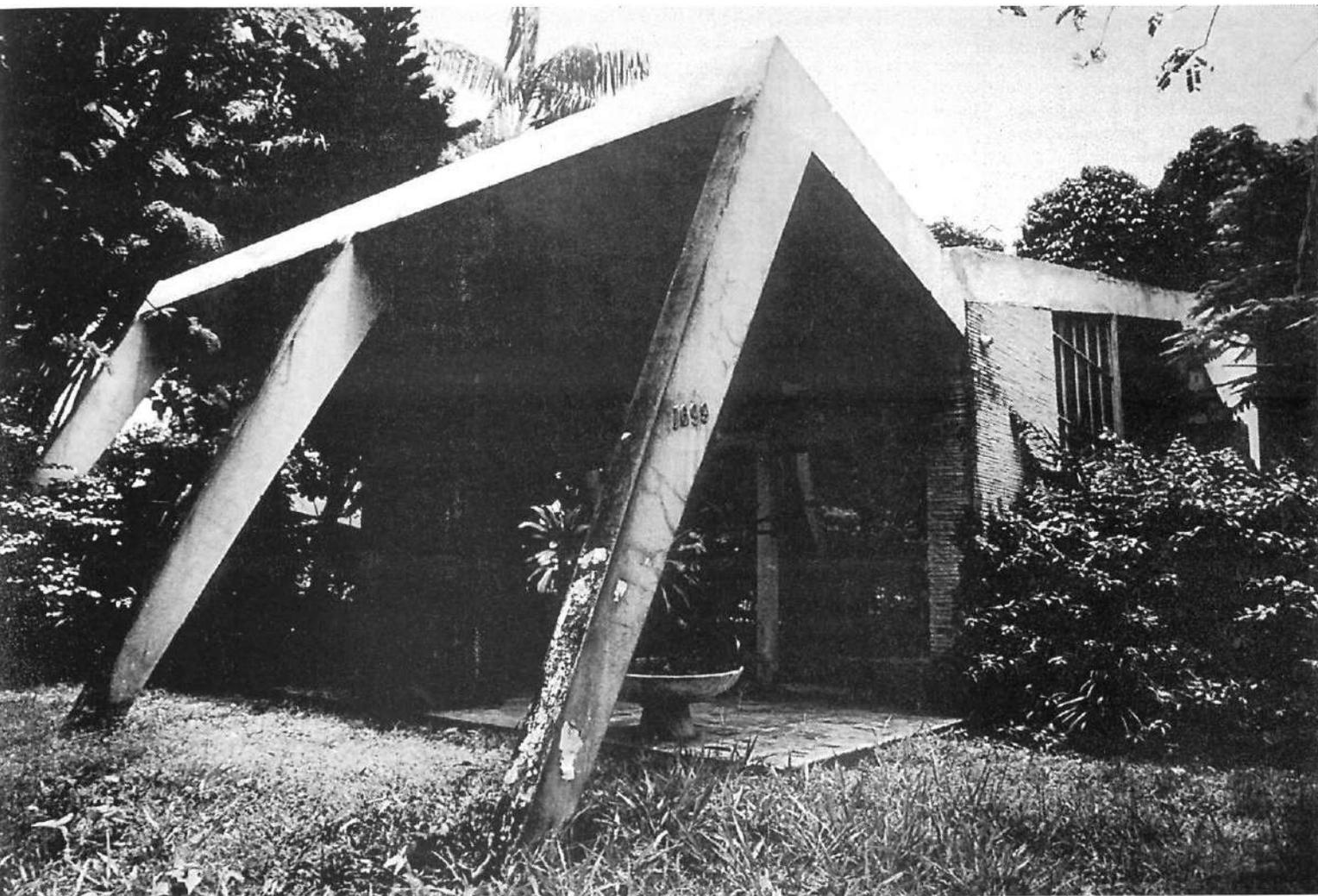
Engº Arquiteto
Camilo Porto de
Oliveira

Belém, 1957

Foto Patrick Pardini

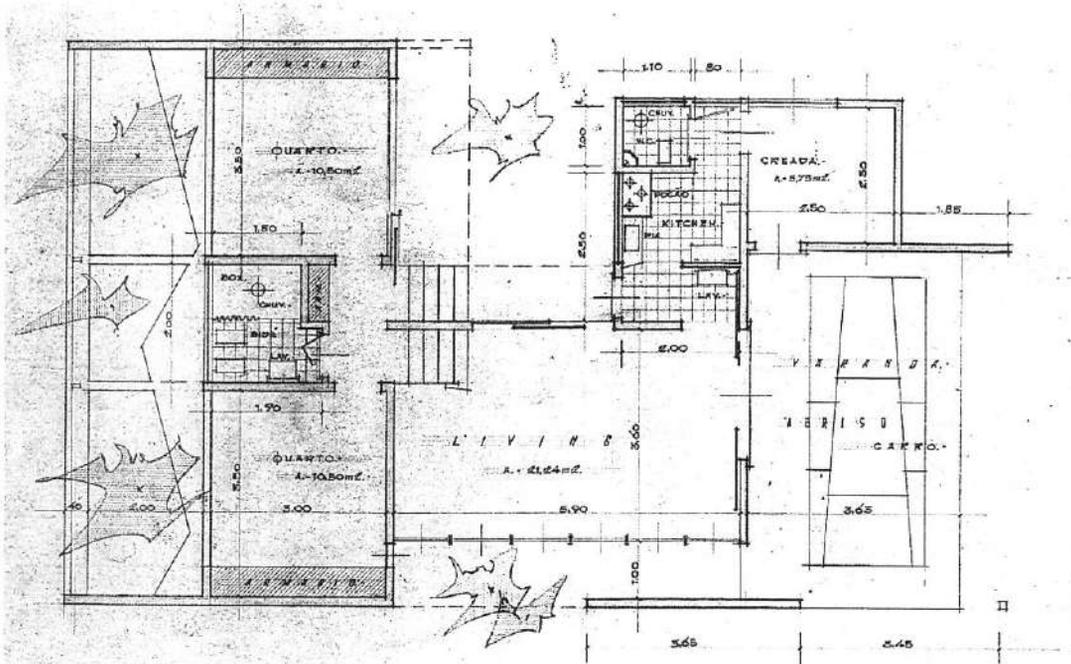
9
Lemos, Carlos A C
**Arquitetura Con-
temporânea in
História Geral da
Arte no Brasil** vol
2 p 825 coord
Walter Zanini
Fundação Moreira
Salles São Paulo
1993

10
Segre, Roberto
**América Latina.
Fim de Milênio.
Raízes e pers-
pectivas de sua
arquitetura** ed
Studio Nobel São
Paulo 1991 p 227



dante em Belém apresentam soluções audaciosas com estruturas autônomas, pilotis, marquises com grandes balanços que geram amplos espaços de vãos livres. Mesmo as casas mais simples procuram enfatizar formas caprichosas, curvas, rampas e se enriquecem com painéis e revestimentos em azulejos. Procura-se amenizar o clima com o emprego de pára-sóis ou de cobogós, elementos celulares de cimento ou cerâmica, explorando os efeitos plásticos destes recursos da técnica.

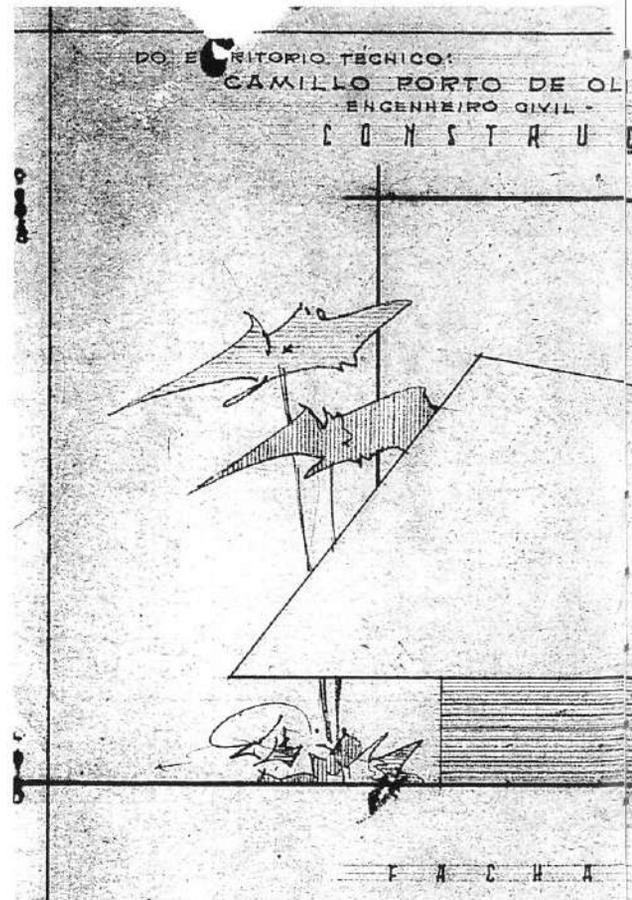
Os programas de necessidade refletem uma mudança de hábitos dos contratantes que continuam exigindo programas muito diversificados, como haviam feito no fim do século XIX, mas agora os associam em grandes ambientes: salas de estar e jantar num mesmo ambiente ou em áreas ligadas, varandas e jardins internos, amplos dormitórios com banheiros e vestiários privados, estar íntimo e copa para as refeições da família. Muitas residências têm salões de jogos e escritórios particulares. Os serviços, entendidos como diversos quartos para empregados e lavanderia ficam, em geral, em um corpo separado da construção principal.



Ilustrações 9 e 10
Residência no
Lago Azul

Eng.º Arquiteto
Camilo Porto de
Oliveira

Belém, 1957



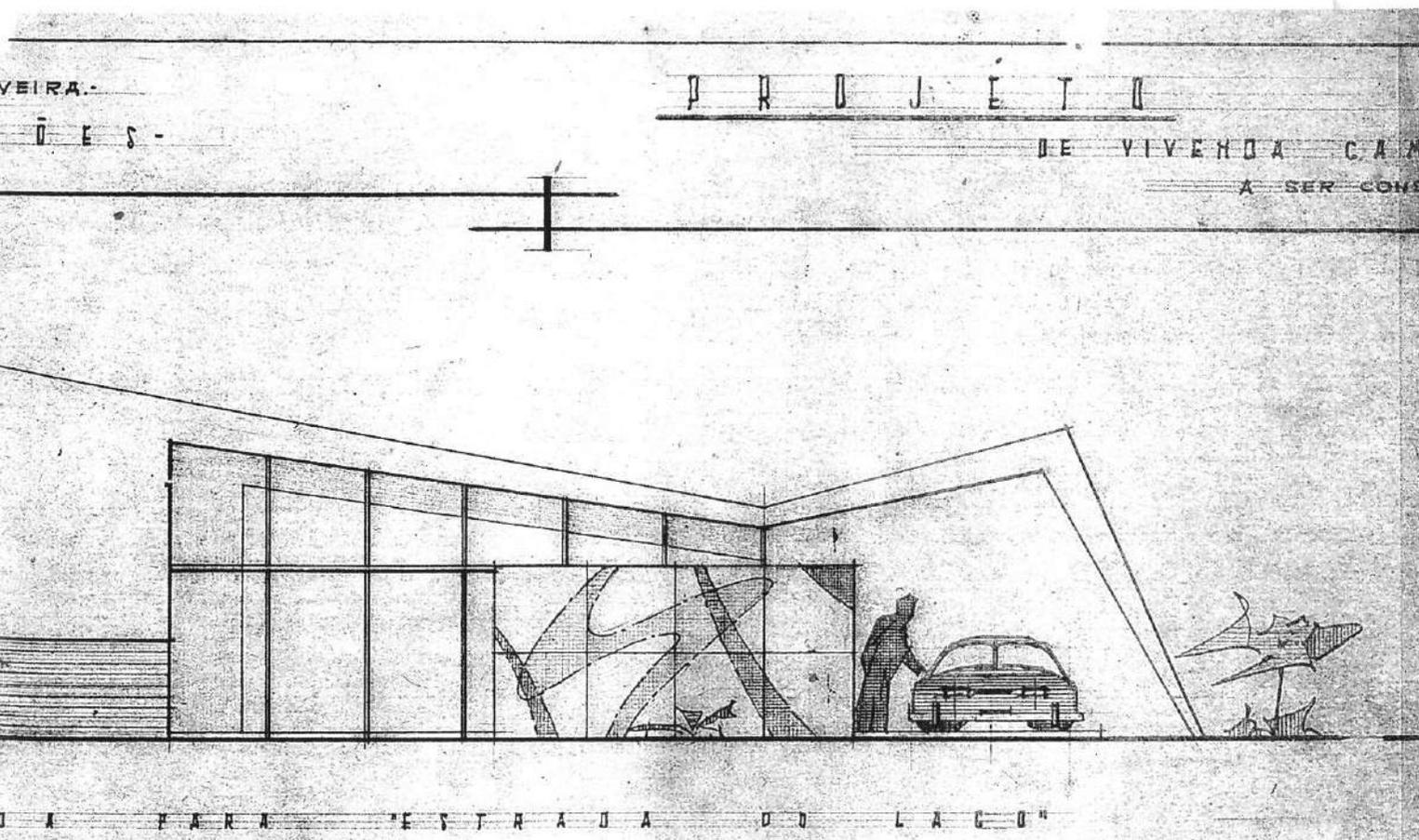
Um dos profissionais que melhor ilustram as intenções dos projetistas desta época é Camilo Porto de Oliveira, engenheiro e depois de 1969 arquiteto. Suas residências – e ele constrói mais de duzentas segundo suas declarações – começam vinculadas ao movimento racionalista europeu como se pode ver em projetos de 1949. Os projetos desta fase são construções maciças em que diversos volumes se articulam insinuando soluções que seriam testadas nos anos seguintes: arcos parabólicos e elementos vazados nas formas de pára-sóis e cobogós (ilustrações 1 e 2).

Na década seguinte as residências de Camilo Porto têm seus ambientes progressivamente ampliados e há uma mudança perceptível nos volumes que ao se articularem valorizam qualidades plásticas do concreto armado. Linhas curvas e trapezoidais definem corpos da construção que são enfatizados, também, pelas cores ou materiais usados (ilustrações 3 e 4). O trabalho de Camilo Porto adotaria, nos anos 60, um maior refinamento de materiais, uso de pedras polidas e grandes panos de vidro, ou revestimentos sofisticados, mas com programas de necessidades similares aos das fases anteriores (ilustrações 5, 6, 7 e 8).

A experiência de bairros exclusivos pode ser exemplificada, em Belém, por condomínios surgidos nos anos 60, em subúrbios afastados da área urbana, dos quais o mais importante recebe a denominação de Lago Azul.

O crescimento do final do século instalara os novos bairros em zonas internas que rompem qualquer relação ainda existente com a natureza seja ela a água (rio/baía), seja a floresta, esta ligada a vestígios esparsos. Os condomínios exclusivos aproveitam fragmentos da floresta ou criam lagos artificiais tentando recuperar a ligação com a natureza e são, também, motivo para alguns projetos inovadores. Usando, ainda o trabalho de Camilo Porto como exemplo pode-se citar uma residência no Lago Azul (ilustrações 9 e 10), projeto de 1957, onde se observa um programa simplificado em confronto com as residências urbanas mas com recursos técnicos e solução plástica similares aos utilizados naquelas. Pode ser observado, ainda, nos trabalhos do engenheiro citado, a mudança paulatina na representação gráfica que se esquematiza e adota padrões de desenho modernista visíveis principalmente na vegetação ou na própria logomarca do projetista.

A arquitetura moderna, em suas várias manifestações, está representada no centro da cidade de Belém mas tem a maioria de seus prédios, especialmente as residências, esparsas no eixo de expansão da cidade, a avenida Almirante Barroso ou nos condomínios executados nos anos 60. Sua conservação e seu estudo se revestem de importância enquanto expressivos de uma sociedade, de seus valores estéticos e de comportamento. O quanto estes projetos refletiam uma real assimilação dos princípios da modernidade ou constituíram apenas apropriações exteriores e superficiais do ideário das vanguardas internacionais são questões a serem ainda elaboradas. Em aberto fica, também, a maneira como esses projetos foram vistos e assimilados pela população em suas camadas menos favorecidas, principalmente aquelas que apesar de terem menos possibilidades financeiras não deixam de ter usuários mais exigentes do que a média. A apropriação pela classe mais baixa deu origem a fantasiosas elaborações de formas e revestimentos que, ainda hoje, podem ser vistas pela cidade e mereceriam estudo específico pela adequação a aspirações e necessidades que contradizem os modelos nos quais se inspiraram.



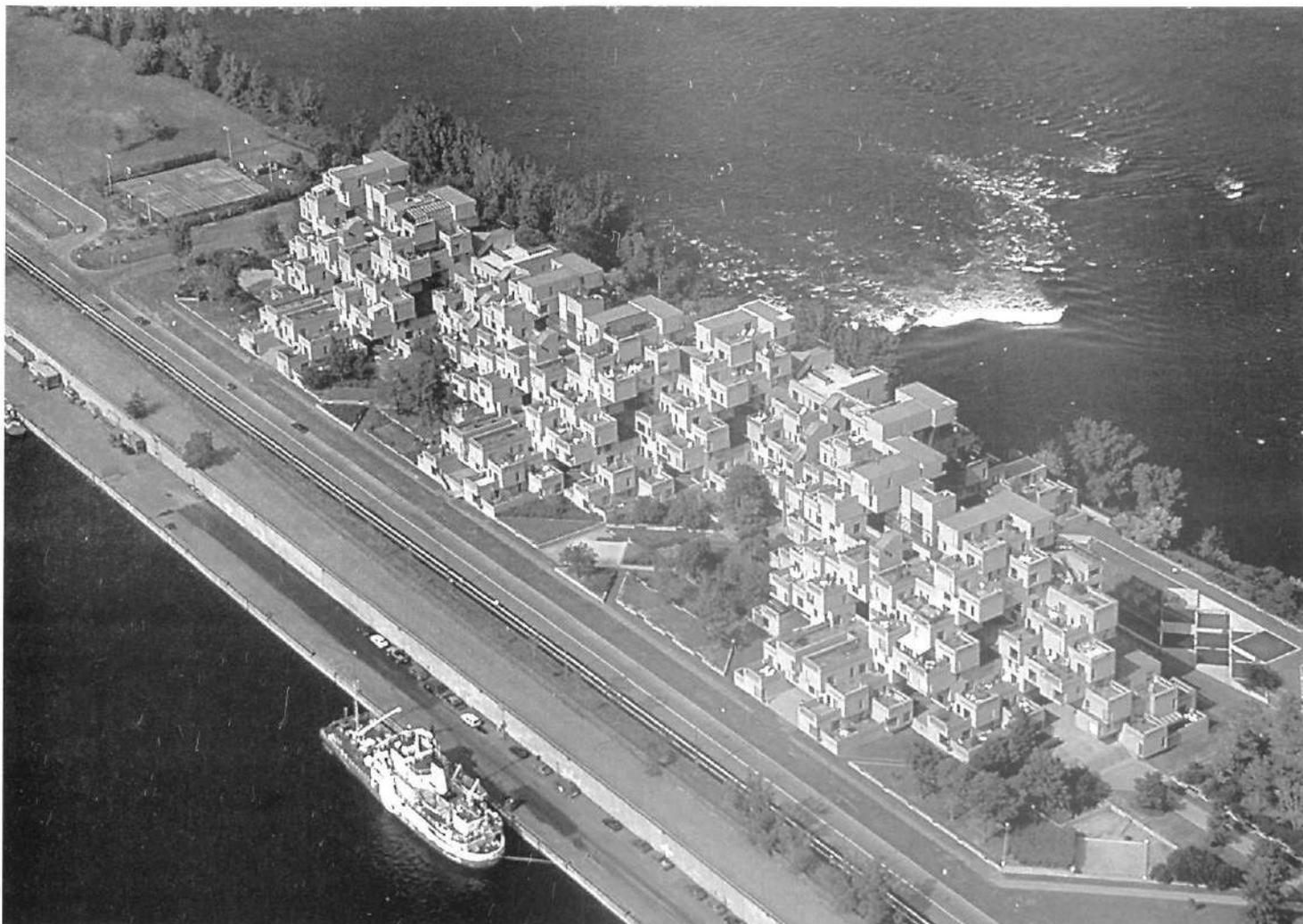
Além do Habitat

Moshe Safdie

tradução
Silvana Rubino

colaborador
Maurício Masson

fotos
Timothy Hursley



Este texto foi originalmente publicado como nova introdução ao livro de Moshe Safdie **Beyond Habitat by 20 Years**, Special Anniversary Edition, Montreal, ed Tundra Books. Agradecemos ao arquiteto Moshe Safdie pela permissão de tradução e publicação do presente texto e à Sra. Lisa J. Green, de Moshe Safdie and Associates Inc. (Arquivos e Publicações) pela graciosa cooperação na pesquisa deste material. Todos os contatos com o escritório de Moshe Safdie foram feitos por Eduardo Aquino.

Eduardo Aquino, correspondente Óculum em Montreal, trabalha nos detalhes finais de realização do Memorial para a Universidade de Concordia, vencedor de concurso público, e leciona como professor adjunto na Escola de Arquitetura da Universidade de McGill e como professor associado em estudos interdisciplinares no Goddard College em Vermont, EUA. Ver do mesmo autor **Chão de estrelas** Óculum 5/6 jan/dez 1994 edição março 1995 pp 72-73

Além do Habitat, uma apresentação

Eduardo Aquino

Durante o invernosso janeiro de 1987, na minha primeira visita a Montreal, a primeira motivação que tive para descobrir a cidade foi exatamente explorar as suas manifestações arquiteturais, um hábito adquirido toda vez em que me vejo numa cidade desconhecida. Logo percebi um cenário que expressava um caráter não-regional, qualidade comum da metrópole norte-americana, constituída de um maneirismo mesclado de influências históricas vindas da Europa e do exagero americano do arranha-céu central e do subúrbio batido e espalhado. A partir do momento em que comecei questionar a essência da arquitetura canadense ao andar pelas ruas ou visitando bibliotecas e museus, percebi que tal tarefa era na realidade muito mais complexa do que imaginei, questão que ainda me persegue até hoje.

E foi naquela primeira visita que o sentido de escala e assentamento urbano —visíveis na arquitetura de Ernest Cormier, na geodésica de Buckminster Fuller ou nas torres residenciais de Mies van der Rohe em Westmount Square— conquistaram o meu amor pela cidade. Mas foi o Habitat 67, neste mesmo contexto urbano, que mais indicou um sentido progressista, demonstrando o nível de experimentação radical que o ideal moderno pode assumir. Habitat não se conformou com modelos existentes; ao contrário, incorporou um padrão altamente avançado de experimentação, criando assim uma das mais significativas contribuições à arquitetura desta terra setentrional.

Com Habitat —construído por ocasião da Exposição Internacional de Montreal (Expo 67)— o seu arquiteto, Moshe Safdie, superou todas as hipóteses utopistas dos anos sessenta, como as sugeridas por Archigram, Future Systems e Metabolistas, inserindo na paisagem de Montreal um experimento autêntico e pragmático de como a pré-fabricação e a organização diversa de espaços podem aludir à uma arquitetura em

conexão exemplar com o terreno, sem se impor drasticamente na malha urbana existente. Esta estrutura de 158 blocos não só redefiniu o conceito de habitat, criando um forte aspecto de individualidade num edifício multifamiliar, mas também recriou uma nova alegoria para a cidade. Repousando na costa sul da Île-Sainte-Hélène, nas margens do rio St. Lawrence, a configuração orgânica do Habitat sugere um diálogo com um outro marco significativo da cidade, o Mount Royal, invocando um novo reconhecimento de tempo e lugar.

À maneira de Frederick Law Olmsted, que transformou a montanha com seu desenho charmoso, respeitando o fluxo primitivo da natureza, Safdie acentuou a relação do rio com a cidade valorizando a sua estratégica presença: o edifício, namorando o rio, parece flutuar sem nenhum esforço, como um dos transatlânticos de Le Corbusier em *Vers une Architecture*. Habitat revela um sentido de lugar não só para a comunidade que o ocupa, mas também para aquele que vive a cidade, que passeia pelas bordas do porto, frenteando a presença escultural dos gigantescos mas elegantes silos. Safdie engenhou algo além do que um simples condomínio de classe média, mas um verdadeiro marco na paisagem montrealense.

Neste mesmo ano de 87 Moshe Safdie escreveu o texto que se segue. Foi originalmente publicado como uma nova introdução ao seu já conhecido *Beyond Habitat*, no qual enuncia com muito mais detalhes e nuances a sua experiência ao criar este monumento vivo da história da arquitetura deste século. Exemplo significativo de como transformar supostas utopias em realidade, Habitat gerou bem-estar consistente com a cultura, contexto e tecnologias do seu próprio tempo.

Além do Habitat

Moshe Safdie

Arquiteto canadense-israelense, Moshe Safdie projetou Habitat quando ainda estudante da Universidade McGill. Realizador de vários projetos em Israel, Canadá e Estados Unidos, tem como principais exemplos o Museu Nacional do Canadá em Ottawa e o Yeshivat Porat Joseph Rabbinical College em Jerusalém. A Biblioteca Pública de Vancouver, de sua autoria, abriu suas portas ao público recentemente. Moshe Safdie leciona na Universidade Harvard, em Boston.

Num dia claro de outubro de 1985, sai do Dorval Airport em Montreal e fui para Habitat. Eu estava atendendo ao chamado de Frank Motter, um antigo morador do local, que tinha me informado que o governo federal havia decidido colocar o conjunto à venda. A associação dos inquilinos queria um encontro comigo para discutir sua posição.

Por algum tempo, a Corporação Central de Hipoteca e Habitação (*Central Mortgage and Housing Corporation — CMHC*), o órgão federal ao qual Habitat pertencia, ponderou a questão de como lidar com isso. A propriedade federal do edifício pelo CMHC era de certa forma um anacronismo. Habitat não era exatamente o que podemos chamar de habitação pública. Devido à sua popularidade sem precedentes —uma lista de espera de cinco anos, com unidades que ficavam disponíveis apenas quando algum inquilino mudava de cidade (ninguém mais deixava Habitat) e sublocação com acordos "por baixo do pano"— era claro que havia um valor de mercado. Os aluguéis, restritos pelas leis de controle de locação de Quebec, estavam abaixo do mercado e Habitat era um dos endereços mais desejados de Montreal.

Meu taxi desceu a via expressa Bonaventure, uma via de acesso à Expo, que tínhamos construído em 1967, e entrou na Cité du Havre, a longa península artificial que adentrava o St. Lawrence —ali nós havíamos situado o Habitat e os outros edifícios permanentes da Expo. O encontro aconteceria num pavilhão adjacente ao Habitat, que agora era um clube particular.

Havia aproximadamente cento e cinquenta pessoas na sala, que tinha vista para as vias expressas e para o St. Lawrence. Anoitecia. Frank Motter fez um discurso incitando os inquilinos a formarem uma associação e a fazerem uma oferta para comprar o edifício. Jean-Pierre Goyer, um ex-ministro federal e morador do Habitat, explicou que muitos empreendedores deveriam fazer uma oferta para adquirir Habitat, contando com futuras leis condominiais que permitissem obter lucros com o edifício. Os moradores do Habitat estariam assim em desvantagem. Outro morador levantou-se e falou, em francês, do ambiente maravilhoso que Habitat proporcionava e do sentido coeso de comunidade que havia criado. Ele falou sobre as quadras de tênis que a comunidade tinha construído e das possibilidades maravilhosas de realização caso o projeto pertencesse aos inquilinos.

Outra pessoa falou em inglês sobre problemas técnicos, ou seja, sobre custos de manutenção, sobre a projeção de custos publicada pelo governo, enquanto outros pegavam o microfone e usavam superlativos para contar como o Habitat tinha afetado suas vidas.

Eu estava cada vez mais agitado. Aqui estava eu, depois de dezoito anos vivendo principalmente em Cambridge, Massachussets (minha primeira esposa e meus filhos mais velhos ainda moravam em Habitat), vendo um sonho se realizar: não o edifício, que permanecia lá em concreto, madeira e vidro, mas um grupo de pessoas que tornou-o sua aldeia e passou a amá-lo com paixão. Os moradores incluíam Madame Rosalie Sargent, de noventa e dois anos, que era a moradora mais antiga tanto em posse como em idade; Dick Shain da *Montreal Gazette*, que se mudou logo após a Expo; Pierre Tisdale, formado em arquitetura em McGill; ministros federais, atores e cantores; moças e rapazes boêmios; solteiros; e casais jovens com bebês que nasceram em Habitat.

Frank Motter me apresentou a eles. Disse que eu aceitara o convite para responder a algumas de suas perguntas. Pediu a todos aqueles que queriam se associar para comprar o edifício que depositassem um cheque de mil dólares por cômodo (os apartamentos tinham de um a quatro cômodos).

Eu disse que achava que o edifício estava em excelente estado. É verdade que o CMHC tinha negligenciado um pouco o paisagismo e a manutenção das entradas, mas isso era irrelevante. Mencionei a eles as conclusões da revisão completa do projeto que fizemos quatro meses antes, com uma equipe formada por mim, pelo engenheiro estrutural Dr. August Komendant, pelo gerente da obra Cipriano Da Re e pelos empreiteiros contratados. Ao contrário do cenário de juízo final que se projetou em 1967, o edifício tinha envelhecido bem. Senti que fazer uma oferta pelo edifício era um gesto válido e demonstrei minha convicção entregando, ritualmente, um cheque de quatro mil dólares a Motter, como pagamento do apartamento 1011 —a unidade de quatro cômodos onde minha

família vivia. Naquela noite, mais de dois terços dos 158 inquilinos do Habitat juntaram-se à sociedade.

Mas nem tudo seria um mar de rosas. O governo recusava-se a negociar exclusivamente com os moradores. Quando os lances começaram, a associação ofereceu 6,5 milhões de dólares pelo edifício, enquanto valor mais elevado, de 7,171 milhões, vinha de um tabelião chamado Pierre Heafey, de Gatineau, Quebec. A associação dos inquilinos apelou ao governo: "Nós vivemos aqui há quase vinte anos. Por favor, negocie conosco: deixe-nos igualar a maior oferta. Nossas vidas estão ligadas a esse projeto. Eles telefonaram para Cambridge e eu telefonei para Ottawa onde nesse momento eu era persona grata, pois estava atuando no projeto e na construção da Museu Nacional do Canadá. Tudo em vão. Em 31 de janeiro de 1986 os papéis foram assinados com o Sr. Heafey, que se tornou o proprietário do Habitat.

Motter e seu comitê não desistiram. Eles recusaram a ideia de fazer uma campanha política e decidiram partir para uma base empresarial. Marcaram encontros com o investidor e fizeram uma oferta, dando a Heafey 1,35 milhões de dólares em dinheiro e assumindo uma hipoteca de 8 milhões. O investidor ponderou sua opção. Uma conversão futura que poderia significar lucros maiores acarretaria brigas infinitas para realocar os moradores. A venda aos moradores eliminaria esse problema e daria um lucro de 1,35 milhões em três semanas —o que não era nada mal. Os documentos foram redigidos e os inquilinos tornaram-se proprietários do Habitat 67.

Em maio de 1986 eu estava de novo a caminho do Habitat. Desta vez o encontro era com o comitê indicado pelos inquilinos/proprietários e com o gerente do edifício que foi contratado pelo comitê de seis membros. Eu deixei o carro perto das quadras de tênis da parte norte e caminhei em direção ao conjunto central. Os plátanos e carvalhos que tínhamos plantado em 1967 haviam



crescido —algo como quatro andares. Nos terraços as flores tinham crescido e virado uma massa densa e colorida. O concreto tinha envelhecido com graça, ganhando uma pátina cinza/bege. A vegetação viçosa das árvores e parreiras cobriam os jardins suspensos. Podia-se ver móveis de quintal coloridos, churrasqueiras, muitas bandeiras —de Quebec, do Canadá e outros países conhecidos e desconhecidos— e a paisagem da margem do rio ao longo da fachada leste do edifício.

No início dos anos 1960 nós tínhamos despejado milhões de toneladas de pedra para formar o aterro ao longo do rio. Preocupados com a aparência áspere de sua margem, nós consultamos especialistas sobre como plantar na área. Disseram-nos que nenhuma árvore sobreviveria, então optamos por semente pulverizada. A natureza, porém, tem seus caprichos: logo os pequenos embriões de álamo brotavam entre as pedras. Semeados pela natureza e não pelo homem, estes álamos, nativos das margens do St. Lawrence, agora estavam mais altos e densos do que nossos plátanos e carvalhos. Toda a margem leste parecia uma selva, e abrigava patos e eventualmente um gambá ou guaxinim. As gaivotas marinhas tornaram-se familiares ao edifício. Em 1967 elas jamais pousariam ali. Hoje coroa a torre de elevador e os outros pontos altos.

O encontro aconteceu no apartamento de Frank Motter. Seu apartamento parecia saído de uma Playboy. Alguns anos antes, Motter tinha juntado dois apartamentos (quatro cômodos) (Komendant calculou que seria possível fazer uma abertura no cômodo). Seu apartamento tinha paredes espelhadas, mobília agradável em couro preto e vermelho, uma cozinha preta brilhante e tapetes grossos. Ainda naquela noite visitei outros apartamentos. O Sr. e Sra. Greenwald tinham móveis antigos, tapetes persas e uma coleção de arte contemporânea e medieval. Os Kwoks tinham mobília contemporânea cromada, aquários e um jardim viçoso. Cada apartamento tinha sua personalidade própria, muito forte, demonstrando que o cômodo pré-fabricado não é um impedimento. Cada morador tinha criado seu mundo próprio segundo sua imagem. O exterior coeso e unificado de unidades tipo iguais contrastava com a imensa diversidade dos mundos criados dentro deles.

Eu estava ali para discutir melhoramentos no edifício —refazendo as entradas, talvez construindo uma piscina e respondendo a questões dos inquilinos. Muitos queriam construir estufas em suas varandas. Eu havia proposto estufas em 1964, o que criaria jardins de inverno e de verão, mas isso foi vetado por razões orçamentárias. Agora, fato consumado, tentávamos achar um modo de construí-las.

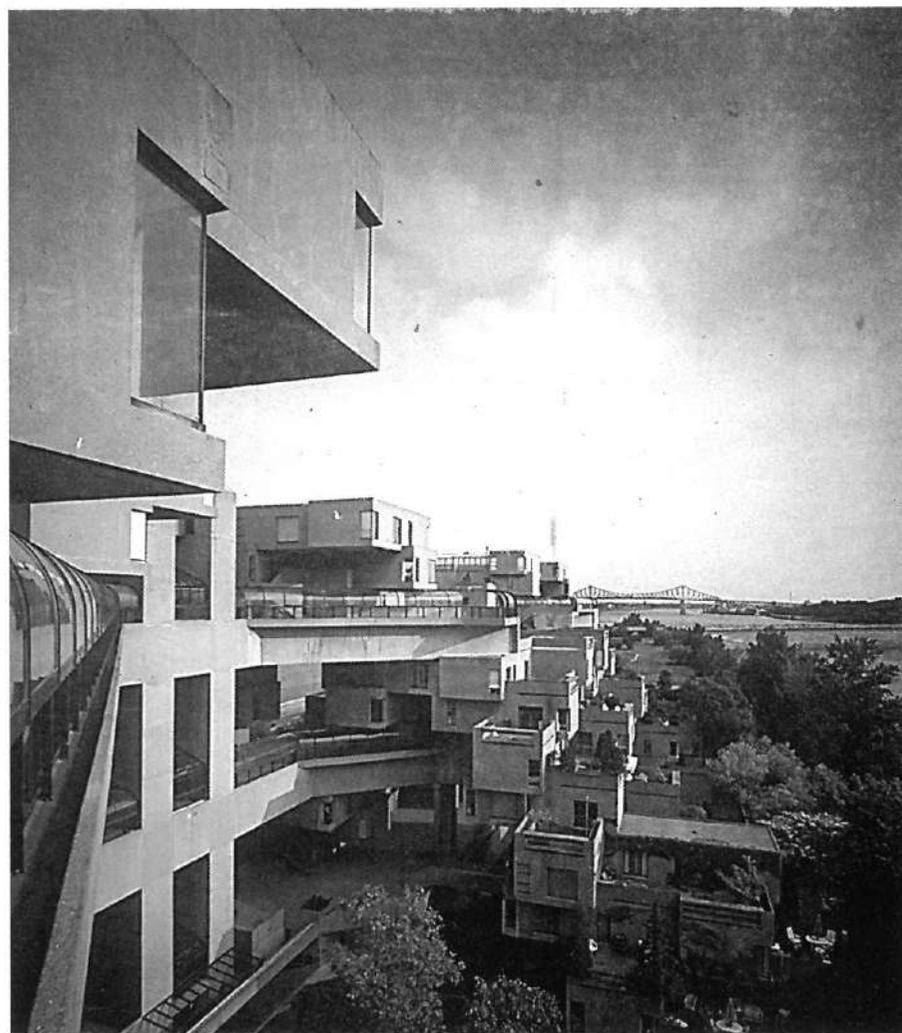
Eu não conseguia parar de pensar a respeito das infinitas discussões que prosseguiram depois que propus o projeto, sobre seu significado social e cultural. As pessoas na América do Norte gostam de viver assim? A cultura dos subúrbios e moradias unifamiliares daria lugar a uma habitação contemporânea na encosta do morro (sem o morro)? Essas perguntas eram feitas num contexto particular. Muitos dos projetos utópicos foram construídos como uma resposta aos males do urbanismo contemporâneo. A Unidade de Habitação de Marselha, o Parque Meadows de Mies van der Rohe em Detroit, os conjuntos habitacionais LCC em Londres, o projeto habitacional experimental em Beersheba, Israel e o Pruitt Igot de Yamasaki em St. Louis, foram todos inicialmente um sucesso entre os críticos profissionais, mas um fracasso total a nível de público.

Habitat tinha agradado a alguns críticos (Von Eckart, Huxtable, Zevi), e provocou a fúria de outros, pelo menos nos círculos arquitetônicos mais privados. Mas era um

sucesso popular, primeiro entre os visitantes da Expo e a imprensa leiga, e agora, o que era ainda mais significativo, entre as pessoas que vivem lá. Naquela noite me ocorreu que talvez aquele fosse, possivelmente, o único projeto utópico a ter realmente um sucesso popular.

Essa popularidade, infelizmente, não significou que Habitats estivessem proliferando em toda cidade grande do primeiro, segundo ou terceiro mundo. A promessa de industrialização e pré-fabricação, de edifícios melhores e mais baratos como uma resposta à necessidade de habitação para os desfavorecidos não se concretizou. Do mesmo modo, a promessa de que o edifício tradicional de apartamentos, o corredor duplo de lajes em altura e edifícios alinhados, com suas fachadas sem sacadas (ou com pequenas caricaturas de sacadas) daria lugar a Habitats com tetos-jardim, ruas de pedestres, exposição ampla e privacidade acústica, tampouco se materializaram. As idéias de Habitat, fossem tecnológicas ou ambientais, não se tornaram lugar-comum.

O aspecto tecnológico era fácil de explicar. Nos anos 1960 nós acreditávamos que a industrialização poderia reduzir enormemente o custo da habitação, melhorar sua qualidade e rapidez de entrega. A lógica parecia clara e vinha da tradição Buckminster Fuller segundo a qual o aperfeiçoamento dos meios de produção poderiam reduzir custos e tornariam a habitação acessível a todos os segmentos da sociedade. Em 1964, quando eu projetei Habitat, as taxas de juros eram de sete por cento. A terra no centro de Montreal e nesse caso também em Toronto ou Boston, poderia custar, aproximadamente, de três a sete dólares por m². No final dos anos 1970 as taxas de juro estouraram chegando a quase vinte por cento e estabilizaram ao redor de doze —o dobro dos níveis de 1964. Se o milagre da tecnologia tinha reduzido o custo da construção em trinta por cento (numa projeção otimista), o efeito combinado das taxas de juro e do preço da terra aumentaram os encargos mensais em pelo menos dois por cento. Estava claro que o problema não estava nos custos da construção.



Nos anos 1960 a agenda social estava bem concatenada com a de arquitetos e políticos. Foi o período das cidades novas, da grande sociedade, dos subsídios vultuosos para a habitação e a renovação urbana. Não havia interesse no passado: na maior parte das cidades americanas e canadenses, demoliu-se edifícios históricos significativos. Foi um período de grande crescimento. Heróico, otimista, projetado para o futuro. O céu era o limite e o futuro seria um mar de rosas.

Os anos 1970 e 1980 mudaram tudo. Do ponto de vista da política, governos conservadores responderam com um novo mau humor político. O período da habitação pública para os pobres possibilitada por subsídios chegou a um final simbólico com a explosão de Pruitt Igot em St. Louis. Nos contaram que novos métodos dariam conta da habitação para os pobres.

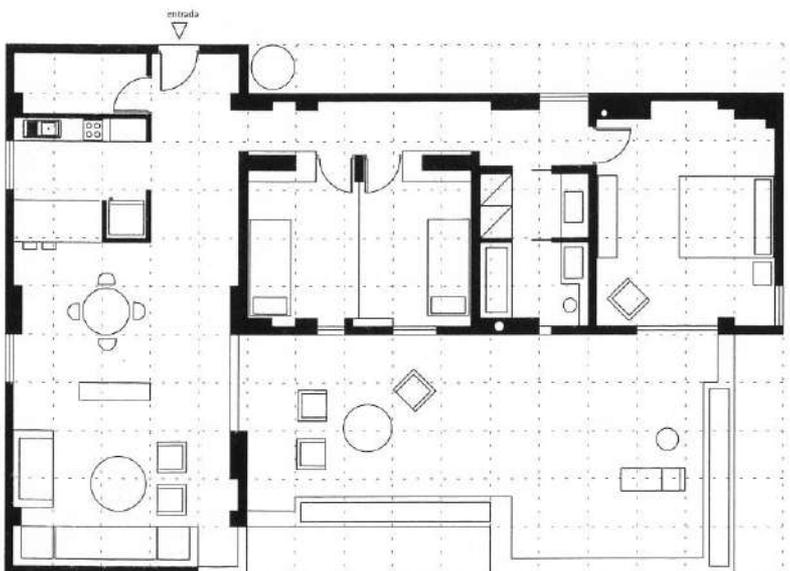
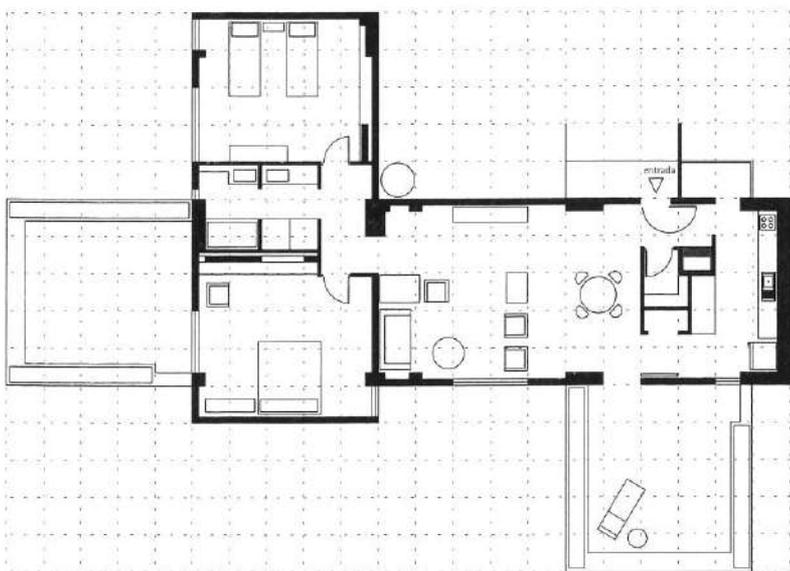
A operação Breakthrough, que teve início em 1969 com George Romney, então Secretário da Habitação e do Desenvolvimento Urbano nos Estados Unidos, foi o último impulso com o objetivo de mudar o estado das coisas na habitação através da tecnologia. Como resultado de seu fracasso ficou claro que a tecnologia era apenas uma parte menor do jogo de quebra cabeças da habitação. Com a construção de pequena escala, o investimento em instrumentos de industrialização era improvável. A fragmentação do mercado, sua ampla dispersão geográfica e as diferentes práticas de sindicatos e códigos de obra tornavam-na impraticável.

Mas nem tudo era negativo. A classe média alta que havia virado suas costas e abandonado o centro começava a voltar. A nova geração dos solteiros e yuppies concluíram que a vida no centro tinha muito a oferecer. O enobrecimento ocorria por toda a parte. Este, combinado com um interesse em história e preservação reforçado por novas leis fiscais que favoreciam a reciclagem de edifícios antigos, propiciou uma onda de reconstrução urbana, sendo que boa parte desta acontecia com a reciclagem do antigo estoque habitacional. Os valores imobiliários subiram e os edifícios antigos foram conservados e transformados em condomínios, escritórios e lojas. Isso fez com que o estoque de habitação para as famílias de rendimentos médios e baixos diminuísse ainda mais.

Os acontecimentos na esfera política tinham reflexos, o que não é surpreendente, no campo profissional da arquitetura e planejamento urbano. Era quase natural que em 1960 eu escolhesse o projeto de uma comunidade como objeto de tese. Nos anos 1980, quando eu dava aulas em Harvard, a habitação tinha desaparecido totalmente dos temas de tese. Museus, cemitérios, bibliotecas, edifícios para exposições eram então populares.

O pós-modernismo significou um interesse na história enquanto fonte de material. O novo ecletismo significava uma arquitetura gerada por preocupações pictóricas e descolada de suas raízes naturais em construção e terreno. A história oferece uma ampla gama de fonte de inspiração. Talvez fosse um reflexo adequado do clima político geral que a moda tenha caído no neoclassicismo —o lado mais elitista, sofisticado e o menos nativo da arquitetura do passado— ligado ao que havia de poderoso, controlado, autocrático. O interesse era em palácios, não em cidades; em grandes bulevares, não em mercados; simetria biaxial, não na adaptação ao local.

A publicidade ao redor do Habitat gerou uma série de encomendas interessantes: Habitat Porto Rico, Habitat Nova York para Carol Haussmen, Battery Park em Nova York para Sam Lefrak, Habitat Jerusalém para o Ministério da Habitação de Jerusalém, Operation Breakthrough e Fort Lincoln para a Agência de Reforma Fundiária (Redevelopment Land Agency) de Washington, D.C. Um



por um, esses projetos fracassaram em realizar seu papel. Cada um deles teve início com uma grande dose de barulho —contratamos engenheiros e especialistas em produção, construiríamos novas fábricas, balsas navegariam o rio Hudson com casas pré-fabricadas, ou instalariamos uma fábrica central na costa mediterrânea e transportariamos unidades pelo país. Porém, em todos os casos as despesas com aparelhagem e a incerteza quanto aos custos da construção comparados aos sistemas tradicionais fizeram com que os projetos fossem suspensos.

Em 1972 recebi a encomenda de projetar a Cidade Nova de Coldspring em Baltimore. Eu estava um pouco mais esperto e menos otimista quanto à industrialização e sugeri que deveríamos explorar ao mesmo tempo a construção convencional e a pré-fabricada. Coldspring deveria abrigar 4 mil unidades habitacionais em um terreno de quatrocentos acres. Deveria ser mais um dos novos empreendimentos de alta densidade com gabarito baixo. Em 1972 pensávamos que poderíamos construir mil unidades por ano e completar tudo em quatro anos. Por volta de 1974 tínhamos projetado seiscentas unidades ao ano. Mas em 1986 havíamos construído apenas um total de quinhentas. Mesmo então, a uma escala de mil por ano, a construção tradicional —testes de resistência, alvenaria e painéis pré-moldados— mostrou-se mais barata.

Coldspring avançou usando meios tradicionais de construção. Deu início a algumas inovações —a cobertura sob o qual podíamos acomodar os carros que permitiu uma densidade de vinte e três unidades por acre sem o uso de elevadores. Como Habitat, cada unidade tinha um jardim no térreo ou na cobertura. Como Habitat, foi um sucesso popular, construído com meios tradicionais.

Depois de Coldspring e do fracasso da segunda geração de Habitats, me dei conta que a ênfase em um sistema construtivo fechado era um equívoco. O futuro

pertenceria aos sistemas abertos nos quais partes componentes pré-moldadas desenvolvidas por diversas indústrias seriam reunidas num único edifício. Em um sistema fechado, achávamos que uma fábrica poderia produzir sistemas compatíveis que formassem todas as partes de um edifício —janelas, cozinhas, banheiros, estrutura, elementos de aquecimento e refrigeração. Em um sistema aberto nós podíamos juntar componente pré-moldados disponíveis, sistemas de paredes contínuas, elementos estruturais modulares e conjuntos mecânicos. Concluí que era o caso de tentar pensar na indústria como um todo coordenado para tornar componentes individuais compatíveis, do ponto de vista do dimensionamento e sob outros aspectos. Levou pelo menos outra geração antes que atingíssemos essa meta.

Era natural que o tipo de edifício que poderia por si só levar ao sistema aberto de industrialização nos anos 1970 e 1980 fosse a torre elevada. Era o único tipo de edifício, pelo menos na América do Norte, que era construído em grandes quantidades, enquanto a construção habitacional mínguava. Com o volume exequível, seu programa simples de amplos andares abertos, um centro e uma pele, significava que com um mínimo de coordenação era possível combinar sistemas de paredes contínuas, conjuntos de elevadores, aquecimento e refrigeração artificial e estrutura de aço. A eficiência impressionante da combinação de partes sem qualquer relação ainda está para se tornar lugar comum para outros tipos de edifícios.

Curiosamente, o lugar onde as idéias tecnológicas de Habitat tiveram significado foi naquelas partes do mundo onde continuou havendo um volume alto de construção habitacional: o Terceiro Mundo emergente —Hong Kong e Singapura. Esta última viria a ser o cenário para o único prosseguimento do que foi o verdadeiro Habitat, uma encomenda do armador Robin Loh para projetar a fábrica onde construiria novas habitações luxuosas e de classe média. Hoje as duas torres no centro da cidade construídas de modo convencional estão completas e uma estrutura de produção em seu estaleiro para um sítio grande



(com cornija e desenho de produção por Cipriano Da Re) espera um mercado imobiliário mais avançado para que possa ser lançada.

A pedidos de Robin Loh, nós fomos também para a Austrália, como urbanistas-chefe para um sítio de 4 mil acres na Gold Coast em Queensland. Um grande cassino e um complexo turístico seriam construídos como parte de Robina Newtown. A fábrica de Robin em Singapura deveria fornecer os módulos pré-fabricados. Mais uma vez, eu trabalhava com Dr. Komendant, que hipnotizava seu parceiros australianos com uma série em grande escala de hotéis, cassinos, arenas e centros de convenções.

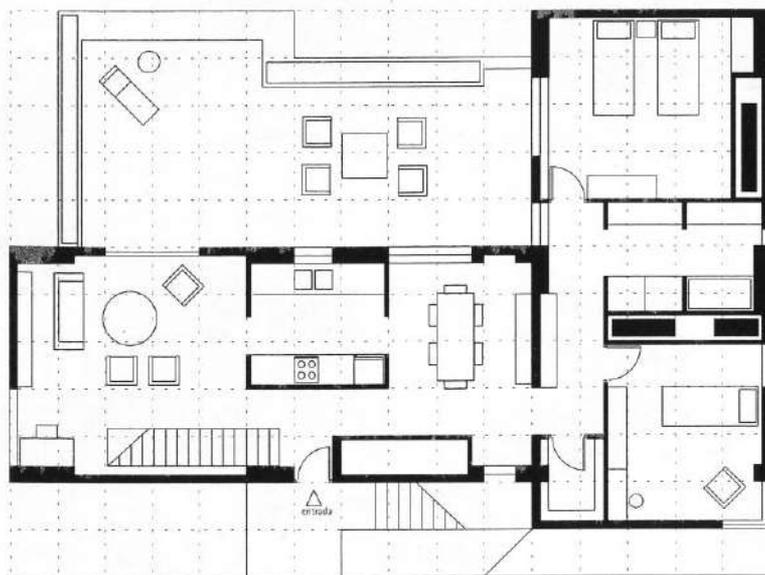
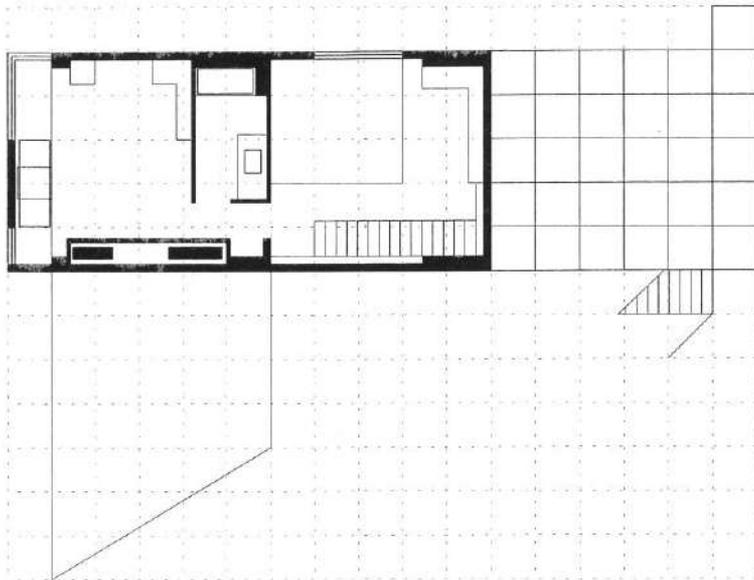
Uma vez que Habitat estava completo, sempre havia a tendência a se confundir duas idéias separadas e até mesmo diferentes: a noção da cela espacial pré-fabricada —uma idéia tecnológica— e a noção do renovador edifício alto, com seus equipamentos e jardins, aberturas e ruas ao ar livre —uma idéia ambiental. Eu sempre enfatizei a independência dessas idéias. As idéias ambientais de Habitat são centrais —os meios de se atingi-las através de sistemas construtivos abertos ou fechados, materiais leves ou pesados, construção tradicional ou inovadora são secundários—, como meios para um fim, não um fim em si.

