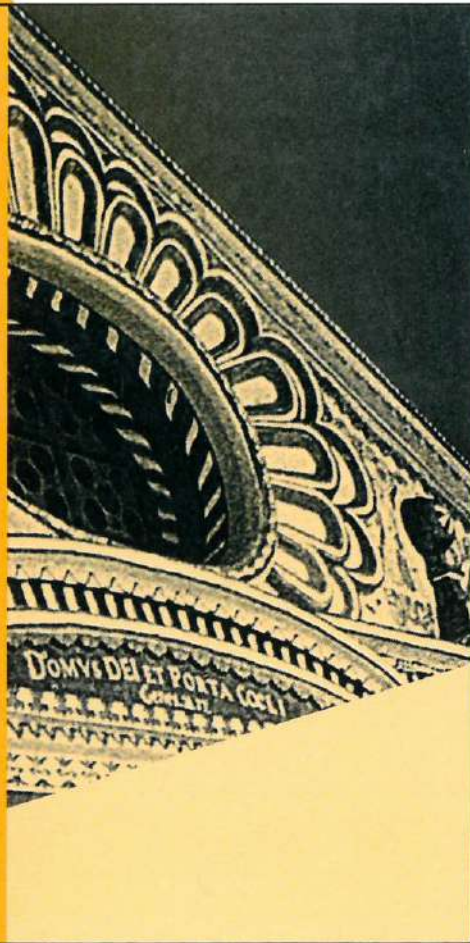


óculum
revista universitária
de arquitetura
urbanismo e cultura

Faupuccamp
ISSN 0104-0308

colaboradores
Adrián Gorelik
Anca T Sandu
Ari Vicente Fernandes
Eduardo Aquino
Guido Zucconi
J P Le Dantec
Jorge Francisco Liernur
Ladislao P Szabo
Maria Zychowska
Michel Vernes
Olivia F de Oliveira
Paul Meurs
Pedro Moreira
Ramón Gutiérrez
Ricardo de S Moretti
Vittorio Corinaldi
Vladimir Bartalini



óculum 5/6 centro e periferia

óculum 5/6 centro e periferia

óculum
revista universitária de arquitetura
urbanismo e cultura

período janeiro/dezembro 1994
edição de maio de 1995

ISSN 0104-0308

Editor responsável
Abílio Guerra

Editores assistentes
Francisco Spadoni *São Paulo*
Paulo Roberto Gaia Dizioli *Paris*
Renato Sobral Anelli *Veneza*

óculum 5/6

Correspondentes no exterior

Eduardo Aquino *Canadá*
Marcos Tognon *Itália*
Paul Meurs *Holanda*

Fotografia
Nelson Kon

Projeto gráfico
Dárkon Vieira Roque
Regina Bassani
2d programação visual

Desenhos
Silvana Romano Santos
Hollons Computação Gráfica

Monitores Faupuccamp
Daniel de Carvalho Moreira
Denise Bittar
Eduardo Pierrotti Rossetti
Fábio Fernandes Villela
Flávio Arancibia Coddou
Gustavo José Ribeiro
Regina M R R Fraga Moreira

Faupucamp
Diretor
Wilson Ribeiro dos Santos Jr
Vice-Diretor
Irineu Idoeta
Coordenador pedagógico
Ricardo Marques de Azevedo

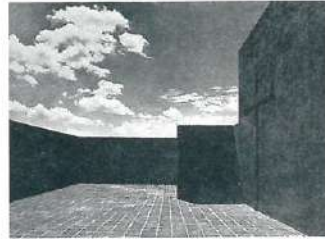
**Colaboradores
deste número**

Adrián Gorelik
Anca Tomashevski Sandu
Ari Vicente Fernandes
Eduardo Aquino
Guido Zucconi
J P Le Dantec
Jorge Francisco Liernur
Ladislao P Szabo
Maria Zychowska
Michel Vernes
Olivia Fernandes de Oliveira
Paul Meurs
Pedro Moreira
Ramón Gutiérrez
Ricardo de Sousa Moretti
Vittorio Corinaldi
Vladimir Bartalini





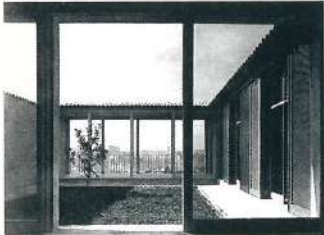
04
Editorial
A Veneza de cada um
de nós



06
Os jardins dos
caminhos que se
bifurcam
Considerações
impertinentes sobre a
obra de Luis Barragán
Jorge F Liernur



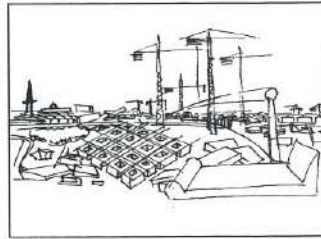
16
Modernismo
periférico
Vittorio Corinaldi