A questão recorrente é: qual foi o impacto que Habitat causou no projeto de edifícios desde que foi concluído em 1967? É uma cobrança difícil para o autor de um projeto —o devido distanciamento é difícil e a perspectiva temporal é insuficiente. O que é óbvio é que a realização de Habitat ocorreu em um momento crucial do questionamento dos aís e conceitos do movimento moderno. Embora não seja geralmente chamado de pós-moderno ele foi, olhando retrospectivamente, definitivamente uma estrutura revisionista construída sobre as idéias de grupos como o Team 10 e que rejeitaram os modelos de habitação de Le Corbusier e Mies (Unidade de Habitação de Marselha, Lake Shore Drive). Propôs que os edifícios altos para habitação, escritório ou qualquer outra atividade podem e devem ser repensados ao nível fundamental dos ambientes que eles proporcionam e das possibilidades que a tecnologia oferecem para sua remodelagem. Essa atitude revisionista era acompanhada pela preocupação, talvez obsessão, em se manter a variedade e riqueza da forma dentro de um método construtivo dependente do uso múltiplo de elementos estandardizados repetitivos. Para mim, este ainda é um dos temas centrais da arquitetura contemporânea.

Desde 1967, para os arquitetos de minha geração que continuavam tendo interesse na cidade como um todo, as escolhas eram mais amplas do que antes: os primeiros trabalhos de Bofill na Espanha, os novos bairros e subúrbios de Paris, os hotéis com terraços de Cote d'Azur e a habitação em terraços nas colinas de Jerusalem, Haifa e Nazareth em Israel, que são equivocadamente atribuídos a mim. Isso dá a dimensão do impacto causado pela realização de Habitat.

O empurrão principal da vanguarda da profissão foi, todavia, em outro domínio —a geração conhecida e identificada por Scully e Jenks— outro tipo de pós-modernismo que eu discuti em alguma profundidade no número de dezembro de 1981 da *Atlantic Monthly, Private Jokes in Public Spaces*.

Talvez seja um erro considerarmos o impacto de Habitat pelo mundo afora e subestimarmos a questão do impacto que Expo e Habitat tiveram em Montreal. A abertura da Expo foi marcada por um momento de grande otimismo. Montreal foi colocada no mapa mundi. Tornou-se uma cidade universal. Os anos 1970 e o início dos anos 1980 foram períodos de convulsão social e política, separatismo, êxodo e recessão econômica para Montreal. Não obstante, devagar e sempre, o objetivo do grande plano da Expo começou a produzir resultados. Dentre os muitos terrenos sugeridos, a proposta de Robillard-van Ginkel, que foi finalmente aceita pelo Prefeito Drapeau, era situar as exposições na Cité du Havre, uma expansão da ilha Ste Helène e na ilha artificial de Notre Dame, criando assim uma extremidade de praia —uma janela para o rio. Prevendo a mudança para o porto industrial no fim do rio, todos nós acreditamos que essa mudança ao fim significaria que a beira do rio e o Porto Antigo seriam



reivindicados para a população de Montreal. Muitos anos se passaram e estive envolvido em muitos esforços de planejamento do CMHC em 1978, com a corporação para o desenvolvimento do Porto Antigo em 1980 e 1982, com audiências públicas em 1984 e 1986. Agora a sorte está lançada; elevadores de grãos foram demolidos, trilhos de estradas de ferro desviados, alpendres desmantelados e árvores plantadas. Vai levar mais vinte anos e foi mais lento do que em Toronto e Vancouver, mas a tendência que começou na Expo provou-se irreversível.

Antes de vender o Habitat, o CMHC vendeu também a terra adjacente. O empreendedor prometeu construir um paraíso tropical —uma estrutura de doze andares cercada por um jardim tropical com telhado redondo de vidro como uma alternativa para Flórida para os habitantes de Montreal. Talvez seja uma antítese do Habitat, criando um mundo artificial interno, enquanto Habitat vive com as estações, verão e inverno. Traz os elementos para si, se não literalmente, ao menos simbolicamente.

O escritório que fundei para a realização do Habitat prosperou depois de 1967, mas todas as encomendas eram estrangeiras. Nós fizemos uma loja em Maisonneuve West perto da Crescent Street, onde esboços e modelos eram feitos para Jerusalém, Singapura, México, Baltimore, mas nunca Montreal. Habitat foi um projeto polêmico e talvez o livro, *Beyond Habitat*, seja ainda mais controverso. Sua publicação em 1970 aborreceu muita gente.

Talvez a pessoa mais coerente em seu antagonismo tenha sido o prefeito Jean Drapeau. Ele queria construir uma torre na Expo. O grupo de diretores, e depois disso o governo federal, teve de escolher entre a torre e Habitat. Ele nunca desistiu da torre, pressionando seu arquiteto, comissionado para as instalações dos Jogos Olímpicos de 1976, para que incorporasse a torre no estádio. Mas parece que o destino de Drapeau era jamais conseguir

realizar sua torre. A torre Olímpica e o telhado retrátil para o estádio não eram factíveis nessa época e tentativas subsequentes de se fazer torres em Mount Royal e outras parte da cidade jamais chegaram a termo. Mas Drapeau era coerente ao tentar barrar qualquer esforço ou proposta que partisse de mim. Ele recusou a proposta de situar a Vila Olímpica na Cité du Havre perto de Habitat e os estádios Olímpicos na Ile Notre Dame, onde estavam toda a infra-estrutura e as linhas de metrô. Ele preferiu continuar colocando as coisas na direção do leste, artificialmente, reforçando, pensava ele, a parte francesa da cidade, quando parecia claro que toda a cidade tinha se tornado francesa. Ele se opôs a vários planos que desenvolvi para o Antigo Porto a pedido do governo federal, mas talvez o que seja mais crucial é que seu antagonismo mais generalizado fez com que eu não recebesse mais propostas de trabalho em Montreal por todos os anos 1970.

As coisas complicaram quando em 1976 fui excluído do grupo de dez escritórios de arquitetura convidados a participar na competição para Museu Nacional em Ottawa. Fiquei alarmado. A controvérsia de Habitat tinha afugentado todos os clientes particulares, especialmente os empreendedores do Canadá. Em Montreal as portas estavam fechadas e agora eu era expulso dos projetos federais. Escrevi para Trudeau, que era então primeiro ministro, e expus minha preocupação. Sua resposta foi amigável e encorajadora. Ele sugeriu que eu contatasse o Ministério de Obras Públicas, o que fiz. Realizei diversas viagens a Ottawa, encontrei-me com ministros e deputados. Me dei conta, intuitivamente, que um escritório de arquitetura sem envolvimento com a comunidade era um meio ambiente impróprio para o desenvolvimento de idéias.

Em 1978 fui procurado por Gerry McCue, diretor da Faculdade de Design de Harvard, que me convidou para conduzir o Programa de Desenho Urbano e assumir o papel de professor-chefe de Arquitetura e Desenho Urbano. Eu levei em conta as conseqüências. Teria



que estabelecer meu escritório em Boston, onde ensinaria pelo menos três vezes por semana. Como muito do meu trabalho era nos Estados Unidos, seria fácil. Mas para a continuidade deste eu teria de realocar alguns especialistas que vinham trabalhando comigo por anos. Eu queria manter meu escritório em Montreal, mas me dei conta que sem trabalho canadense, era apenas uma questão de tempo para que eu assumisse apenas Boston.

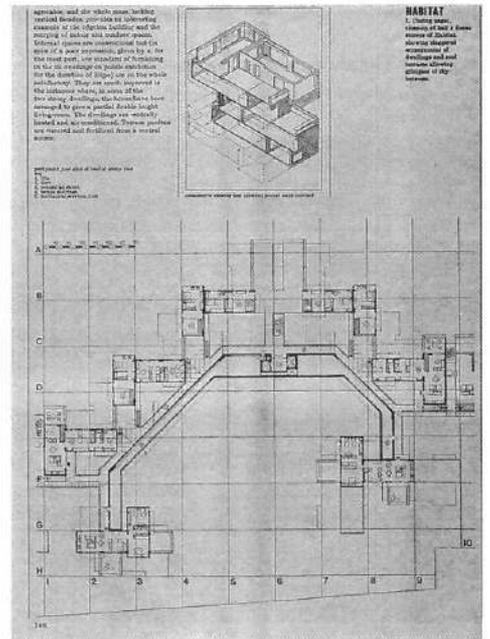
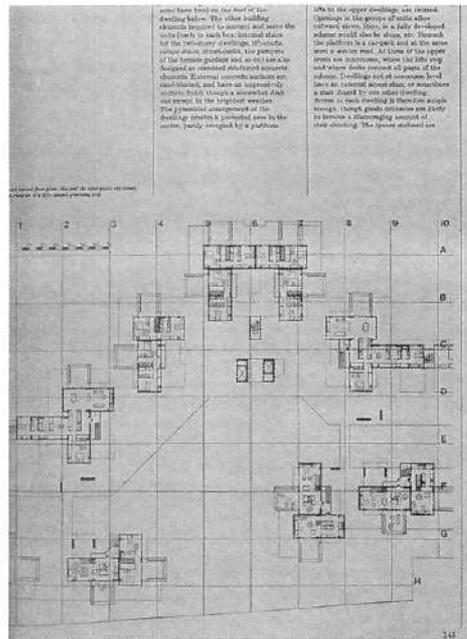
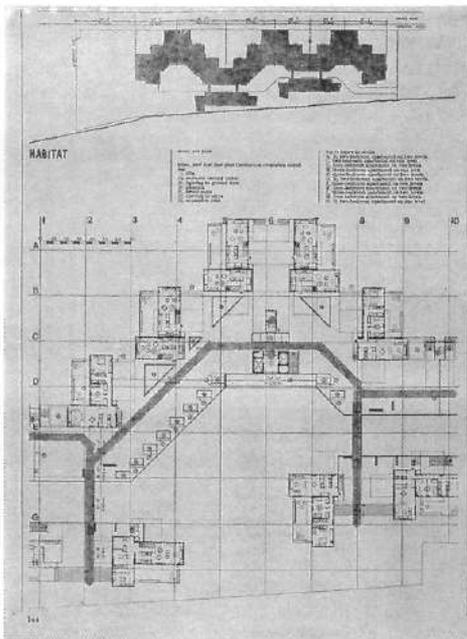
Apenas alguns meses depois de fundar o escritório de Boston, fui convidado para me associar à firma de Belzile, Brassard, Gaillienne, Lavoie em Quebec, com Sungur Incesulu e meu antigo sócio de Montreal, Maurice Desnoyers, para participarmos do concurso através de convites para o Museu da Civilização de Quebec. Foi surpreendente a nossa escolha como uma das cinco firmas convidadas a submeter propostas e não foi menos surpreendente quando vencemos o concurso e ganhamos a encomenda para conduzir a construção do edifício.

O Museu de Quebec foi uma reviravolta. Por anos estive ligado ao estereótipo de arquiteto "habitacional", enquanto em Jerusalém eu projetava diversas instituições —Yeshivat Porat Joseph, uma extensão do Museu Rockefeller, edifícios para a Universidade Bar-Ilan e para o Instituto de Pesquisas do Deserto— isso não causava impacto no meu trabalho na América. O projeto para o Museu de Quebec foi profundamente influenciado pela minha experiência em Jerusalém. Eu ajudei a restaurar partes da Cidade Antiga, lidei com o problema do passado e do presente e com a relação entre o antigo e o novo e ali, na Cidade Baixa —o Place Royale de Quebec nas margens do St. Lawrence, cercado pelas casas mais antigas da cidade— era a oportunidade de aplicar o que eu havia aprendido e fazê-lo no contexto da tradição cultural nórdica, atlântica e não na tradição mediterrânea, mulçu-

mana/otomana onde eu nasci. Para mim, o Museu da Civilização era de Quebec, da cultura do Canadá francês, e nada me provou melhor sua adequação do que o modo meio camuflado pelo qual ele emerge de seu entorno, completamente parte deste, ainda que seja claramente um edifício de 1986.

Quebec mostrou-se um momento crucial também em relação aos trabalhos no Canadá. Em 1983, com o Museu de Quebec em fase de construção, fui convidado para ser um dos vinte escritórios que submeteriam propostas para o Museu Nacional do Canadá e para o Museu Nacional do Homem em Ottawa e Hull, respectivamente. Uma nova competição, que substituiu a de 1976, fechou o ciclo. No momento em que eu decidi fazer um projeto para o Museu Nacional do Homem em Hull para participar do concurso, fui encarregado de fazer o Museu Nacional do lado de Ottawa, ao longo do parlamento. Por um ano, trabalhei com planos e conceitos com a intensidade e o comprometimento de quando projetei Habitat. Enquanto Habitat tinha a ver com casas e lugares de moradia e trabalho na cidade, a galeria tinha a ver com cultura, com cerimonial e arte. Se Habitat era o quarto de dormir da cidade, a galeria era sua sala de visitas.

Em 1985 o Museu de Belas Artes de Montreal anunciou seu intento de construir um grande anexo ao sul de Sherbrooke Street no quarteirão que é formado pela Crescent, Bishop e Maisonneuve, a 200 jardas do número 1335 da Maisonneuve, onde meu escritório funcionou nos anos 1970. Era o terceiro maior museu empreendido no

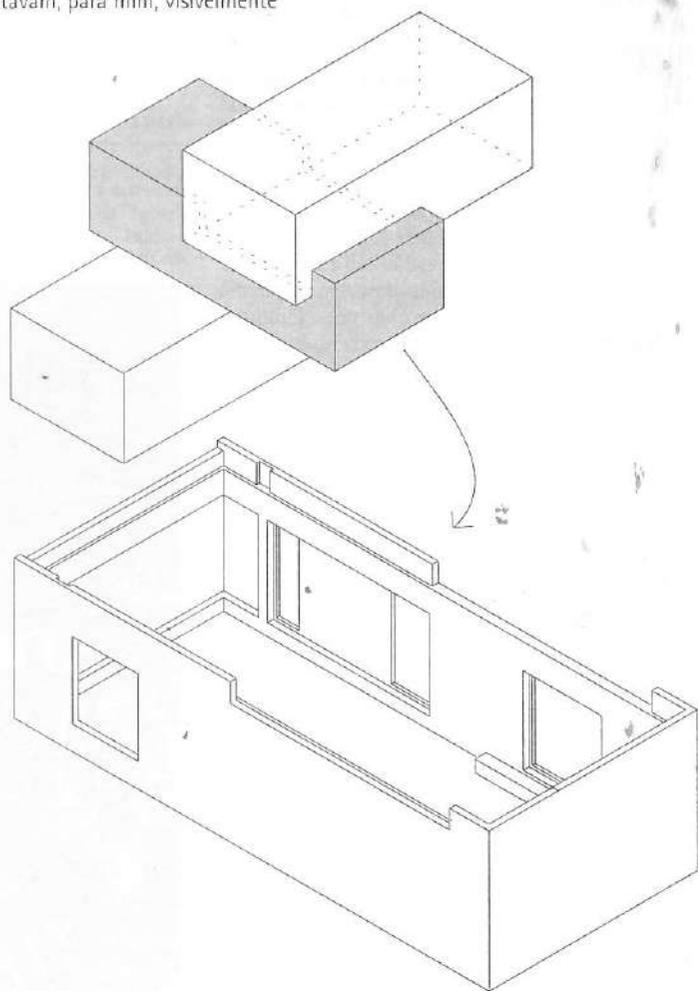


Canadá depois do de Quebec e de dois museus de Ottawa, e eu naturalmente me candidatei e fui incluído numa lista restrita. O Museu Nacional ficava bem dentro da construção, o que agradava aos curadores, diretores de museu e público. A seleção deveria ser feita por arquitetos do Canadá. Se eu fosse bem, seria meu primeiro edifício em Montreal depois de Habitat. Ponderei os problemas. Já tinha uma experiência em projeto de museu e nesse momento era considerado um especialista. Na entrevista eu afirmei que havia visitado cinquenta e três museus com curadores e funcionários na preparação para o projeto do Museu Nacional. Assinalei com ênfase, sem papas na língua, no momento da seleção para o Museu Nacional, nunca ter projetado um museu de belas artes, mas que isso não poderia ser usado contra mim (pensamos nas coisas mais primárias quando disputamos um edifício). Minha experiência de então não deveria ser levada muito a sério. A confiança conquistada com os projetos dos museus de Quebec e Ottawa prevaleceu e em 3 de julho de 1985 fui encarregado de projetar o anexo do Museu de Montreal. Mais uma vez, estava imerso com o ato de projetar e construir na cidade onde minha vida profissional tinha começado.

O projeto original de Habitat, complexo de 2 mil unidades concebido antes de ter sua escala reduzida, trabalha não apenas com habitação, mas com a noção de empreendimento urbano tri-dimensional de múltiplo uso —escritórios, hotéis e lojas. Minha preocupação com o uso misto e edifícios altos permanece. Sempre me perguntei como poderia dar conta dos constrangimentos ainda maiores e do problema difícil de um tecido urbano muito denso, como temos em Chicago e Nova York. Em 1985, duas semanas depois que fui nomeado para fazer o Museu de Montreal, ganhamos, junto com nosso cliente/empreendedor Boston Properties, o concurso para

o projeto de levantar o Columbus Circle no lugar do então Coliseum de Nova York. Nove milhões de m² incluíam o centro empresarial dos irmãos Salomon, trezentos apartamentos (exatamente o dobro de Habitat 67), um hotel de trezentos quartos e uma grande galeria de compras, tudo isso situado onde talvez seja o espaço mais importante de Nova York.

Minha agenda pessoal secreta foi ampla. O tema *Um jardim para cada um* (título do meu segundo livro), a idéia de criar um espaço humano e enriquecedor para o trabalho e a preocupação de projetar espaços públicos que reforcem a vida de rua da cidade, lugares extrovertidos contrastando com oásis privados introvertidos, tudo isso estava em minha cabeça quando fiz o projeto. Uma grande galeria em curva seguia a geometria do círculo ligando as ruas ao redor; estufas de cinco andares e apartamentos com salas envidraçadas suspensas e terraços que subiam do quadragésimo terceiro até o septuagésimo andar. O edifício culminou em um telhado em forma de pirâmide, de vinte andares, onde ficavam os apartamentos-terraço. Eu percebi que esse topo era igual em altura ao Habitat 67. Aqui tinha uma escala nova, talvez "A Cidade Nova". As restrições eram inúmeras e a densidade era imensa, mas as idéias que começaram a acontecer em Habitat estavam, para mim, visivelmente vivas e eram corretas.



A cidade: um ponto de partida para a habitação

Maria del Pilar Pérez Piñeyro

tradução
Diego Wisnivesky e
Flávio Arancibia Coddou

A autora agradece às seguintes pessoas pela colaboração através de entrevistas, depoimentos e opiniões: arq. Teresa Buroni – Setor Habitação do Centro Cooperativista Uruguai; arq. Noemi Alonso – Serviço de Habitação. Prefeitura Municipal de Montevideo; arq. Gonzalo Murel – Assessor Local do Serviço Integral à Habitação da Divisão Nacional de Habitação, do

Regulamentação Territorial e Meio Ambiente; arq. Hugo Gilmet – Unidade Central de Planejamento. Assessor; arq. Nelson Inda, Unidade Central de Planejamento, Diretor Divisão Planejamento Territorial; arq. Cecilia Lombardo e Laura Mazzini – Grupo de Estu-

dos Urbanos. Programa Casa Verde; arq. Charna Furman – Assessora Técnica. Programa Mujefa; arq. Raul Valles – Hacer Desur. Instituto Técnico; arq. Margarita Percovich – Presidenta Junta Departamental de Montevideo. Agradecimento especial aos arqs. Marta Cecilio, Jack Couriel e Mario Spallanzani – Grupo Habitat Instituto Técnico (Ex-integrantes do Setor Habitação do CCU) pelo acesso aos seus arquivos gráficos e bibliográficos, sem os quais não teria sido possível completar este artigo.

Maria del Pilar Pérez Piñeyro é escritora e jornalista especializada em temas urbanos, com cursos realizados na Faculdade de Arquitetura do Uruguai. É membro fundadora do Grupo de Estudos Urbanos – GEU desde 1980 e ex-integrante do Setor Habitação do CCU (1980-1985). Participou nas elaborações do **Guia da Cidade Velha de Montevideo** (1982) e na

pesquisa **Propuesta de rehabilitación de antiguas viviendas en la Ciudad Vieja de Montevideo, destinada a la población de bajos recursos allí afincada** (1983). Atualmente é editora de *América Latina, la Ciudadana*, boletim de notícias trimestral sobre a Conferência Habitat II sob ótica latino-americana, e modera uma Conferência Eletrônica sobre a mesma temática. Além de colunista da revista *Tres*, de Montevideo, colabora com diversas publicações latino-americanas.



Uma visão a partir da experiência cooperativa em Montevideo, Uruguai

A política social na cidade é uma política de fazer cidade e não de fazer assistência
Jordi Borja

Quando na moradia são marginalizados os aspectos arquitetônicos e urbanísticos, o custo econômico inicial pode ser menor, porém o custo social a longo prazo pode ser terrível
Jack Couriel

Notas

Jordi Borja é o urbanista catalão responsável pela implementação do processo de Descentralização na cidade de Barcelona nos fins da década de 80

Jack Couriel é arquiteto nascido em Juan Lacaze (Depto.Colonia, Uruguay). Desde 1970 é vinculado à problemática da habitação de interesse social em Montevideo

¹ Terceira Conferência (realizada de 5 a 16 de fevereiro de 1996). Preparatória da definitiva Conferência das Nações Unidas sobre os Assentamentos Humanos que será realizado em Istambul, na Turquia, de 3 a 14 de junho de 1996 (Habitat II)

Concebida como um projeto de integração social, a cidade como resultado exponencial da modernidade mantém nos anos contemporâneos pós-modernos sua vigência e ainda sua dívida pendente como projeto. Se a proposta dos séculos XVII e XVIII consistiu em racionalizar a cidade pensando-a como obra de arte, como artefato, com Ledoux, a habitação passa a ser objeto da disciplina arquitetônica. Durante o século XIX, com a emergência das utopias sociais, o projeto moderno conforma a plataforma que a vanguarda do Movimento Moderno continuará alimentando, fazendo da moradia de interesse social uma de suas principais premissas.

Em um mundo em crescente processo de urbanização, no qual se prevê para o fim do milênio mais da metade da população mundial morando nas cidades, a moradia para os setores de baixa renda continua constituindo um dos desafios cruciais para as políticas sociais dos Estados e dos governos das cidades. A degradação do espaço público e as insuficientes infra-estruturas urbanas capazes de difundir os serviços básicos requeridos, confirmam o chamado processo crescente da urbanização da pobreza e da segregação dos cidadãos assentados.

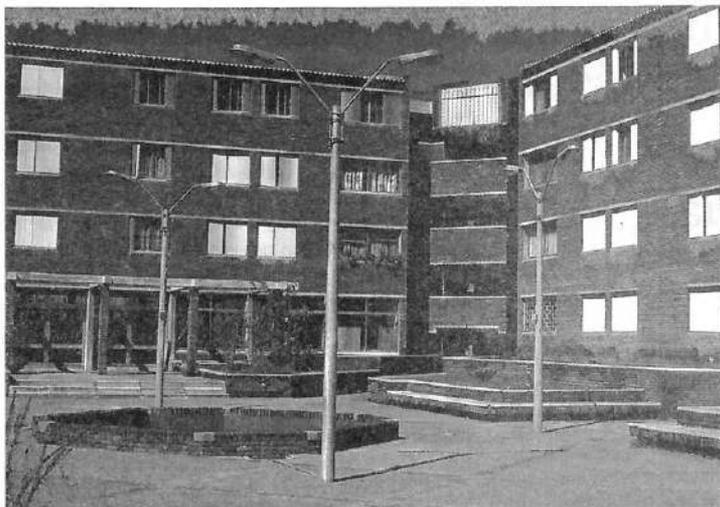
O debate na Terceira Conferência Preparatória do Habitat II, realizada recentemente em Nova York¹, centralizou suas diferenças de opinião em torno do reconhecimento do direito humano a uma moradia adequada. A posição contrária ao mesmo, liderada pelos Estados Unidos e acompanhada pelo Japão, não anunciam acordos alentadores. Estabelecido este direito na maioria das constituições dos países latino-americanos e no âmbito da perspectiva de uma integração regional, a ruptura —somando sua discrepância— no continente, foi provocada pela República Federativa do Brasil.

À luz desta desencantada década dos noventa, pretende-se analisar a experiência sem precedentes do movimento cooperativo habitacional no Uruguai desenvolvido a partir do final da década de sessenta, centralizando suas referências nas intervenções abordadas na cidade de Montevideo, encaradas pelo Centro Cooperativista Uruguio, o Instituto de Assistência Técnica que promoveu o sistema e que posteriormente assessorou a metade dos programas.

A partir dessa análise pretende-se levantar elementos a um debate que inclua as políticas habitacionais no âmbito de estratégias urbanas e culturais. Um debate que deve transcender além dos limites nacionais, abordando uma perspectiva regional e ainda planetária e comprometendo a comunidade internacional.

No Uruguai —da mesma maneira que no mundo inteiro— o interesse pela moradia social surge no século XIX a partir da iniciativa privada, tanto como proposta de especulação imobiliária (os cortiços, o Projeto do Falanstério de Montevideo nunca realizado e os Bairros Reus), como atitude filantrópica (Habitagens de Rossell e Rius), ou como programas que companhias industriais criaram para seus trabalhadores (Bairro Peñanol). O Estado abordou tentativas isoladas e parciais desde 1912 até que em 1937 cria-se o Instituto Nacional de Viviendas Econômicas (INVE) e em 1947, o departamento financeiro da Habitação do Banco Hipotecário. Somente na década de sessenta será possível estabelecer um marco jurídico, de crédito e institucional, proporcionando eficientes e inéditos instrumentos para abordar a gestão habitacional.





Cutsea 9. Pátio Central



Cutsea 9. Frente

Montevideo 1995: o desenho invisível de uma baía

Mais da metade da produtividade da República Oriental do Uruguai concentra-se na sua capital, em San Felipe e Santiago de Montevideo, implantada sobre a beira da baía, delimitada por uma península e uma montanha, onde desaguam águas plácidas de córregos contaminados. Quinze por cento de seus lares carecem das necessidades básicas. 150.000 árvores dão sombra a suas ruas e avenidas e a área de parques e espaços verdes reflorestados chega a 7.000 hectares; 80 por cento de seu plano urbano possui saneamento e quatro shoppings abastecem a uma porcentagem sensivelmente menor do que o total de um milhão e trezentos mil habitantes que ali residem: quase a metade da população nacional. O déficit habitacional chega a quase dez por cento, o analfabetismo a 2,3% e a esperança de vida ao nascer a 72 anos. A taxa de crescimento mal chega a 0,054%. A costa de Montevideo está freqüentemente afetada pelos fortes ventos dos pampas do sul, e os ceibos de flores vermelhas, sobrevivendo a eles, assumem tamanhos atarracados singulares.

A qualidade de vida de Montevideo é uma das mais altas das cidades da América Latina, porém o número de seus assentamentos precários chega a 195 núcleos. Um recente processo de descentralização política do governo da cidade permite a seus cidadãos discutir seus planos estratégicos e o orçamento da cidade. O perfume das glicínias difunde-se pelas ruas e praças na primavera.

A habitação: um território pendente

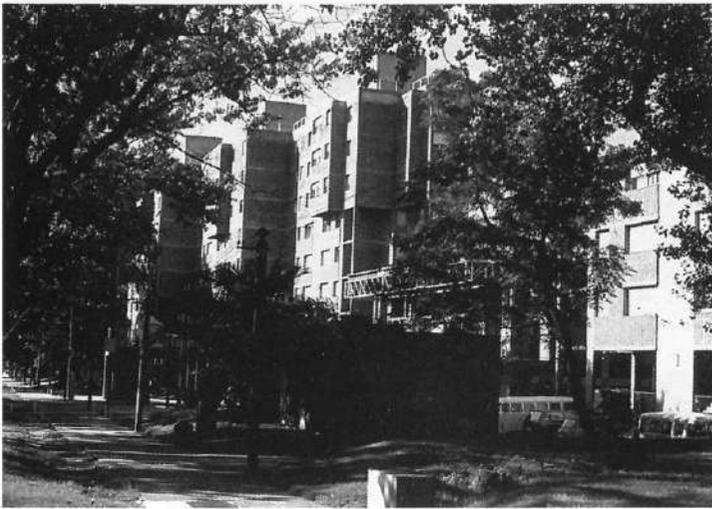
Quando em 1968, o arquiteto e então Senador da República, Juan Pablo Terra, concebeu a Lei Nacional de Habitação votada pelo parlamento no ano seguinte, estava consciente da imperiosa necessidade de estabelecer ao mesmo tempo uma Lei Nacional de Urbanismo. Esta, submetida a uma consideração parlamentar no mesmo ano da ascensão do governo de fato no Uruguai, perdeu seu efeito e nunca mais voltou a ser discutida.

Em 1972, o Centro Cooperativista Uruguai, num folheto divulgador de suas experiências, inclui tanto um mapa do país, com a localização das experiências, como um plano municipal, com as intervenções para o caso da cidade de Montevideo. Hoje, em 1995, quaisquer das instituições estatais, tanto nacionais como municipais (Direção Nacional de Habitação do Ministério de Habitação, Planejamento Territorial e Meio Ambiente e Prefeitura Municipal de Montevideo) como o citado instituto, passaram a ter um material gráfico que permite facilmente visualizar as intervenções habitacionais nos territórios correspondentes. Gonzalo Murel, arquiteto e Assessor Local do Serviço Integral de Acesso à Habitação, do Ministério da Habitação, Meio Ambiente e Planejamento Territorial admite que "o território não existe, os planos habitacionais são feitos abstratamente".

Uma das observações que se fazem ao movimento cooperativista dos anos 60 e 70 é exatamente sobre suas dificuldades para em conseguir relações adequadas com a malha urbana existente. Hoje, estará ocorrendo algum progresso no sentido de melhorar este aspecto, o da ausência de uma dimensão territorial nos planos e nas realizações dos conjuntos habitacionais?

Montevideo 1968: o desenho de pessoas percorrendo caminhos

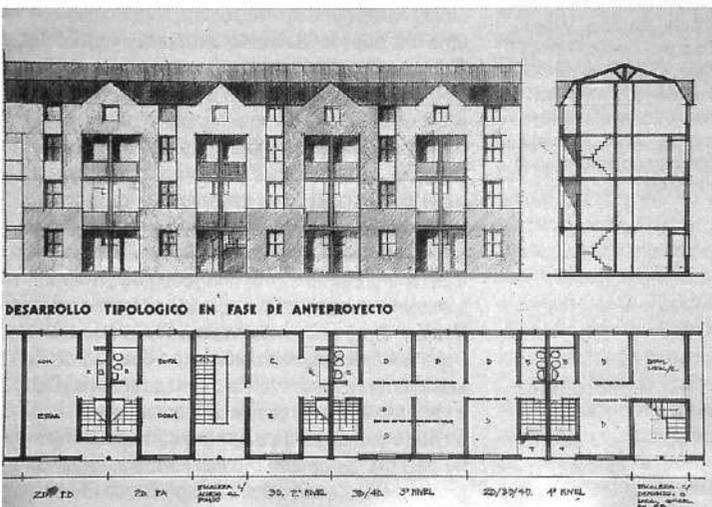
A chamada geração de 68 no nosso país viveu com algumas particularidades as mesmas questões dos movimentos políticos latino-americanos e do maio francês. No parlamento discutia-se uma Lei Nacional de Habitação; nas ruas os estudantes queimavam ônibus protestando contra o aumento das passagens, foram reprimidos e Liber Arce, Susana Pintos e Hugo de los Santos foram as primeiras vítimas. O Movimento de Libertação Nacional Tupamaros tomou a cidade de Pando, simulando um cortejo fúnebre que levava as armas dentro do caixão, e a música e os filmes dos Beatles percorriam Montevideo de ponta a ponta. O teatro independente ensaiava Libertad Libertad com o elenco do teatro El Galpón, os roqueiros de Montevideo começavam a cantar em espanhol e o semanário *Marcha* organizava seus festivais de cinema, exibindo *Me gustan los estudiantes*, realizado clandestinamente por Mario Handler com um grupo da Universidade voltado para a filmagem de insetos. Por sua vez, os artistas do Dibujazo traçavam linhas de liberdade no ar, enquanto os sindicatos nas ruas manifestavam: "Trabalhadores e estudantes, unidos e adiante". Marta e "Chaco" tinham que dividir seu tempo entre todas essas atividades, seus estudos na Faculdade de Arquitetura e seus compromissos com a moradia de interesse social, percorrendo o sistema cooperativo habitacional, no contexto de uma sociedade hiper-integrada, dessa maneira suscitadamente descrita.



Complejo Boulevard.
332 unidades, arquitetos
Sprechmann, Viglicca,
Villamil e Bascans

Conjunto Intercoope-
rativo: Mesa 2.
Conjunto sem contexto
urbano. 381 unidades

Covfi. 50 unidades.
Inserções corretas das
soluções de alta
densidade no contexto
urbano, arquiteto
Mario Spallanzani, 1971



Covigoes. Obra nova,
plantas e fachadas



Covigoes. Reciclagem e
Obra Nova, 37 unidades,
equipe técnica Hacer de
Sur, 1992

O cooperativismo habitacional: uma canção conhecida se musicaliza

Em 1966, um empréstimo do BID possibilitou no Uruguai as experiências-piloto de cooperativas habitacionais realizadas pelo sistema de mutirão, viabilizando assim uma modalidade de gestão na área habitacional que se fixaria e se estenderia por todo o país, com uma eficácia e a uma velocidade inédita no meio. Em 1990, a mesma instituição financeira internacional exigia a eliminação desse sistema entre as linhas de crédito de um fundo habitacional que um incipiente Ministério de Habitação, Planejamento Territorial e Meio Ambiente, pretendia conformar. A comunidade financeira internacional estabelecia assim no país uma tendência que se confirma de maneira crescente no mundo inteiro nessa década pós-moderna, a clara prioridade, nos programas habitacionais, para os créditos individuais frente aos coletivos. A não concessão do caráter de direito humano ao direito à moradia por parte dos Estados Unidos, na citada conferência preparatória de Habitat II em Nova York, explica-se também no contexto dessa tendência: os países ricos negam-se a comprometer parte de seus orçamentos na cooperação internacional nesse assunto.

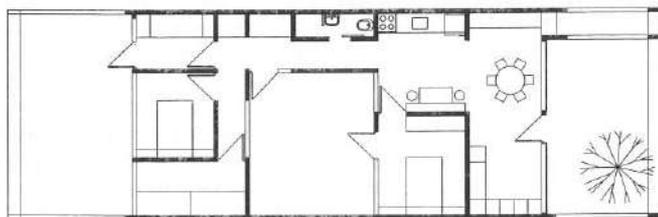
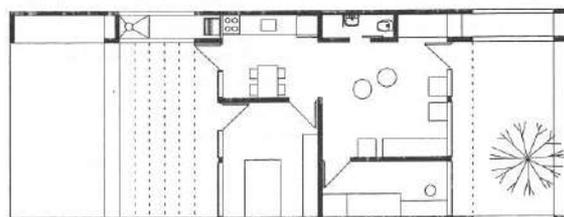
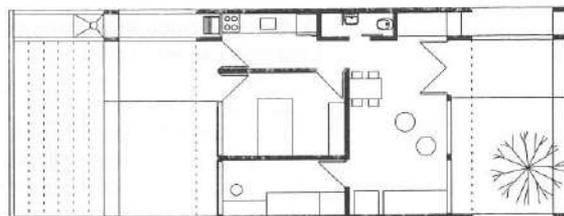
Quando no ano de 1968 discute-se e finalmente aprova-se no Uruguai uma Lei Nacional de Habitação, a avaliação positiva daquelas experiências-piloto possibilitaram a inclusão daquela modalidade como um capítulo a mais, entre as diversas modalidades de gestão que eram propostas, considerando-a contudo como uma experiência pontual e sem muitas expectativas. Superadas as dificuldades iniciais próprias de uma nova modalidade (incluindo a desconfiança dos próprios interessados e alguns setores acadêmicos e políticos de esquerda por causas "ideológicas"), em 1975 um em cada dois empréstimos solicitados ao Banco Hipotecário do Uruguai para a construção de mo-



Cooperativa Covine 8.
Alternativas de tipologias



Cooperativa Covine 8.
Espaços de transição e muretas: constantes de desenho



Estudo de tipologia para cooperativas de recursos menores, com o objetivo de máxima economia, sistematização construtiva, infraestrutura mínima, flexibilidade no esquema de serviços, crescimento e diversificação da tipologia

2 A equipe promotora dessa iniciativa esteve integrada pelos arquitetos Saúl Irueta e Miguel Cecillo.

3 Entre os arquitetos que integraram o Setor Habitação, na área do projeto, ou que trabalharam contratados em determinados programas podem ser citados adicionalmente — ainda que correndo o risco de algum esquecimento— alguns nomes: Mariano Arana, Ana Gravina, Nelson Irida, Juan Carlos Vanini, Viglicca, Villamil, Bascans, Livni e Thomas Sprechman. A partir do ano de 1975 a equipe reduz-se significativamente. Cecilio, Couriel e Spallanzani renunciaram em 1991

radias correspondiam ao regime cooperativo em uma das duas modalidades propostas: mutirão e financiamento.

O Centro Cooperativista Uruguiaio, a instituição que tinha promovido aquelas experiências-piloto, tinha sido fundado no princípio da década de sessenta, na conjuntura de um país que tentava superar, mediante uma estratégia de caráter desenvolvimentista, a crise econômica surgida em fins dos anos cinquenta. Em 1965, decide-se criar o Setor Habitação², com o objetivo de promover o sistema de produção cooperativa nesse campo. Nesse mesmo ano é aprovado o Plano Nacional de Desenvolvimento elaborado pela Comissão de Investimentos e Desenvolvimento Econômico (CIDE) e em base a seus orçamentos concretiza-se o citado marco jurídico que permite inaugurar no país um fenômeno inédito no meio, tanto em seus aspectos qualitativos como em sua dimensão: um tipo de "boom do cooperativismo habitacional" que se desenvolverá nos últimos anos da década de 60 até meados de 70.

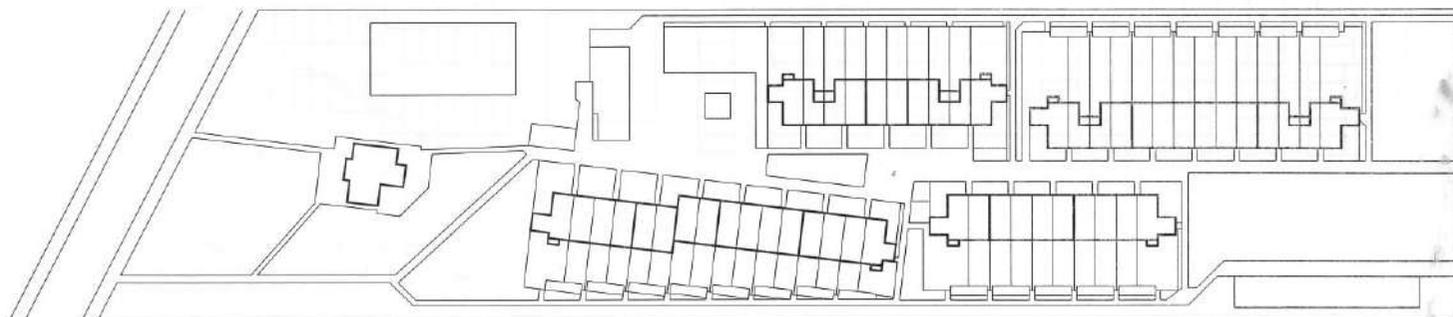
O arquiteto Mario Spallanzani, um dos integrantes daquela equipe pioneira, será o único que continuará por mais de 25 anos. "Foi um empréstimo do BID que estava 'disponível', como acontecia às vezes com o dinheiro que o Estado recebia emprestado, e que se não era utilizado perdia-se, e que permitiu-nos experimentar o sistema. Todos os empréstimos do BID precisavam de uma contrapartida uruguiaia e como esta era sempre difícil de ser conseguida em dinheiro, com o duplo objetivo de resolver esta situação, e baixar custos, tivemos a idéia de propor a contrapartida do mutirão. Tínhamos referências nórdicas sobre o sistema cooperativo, porém o mutirão em si foi uma invenção local."

A nova organização implicou na simbiose de uma forma organizativa, a cooperativa, e uma forma de trabalho, a construção por mutirão: uma associação de famílias que frente à necessidade comum de moradia juntam o esforço e a iniciativa de todos os seus membros para solucioná-la de forma conjunta.



Cooperativa Covine 8.
Espaço comum

Cooperativa Covine 8.
Planta do conjunto, 50
unidades, arquiteta Marta
Cecilio, 1982. Selecionado
no Segundo Concurso de
Obra Construída (1980-
1992) convocado pela
Sociedade de Arquitetos
do Uruguay. Integra
exposição itinerante de
arquitetura no Uruguay



A experiência teve a virtude de recorrer a uma tradição de autoconstrutores (tradição por outro lado muito latino-americana), alimentada particularmente em nosso país por um grande contingente de mão-de-obra disponível, muitas vezes até mesmo especializada, formada por sucessivas levadas de imigrantes espanhóis e italianos, e que tinha edificado setores de muitas cidades uruguaias e particularmente Montevideo. A crise econômica do país nos anos 50 aprofundada na década de 60, também afetou esses "autoconstrutores", sendo-lhes impossível sozinhos entrarem na aventura de levantar um teto. A esta experiência soma-se a tradição rica das organizações populares no país, particularmente a dos sindicatos de trabalhadores. A sólida trama social constituiu uma plataforma muito firme que garantiu a viabilização e os inêditos resultados da experiência.

A Lei Nacional de Habitação, constituirá um marco jurídico de particular relevância no mapa regional latino-americano. O mesmo apóia-se em princípios de caráter programático tais como o direito que tem toda a família, quaisquer que sejam seus recursos econômicos, de ter acesso a uma moradia adequada e o princípio que confere ao Estado a responsabilidade de criar condições para que este direito seja efetivado. Isso supõe uma política planejada, integrada nos planos de desenvolvimento geral do país, que outorgue preferência aos grupos de recursos escassos, mas que englobe o conjunto do problema, chamando todos os organismos de direito público de algum modo vinculados ao tema, para cooperar. A lei estabelece portanto um mecanismo preparado para que possa durar fundamentalmente vários decênios, e seja capaz de operar com cifras diferentes em condições diferentes e com distribuição diversa dos recursos. A fixação das metas concretas e as políticas para cada período devem estar claras em planos elaborados pelas repartições técnicas do governo e remetidas ao parlamento, devendo estes planos serem completados por planos anuais de ajuste e estabelecimento de tarefas para cumprir todo ano.

Manutenção de imagens e desencontros aparentes

Será dentro de uma postura crítica em relação à cidade funcional dos CIAM abordada pelo Team X —ideologia predominante na década de 60 em nosso país— e dentro do marco dos postulados também modernos e "sessentistas" referidos ao compromisso social do profissional conformados no Uruguai de 1960 através da Lei Orgânica da Universidade e da discussão do Plano de Estudos da Faculdade de Arquitetura, que será estruturada a conjuntura profissional e ideológico-projetual capaz de permitir a busca de soluções alternativas ao problema da moradia de interesse social.

A ideologia do Team X, ainda como reação à doutrina dos CIAM, evidenciou entretanto em suas realizações contradições similares, ainda no âmbito de visões reais de caráter antropológico em suas teorias, como os conceitos de identidade e de associação, noções alternativas em respeito aos tradicionais valores de higiene e zoneamento funcional. A intenção de integrar-se à cidade pré-existente, descartando o desenho de uma cidade ideal, acaba chegando em um utopismo similar. Ambas plataformas constituem em muitos aspectos duas formalizações diferentes de um mesmo projeto moderno como atitude. Os CIAM eliminarão a rua e a praça das cidades tradicionais e, ignorando pré-existências, buscando estabelecer necessidades universais e racionais, propondo a standardização, como premissa para as colaborações de tipologias de moradia que satisfizeriam necessidades básicas com os mínimos elementos.

Por outro lado, o Team X, assim como pretende inserir-se e respeitar a cidade existente, reelaborando nos conjuntos habitacionais as ruas e praças

tradicionalmente urbanas, as concretizações dessas intenções se transformarão em verdadeiras cidades autônomas, alheias à complexa malha da cidade contemporânea. Tendo formalizações diferentes, abandonando a linguagem dos quarteirões isolados, como o conjunto contínuo de Golden Lane, será impossível evitar o resultado de espaços desertos e sem uso algum, ainda que pensados para serem intensamente usados. O ponto de vista em comum continuará sendo o interesse pelo homem e o compromisso social. Um homem com necessidades universais para uns, um homem com necessidades próprias de uma determinada cultura para outros.

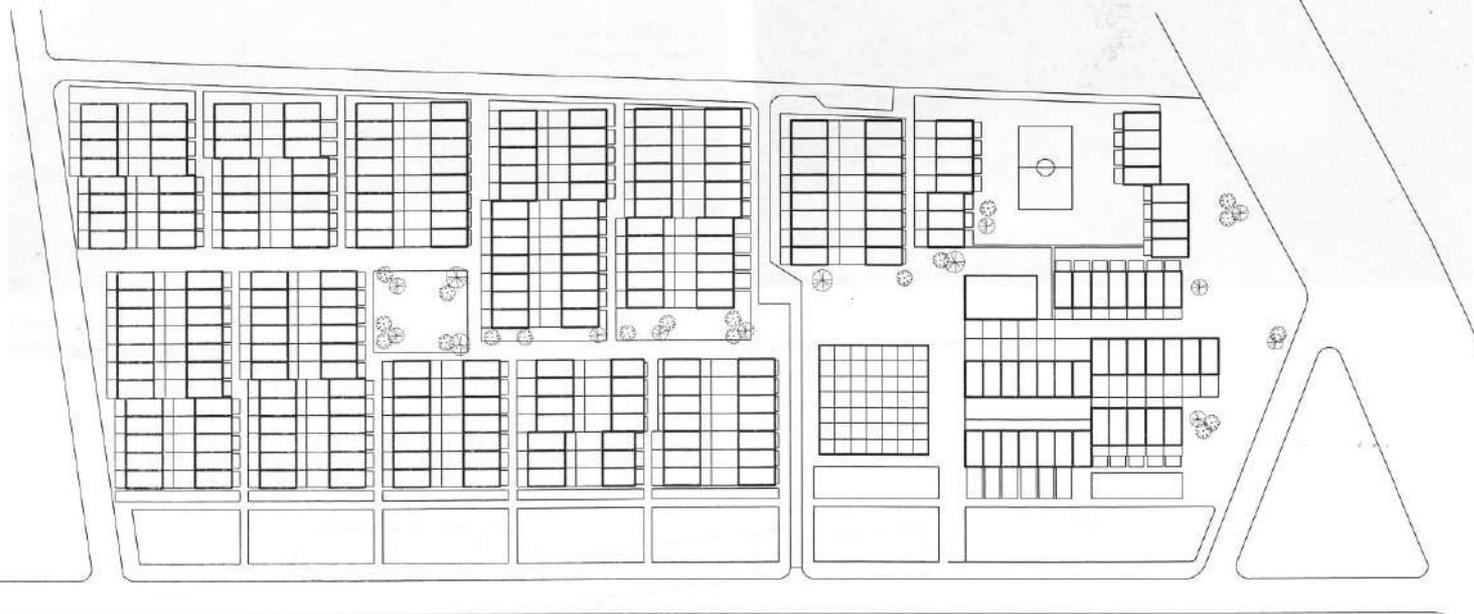
A década de sessenta foi também a década da geração do anonimato em muitos campos da criatividade e muitas das realizações do movimento cooperativista foram sepultadas debaixo da sigla de seus institutos de assistência técnica e resultam em obras socialmente anônimas. Entretanto, existem autores que tiveram um papel chave na viabilização dessa experiência. A necessidade de estudar sistemas de construção que se adaptaram a uma autoconstrução organizada, resultou em significativas doses de criatividade e imaginação por parte de seus projetistas. O estudo de arquitetos silenciosos como Mario Spallanzani e outros, como Rafael Lorente Mourelle², assim como do empenho de outras gerações ligeiramente mais jovens que acreditaram no sistema e se comprometeram com ele para estudá-lo e aperfeiçoá-lo, como os arquitetos Marta Cecilio e Jack Couriel, nos levam a nomes que seria importante destacar, como resposta a uma época que considerou como necessidade ética (hoje muito discutível) o ocultamento dos nomes próprios.

Podemos distinguir três períodos: o período da gestação, invenção, primeiras realizações e apogeu (1966-1975); o período de transição e de revisão crítica de alguns postulados (1975-1990) e, finalmente, o período atual, dos anos noventa.

Conjunto Intercooperativo: Mesa 3. Planta de Conjunto, 257 unidades, 1971

Conjunto Intercooperativo: Mesa 3. Espaços de transição e espaços comuns eram mais importantes que sua relação com o entorno. Constatase a apropriação do usuário na excelente manutenção destes espaços

Conjunto Intercooperativo: Mesa 3. Fachada do conjunto



Cidades introvertidas e cidades em malha (1965-1975)

Será a positiva avaliação realizada a partir de três experiências-piloto de cooperativas de mutirão de pequeno porte e baixa densidade realizadas no interior da República⁴ que possibilitará à gestão posterior de um fenômeno macro. A experiência deu certo porque tinha reunido tradições, materiais e procedimentos vinculados ao lugar e ao meio e a uma conjuntura e deixou portanto uma marca profunda no imaginário popular da moradia de interesse social no Uruguai, e particularmente em Montevideo, gerando influências em regiões vizinhas do continente, como a experiência de habitação social em São Paulo, entre 1989 e 1993.

Naquelas primeiras experiências, já vislumbravam-se os elementos que caracterizarão o desenvolvimento do processo posterior: a criação de espaços comuns, a definição e o desenho de todos os elementos do espaço exterior, o estudo de tipologias de acordo com as necessidades e modos de vida do usuário e uma adequada pesquisa e criação de tecnologias apropriadas a tradições do lugar e à modalidade do mutirão que se aprofundarão ao longo do tempo.

Na cidade de Montevideo serão abordados nessa primeira etapa programas de médio e grande porte, nas duas modalidades, de "mutirão" e de "financiamento". As primeiras se localizarão em zonas suburbanas com resoluções de baixa densidade, e as segundas, em zonas urbanas com soluções fundamentalmente de alta densidade.

Diante da ausência total de uma política urbana e de uma estratégia fundiária destinadas à implantação da moradia, a localização dos conjuntos aconteceu com os prédios dispostos, pode-se dizer,

ao acaso. Contudo, as localizações naquelas zonas suburbanas, com carências em serviços e infraestrutura, não podem ser encaradas como as piores, sobretudo se comparadas às dos atuais programas de moradia de interesse social, já que algumas daquelas conseguiram inserir-se muito próximas a interessantes centros periféricos existentes (Mesa 2 em Peñarol e Mesa 3 em Colón).

Tipologias e Tecnologias

Uma das aplicações mais significativas do movimento foram as elaborações de tipologias que partiram das necessidades do usuário, introduzindo elementos inovadores na história do projeto da moradia social, como a dupla orientação e sua flexibilidade, a determinação de um espaço frontal de transição em relação à rua, o espaço do fundo vinculado à cozinha para o caso de moradias ao nível da rua, assim como o espaço comum de estar e copa. Estas tipologias levaram em conta o crescimento e foram elaboradas em seus variantes de planta baixa e dois níveis, possibilitando a introdução de comércio.

Por outro lado, a tecnologia do mutirão utilizada implicou em abordar "pré-fabricações

artesanal" (pré-fabricação de lajes de tijolo para os fechamentos horizontais) combinadas com pré-fabricações industriais de alguns outros elementos de manipulação e colocação artesanal, como os vigamentos de concreto para portas e janelas. O tijolo como material básico de construção e de revestimento tem permitido uma ótima manutenção da imagem dos conjuntos ao longo do tempo. Assim, os jardins frontais propostos ligaram-se também a alguns antecedentes de conjuntos de moradia de interesse social, tanto do século passado (bairros de habitação para trabalhadores da ferrovia, construídos pela companhia inglesa correspondente) como do século XX.

Legibilidade e apropriações

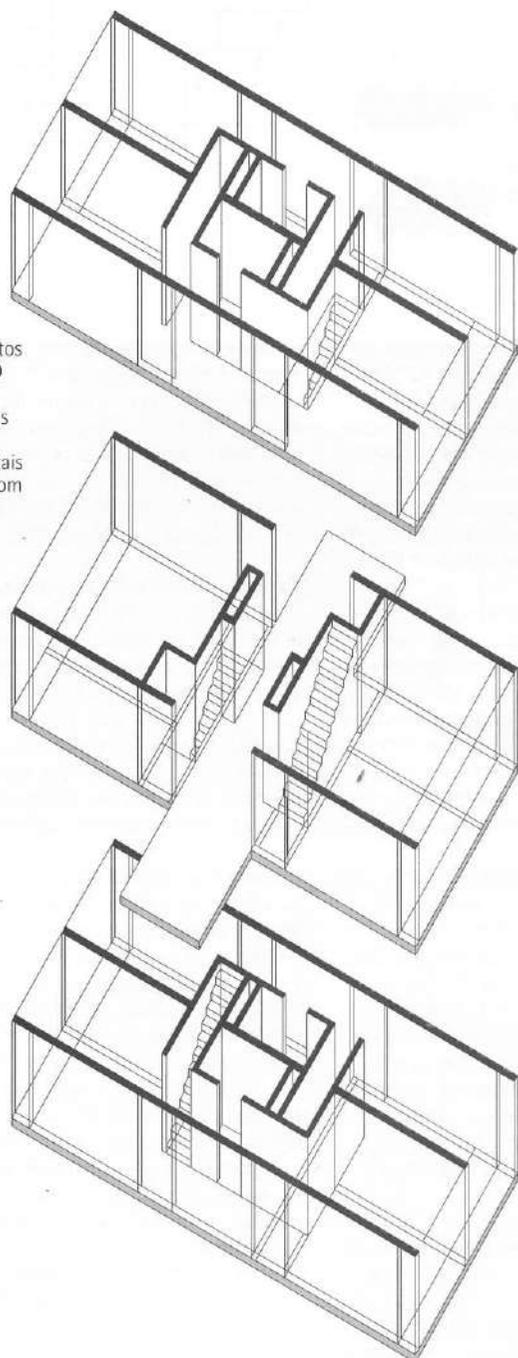
O desenho de ruas internas e muretas delimitando os jardins frontais, estudados com a mesma intensidade que os espaços tradicional e exclusivamente "próprios" da moradia, constituíram elementos que deram visibilidade e legibilidade aos conjuntos, possibilitando a apropriação e a manutenção destes espaços por parte do usuário. Marta Cecilio recorda as intensas discussões para manter no orçamento esses elementos de projeto.

Imagens

A disposição das habitações em formas longitudinais, conformaram espaços comuns como parte do programa do conjunto: ruas, praças, salões de múltiplo uso, serviços comuns e oportunamente serviços comerciais. Tanto em zonas urbanas como nas suburbanas, a implantação do desenho de "cidades dentro da cidade" foi uma constante, em ambas modalidades. Boas resoluções foram obtidas em zonas centrais da cidade (Complexo Boulevard, Cooperativa de Economia e Crédito). A imagem dos conjuntos nas áreas suburbanas e nas realizações por Mutirão, com soluções de habitação de baixa densidade, mostraram, particularmente nos programas de grande porte, uma maior dificuldade em relação ao entorno. Dado que não houve neste



Tipologia de conjuntos de alta densidade. O sistema proposto organiza as unidades em relação às circulações horizontais a cada três níveis, com as unidades duplex



4
Constituiu-se em três experiências abordadas em Salto, Fray Bento e Isla Mala (25 de Maio, Éxodo de Artigas 1 e 2. Cooperativas constituídas por 25 a 30 habitações.)

5
Jack Couriel **Arquitectura desde la periferia**, 1 y 2. Conferências na Faculdade de Arquitectura, outubro de 1995.

6
O Grupo de Estudos Urbanos (GEU) constituiu-se por arquitetos e estudantes a partir de 1980. Abordou uma gestão de promoção do patrimônio arquitetônico e urbanístico da cidade, conjuntamente com trabalhos de pesquisa. O organizador e coordenador do grupo foi o arquiteto Mariano Arana, hoje prefeito da cidade de Montevideo. Atualmente o grupo continua abordando pesquisas de caráter mais pontual (Revitalização do Bairro Sul de Montevideo, 1991-1992) participando de seminários e encontros. Muitos de seus integrantes têm responsabilidades em diferentes áreas da Faculdade de Arquitectura e em algumas áreas da gestão da cidade.

primeiro momento o estudo de variedades tipológicas, as disposições longitudinais das habitações, ainda conformando quarteirões, geraram contudo quarteirões sem atributos urbanos, ao constituir quarteirões com frente mas com as laterais cegas que confrontavam a malha urbana. Eram mais importantes os espaços comuns da cooperativa para si do que a sua relação com o bairro. Os quarteirões resultantes tinham então, como os blocos CIAM, frente, mas suas laterais eram cegas.

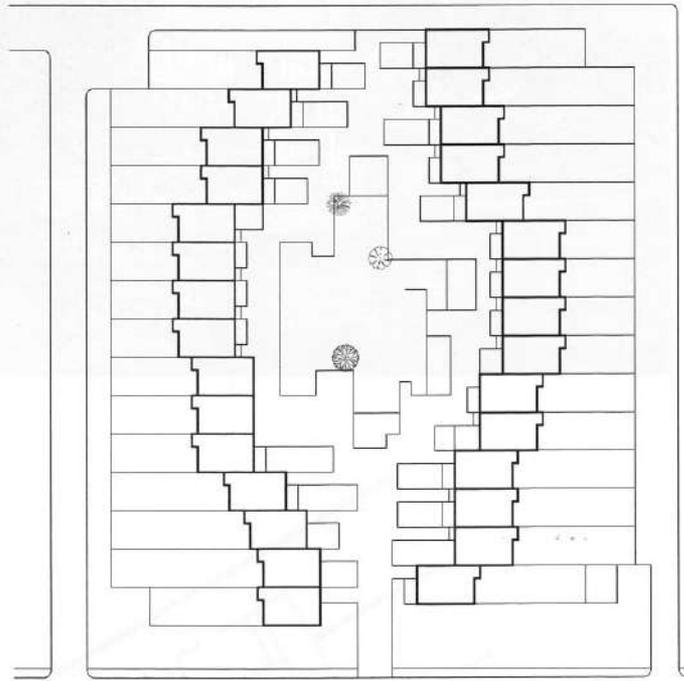
Os conjuntos de baixa densidade e de grande porte resultam, muitas vezes, numa imagem de monotonia carente dos atributos urbanos de uma cidade variavelmente entrelaçada, conformando mais um "célula de cidade" em si própria. De todas as maneiras, nessas mesmas zonas suburbanas, dado o forte caráter desses conjuntos, podem ser considerados como pontos de referência para o entorno e geradores de outras leituras em seus arredores: atributos possíveis de potencialização em processos futuros.

De modo sintético Jack Couriel conclui que "...para mim existem três movimentos paradigmáticos, exemplos de empreendimentos culturais que cumprem simultaneamente um empreendimento modernizador e de desenvolvimento nacional autônomo: o caso do Muralismo mexicano abordado por Siqueiros, Diego Rivera e Orozco entre as décadas de 20 e 40; o cinema do neorealismo italiano surgido no período do segundo pós-guerra e finalmente algumas experiências do cooperativismo de moradia em mutirão no Uruguai. Todos têm algo em comum: a maneira como encaram criativamente os fundamentos específicos em cada disciplina, como os protagonistas expressam um compromisso social que incorpora um projeto transformador e, finalmente, como cada um deles consegue chegar a um nível de comunicação relevante com as pessoas..."⁵



Cooperativa Covimt 1
Acesso e espaço comum.
Há 27 anos de sua construção, a apropriação do usuário e a manutenção dos materiais é excelente

Cooperativa Covimt 1.
Planta de Conjunto. 30 unidades, arquiteto Mario Spallanzani, 1969



Buscando alternativas (1975-1990)

O segundo período corresponde à transição durante a ditadura militar implantada em junho de 1973. Em 1975, é cortada a linha de crédito e são fechados os Institutos de Assistência Técnica (O CCU será mantido trabalhando com os programas que tinha começado). Tendo chegado ao seu momento culminante começa abruptamente a declinar a experiência cooperativista. As cooperativas construídas passam assim, durante este período, a constituir movimentos de resistência e a Federação da Moradia de Cooperativas de Mutirão lidera um dos movimentos sociais mais significativos e importantes de oposição ao regime de fato.

Será contudo nesse período que algumas pautas de projeto começarão a ser analisadas por uma equipe do Setor Habitação do Centro Cooperativista Uruguaio⁶, sendo abordada uma pesquisa exaustiva, da qual tiram-se conclusões relativas a algumas de suas limitações, afirmam-se as conquistas e são pensadas as sugestões e alternativas. Coloca-se o problema da imagem urbana na baixa densidade de grande porte, a relação com a trama pré-existente, assim como o problema da necessidade de estudar diferentes tipologias que contemplem as diferentes localizações das moradias no conjunto. Alguns desses elementos já estão introduzidos na Cooperativa Covicenova e em Covim 8.

O trabalho analítico e as conclusões elaboradas por tal equipe foram apresentados ao Segundo Congresso Nacional de Arquitetos (organizado pela Sociedade de Arquitetos do Uruguai em 1983), já à luz de uma abertura democrática. Este evento tem particular importância pela qualidade dos trabalhos apresentados em relação à temática habitacional, assim como pelo ambiente de esperança com expectativas de uma mudança na opressiva situação social e política que vivia o país, vislumbrando a possibilidade de reivindicar o regime cooperativo e de recuperar o perdido compromisso ("sessentista") do arquiteto com a sociedade.

Aquele estado de ânimo coletivo impregna também outros acontecimentos do começo da década, como o trabalho obstinado que o Grupo de Estudos Urbanos⁷ realizou desde 1980, um trabalho de consciência pública sobre o patrimônio urbanístico e arquitetônico, no qual, à sombra do neoliberalismo triunfante, estava sendo arrasado por um "boom" da construção que demolia indiscriminadamente partes da cidade, deteriorando o ambiente urbano.

Dentro desse processo de resistência ao processo depredador, propõe-se pela primeira vez no meio, a reutilização do estoque habitacional existente na cidade, como uma maneira alternativa de enfrentar o problema da moradia. Esta alternativa era favorável não somente em termos de economia urbana —já que aumentava-se o campo habitacional diante do aumento de unidades de moradia nas operações de reciclagem e utilizava-se infraestrutura existente obtendo metragens de construção a custos mais baixos que na nova obra— mas também em termos sociais, já que propunha a possibilidade de manter em áreas centrais da cidade a população de baixa renda ali fixada. Essa hipótese é verificada em uma pesquisa realizada pelo Grupo de Estudos Urbanos e também apresentada ao citado Congresso, propondo a redução de custos através do mutirão. Em 1984, as arquitetas Laura Mazzini e Cecilia Lombardo⁸, começam a gestão da "Casa Verde", gestão que apesar de levar seis anos para concretizar o início das obras em 1991, abriu brecha para outras experiências similares.

Outro evento significativo em meados dos anos oitenta, foi a constituição de um concurso (convocado pela Prefeitura Municipal de Montevideo) para reciclar o bairro Reus Sul, um conjunto habitacional do fim do século passado que havia sido parcialmente demolido e seus habitantes (de baixa renda) desalojados no período da ditadura. A iniciativa constituía um reconhecimento das possibilidades de reutilizar o estoque habitacional existente, e o projeto vencedor era a confirmação da nova atitude projetual, sintetizada no reforço da malha urbana existente.

Neste período são também significativos os elementos e novas concepções introduzidas em realizações abordadas pela equipe do CCU na área de outra modalidade de gestão de moradia social: a dos Fundos Sociais. Estas realizações, buscarão francamente vincular-se com a malha urbana, inserir-se em âmbitos respeitando e potencializando pré-existências e abordar e flexibilizar as tipologias.

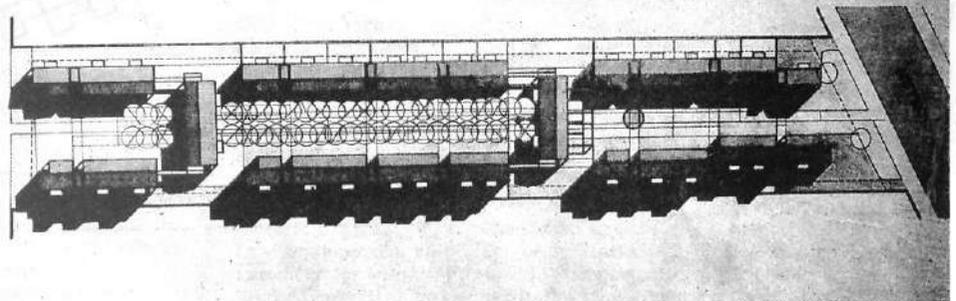
Campos artificiais e campos reais

Hoje, na pós-moderna e desencantada década dos 90 as condições mudaram a partir de muitos pontos de vista. Com o advento da democracia em 1985 foram acumuladas as expectativas com relação às energias que o Estado investiria na moradia de interesse social, depois de mais de uma década de ditadura e em um momento de crise aguda da economia. As linhas de crédito para as cooperativas foram reabertas, porém nenhuma das duas modalidades, e em particular a dos mutirões, contavam ou contam com os estímulos necessários. A princípio dos 90 entra em cena uma nova instituição executiva: cria-se o Ministério da Habitação, Planejamento Territorial e Meio Ambiente, responsáveis pela instrumentação das políticas de moradia, que por mais de uma década, foram assumidas por um órgão financeiro estadual: o Banco Hipotecário do Uruguai. Por outro lado, o compromisso social do técnico dos anos 60, tem dado lugar à outros "compromissos" e a "especificidade em moradia" não conta com nenhuma valorização por parte do setor dos profissionais. Para os estudantes de arquitetura, pertence ao capítulo de uma história nacional sem interesse. "Dramática é a nossa falta de espaços de discussão. Neste país já não fazemos debates francos, é difícil explicitar as diferenças e possibilitar instâncias de intercâmbio".⁹



Cooperativa Covim 1. Espaço comum e espaços delimitados de transição frente às unidades: uma constante de desenho nos conjuntos cooperativos.

Cutisa. Implantação do Conjunto



Cutisa 6. Espaço comum. Detalhe



7
Arquitetos integrantes do GEU. A gestão pretendeu viabilizar as conclusões da pesquisa que tinha sido realizada em 1983. **Propuesta de rehabilitación de antiguas viviendas en la Ciudad Vieja de Montevideo, destinada a la población de bajos recursos allí afincada** apresentada no Segundo Congresso Nacional de Arquitetos do Uruguai

8
La imagen de los conjuntos habitacionales de baja altura. La experiencia del CCU Montevideo, 1983.

Trabalho apresentado ao II Congresso Nacional de Arquitetos do Uruguai (não publicado). Trabalho de pesquisa abordado pelos seguintes integrantes do Setor Habitação: Cecilio, Marta; Gravina, Ana e Spallanzani, Mario (Centro Cooperativista Uruguio, Setor Habitação)

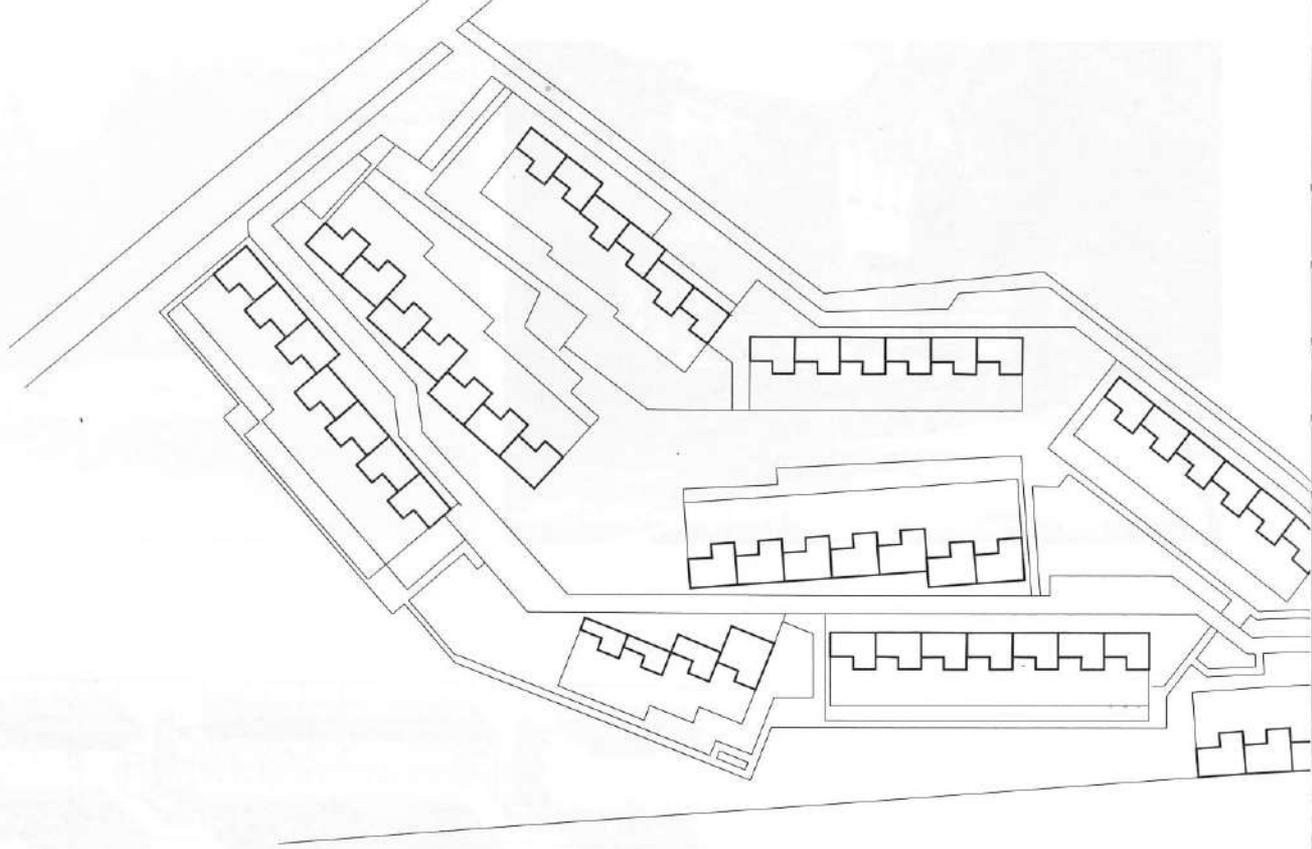
9
Entrevista com Jack Couriel e Marta Cecilio



Cutisa 4. Espaço comunal

Finalmente a realidade de uma trama social gravemente desconexa e diluída, em contraposição com aquela situação de país "hiperintegrado" dos anos sessenta, desestimula as tentativas de abordar coletivamente a solução de diferentes necessidades sociais, como é, em particular, a problemática da habitação. A redução da atividade industrial, entre outros fatores, obrigou os agentes a buscarem no mercado informal de trabalho e, no "emprego múltiplo", a maneira de subsistir. A carência de um salário como também a ausência de hábitos e horários de trabalho e a debilidade das diversas organizações sociais — ainda tão fortes durante a década dos oitenta por exemplo — afetam tanto a tomada de compromissos de trabalho remunerado como o destino de horas de esforço próprio em mutirões. Aquela experiência e esta modalidade, porém, estão muito enraizadas no imaginário popular, mas como em um tipo de aspiração. O trabalho social requer dedicações e exigências da maior intensidade.

Paralelamente a situação habitacional dos setores de baixa renda também requer respostas mais urgentes e o Estado tem recorrido ao desenho dos chamados Núcleos Básicos Evolutivos, de baixo custo e localizados em lugares da cidade sem maior valor, mas onde o custo da terra se apresenta "mais acessível" e o único possível. Para a vereadora Margarita Percovich, "desta forma tem se concentrado espacialmente a pobreza na cidade. Têm-se criado verdadeiros campos de guerra." Os assentamentos precários realizados "voluntária e naturalmente" há anos em algumas zonas da cidade e construídos com suas próprias tecnologias (os chamados Cantegriles no Uruguai, edificados com a utilização de materiais desperdiçados variados: latas, madeiras, etc...), apresentam tramas sociais mais integradas que os assentamentos constituídos de violentas e desconexas tramas sociais que são geradas nos novos conjuntos habitacionais de interesse social, especialmente os chamados Núcleos Básicos Evolutivos.



Mesmo assim recorre-se à busca e à experimentação do uso de novas tecnologias aplicadas em outros meios (chamadas tecnologias alternativas), que prometem não apenas diminuir custos como também simplificar procedimentos construtivos, que facilitem o mutirão.¹⁰ Nenhuma destas intenções, até este momento, têm apresentado resultados satisfatórios, nem do ponto de vista do desenho nem de seus custos. A experimentação de novas tecnologias, requer sempre um tempo de experimentação.

Experimentar estas novas tecnologias juntamente com setores de baixa renda seria a coisa mais "ética" a se fazer do ponto de vista profissional? A experiência das tecnologias aplicadas durante o movimento cooperativo parece também pertencer a um capítulo morto da história dos processos construtivos em nosso país.

Além disso, aqueles elementos de definição dos espaços exteriores e facilitadores das apropriações espaciais por parte dos usuários, estão obviamente ausentes como resultado de "redução de custos".

No início da década de noventa, aquelas experiências de habitação social, encaradas nas áreas centrais da cidade —mesmo a nível de experiências-piloto— mediante a reabilitação do estoque existente e construindo nova moradia em terrenos baldios, utilizando o sistema de mutirão nas mais complexas operações de reciclagem —têm dado nos melhores resultados, tanto do ponto de vista do desenho como a partir da ótica social para os grupos de menor renda. A partir daquela experiência inicial de "Casa Verde", foram feitas experiências de igual êxito, mesmo que com outro caráter, como MUJEFA —empreendida por mulheres chefes de família¹¹—, experiências de maior envigadura e resultados significativos para a cidade,

como a reciclagem de um setor de um quarteirão localizado na Cidade Velha —Covicivi— e outro na área central da cidade —Covigoes.¹² Todas estas experiências têm percorrido a inovadora modalidade da construção através de mutirão em processos de reciclagem. Mesmo pontuais, estas experiências sugerem alternativas viáveis e de êxito, tanto para a habitação social como para a consolidação da cidade.

Desejos e contas pendentes

Aparentemente, apenas encaradas no âmbito de um ato real (e de desejo) de construção de cidade, as soluções de moradia poderiam garantir resultados positivos no âmbito de nosso projeto moderno inconcluso.

O direito humano a uma moradia adequada deveria explicitar-se, mesmo em sua especificidade própria, como o direito humano à saúde; indivisível e interdependentemente (de acordo com o caráter de todos os direitos humanos), no âmbito de um direito humano prioritário nestes tempos urbanos,

o direito humano à cidade. Os indicadores urbanos, deveriam mesmo assim somar ao conceito de déficit habitacional, o conceito de déficit de cidade. As pesquisas em torno da temática habitacional deveriam transcender os exaustivos estudos relativos à elaboração de tipologias de superfícies mínimas e núcleos básicos de caráter evolutivo e os achados de tecnologias mágicas.

De Carlo colocava naquele significativo ano de 1968: "...Ao mesmo tempo, temos o direito de perguntar "por que" a moradia deve ser o mais barata possível e não, por exemplo, o mais cara; pois, ao invés de realizar todo tipo de esforços para reduzi-la aos mínimos níveis de superfície, de espessura e de materiais nunca tentamos fazê-la espaçosa, protegida, isolada, confortável, bem equipada, rica em oportunidades para a intimidade, a comunicação, o intercâmbio e a criatividade pessoal. Na realidade ninguém pode ficar satisfeito com uma resposta que apela à escassez de recursos quando sabemos quanto se gasta em guerras, na construção de mísseis e sistemas antibalísticos, em projetos espaciais, na invenção de necessidades artificiais..."¹³

Fernando Viviescas,¹⁴ jovem arquiteto colombiano, colocou que as cidades teriam que ser ambicionadas e desejadas profundamente: "... Não basta a racionalidade do plano que pretende "corrigi-las"; os discursos inteligentes, porém vazios, que pretendem desconhecer a intuição e o mistério, isto é, a complexidade, se perdem no meio do caminho [...] Os povos têm suas cidades de acordo com a sua capacidade de desejá-las. Porque elas fazem parte do imaginário coletivo que move a sociedade: elas marcam seu horizonte reivindicativo".



Cooperativa Exodo de Artigas 1. Planta de Conjunto

Cooperativa Exodo de Artigas 1. Espaço comum. Departamento de Rio Negro, 25 unidades, arquiteto Mario Spallanzani, 1967



Bibliografia

Bocchiardo, Lidia **Las viviendas de Rossell y Rius** Instituto de História da Arquitetura, Faculdade de Arquitetura, Documento, Montevideo, 1977

Bonduki, Nabil **Arquitetura e Habitação Social em São Paulo**. 1989-1992 São Paulo, 1993

Boronat, Yolanda; Risso, Marta **La vivienda de interés social en el Uruguay: 1970-1983** Fundação de Cultura Universitária, Montevideo, 1992
 Caetano, Gerardo; Rilla, José **Historia Contemporânea del Uruguay** Editorial Fin de Siglo, Montevideo, 1994

CCU 1972. Sector Vivienda Publicación CCU, Montevideo, 1972

Chucca Goitia, Fernando **Breve Historia del Urbanismo** Alianza Editorial, Madrid, 1968

Garabelli, Lorenzo **La vivienda popular en Europa en los años 20 y 30** Fundação de Cultura Universitária. Montevideo, 1993

Lei Nacional de Habitação Lei nº 13.728. Dez 1968 e Lei nº 16.237 (Substitui artigos da lei nº 13.728)

Lombardo Cecilia e Mazzini, Laura (Grupo de Estudos Urbanos) **Experiencia Piloto 'Casa Verde' en el Barrio Sur de Montevideo (1984-1991)** Trabalho apresentado no Encontro de Buenos Aires (não publicado) Montevideo, 1991

Nahum, Benjamin, Eng (Centro Cooperativista Uruguaio. Sector Habitação). **El Cooperativismo de Ayuda Mutua en el Uruguay: Una alternativa popular y autogestionaria de solución al problema de la vivienda** Trabalho menção honrosa no Primeiro Concurso Ibero-Americano de Informes da construção organizado pelo Instituto Eduardo Torroja (não publicado), Montevideo, 1983

Prefeitura Municipal de Montevideo, Unidade Central de Planejamento **Montevideo en Cifras** Montevideo, 1995

Prefeitura Municipal de Montevideo, Unidade Central de Planejamento, **División Planeamiento Territorial** Montevideo. **Visión de Ciudad** Montevideo 1994

Terra, Juan Pablo **La Vivienda Fasciculos de Nuestra Tierra** Montevideo, 1969

Viviescas, Jose Fernando: **El ciudadano y la calidad del espacio** en publicación *Foro Económico: Formar una Ciudad*. Santafe de Bogota. 1985

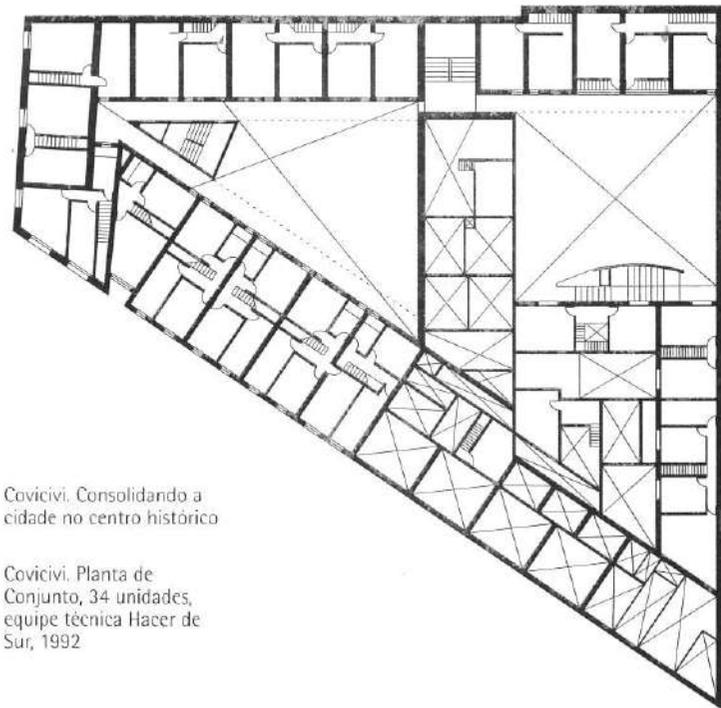
10 Trata-se de algumas experiências abordadas por convênio entre a Prefeitura Municipal de Montevideo e Instituto de Assistência Técnica

11 Cooperativa MUJEFA. IMM. 12 habitações. Cidade velha. Assessoria técnica: Arq. Charna Furman

12 Cooperativa COVICIVI. IMM (34 habitações na cidade velha) e Cooperativa COVIGDES (37 habitações no bairro Goes de Montevideo). Assessoria técnica: Instituto de Assistência técnica: HACER DESUR. Equipe integrada por Valles, Raul; Ibarra, Luis; Muttoni, Ricardo; Mazzeo, Jose Luis e Ubilla, Ana entre outros

13 De Carlo, citado em Kenneth Frampton **História crítica de la arquitectura moderna** Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 1981, p 282

14 Jose Fernando Viviescas **El ciudadano y la calidad del espacio in Formar una Ciudad Forum Económico**, Santafe de Bogotá, out 1995. Viviescas é arquiteto e professor associado do Magistério em Urbanística da Universidade Nacional de Colômbia



Covicivi. Consolidando a cidade no centro histórico

Covicivi. Planta de Conjunto, 34 unidades, equipe técnica Hacer de Sur, 1992

Kibutz - exame de uma "quasi-utopia"

Vittorio Corinaldi

Vittorio Corinaldi nasceu em Milão, Itália, em 1931, emigrando para o Brasil em 1939. Arquiteto formado pela FAU-USP, desenvolve atividade profissional em Israel, onde radicou-se em 1956. Contribui periodicamente com diversas publicações, principalmente sobre aspectos práticos e teóricos do planejamento para as comunidades kibutz. Professor convidado na FAU-USP no ano de 1986, ganhador do Prêmio Olímpico de Israel por projetos de edifícios esportivos e participante oficial da 2ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo.

Do mesmo autor ver **Modernismo periférico** Óculum 5/6, jan/dez 1994, edição maio de 1995 pp 16-21.

A menos de 50 anos de sua independência, Israel é hoje um país que em muitos aspectos se aproxima do 1º mundo: apresenta um progresso econômico acelerado; uma estrutura social e política que —embora com falhas— se assemelha à das democracias constitucionais; um processo de preponderância dos critérios científicos e racionais nos desenvolvimentos agrícola, industrial e administrativo; uma criação cultural rica e genuína —dentro das limitações e solicitações contraditórias de uma sociedade pluralista, formada por grupos e indivíduos vindos das mais variadas origens, e submetida por décadas a um desgaste contínuo no plano da segurança individual e coletiva.

Sua situação geográfica; sua posição diante de um conflito político e militar de natureza complexa e prolongada; sua singular constituição humana —todos estes e mais outros fatores— colocaram o país no foco do interesse internacional, com um relacionamento (ora simpatizante, ora antagonico) sempre desproporcional às exíguas dimensões de seu território. E muitas de suas realizações são examinadas e estudadas à luz de conceitos e preconceitos resultantes de uma herança secular, em que o esforço pela sobrevivência física e cultural se faz sentir em todas as fases da história do povo judeu.

E embora admitindo que sob o fundo desse esforço se sobrevivência imposto pela sociedade dominante surgiram também aqui ou lá manifestações pouco edificantes de usufruto material ou de elitismo espiritual que serviram de alimento às idéias anti-semitas em todas as épocas, não se pode negar porém que o essencial da criação espiritual e material desse povo sempre se caracterizou por um universalismo de alto valor ético, capaz de ultrapassar todos os limites do sectarismo nacional ou religioso.

É nessa categoria que se coloca o kibutz —uma das realizações mais originais da Israel moderna e uma das experiências mais significativas em matéria de concentração dos seres humanos em comunidades.

Essa experiência social única nasceu das condições de extrema penúria com que se defrontaram os primeiros imigrantes judeus chegados à Palestina dos primórdios do século XX, e absorveu suas características ideológicas do pensamento profético judaico conforme expresso no relato bíblico, e das idéias socialistas e revolucionárias européias, que facilmente encontraram adeptos entre os jovens mais esclarecidos das miseráveis e discriminadas massas judaicas da Europa oriental —Rússia e Polônia em especial.

O que é sem dúvida notável é o fato de que tais condições de escassez e tais origens de séculos de discriminação, não levaram a uma reação vingativa ou a uma colonização individualista expansionista e aventureira tipo "Far West", nem a um desalojamento coercivo de populações ou a emprego humilhante de mão de obra "indígena". Pelo contrário, o que inspirou os primeiros "colonizadores" judeus da Palestina foi uma convicção da necessidade de efetuar através do exemplo pessoal uma profunda transformação no homem judeu, restituindo-o ao trabalho manual e agrícola, e incentivando-o para a ligação com a terra, para as profissões técnicas, para a auto-defesa ativa e para uma renovação cultural cujo sintoma mais forte foi o renascimento da língua hebraica como instrumento de comunicação corrente e não apenas como veículo obsoleto de orações, nas quais a milenar aspiração de volta ao país dos antepassados revestia-se de um misticismo passivo e resignado.

Certamente impelidos pela necessidade e pela angustiante falta de recursos (já que os instrumentos de fomento e desenvolvimento normalmente proporcionados pelo estado eram totalmente inexistentes), voltaram-se os pioneiros do kibutz para a organização em comunas, capazes de lhes dar coesão e solidariedade frente às condições adversas, ao mesmo tempo pondo em prática a auspiciada transformação da estrutura econômica do povo.

Devido a seu caráter absolutamente voluntário e sua orientação leiga e progressista, essas comunas atraíram desde logo o melhor da juventude da época, o mais avançado da elite intelectual, o mais dedicado e espontâneo da vanguarda humana. E realizaram aquilo que para

muitos parece uma concretização da utopia: o estabelecimento em bases completamente igualitárias de uma sociedade moderna e atualizada onde o dinheiro não circula e a propriedade privada é inexistente. E não por acaso elas vieram a desempenhar um papel consciente e de primeira linha no estabelecimento, na defesa e no desenvolvimento do país independente.

Delas emergiram líderes de incontestável estatura não só política, mas principalmente moral: homens e mulheres de extrema simplicidade, modéstia e austeridade de costumes, mas de elevada consciência social frente ao indivíduo e sua dignidade como tal, e frente ao coletivo e suas exigências em campo econômico, organizacional ou ideológico.

Em fusão de valores individuais e coletivos se revelou num regime interno de democracia participatória direta e aberta, que se ampliou por todos os campos da atividade do kibutz, e se traduziu num movimento de amplas dimensões, que veio a agregar todas as comunidades kibutz (cerca de trezentos em todo país) e estabelecer normas conjuntas de comportamento e critérios de julgamento praticamente em todos os setores de sua ação —alguns deles (como o setor educativo por exemplo) possuidores de características especialíssimas e únicas —características que por si só constituíam um foco de atenções e estudos profissionais mundo afora, devido ao avançado grau de sua técnica educativa e à motivação consciente de criação de novos quadros humanos que a inspirava.

Qual é o motivo, porém, de abordar este tema em uma revista de arquitetura?

Como foi dito, mesmo nos abstraído do caráter global da comunidade, cada um dos fatores que compõe o kibutz se revela como um campo experimental, no qual são testadas idéias, teorias ou feitos, à luz de sua aplicação prática sobre um organismo social vivo.

Também o setor habitacional e de planejamento se enquadra nesta classificação: seja pelos programas específicos de projeto e construção que devem atender hábitos e necessidades diferentes dos convencionais; seja pela forma como é conduzido o processo de tomada de decisões também em questões de habitação e ambiente físico pela totalidade da comunidade; seja pela estrutura particular do trabalho de projeto, que por carecer de padrões anteriores, teve que criar seu próprio mecanismo de pesquisa e de estudo das funções que vêm a compor a organização do kibutz.

Mais ainda, o movimento kibutz iano criou um órgão próprio de planejamento que centralizou essa atividade, dando ocupação a uma considerável equipe de arquitetos, técnicos e pesquisadores provenientes das próprias fileiras do kibutz.

Não tendo que competir no mercado profissional, esse órgão pôde se permitir atividades que normalmente escapam às finalidades de qualquer escritório de arquitetura —mesmo os maiores dentre eles: atividade editorial, seminários e debates diretos entre os arquitetos e a comunidade dos "clientes", pesquisa de técnicas construtivas incentivada pelo volume numérico considerável das construções e pela concentração organizacional destas através de uma administração centralizada.

Sendo eu próprio de longo tempo ligado a esse organismo, sempre enxerguei nele um protótipo de organização ideal para o trabalho do arquiteto. Mais ainda, o planejamento do kibutz como célula social completa e orgânica, sempre me pareceu uma experiência digna de observação — pela sua natureza que reúne em escala piloto todos os aspectos da estrutura urbana: habitação, serviços públicos, serviços sociais e educativos, infra-estruturas técnicas, indústria, agro-indústria e agricultura. E a participação direta do usuário nas decisões sobre o planejamento (indo desde considerações ambientais e critérios funcionais e práticos, passando pela fixação de verbas e prioridades, e indo até o relacionamento a nível de detalhe relativo ao conforto coletivo e individual) me se afiguravam sempre como uma amostra que poderia encerrar métodos e critérios aplicáveis

também a concentrações urbanas muito maiores, numa tentativa (talvez ingênua) de encontrar respostas aos problemas conhecidos da cidade e de suas populações sem identidade humana e incapazes de domínio sobre seus destinos.

A arquitetura que saiu das pranchetas desse escritório sempre foi —em termos absolutos e relativos— uma arquitetura "de A minúsculo": dificilmente se encontrará nos exemplares um gesto mais simbólico, um detalhe imaginoso e criativo, um discurso mais rico a nível de espaços, volumes, texturas, uma afirmação de ordem cultural e filosófica. Raras vezes atingiu essa arquitetura um limite que ultrapassasse o essencial em termos funcionais e de orçamento. E por outro lado, estando sujeita a limitações impostas pelos órgãos burocráticos que controlam a distribuição de recursos para a construção no país, e tendo que atender a uma média padronizada de consumidores, ela tinha que conformar àqueles esquemas e àquelas soluções mais convencionais que são generalizadamente aceitos, sem despertar desconfianças de experimentalismo e temores de custos inesperados.

Também, ao possibilitar ao usuário uma intervenção muito direta no processo de projeto, abre-se o campo a uma vulgarização do produto arquitetônico: dilema muito comum para o arquiteto, tensionado pela convicção do alcance social de seu trabalho e pelo desejo de uma expressão pessoal criativa e original.

Assim, especialmente no setor da habitação individual, vemos no kibutz uma tendência de concessão a desejos e aspirações particulares, que se fazem sentir na organização planimétrica geral do núcleo kibutziano: edifícios na maioria de um só piso, reunindo no máximo quatro apartamentos (mas em geral somente dois); distâncias exageradas entre esses edifícios, dissolvendo-os

num tecido ajardinado de baixa densidade e de custosa manutenção; emprego de expedientes arquitetônicos de falso caráter "rural" (telhados, pérgolas, etc.) numa idealização romantizante da vida do campo. E diversas outras manifestações, que contradizem a imagem unitária que se esperaria encontrar em núcleos comunitários.

Em contraste, as construções que abrigam os serviços públicos do kibutz pecam às vezes por um excesso de exibicionismo: o refeitório comunal (que por muito tempo foi o único espaço de amplas dimensões, e que portanto exerceu não só a função de refeitório, mas também a de centro comunal para todas as atividades conjuntas) reveste-se em alguns casos de uma roupagem de certo luxo e sofisticação, e assume quase o valor de "símbolo monumental" da comunidade.

O mesmo se pode dizer de teatros, auditórios, centros de cultura e de esporte, que surgem quando a comunidade atinge um grau de prosperidade econômica mais elevado; e de certos exemplares dentre as construções destinadas à educação e ao ensino.

E ao lado disto, nem sempre se tira partido arquitetônico e urbanístico de outros serviços públicos encarados como menos "nobres" —como o abastecimento, os serviços coletivos de rouparia e lavanderia, os serviços de saúde etc.— para uma composição mais coesa e equilibrada do centro físico, e para um fortalecimento do coeficiente de encontro social.

Nem se dá sempre suficiente expressão planimétrica ao princípio de separação entre o movimento de pedestres e veículos: princípio que orientou rigorosamente os indicadores do planejamento kibutziano, e que servia admiravelmente a uma sociedade pouco motorizada, onde a educação coletiva dos jovens e das crianças incentivava o movimento livre e independente destes por todo o âmbito do kibutz, e onde as dimensões controladas e a organização centralizada do núcleo habitado possibilitavam o exercício de todas as atividades sociais em raio de deslocamento pedestre.

Chegado a este ponto, o leitor terá percebido como em muito do que foi dito se faz uso de verbos em tempo passado: o quadro humano descrito no começo do artigo era fruto de um período "heróico" na história do país. Israel e o mundo passaram durante os anos por acontecimentos traumáticos e transformações profundas. O desmoronamento da União Soviética resultou não só no fracasso do comunismo como ideologia de um

regime totalitário, mas também na queda de todas as ideologias. E na corrente da rejeição do comunismo, foram carregadas também as idéias do Socialismo liberal e democrático, às quais o mundo ocidental deve a estrutura do bem-estar social, cujas manifestações são hoje conquistas adquiridas e reconhecidas.

Acredito que a História ainda há de mostrar o injusto desse equívoco, que coloca na mesma categoria os pecados do absolutismo e os vícios da burocracia do regime soviético, com os conceitos de economia planificada e de distribuição mais justa dos meios e resultados do trabalho, que são a base de uma visão de esquerda da sociedade, e que constituem também o fundamento do kibutz.

Mas até que esse equívoco se dissipe, o mundo continuará a marchar no caminho vigente do capitalismo de livre iniciativa, na ilusão de prosperidade que nasce da euforia de consumo, e a medir todas as expressões do ser humano pelos critérios de sua maior ou menor capacidade de resistir às forças do mercado e de competir neste através de instrumentos privatizados.

E o kibutz, que sempre foi uma minoria na população de Israel, mas que em épocas anteriores manteve no país uma posição de vanguarda, encontra-se hoje frente a uma profunda crise existencial. Superadas suas tarefas pioneiras a nível de desenvolvimento nacional e desaparecidos os motivos materiais de sua organização coletiva, torna-se inevitável um afrouxamento de tensão ideológica e um incremento das pressões individualistas ou das iniciativas a benefício particular e não da comunidade. A qualidade de elite reconhecida que o kibutz mantinha aos olhos da maioria da população, transforma-se aos poucos e inexoravelmente na de uma minoria sectária tolerada, uma espécie de aristocracia rural em fase de extinção, agarrada a direitos pouco justificáveis na realidade presente e a costumes pouco compreensíveis quando destituídos da alavanca de solidariedade humana que era a alma de sua existência.

Esta crua constatação não será evidentemente compartilhada por todos os componentes do movimento kibutziano: algumas de suas comunas tiveram grande sucesso em campo da produção agrícola ou industrial e se acham num estado de indiscutível florescimento econômico — especialmente se analisadas segundo os critérios da administração de empresas. Mas é justamente isto que reconfirma o diagnóstico pessimista antes expresso: não mais observamos comunidades que em esforço coletivo desenvolveram ramos de atividade econômica, e sim empreendimentos que através de seu sucesso mantêm de pé uma estrutura comunal cada vez menos igualitária.

E por contraste, ao lado destes, outros kibutzim que não tiveram o mesmo sucesso em seus empreendimentos econômicos, veem-se hoje incapazes de garantir a seus membros o nível de vida e o grau de segurança social de que lhes caberia gozar e que decorre da situação geral do país.

Na busca de uma saída para seus impasses econômicos, muitas dessas comunidades abrem mão de um dos elementos vitais de seu patrimônio — a terra (que embora de propriedade do estado, é cedida em arrendamentos de longo prazo). Terra é hoje um artigo de alta procura, devido ao "boom" imobiliário que se alastrou pelo país, que por suas pequenas dimensões corre o risco de transformar numa cidade-território congestionado tipo Singapura ou Hong-Kong, se prevalecer a atual tendência de especulação que como sempre consegue se antepor a qualquer planejamento.

E a imagem ideal de um equilíbrio controlado cidade-campo, que o kibutz materializava, vai cedendo lugar à proliferação de subúrbios onde o mau gosto e a baixa qualidade ambiental são não raros as constantes de composição.

Que conclusões podemos nós, arquitetos — que nos formamos dentro do quadro profissional do kibutz original — tirar diante da tendência que vai se moldando a nosso redor?

Um fato básico é que o escritório do movimento kibutziano, tendo que se adaptar à nova realidade para poder sobreviver, lançou-se à concorrência na praça em bases comerciais. Seu caráter em nada se diferencia do de qualquer escritório de arquitetura, e ele deixou de ser o porta-voz profissional de um setor muito específico. Seu manifesto de qualidade ambiental ligada a uma forma especial de organismo social já não responde a aspirações reais, e já não fala ao público israelense. Este não demonstra sequer grande interesse ou preocupação pela contaminação do panorama que vem se dando a seus olhos.

A maioria dos arquitetos israelenses, à semelhança de muitos de seus colegas internacionais, mantêm-se numa posição de indiferença quando não de cumplicidade, diante dos programas megalomaniacos patrocinados pela finança especulativa ou pela demagogia política de curto alcance. E os arquitetos do kibutz, que em passado podiam pleitear uma posição militante e desinteressada neste aspecto, já se dobraram ao vento soprante e já assimilaram muitos dos "modismos" e clichês correntes no campo profissional contemporâneo, ao gosto dos círculos econômicos dominantes.

O que resgatará então do cabedal de idéias, de projetos e de realizações que acompanharam o desenvolvimento do kibutz desde seu início? Será a arquitetura israelense capaz de tirar destes algum exemplo ou alguma lição?

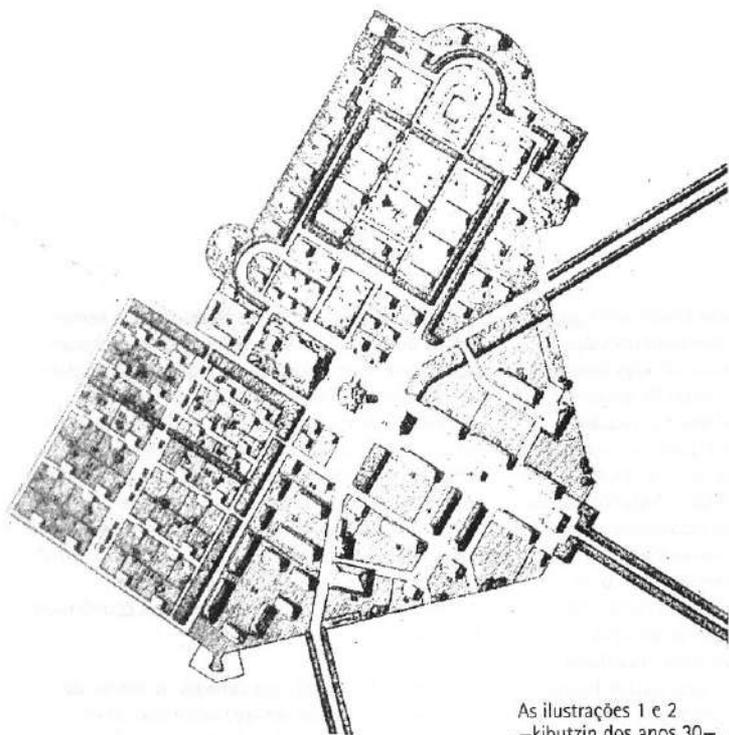
Assim como o conceito do kibutz — mesmo na sua radical transformação — entrou já na consciência histórica deste país e ficou assimilado em muitas de suas tradições políticas e culturais, também o planejamento físico e arquitetônico do kibutz há de deixar no final das contas sua marca no desenvolvimento físico — urbano e suburbano: depois que a poeira da euforia do crescimento se assentar, não de voltar à tona os valores de qualidade ambiental e de escala humana na organização da sociedade, que constituíam a plataforma básica do planejamento físico do kibutz.

E assim como o racionalismo do período "Bauhaus" dos anos 30 permanece até hoje como o postulado ético da arquitetura de Israel — mesmo depois que esta se modificou irreconhecivelmente — também o kibutz e o trabalho de seus arquitetos não de ficar como documentos de uma cultura cujas raízes ainda frutificarão, no contexto das mudanças a que nenhum fenômeno social e nenhum organismo vivo podem se esquivar.

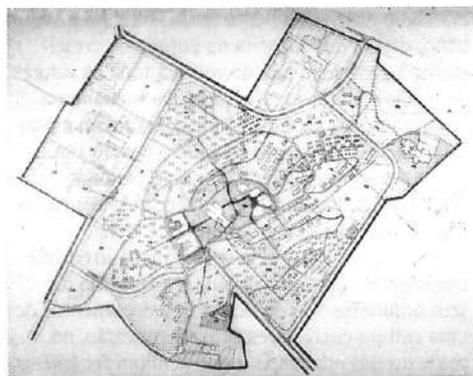
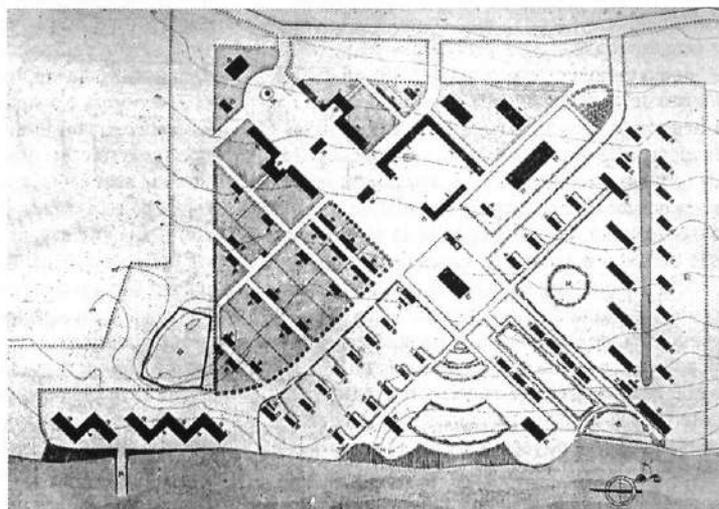
Tipologias Planos típicos de Kibutz

A organização planimétrica prevê o crescimento da comunidade até dimensões máximas de 600 a 700 habitantes, com uma distribuição funcional que permitisse a separação do tráfego de veículos da circulação de pedestre. Em casos relativamente raros, a população atingiu a cifra de 2000 habitante.

A colocação dos vários setores de kibutz obedece a critérios práticos, ecológicos, defensivos, estabelecendo zonas de habitação de adultos, habitação e ensino de crianças e jovens, serviços centrais, atividades agro-industriais, oficinas, etc.

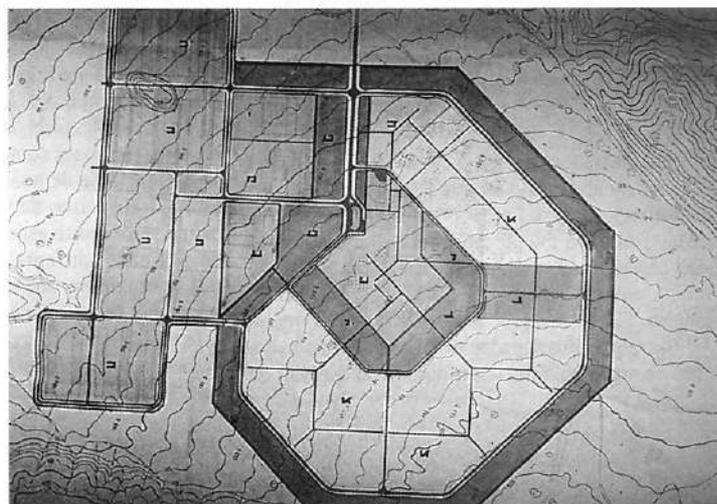


As ilustrações 1 e 2 — kibutzim dos anos 30— denotam uma certa rigidez planimétrica, que se manifestou no decorrer dos anos como problemática para um crescimento orgânico. Por outro lado, até na organização física do núcleo sente-se a influência de uma orientação conceitual e ideológica nitida



Na ilustração 3 temos um exemplo dos kibutzim que cresceram até dimensões consideráveis, mas onde o esquema planimétrico não favoreceu uma expansão equilibrada de todas as funções em cada uma das fases de crescimento

Na ilustração 4 temos um exemplo dos kibutzim mais recentes (anos 60). Neles se nota uma planimetria mais racional, baseada em análise mais rigorosa das perspectivas demográficas e econômicas de crescimento

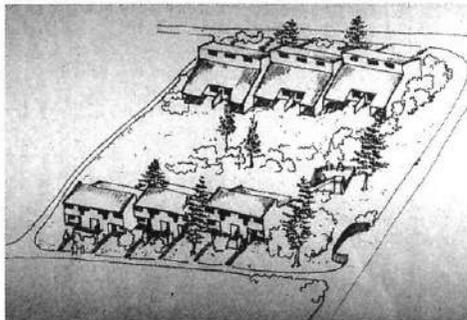


Moradias de adultos

Vistas de alguns exemplos e plantas típicas de célula habitacional e de conjuntos. Estes procuram em geral deixar espaço para jardinagem individual, enquanto a organização geral do núcleo aspira a um desenvolvimento a modo de parque, cuja manutenção está a cargo da comunidade.



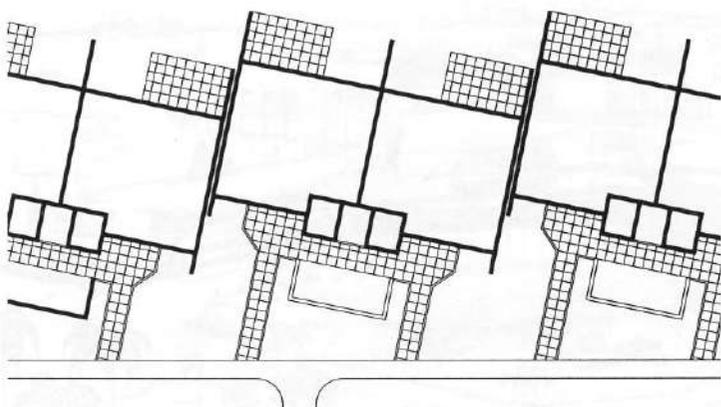
Kibutz Eilot



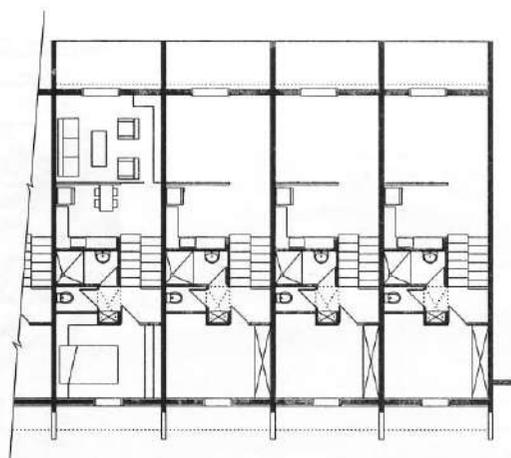
Kibutz Shfaim, vista geral



Kibutz Mishmar Hasharon



Kibutz Shfaim, planta de conjunto



Kibutz Hagoshrim, habitação para solteiros e casais jovens



Kibutz Mishmar Hasharon



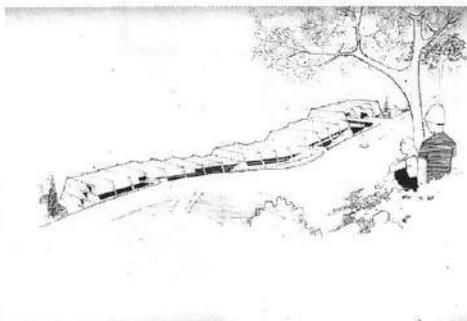
Kibutz Guivat Haym



Kibutz Beit Haemek



Kibutz Beit Haemek



Kibutz Manara, habitação familiar em forte declive, perspectiva

Construções para fins educativos

Os jovens da comunidade —do nascimento até o fim do curso colegial— eram educados em grupos orgânicos, em edifícios que reuniam a função de moradia (espécies de "repúblicas") com as de estudo e convívio social. O colóquio familiar se dava por certo número de horas diárias na moradia dos pais (que conseqüentemente se resumia em sala e dormitório) ou nas funções públicas e espaços externos.

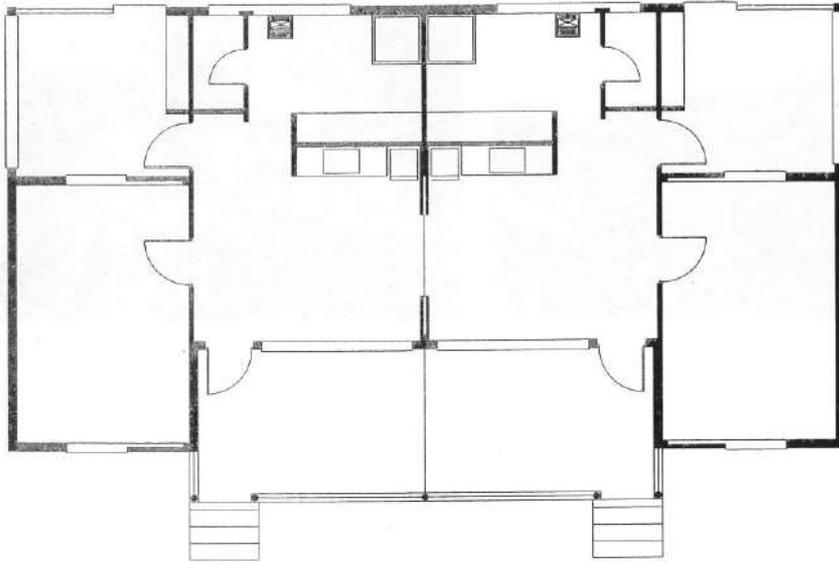
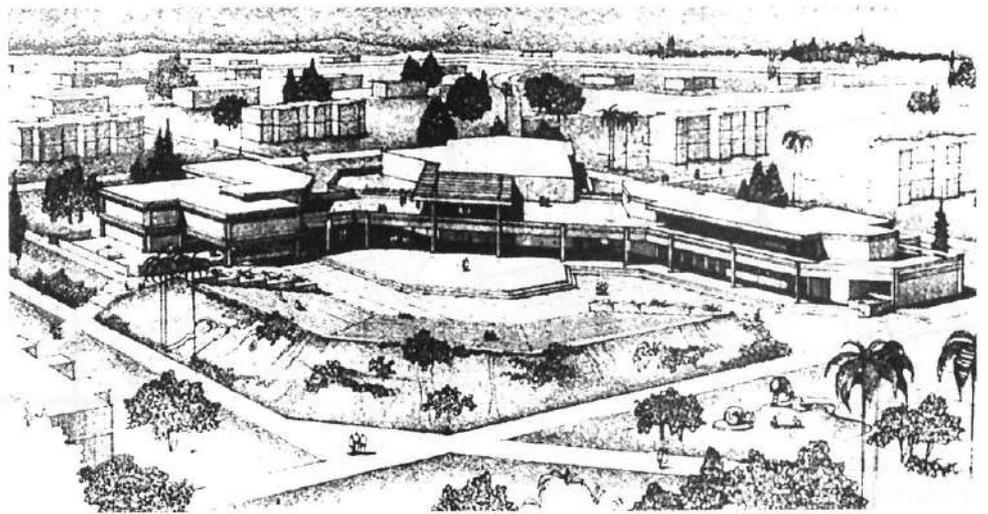
Este original sistema educativo não resistiu às pressões externas: hoje os filhos passaram a residir com os pais, cujas casas tiveram que ser convenientemente ampliadas (Nisto não há que se ver uma mera transformação logística e sim uma profunda modificação conceitual e —na opinião de muitos— uma drástica concessão nos valores coletivos).

As construções destinadas aos jovens assumiram assim o caráter de simples "creches diurnas" para crianças de baixa idade e de "externato" para as maiores.

Refeitório comunal

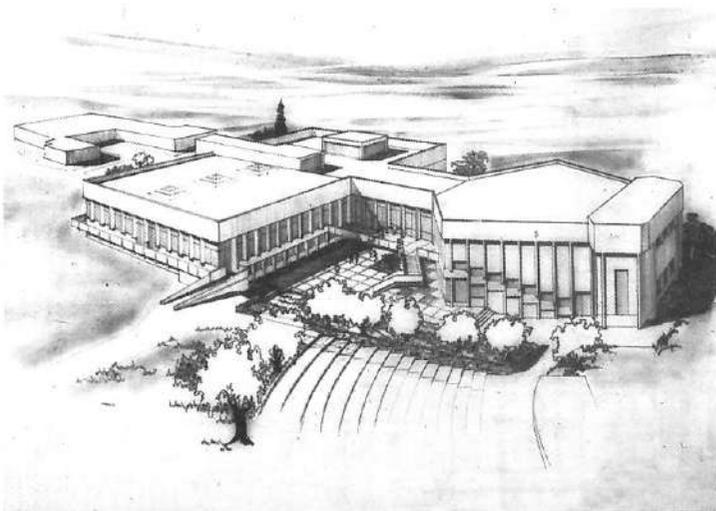
O refeitório —geralmente o edifício central e dominante do kibutz— é também o centro comunitário para toda sorte de atividades conjuntas. A mais importante dentre elas (à parte das refeições servidas livre e gratuitamente em instalações que chegam a atingir nível sofisticado de grandes restaurantes bem equipados) era a assembléia semanal de todos os membros do kibutz, onde se decidiam por discussão livre e votação aberta todas as questões relativas à vida comunitária e do indivíduo.

Hoje a tendência é de uma diminuição no uso dos serviços coletivos, dentre eles as refeições —resultando num afrouxamento dos laços humanos e do encontro social. E também a assembléia geral cede lugar a expedientes de debate e de voto tecnicamente mais sofisticados (como transmissão em circuito fechado de TV das reuniões da secretaria executiva) mas socialmente muito menos explícitos e diretos. Nas ilustrações temos várias vistas de refeitórios comunais em diversos kibutzim. Em alguns dos exemplos o edifício reúne também outras funções ou se liga a outros de caráter público, como o auditório.



Planta de uma creche para recém-nascidos até a idade de três anos



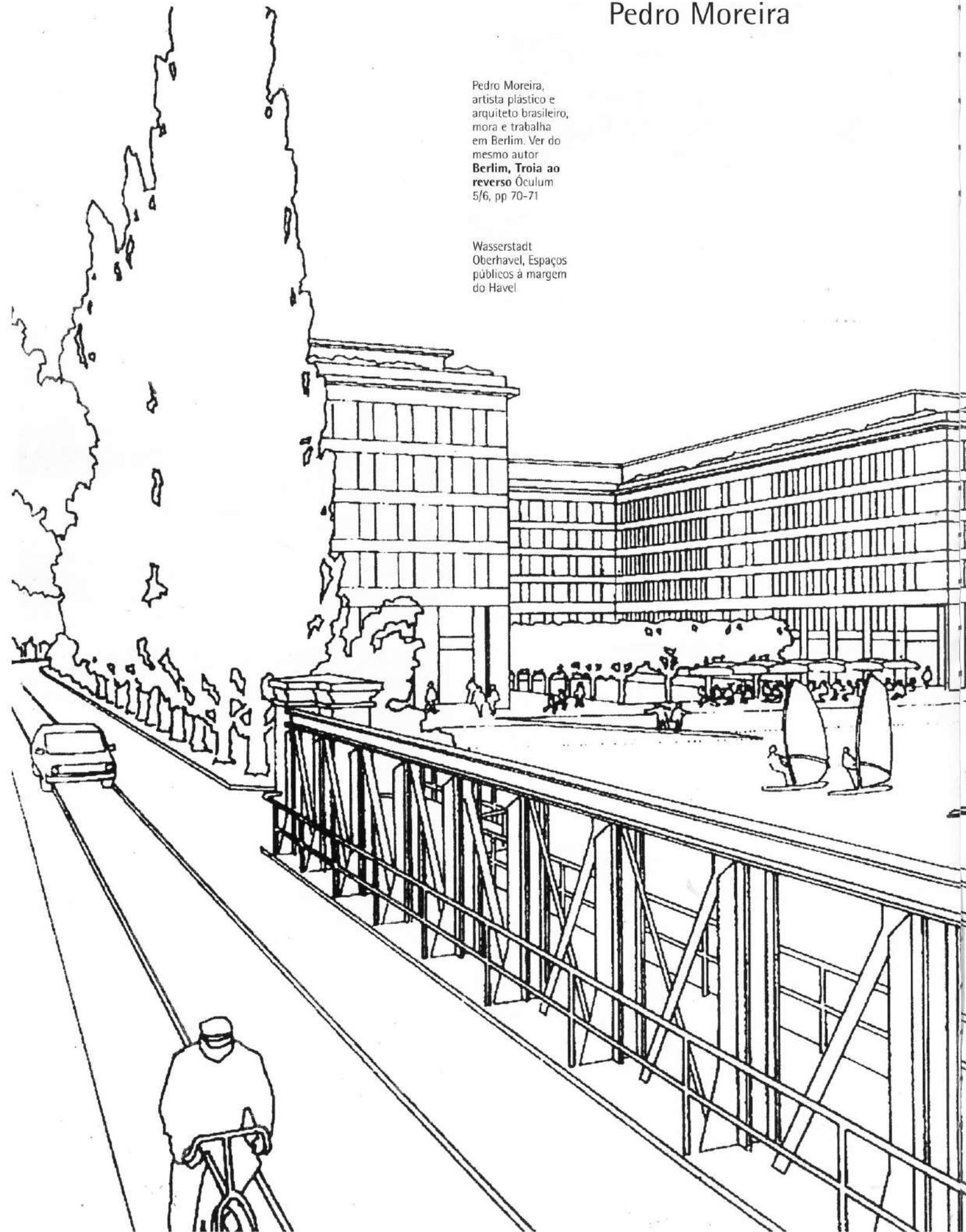


"Wasserstadt Berlin-Oberhavel"

Pedro Moreira

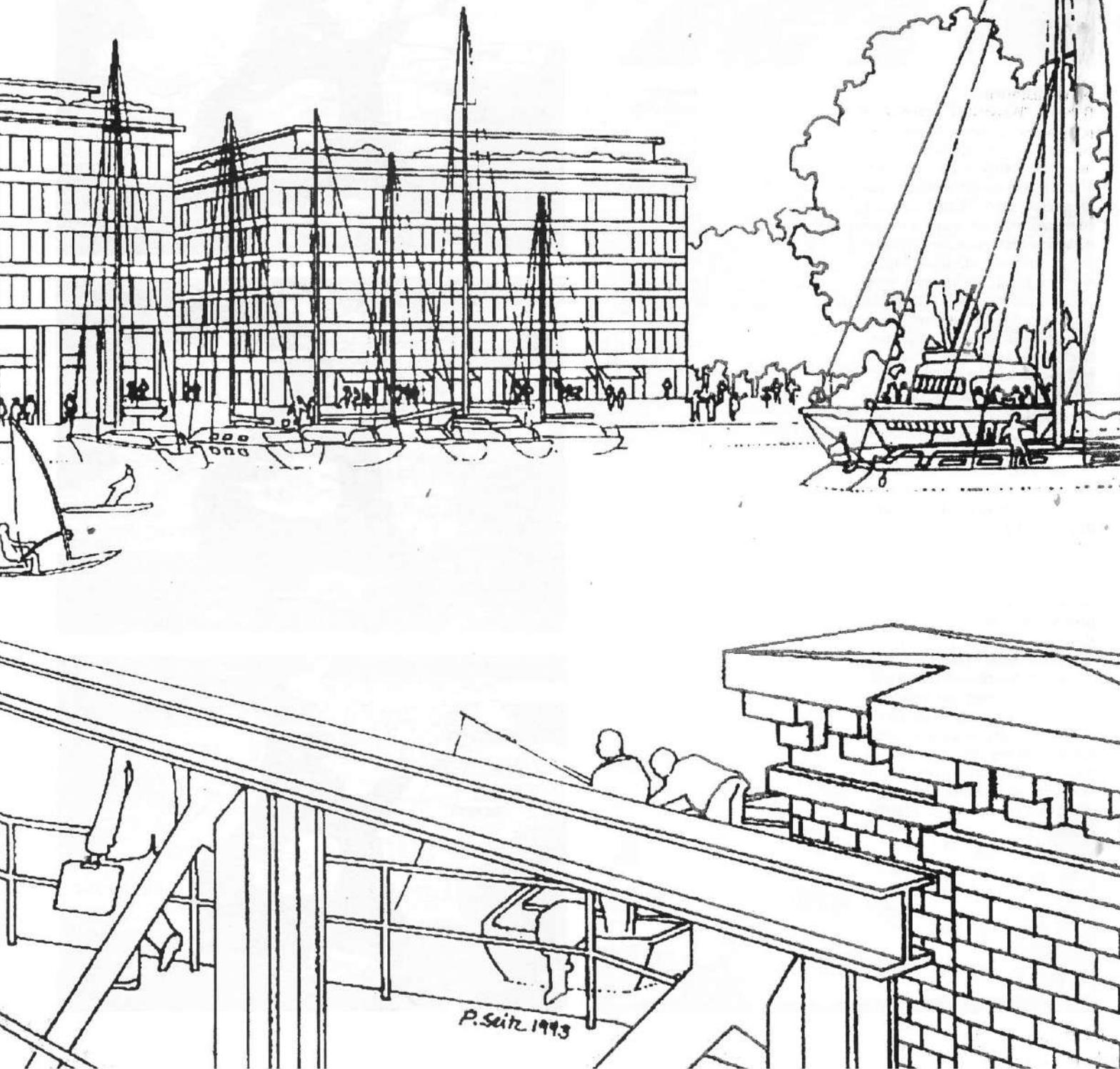
Pedro Moreira,
artista plástico e
arquiteto brasileiro,
mora e trabalha
em Berlim. Ver do
mesmo autor
**Berlim, Troia ao
reverso** Óculum
5/6, pp 70-71

Wasserstadt
Oberhavel, Espaços
públicos à margem
do Havel



Berlim, fevereiro de 1996. Passados seis anos desde a queda do muro, já são hoje visíveis na paisagem resultados concretos do chamado processo de unificação. Grande parte dos projetos federais encontra-se em fase final de planejamento ou em obras, e a realidade mostra que mesmo a poderosa economia alemã encontra dificuldades na viabilização de tamanho esforço. A tarefa de "reconstrução" do leste está longe de ser concluída, no entanto já vêm sendo propagado o final do grande boom da Arquitetura. Fato é que a cidade vivencia uma gradual "normalização" do ritmo de atividades, já

que o momento das grandes oportunidades imobiliárias e da especulação fácil tornou-se insustentável, tanto a nível moral quanto financeiro. O período enfatizou a reformulação urbana com base historicista, que predomina apesar do grande gesto no projeto do distrito governamental. Deu-se enorme ênfase à construção de edifícios de escritórios e de uso terciário, o que não significa que projetos de cunho social tenham sido ignorados. Muitos destes têm sido adiados dada a declarada bancarrota do Município; porém ao contrário da praxis brasileira, na Alemanha os projetos iniciados por uma determinada gestão têm boas chances de continuidade nas posteriores, o que viabiliza concepções a longo prazo. Este é o caso do projeto "Wasserstadt Spandau", oficialmente denominado "Wasserstadt Berlin-Oberhavel".

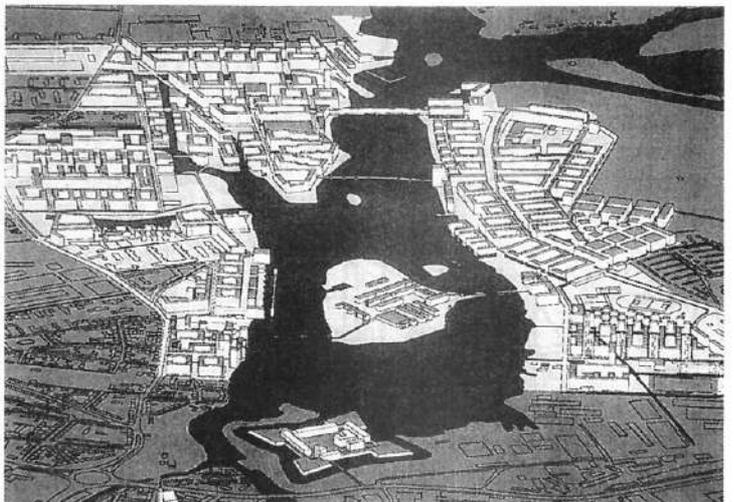
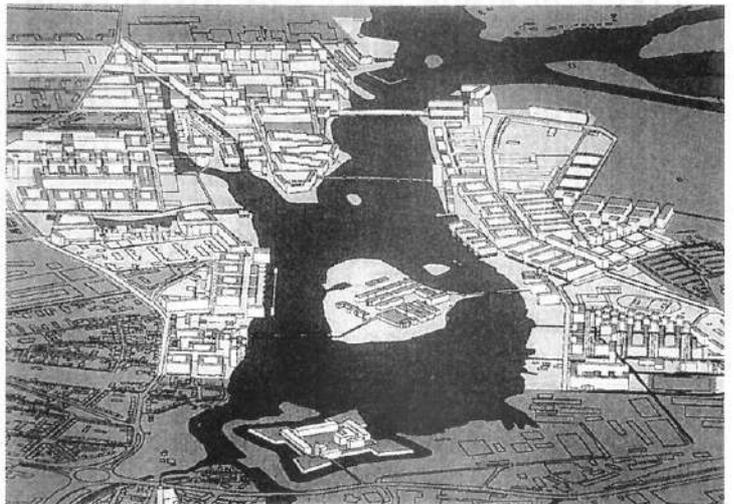
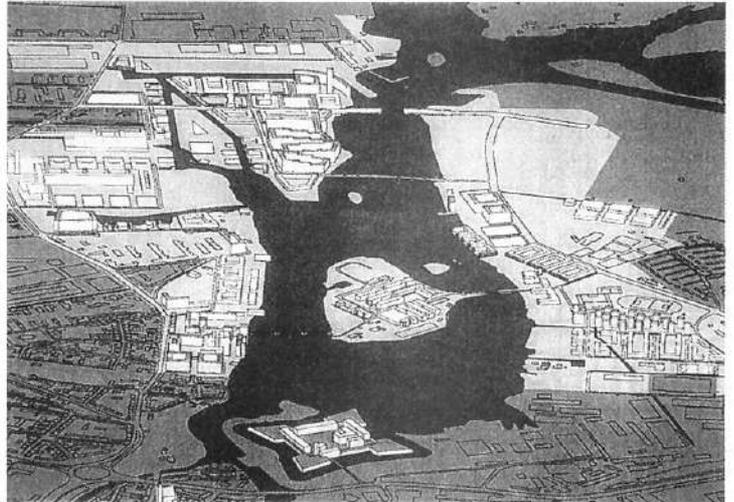
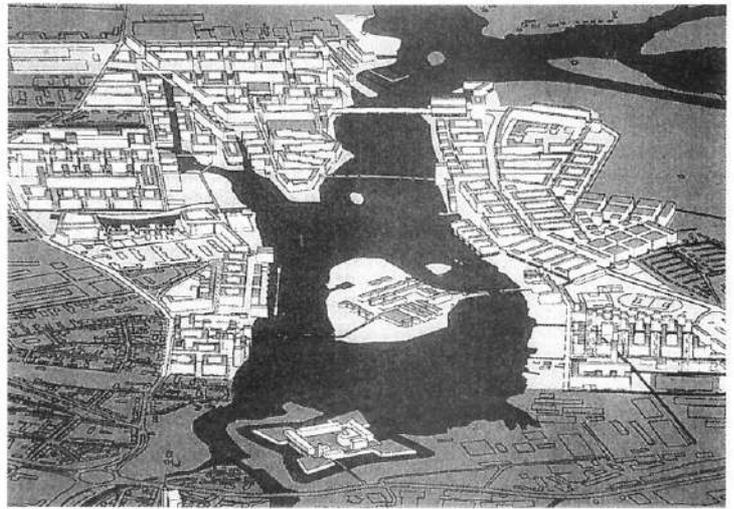


Breve Histórico

O Projeto "Wasserstadt Spandau" faz parte de um complexo de medidas adotadas pelo Senado Berlimense (leia-se municipalidade) a partir de 1992 visando corrigir o déficit habitacional da região Metropolitana, que conta hoje com cerca de 4,5 milhões de habitantes. Levantamentos apontavam naquele momento um déficit de cerca de 100.000 unidades, sendo meta a realização de 70.000 em cinco anos. Ao todo foram determinados 27 áreas de atuação no tecido urbano, sendo o mencionado projeto uma das maiores. Berlim trata-se historicamente de um aglomerado de pequenas localidades com administração própria, unificadas involuntariamente pelo crescimento urbano e por decisão governamental no período Weimar em 1920. Spandau encontra-se no noroeste da cidade e no período pós-guerra pertenceu a Berlim Ocidental. Suas principais características são a existência de um marcante centro — a "Zitadelle", uma fortaleza cujas origens remontam ao período medieval—; a presença do Havel, rio-lago que abastece a cidade, cercado de verde e ponto importante do lazer metropolitano; uma população pequeno-burguesa residente em edifícios da virada do século e conjuntos habitacionais contruídos dos anos 20 aos anos 70; e a existência de vastas áreas potenciais até recentemente utilizadas para fins industriais, energéticos ou de armazenagem.

Fases de construção

- Fase 1 1994
- Fase 2 1997
- Fase 3 2000
- Fase 4 2003



Deutsche
Staatsoper
Humboldt
Universität.
Berlim

Praça do Comércio,
Lisboa

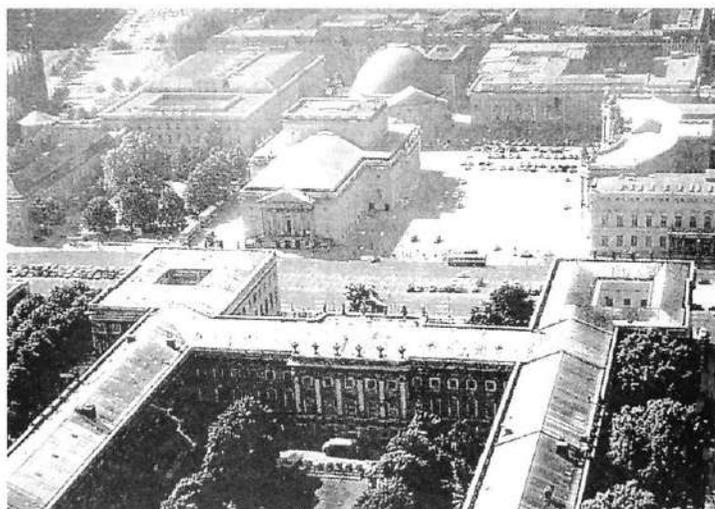
Bloco na
Siemensstadt,
Berlim
Walter Gropius,
1929-31

Objetivos

O objetivo do Projeto "Wasserstadt Spandau" é estabelecer num período de 12 a 15 anos uma remodelação urbana que envolva 206 hectares de área construível, efetivando a instalação de habitações para 34.000 pessoas (12 mil unidades, de acordo com a estrutura familiar local), assim como 22 mil empregos, especialmente no setor prestação de serviços. A área construída total prevista é de 2.231.890 m², à qual corresponde uma densidade de 168 habitantes/hectare. Meta central do Projeto é a chamada "Renovação Ecológica Urbana" ("*Ökologischer Stadtumbau*"), entendida como modelo de integração Urbanidade-Natureza. Tal conceito envolve aqui medidas diversas, dentre elas aquelas relevantes à ocupação de áreas de mananciais, política de uso do solo, gerenciamento público, encaminhamento dos investimentos privados, questões de desenho urbano e a discussão da própria Arquitetura na escala do Edifício.

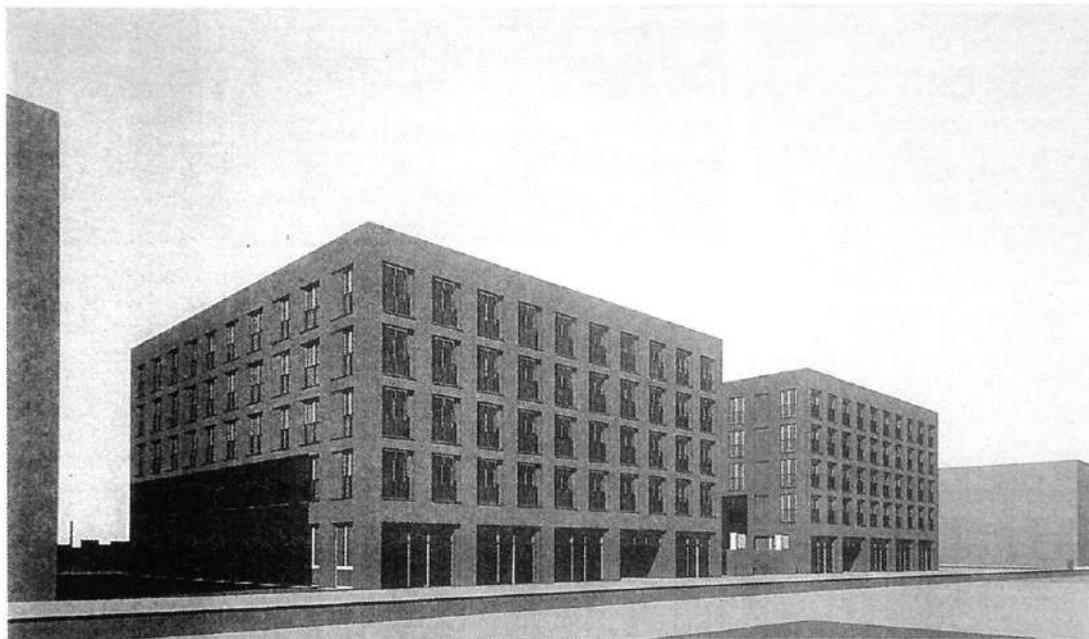
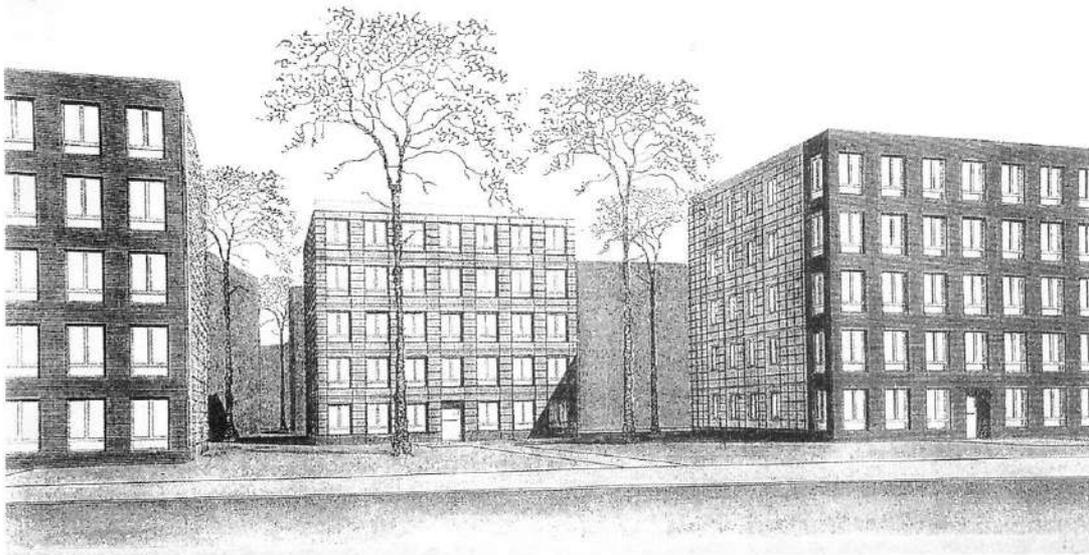
Abordagem

A iniciativa e a concepção do projeto remontam a 1989 e partiram de três escritórios de Arquitetura berlineses —os de Hans Kollhoff e Helga Timmermann, Klaus Zillich e Christoph Langhoff, aos quais somou-se posteriormente o de Jürgen Nottmeyer. Este fato veio a determinar uma atitude peculiar na abordagem da questão de reestruturação urbana, em oposição à visão clássica de planejamento urbano, na qual em primeira linha prevalece a abordagem de sistema de uso, circulação e infraestrutura. Wasserstadt Spandau inicia-se com a discussão de elementos na escala da Rua e do Edifício com os quais o cidadão confronta-se visualmente: o caminhar pela cidade é a referência. Após metódica catalogação de tipologias urbanas europeias, particularmente de situações onde o diálogo tecido urbano-água predomina, iniciou-se a fase de design, na qual os três primeiros escritórios lotearam sua área de planejamento, e o último assumiu a coordenação geral. Preceito da concepção foi a rejeição programática das monoestruturas dos *Siedlungen* dos anos 20, assim como daqueles realizados no pós-guerra. A conjugação de ambas as atitudes resultou numa defesa incondicional da cidade tradicional enquanto modelo platônico, no qual o bloco e seu gabarito, o pátio, a praça, e o *boulevard* são desenvolvidos.



Estrutura de Trabalho

Projetos de tal natureza dependem irremediavelmente de uma base política, que neste caso específico tomou corpo a partir de 1990 na Berlim unificada. Até 1992 foram realizadas por parte do município verificações em relação ao impacto ambiental, mercadologia e viabilidade econômica, após os quais decidiu-se pela formação de um "Promotor de Desenvolvimento" (*Entwicklungs-träger*), a TET – Wasserstadt Berlim-Oberharvel. Em prática na Alemanha, este modelo de trabalho trata-se de uma sociedade constituída, comissionada pelo poder público para a realização de projetos de porte, nos quais geralmente a discussão Estado – Iniciativa Privada – Comunidade é tomada como fundamental. De forma similar operam os chamados *Sanierungs-träger*, responsáveis por áreas urbanas onde predominam edifícios a serem remodelados.



Bloco Residencial
no Pulvermühle,
Nalbach Et Nalbach
Arquitetos

BBloco Residencial
no Pulvermühle,
Andrew Albers
Arquiteto

Página ao lado
Vista da Maquete,
Wasserstadt Berlin
Oberharvel

TET consiste de um time multidisciplinar que inclui urbanistas, arquitetos, paisagistas e outros profissionais, e encarrega-se da coordenação geral do projeto, entre outros da viabilização da infraestrutura urbana, da determinação de parâmetros (até mesmo estéticos) da Arquitetura, da determinação do potencial construtivo de cada parcela, da seleção de investidores privados e da organização dos diversos Concursos de Arquitetura, tanto os abertos, para blocos ou edifícios específicos, quanto os restritos, com a seleção prévia dos concorrentes.

O Projeto

O título do projeto — *Wasserstadt* — denota seu caráter central. A cidade estende-se até às margens do Havel, fazendo da água elemento ativo na dinâmica urbana. Pretende-se atingir diversidade urbanística através de sucessões espaciais, utilizando-se de elementos velhos conhecidos, identificáveis na cidade tradicional, e que aqui são encarados como "garantia" da qualidade urbana almejada.

São três os instrumentos de veiculação das linhas gerais do Projeto. O primeiro é o *Masterplan* que determina zoneamento, infraestrutura e concentrações de massa. O segundo são os 55 "Planos de Urbanização Localizada" (*Bebauungspläne*) que estabelecem áreas livres e construíveis, gabarito das ruas e edificações, estacionamento de automóveis, etc. E o terceiro é o "Código de Linguagem Arquitetônica" (*Gestaltungssatzung*), que normaliza diretrizes para os aspectos formais dos edifícios.

Através do *Masterplan* e dos *Bebauungspläne* definem-se as características básicas do projeto:

- Vias cujas dimensões estabelecem hierarquias de tráfego identificáveis.

- Anel viário interno na área de intervenção, sendo o bonde meio de transporte primordial, conectado ao metrô. O anel implica na construção de duas pontes sobre o Havel.

- Estabelecimento da altura máxima dos edifícios (na regra 5 a 7 pavimentos).

- Integração sempre que possível da vegetação e edifícios existentes.

- Localização estratégica dos equipamentos comunitários.

- Localização estratégica nos eixos viários de edifícios-marco com identidade visual dominante, em geral mais altos, para fins de orientação.

- Definição de áreas de uso misto e/ou eminentemente residenciais, delimitadas por "zonas-filtro" ou de transição.

- Exclusão de áreas cujo uso seja exclusivamente terciário, como forma de promover a interação moradia-trabalho.

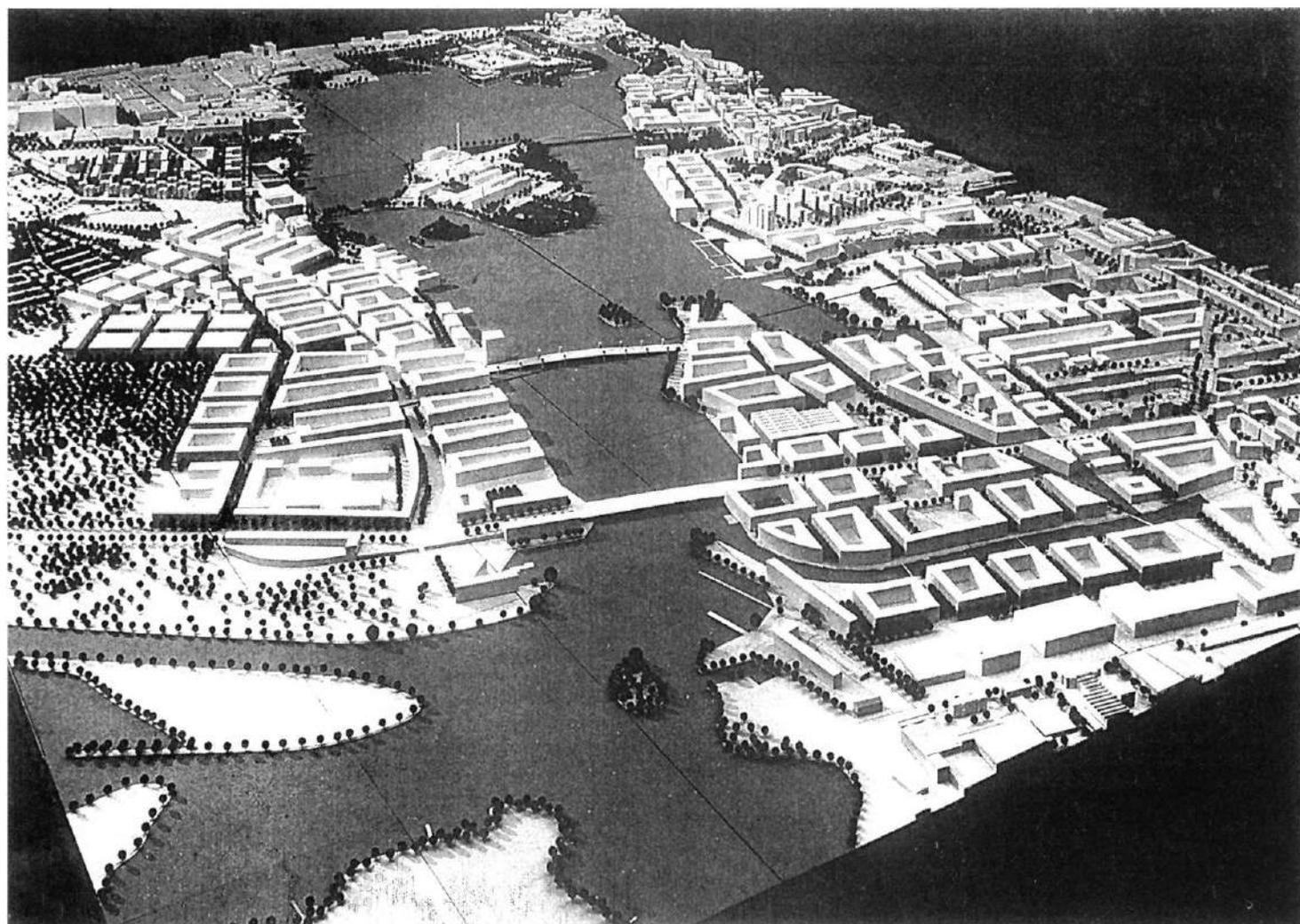
- Localização de estacionamento a meio-subsolo nos edifícios residenciais, de forma a mascará-los e —conseqüentemente— evitando o uso residencial ao nível da rua.

- Variedade de espaços públicos junto à água. *Promenades* intercomunicantes que tomam a forma de *boulevard*, praça, parque, arcada, calçadão, ancoradouro, etc. O famoso "gramadão" é rejeitado.

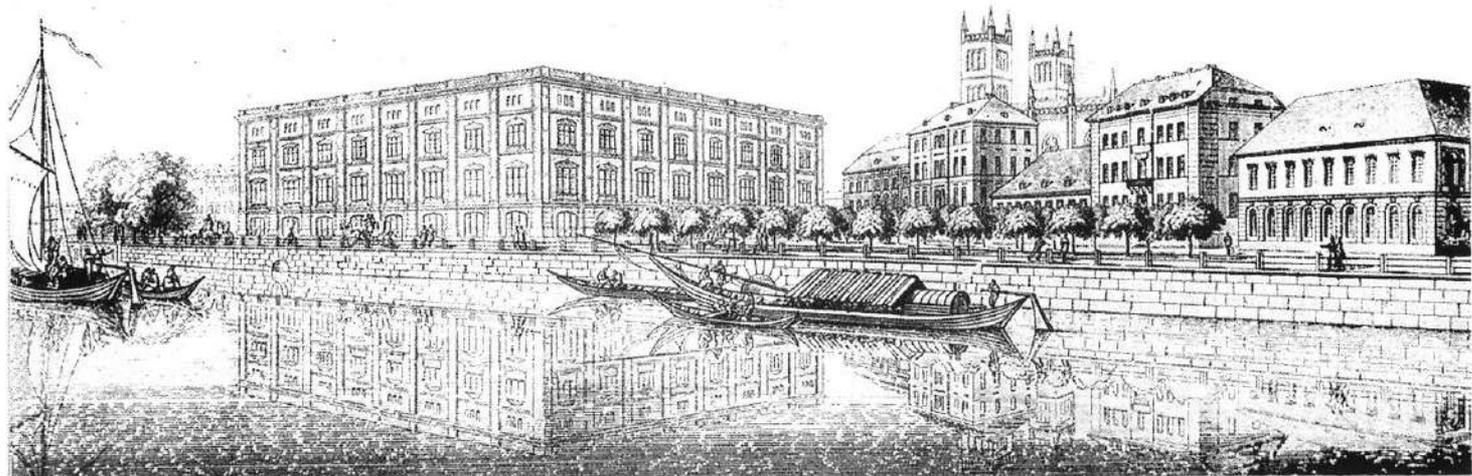
- Clara diferenciação do caráter dos espaços públicos, semi-privados e privados.

- Extensão do diálogo com a água através da construção de canais artificiais adentrando as áreas distantes das margens do Havel.

- Orientação de edifícios no sentido leste-oeste, viabilizando o contato visual com o lago, e facilitando a penetração dos ventos.



Bauakademie,
Berlim, Karl
Friedrich Schinkel,
1832-35



Palavra constante na apresentação do Projeto é a Ecologia. Cabe aqui ressaltar que em casos como este a discussão do tema procura refutar visões estereotipadas da problemática ecológica. Procura-se um modelo urbanístico onde a consciência de meio-ambiente esteja presente na definição de cada passo, seja no estabelecimento da porcentagem e localização de solo não impermeabilizado, no design de saneamento básico ou na performance energética passiva dos edifícios. Progressivamente estão sendo implantadas na Alemanha regras de construção que acentuam o caráter da conservação de energia na massa construída, bem como no uso de fontes de energia alternativas. (A redução ou eliminação do uso de certos materiais também está em pauta, em especial do asbesto, do alumínio, de madeiras tropicais, etc.). Outro aspecto sem dúvida curioso é o necessário saneamento de terrenos e edifícios contaminados em decorrência das duas grandes guerras. Para construir-se por aqui é ainda hoje necessária a concessão da *Munitionsfreiheit*, isto é, a garantia de que não haja mais detritos de guerra no terreno. Em se tratando de uma área industrial e de armazenagem, eventualmente usada para fins militares os custos são consideráveis.

A primeira fase de obras já foi iniciada na área sul (Pulvermühle), com a construção de 1200 unidades residenciais, e outros setores encontram-se na iminência de obras ou em fase de planejamento. Diversos concursos ainda devem realizar-se nos próximos dois anos.

Trata-se portanto de uma estratégia de Projeto cujo caráter inovador denota-se através do *modus operandi* de seu processo de viabilização e não obrigatoriamente através da experimentação. Tal modelo pode teoricamente pressupor que a somatória de diferentes visões arquitetônicas proporcione dinâmica semelhante àquela da cidade espontânea. Porém a tendência da atual discussão em Berlim é a de que o modelo de Cidade-Bloco seria suficiente para proporcionar "urbanidade". Neste caso específico, observa-se uma suspeita unidade de linguagem nos resultados dos sucessivos

Concursos, unidade esta que francamente favorece o Neo-Racionalismo de uma chamada Escola Berlinense de Arquitetura. Curiosamente, este mesmo Neo-Racionalismo rejeita as experiências da vanguarda dos anos 20 —leia-se Irmãos Taut, Gropius ou Mendelsohn— ao mesmo tempo que promove o culto a Peter Behrens, pai desta geração. Propaga-se uma Nova Simplicidade na qual o *grid* em três dimensões é uma constante, expresso claramente nas fachadas as quais recebem um cuidado descomunal, apesar de sua monotonia dita consequente. Há uma tensão no ar em relação a esta expressão da forma, que ao ser utilizada no centro da velha Berlim tem sido formalmente vinculada àquela realizada por Albert Speer.

Vale ressaltar que Wasserstadt Spandau implica num conjunto de fatores que geram urbanismo, onde o contexto imaginado se define não somente através da massa construída. Com a concretização do projeto, interessante será verificar o desempenho desta ou daquela Arquitetura na paisagem natural remodelada.

Carta da Grande Berlim com diversas áreas de intervenção urbanística, 1994

Wasserstadt Oberhavel, espaços públicos à margem do Havel, 1994

Wasserstadt Oberhavel, situação 1992. As áreas delimitadas constituem os Planos de Urbanização Localizada (Bebauungspläne)

Bibliografia

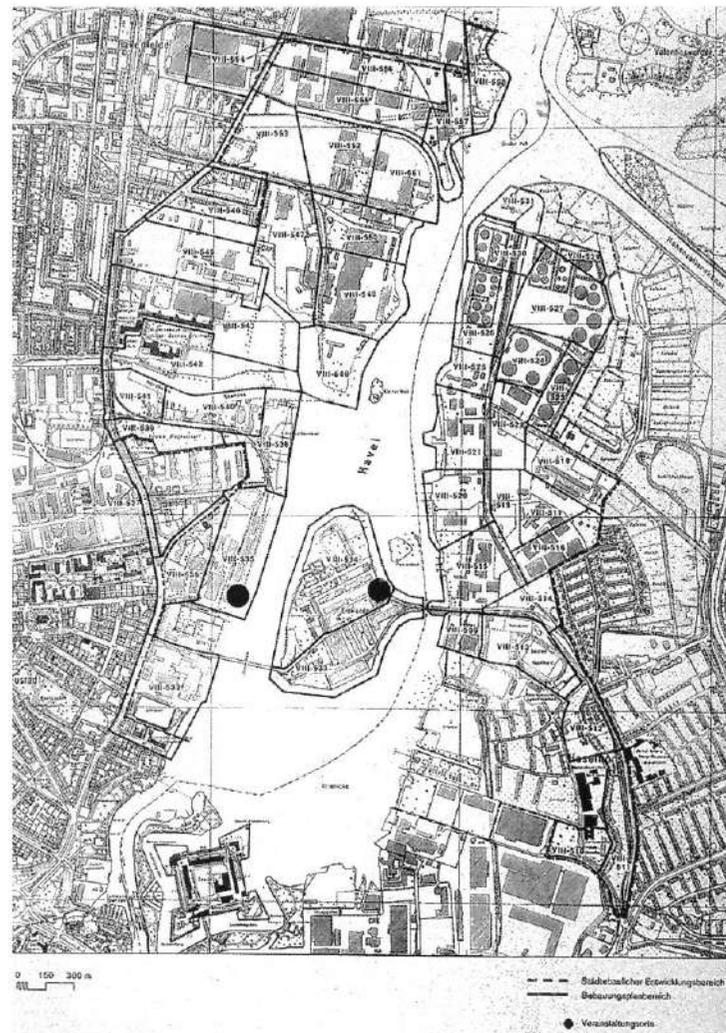
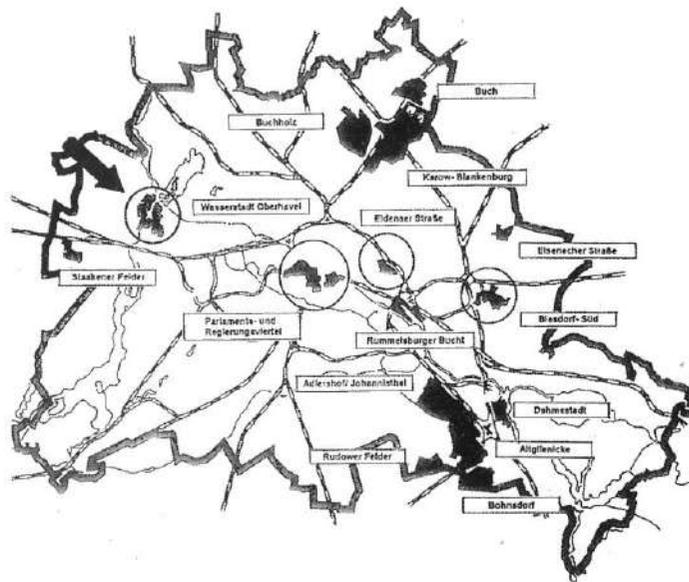
Bericht zur Erarbeitung des Bebauungsplanes und der Quartierspläne TET – Wasserstadt Berlin Oberhavel

Stadnd 14.01.1994 sowie Planungsstand 13.01.1995

Stadt Haus Wohnung – Wohnungsbau der 90er Jahre in Berlin

Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen, Ernst und Sohn Verlag, 1995

Stadtbauwelt, 85, Jahrgang, 25.03.1994



Habitação social na vanguarda do movimento moderno no Brasil

Nabil Georges Bonduki

Nabil Georges Bonduki é arquiteto, mestre e doutor pela Fausp, professor de história da arquitetura e urbanismo no Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-Usp. Foi presidente do SASP e Superintendente de

Habitação Popular da Prefeitura de São Paulo (gestão Luiza Erundina). Realiza atualmente pesquisa sobre Habitação Econômica e Arquitetura Moderna no Brasil (1930-1964), com apoio da Fapesp e CNPq

Passados quase sessenta anos do início da produção dos conjuntos habitacionais dos Institutos de Aposentadoria e Pensões, eles ainda não receberam um estudo aprofundado revelando sua importância na arquitetura moderna brasileira.

Apenas a falta de destaque que o tema da habitação social tem tido no estudo da História da Arquitetura Brasileira e que os aspectos ligados à arquitetura e urbanismo tem tido nas análises referentes à política habitacional pode explicar esta lacuna, que temos procurado cobrir através de um amplo trabalho de pesquisa, que teve como um de seus produtos a tese de doutorado *Origens da habitação social no Brasil (1930/54)*, base da reflexão aqui desenvolvida.

A exceção são os famosos e amplamente divulgados conjuntos habitacionais projetados por Reidy — Gávea e Pedregulho— realizados no início dos anos 50, sob promoção do Distrito Federal. Apontados nos compêndios como obras de exceção, elas são, ao nosso ver, integrantes de uma produção muito mais ampla de projetos habitacionais, de grande interesse do ponto de vista da arquitetura e do urbanismo. Os carros-chefe desta produção foram os empreendimentos realizados dos IAPs.

Embora Pedregulho se destaque pelo caráter inovador, sua repercussão tendeu a obscurecer outras realizações, no marco de um *ciclo de*

projetos de conjuntos habitacionais de grande relevância para a arquitetura brasileira. Sobre este aspecto, vale citar uma declaração da engenheira Carmen Portinho que, como Diretora do Departamento de Habitação Popular do Distrito Federal, foi responsável pela obras do conjunto: "Pedregulho foi feito para chamar a atenção do mundo inteiro. Só assim, aqui no Brasil aceitariam a idéia. Le Corbusier, em sua visita de 1962, fez os maiores elogios: '*Fiquei admiradíssimo, nunca tive ocasião de realizar obra tão completa, dentro dos meus princípios, como vocês realizaram!*'. Isso chamou a atenção de nossos administradores, porque nos projetou internacionalmente. Ninguém faz milagres dentro de casa." (Cavalvanti 1987:72). A tática deu certo; lamentavelmente os historiadores da arquitetura brasileira não perceberam que Pedregulho não foi uma obra isolada mas colheu o resultado de uma série de projetos e obras anteriores, elaboradas no período de 1937/50, que enfrentaram o problema habitacional de uma forma totalmente inovadora em relação ao que se fazia anteriormente no país, incorporando os princípios do movimento moderno.

Neste *ciclo de projetos habitacionais*, as obras de Reidy não são intervenções isoladas de um arquiteto com visão social, como muitos o tem caracterizado, mas resultado de um processo de reflexão e produção sobre o tema que desde a década de 30 vinha se elaborando, principalmente no âmbito dos IAPs, influenciados pelas realizações européias dos anos 20, consolidadas nos primeiros CIAM.

Nestes projetos, estão presentes as propostas do movimento moderno para a habitação social, como grandes conjuntos habitacionais racionalizados, soluções verticalizadas e multifamiliares, com a adoção de blocos de apartamentos, unidades de

habitação, apartamentos em duplex, utilização de pilotis e teto-jardim destinados a equipamentos-comunitários, racionalização do projeto urbanístico e do processo construtivo etc.

Embora, parte destas soluções formais tenham sido incorporadas no repertório do BNH, a partir de 1964, isto se deu de maneira totalmente desarticulada com os pressupostos e a visão de mundo formulada pelo movimento moderno, orientada apenas pela preocupação de dar trabalho para a indústria da construção civil.

O resultado foi a introdução de um racionalismo formal, onde a despreocupação com o projeto de arquitetura e urbanismo gerou obras e conjuntos habitacionais de baixa qualidade, desgastando várias das propostas de habitação social defendidas pelo movimento moderno. A análise da produção do período anterior a 64 mostra, no entanto, que as ácidas críticas aos conjuntos habitacionais de inspiração moderna devem ser melhor balizadas, avaliando-se os projetos e obras que se situam nas origens da implantação da habitação social no Brasil.



Conjunto residencial de Santo André, São Paulo

Vargas e a origem da habitação social no Brasil

O período de Vargas marca o surgimento da habitação social no Brasil. Abandonando o liberalismo, o Estado brasileiro passa a interferir no mercado habitacional, regulamentando as relações entre locadores e inquilinos e produzindo ele próprio a habitação através de autarquias estatais. Marcos importantes desta intervenção foi o Decreto-Lei do Inquilinato de 1942, que congelou os aluguéis até 1964, a criação das Carteiras Prediais dos Institutos de Aposentadorias e Pensões (IAPs), a partir de 1937, que tornaram estes órgãos as primeiras instituições públicas de caráter nacional a produzir, em número significativo, habitação social e, finalmente, a criação da Fundação da Casa Popular em 1946, primeiro órgão destinado exclusivamente a enfrentar o problema da moradia.

Com estas medidas, o governo Vargas seguiu uma tendência internacional no período, que recomendava ação estatal para controlar os aluguéis e produzir habitação. Acabou por transferir o ônus do investimento necessário para produzir habitação para o setor público e para o próprio trabalhador, agindo, conscientemente ou não, para reduzir o custo de reprodução da força de trabalho. (Bonduki 1994)

Do ponto de vista da arquitetura, os conjuntos habitacionais dos IAPs merecem destaque pela qualidade e dimensão dos projetos criando novas tipologias, propostas urbanísticas inovadoras e difundindo um novo modo de morar.

O resultado da produção habitacional do período mostra que existiam plenas condições no Brasil dos anos 40 e 50 para se implementar uma massiva produção de habitação social, de excelente qualidade. Erros governamentais impediram este caminho e reduziram a potencialidade da produção habitacional realizada no populismo. Mesmo assim não foi pouco o que se fez e o que se inovou.

Fotos

2

Conjunto residencial Passo da Areia, Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários (IAPI). 2.496 unidades. Engenheiro I. Kruter

3 e 4

Conjunto residencial Santa Cruz, São Paulo. Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Bancários (IAPB). 282 unidades



Produção habitacional IAPs e FCP (1937/64)	Conjunto Habitacional	Financiamento à construção da casa própria	Total
Institutos Aposentadorias e Pensões	47.789	76.236	124.025
Fundação da Casa Popular	18.132		18.132
Total Governo Federal	65.921	76.236	142.157

Expressão quantitativa da produção de habitação social no populismo

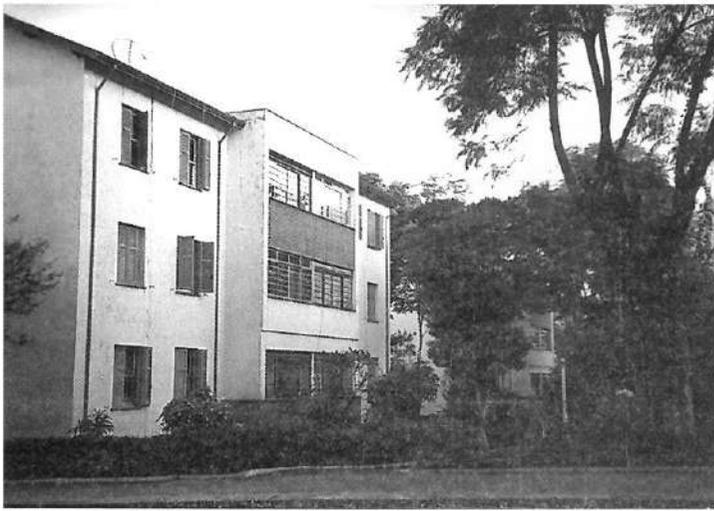
Tornou-se corrente a opinião de que a produção habitacional realizada pelo poder público no período populista foi insignificante e inexpressiva. Esta noção formou-se, basicamente, a partir da constatação do baixo número de unidades habitacionais construídas pelos IAPs e pela FCP em comparação tanto com as necessidades do país como com a produção do BNH, no pós-64. Num período de 27 anos, entre 1937 e 1964, excluindo-se os financiamentos de classe média, os IAPs e a FCP produziram cerca de 142 mil unidades habitacionais, em 422 conjuntos habitacionais e financiamentos para a construção isolada da casa própria, ou seja, pouco mais de 5,3 mil por ano, em média.

O número parece baixo em termos absolutos; relativamente, entretanto, as 142 mil unidades habitacionais construídas pelos IAPs e FCP beneficiaram uma população aproximada de 852 mil pessoas, ou quase 10% da população que vivia em 1950 nas cidades brasileiras com mais de 50 mil habitantes. O número não é, portanto, tão inexpressivo, pois prefeituras e estados também atuaram em habitação social e parte da promoção privada para a classe média também foi financiada por instituições públicas.

O impacto da ação governamental em algumas das principais cidades brasileiras foi enorme. É o caso do Rio de Janeiro, capital e principal centro urbano do país. Apenas os IAPs construíram, em conjuntos habitacionais, entre 1945 e 1950, cerca de 26% do total de moradias que receberam habite-se na capital (Varon 1988:250 e Farah 1984:85). Entre 1940 e 1960, a população do Rio de Janeiro teve um incremento de 1,7 milhões de pessoas ou aproximadamente 280 mil famílias; a produção viabilizada pela intervenção pública (incluindo ainda os financiamentos destinados à classe média e os conjuntos habitacionais realizados pela prefeitura, como Pedregulho e Gávea), atinge um total em torno de 65 a 70 mil unidades, ou seja, quase um quarto do total de novas necessidades de moradia no Rio de Janeiro.

O período de 1946 a 1950, destaca-se como de grande produção: construiu-se 73 mil unidades (14.500/ano). O número é significativo, revelando que se o ímpeto do período tivesse se mantido, o impacto da ação governamental seria muito expressiva.

No entanto, a falta de uma política habitacional que envolvesse uma estratégia de produção e financiamento, com regras capazes de garantir um retorno adequado aos investimentos realizados, precavendo-se contra a inflação crescente, tornou a intervenção pública cada vez mais insignificante.



**A influência do movimento moderno:
o pioneirismo de Rubens Porto e Carlos
Frederico Ferreira**

O problema a resolver consiste no projeto de uma vila de 2.000 moradias econômicas a serem construídas em série por processos racionalizados. Parece-nos que a solução que se impõe no caso é a das 'neighbour-hood unit cells', isto é, dos conjuntos urbanos que a si mesmo se bastam (autárquicos...). Em cada um deles os seus habitantes devem encontrar tudo o que precisam —exceto o trabalho— cada unidade celular possuirá pois, sua escola, a sua igreja, os seus playgrounds, o seu comércio. Dentro de cada unidade não haverá em regra senão o tráfego pedestre.

Rubens Porto 1938:51

A análise da concepção técnica dos IAPs mostra a existência de concepções e diretrizes formuladas por uma burocracia estatal fortemente influenciadas pelo debate internacional sobre a questão.

Em 1938, o arquiteto Rubens Porto, assessor técnico do Conselho Nacional do Trabalho, escreveu o livro *O Problema das Casas Operárias e os Institutos e Caixas de Pensões*, onde alinhavava diretrizes para projetos habitacionais, importante fonte de conhecimento do estágio de reflexão e proposição presente no interior do aparelho estatal.

Ligado à Igreja Católica, Porto enfatizava as íntimas relações entre a casa e a família. No entanto, superava a preferência conservadora pelas casas unifamiliares e adotava as soluções modernas na edificação de conjuntos habitacionais. Técnico encarregado pelo ministério de dar parecer sobre a normatização das regras de atuação dos IAPs, Porto (1938) defendia:

- a construção de conjuntos habitacionais segregados do traçado urbano existente;
- a opção pela construção de blocos;
- limite para altura dos blocos;
- a utilização dos pilotis;
- adoção do duplex;
- os processos de construção racionalizados e a edificação de conjuntos autárquicos;
- a articulação da construção de conjuntos habitacionais com planos urbanísticos;
- a entrega da casa mobiliada, de forma racional.

Porto fazia parte do grupo de reformadores sociais do Ministério do Trabalho, defensores de uma maior intervenção do Estado na questão da habitação. Seu livro talvez seja o primeiro trabalho sistemático a estabelecer diretrizes para esta ação, em particular no que se refere a normas de projeto de conjuntos habitacionais a serem implementados pelo poder público. Certamente, exerceu influência sobre a ação dos Institutos.

Estes elaboravam com muito cuidado seus projetos e obras, pois consideravam os conjuntos um patrimônio, tendo criado seções de arquitetura e engenharia que desenvolveram propostas

para uma produção massiva de moradias. Foram, certamente, os primeiros departamentos técnicos públicos de habitação social no Brasil.

Dentre os arquitetos que participaram deste processo, Carlos Frederico Ferreira é um dos mais importantes. Formado na mesma turma de Niemeyer, foi chefe do setor de arquitetura e desenho do IAPI desde a criação das Carteiras Prediais em 1938 até sua extinção em 1964. Autor, no final da década de 1930, do projeto do primeiro grande conjunto habitacional do país, Núcleo Residencial do Realengo, no Rio de Janeiro, desenvolveu também o projeto do conjunto de Santo André e de diversos outros edifícios do Instituto.

Segundo Ferreira, em depoimento ao autor, os presidentes do IAPI, engenheiros Plínio Castanheda e Pedro Alim, tiveram um papel decisivo na ação habitacional do órgão. Foram eles que, pessoalmente, escolheram os arquitetos encarregados dos projetos e deram-lhes total autonomia. Arquitetos como de Atílio Correa Lima, MMM Roberto, Eduardo Kneese de Melo e Paulo Antunes Ribeiro, entre outros, projetaram para o IAPI.

Ferreira ressalta o papel de Castanheda na proposta de conjuntos de grande dimensão, iniciado por Realengo, com mais de 2 mil unidades, solução inédita, numa época em que "ninguém pensava em empreendimentos com mais de 200 casas". Mas também destaca sua própria contribuição na ampliação do conceito de habitação: "Habitação para eles era fazer casa, aquela casa dois quartos e sala e está acabado. Pronto, o resto vem depois! Mas eu não, queria fazer habitação mesmo, habitação como eu achava, com escola, edifício de apartamento com comércio. Eu previ até um circo!..."

Fotos

5

Conjunto residencial da Móoca, São Paulo. Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários (IAPI). 576 unidades. Arquiteto Paulo Antunes Ribeiro

6

Unidade habitacional do Japurá, Rio de Janeiro. Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários (IAPI). Arquiteto Eduardo Kneese de Mello

7

Conjunto residencial de Santo André, São Paulo. Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários (IAPI). 3000 unidades. Arquiteto Carlos Frederico Ferreira

Desenhos

1

Móoca, São Paulo

2 e 3

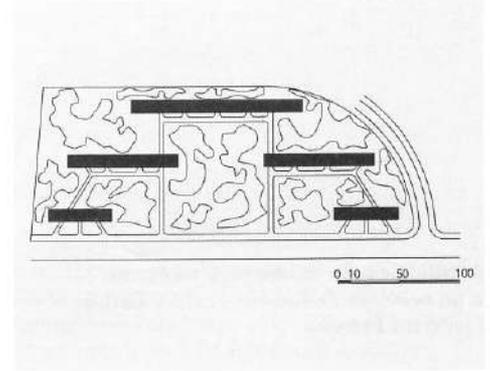
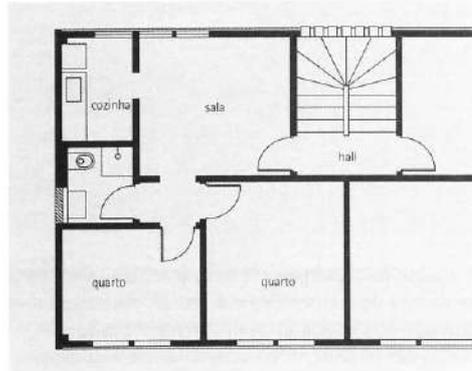
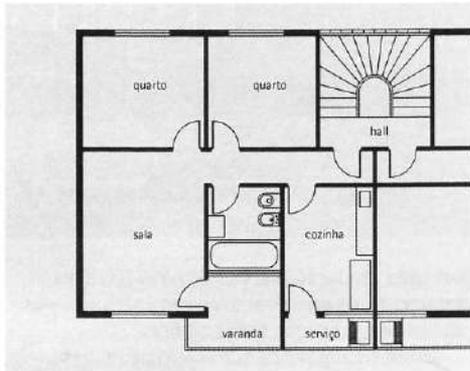
Salvador, Bahia
696 moradias

4

Fortaleza, Ceará
150 moradias

5

Cambuçu, Rio de Janeiro
124 moradias



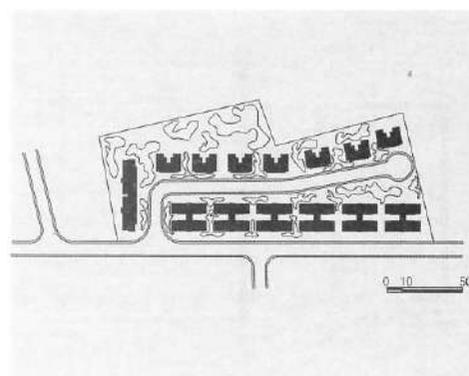
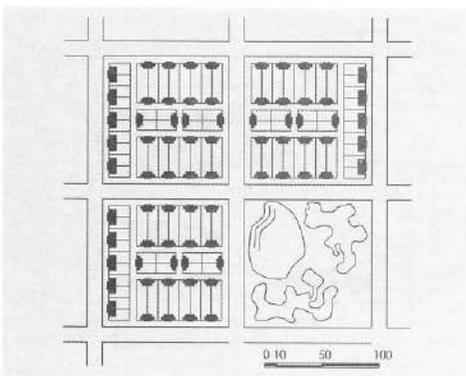
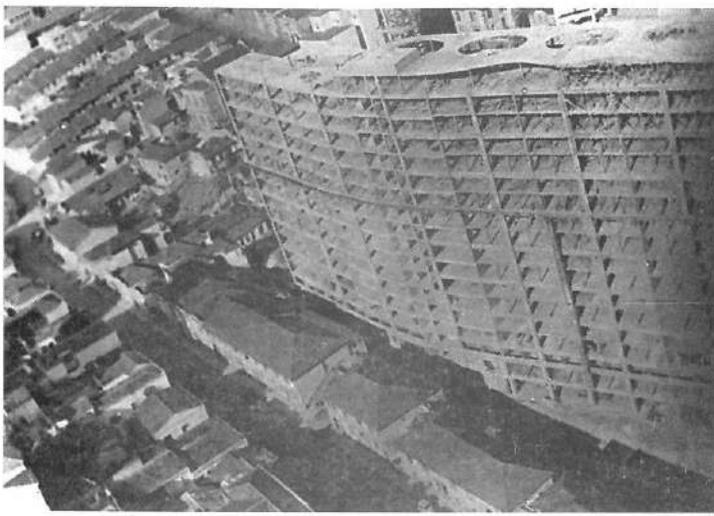
A expressão do IAPI: na vanguarda da produção de habitação social

Dei instruções ao Ministério do Trabalho para que, sem prejuízo das construções isoladas onde se tornarem aconselháveis, estude e projete grandes núcleos de habitações modestas e confortáveis. Recomedei, para isso que se adquiram grandes áreas de terrenos e, se preciso, que se desapropriem as mais vantajosas; que se proceda à avaliação das mesmas; que se levem em consideração os meios de transporte para esses núcleos; que se racionalizem os métodos de construção; que se adquiram os materiais, diretamente, do produtor; tudo, enfim, de modo a se obter, pelo menor preço, a melhor casa

Getúlio Vargas discurso na comemoração do 1º aniversário do Estado Novo, 1938

Coerentemente com a vontade do ditador, a grandiosidade parece ter sido uma das marcas da ação dos Institutos. Apenas o Instituto de Aposentadoria dos Industriários (IAPI) tinha, até 1950, elaborado projetos para 36 conjuntos habitacionais, alguns de enorme dimensões para a época (mais de 5 mil unidades), totalizando 31.587 unidades, em 13 Estados brasileiros, vários dos quais nunca chegaram a ser inteiramente concluídos. Entre 1948 e 1950, o IAPI importou 1,33 milhões de sacas de cimento. Provavelmente, o IAPI construiu ou financiou, na década de 1940, o maior volume de obras de construção civil que um único órgão ou empresa tinha edificado, até então, em todo o país, somando 17.725 unidades habitacionais de interesse social em conjuntos de propriedade do Instituto, incluindo ainda escolas e outros equipamentos comunitários, 7.940 imóveis financiados para moradia de associados, 4.942 unidades habitacionais de classe média financiadas pelo Plano C, localizadas em 663 edifícios de apartamentos (incorporações), além do financiamento para a construção de 1.161 unidades habitacionais em conjuntos residenciais de empregadores, vinte hospitais, quinze sedes de sindicatos, 26 edifícios de lojas e escritórios e dez instituições educativas (IAPI 1950).

Frente a esta magnitude de intervenção, desenvolveu-se nos IAPs, sobretudo no IAPI, uma concepção consistente sobre a habitação social, que orientou a produção do período, marcada pela preocupação com a economia e racionalidade do projeto e processos construtivos. As diretrizes e pressupostos adotados pelo IAPI surpreendem e mostram que, em 1950, este órgão tinha atingido maturidade institucional na intervenção habitacional, baseada em conhecimento teórico e experiência concreta.



As diretrizes habitacionais do IAPI, sistematização no relatório do órgão de 1950, obedeceram o repertório do movimento moderno. Defendiam-se uma a criação, junto a moradia, de escolas, serviços de assistência médica, centros comerciais, estações de tratamento de esgoto etc, além do reforço das redes de abastecimento de água. Buscando o melhor aproveitamento dos recursos e a economia optava-se explicitamente por "moradia em edifícios coletivos". Para o IAPI (1950:291) "a construção em série, apresentando características de produção industrial, possibilita a obtenção de custos baixos, sem prejuízo de um padrão construtivo satisfatório. [...] a concentração em altura permite a diminuição do valor da cota-parte do terreno e da urbanização".

Criticava-se a "solução baseada pela moradia individual, construída no centro do terreno", que devia ser evitada pois ela implicaria numa expansão horizontal da cidade, onerosa: "Os gigantes núcleos, constituídos por filas intermináveis de casas, obrigam à criação de oneroso e complexo sistema de transporte e comunicações, exigindo encargos vultosos no estabelecimento e manutenção dos serviços de utilidade pública em geral" (IAPI 1950:291). Defendia-se a socialização da terra, que não deveria ser apropriada individualmente: "A substituição dos quintais, nem sempre convenientemente tratados, por áreas coletivas

destinadas a recreio e edificação dos moradores, torna-se de maneira geral, medida de grande alcance [...] Os conjuntos residenciais, constituídos de edifícios coletivos elevados, convenientemente dispostos no interior de amplas áreas de utilização comum, representam, pois, a melhor solução do problema". (IAPI 1950:292)

A preocupação com a imobilização do capital durante a obra gerou iniciativas tendentes a elevar a produtividade, como a busca pela padronização e pela redução do tempo de obra. Não é portanto por mera opção estética ou formal que os Institutos foram buscar o ideário da arquitetura moderna, impregnado de preocupações com a racionalidade, produtividade, produção em massa e standartização.

O fato da burocracia atuarial dos IAPs conceber a edificação habitacional sobretudo como uma inversão dos fundos previdenciários, com vistas a formação de um patrimônio rentável, acabou por conferir à qualidade e durabilidade da habitação uma forma de dar garantias reais ao investimento, para além da satisfação do usuário.

A padronização, por sua vez, era vista como um modo a possibilitar o barateamento da construção e, assim, propiciar uma compatibilização entre o valor da construção e os salários dos moradores: "Os projetos devem ser padronizados, tanto quanto o permitirem as condições do meio... de modo a tornar o valor construtivo compatível com os salários médios locais" (IAPI 1950:292).

Frente ao caráter inovador dos projetos, os Institutos se defrontaram com grandes problemas para aprová-los junto aos órgãos públicos: "Os pontos principais de colisão dizem respeito ao loteamento, à concentração em altura (gabarito), ao pé direito mínimo e à disposição das vias de circulação" (IAPI 1950:293). Já aparecia a necessidade de "atualização dos códigos de posturas, de

modo a comportar a consideração dos núcleos de residência de tipo popular, construídos sem propósito de lucro". No conjunto da Várzea do Carmo, o projeto foi aprovado em caráter especial, à margem das exigências legais expediente precursor dos decretos de habitação de interesse social.

O inédito porte das obras realizadas pelo IAPI revelou a importância da questão da padronização dos materiais, elemento indispensável numa produção em série de moradias, até então inexistente. Apesar dos problemas, é surpreendente a rapidez com que se edificou os conjuntos do IAPI: o núcleo residencial do Areal, com 600 unidades foi construído em 5 meses, Bangu (1504 unidades) em um ano e Penha, incluindo urbanização, escola, ginásio e 1248 unidades habitacionais em dois anos. Coerentemente com os demais aspectos, a redução do tempo de obra era uma das preocupações do IAPI para abreviar o retorno do investimento e reduzir as despesas administrativas.

Os documentos do IAPI mostram que havia se desenvolvido um corpo técnico preparado para equacionar de um forma consistente uma política habitacional. Infelizmente não era este objetivo primeiro dos órgãos de previdência que, ao avaliarem a ausência de retorno dos investimentos, provocado pela populista Lei do Inquilinato (as unidades eram locadas), reduziram drasticamente as inversões.

Fotos
8 e 9
Conjunto residencial do
Realengo, Rio de Janeiro.
Instituto de Aposentadoria
e Pensões dos Industriários
(IAPI). 2344 unidades.
Projeto de Carlos Frederico
Ferreira

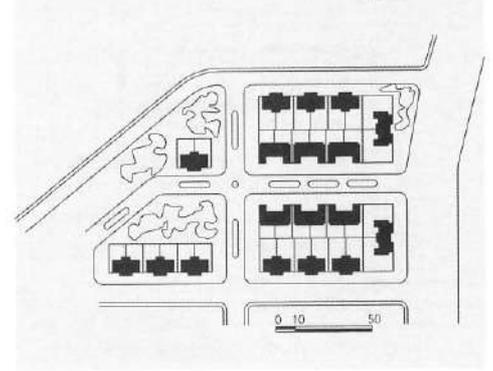
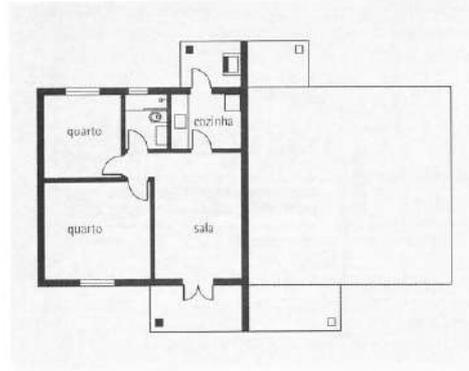
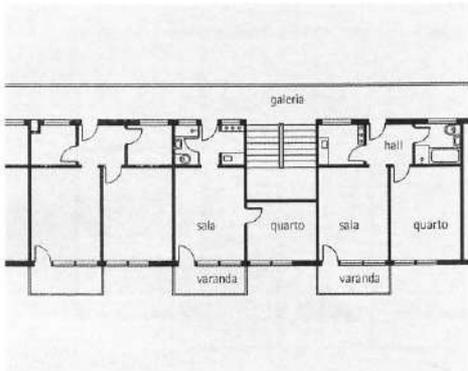
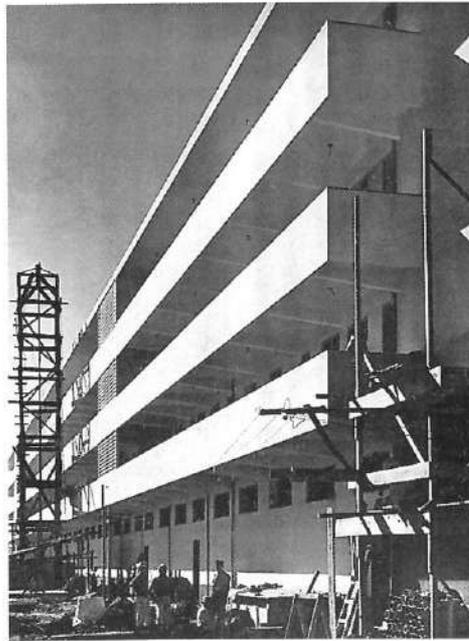
Desenhos
6
Conjunto residencial do
Realengo, Rio de Janeiro

7 e 8
Vitória, Espírito Santo.
36 moradias

9
Penha, Rio de Janeiro.
1.248 moradias

10
Del Castilho, Rio de
Janeiro. 1.520 moradias

10 e 11
Unidade habitacional de
Pedregulho, Rio de
Janeiro, 1950-52. Obra da
Prefeitura do Distrito
Federal. 508 unidades.
Arquiteto Afonso E Reidy



Os conjuntos habitacionais dos IAPs

...Com a colaboração das administrações municipais, que entrarão os respectivos projetos nos seus planos de urbanização, construiremos cidades-modelos nas proximidades das grandes centros industriais, com instalações de tratamento de saúde, de educação profissionais e físicas...

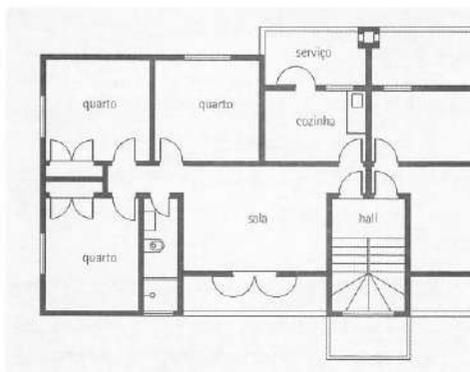
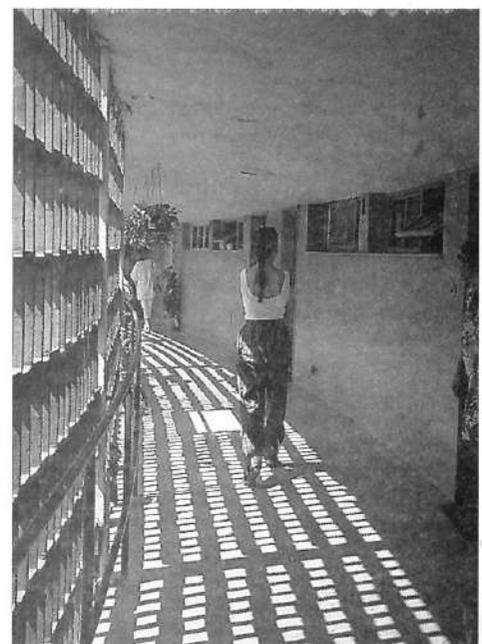
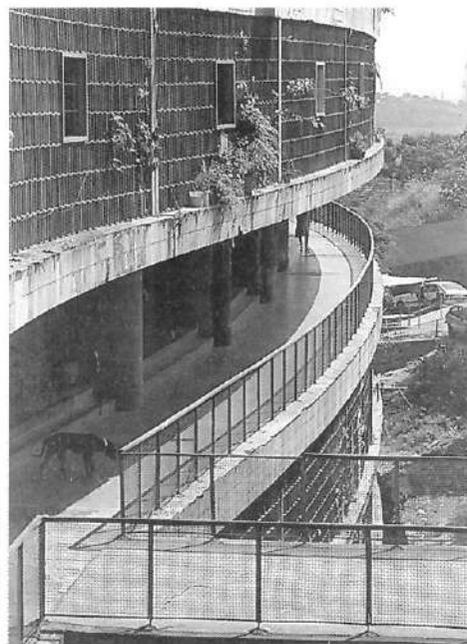
Getúlio Vargas discurso no Estádio do Pacaembu no Dia do Trabalho, 1944

Não se pretende realizar aqui, pela falta de espaço, uma análise exaustiva dos conjuntos habitacionais produzidos no período, tarefa que ainda estamos realizando, com o apoio da Fapesp, a partir de um levantamento completo desta produção realizada em todo o país. Neste artigo, pretendemos apenas exemplificar como a arquitetura brasileira enfrentou o desafio de desenhar a habitação social nos anos 40, introduzindo novas tipologias de ocupação urbana, de edificações e de modo de morar que exerceram grande influência nas décadas seguintes.

Estas intervenções tiveram grande impacto nas cidades brasileiras, pelo volume de área construída, criando verdadeiras cidades novas e pelo caráter social, onde se associavam edifícios de moradia com equipamentos sociais e recreativos, áreas verdes e de lazer, sistema viário etc. Representam a implantação no país de vários dos princípios do movimento moderno que priorizava, nos seus momentos "heroicos" dos anos 20, a habitação social (Kopp, 1991).

Nestes núcleos urbanos buscava-se construir um espaço adequado para o surgimento de um novo modo de vida operário, moderno, coletivo, adequado ao modelo de desenvolvimento nacional que o Estado sob Vargas estimulava. Nas suas origens, portanto, a habitação social no Brasil articulava-se com um projeto nacional desenvolvimentista — e sua arquitetura refletia esta preocupação.

Surpreende a pouca ou nenhuma importância dada a esta produção na historiografia brasileira, quando os dois mais importantes e pioneiros livros publicados no exterior sobre a arquitetura brasileira, Goodwin (1943) e Mindlin (1956), que foram os maiores divulgadores do movimento moderno brasileiro, destacam os conjuntos habitacionais de Santo André e do Realengo, ambos do IAPI e projetados por Carlos Frederico Ferreira, ao lado dos



edifícios do MEC, da ABI, Ester e outras famosas obras dos mais festejados arquitetos brasileiros.

Goodwin (1943:97), no seu breve texto, chega mesmo a dedicar um parágrafo sobre os projetos habitação social: "Há um grande número de projetos, alguns em plena execução, de conjuntos de habitações baratas, tal como se deu na Europa e, mais recentemente, nos Estados Unidos. Atilio Corrêa Lima é o autor de um grande risco destinado a um bairro industrial de São Paulo. Está nele incluído certo número de altos sobrados de apartamentos, oficinas e outras instalações gerais. Realengo é uma interessante experiência de habitação coletiva, compreendendo tantas casas de apartamentos como residências isoladas."

Até meados da década de 30, ainda predominavam no país as implantações típicas da produção rentista, como as vilas, geralmente renques contínuos de casas geminadas, de um ou dois pavimentos, formando ruas estreitas no interior dos quarteirões. Obedecia-se a uma implantação tradicional — ruas, quarteirões, lotes e casas. A própria idéia de conjunto habitacional inexistia; não se concebia núcleos habitacionais onde se combinassem unidades de moradia, áreas comerciais, escolas e outros equipamentos, salvo nas raras vilas operárias, como na Vila Maria Zélia, onde a preocupação do empregador com o controle moral e político do trabalhador justificasse o investimento.

A preferência pela casa isolada, com recuos laterais e frontal, nas primeiras realizações públicas de habitação social, reflete ainda a influência dos higienistas que, desde o início do século, apontaram esta solução como a ideal. Predominava uma concepção que defendia para o operário que saía do cortiço, um modelo de moradia que reproduzia, em miniatura, o palacete pequeno-burguês, em oposição à promiscuidade da habitação coletiva e à aglomeração apenas tolerada da casa geminada de vila.

Assim, a implantação das diretrizes "modernas" adotadas pelos Institutos, no sentido de introduzir a habitação multifamiliar, não era de fácil aceitação. Apenas uma forte intervenção do Estado foi capaz de, em tão pouco tempo, revisar de modo tão radical o modelo de habitação adequada para o trabalhador.

Neste sentido, não resta dúvida que o novo modelo que se difunde, do grande conjunto habitacional multifamiliar de promoção pública, representa simbólica e concretamente a expressão espacial deste momento em que o Estado se impõe como o protetor dos trabalhadores. Os objetivos de ordem, controle, subordinação, reeducação, massificação etc, tão próprios da visão estado-novista, encontram nestes novos núcleos habitacionais de inspiração moderna, o espaço propício para sua difusão. As soluções arquitetônicas e urbanísticas adotadas são parte integrante deste projeto político-ideológico onde as novas concepções formais e espaciais fazem parte da estratégia mais geral do projeto nacional-desenvolvimentista.

Para efeito de análise de seus projetos e sistematização das tipologias adotadas, os conjuntos habitacionais produzidos no período podem ser divididos em quatro grupos, que nos permite identificar com maior facilidade aspectos inovadores que foram introduzidos, a saber:

- grandes conjuntos habitacionais de implantação racionalista;
- Unidades de Habitação formadas por um único grande bloco vertical;
- conjuntos influenciados pelo ideário da Cidade-Jardim;
- conjuntos habitacionais convencionais, com unidades unifamiliares.

A maioria dos projetos adotaram as concepções da arquitetura moderna. Nota-se a influência das propostas de Le Corbusier, das *Siedlungs* alemãs do período entre guerras, das cidades-jardins e, ainda, dos grandes projetos de habitação social do 2º pós Guerra, dos quais são contemporâneos ou mesmo anteriores.

Vários conjuntos eram de grande dimensão (acima de 500 unidades, ou seja mais de 3 mil moradores). Localizados nos grandes centros urbanos, estes conjuntos foram concebidos como núcleos urbanos, dispo de vários equipamentos comunitários, além da moradia.

É o caso, por exemplo, do primeiro conjunto edificado pelo IAPI, o Conjunto Residencial de Realengo, com 2.344 unidades, entre casas e apartamentos, concluídas em 1943 e localizado na estação de Realengo, 40 minutos em trem de subúrbio do centro do Rio.

Seu projeto inclui, além dos serviços de urbanização completos (rede de água, luz e esgoto, galerias de águas pluviais, pavimentação e estação de

Fotos
12 a 14
Conjunto residencial de
Lagoinha, Belo Horizonte.
Instituto de Aposentadoria
e Pensões dos Industriários
(IAPI). 928 unidades

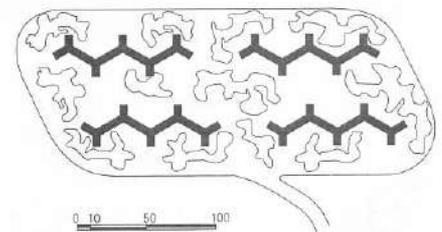
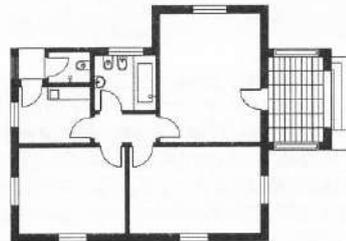
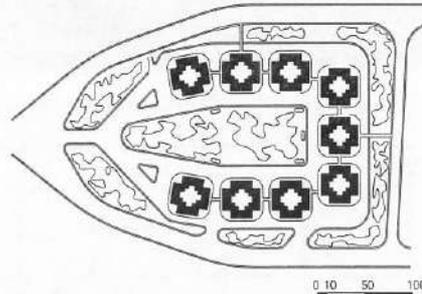
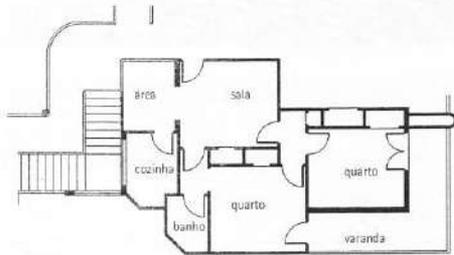
Desenhos
11 e 12
Lagoinha, Belo Horizonte

13
Cascadura, Rio de Janeiro.
115 moradias

14
Areal, Rio de Janeiro.
600 moradias

15
Bangu, Rio de Janeiro.
5.000 moradias

16 e 17
Honório Gurgel, Rio de
Janeiro. 156 moradias



tratamento de esgoto), vários serviços de caráter coletivo, como escola primária para 1.500 alunos, creche para 100 crianças, ambulatório médico, gabinete dentário, quadras para a prática de esportes, templo católico e horto florestal, equipamentos que foram efetivamente implantados.

O conjunto compunha-se de unidades unifamiliares e blocos de apartamentos de quatro andares cujo primeiro piso era destinado ao comércio e serviços. O bloco principal era imponente e gracioso com suas varandas criando um rico jogo de volumes. O espaço público formado pelos dois blocos paralelos que ladeiam a avenida torna-se uma forte referência espacial e social.

O Realengo não era uma concepção isolada. Em vários outros conjuntos do IAPI de grandes dimensões como Del Castillo (Distrito Federal, 1.520 unidades), Bangu (Distrito Federal, 5.000 unidades), Várzea do Carmo (São Paulo, 4.038 unidades), Penha (Distrito Federal, 1.248 unidades), Passo de Areia (Porto Alegre, 2.496 unidades) Santo André (Santo André SP, 3.000 mil unidades), Areias (Recife, 1450 unidades), Lagoinha (Belo Horizonte),

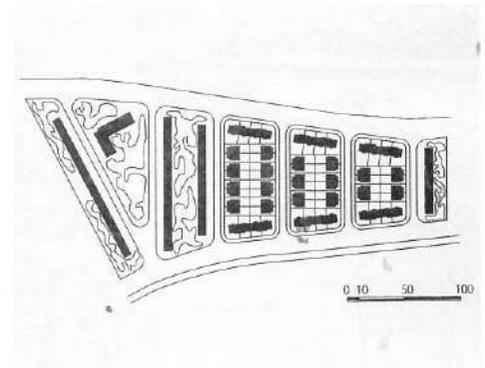
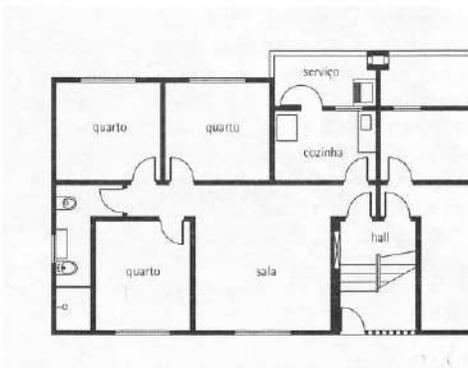
apenas para citar os núcleos com mais de mil unidades, estavam presentes propostas semelhantes, incluindo ainda, em alguns casos, ginásios cobertos de esportes, cinemas, centro comercial e serviços administrativos.

Realizava-se o determinado por Vargas no seu discurso do dia do Trabalho de 1944, de edificação de *cidades-modelo*. Nestes núcleos, concretizava-se o ideal de proteção e controle amplo do trabalhador, criando um espaço totalizador, onde seu tempo livre era inteiramente ocupado em atividades educacionais e recreativas promovidas ou controladas pelo Estado que, ademais era o seu locador. A imagem paternalista do Estado atingia o seu ápice.

Além de regulamentar as relações entre o capital e o trabalho, de estatizar a previdência social, de interferir nos sindicatos, atrelando-os ao Ministério do Trabalho e de criar a Justiça do Trabalho, o poder público edificava o espaço de morar do trabalhador, alugava-o, a valores congelados, para assalariados filiados aos Institutos e montava uma estrutura de equipamentos sociais que mantinha entretidos trabalhadores e sua família, num processo de reprodução ideológica dos valores defendidos pelo aparato estatal. Ao novo homem que se buscava forjar, era necessário moldar um novo espaço, uma nova concepção de morar, uma nova arquitetura: a moderna.

Adotou-se nestes projetos os preceitos defendidos pelo movimento moderno. No conjunto de Santo André e da Mooca, numa implantação racionalista, surgem os pilotis; no centro de S. Paulo, uma verdadeira Unidade de Habitação com unidades duplex e teto-jardim (Japurá); em Porto Alegre, uma cidade-jardim; em Belo Horizonte, um projeto que lembra as *Höfs* vienenses; no Santa Cruz (SP), um conjunto habitacional vertical rodeado de áreas verdes, como queria Le Corbusier.

Não surpreende que o urbanismo moderno tenha sido adotada em todos estes projetos desenvolvidos por arquitetos engajados na construção de uma sociedade menos desigual e na valorização do espaço público. Abandonando a trama urbana



tradicional, são eliminadas a noção de lote e de terreno privado: o espaço de solo remanescente é público, recebe tratamento paisagístico e equipamentos sociais.

Apesar da defesa da padronização como princípio, os conjuntos tem projetos diversificados e identidade própria, nada que lembre a monotonia dos BNH. Em geral, os blocos são desenhados sem nenhuma ornamentação, mas adotando elementos de composição que garantem movimento à fachada e jogo articulado de cheios e vazios. As caixas de escadas são quase sempre fechadas por elementos vasados, que estabelecem uma marcação vertical em fachadas caracterizadas por linhas horizontais, formadas pelas aberturas.

Os projetos dos IAPs talvez não tenham a riqueza da composição arquitetônica dos seus congêneres europeus, mas dialoga com eles. Merecem ser observados com maior cuidado, pois sua qualidade supera quase tudo o que se produziu em termos de conjuntos habitacionais no Brasil do BNH.

Bibliografia Citada

Anatole Kopp
Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa
Nobel, São Paulo 1991

Conceição M F Varon
E a história se repete... as vilas operárias e os conjuntos residenciais do IAPs no Rio de Janeiro
Dissertação de mestrado, Fauusp 1988

Getúlio Vargas
A nova política do Brasil vol 1, 2, 7, 10
José Olímpio Editora Rio de Janeiro 1938

A nova política do Brasil vol X,
José Olímpio Editora Rio de Janeiro 1945

Henrique Mindlin
L'architecture moderne au Bresil
Vincent et Fréal Paris 1956

IAPI O seguro social. A indústria brasileira. O Instituto dos Industriários
IAPI 1950

Lauro Cavalcanti
Casas para o povo
Dissertação de Mestrado apresentada ao Museu Nacional, Rio de Janeiro 1986

M Farah
Estado, previdência social e habitação
Dissertação de mestrado, FFCHLUSP 1984

Nabil Bonduki
Origens da habitação social no Brasil
in *Habitação na Cidade Industrial*
Análise Social 127, 4ª série, vol XXIX, Lisboa 1994

Origens da habitação social no Brasil: O caso de São Paulo
Tese de Doutorado defendida na FAU-USP, São Paulo 1994, mimeo

Philip Goodwin
Construção Brasileira. Arquitetura Moderna e Antiga 1652-1942
Museu de Arte Moderna, Nova York 1943

Rubens Porto
O Problema das Casas Operárias e os Institutos e Caixas de Pensões
Rio de Janeiro 1938

"A habitação de nosso tempo ainda não existe". Com essa frase, aforística como todas as suas, Mies iniciava o programa para a Exposição da Construção celebrada em Berlim em 1930. "Contudo —continuava Mies—, a transformação do modo de vida exige sua realização."¹

A frase sugere vários sentidos. O primeiro se abre ao ler a frase ao contrário: "a habitação que existe não é a de nosso tempo". O segundo desprende-se ao concluí-la: "sentimos falta da nossa casa".

Quero apontar por onde poderíamos andar em ambas direções.

Em relação ao segundo sentido —"carecemos de habitação"—, quem quiser dar voltas por essa questão talvez possa começar lendo a entrecruzada literatura americana e alemã dos anos trinta. John Steinbeck e Joseph Roth. *As vinhas da ira* e *Fuga sem fim*, por exemplo. Cada uma delas, separadamente, parece proceder de condições específicas, próprias, distintas: o exílio interior do judeu centro-europeu do entre-guerras, a dissolução da cultura progressista, a *finis Austriae*, a primorosa melancolia intelectual, por parte de Roth; a crise agrária no Meio Oeste americano, a áspera e bíblica natureza, em Steinbeck. Mas a fuga é a mesma, o caminho em direção ao mito é o mesmo. Ambos relatam viagens até o estupor de quem ficou sem um lugar para estar: o lugar de onde se vem já não existe, e não há para onde ir.

Anatole Kopp publicou há alguns anos um livro *Quando a arquitetura moderna não era um estilo e sim uma causa*—, lamentavelmente de pouco sucesso entre nós, onde comparava entre si dois processos contemporâneos, ocorridos durante aquela mesma década dos anos trinta, correspondentes a algo que poderíamos chamar provisoriamente cultura de elite e cultura popular. Como cultura de elite, Kopp descrevia o modelo de habitação em que arquitetos exilados alemães imaginaram seu refúgio —frágil, provisório, desenraizado— na Grã-Bretanha ou Estados Unidos. Mies localizando sua primeira casa americana sobre uma ponte,² Gropius imaginando sua habitação com os materiais e a silhueta de uma carroça de um nômade. Como cultura de massas, Kopp descrevia, contemporâneo a esse exílio somatório de individualidades, o êxodo massivo, anônimo, ocorrido na Palestina, no México, nos Estados Unidos de Roosevelt ou na União Soviética dos primeiros planos quinquenais, a migração de dezenas e centenas de milhares de pessoas, o que obriga a invenção de um modelo de habitação transitório, abrigo no meio do caminho, filtro entre a vida agrária e a vida urbana, projeto que assume uma postura híbrida entre o modelo dos CIAM e as construções vernaculares, tradicionais, em adobe e madeira —e cujos ecos tardios chegariam entre nós até o pós-guerra, com os programas de reconstruções do Departamento de Regiões Devastadas ou os povoados de absorção: De la Sota e Coderch já estariam ali.

Aquilo que seria característico dessa década —lembramos que não é qualquer década, é a da pré-história sentimental de nosso tempo— seria, portanto, um engano generalizado. Em consequência, a dificuldade de estabelecer-se em um lugar onde enraizar-se e fundar a casa. Wright, expulso para cada vez mais longe, de Ocatilla ao Arizona: o puro deserto, o acampamento de lonas, sem teto, apenas o céu.

O arquiteto mais ingenuamente sensível à condição contemporânea —Le Corbusier— retoma inconscientemente essa situação, quando o domicílio não é para ele senão uma faixa horária, cotidianamente atravessada pelo habitante, preso a seu exílio eterno sobre o ciclo solar das 24 horas: Sisifo esforçando-se em vão.

No primeiro sentido da frase de Mies —"a habitação que existe não é a do nosso tempo"—, ele está reconhecendo a desatualidade de um modelo de habitação que valeu durante o século. Melhor dizendo: o da hegemonia da cultura burguesa. É o mesmo modelo, presente na frase de Mies, que Walter Benjamin está analisando e descobrindo, pouco a pouco.

"Sob Luís Filipe, o homem privado pisa o palco da história. [...] Pela primeira vez, o espaço em que vive o homem privado se contrapõe ao local de trabalho. [...] O homem privado, realista no escritório, quer que o *interieur* sustente as suas ilusões. Esta necessidade é tanto mais aguda quanto menos ele cogita estender os seus cálculos comerciais às suas reflexões sociais. Reprime ambas ao confirmar os seu pequeno mundo privado. Disso se originam as fantasmagorias do "interior", da interioridade. Para o homem privado, o interior da residência representa o universo. Nele se reúne o longínquo e o pretérito. O seu *salon* é um camarote no teatro do mundo."

"O interior da residência é o refúgio da arte. O colecionador é o verdadeiro habitante desse interior. Assume o papel de transfigurador das coisas. Recai-lhe a tarefa de Sisifo de, pela sua posse, retirar das coisas o seu caráter de mercadorias. No lugar do valor de uso, empresta-lhe tão-somente um valor afetivo. O colecionador sonha não só estar num mundo longínquo ou pretérito, mas também num mundo melhor, em que os homens estejam tão despojados daquilo que necessitam quanto no cotidiano, estando as coisas, contudo, liberadas da obrigação de serem úteis."³

Benjamin construiu o modelo desse interior envolvente, teatro e refúgio onde estão guardados os valores do habitante, onde estes deixam vestígios sobre cada objeto, que lhe refletem seus rastros, como se cada objeto fosse um espelho que representa o habitante ("Habitar significa deixar rastros", Walter Benjamin, 1935). E mais: que lhe devolve, como representação, aquilo que não possui.

O que quero dizer é que entre esse interior burguês oitocentista, acolchoado como um roupão, e a racionalização dos CIAM ou dos arquitetos da *Existenzminimum* não há ruptura. O modelo ali é sempre a habitação como um estorjo que guarda os valores, os gestos, a memória do habitante. Os diagramas de Klein, rastreando os trajetos e percursos do habitante em sua habitação, são seu limite: a habitação como puro rastro. Esse sentido do abrigo já se encontra desatualizado quando Mies ou Benjamin escrevem. Os passos do habitante não podem deter-se em um local, seguem um vetor aberto, traçam uma fuga sem fim, flecha lançada ao ar, sem alvo.

Cada vez que releio, sempre me detenho em uma frase da *Introdução geral da crítica da economia política*, de Karl Marx. Ei-la: "Um vestido, por exemplo, não se converte em um vestido real senão no ato de vesti-lo; uma casa desabitada não é, de fato, uma casa real."

Josep Quetglas é chefe do Departamento de História e Arquitectura da Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona – UPC

O presente texto é transcrição de uma palestra realizada em Baeza, no ciclo sobre a habitação organizado pelo Departamento de Composição da E.T.S.A. de Sevilha, em setembro de 1993 e foi originalmente publicado em *Circo* nº 15, 1994.
Foto Fred G Korth 1939

tradução
Flávio Arancibia Coddou



A frase não esconde grande enigma se lida no seu contexto, onde Marx, hegelianamente, está lembrando como a produção não se realiza e se efetua senão pelo seu oposto, no consumo, uso e desgaste do produto distribuído. Porém creio que, neste caso, é melhor descontextualizar a frase para permitir-lhe, numa leitura ao pé-da-letra, desdobrar-se em seus reflexos imaginários.

Uma casa desabitada não é, de fato, uma casa real. O que é então? Passando a negação para o outro lado da equação: uma casa desabitada é, de fato, uma casa irreal. E o que é uma casa "irreal"? Como são as casas irreal, "de fato", construídas *realmente*? Uma primeira imagem, talvez a diretamente aludida por Marx, são essas casas novas, recém construídas, sem móveis, ainda cheirando a gesso e verniz.

Saberíamos talvez operar alguma outra direção na equação da frase de Marx? Por exemplo: "uma casa desabitada é uma casa sem habitante". É certo, porém não diz nada de novo, coincide com o que já sabíamos. Mas também pode ser: "uma casa desabitada é uma casa com um não-habitante". Isto já é outra coisa, ali nos encontramos com seu personagem inesperado: o *não-habitante*.

Lembro-me de um conto de Henry James, *El rincón feliz*, onde o personagem visita sozinho, todas as noites, a casa vazia da sua infância, da qual é o proprietário e que a conserva somente para essas visitas noturnas, desconhecidas por todos. Uma noite percebe que mais alguém está na casa, sente que, sem sua permissão, entrou um visitante, um estranho invadiu o espaço. Começa então uma perseguição agonizante, na qual o proprietário está, simultaneamente, procurando e escapando da ameaça do intruso. No auge do esconde-esconde, ao encontrar-se finalmente cara a cara com o outro, um colapso ocorre e detém o proprietário: o leitor descobre que o outro é ele, o proprietário mesmo, que estava ao mesmo tempo sendo procurado e repellido. Enfrenta a si mesmo. Os opostos, o proprietário e o ladrão, o que lembra e o recém chegado, separam, de cada lado da porta, a um mesmo indivíduo.⁴ Sempre lembro deste conto quando penso no Pavilhão de Mies.

O que é um não-habitante? Quem habita sem possuir, sem estar, sem fazer, sem poder; aquele que não vive, mas que representa sua vida. O sujeito abstrato, o produtor e o produto do trabalho abstrato, a pessoa da sociedade do capital, o indivíduo moderno: nós mesmos. ("O homem não realizado faz de seu domicílio um refúgio". Walter Benjamin, 1935)

Até aqui, entre casa real e casa irreal, entre habitante e não-habitante, entre casa de nossos dias e casa desatual, entre carência de casa e posse da casa, tem sido traçadas, involuntariamente, inexoravelmente, relações especulares, de simetria e oposição. Quando Adolf Loos fala da casa não creio que possa ser casual que se construa idêntica figura. Refiro-me aos seguintes dois parágrafos, um deles entre os mais lidos de Loos:

"Hoje somente duas pessoas gostam da maioria das casas: o proprietário e o arquiteto. A casa tem que ser do gosto de todos, diferente da obra de arte, que não tem que ser do gosto de ninguém. A obra de arte é assunto privado do artista. A casa não é. A obra de arte se introduz no mundo sem que haja necessidade disso. A casa cumpre uma necessidade. A obra de arte não deve prestar contas a ninguém, enquanto a casa deve a qualquer um. A obra de arte quer arrancar das pessoas a sua comodidade. A casa deve servir à comodidade. A obra de arte é revolucionária, a casa é conservadora. A obra de arte ensina novos caminhos à humanidade e pensa no futuro. A casa pensa no presente. As pessoas amam tudo o que lhes servem para sua comodidade. E odeiam tudo o que quer arrancá-las de sua posição acostumada e assegurada — o que as angustiam. E por isso amam a casa e odeiam a arte".

"Assim, a casa não teria nada a ver com arte e a arquitetura não estaria entre as artes? Essa é a verdade. Somente uma pequena parte da arquitetura pertence à arte: o monumento funerário e o monumento comemorativo. Todo o resto, o que serve para um fim, deve excluir-se do reino da arte."⁵

"Existe uma mostra de como uma pessoa pode emitir juízo não especializada neste tipo de coisas no caso de Raoul Auernheimer, quando escreve em *Death of the House*: 'Pode-se pensar o que quiser sobre a casa do arquiteto Loos, porém em nenhum caso dá a impressão de um herdeiro sorridente. Sua modernidade lhe dá seguramente pouca satisfação a si mesma, aparece triste e melancólica, ensimesmada, e mostra um trejeito bem aparado, onde não habita nenhum sorriso; possivelmente por princípio, porque o sorriso também não seria nada mais do que um ornamento'. Isso é verdadeiro. Essas frases mostram a diferença entre nossas considerações sobre a beleza. Penso que a careta bem barbeada de Beethoven, onde não habita nenhum sorriso, é mais bonita que as divertidas barbas em ponta dos sócios da Casa dos Artistas. As casas vienenses devem apresentar-se sérias e solenes, como sempre tem parecido, sérias e solenes. Basta de festas de patifes, basta de brincadeiras! Quisera acabar com as bobagens em arquitetura."⁶

Vamos ler entretidas as duas frases. Na primeira, casa e arte se enfrentam, opostas como os lados de um espelho. Todo o parágrafo lista, um após o outro, valores, qualidades, adjetivos da casa e de seu oposto, a arte. Porém "arte" também é uma qualidade, não uma entidade. Somente na última frase Loos deixa de aludir a valores de uma coisa e outra, para finalmente dar o nome do oposto da casa: a tumba. Porém o oposto da casa tem também, lembremos, outros nomes: a casa irreal, a casa desabitada, a casa do não-habitante. No parágrafo seguinte, onde alude ao artigo de um jornalista que tinha escrito sobre sua casa na Michaelerplatz, tendo o artigo o nome de, precisamente, *Death of the House*, Loos mantém, nas entrelinhas, essa mesma imagem do espelho, da casa olhando a si mesma, ficando séria, vendo-se como tumba, frente ao espelho onde se mira.

A habitação de nosso tempo ainda não existe. Existe a habitação que não é nossa ou de outro tempo que não é o nosso, e existe a nossa habitação, dos não-habitantes, que não temos nosso tempo. Quem está fora do tempo não vive, ou vive uma vida fictícia ("Como tinha previsto Fourier, é cada vez mais nos locais de trabalho onde há de se buscar o marco verdadeiro da vida do cidadão. O marco fictício de sua vida se constitui no domicílio privado", Walter Benjamin, 1935). O marco fictício de nossa vida real, o marco real de nossa vida fictícia. Essa é nossa casa, uma tumba.

1
Publicado em *Die Form* nº 07, jun de 1931, p 241

2
Há uma belíssima análise da casa Resor no texto de Fernando Alvarez, **Panorama desde el puente**, publicado na Sección d'Historia da ETSAB, 1985

Nota do editor
A *Ocolum* publica neste número artigo de Fernando Alvarez, **Amancio Williams, o homem que foi ponte**

3
Dos cadernos de 1935 de **Paris, capital do século XIX**

Nota do editor
Para esta passagem de Walter Benjamin foi utilizada a excelente tradução de Flávio R Kothe feita a partir do original alemão (**Paris, capital do século XIX** in **Walter Benjamin**, seleção, organização e tradução Flávio R Kothe, coleção Grandes Cientistas Sociais, seção Sociologia, nº 50, ed Ática)

4
Ver como acaba. Há várias traduções para o espanhol. O título original é **The jolly corner**

5
Adolf Loos, **Arquitectura**, 1910

6
Adolf Loos, **Mi casa en la Michaelerplatz**, 1911

Nota do editor
A *Ocolum* publicou em seu nº4 (Nov 93) extenso material da Internacional Situacionista, dentre os quais o texto **Teoria da Deriva**, de Guy Debord

[Final alternativo, feliz:

A habitação de nosso tempo ainda não existe; contudo, a transformação do modo de vida exige a sua realização. Esta exigência somente pode ser cumprida no curso de um contínuo movimento real, capaz de acabar tanto com a vida fictícia — a vida submetida a medida, juízo e valorização por parte de outros— como o lugar de sua representação —o domínio privado como refúgio e cenário dos valores do indivíduo. Então a casa, desaparecida como instituição, como lugar específico oposto aos outros lugares —até o ponto em que o ócio deixará de ser a aparente oposição ao trabalho, e o privado deixará de ser a aparente oposição ao coletivo— estará em todos os lugares: será qualquer lugar, cada espaço e cada tempo onde se apóie e reencontre um sujeito livre e múltiplo, igualitário e real.]

Habitar, segunda parte

Começava a reunir materiais para escrever isto quando um amigo leu no jornal a notícia sobre o suicídio de Guy Debord.

O recorte de papel com essa crônica de agência ocupa, sobre a minha mesa, desde aquele dia, um lugar junto aos livros que continuam abertos.

And our faces, my heart, brief as photos, de John Berger, na página onde fala sobre a distância como condição moderna.

"Nunca, antes de nossa época, tanta gente havia sido arrancada de sua terra. [...] Emigrar não significa unicamente deixar o país, atravessar mares, morar entre estrangeiros, porém implica igualmente na desconstrução do próprio sentido do mundo e—no sentido mais extremo—deixar ser levado pelo irreal, que é também o absurdo."

E logo discorre sobre *the home*, e logo sobre o muro de uma casa pintado de lilás, e logo sobre oito poemas de tema emigração, e logo compreende o lar dos desenraizados:

"Os desenraizados preservam sua identidade, e inclusive improvisam um abrigo. Feito com quê? Feito com costumes, creio, feito com o material bruto da repetição, transformado em amparo. [...] Para os desfavorecidos, mais do que uma casa, é uma prática ou uma série de práticas que simboliza o estar em casa."

E logo sobre o amor, e sobre nosso século, e logo sobre a dor, e logo sobre Van Gogh, os objetos nos seus cômodos, e seu rosto, e logo sobre o silêncio após a queda de uma árvore, e logo sobre o primeiro presente que o mundo dá àquele que nasce, que é o espaço.

E logo...

Paris capital do século XIX, de Walter Benjamin, na página onde pode-se ler:

"A dificuldade, quando se reflete sobre a habitação, é esta: por um lado, há que se ver o elemento mais antigo, eterno mesmo: o reflexo da estada do homem no ventre materno; por outro, abstração feita a este termo pré-histórico, deve-se considerar a habitação em sua forma extremada como um modo de existência do século XIX. A forma originária de toda habitação não é a casa, mas um envoltório: este traz a marca de quem o ocupa. No caso mais extremo o apartamento se torna um invólucro. O século XIX perquiriu, mais que qualquer outro, a habitação. Ele considerou o apartamento como um estojo para o homem: encasou este tão exatamente no apartamento, com todos os acessórios, que crê-se ver uma caixa de compassos, em que este instrumento e seus complementos estão encaixados em cavidades no veludo, violeta, quase sempre. Haverá, acaso, algum objeto para o qual o século XIX não tenha inventado um invólucro ou um estojo? Os há para relógios de bolso, chinelos, ovos, termômetros, baralhos. E, não havendo embalagens ou estojo, inventa-se envelopes, tapetes, cobertas, colchas... O século XIX, com seu gosto pela porosidade, pela transparência, pela plena luz e pelo ar livre, pôs fim à antiga maneira de morar. À casa de bonecas no apartamento do arquiteto Solness, opõem-se os "lugares

para humanos". O *modern style* abalou em suas profundezas a noção de invólucro. Hoje, ela desapareceu e a habitação teve suas dimensões reduzidas: para os vivos, quartos de hotel; para os mortos, crematórios.⁷

Estará Benjamin advertindo sobre a coincidência de ambos lados da reflexão sobre o habitar: a estadia no ventre materno, quando não somos, e a estadia no crematório, quando não somos?

O que há de comum entre eles senão aquela distância que, chamando-a de "espaço", o mundo presenteia implacavelmente a quem nasce?

Muito instintivo esse gesto do século XIX para anular a distância e fazer coincidir o corpo com o mundo, reconvertido em envoltório!

Poderia ter outro nome o caminho com que cada qual cruza pelo mundo senão o da "separação"?

A sociedade do espetáculo, de Guy Debord, aberta no final do capítulo sobre o território.

"A história que está ameaçando o nosso mundo crepuscular é também a força que pode submeter o espaço à temporalidade do vivo. A revolução proletária é a crítica da geografia humana, através da qual os indivíduos e as comunidades têm que construir os lugares e os acontecimentos que correspondam à apropriação, já não somente de seu trabalho, mas de toda sua própria história. Nesse espaço móvel do jogo e das variações livremente escolhidas das regras do jogo, pode reencontrar-se a autonomia do lugar, sem que seja reintroduzida uma ligação exclusiva ao chão, e com isso, pode recobrar-se a realidade da viagem e da vida, compreendida como uma viagem que tem em si mesmo todo seu sentido."

Não há viagem.

7 Nota do editor

Paris, capital do século XIX intitula três textos distintos de Walter Benjamin. O primeiro, datado de 1935, mereceu três traduções para o português (Flávio R Kothe, Luiz Costa Lima e Ricardo Marques de Azevedo, esta última da versão em francês). O segundo, de 1939, foi publicado originalmente em francês e é uma variação do texto de 1935. Por fim, na edição francesa de **Das Passagen-Werk** o mesmo título surge encabeçando a obra. O trecho citado por Quetglas é um fragmento deste último. Agradecemos a Willi Bolle, (professor de literatura da Universidade de São Paulo e autor de **Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin**, Edusp, 1994) pelo esclarecimento e pela localização do texto em questão. Devido as dificuldades inerentes à tradução de um texto de autor tão fundamental como Walter Benjamin, optamos por uma tradução do texto em francês, que serviu de base para a leitura de Quetglas. Com isso tentamos evitar ao menos os ruídos que uma tradução intermediária para o espanhol causaria. A tradução deste fragmento foi feita por Ricardo Marques de Azevedo, professor da Faupuccamp e da Fauusp, a partir do texto de Walter Benjamin, **Paris, Capitale du XIXe Siècle — Le Livre des Passages** Les Éditions du Cerf, Paris, 1989, [I 4, 5], p 239. Tradução do alemão por Jean Lacoste a partir da edição original organizada por Rolf Tiedemann

Arquitetura contemporânea italiana: Massimo Carmassi

Marcos Tognon

Marcos Tognon é professor do Departamento de Fundamentos Teóricos da Faupuccamp. Atualmente licenciado, encontra-se em Pisa, Itália, onde desenvolve tese de doutorado na Scuola Normale de Pisa (bolsa sandwich com Unicamp) e atividades de correspondente da revista *Óculum*.

Ver do mesmo autor
A imanência da ordem
Óculum 3, março 1993
pp 64-70





1968 foi um ano especial para a história recente da arquitetura italiana: além das relações capilares entre os estudantes e muitos profissionais da arte edílica com os movimentos culturais que protagonizavam e celebravam esta data, era possível colher uma "divisão" entre gerações, entre antigos e novos posicionamentos, uma certa — e invocamos daquele ano este paradigma — "revolução cultural", entre arquitetos, seus críticos e historiadores.

1968 foi o ano de publicação de um insuperável testemunho de um arquiteto, crítico e historiador, permeável às dúvidas e às perspectivas do tempo, aos movimentos, aos cruzamentos e choques, às ambigüidades, às dialéticas e às crises. Testemunho de Manfredo Tafuri, nas notas e trechos validamente aforísticos inseridos em seu livro *Teorias e história da arquitetura*.

Reconhecia-se, naquele precioso testemunho, a "velha geração" de Giuseppe Samonà, Ernesto Nathan Rogers e Ludovico Quaroni, os velhos mestres que exerciam uma continuidade válida da "ideologia" do Movimento moderno; citava-se discretamente Saverio Muratori, antigo sequaz do desgraçado Marcello Piacentini naquela Roma fascista, e o mérito de sua pesquisa sobre a morfologia urbana; denunciava-se, entre tantos, Bruno Zevi e Leonardo Benevolo, as suas críticas e as suas histórias "operativas", isto é, abordagens limitadas a interesses projetuais-ideológicos; e, seguindo no mesmo capítulo mas sob uma ótica positiva, mesmo que muito cautelosa, se listava os nomes de Aldo Rossi, de Giancarlo De Carlo, de Carlo Aymonino, os propositores de "novos temas" para um debate da arquitetura contemporânea relacionada aos estudos da morfologia citadina, "interessantes e equivocados"; Vittorio Gregotti e Guido Canella, os "leitores da cidade", eram destacados como os "estruturalistas" dos fenômenos arquitetônicos. Todos estes cinco últimos citados alinhavam-se, por fim, à florescente "crítica tipológica".

Todos, e Tafuri assim considerava urgente, eram convocados a promover novas perspectivas frente a uma crise de identidade do arquiteto, do crítico, do historiador, de uma cultura no sentido lato; era necessário alargar múltiplos problemas, introduzir interpretações específicas, inserir "presenças" às vezes muito distantes no tempo ou nos saberes, mas significativas em um quadro de prestação de contas com uma "história ampla" da cultura arquitetônica. Dorfles, Brandi, Bettini, Lévi-Strauss, Cassirer, Eco, Benjamin, Barthes, Borromini, Francesco di Giorgio, Ripa, Mondrian, Mies, Gropius e Bauhaus, Iluminismo, Piranesi, Weber, Lukács, Vasari, Gombrich, Duchamp, Archigram, o ecletismo, Washington, Tóquio e Veneza entre outras, se colocavam às páginas de *Teorias e história da arquitetura*.

Para Manfredo Tafuri, e a todos aqueles que logo se tornariam a "nova" geração de mestres para os jovens arquitetos dos anos Setenta e Oitenta, tratava-se de uma superação daquela crítica, daquela história, da escolha fácil entre as várias saídas que se ofereciam positivamente: se deveria dizer não ao desenho funcional arquitetônico voltado à especulação edílica; não aos posicionamentos cômodos "contra a história", negada antes "coerentemente" pelo Movimento moderno; e, sobretudo, não à "crise" de identidade da profissão e da disciplina arquitetônica.

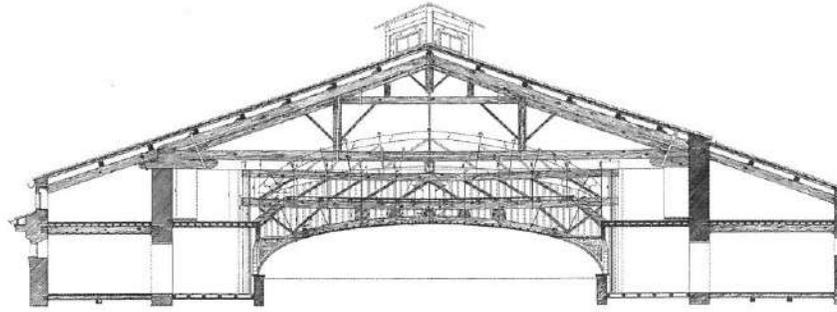
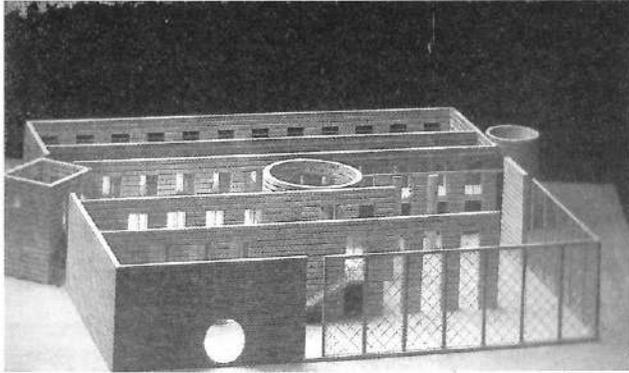
Linguagem, significado, semântica: estas seriam as cartas do novo jogo da arquitetura contemporânea, decisivamente após 1968. E Tafuri alertaria, na tarefa de arquiteto e crítico, que "a linguagem da arquitetura se forma, se define e se supera na história, junto à própria idéia de arquitetura"; indicava, ainda, que era necessário um "salto" rumo a uma "aventura arriscada", aceitando a amplitude do quadro cultural em que viveria o "limitado discurso da arquitetura", a "contradição íntima" como também a "pluralidade" dos tempos contemporâneos.

De fato, uma "geração eclética" de arquitetos exordiu no início dos anos Setenta na Itália (Irace, 1986).

Eclética obviamente porque nascia em um quadro de pluralidades sintomáticas, lembrando as linhas citadas acima do nosso Duque dos críticos. Eclética porque muitos de seus avançavam decididamente por vias de atuação profissional e cultural alternativas ao velho papel do arquiteto liberal engajado politicamente, como o design, a decoração de interiores, a programação gráfica, a participação nas novas Bienais de Arquitetura em Veneza, além de uma presença significativa junto às estruturas administrativas públicas de projeto e planejamento. Para este último caso é conveniente lembrar a autonomia de gestão urbana e política habitacional outorgadas às províncias e cidades italianas no início dos anos Setenta, resultando na criação e fortalecimento de inúmeros escritórios de projetos e estudos urbanos agregados às antigas seções municipais de obras.

Uma geração eclética da qual muitos freqüentavam aqueles "novos" mestres de 1968, especialmente Aldo Rossi, sem esquecer, entretanto, algumas "velhas" personalidades como Carlo Scarpa ou Muratori. Destes três arquitetos poderíamos colher, assim, algumas rápidas referências; de um quarto arquiteto, consecutivamente, poderemos colher um entre os muitos resultados daquela situação complexa, daquela geração eclética, enfim, do panorama então muito vivo da arquitetura contemporânea italiana.

Saverio Muratori (1910-1973), modenense, havia deixado aos olhos dos arquitetos anteriores e posteriores a 1968 alguns textos e, principalmente, grandes tabelas de análise e pranchas de desenho relativas à morfologia urbana de Roma e Veneza. Muratori, de fato, com o seu exaustivo trabalho de desenho, de "leitura da cidade" historicamente configurada pela matéria arquitetônica, traduzia



pioneiramente uma chave epistemológica nascida e cultivada na linguística estrutural naqueles anos Cinquenta para o domínio da disciplina arquitetônica. Queremos dizer que, mantendo as devidas especificidades, Muratori procurava recolher as "estruturas formais" que possibilitavam a evolução da arquitetura, ou seja, os "tipos", as estruturas precedentes a uma linguagem plástica, a um estilo; operação que implicava, em um segundo nível compreender o conjunto de tipos no "ambiente" urbano, através de uma aferição empírica e rigorosa; depois, em um terceiro passo, na evolução do ambiente e suas continuidades e rupturas, vale a pena traduzir em um termo chave, na "história" da cidade. Teríamos assim, pelas prerrogativas do Prof. Saverio Muratori, o arquiteto como um construtor mas também rigoroso leitor, conceitual mas analítico, e que estaria pronto a intervir neste fenômeno ético que é a cidade no seu todo e também no particular, a cada edifício, para a sociedade e para o indivíduo, no momento e na continuidade; evidenciava-se, assim, uma "cadeia" de interdependências estéticas, históricas, técnicas e morais e seus cruzamentos, seus cruzamentos no espaço citadino.

Carlo Scarpa (1906-1978), veneziano, propunha uma "experiência da forma" arquitetônica: fragmentos que, comprometidos com a matéria, com a bela matéria aparente das pedras, do concreto, das pastilhas, do vidro, do ferro, do tijolo, da cerâmica, da madeira, enfim, fragmentos que desenham "uma" entre "várias" formas, criando-as em um ato construtivo. Não conseguimos entender os desenhos de Scarpa em relação a força das suas obras: o desenho, e assim sempre o consideramos modernamente, deve ser completo, totalizante, uma forma ideal do devir, e por isso notável em perfeição. Mas perfeitas são as obras realizadas de Scarpa, construídas, edificadas: fragmentos, sentidos contidos nos seus pequenos limites, nos seus contornos pacientes, nos detalhes de cada "obra-conjunto". Se este grande mestre das antigas tradições bizantinas substanciava o seu aprendizado estético com a "grande" Veneza na confecção das suas "pequenas" obras, aos olhos dos jovens

arquitetos, entre os mais atentos, estava naquela operação projetual garantido um "modo" de raciocínio sobre a forma, sobre a forma arquitetônica, sobre a forma citadina. Se deveria entender, afinal, que a forma da arquitetura não era uma ampla totalidade mas sim realidades limitadas, realidades materiais e geometricamente limitadas.

Aldo Rossi (1931), milanês, fora o grande paladino, o grande divulgador, o intenso escritor de uma refundação "complexa" da disciplina arquitetônica. O discurso rossiano insistia sobre o estilo, o edifício, a técnica, a história humana que, pelas diversas tramas construídas, fariam da cidade o "lugar" privilegiado para a operação "poética" do arquiteto. Tratava-se de compreender, de filtrar, de percorrer a "memória" da cidade, os valores depositados nas formas materiais da arquitetura; eis a nobre causa, a primeira, a responsabilidade do arquiteto frente à civilidade do espaço construído. Rossi propunha à jovem geração dos anos Setenta um compromisso, ou melhor, um dever do arquiteto: não conceber simplesmente edifícios mas "fatos urbanos", estruturas formais capazes de um diálogo, um diálogo com a "idéia de cidade" na qual uma sociedade viveria. Idéia referente à valores plásticos, estilísticos, técnicos, topográficos e históricos presentes nos monumentos, nos espaços livres, enfim, na cidade arquitetônica.

Massimo Carmassi (1943), pisano, arquiteto graduado em Florença em 1970, emergiu destacadamente entre os seus irmãos daquela "geração eclética". Um jovem arquiteto sensível às experiências distantes e próximas. Carmassi era contemporâneo, por exemplo, do movimento da "Arquitetura radical", um tendência florentina daqueles anos turbados em que o design pesava sobre os destinos da produção edilícia (Muntoni 1975). Assim Massimo e sua colega, e depois esposa Gabriela Ioli, experimentavam nas suas primeiras obras, nas pequenas reformas de interiores, um efetivo destaque do mundo industrial edilício como fator espacial da arquitetura: perfis pré-fabricados de madeira que compunham majestosas portas; componentes elétricos escolhidos acuradamente; radiadores de calefação que avançavam, com suas sinceras estruturas metálicas, muito além das paredes, dividindo e configurando ambientes.

O jovem Massimo que, precocemente, era sensível à sua cidade, à sua longa história: a Pisa das casas-torre, uma tipologia que caracterizava, singularmente, toda a edilícia civil durante os tempos gloriosos medievais; a Pisa dominada pelos Medici na formação do ducado toscano durante os Quatrocentos, e submetida às intervenções edi-

Na página de abertura
Quartelão da Igreja de S.
Michele in Borgo, situação
anterior à intervenção do
Ufficio Progetto, 1974 c.

Na página ao lado
Escola Elementar no bairro
Cisanello, periferia de Pisa,
projeto das estruturas
murais, maquete, Ufficio
Progetto 1985.

Teatro Verdi (1865-67,
arquiteto Andrea Scala),
levantamento da estrutura
do teto sobre a platéia,
Ufficio Progetto 1986-90.
Progetto 1985.

líCIAS nítidas da cultura florentina, com os austeros palácios; a Pisa tão destruída durante a Segunda guerra mundial e, depois, dilacerada pelos planos reguladores sucessivos, demiurgos, por sua vez, das grandes periferias "desorientadas".

Carmassi como arquiteto cultivava uma simpatia especial em relação à sua cidade natal: a desenhava, a representava em grandes desenhos pacientes, a conferia nas medidas irregulares oferecidas pela história daquela antiga república marinheira. Uma simpatia que a princípio poderia nos recordar os mais velhos como Portoghesi e sua Roma barroca, ou Gabetti e Isola na capital do Piemonte, Turim. Fruição da cidade pelo arquiteto, mas método e objetividade se colocavam como necessários para o jovem Carmassi, necessários para uma "simpatia" antes de tudo baseada em uma história concreta.

Desde os primeiros anos de faculdade, o nosso futuro mestre se empenhava no processo de "encontro" com a matéria da Pisa urbana, com os seus espaços: somavam-se desenhos da Piazza dei Cavalieri, a praça cívica, da Piazza delle Vettovaglie, o centro antigo do comércio, do Campo dos Milagres, um dos mais importantes complexos religiosos medievais no Ocidente. E uma feliz oportunidade estimulou não somente o processo de "reconhecimento" carmassiano sobre a antiga cidade da Torre, mas também proporcionou um momento de aplicação, de atuação, de avanço: o jovem arquiteto era contratado pelo Município de Pisa, em 1974, para dirigir o Ufficio Progetti, uma seção pública de obras responsável por intervenções e colaborações dentro do quadro de planejamento urbano da cidade.

Um período que se encerraria em 1990. Um período que aqui destacamos como argumento central de nosso texto: o consideramos muito significativo, pois ao longo daqueles quatorze anos, ao longo das várias experiências e "aventuras" de Massimo Carmassi e seus colaboradores, poderemos encontrar interessantes respostas às dúvidas que se pousavam sobre os espíritos de 1968.

Como se constituiu este escritório de projetos pisano? Organizado a partir da direção carmassiana, estudantes de arquitetura e as suas teses de graduação, arqueólogos e historiadores com os seus interesses de estudo, arquitetos e consultores técnicos, profissionais liberais e funcionários públicos se reuniam, flexivelmente, a cada projeto, a cada problema posto ao Ufficio Progetti pela moderna cidade de Pisa.

Entre presenças estáveis e transitórias, Carmassi acolhia o seu grupo de colaboradores em uma sede "externa": tratava-se do próprio escritório de Massimo, em via S. Martino, e, como de fato se atestou na experiência daquele Ufficio Progetti, se impunha uma certa autonomia e ao mesmo tempo um certo posicionamento, uma certa responsabilidade não dos "funcionários" públicos mas de "profissionais interessados" na gestão dos problemas urbanos. Um "escritório aberto" que permitiu à gestão de Carmassi oferecer oportunidades à certas presenças que, muito dificilmente, encontrariam espaço nas tradicionais formas de organização pública. Significativamente recordamos os estudantes da Faculdade de Arquitetura de Florença e diversos trabalhos desenvolvidos em sintonia aos interesses do escritório pisano.

Um para duzentos; um para cem; um para cinquenta: a cidade de Pisa ganhava uma fiel reprodução nas pranchas desenhadas e recolhidas no escritório em Via S. Martino. Tratava-se da construção de um arquivo morfológico de Pisa: Carmassi e seus colaboradores afirmavam um princípio metodológico, afirmavam o caminho para a constituição de uma "autoridade" sobre a cidade, de um domínio dos registros, dos desvios, das sucessões, dos cruzamentos, das sobreposições materiais cidadinas. Uma autoridade que se constituía em termos de responsabilidade, de retomada da responsabilidade pública por parte da qualidade urbana de Pisa. A bela cidade recortada pela corda do rio Arno e estendida pela planície era estudada e operada como um conjunto, do seu núcleo histórico resistente entre as muralhas até os bairros e complexos periféricos. Um conjunto com uma clara divisão interna, centro e periferia, mas um conjunto em que os fatores necessariamente deveriam se dialogar. (De Carlo 1986)

Dos inúmeros projetos e realizações — e apresentamos ao final uma lista dos interventos mais importantes do Ufficio — uma noção essencial percorria todos os desenhos, tijolos, estruturas e tipologias servidas: a história da cidade.

Desta história que se deposita ao longo das ruas, uma história material que é um registro de vida cultural ao longo do tempo, era possível colher os testemunhos de técnicas construtivas, o emprego de certos recursos da arte da edificação como o tijolo; era possível colher a diversidade, a variedade, assumir as partes em suas autonomias e em suas inter-relações contextuais; da história Massimo Carmassi colhia as expressões de uma "quase" linguagem continua, dos arcos, dos cantos, das vergas, das tramas, dos assentamentos. É a cidade antiga que possui a força expressiva da presença de uma cultura, força dada por "estruturas" que percorrem os espaços vividos da cidade; esta é a razão que destaca o modo carmassiano de se referir a tal depósito da história, a "cidade antiga".

Não esqueçamos que a cidade na progressiva concepção de Carmassi, o Capo ufficio, é um "conjunto incompleto"; devemos dizer isto para o distanciá-lo de qualquer idealismo, mesmo sob uma licença poética. A cidade, como as obras de Carmassi, seguem um tempo de construção, de adaptação, de inserção e depois de vida em uma continuidade *non finita*. Não se falseia a história, não se faz nenhuma cópia: a cada parte o seu tempo, a sua descontinuidade, os seus infortúnios e as suas preciosidades.

As intervenções do Ufficio Progetti na periferia, geralmente obras novas, eram momentos de "instalação": um núcleo expressivo formal a ser implantado que atendesse à funcionalidade mas, em proporção, que contribuisse para uma "orientação" do deserto histórico daqueles bairros muito novos e distantes das antigas muralhas pisanas. A Creche pública de S. Marco, com os seus frontões elementares; o edifício de apartamento em via Matteucci, verdadeiro muro forte de arcos; a Escola média em Putignano e a sua complexa implantação, como também a ampliação do Cemitério de S. Piero a Grado e suas suaves retas e curvas, e o projeto para a Escola Elementar, no bairro Cisanello, são exemplos destas "instalações" de significado, verdadeiras camadas linguísticas que afloram nas superfícies dos materiais.

A recuperação das muralhas pisanas foi a primeira grande etapa de "restauração" proposta para a antiga cidade. Com o desenvolvimento dos estudos, metricamente, pela equipe de Carmassi ao

longo dos quilômetros das muralhas, se recuperou, posteriormente, um patrimônio que tinha sido "cancelado" em grande parte pelo próprio descuido do poder público, pela falta de limpeza, pela tolerância das construções ilegais, pelas irremediáveis aberturas. Ao longo da muralhas áreas de interesse, tanto paisagísticas como também conjuntos arquitetônicos nascidos em função de uma articulação com a cidade, a partir do grande muro da grande casa: a Fortaleza Sangallo, o Arsenal Mediceo, a Cittadella, estruturas militares nodais entre a cidade e o rio Arno; o antigo matadouro, o canal Navicelli, conjuntos edilícios relacionados à vida comercial.

O Palácio Lanfranchi, um edifício que sofrera grandes intervenções deste a sua origem medieval, fora o outro grande canteiro para o Ufficio Progetti trabalhar e estudar uma tipologia paradigmática pisana: esta mole era originalmente um conjunto de casas-torre —unidades construtivas autônomas com a base quadrangular, com vários andares— e, nos tempos do ducado mediceo sofre uma reorganização baseada na configuração palaciana florentina, imponente, unitária.

Dois grandes intervenções de restauro assinalam os distintos posicionamentos do Ufficio Progetti: primeiro, as obras no Teatro Verdi, obras de restauro que se limitaram à uma restituição das qualidades funcionais do edifício centenário, construído para uma Pisa da então Itália unificada. Máquinas de deslocamentos de cenários, estruturas de palco e plateia, saídas e circulações especiais, atualização dos ambientes de apoio como banheiros, depósitos, uma revisão de todos os fluxos do teatro, mantendo, restituindo e conservando as suas prerrogativas originais e outras indispensáveis, hoje. (Carmassi 1994)

Um outro, um segundo grande projeto ainda em realização, é o quarteirão adjacente à igreja S. Michele no Borgo pisano. Em um vazio urbano, vazio resultado de bombardeamentos durante a segunda guerra, se ergue uma estrutura arquitetônica que visa sobretudo a "recomposição" de uma parte da cidade então perdida. Recomposição que significa um operação propositiva em dois

sentidos: reimplantar um conjunto edilício para favorecer novamente à vida, ao uso, à frequência daquele lugar, com um programa e uma funcionalidade contemporânea e, segundo, sobre as poucas e remanescentes ruínas, "costurar" aquela parte rompida da cidade com a original ambiência fechada nas ruas limitrofes, as verticalidades que sempre configuram a tipologia pisana residencial, restituir o átrio junto à absida da igreja românica. O conhecimento morfológico e a impostação projetual, a cultura do arquiteto e a história da cidade em plena maiêntica. (Carmassi, 1988)

Se Aldo Rossi convidava os arquitetos para um passeio na história cidade, a grande arquitetura, Carmassi e muitos dos seus companheiros durante os anos do Ufficio Progetti frequentavam Pisa, e, a descobriam nos valores. Trata-se de promover uma "cultura arquitetônica", uma cultura envolvida com o projeto, fundamental a esse, um celeiro de sugestões, de indicações e, sobretudo, de "significados urbanos" conclamados pelo tempo, pela história; enfim, a "idéia" da cidade que deve ser envolvida com as questões contemporâneas e procurar soluções, arriscar no jogo eterno da construção da grande arquitetura.

Se Scarpa aferia à linguagem da arquitetura contemporânea uma única possibilidade expressiva válida, o fragmento, a parte elaborada dentro de conjunto constituído, afastando-se do "enganoso compromisso" da forma íntegra e perfeita (Tafari 1984), Massimo e os seus colaboradores atendiam ao mestre veneziano a partir de sugestivas propostas. Talvez não seja conveniente classificar a integralidade da arquitetura projetada e construída pelo Ufficio Progetti, daqueles edifícios cujas partes residem os núcleos expressivos de um valor formal. Lembramos o grande muro "arruinado" da Escola Média de Putignano, irônico e trágico se recorremos a certas partes que os arquitetos do estúdio pisano tinham encontrado no Quarteirão de S. Michele. Também podemos lembrar o "aqueduto" interrompido, forma que se configura a partir de somatórias da unidade arco-passagem como no Edifício de apartamentos em Cisanello: uma denúncia, um diálogo com certas partes da muralhas pisanas que foram destruídas pela necessidade moderna do tráfico motorizado ou, também, com o antigo Aqueduto Mediceo que percorre todo o campo, desde as montanhas de Asciano até os confins de Pisa medieval. (Carmassi, 1988) Encontramos formas primárias, como na Creche pública de S. Marco, planimetrias que reclamam a singularidade das casas-torre; aberturas que nos remetem por sua vez a Kahn, Mario Botta, como também encontramos as colunas gêmeas do Banco de Verona de Carlo Scarpa no novo Cemitério de S. Piero a Grado. Podemos, sim, classificar a expressividade destas obras no seu comum

caráter, o "segmento", aquela parte que é capaz de uma catarse do valor singular, da arquitetura contemporânea que se admira, da construção antiga que se estuda. Segmento que é uma "grande unidade", uma referência simples, como simples já fora definida a arquitetura de Massimo Carmassi (1992).

Se Saverio Muratori contribuía decisivamente para o desenvolvimento dos estudos de morfologia urbana na Itália pós-guerra (Ducci e Maestri, 1993), arquiteto herdeiro da uma "escola" nascida em Roma na olvidada Associação Artística dos Cultores de Arquitetura, os trabalhos conduzidos neste mesmo sentido pelo Ufficio Progetti pisano e os seus inúmeros colaboradores externos cultivavam, por sua vez, como metodologia de gestão da cidade. Somente com o conhecimento profundo das diversas instâncias da cidade, das suas estruturas complexas e por isso indivisíveis por uma abordagem técnica como alertaria sempre Massimo Carmassi, o poder público teria um preciso diagnóstico da situação do patrimônio cidadão. E notamos que tal "catalogação" da cidade corresponde, de fato, a um modo de gerir um especial conjunto urbano, um conjunto urbano histórico, um museu de valores vividos pelos cidadãos no cotidiano.

Que se verifique a seguir, nestes especiais trechos que selecionamos do discurso e das obras de Carmassi a frente do Ufficio Progetti, alguns dos resultados concretos acompanhados por sugestivos enunciados quase aforísticos. Entregamos uma sugestão para próximos intervenções, somando-se à uma certa fortuna crítica já constituída daqueles anos de trabalho intenso para a cidade antiga pisana; que se confira a bibliografia a seguir. Na economia da nossa narrativa, podemos concluir que a experiência de Massimo Carmassi e o seu escritório em via S. Martino traçaram linhas decisivas para aquela perspectiva da cultura arquitetônica italiana nos anos próximos a 1968.

Perspectiva ainda válida, nas suas contradições, nos seus personalismos, nas suas aventuras arriscadas, nas polémicas, no lugar, no contexto, nas margens, no fragmento, no colóquio entre a arquitetura e a urbanística que o nosso árduo Duque dos críticos, Manfredo Tafuri, ainda insistiria no seu último e acerbo opúsculo sobre a recente arquitetura italiana em 1986.

Realizações e projetos de restauro

Piazza delle Vettovaglie
Estudo de recuperação
Pisa, 1963-1985

Quarteirão da Igreja S. Michele in Borgo
Completamento
Pisa, 1974-85

Palácio Lanfranchi
Restauro
Pisa, 1976-80

Muralhas urbanas de Pisa
Restauro, 1978-85

Convento de S. Croce
Projeto de restauro para escola Fossabanda, 1979

Apartamentos em Edifício em via dell'Occhio
Restauro
Pisa, 1979-80

Parque da Cittadella
Projeto de recuperação
Pisa, 1980

Escola de Arte (ex Tribunal de justiça)
Estudo de restauro
Pisa, 1982

Fortaleza Sangallo-Jargim Scotti
Restauração
Pisa, 1982-5

Palácio dos escritórios municipais
Projeto de restauro e reestruturação
Pisa, 1983

Escola elementar F. Rismondo, Projeto de restauro e ampliação
1983

Villa dos Seiscentos em Cisanello
Projeto de restauro
1983

Instituto Técnico Industrial
Projeto de restauro para uma nova biblioteca
Pisa, 1983-4

Conjunto Industrial Marzzotto
Variante do P.R.G.
1984

Teatro Verdi
Restauro
Pisa, 1984

Edifícios no canal Navicelli
Estudos de restauro
Pisa, 1984-5

Obras e projetos novos

Orfanado-Creche S. Marco, 1975-81

Cimitero S. Michele
Projeto de ampliação
1976

Cimitero Suburbano
1977

Escola Média Barbericina, 1977-82

Cimitero de Riglione
Projeto de ampliação
1978

Centro Social S. Marco, 1978-83

Complexo para residências e serviços via Matteucci, 1980

Centro direcional Estudos, 1980

Novo Palácio da Justiça
1980

Escola Média Putignano, 1981-85

Centro Social Putignano, 1981-85

Cimitero de S. Pietro a Grado, Projeto de ampliação, 1983-4

Edifício no Centro direcional, 1984-5

Escola elementar Cisanello, 1985

Edifício para escritórios Pisa, 1985



Bibliografia

M. Tafuri
Teorie e Storia dell'architettura
Bari, Laterza. 1968

A. Muntoni et alii
Il dibattito architettonico in Italia 1945-1975
Roma, Bulzoni. 1977

M. Carmassi, G. Rossetti et alii
Un palazzo, una città. Il palazzo Lanfranchi a Pisa
Pisa, Pacini Editore. 1980

G. Bragieri (org.)
Aldo Rossi
Bolonha, Zanichelli. 1981

G. Mazzariol, F. Dal Co, M. Tafuri et alii
Carlo Scarpa
Milão, Electa. 1984
Saverio Muratori (1913-1973). Il pensiero e l'opera
Florença. 1984

M. Carmassi, G. De Carlo, et alii
Progetti per una città: Pisa 1975-1985
Florença, Electa, 1986

F. Irace **Una generazione eclettica**
in *Ottagono* nº 82, settembre 1986, p 20 e seg

M. Tafuri.
Storia dell'architettura italiana 1944-1985
Turim, Einaudi. 1986

A. Rossi
Architettura della città (1966)
Milão, Clup. 1987

M. Carmassi et alii
Massimo Carmassi, Pise un projet pour la ville
Paris, Inst. Italiano de Cultura. 1988

G. Ciucci (org.)
L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione
[C. Aymonino, L. Benevolo, G. Canella, V. De feo, R. Gabetti e A. Isola, V. Gregotti, N. Pagliara, G. Polesello, P. Portoghesi, A. Rossi, L. Semeriani, G. Valle]
Roma-Bari, Laterza. 1989

M. Carmassi et alii
Il ricupero dell'ambiente urbano
org. L. Gelsomino, fascicolo di *Ricupero edilizio* nº 4, Florença, Alinea e Centro Oikos, Bolonha, settembre, 1990

G. Ciucci e F. Dal Co
Architettura italiana del Novecento
Milão, Banca Ambrosiana. 1990

G. Pigafetta
Saverio Muratori architetto. Teoria e progetti
Veneza, Marsilio. 1990

F. Sainati (org.)
Pisa, il rilievo della città
Massimo Carmassi
Florença, Alinea. 1991

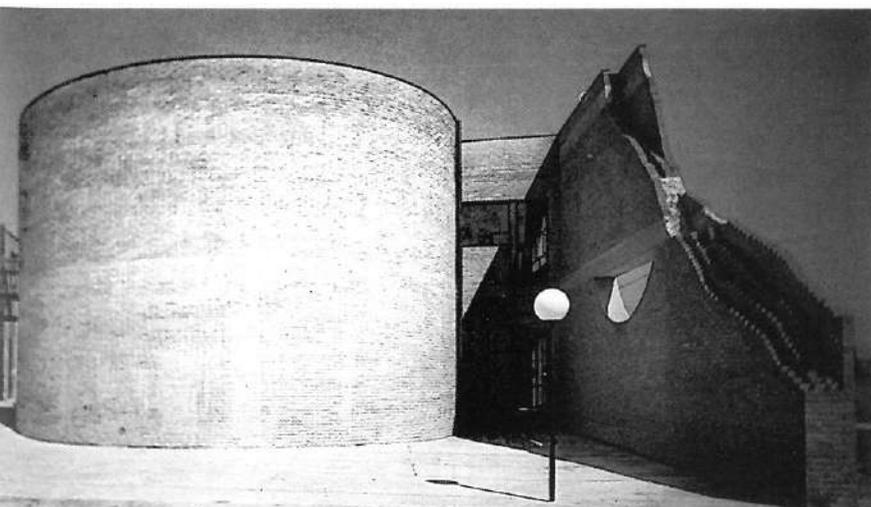
D. Matteoni, S. Polano, M. Mulazzani, M. Carmassi
Massimo Carmassi. Architettura della simplicità
Milão, Electa. 1992

M. Carmassi et alii
Massimo Carmassi — Architettura della simplicità
Milão, Electa. 1992

M. Ducci, D. Maestri
Storia del rilevamento architettonico e urbano — Roma
Bari, Laterza. 1993

M. Carmassi et alii
Il Camposanto di Pisa — rilievo di Massimo Carmassi
Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato. 1993

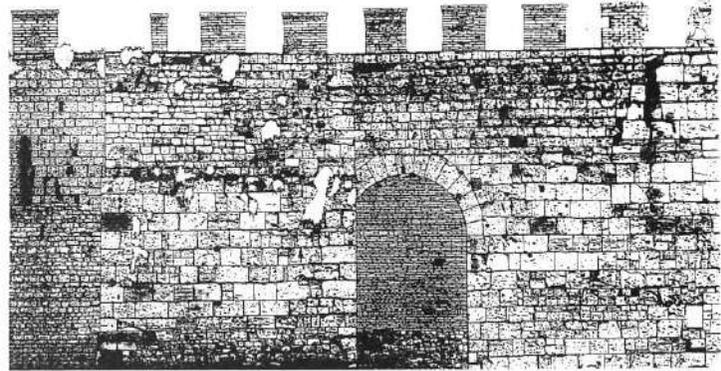
M. Carmassi et alii
Il restauro del Teatro Verdi di Pisa — Massimo Carmassi
Pisa, Pacini. 1994



Massimo Carmassi

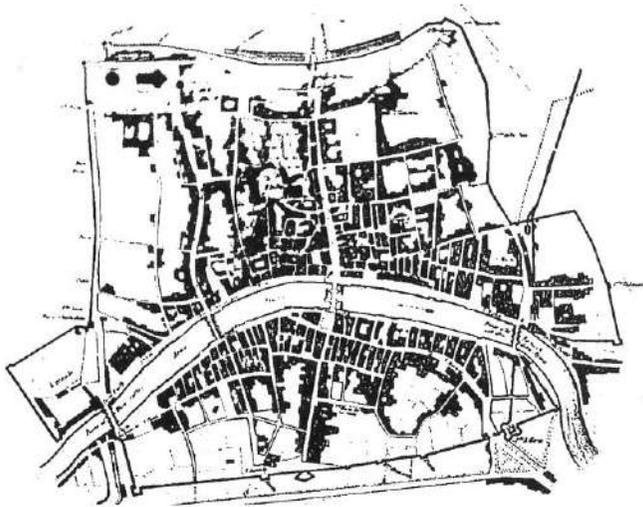
Idéias sobre a cidade, a arquitetura e o urbanismo

Os trechos abaixo, montados como aforismos, foram selecionados por Marcos Tognon em textos de Massimo Carmassi. Os anos das publicações estão assinalados no final de cada sentença



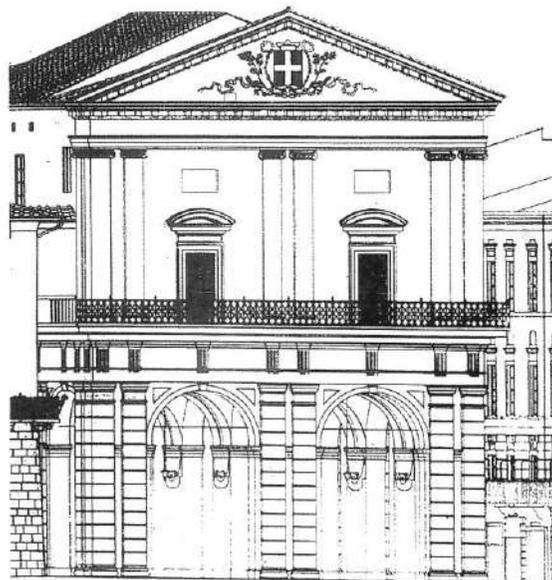
Porta do Leão antiga, levantamento fachada pelo Ufficio, detalhe, desenho Ufficio Progetto

Pisa esconde uma extraordinária riqueza sob as misérias acumuladas nos últimos sessenta anos. Sob os rebocos se conservam as poderosas estruturas das casas-torre, e a implantação urbana da cidade se estende racionalmente ao redor do arco forte e doce do Arno, limitada pelas muralhas medievais, ainda bem conservadas nos seus sete quilômetros. **1992**



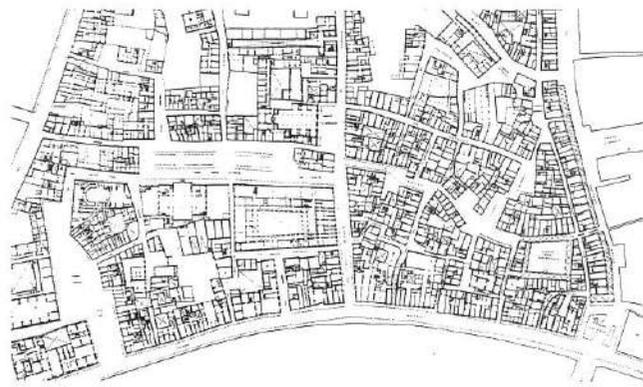
Pisa, reconstrução da cidade medieval segundo Rohault de Fleury (1886)

A memória da cidade é, em último, muito lábil pois cambia continuamente; o levantamento morfológico sistemático [...] torna-se assim um documento preciso, capaz de nos restituir a memória de um determinado período. É graças a este levantamento que chegamos a descobrir algumas partes escondidas e esquecidas da cidade [de Pisa], como certas zonas abandonadas, sepultadas pela vegetação e inacessíveis, situadas ao longo das muralhas. **1988**



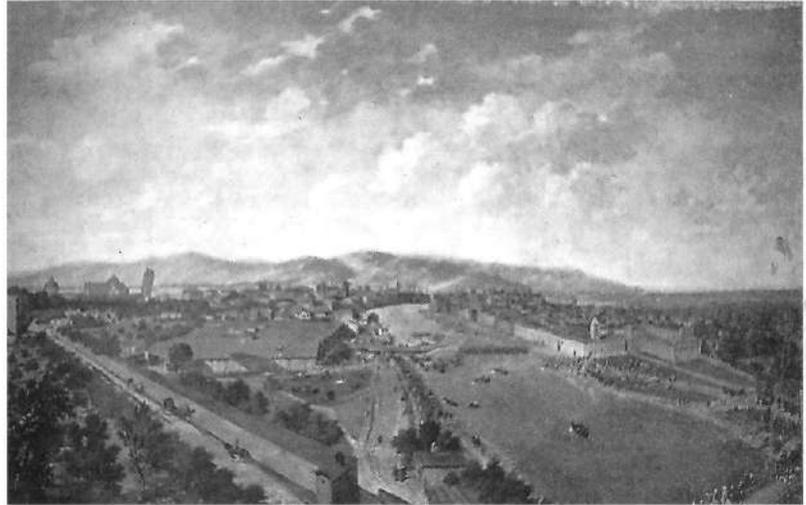
Logge di Banchi, Pisa, centro histórico, levantamento das elevações Ufficio Progetto, detalhe.

Para melhorar a cidade antiga não é necessário intervir com importantes transformações: essas cidades já apresentam um cenário suficientemente aberto e disponível para qualquer utilização, mesmo em uma integral preservação. De fato, hoje dispomos de tecnologias muito sofisticadas que nos permitem recuperar tudo isto que existe; a cidade pode assim ser melhor conservada do que a trinta o cinquenta anos atrás. Penso que o projeto para a cidade antiga deva sobretudo tender a extrair dessa, através de uma maiêutica, aquilo que já possui. **1988**

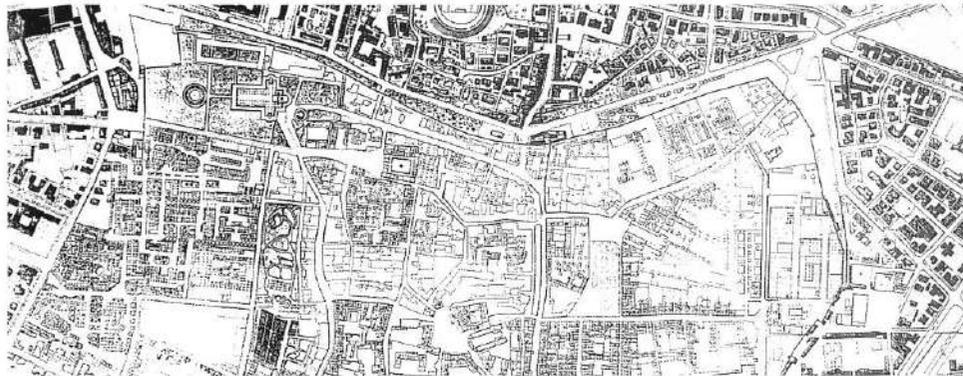


Bairro S. Maria, Pisa
centro histórico,
levantamento morfológico
elaborado pelo U. P.,
detalhe, desenho

[Mas] hoje se perdeu a imagem
de Pisa, aquela de uma cidade
fechada no interior das suas
muralhas, e da qual resultava
uma forma perfeita encaixada,
com um desenho perfeito, na
verde planície toscana. 1988



"Veduta di Pisa",
G.P. Panini, sec. XVIII,
col. Hartford
(Conn.), EUA



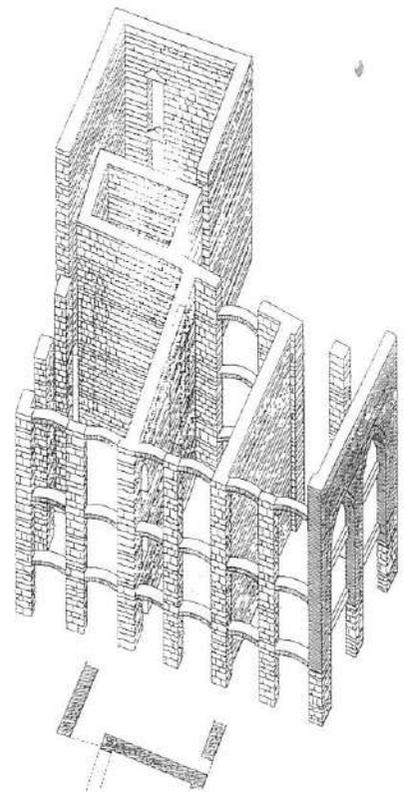
A cidade antiga é um
conjunto incompleto, privado
de conclusão. 1992

Pisa, levantamento
morfológico do centro
histórico, detalhe, desenho
Ufficio Progetto

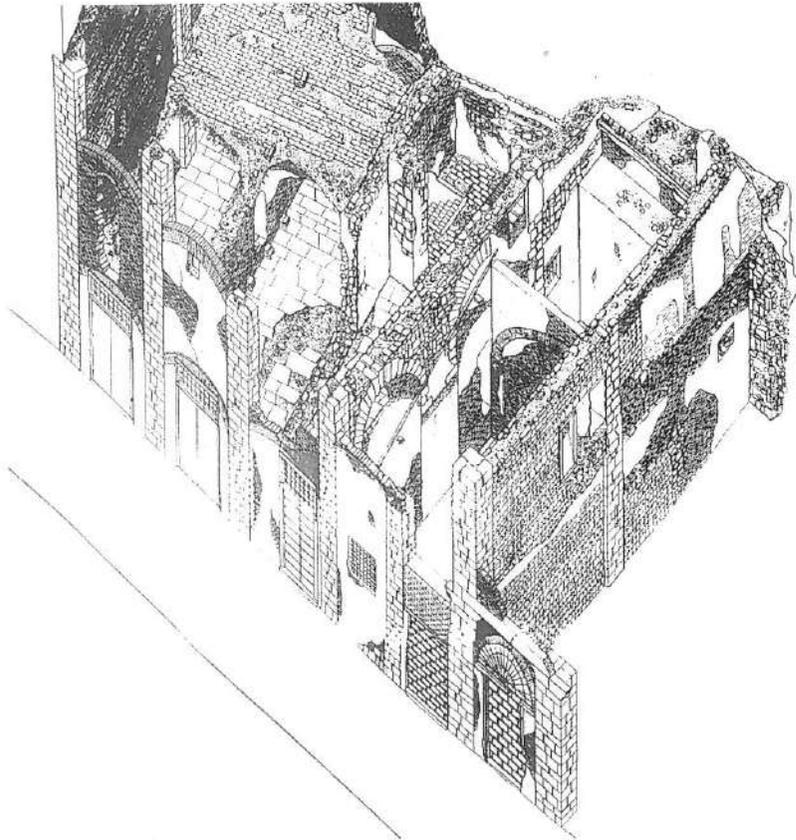
Caracterizada pela ausência
de um verdadeiro tecido urbano,
[a periferia] contribui para
dar uma imagem de Pisa como
cidade non finita, e dividida
em duas partes contrastantes, a
antiga e a nova. 1988

Estudo da tipologia das
casas-torre, estrutura
original de edifício em via
Cavalga, Pisa

O levantamento morfológico
é um instrumento fundamental
para a consciência da cidade
antiga e para as intervenções
de restauro. Não é suficiente,
entretanto, se limitar com os
levantamentos genéricos; é
necessário conhecer a espessura
das paredes, as irregularidades
dos alçados, a particularidade de
cada um das construções, dos
decorações até os batentes para
poder, depois, interferir coerentemente. 1992



Quarteirão de S. Michele
in Borgo, 1974-
Ruínas de edifícios
destruídos, levantamento
Ufficio Progetto



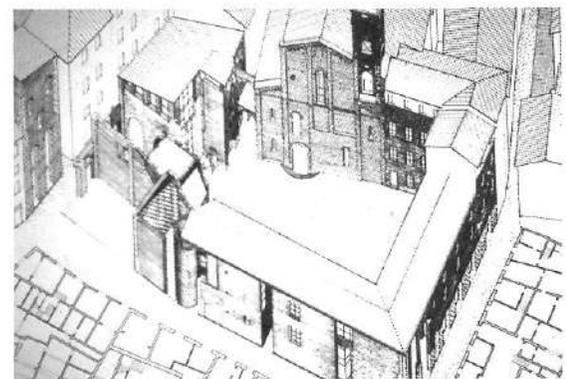
Para cada monumento [a ser restaurado] é necessário estabelecer uma relação empírica, calibrando no canteiro cada um dos aspectos de intervento. Para o restauro, a história de cada edifício é justamente o material do projeto, e a chave que permite revelar as estratificações da qual toda arquitetura é composta. **1992**

Quarteirão de S. Michele
in Borgo, 1974-
Parede antigas e novas,
fachada, detalhe. (fotos de
Marcos Tognon)



Frequentemente imagino cidades quase monocromáticas, onde modestas diferenças de cor contribuem para determinar um sentido de serenidade e ordem. Tudo isto se remete ao tema da duração e da estratificação, características dos devires de cada cidade antiga. As cidades são o resultado de inumeráveis sedimentações, do incessante fluxo da vida e resistem ao tempo em virtudes das qualidades dos materiais utilizados nas construções que as compõem. **1992**

Se a conservação das estruturas, dos materiais e da configuração geral é o objetivo primário, a reestruturação tipológica deve, assim, desenvolver-se seguindo as razões físicas, a existência, de fato, da articulação determinada pelos espaços *arquetipos* – mais do que *originais*. **1986**

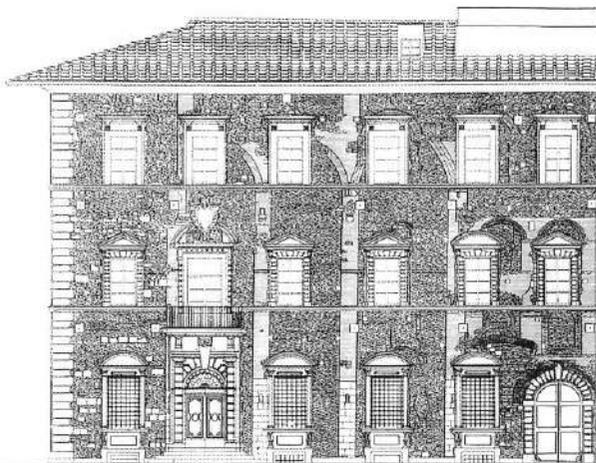


Quarteirão de S. Michele
in Borgo, 1974- Proposta
para a edificação de todo
o conjunto.



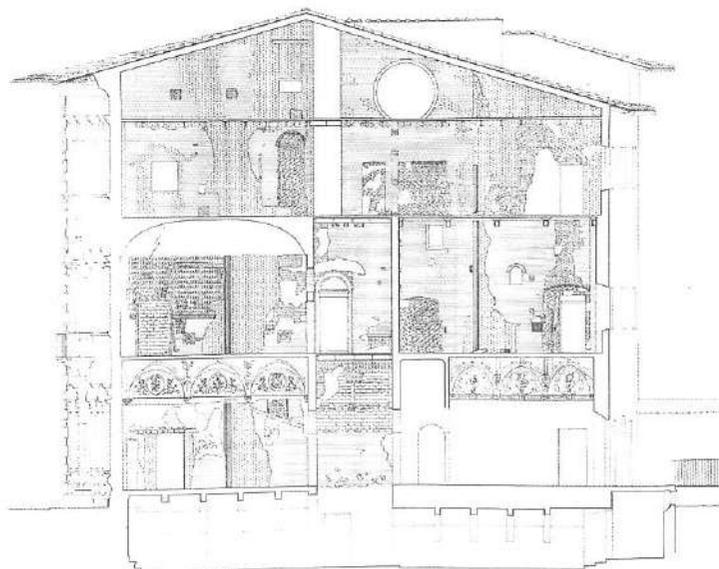
Estas fachadas [do Palácio Lanfranchi] são constituídas por paredes de tijolos que, por sua vez, emergem à superfície com os seus diversos sistemas construtivos, com as descontinuidades, dos diversos tipos de aberturas então fechadas, enfim, das diferentes fases em que se atuou bem como as complicadas transformações sofridas pelo edifício. Um livro aberto, em suma, sobre a qual será possível aprofundar em tempos sucessivos a leitura até aqui feita, mas também esta resultando um novo tecido gráfico e cromático, definitivamente, um novo valor.

1980



Palácio Lanfranchi, Lungarno Galilei, 1976-1980. Fachada principal, proposta de recuperação da fachada do sec. XIV-XV, desenho Ufficio Progetto

Palácio Lanfranchi, Lungarno Galilei, 1976-1980. Corte longitudinal, situação dos interiores



A reconstrução da cidade se faz necessariamente a partir do restauro das suas partes, uma obra paciente na qual se deve recoser o tecido e os espaços urbanos com um conectivo: esse deve ser *elementar* de tal modo que não se isole no contexto se sobrepondo-se, e, assim, *necessário*, para que haja uma solução de continuidade entre as várias partes e a cidade, por fim, torne a ser um *continuo* de plenos e vazios inter-relacionados, mesmo se expressos em tempos e promovidos por culturas diversas.

1986

No final, o desenho particular de cada edifício constitui uma base notavelmente precisa para garantir uma leitura profunda do monumento, da sua história, das suas características estruturais, da arquitetura, do seu estado de adequamento e, assim, permitindo consentir os procedimentos necessários de conservação.

1993

Todo restauro deveria tender a uma revelação de todas as qualidades potenciais, ainda inexpressivas, do edifício.

1992

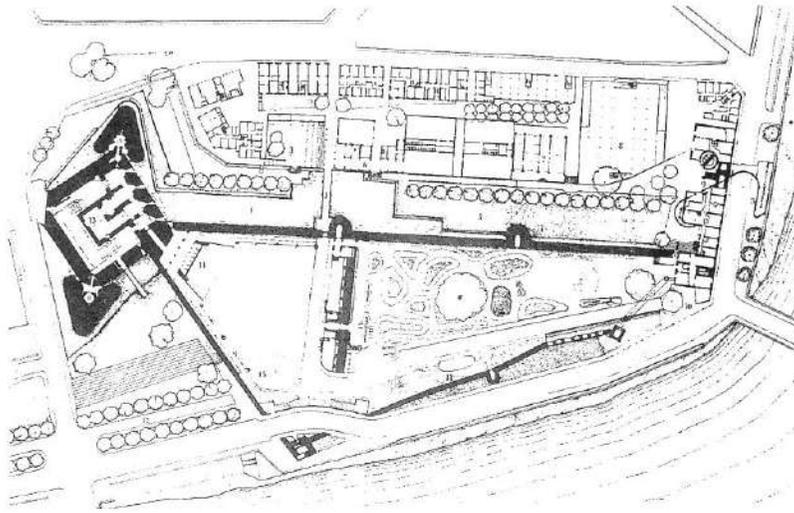


Quarteirão de S. Michele in Borgo, 1974-. Detalhe construtivo da fachada, arco de tijolos. (foto de Marcos Tognon)



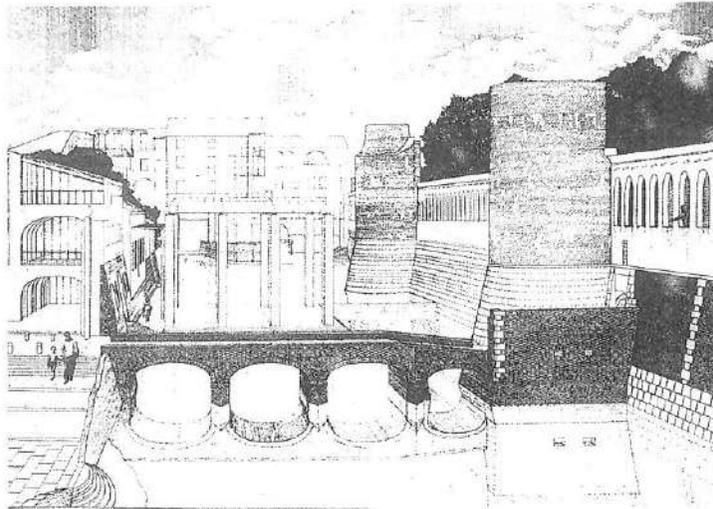
Palácio Lanfranchi, Lungarno Galilei, 1976-1980. Fachada principal executada segundo a proposta do Ufficio Progetto, detalhe

Fortaleza Sangallo, interior Jardim Scotto, Pisa, 1982-5 Proposta de implantação (não realizada integralmente)



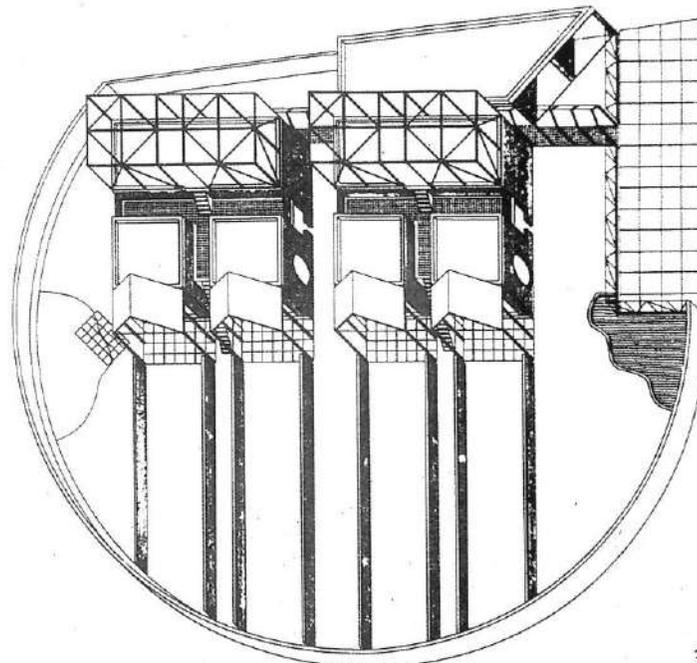
É bom transformar o menos possível um edifício antigo, mas isto não é contraditório com a hipótese de uma radical mudança no uso. 1992

Fortaleza Sangallo, interior Jardim Scotto, Pisa, 1982-5 Fachada oeste, proposta de recuperação do fosso e de reorganização dos edifícios adjacentes, desenho



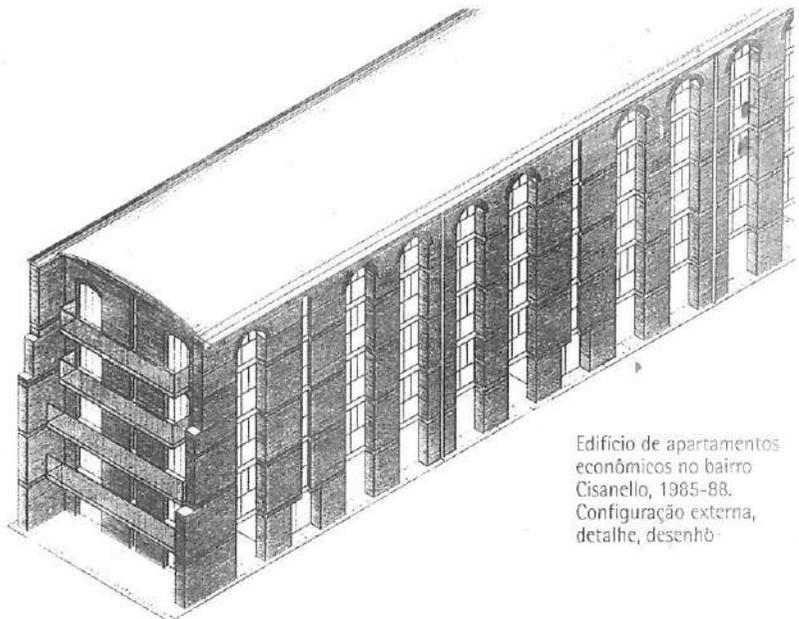
Uma parede de tijolos assim feita é uma estrutura honesta que exhibe claramente o próprio modo de ser, que declara a própria coexistência e os modos da própria execução. 1992

Creche em S. Marco, Perspectiva da implantação, 1975-81



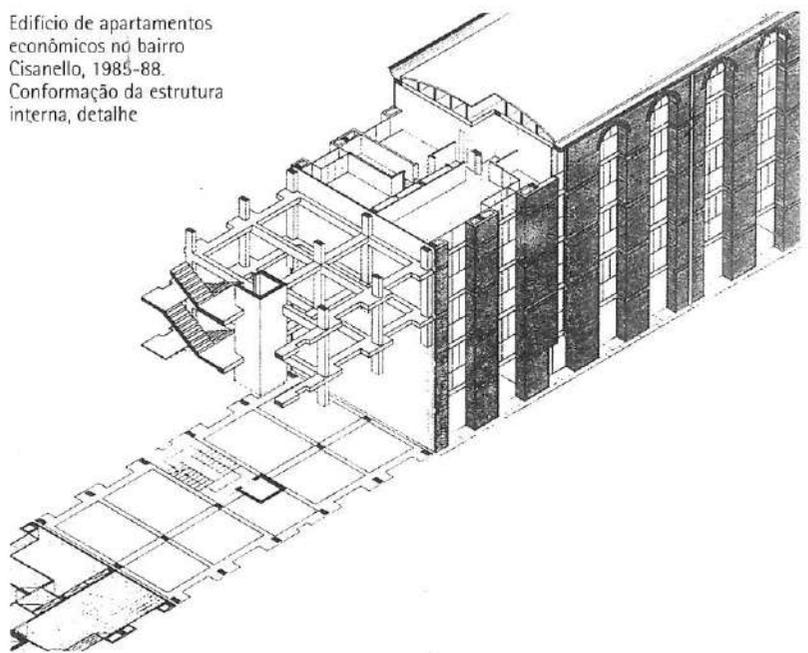
O tijolo expressa sempre a capacidade de durar envelhecendo, é densamente expressivo, homogêneo, produz infinitas vibrações cromáticas. 1992

Recinto de Ordem foi assim definido sinteticamente este projeto, e, em efeito, a sucessão regular dos espaços e a delimitação da área com o muro circular em tijolos manifestam a clareza de uma implantação que facilita a compreensão da estrutura funcional do orfanato **1986**
[Creche em S. Marco, 1975-81]



Edifício de apartamentos econômicos no bairro Cisanello, 1985-88. Configuração externa, detalhe, desenho

Edifício de apartamentos econômicos no bairro Cisanello, 1985-88. Conformação da estrutura interna, detalhe



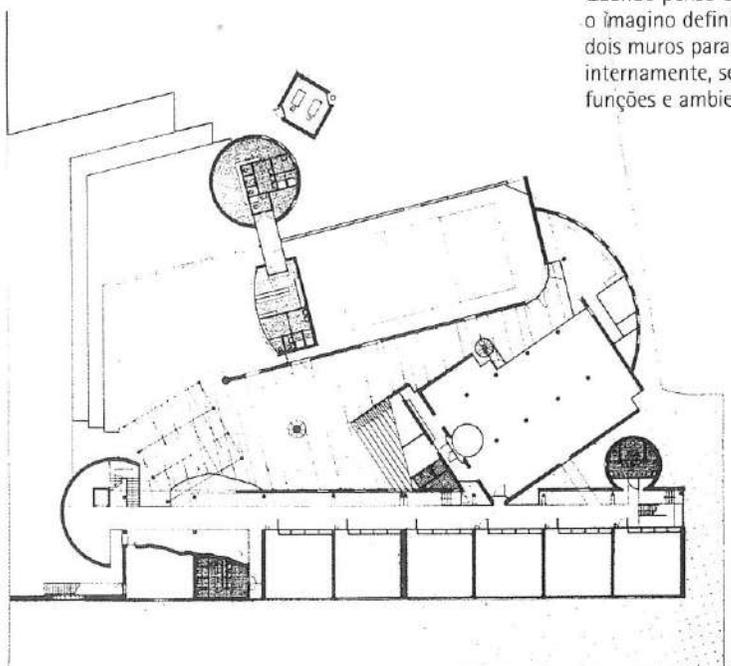
[A forma do edifício de apartamentos econômicos do bairro Cisanello] se inspira naquela de um aqueduto em tijolo, arquétipo imediatamente identificável, capaz de tornar-se um sinal de orientação e referência para se orientar na periferia pisana. [...] O edifício é caracterizado por dois grandes muros paralelos em tijolo aparente, de fortes espessuras, e as aberturas necessariamente são concentradas na série de recortes verticais coroados com um arco de pleno cimbrio, e altos cinco pisos. Contemporaneamente a ausência das saliências dos balcões e de modanaturas reforça a imagem unitária da obra. **1988**

Edifício de apartamentos econômicos no bairro Cisanello, 1985-88. Fachada lateral, (foto de Marcos Tognon)

[...] se procura criar, no interior da desordem edilícia [da periferia de Pisa], pólos de referência, trechos de arquitetura capazes de emergirem pela sua qualidade ou, ao menos, por um lado forte dos seus projetos. Estes pólos deveriam tornar-se inclusive pontos [...] de identidade da parte periférica da cidade. **1988**

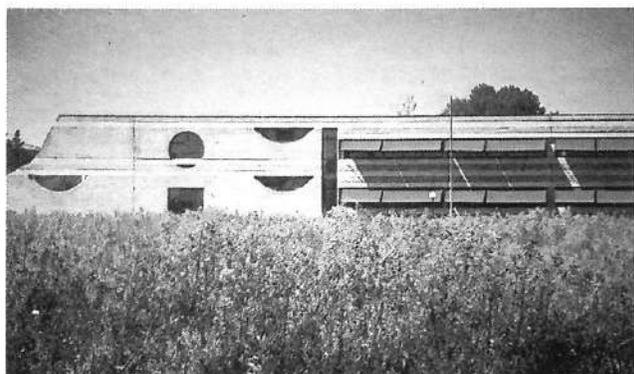


Escola Média em Putignano, 1981-1985. Planta do conjunto, pavimento térreo



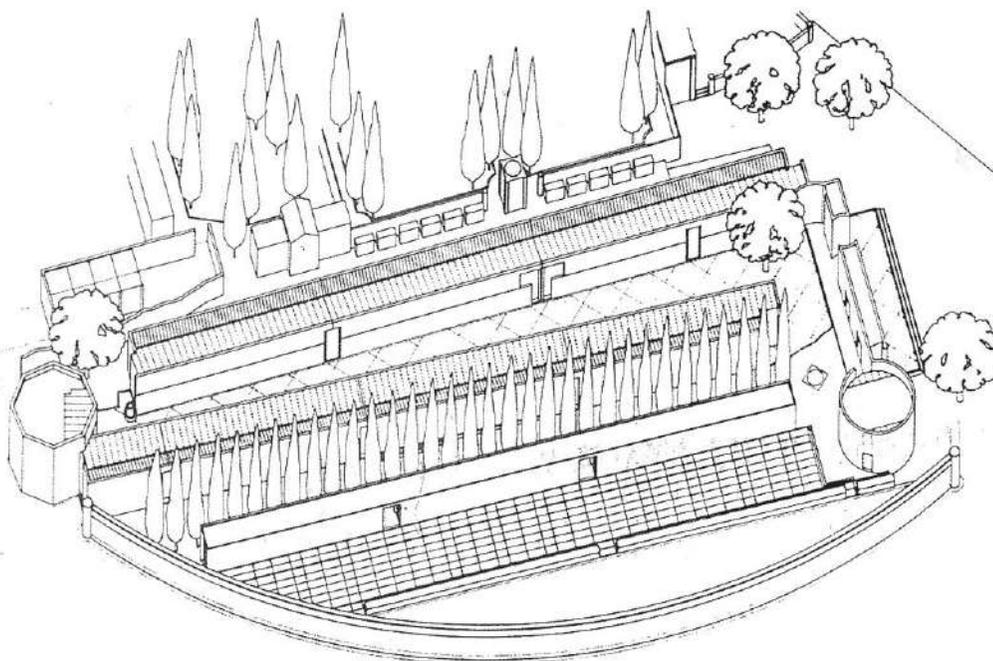
Quando penso em um espaço, o imagino definido por dois muros paralelos, e na qual, internamente, se distribuem funções e ambientes. 1992

Escola Média em Putignano, 1981-1985. Fachada "retilínea" executada, detalhe



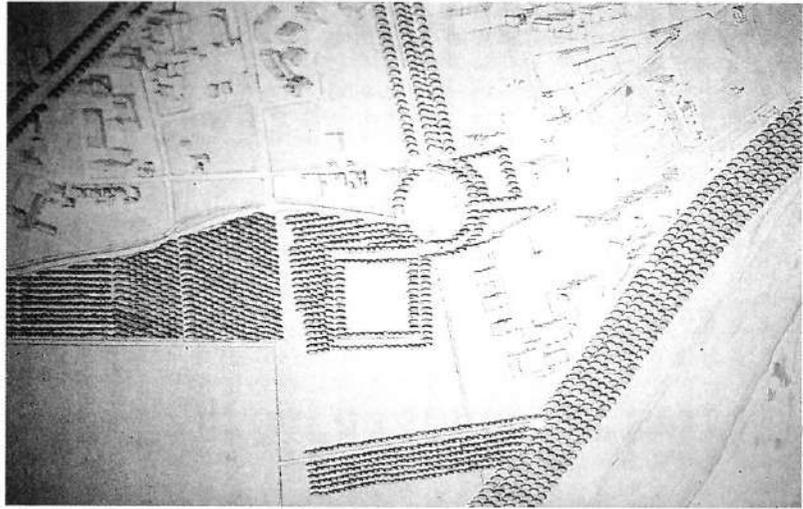
[No edifício da Escola Média em Putignano, 1981-5] se manifesta a síntese dos vários filões de pesquisa e de experiências conduzidas [pelo Ufficio Progetti pisano] sobre vários materiais e temas diversos, como da análise morfológica urbana àquela tipológica, até o estudo das estruturas murais, como naquelas ocasiões de comprovação, do restauro e da recuperação [de edifícios antigos], como também a partir da experimentação de novas tecnologias na realização de edifícios novos. 1986

Cemitério S. Piero em Grado, projeto de ampliação, perspectiva, 1983-84



Depois de uma acurada análise da estrutura da paisagem, decidi delimitar o novo cemitério [de S. Piero a Grado] com um longo muro curvo, em tijolo, e que assim pudesse abraçar [as novas partes] sem alterar o delicado equilíbrio formado nos séculos entre o campo cultivado, as estradas arborizadas e os monumentos. O tijolo escolhido para as paredes deveria ter a mesma cor da terra circundante, e acordar-se com aquele da basilica românica vizinha. 1988

P.R.G. de Pisa 1989,
Proposta de paisagismo
para o bairro Cisanello "O
Verde e os edifícios
orientativos", perspectiva
de implantação, desenho



O nosso projeto [para a periferia de Pisa] é procurar, antes de tudo, recuperar a sua desordem, organizando as partes vazias do tecido urbano com uma 'estrutura verde' muito forte, capaz de tornar-se uma trama de orientação como de fato são aquelas ruas do centro histórico, verdadeiras fileiras de arquitetura. **1988**



Antiga Fábrica Marzotto,
situação original

Ufficio Progetti,

1985
Da esquerda para a
direita

Alberto Lombardi
Roberto Pasqualetti
Sergio Catastini
Claudio Bigini
Massimo Carzoli
Gabriele Bertì
Massimo Carmassi



Construindo um mundo desigual

Paul Meurs

Paul Meurs é arquiteto formado pela Universidade de Tecnologia de Delft, Holanda e titular do escritório de consultoria e pesquisa The Urban Fabric. Viajou várias vezes para o Brasil com bolsas de estudo da Fundação de Artes Plásticas, Design e Arquitetura (Amsterdã) onde desenvolveu projeto para Comissão de Patrimônio Cultural da USP (1990-91). Além de

acompanhar vários grupos de políticos e especialistas técnicos da Holanda para conhecimento do urbanismo de cidades brasileiras (Curitiba, Brasília, São Paulo), divulga na Holanda a arquitetura brasileira através de publicações, palestras, mostras e documentários de TV. É autor de diversos artigos publicados nas revistas

holandesas de arquitetura *Archis* e *De Architect*, um deles republicado por nós com o título **Modernismo e tradição, Preservação no Brasil** (*Óculum* nº 5/6, jan/dez 1994, edição maio de 1995, pp 74-81). Correspondente *Óculum* na Holanda, Meurs atualmente prepara tese de doutorado para a Universidade Livre de Amsterdã sobre a Moderna Cidade Histórica na Holanda.

Por trás dos muros do Rio de Janeiro e São Paulo



1
Os investimentos em shopping centers levam cinco anos para gerar lucros; na indústria o período é de dez anos. Fonte: Silvana Pintaudi, **O Shopping Center no Brasil, condições de surgimento e estratégias de localização** in Silvana Pintaudi e Heitor Frúgoli Jr (org), **Shopping Centers, espaço, cultura e modernidade nas cidades brasileiras**. São Paulo, EDUSP, 1992, p 41

2
Segundo a ONU (1993), São Paulo tem 19,2 milhões de habitantes e tornou-se a 2ª maior cidade do mundo, depois de Tóquio. O Rio de Janeiro está no 11º lugar, com 11,2 milhões. Fonte: Gabriel Nogueira, **Região Metropolitana de São Paulo já é a 2ª maior do mundo**, revela ONU, in *O Estado de São Paulo*, 28 de abril de 1993

Este artigo originalmente publicado, com o título **Bouwen aan een ongelijke wereld, ommuurde woonwijken in São Paulo en Rio de Janeiro**, na revista holandesa *De Architect* nº 9, setembro de 1993 pp 50-61, está sendo reproduzido com a autorização do autor

Tradução de
Patrícia Moribe

A pesquisa no Brasil foi possível graças a uma bolsa concedida pela Fundação para Artes Visuais, Design e Arquitetura, Amsterdã. Este artigo foi parcialmente escrito com base em entrevistas com Gabriel Bolaffi, Paulo Bruna, Paulo Conde, Giorgia Marucci, Heitor Frúgoli Jr e Hugo Segawa



Apesar de consideráveis contratempos econômicos, o Brasil apresentou na década de 80 um *boom* impressionante de bairros residenciais de luxo, shopping centers e centros empresariais. Justamente na "década perdida" da recessão e fuga de capital, empresas privadas investiram bilhões de dólares em imóveis de alta qualidade. Orgulhosamente, elas agora podem anunciar que a coragem e audácia foram recompensadas e os lucros, multiplicados.¹ Esse sucesso não é apenas resultado de administrações inteligentes, mas, acima de tudo, consequência do fato de que a sociedade como um todo está falida. O mercado imobiliário percebeu e passou a moldar o processo de segregação social. A tarefa de criar condições favoráveis de vida, habitação e trabalho foi retirada do governo e transformada num produto caro.

A privatização da cidade tem consequências de longo alcance. Os bairros residenciais se transformam em uma coleção de enclaves impenetráveis, os chamados "condomínios fechados". Ali a prestação de serviços ganha cada vez mais espaço. Os shopping centers, prédios imensos, repletos de lojas e divertimentos, substituem os centros tradicionais da cidade. No verdadeiro espaço público permanecem apenas as pessoas sem perspectivas, ou seja, a maioria da população. Não é a comunidade, mas o mercado quem manda. Isso significa, por exemplo, que o planejamento urbano é um mero produto dos megaprojetos privados. Além disso, os shoppings estabelecem a norma social; seus vigias decidem quem faz parte ou não desse mundo. A continuação do esquema já está programada. Uma nova geração de indivíduos superiores cresce por trás dos muros seguros dos condomínios fechados, shopping centers, parques de lazer e das melhores escolas.

Os condomínios fechados e os shopping centers empregam as antigas utopias arquitetônicas com maestria. Especialmente a vida saudável das cidades-jardim (*garden cities*) de Howard e as unidades residenciais e centros empresariais dos modernistas, aos quais se chega facilmente de carro, tornam-se mercadorias de valor. Na realidade, há sutil diferença: os ideais de emancipação e igualdade foram substituídos pela idéia de exclusividade. Assim, os credos de vanguarda se transformaram em slogans comerciais. No interior dos "dom-kommunas" pós-modernos, os assistentes sociais das construtoras agora distribuem mudas para a replantação da extinta floresta tropical, enquanto que, na parte de fora, vigias mantêm o proletário a uma distância segura. A parte da sociedade literalmente excluída só tem acesso a uma visão superficial dos problemas triviais da classe dominante através das telenovelas.

Quase uma paráfrase do "Admirável Novo Mundo", de Aldous Huxley, a segregação torna-se quase clara em complexos residenciais como Alfabarra, no Rio, e na gigantesca Alphaville, em São Paulo. Este artigo estuda a cidade dos alfes e mostra o que pode acontecer caso o governo renuncie ao cargo de entidade encarregada dos interesses coletivos. Os exemplos são restritos às cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, que juntas concentram cerca de 30,4 milhões de habitantes, segundo estatísticas da ONU.²

3
Entrevista com Gabriel Bolaffi, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo, 29 de março de 1993

4
Ver: Paul Meurs, **Rio de Janeiro, proeftuin voor modernistische stedenbouw** [Rio de Janeiro, laboratório experimental do urbanismo modernista], in *Archis*, nº 5, Amsterdã, 1992, pp 36-43

5
Ver: Paul Meurs, **Brasília: stad tussen droom en werkelijkheid** [Brasília: cidade entre sonho e realidade], em: *Archis*, nº 11, Amsterdã, 1992, pp 32-39

6
Pintaud, op cit, p 23

7
A renda de 50% da camada sócio-econômica mais baixa decresceu de 17,4% do PIB (1960) para 12,2% (1983). Os ricos (10% da população), ganharam 50,6% do PIB em 1980. Fonte: Pintaudi, *op cit*, pp 23, 26

O recuo do governo

Desde sua descoberta, em 1500, o Brasil tem vivenciado uma forte divisão entre pobres e ricos. Foi o último país do hemisfério oeste a abolir a escravidão (1888). Mesmo assim, os pobres sempre tiveram papel importante na sociedade, segundo o sociólogo Gabriel Bolaffi.³ Apesar de os escravos serem considerados como meros meios de produção, eles constituíram um dos pilares da cultura brasileira. Representavam também o capital dos grandes senhores, e por isso tinham a garantia de receber, pelo menos, cuidados e alimentação estritamente básicos e imprescindíveis à sobrevivência. A mudança para uma sociedade de trabalho assalariado e a transformação da economia rural em urbana causou enormes problemas na virada do século. O governo não podia fazer muito além de dar esperanças a respeito de um futuro melhor. O Brasil era considerado o país do futuro por excelência, e, conseqüentemente, a emancipação do povo seria apenas uma questão de tempo. Arquitetos modernos começaram entusiasmados a fazer os projetos de um Brasil melhor.

Sinais de esperança eram, por exemplo, as moradias populares construídas a partir de modelos europeus, como Pedregulho (1947) e Gávea (1952), por Affonso Eduardo Reidy no Rio.⁴ A intenção de dar aos pobres acesso aos benefícios da sociedade também foi incorporado no Plano Piloto (1957) da nova capital federal, Brasília.⁵ Várias razões levaram essas iniciativas ao fracasso: a dimensão do problema era extensa demais, o conceito de coletividade imposto nos projetos não foi compreendido e as diferenças sociais, econômicas e culturais entre ricos e pobres não puderam, na prática, ser niveladas.

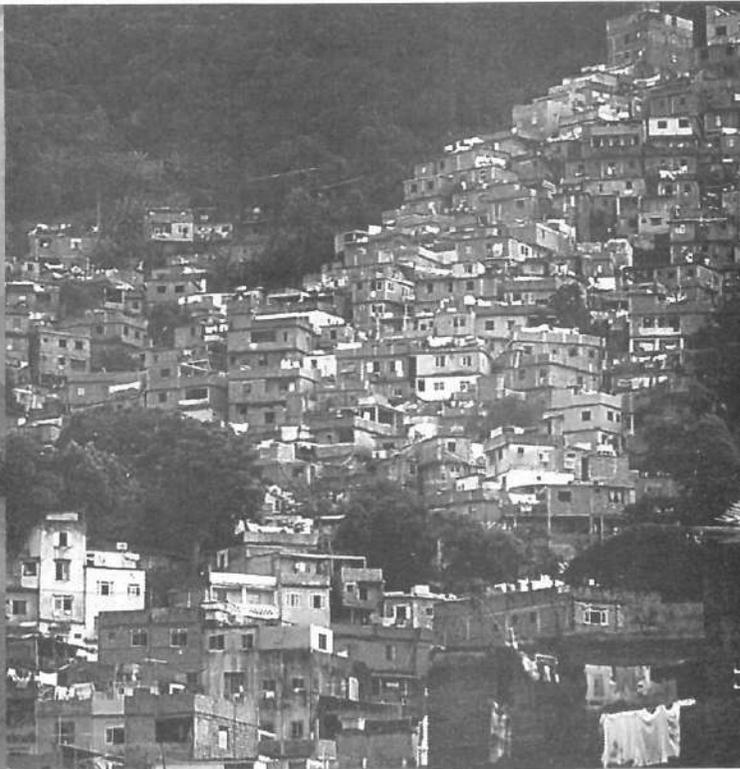
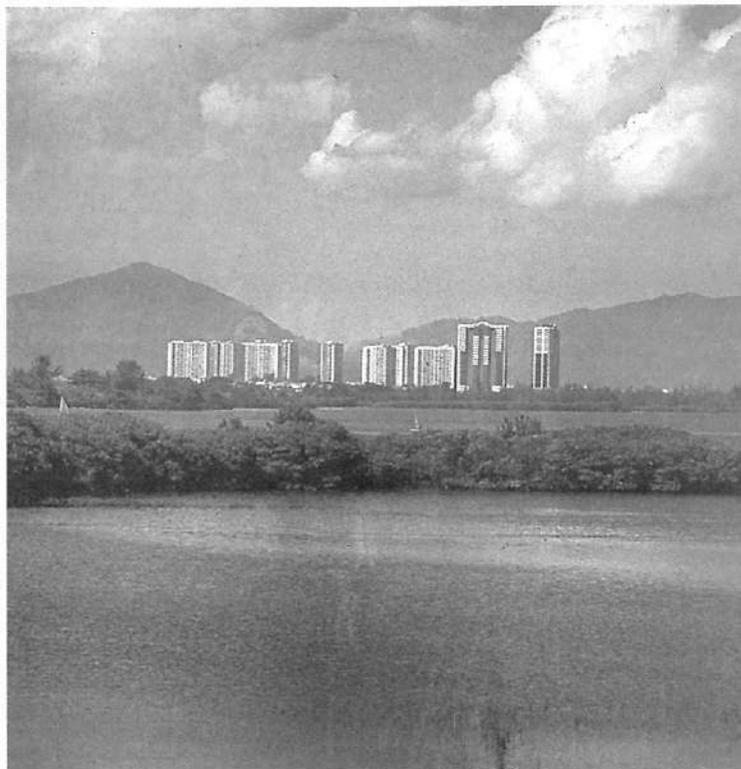
Durante a ditadura militar (1964-1985), até mesmo a esperança de amenizar a divisão desigual de renda desapareceu. Foi a época, pelo menos até meados dos anos 70, do milagre econômico brasileiro. O governo estava completamente direcionado para o crescimento astronômico da economia (até 1974 chegou a 11% por ano).⁶ Mas isso não gerou uma redivisão da riqueza. Pelo contrário, os pobres ficaram ainda mais pobres.⁷ A polarização não foi apenas sócio-econômica, mas também em relação ao espaço. Algumas cidades grandes, encabeçadas por São Paulo, atraíram a maior parte do desenvolvimento. Os fluxos migratórios vindos da zona rural passaram a ter uma direção óbvia. Em oposição à época

colonial, a posição das camadas inferiores da sociedade tornou-se hoje problemática; elas não tem participação na produção e seus papéis no consumo não são bastante claros. O pobre foi marginalizado na sociedade. Uma conseqüência bizarra é que algumas pessoas não consideram mais a pobreza como algo a ser remediado, mas simplesmente extinto. Isso explica o assassinato sistemático de crianças de ruas, na maior parte a mando de proprietários de lojas.

O acúmulo de riqueza gigantesca e pobreza ainda maior tornou o planejamento urbano quase um sinônimo de construção de estradas. Por um lado, o avanço para o interior significava uma tarefa continental. Por outro, a implantação de linhas de comunicação nas grandes cidades tinha de acompanhar o ritmo de crescimento das metrópoles. Educação, saúde, habitação e outros importantes setores da infraestrutura foram negligenciados. O *laissez-faire* tornou-se a resposta dos políticos para explicar a própria incapacidade de tomar iniciativas. Apesar de o Brasil ainda possuir a nona economia mundial, o país cai a cada ano no ranking de qualidade de vida da ONU.⁸

A necessidade quantitativa de habitação é suprida –da melhor maneira possível– por uma sociedade obscura com estrutura de poder invisível e leis não-escritas. Existe, por exemplo, um mercado "informal" de trabalho e habitações no Brasil. Migrantes na cidade grande literalmente constroem suas existências, a maior parte em terrenos ilegalmente ocupados nas periferias mais afastadas. De uma primitiva coleção de barracos, as chamadas favelas podem ser transformadas em cidades completas. Elas têm uma estrutura híbrida e funcionam como um Estado independente dentro da cidade. Seus moradores são estigmatizados pelo próprio endereço: as favelas estão cercadas por muros invisíveis, que as transformam em condomínios fechados do pobre. A segurança é razoável, apesar dos (ou graças aos) laços com a criminalidade. Apesar de as favelas não serem comunidades convencionais, serviços coletivos surgem de forma autônoma, tais como creches, cozinhas, transporte público, praças e áreas de lazer.

A favela da Rocinha, a mais famosa das 395 existentes no Rio, é uma prova do alto nível de organização que



Neste ano o Brasil caiu do 59º para o 70º lugar e foi ultrapassado por países como Panamá e Jamaica. Fonte: **O Brasil cai no ranking da ONU** in *Jornal da Tarde*, 19 de maio de 1993.

Os números sobre a Rocinha estão in Gabriel Nogueira e Mozart de Carvalho, **Rocinha, classe média disputa espaço na maior favela da América Latina** in *O Estado de São Paulo*, 9 de maio de 1993. Ver **Curitiba, uma capital ecológica no Brasil** [Curitiba, een ecologische metropool in Brazilië] in *De Architect*, nº 2, fevereiro de 1994, pp 51-59.

Ver Maria Cecília Naclério Homem, **Higienópolis, grandeza e decadência de um bairro paulistano** São Paulo, 1980, p 155.

Segundo Maria Cecília Homem isso aconteceu a partir de 1954. In *ibidem*, p 163.

uma favela pode apresentar. Junto com a cidade de Curitiba, a Rocinha foi apontada pela revista *The Economist* como a mais bem governada comunidade do Brasil. A favela tem 60 hectares e fica num morro situado na privilegiada zona sul do Rio. Desde o começo da ocupação da área, nos anos 40, a população da favela aumentou para 250 mil habitantes. As construções mais altas têm sete andares; o preço de uma casa pode chegar a US\$ 100 mil. A Rocinha literalmente não aparece no mapa; ela é um buraco negro urbano. O governo construiu no local apenas quatro escolas e dez creches. Graças à iniciativa privada, há outras 15 creches, três estações de rádio, quatro linhas de ônibus, quatro praças, quadras de esporte e um motel. Com recursos vindos do exterior, a construção do esgoto deverá começar em breve. A fama da Rocinha é tanta que agências de turismo organizam passeios diários para a favela, como se esta fosse mais um Pão-de-Açúcar.

O bairro vertical

A demanda de habitação qualitativa era tradicionalmente resolvida com a construção de uma casa num terreno próprio. Com a introdução do concreto armado e elevadores, uma nova alternativa foi lançada no mercado no final da década de 30: edifícios de apartamentos nas zonas centrais. Como os serviços de água encanada, esgoto, iluminação e pavimentação se restringiam principalmente a essas áreas, tornou-se uma opção para as pessoas mais abastadas comprar um apartamento e abandonar a idéia de construir uma casa na periferia.¹⁰ Desde então, os "condomínios" tinham como atrativos um vigia (24 horas por dia), garagem, e, na maior parte dos casos, um jardim. Uma característica típica desses prédios é a estrutura dupla de acesso, que determina caminhos distintos da rua até o interior dos apartamentos, e vice-versa, para moradores e empregados.

Devido ao crescimento das cidades, a onda de construção de edifícios de muitos andares estourou na década de 50 e, de fato, nunca diminuiu. No Rio tornou-se comum ruas com fachadas contínuas formadas por blocos de prédios de aproximadamente 12 andares. Eles determinam a imagem de uma longa faixa de bairros pela costa da cidade: Flamengo, Botafogo, Copacabana, Ipanema e Leblon. Em São Paulo, o interesse geral foi desde o início menos importante que a cruzada individual pelo lucro.¹¹ Ali predominam as torres isoladas de 15 a 20

andares. Elas brotam no meio de áreas de construções baixas, aparentemente de maneira espontânea e em pontos isolados. As torres dominam cada vez mais a cidade, com concentrações ao sul do centro e ao longo das principais vias de acesso. Muitos prédios são construídos sobre pilotis, que proporcionam vãos abertos e de uso comum no andar térreo.

Os prédios residenciais localizados na região central são propícios para aumentar a escala de dimensões e acrescentar novas funções. Um exemplo importante é o prédio Copan, no centro de São Paulo. O projeto (1951) foi feito por Oscar Niemeyer, mas posteriormente o banco Bradesco elaborou e construiu o prédio de maneira independente. O Copan é um reflexo da cidade. Os quatro primeiros andares do prédio formam um bloco que abriga 82 lojas, escritórios, um auditório e um teatro. Acima, 1160 apartamentos e seis mil moradores se dividem por 30 andares de volume ondulado. O contraste entre os tipos de moradia é surpreendente (da minúscula quitinete aos enormes e luxuosos apartamentos de quatro quartos), o que confere ao Copan uma população variada e, em consequência, uma série de problemas de segurança.¹²

Hoje em dia é mais comum que os condomínios não sejam um reflexo da febre urbana, mas um refúgio de tranquilidade e segurança. O chamariz desses edifícios é determinado pela localização, tamanho dos apartamentos e quantidade de serviços coletivos. Isso é o bastante para atrair um grupo homogêneo de compradores. Devido ao status dos moradores, os espaços coletivos tornam-se importantes; eles apresentam uma grande influência no prestígio social e no preço do projeto. Primeiro surgiram as garagens, e, em seguida, as piscinas. Depois apareceram salões de jogos e de festas (com bar e cozinha) perto das entradas. E assim os condomínios desenvolveram o estilo de vida social planejado para Brasília, mas que lá não chegou a funcionar na prática. Ao invés de acabar com as diferenças de classes, essa coletividade confirmou tal divisão.



A crescente segregação social marca uma nova fase no desenvolvimento dos condomínios. Atualmente eles não são comprados por causa da localização privilegiada, mas pela segurança. Devido às notícias diárias sobre sequestros e assaltos à mão armada em circunstâncias violentas, a segurança tornou-se o principal critério na escolha de uma casa. Como os condomínios têm vigilância permanente e são isolados por cercas ou muros, eles oferecem muito mais segurança – e, portanto, qualidade de vida – que casas comuns. Os condomínios competem agora com os ricos bairros residenciais nos segmentos mais altos do mercado imobiliário. Eles assumem a aura de fortalezas medievais. Os complexos residenciais e seus serviços internos, hermeticamente isolados em relação ao resto da cidade, são chamados de "condomínios fechados".

Na tentativa de atrair os mais ricos é possível observar duas correntes na organização dos complexos de apartamentos. Na primeira, o caráter de exclusividade das unidades habitacionais é reforçado, como o "Hampsten Gardens", da Construtora Adolfo Lindenberg, no bairro do Morumbi. São quatro apartamentos duplex, todos com piscina própria. Esse individualismo empilhado foi ainda mais explorado no projeto da "Torre Pluralista", já cancelado pela Construtora Método. O inspirador do projeto, o arquiteto italiano Gaetano Pesce, desenhou apenas as estruturas da torre. Subsequentemente, 11 arquitetos foram convidados para criar, cada um, um duplex de 400 metros quadrados nessa estrutura. Brasileiros famosos participaram do projeto, como Ruy Ohtake (3º andar), Carlos Bratke (4º), Paulo Casé (5º), Roberto Loeb (8º) e Paulo Mendes da Rocha (9º). Além da divisão interna, os arquitetos também puderam criar a forma e a aparência externa dos duplex. Isso resultou numa fragmentação vertical; para Pesce, uma consequência natural da fragmentação horizontal em São Paulo.¹³ O resultado chega perto de um projeto conceitual de 1909 para Manhattan, que foi mencionado por Rem Koolhaas em "Delirious New York": uma torre em que o lote original, com apenas uma única casa de luxo construída ali, é empilhado 84 vezes, um em cima do outro.¹⁴

A segunda corrente no desenvolvimento dos condomínios fechados é a extensão dos serviços coletivos a um nível impraticável em bairros abertos: rondas com patrulhas armadas; quadras de tênis, futebol e playgrounds ao redor das piscinas; bares e até butiques perto dos salões de festa. O limite da superindulgência é o clube do

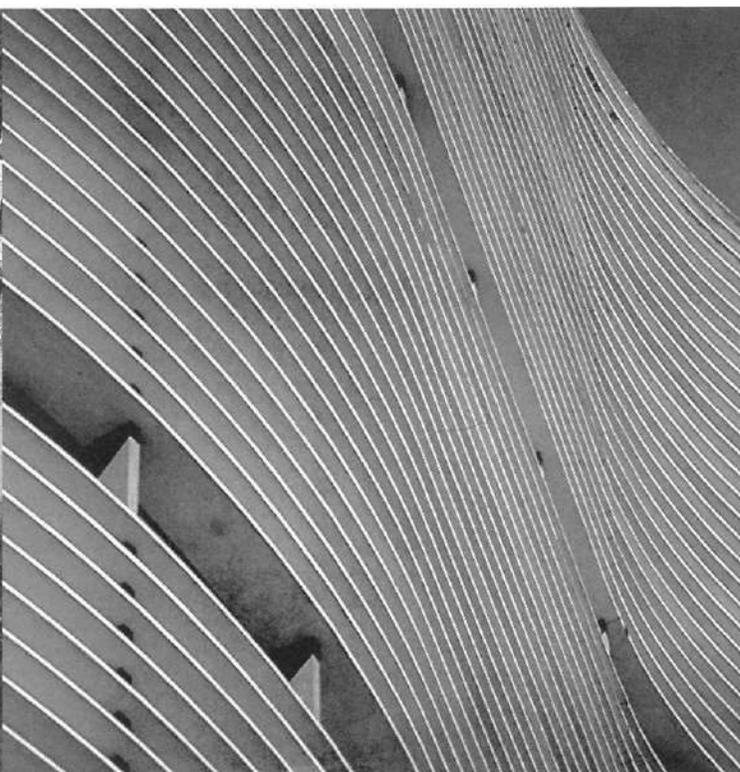
condomínio, onde babás coletivas organizam jogos para crianças e pais. Esses clubes comunitários também foram previstos para Brasília, onde não deram certo porque sempre se supôs que a idéia não coincidia com a estrutura social do país. Os tempos mudam.

O Eldorado cercado por muros: Alfabarra

Monumento do luxo e da proteção nos condomínios fechados leva à construção de complexos cada vez maiores, mas a composição social homogênea não sofre alterações. Dividindo os encargos entre mais pessoas, os gastos dos moradores mantêm-se interessantes; assim como os lucros para o construtor. Uma vantagem extra é que a sensação angustiante de estar enclausurado (como num prédio isolado por muros) pode ser evitada cercando vários edifícios ao mesmo tempo e criando um parque nesse interior.

A cidade-jardim vertical que é criada dessa maneira se parece muito com "la ville radieuse" de Le Corbusier, com exceção dos muros que cercam os condomínios. A utopia modernista e seu antigo inimigo, a construção especuladora, se encontram no Plano Piloto da Barra da Tijuca, projetado em 1969 por Lúcio Costa, o idealizador de Brasília. A Barra da Tijuca naquela época ficava no limite entre a área urbanizada da cidade e a baixada de Jacarepaguá: 120 quilômetros quadrados de lagoas, dunas e praias, a 25 quilômetros do centro. Para preservar a natureza, Costa decidiu concentrar a inevitável urbanização em núcleos de arranha-céus, rodeados por cinturões de residências de luxo.¹⁵ Dessa maneira, um oceano de concreto, como em Copacabana, poderia ser evitado e os moradores aproveitariam ao máximo a natureza exuberante.

O plano foi feito para construtoras de grande porte, únicas com capacidade para construir torres de 30 andares ou mais.¹⁶ As imobiliárias da Barra prometiam aos clientes uma nova vida: volta ao mar, montanhas e natureza; perto de escolas, centros empresariais e shoppings. Como anunciavam as propagandas: "more no lugar onde você sempre quis passar as férias". Os centros com edifícios altos e arredores com casas cabem per-



12
Ver João de Barros **O surpreendente mundo do Edifício Copan** in *Veja* SP, 28 de julho de 1986, pp 20-25

13
Haifa Sabbag **Projeto Pluralista** in *Arquitetura e Urbanismo*, nº 32, São Paulo, outubro de 1990, p 20

14
Rem Koolhaas **Delirious New York** Delf, 1988 (1978), p 69

15
Lúcio Costa **Plano Piloto para urbanização da Baixada compreendida entre a Barra da Tijuca, o Pontal de Ser-nambetiba e Jacarepaguá** Rio de Janeiro, 1969

16
Ver Gerônimo Leitão **O Eldorado urbano** in *Projeto*, nº 144, São Paulo, agosto de 1991, pp 77-82

17
Ver Ruth Verde Zein e Cecília Rodrigues dos Santos **Região Sudeste** in *Arquiteturas no Brasil/ Anos 80*, São Paulo, Ed. Projeto, 1988, p D-38

18
Leitão, *op cit*

feitamente no conceito medieval dos "condomínios fechados". Do lado de dentro dos muros, todo luxo é possível; do lado de fora, prevalecem a natureza e a miséria. O acesso aos complexos residenciais são permitidos apenas para moradores e seus convidados. E o portão só é aberto após controle minucioso.

O projeto mais significativo na Barra da Tijuca é o Alfabarra, desenhado por Paulo Conde. Trata-se de uma dúzia de prédios de 22 andares numa estreita faixa de terra entre o Oceano Atlântico e a Lagoa de Marapendí. A construção de Alfabarra começou em 1975 e hoje está quase pronta. Algo especial nesse local é o uso de quatro escalas diferentes na divisão espacial. Além da escala de uso público da via expressa, da particular dos apartamentos e da semi-privada do condomínio, Alfabarra também tem uma escala semi-pública com serviços de uso comum para todo o bairro. Qualquer pessoa tem acesso a essa última área, apesar de ser cercada por barreiras, torres de observação e patrulhas. As ruas e as praças do espaço semi-público são bonitas demais para o padrão brasileiro. Foram criadas pelas construtoras, que também cuidam da manutenção. Ali há escolas, bares, restaurantes e alfashops. Também tem um alfaclub: um clube fechado com piscinas e restaurantes. As torres foram elaboradas como objetos arquitetônicos autônomos. Elas se caracterizam pelo aspecto maciço, com uma composição vertical tripartite e cada qual de uma cor distinta.¹⁷ Enquanto as torres funcionam como marcos na paisagem, os prédios menores de serviços dão uma escala humana ao espaço semi-público. As alfashops, com suas colunas uniformes diante das vitrines pluriformes, mostram uma surpreendente similaridade com as entrequadras de Brasília.

A Barra da Tijuca já foi chamada de Eldorado urbano.¹⁸ A cidade que os modernistas tinham em mente foi concretizada numa paisagem divina. No entanto, a riqueza não está supostamente dirigida à comunidade, mas restrita aos compradores dos apartamentos. Ao invés de uma coletividade que diminui em direção à célula individual, a privacidade aumenta em direção ao apartamento. Isso acontece a partir dos serviços coletivos privados (bairro), via propriedade em comum (condomínio), até a propriedade completamente individual (apartamento). Os belos bairros da Barra da Tijuca são praticamente a soma de individualidades compatíveis. A segurança onipresente garante que qualquer pessoa não adequada a esse perfil social, como concebido pelo mercado, seja removida de tal ilídio. Mas, enquanto os

guardas se restringem aos pequenos centros, um enorme número de favelas surge em todos os cantos da baixada de Jacarepaguá. As pessoas que foram esquecidas pelo Plano Piloto agora se instalam nos espaços abertos à beira dos rios, nas encostas e áreas de preservação da natureza.

Torres horizontais: Alphaville

O próximo passo na segregação da riqueza torna-se óbvio: não apenas bairros, mas cidades inteiras desaparecem atrás de muralhas. Guetos de elite estão sendo construídos especialmente em São Paulo. Devido à grande extensão, esses projetos estão localizados em periferias distantes, tradicionalmente associados com violência, marginalidade e falta de recursos básicos. Encontrar compradores para locais às vezes a 50 quilômetros do centro da cidade significa que antes inúmeras barreiras mentais tiveram de ser derrubadas. A vida segura do campo é anunciada nas campanhas como uma fuga da metrópole, longe da violência, poluição, anonimato e congestionamentos. Devido ao baixo preço do terreno, foi possível desenvolver protegidos complexos com grandes casas unifamiliares, os chamados "condomínios horizontais". A associação que as pessoas fazem em São Paulo entre conforto de vida e prédios altos, e entre rua e perigo, fica clara com a definição desse esquema como "prédios deitados". "São cercados, têm guardas de segurança e área de lazer, e as ruas são como corredores, fazem parte da área comum".¹⁹ As mansões da "Torre Pluralista" voltaram ao contato com o chão e a natureza.

A única contribuição do governo estadual com a qualidade dos condomínios horizontais são as vias expressas de acesso. Todo o resto foi desenvolvido autonomamente, desde o asfaltamento das ruas, esgotos, fiação, até a instalação de centrais telefônicas. Obviamente a qualidade da infraestrutura é soberba. O mesmo vale para a segurança. Os condomínios horizontais são cercados por muros de vários metros de altura e outros tantos quilômetros de extensão. Uma patrulha particular toma conta de tudo o que acontece dentro e fora das paredes. O proprietário de um lote possui assim as circunstâncias ideais para construir o palácio de seus sonhos. E esse é o



segredo dos condomínios horizontais: a utopia não é usada para vender prédios, mas ela própria é um produto de consumo. A construtora age como bom pai, como o Estado, mas ela entende que seus clientes são velhos, sábios e prósperos o bastante para construir ali suas vidas, dentro do modelo estabelecido.

O símbolo da qualidade de vida fora de São Paulo é Alphaville, empreendimento de 1.650 hectares nos municípios de Barueri e Santana do Parnaíba. O terreno foi comprado em 1974 pela construtora Albuquerque, Takaoka SA e se transformou numa cidade com 23 mil moradores de casas de alto padrão e que emprega 50 mil pessoas, boa parte nos 500 estabelecimentos do complexo.²⁰ Assim como Alfabarra, Alphaville possui uma divisão espacial em quatro escalas, com a única diferença que o verdadeiro espaço público acaba onde começa a entrada, uma avenida de 60 metros de largura. Dentro da paisagem semi-pública rigorosamente protegida e preservada existem apart-hotéis, lanchonetes drive-thru, grandes empresas e o Alphashopping. Mais de 12 bairros fechados foram colocados no mercado, todos com espaço semi-privado cercado, cada um com cerca de mil lotes, quadras de esportes e playgrounds. A mesma fórmula de lotes numa área fechada foi adotada em três parques empresariais e no centro comercial. O conjunto resultou num arquipélago de casulos semi-privados para trabalho, habitação, educação e entretenimento, numa paisagem que, por sua vez, constrói um outro casulo semi-público na metrópole.

Alphaville oferece tantos serviços e facilidades que é possível se ter uma vida intramural. Há um hospital, um cine-teatro, um jornal, um circuito interno de televisão e um esquema educacional abrangente, da creche à faculdade. Falta apenas um alphacemitério cercado. A televisão a cabo transmite 35 canais. Um deles mostra permanentemente, 24 horas por dia, imagens ao vivo do portão de segurança da entrada do complexo. Da sala de estar, o morador pode olhar por cima dos ombros dos vigias e ver quem entra pelo portão de seu casulo.²¹ O centro comercial, cuja construção começou em 1981, parece algo entre um shopping ao ar livre e uma cidade histórica. Além de gigantescas áreas de estacionamento e as inevitáveis cercas, existe um espaço de pedestres com praças e pequenos parques. Uma vez que os lotes são vendidos e construídos individualmente com lojas e escritórios, a forma pluriforme de uma cidade velha surge automática-

mente: muitas casa de três andares, com preferência pelo estilo neo-colonial ou madeira. Os lotes são vendidos aleatoriamente e, por isso, muitas quadras ainda possuem grande número de espaços abertos e fachadas laterais cegas. Nos próximos anos essa estranha imagem irá lentamente desaparecer, à medida que o centro vai sendo completado.

Cada futuro morador de Alphaville aceita a obrigação de construir sua casa de acordo com exigências adicionais de estética e zoneamento estabelecidas pela Albuquerque, Takaoka SA. Além disso, ele concorda em pagar taxas mensais pelos serviços comuns, calculadas sobre o número de metros quadrados do lote (cerca de US\$ 100 por casa, uma ninharia para o padrão brasileiro). Finalmente, e esta é uma questão crucial em Alphaville, o novo morador opta por uma vida melhor e se compromete a ajudar a mantê-la.²² Os próprios residentes tomam conta dos enclaves através das chamadas Sociedades Cívis (que cuidam da administração como os condomínios nos prédios convencionais). A Albuquerque, Takaoka SA ajuda a organizar essas associações e, depois de dois anos, a construtora passa a controlar o curso dos eventos como auditor e "big brother". Para assuntos relevantes a toda comunidade de Alphaville, funciona a Sociedade Inter Alphas, com representantes de todos os setores habitacionais e comerciais.

A construtora Albuquerque, Takaoka SA tem plena consciência de sua responsabilidade social. A empresa expressa sincero pesar pela miséria que domina essa afastada periferia de São Paulo. A construtora faz questão de relatar que Barueri se transformou, de um município miserável, em uma rica comunidade, pois 75% do orçamento municipal vem das taxas geradas por Alphaville.²³ Além disso, os municípios vizinhos recebem frequentes doações, como, recentemente, automóveis para o corpo de bombeiros. Mas a maior contribuição de Alphaville para a região é, sem dúvida, a criação de empregos. Uma empregada ou um office-boy pode até fazer cursos de especialização, como, por exemplo, para se tornar segurança. Além de melhorar a economia local, Alphaville também persegue um objetivo mais ambicioso, que é o de contribuir para criar um Brasil melhor. Giorgia Marcucci,



19
Raquel Balarim **Condomínio horizontal atrai classe média** in *Folha de São Paulo*, 6 de junho de 1993

20
Giorgia Marcucci **Alphaville, aspectos sociais** prospecto, Albuquerque, Takaoka SA, São Paulo, 1993

21
Ver Alfredo Ogawa **A boa vida de quem resolve seus próprios problemas** in *Veja SP*, 5 de julho de 1993, p. 14

22
Entrevista com Giorgia Marcucci, Alphaville, 5 de maio de 1993

23
Ver nota 11

24
Ver nota 22

25
Vera Resende **Adolescer em Alphaville, nem útero, nem paraíso** in *Jornal de Alphaville*, nº 141, março de 1993, p. 3; respostas a artigos publicados na *Folha de São Paulo*

26
Ver **Levantando o muro, moradores de Alphaville lutam pela emancipação** in *Veja SP*, 5 de maio de 1993

27
Entrevista com Hugo Segawa no escritório da revista *Projeto*, São Paulo, 1 de abril de 1993

responsável pelo marketing e relações públicas da Albuquerque, Takaoka SA, considera Alphaville como uma espécie de laboratório, onde uma geração de novos líderes é criada, longe da agressividade urbana, e, tendo como referência, o respeito por valores sociais e ecológicos.²⁴ Essa geração "redoma de cristal" deverá, no futuro, exportar o conceito social de Alphaville para a cidade malvada, ou seja, São Paulo.

Por enquanto, os habitantes de Alphaville precisam de toda energia para tentar apaziguar os problemas internos da cidade-modelo, os quais são, "noblesse oblige", exaustivamente cobertos pela imprensa nacional. Os jovens iniciaram a revolta. Nenhum outro lugar do Brasil é mais aborrecido que os condomínios horizontais, nem mesmo as superquadras de Brasília.²⁵ Além disso, está em andamento uma discussão jurídica sobre quem seria o responsável pelos danos consequentes de uma lei interna permitindo adolescentes de 14 anos a dirigir carros. Outro problema jurídico é que a segurança policial balança no limite da lei. A inteira infraestrutura de Alphaville foi, conforme a lei de loteamento, doada ao governo, e é, portanto, pública. Assim sendo, os vigias não têm nenhum direito de proibir, como fazem, o acesso de pessoas a esses bairros. A maior ameaça para Alphaville, no entanto, não vem das crianças ou da lei, mas dos próprios moradores. Eles começaram uma campanha pela emancipação municipal de Alphaville.²⁶ A idéia é criar um novo município de 90 quilômetros quadrados que possa controlar os "altos" impostos. Ao redor desse Estado policial haverá uma grande "zona de segurança", onde a natureza poderá ser protegida. A iniciativa completa a separação da área em relação à região, e, por conseguinte, do Brasil. A construtora não tem como evitar isso. O mundo que ela criou tem um dedo, mas quer a mão toda.

Cidade sem liberdade

Junto com os condomínios fechados, os shopping centers tornaram-se bastante populares no Brasil. No início, eram apenas áreas de compras com estacionamento, segurança e mercadorias melhores. Atualmente eles funcionam mais como centros urbanos no interior de enormes edifícios de encontro para um grupo metropolitano alvo. Os conceitos rígidos de marketing e segurança garantem um público sincronizado, apesar do fato de os shoppings serem de acesso livre, com exceção dos marginais. Os condomínios e os shoppings estabelecem um circuito fechado para os

ricos. O mercado desenvolve no momento circuitos similares para a classe média. Dessa maneira, um novo tipo de espaço urbano, altamente seletivo, é criado. As distinções são feitas com base no poder de aquisição. Isso determina em qual circuito social e, conseqüentemente, em qual espaço uma pessoa deve ficar encapsulada.

Com essa tendência, a cidade tende a perder a liberdade, um de seus atrativos mais interessantes desde os tempos da Idade Média. A cidade que, nos velhos tempos oferecia uma alternativa ao poder feudal, agora se transforma no domínio do que poderia ser descrito como um novo tipo de feudalismo. Os "senhores feudais" contemporâneos controlam a economia e administram um domínio público que deixou de ser público. Além disso, eles têm o poder da mídia e criam suas próprias leis. Uma vez que o governo não se opôs a tal tendência, a segregação social se transforma numa segregação espacial. Os moradores da cidade agora só percebem a presença de semelhantes. As alphacrianças crescem sem a menor idéia sobre a realidade social: as chances de contato ou intercâmbio com pessoas de outras classes praticamente desapareceram. O território entre os shopping centers e os condomínios fechados tornaram-se uma terra de ninguém, considerada hostil e ameaçadora. O destino do espaço público parece estar selado.

A arquitetura brasileira foi reduzida a uma espécie de indústria de embalagens. O élan da época em que Brasília foi construída foi eficazmente desmascarada. A arquitetura não constrói um mundo melhor. Mas é triste ver que não se pode criar nem ao menos um espaço para ser desenvolvido pelas próprias pessoas. A imprensa especializada no Brasil trata dos condomínios fechados no máximo em relação à arquitetura destes como prédios isolados. Os efeitos do sucesso dos condomínios para a cidade não são levados em consideração. Segundo um jornalista da revista *Projeto*, isso se dá porque os casulos residenciais representam muito mais um fenômeno social que arquitetônico.²⁷ Aparentemente, a preocupação social deixou de ser questão de arquitetura. A "cidade contemporânea" transformou-se automaticamente num anacronismo.



Polêmica sobre De Chirico em Lina Bo Bardi

Marcos Tognon, arquiteto e correspondente Óculum em Pisa, Itália, a Abílio Guerra, editor da Óculum

Pisa, 1º de setembro de 1995

Caro Abílio, te escrevo sobre dois assuntos:

a) artigo sobre Carmassi^{NE1}

b) um comentário sobre artigos da Óculum 5/6

[...] Mas, caro Abílio, a minha maior atenção recaiu sobre os textos que de certo modo resvalavam em contextos históricos que também tenho um profundo interesse, justificado sobretudo pelas minhas pesquisas atuais. E o artigo de Olívia Fernandes de Oliveira^{NE2} se perfilou perfeitamente nesta minha atenção: dois temas muito ricos, Lina Bo Bardi, arquiteta de formação italiana, aluna de Marcello Piacentini em Roma, e Giorgio De Chirico, pintor italiano do Novecento.

Inicialmente eu não gostaria de por objeções ao artigo **Quarto de Arquiteto**, sabendo que às vezes nós, arquitetos, instrumentalizamos as "outras artes" para configurar raciocínios sobre a arquitetura e manifestações afins; trata-se aqui de um quadro de De Chirico em relação a um desenho de Lina Bo Bardi.

Instrumentalizar, quero dizer neste caso do artigo de Olívia, propor uma leitura a partir de uma constatação visual da obra —final trata-se de uma obra da nossa era e assim está submetida a nossa insaciável vontade de visibilidade das formas— além do contexto de sua criação, além da biografia do seu autor, além de um "delicado" problema que é a própria "interpretação" e os dados de cultura do seu promotor envolvidos, em função de um raciocínio.

Até o 4º parágrafo do texto (p 83) era possível conceder à proposta da autora esta "liberdade moderna", mesmo envolvendo um exemplo do conjunto de obras dechirianas, talvez *exemplum* entre os mais enigmáticos da arte figurativa deste século.

Mas Olívia, no 5º parágrafo do seu texto, insere justo à sua interpretação formal, uma referência de Nietzsche; certamente não quer se referir diretamente aos *Arqueólogos* ou às suas possibilidades iconológicas, mas ao fim do parágrafo, podemos inocentemente contrapor "idéias" de De Chirico —sugeridas em sua pintura por Olívia— as idéias de Nietzsche, e mais a frente, conjugar os arqueólogos dechirianos com a função de um arqueólogo verdadeiro, real, que segundo a autora "trabalha com fragmentos esquecidos num passado infinitamente distante, que outorga aos objetos o desaparecimento de qualquer referência de uso" (p 85).

Sem muito relevar minha discordância [também] sobre o modo como a autora entende o "trabalho" do verdadeiro arqueólogo e os seus métodos e preceitos, cujo "uso", nos estudos da arqueologia é muitas vezes a chave de "remontagem" de inteiros sistemas culturais¹, ocorre, no entanto, proteger a obra de De Chirico, leitor confesso de Nietzsche, e a própria condição do quadro *Os Arqueólogos* frente a tal interpretação de Olívia.

Ao inserir Nietzsche, uma "referência literal" para acrescentar ao seu raciocínio interpretativo da obra pictórica em questão, a nossa autora salta da pura formalidade à uma iconologia, a um possível sistema de idéias contidos na elaboração do quadro. A citação do filósofo alemão traz consigo "juízos de valor", e estes aqui, não muito favoráveis ao tema e a possível "função" como quer Olívia, dos personagens talvez "retratados" pelo pintor italiano... supostos personagens que, em uma insinuação conclusiva da autora, entre o arqueólogo real e o arqueólogo dechiriano, ambos enfim, contaminados por uma "obstinação", se arriscam a uma "insensatez, fazendo com que o indivíduo, ou *O Arqueólogo*, se apegue a tal monte estéril [constituído pelas antiguidades da história]" (ainda p 83, parágrafo 5).

Certamente não quero deslocar todo mérito do artigo sobre a atenção de Olívia sobre a obra dechiriana, mas alertar duas questões:

1 que Nietzsche foi uma das grandes referências de De Chirico, não somente nos anos da "metafísica" entre Ferrara e Florença², mas até as suas últimas obras; Schimied, estudioso alemão afirmaria principalmente que "il n'est presque aucune oeuvre d'art du début de notre siècle —si l'on excepte les très nombreux pas consciemment placés par le cubisme et par l'abstraction— dans laquelle tant d'idées révolutionnaires de la philosophie contemporaine, tant de caractéristiques d'une image du monde bouleversée dans son assise se laissent lire comme dans les tables l'italien Giorgio De Chirico a peints en 1910-1911 à Florence, en 1911-1915 à Paris, en 1915-1918 à Ferrare, en 1918-1919 à Rome et qu'il a lui même appelés son 'art métaphysique'."³

2 que De Chirico, consciente promotor da iconologia de sua obra, entre os seus muitos escritos, nos daria uma chave de interpretação, esclarecendo as suas intenções para a pintura e a escultura figurativa: "[...] Dépouiller l'art de tout ce qu'il pourrait encore contenir de routine, de règle, de tendance à un sujet, à une synthèse esthétique; supprimer complètement l'homme comme point de repère, comme moyen pour exprimer un symbole, une sensation ou une pensée: se libérer une bonne fois de ce qui entrave toujours la sculpture: l'anthropomorphisme. Voir tout, même l'homme, en tant que chose. C'est la méthode nietzschéenne. Appliquée en peinture, elle pourrait donner des résultats extraordinaires. C'est ce que je tâche de prouver avec mes tableaux."⁴

Os Arqueólogos, 1927, obra citada por Olívia em seu artigo, pertence a uma série de quadros pintados durante a segunda metade da década de 20, onde a figura do "manequim" novamente era utilizada, após algum tempo esquecida pelo pintor greco-italiano, uma espécie de "revival" daqueles anos durante a primeira guerra em Ferrara⁵, justamente no seu caráter profundamente enigmático dado os principais "protagonistas" inquietantes. Soma-se o pequeno comentário que De Chirico faria em ocasião de uma exposição: "Quegli esseri vivevano in un mondo loro, un mondo a sé: non si lasciavano turbare dall'eterna tempesta che sibilava dietro loro"⁶ um pequeno comentário sobre. Assim, quanto à nostalgia, à disposição "historicista" do quadro a que faz tanta insistência Olívia, realmente, colocamos muitas dúvidas.

Depois, ao final, De Chirico se aproxima de Lina Bo, ganha um juízo positivo, e Olívia, pelo menos para mim, traz informações interessantes dos contatos entre os artistas aqui analisados, conseguindo nos conduzir até as idéias, talvez precursoras da organização espacial dos museus para São Paulo e São Vicente.

E terminamos com o Masp, que é um dos momentos urbanos modernos mais felizes de São Paulo, um edifício que conseguiu organizar uma situação topográfica e panorâmica da cidade, mas, infelizmente, um museu que trata —dada a grande "intimidade" pretendida— de um modo quase caricatural a história da arte, disposta naquele salão de espera do público... como caricatural também são desenhados e dispostos os objetos da *Camera dell'architetto*.

Esperando colaborar com os debates de idéias a qual toda revista deve cumprir, em primeiro plano, te agradeço a atenção, e envio minhas saudações a todo Conselho Editorial de Óculum e aos seus colaboradores, esperando um breve contato,

Grande abraço do Marcos Tognon



Notas

Nota do editor 1

Artigo publicado nesse número da *Óculum* com o título **Arquitetura Contemporânea Italiana: Massimo Carmassi**

Nota do editor 2

Artigo publicado na *Óculum* nº 5/6, **Quarto de arquiteto. Lina Bo Bardi e a história**, pp 82-87

1

Refiro-me, por exemplo a uma tese em arqueologia da USP sobre "Padrões de consumo de azeite na Bretanha Romana", um levantamento sobre todas as condicionantes e implicações das vasilhas e garrafas utilizadas na comercialização e venda de azeite para aquela região, evidenciando muitos traços de dependência cultural com civilizações produtoras de azeite, a partir de um certo "uso", de uma certa "prática", feita por Pedro Paulo Abreu Funari (Unicamp)

2

Para uma "geografia metafísica" cito o excelente estudo de Paolo Fossati, **La "Pintura Metafísica"**, Turim, Einaudi, 1988

3

Cf. Wieland Schmied, **L'art méta-phisque de Giorgio De Chirico et la philosophie allemande: Schopenhauer, Nietzsche, Weininger** in AA. VV., De Chirico, Paris-Munique, Centro Georges Pompidou-Haus der Kunst, 1982, p.93; ainda do mesmo autor citamos, p.98: "[...] Comment ce non-sens, que De Chirico pensait trouver dans la doctrine de la philosophie allemande moderne, pouvait-il être transformé en art? La réponse de De Chirico retentit simplement: par la discontinuité. La première expérience que nous procurent ses tableaux est la discontinuité de l'espace e du temps. De Chirico construit à partir d'éléments en apparence familiers un monde étrange et effrayant"

4

Giorgio De Chirico, **Méditations d'un peintre** [manuscritos Paulhan], antologia de textos de De Chirico Il meccanismo del pensiero — crítica polemica autobiografia, aos cuidados de M. Fagiolo, Turim, Einaudi, 1985, p. 31

5

Lembramos cronologicamente de outras obras que iconograficamente nos remetem aos "Arqueólogos": 1925: *Les Jeux terribles*, Il filosofo; 1926: *La lettura*, La famiglia del pittore, Manichini in riva mare; 1927: Il filosofo, L'archeologo, Il pittore; 1929: Il consolatore; uma interpretação precisa do quadro em atenção temos D. Guzzi, **Giorgio De Chirico**, pp 50-51: "Il pittore [De Chirico] recupera, con gli Archeologi, la consolidata struttura del manichino. Sono, ancora una volta, personaggi senza volto (come senza volto erano stati quelli saviniani di 'Les Chants de la mi-mort' [nota]) ma, al di là di ciò, pur tende ad umanizzarne la sembianza. Il che, è chiaro, suggerisce la paradigmatica mutazione tra androgino del momento metafisico e le soluzioni antropomorfe dei periodi immediatamente precedente e successivo. Templi, rovine, archi, frammenti di colonne, capitelli costituiscono quell'intera ossatura, in parti modo —sembrerebbe, l'artista dire— in cui tali reperti sono radicati nel suo stesso *profondo*"

6

Comentário de De Chirico no catálogo da exposição de suas obras em Nova York, 1972, apud G. Dalla Chiesa, **De Chirico scultore**, Milão, Mondadori, 1988, p. 66

Abílio Guerra, editor da *Óculum*, a Olívia Fernandes de Oliveira Campinas, 02 de outubro de 1995

Prezada Olívia:

Acabo de receber do nosso correspondente na Itália, Marcos Tognon, uma avaliação crítica de nosso último número. Como seu artigo é referido diretamente, tomei a liberdade de enviar-lhe o trecho em questão para sua consideração. Caso queira abrir um debate, nos envie a réplica que providenciaremos para que chegue às mãos de Tognon. De nossa parte, há todo o interesse em fomentar o debate intelectual, função primordial de nossa publicação.

Um abraço e até breve

Olivia Fernandes de Oliveira a Abílio Guerra, editor da *Óculum* Salvador, véspera de carnaval na Bahia [1996]

Caro Abílio,

Só agora pude retomar aquela sua carta, onde gentilmente me enviastes os comentários de Marcos Tognon a respeito do artigo **Quarto do Arquiteto**¹ publicado no último número da *Óculum*.

Tive a impressão, Abílio, de que talvez o fato de que não terem sido utilizadas as diferentes caixas de letras indicativas das citações, —contidas no texto original e que provavelmente desapareceram na tradução para MS Dos— tenha contribuído para gerar alguns mal entendidos.^{NE3} Em todo caso, procurei esclarecê-las e responder às indagações de Marco sem "proteger" a obra de Lina, já que como você bem sabe, não tenho qualquer pretensão de ser sua guardiã e tampouco acredito que ela (a obra) o necessite.

Quando utilizo-me do quadro de De Chirico, cujo próprio título *Os arqueólogos* indica uma determinada atividade profissional, não o faço, evidentemente, para colocar em questão essa prática profissional, da qual pouco sei, senão que, para tratar de um outro tema que está para além da figura do arqueólogo ou daquela do arquiteto; me interessa a história e sobretudo o entendimento e prática que se tem dela, isto é: a historiografia.

Mas vamos por partes. Antes de tudo gostaria de esclarecer que é Freud quem se utiliza desta categoria —arqueólogo— para estabelecer a diferença com o "trabalho" do analista, e é dele portanto a definição de "trabalho do arqueólogo", que aparece ao final do nono parágrafo de meu artigo. Do mesmo modo, cito o excelente ensaio de Juan José Lahuerta² faz sobre este mesmo quadro de De Chirico, sem o qual não me atreveria a "ler" *Os arqueólogos* do quadro do pintor como "verdadeiros". Lahuerta recorda que é o próprio De Chirico quem destaca a qualidade "verdadeiro" quando esta parece sublinhada em seu artigo *Statues, muebles et génèraux* publicado em 1927 (mesmo ano em que pinta o quadro em questão). Este grifo do pintor sobre aquela palavra não é ocioso —escreve Lahuerta— "porque tal cualidad introduce un valor a las cosas que el propio artista calificaba, antes, de comunes. Y esse valor ahí reconocido no puede ser otro, frente a la *in-utilidad* de la estatua, que el de su utilidad: es, en efecto, el *valor de uso*, todavía enganchado a los objetos, el que hace verdaderos, el que permite decir, sin ganga, sin desperdicio: *sillón, ventana*".³

Não por acaso recorro ao "da utilidade e dos inconvenientes da História para vida", onde Nietzsche, e não eu, define uma "forma antiquária de história" eu apenas o cito e reconheço, que ainda hoje (passado mais de um século!) "hay un grado de practicar la historia y una valorización de la misma en que la vida se atrofia y degenera". E De Chirico, como "leitor confesso de Nietzsche", provavelmente percebeu isso a seu tempo...

Marco parece querer defender De Chirico de um ataque que absolutamente não pretendi fazer. O fato de utilizar um quadro de De Chirico como pretexto para criticar junto à Nietzsche a "forma antiquária de história" não significa dizer que De Chirico pensa desta forma, nem muito menos que seu quadro seja "historicista", já que é justamente a possibilidade de abolição do tempo, o que se encontra nas imagens que o pintor chamou metafísicas.

É bom lembrar ainda que Nietzsche nos convida a considerar em sua tese que "o ahistórico e o histórico são igualmente necessários para a saúde dos indivíduos, dos povos e das culturas". Em qualquer caso, todo "juízo de valor" a que nos possa induzir o texto de Nietzsche, será em seguida desmantelado por ele próprio, deixando-nos suspensos num vazio inexplicável. E não será este o mesmo procedimento que De Chirico persegue em sua obra? Lahuerta, comentando o texto de De Chirico *Sur le silence*⁴, escreve:

"El poeta —referindo-se ao texto— provoca risa. Pero esa es la última de las imágenes en las que De Chirico ha descrito el silencio; lo que hasta ahora había sido simple sucesión de ellas, simple yuxtaposición, se convierte, de repente, en un texto invertido que el lector recorre de nuevo, entediéndolo como lineal explicación. Porque De Chirico, como el prestidigitador que guarda su mejor juego (es decir, aquel en el que descubre el truco a los embobados espectadores, destruyendo así toda complicidad y convirtiéndolos en engañados) para el final, ha mostrado la convencionalidad de la palabra mágica, su intrascendencia: el silencio se transforma em um objeto más y, como todos, queda suspendido en essa nada que De Chirico nos sabrá explicarse, pero en la que no se puede, tampouco confiar: Desconfiad, amigos, del silencio que precede a tales acontecimientos"⁵

Notas

1

E aqui aproveito para indicar esta pequena errata: O título do artigo, tal como o desenho de Lina, é **Quarto do arquiteto**, e não Quadro de arquiteto, como foi publicado

Nota do editor 3

Realmente houve uma falha da editoria no que concerne ao título. Vale esclarecer que o desaparecimento do itálico das citações contidas no original não foi decorrente de problemas técnicos de conversão de texto, mas uma opção editorial pelas citações entre aspas, convenção largamente utilizada no mundo todo

2

Juan José Lahuerta **El valor de los objetos en la pintura de Giorgio De Chirico in 1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras** Barcelona, Anthropos, 1989, pp 11-47

3

Os grifos são do próprio autor

4

Giorgio De Chirico **Sobre el Arte metafísico y otros escritos** Antología a cargo J. J. Lahuerta, texto publicado originalmente na revista *Minotaure* nº 5, 1934, traduzido por Cristina Gonzalbo, ed Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Tecnicos, 1990, pp109-117

5

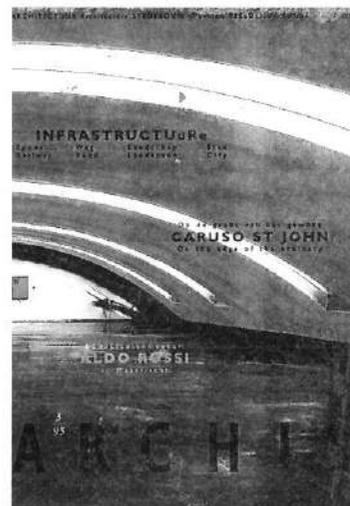
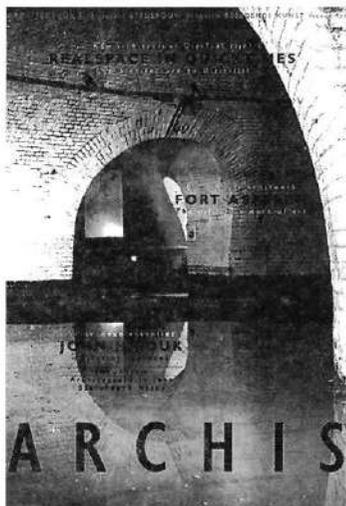
J J Lahuerta, op cit p 44

6

Lina Bo Bardi Museu à Beira do Oceano in Marcelo Carvalho Ferraz (ed.) **Lina Bo Bardi** 1ª ed, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993, p 90

Ao final da carta, Marco faz uma breve referência ao Masp como "um dos momentos urbanos modernos mais felizes de São Paulo, um edifício que conseguiu organizar uma situação topográfica e panorâmica da cidade, mas, infelizmente, um museu que trata de um modo quase caricatural a história da arte, disposta naquele salão de espera do público..." É possível que Lina trate de "forma caricatural a história da arte", mas justamente a história da arte: aquela tida como oficial, estabelecida, imutável, sobre uma única ótica, feita para e pelos vencedores. Porque Lina entendia a história de outra forma, sem um ponto único de partida, dentro de um outro conceito de tempo, e talvez por isso ela despreze em seu museu todo o tipo de classificação por datas ou estilos, preferindo apostar no homem comum, na sua sensibilidade de "leigo", numa forma mais cândida de se relacionar e descobrir a obra de arte. E é essa mesma mentalidade que permite a Lina criar tal museu, é ela que está por trás da forma e desta implantação "feliz", que não é casual. Interior e exterior têm a mesma força, se um, o exterior (implantação e o edifício em si) descortina a cidade de São Paulo, oferecendo-se a todos —inclusive aos excluídos da Avenida Paulista— como ponto de encontro, espetáculo, troca, manifestação e prática de cidadania: um verdadeiro agora. O outro, o interior, com sua sala de exposições, se abre para este mesmo público "leigo", excluído, homem comum, e então, "a própria arquitetura, por si só, poderá adquirir sentido educativo, sentido expressivo"⁶

Espero que o próximo número da revista saia em breve, e ainda melhor do que sempre. Um beijo grande



Trata-se de uma revista integralmente bilingüe, onde as imagens e a qualidade das fotos, tão valorizadas e úteis nestes tempos de inspiração precoce, ajustam-se para apenas ilustrar e suportar um texto holandês ou inglês sempre empenhado na crítica de quaisquer assuntos referentes à arquitetura e à cidade, um texto que não poupa quem quer que seja quando há inconsistências ou contradições. Sem qualquer esnobismo acadêmico e sem abrir mão de um certo perfil jornalístico que conta dos bastidores e das circunstâncias, são passados a limpo conceitos, são discutidas sem favorecimento teorias de arquitetura em todos seus aspectos, através da exposição de autores internacionais manifestos e de eventos recentes.

Arquitetura (*architectuur*), artes visuais (*Belldende kunst*) e urbanismo (*stedebouw*) são, mais além do subtítulo da revista, o tripé de assuntos constantemente abordados por um roteiro editorial constante e bem estruturado, com boas e claras intenções.

Projetos e eventos de arte são publicados preferencialmente quando suas propostas interferiram diretamente sobre a paisagem, sobre as formas e sobre os usos urbanos. Desta maneira o dique holandês pode ser enfocado como um trabalho de arte. Discutem-se entre tantas coisas, as regras sociais, os limites entre público e privado, a compreensão dos espaços, enfim as modificações da

cidade por intermédio do trabalho de artistas plásticos cujas propostas se estendem pelas ruas da cidade e são potencialmente capazes de subverter e relativizar todas as convenções e todos os lugares comuns.

Do mesmo modo, outros meios afins ou sensíveis à arquitetura e ao urbanismo são explorados. Sem pudor analisam-se softwares educativos do tipo SimCity 2000, cenários virtuais executados através de estações gráficas para o novo cinema computarizado e até histórias em quadrinhos onde a ambientação cenográfica, além de contar com um importante conhecimento iconográfico da história do urbanismo, é desenhada com uma sensibilidade de dar inveja a arquitetos e urbanistas.

Sobre aquilo que se refere especificamente à cultura da arquitetura, subentende-se também uma estrutura básica, que favorece por exemplo a apresentação de projetos premiados nos concursos, entendidos como o lugar privilegiado para a discussão de idéias e tendências, ou como a prática que democratiza oportunidades e de quebra, eleva o nível das expectativas e dos resultados. Do ponto de vista da história já com um pouco menos de ênfase, velhas polêmicas recebem renovados olhares através de trabalhos de

análise, como é o caso do Edifício "The Economist" dos Smithsons (*Archis 7/95*) e como é o caso da Bauhaus e a construção de um mito e sobre o mito da construção (*Archis 9/95*).

Na seleção de obras executadas percebem-se preferências e provavelmente o compromisso a que obriga a contemporaneidade subjacente. Apresentam-se arquiteturas preferencialmente experimentais, jovens e provocativas, talvez uma aposta na sobrevivência de algum fragmento de vanguarda. Mesmo assim não poderia deixar de estar representada a instituição e seus pesos-pesados, desde que o caldo tenha substância: Richard Meyer com a Prefeitura de Haia (*Archis 9/95*) e Renzo Piano em Osaka com o Aeroporto Internacional Kansai (*Archis 2/95*) e finalmente há lugar para a beligerância ou para os mais novos e mais agressivos grupos, desde que mostrem talento: PAUHOF e MECANOO (*Archis 7/95*).

Até aqui a revista com seus fortes adjetivos e expressões impactantes caminha segura e anima um debate que tem estado gasto e pessimista. Porém nada se compara às entrevistas com arquitetos polêmicos que pensam nas bordas da teoria: Steven Holl (*Archis 4/95*), John Hejduk (*Archis 8/95*), Bernard Tchumi (*Archis 6/95*), são alguns destes arquitetos-teóricos que respondem perguntas bem formuladas e ciosas do que dizem e do que disseram em outras ocasiões. Perguntas que não poucas vezes colocam os interlocutores em dificuldades de argumento, expondo as possíveis fragilidades ou acertos de suas posições naquilo que tenham de mais importante enquanto conceito ou teoria de arquitetura.

Luis Espallargas Gimenez

Archis é uma publicação mensal do NAI – Netherlands Architecture Institute, em associação com C. Misset Publishers.
ISSN 0921-8041

Endereço da redação
Jongkindstraat 5
3015 CG Rotterdam Holanda

Endereço para assinaturas
Jacqueline Stoutjesdijk
Chefe do Departamento de Subscrições
P.O. Box 4
7000 BA Doetinchem Holanda
fon 00 31 (0) 8340 49888
fax 00 31 (0) 8340 44862

Luis Espallargas Gimenez é arquiteto formado pela Fauusp, professor do Departamento de Fundamentos Teóricos da Faupuccamp e membro do Conselho Editorial da revista *Óculum*. É responsável, dentre outras obras, pela "Base de lançamentos de Alcântara" no Maranhão. Do mesmo autor ver *Arquitetura pequena, Óculum* nº 3, mar 1993, pp 72-80



A VIDA FICOU ON-LINE. NÃO FIQUE PARA TRÁS.



Prepare-se para uma grande mudança na sua vida. Com o novo computador da Itautec, tudo o que você fizer vai ser on-line: trabalho on-line, diversão on-line, informação on-line e até consumo on-line.

O Infoway é o mais avançado computador da geração plug and play: monitor 15" com tela plana; placa modem e fax; TV estéreo; aparelho de som com CD player e FM, além de caixas acústicas de alta potência e microfones embutidos; supervideo-game além de 8 títulos em CD; software de acesso à Internet/BBS e outros serviços on-line; e Windows® 95 instalado.

E, graças à ergonomia, você ajusta perfeitamente



o monitor à sua altura e postura.

Para você aproveitar todos esses plays, o Infoway tem o plug da mais avançada tecnologia: processador Pentium®, memória expansível, de 8MB a 128MB, barramento misto ISA/PCI e CD-ROM quad speed. É um computador para multinacional nenhuma botar defeito.

O Infoway oferece suporte e manutenção em mais de 750 localidades em todo o país. E você ainda conta com o tele suporte. É só telefonar que a Itautec resolve as suas dúvidas.

Se você quiser sentir a diferença entre ficar on-line e ficar para trás, procure o Infoway nas Lojas Itautec Shop, no seu revendedor ou pelo Tele vendas.

Infoway. Você vai ter orgulho de mostrar para os amigos.

As marcas aqui mencionadas são de propriedade das respectivas empresas.



Algumas características só existem em modelos específicos.

TELE VENDAS: 0800-121444

Conheça também os outros computadores da Itautec.





EDIFICAÇÕES RACIONALIZADAS

As edificações racionalizadas em madeira CANTEIRO são constituídas de módulos, de rápida execução e fácil remontagem. O sistema permite edificações de um ou dois andares utilizando mão-de-obra especializada. Com economia e versatilidade a CANTEIRO executa em todo o país os mais diversos projetos comerciais, comunitários ou industriais:



- Escritórios
- Galpões
- Refeitórios
- Escolas e Creches
- Canteiros de Obras
- Almoxarifados
- Sanitários e Vestiários
- Casas Populares



ESTRUTURAS PARA TELHADOS

Simplifica a execução de coberturas. Destina-se a todos os segmentos da construção. Aplica-se a galpões industriais e agrícolas, casas e conjuntos habitacionais. As uniões estruturais são feitas com conectores de garra. A tecnologia utilizada racionaliza e elimina a perda de material na obra. A versatilidade do sistema permite a aquisição de "KIT" para montagem da cobertura com mão-de-obra própria.

●

Projetos criados
com Talento merecem
ser realizados com
Qualidade, Respeito,
Prazo e Preço.

ProColor



Sempre a melhor solução para evidenciar suas imagens.

Ampliações em Duratrans e Papel,

Gravação de Photo CD, Manipulação de Imagens,

Gravação de Filmes Negativos e Cromos.

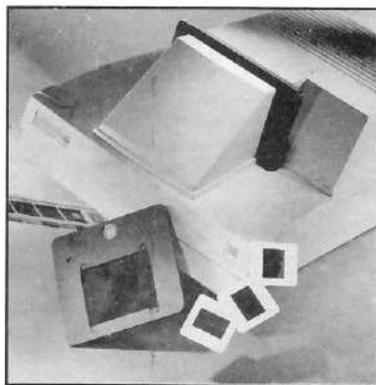


**pro
color**

Lab. Fotográfico e Digital

Rua Amaral Gurgel, 39/61 - SP/SP - CEP 01221-001
tel.220-7344 - fax.220-7360

Esta é a estação digital completa de alta resolução que você procurava.



Scanner Profissional
Kodak RFS 3570 e RFS 2035

- Scanner de cromos e filmes até 70mm



Câmera Digital Kodak
DCS 420 e DCS 460

- Utiliza corpo da Nikon N90
- Armazena as imagens em cartão de memória PCMCIA

Estação de Tratamento de Imagem



A DAIDIGITAL oferece equipamentos de qualidade, com perfeito dimensionamento para atender as suas necessidades.

Você pode capturar, armazenar, processar e imprimir imagens, fotos, projetos e documentações em alta resolução. Fazer back-up de todos seus arquivos, através da mídia mais barata do mercado: o CD.

Agora, você já pode montar sua estação digital com os equipamentos que a DAIDIGITAL comercializa.

Além da comercialização de equipamentos, oferecemos o serviço de gravação em CD, o CDService, e também contamos com uma equipe altamente capacitada para manutenção de hardware.

Venha conhecer nosso Showroom.



Kodak Writable CD

- Armazena até 682 Mb
- Compatível para gravador até 6x
- Sistema de Proteção Infoguard, com durabilidade de 100 anos ou mais



Gravador de CD Kodak
PCD 225

- Gravador/leitor de CD com sistema de auto-correção
- Grava dados, aplicativos multimídia, imagens e áudio



Impressora Digital
XLS 8600 PS e DCP 9000

- Dye sublimation
- Qualidade fotográfica
- Interface SCSI, Paralela, Apple Talk, Ethernet (opcional na XLS)
- PostScript



Jukebox ADL 150

- Gerenciador de 150 CD's
- 4 Leitores



Jukebox PIL 30

- Gerenciador de 100 CD's
- 1 Leitor

大
DAIDIGITAL
serviço • comércio • importação

Kodak *ds*
digital science

Kodak
Área de Imagem Digital

óculum é uma publicação semestral e constitui projeto do professor Abílio Guerra desenvolvido no Centro de Apoio Didático CAD da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas Faupuccamp

CAD

O Centro de Apoio Didático é um laboratório de estudo e pesquisa da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas

Coordenador

Abílio Guerra

Conselho editorial

Abílio Guerra
Álvaro H Pereira Cunha
Anne Marie Sumner
Áurea Pereira da Silva
Carlos Martins
Carlos R Monteiro de Andrade
Dênio Munia Benfatti
Francisco Spadoni
Luis Espallargas Gimenez
Luis F Campanella Rocha
Marco do Valle
Margareth da Silva Pereira
Maria Beatriz Camargo Aranha
Paulo Roberto Gaia Dizioli
Renato Sobral Anelli
Ricardo Marques de Azevedo
Silvana B Rubino
Sophia da Silva Telles
Wilson Roberto Mariana
Wilson Ribeiro dos Santos Jr

Fotolito

Paper Express
Digitalização de imagens
Daidigital
Procolor
Kodak do Brasil
Gráfica
Puccamp

Agradecimento

Agradecemos a atenção e a gentileza das bibliotecárias da Fauusp, em especial Eliana de Azevedo Marques e Edla Ferreira Prado, que muito nos tem auxiliado na pesquisa de documentação.

Apoio cultural

Paper Express

Aos colaboradores

óculum aceita proposta de artigo e publicação de projeto de arquitetura e urbanismo, mas qualquer colaboração não encomendada será submetida ao Conselho Editorial, a quem cabe a decisão final sobre sua publicação. O Conselho Editorial reserva-se também o direito de sugerir ao autor modificações de forma, com o objetivo de adequar os artigos e projetos ao padrão gráfico e editorial da revista. A publicação de qualquer artigo, encomendado ou não, não significa a aprovação pelo Conselho Editorial dos juízos expressos pelo autor.

Informações e colaborações devem ser remetidas para

revista óculum

Centro de Apoio Didático
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Puccamp
Rodovia D Pedro I
Km 136 Campus I
Campinas SP Brasil
13020-904

Pedidos de aquisição

fone/fax 011 288-8950

Reprodução

Permitida a reprodução somente com aprovação expressa do Conselho Editorial da óculum

óculum 7/8 foi publicada em abril de 1996 e teve uma tiragem de 2.000 exemplares.

óculum 7/8 habitat



Revistas publicadas

óculum 1
agosto 1985, esgotada
Óculum 2
Moderno, modernismo,
modernidade setembro 1992
Óculum 3
Disciplina: ordem Et ofício /
crítica internacional março 1993
Óculum 4
Olhar estrangeiro novembro
1993
Óculum 5/6
Centro periferia maio 1995

Artigos publicados

A arquitetura de Frédéric Borel
(com versão em francês)
J-P Le Dantec *Óculum 3*
A arquitetura e o rapto do significado
Anne Marie Sumner *Óculum 2*
A condição de deserto
Marco do Valle *Óculum 4*
À deriva: introdução aos situacionistas
Carlos R M Andrade *Óculum 4*
A imanência da ordem
Marcos Tognon *Óculum 3*
A indisciplina arquitetural
(com versão em francês)
Christian Girard *Óculum 3*
A linha do horizonte
Mário H S D'Agostino *Óculum 3*
A vila em seus espelhos
(com versão em francês)
Michel Vernes *Óculum 5/6*
Água, energia elétrica e extensão urbana: relações perigosas
Ari V Fernandes *Óculum 5/6*

Arquitetura de cinemas em

São Paulo
Renato Anelli *Óculum 2*
Arquitetura de Roberto Scatena
Redação *Óculum 1*
Arquitetura é Arte e Ciência
(com versão em francês)
Rino Levi *Óculum 3*
Arquitetura Pequena
Luis Espallargas Gimenez
Óculum 3
O olhar do estrangeiro
(com versão em francês)
Gérard Monnier *Óculum 4*
Arquitetura urbana: cidade funcional, cidade figurativa
Carlos Eduardo Comas *Óculum 4*
As muralhas invisíveis da metrópole moderna
Nicolau Sevcenko *Óculum 1*
Berlim. Tróia ao reverso
(com versão em inglês)
Pedro Moreira *Óculum 5/6*
Casa de bonecas
Marcos Emilio Fonseca *Óculum 1*
Chão de estrelas
(com versão em inglês)
Eduardo Aquino *Óculum 5/6*
Coluna TGI
Paulo S Dias Ferreira *Óculum 1*
Correspondência
(com versão em francês)
fragmento de Bernard Cier e
fotos de Nelson Kon *Óculum 4*
Daniele Calabi: variações de um espaço introvertido
(com versão em inglês)
Guido Zucconi *Óculum 5/6*
Depoimento de um Arquiteto Italiano
Giancarlo de Carlo *Óculum 3*
Do projeto enquanto catarse
Marco Antonio Tabet *Óculum 1*
Walter Benjamin fisionomista da metrópole moderna
Willi Bolle *Óculum 1*

Entrevista com Éolo Maia,

Sylvio de Podestá e Maria
Josefina de Vasconcelos
Óculum 1
Espaços livres públicos na cidade II. Parques
Vladimir Bartolini *Óculum 5/6*
Espaços livres públicos na cidade
Vladimir Bartolini *Óculum 4*
Flávio de Carvalho: o arquiteto modernista em 3 tempos
Rui Moreira Leite *Óculum 2*
Formulário para um novo urbanismo
(com versão em francês)
Gilles Ivain *Óculum 4*
Gilberto Freyre e Lúcio Costa, ou a Boa Tradição
Silvana B Rubino *Óculum 2*
Gregori Warchavchik: introdutor da arquitetura moderna no Brasil
Agnaldo Aricé C Farias *Óculum 2*
Hannes Mayer e o regionalismo (onde está a periferia?)
Adrián Gorelik *Óculum 5/6*
História de uma ruptura. A arquitetura latino-americana vista pela América
(com versão em inglês)
Ramón Gutiérrez *Óculum 5/6*

Identidade Nacional e Estado no Projeto Modernista

Carlos A F Martins *Óculum 2*
Imre Makovecz
(contém entrevista com o arquiteto húngaro)
Ladislao P Szabo *Óculum 5/6*
Luzes da cidade
Alycr Lenharo *Óculum 1*
Madona de Kotdoko
Ricardo M de Azevedo *Óculum 1*
Marcel lancu e a vanguarda romena
(com versão em inglês)
Anca T Sandu *Óculum 5/6*
Modernismo e Tradição. Preservação no Brasil
(com versão em inglês)
Paul Meurs *Óculum 5/6*
Modernismo Periférico
(com versão em inglês)
Vittorio Corinaldi *Óculum 5/6*
Nova Babilônia
(com versão em francês)
Constant Nieuwenhuis *Óculum 4*
O primitivismo modernista em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp
Abílio Guerra *Óculum 2*
O quanto é moderno o modernismo em Cracóvia
(com versão em inglês)
Maria Zychowska *Óculum 5/6*
O urbanismo unitário no fim dos anos 50
(com versão em francês)
Constant Nieuwenhuis *Óculum 4*
Opacidade e situação
Anne Marie Sumner *Óculum 4*
Os jardins dos caminhos que se bifurcam. Considerações (impertinentes) sobre a obra de Luis Barragán
J F Liernur *Óculum 5/6*
Oscar Niemeyer: técnica e forma
Sophia S Telles *Óculum 2*
Pesadelos da razão
Alberto Tassinari *Óculum 1*

Prestes Maia: o sentido do urbano

Samuel Kruchin *Óculum 4*
Processos de apagamento em escultura
Marco do Valle *Óculum 2*
Projeto Danceteria Fábrica de Areia
Alunos Faupuccamp *Óculum 1*
Projeto para Palmanova
(com versão em italiano)
Grupo de Veneza *Óculum 4*
Quarto de arquiteto. Lina Bo Bardi e a História
Olivia F de Oliveira *Óculum 5/6*
Recuos das edificações: propostas para revisão das exigências da legislação
Ricardo de S Moretti *Óculum 5/6*
Rino Levi: Arquitetura como Ofício
Maria B de C Aranha *Óculum 3*
Tendências do Urbanismo na Europa
Nuno Portas *Óculum 3*
Teoria da deriva
(com versão em francês)
G-E Debord *Óculum 4*
Um Congresso que Marcou Época
Gregori Warchavchik *Óculum 3*
Visões que se desdobram
(com versão em inglês)
Peter Eisenman *Óculum 3*
Vórtice
Marco do Valle *Óculum 1*

óculum 7/8

habitat