56
Daniele Calabi
Variações de um
espaço introvertido
Guido Zucconi



62
Imre Makovecz
Ladislao P Szabo



70
Berlim
Tróia ao reverso
Pedro Moreira



72
Chão de estrelas/
Passagen-Werk
Eduardo Aquino



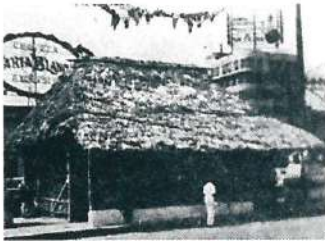
88
Manifesto do
mofo contra o
racionalismo em
arquitetura
Hundertwasser



90
A arquitetura de
Frédéric Borel
Jean-Pierre Le
Dantec



94
A vila em seus
espelhos
Michel Vernes



22
Hannes Meyer e o
regionalismo
(onde está a
periferia?)
Adrián Gorelik



30
Marcel Iancu e a
vanguarda romena
Tradição,
modernidade e
modernismo
Anca T Sandu



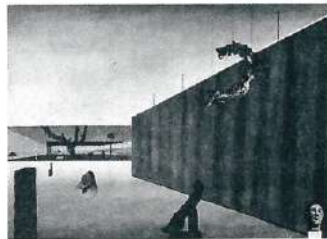
40
O quanto é
moderno o
modernismo em
Cracóvia
Arquitetura entre-
guerras na capital
polonesa
Maria Zychowska



46
História de uma
ruptura
A arquitetura latino
americana vista
pela América
Ramón Gutiérrez



74
Modernismo e
tradição
Preservação no
Brasil
Paul Meurs



82
Quarto de arquiteto
Lina Bo Bardi e a
história
**Olivia Fernandes
de Oliveira**



100
Espaços livres
públicos na
cidade II Parques
Vladimir Bartalini



104
Água, energia elétrica
e extensão urbana:
relações perigosas
**Ari Vicente
Fernandes**

112
Recuos das edificações
Propostas para revisão
das exigências da
legislação
**Ricardo de Sousa
Moretti**

Errata

1. No artigo de J P Le Dantec, **Frédéric Borel**, temos duas fotos identificadas incorretamente. Na pg 90, a foto da direita é do segundo edifício habitacional de interesse social comissionado ao arquiteto. Na pg 92, a foto superior à direita é de edifício habitacional de interesse social em Belleville.

2. A publicação do artigo de Michel Vernes, **A vila em seus espelhos ou como tornar a cidade estrangeira a si mesma**, deve-se aos contatos estabelecidos pelos arquitetos Paulo Roberto Gaia Dizioli (do Conselho Editorial) e Valentina Moimas.

3. No artigo de Ricardo de S Moretti, **Recuo das edificações. Proposta para revisão das exigências da legislação**, o nome correto do autor de duas das fotos da pg 114 é Daniel Raizer.

Centro e periferia

Abílio Guerra

Chegar em Veneza de avião pode ser uma decepção. Lá de cima custa acreditar que aquela pequeníssima massa construída no meio da Laguna seja a encantadora cidade descrita por todos seus visitantes. O Palácio dos Doges e a Praça de São Marcos, com sua igreja e seu campanile, são formas características que, mesmo minúsculas, inviabilizam qualquer engano. Dependendo do humor do viajante, a chegada por terra, vindo do aeroporto distante, pode não melhorar muito a primeira impressão. Entra-se em Veneza pela porta do fundo, através de uma longa ponte rodo-ferroviária. Trens, ônibus e automóveis têm nas franjas da cidade seu ponto final. Dali para a frente só se aventuram barcos, gôndolas, vaporetos, lanchas...

Então o espetáculo se mostra à altura da expectativa. O vaporetto ao avançar pelo canal maior, que insinua-se pela cidade num longo corte em forma de "S", vai abrindo ao visitante visadas inesquecíveis. Espetáculo de formas e cores que se duplicam de maneira vibrante e incerta nas águas escuras do canal. Para qualquer lugar que se olhe, a retina vai aprisionar uma imagem inesquecível. Sair do barco e se enveredar pelas ruelas, pátios e pontes,

cruzando a todo momento canais minúsculos coalhados de pequenas embarcações, insufla à beira do sublime a percepção individual. Só com o passar dos dias, com uma crescente familiaridade que faz com que todos os visitantes se sintam um pouco dali, o deslumbre vai sendo substituído por uma tranquilidade indescrevível. A quente Veneza dos alemães sequiosos de amor pode ser um ameno porto de meditação para visitantes de recantos mais tórridos.

Quando chega-se a este estado de ânimo, pode-se finalmente conhecer a cidade, não mais aquela dos postais ou das fotos que levamos para amigos e familiares, mas a Veneza cotidiana, das águas fétidas, dos edifícios decrepitos que afundam suavemente, das torres que se inclinam devido a força da gravidade e a energia desgastante do tempo. E também a vida humana começa a se mostrar, a fazer sentido. Em meio as vagas incessantes de turistas de todo o mundo, formiga a vida cotidiana dos moradores. E além de nativos e visitantes, algumas figuras destoam pelo incômodo: negros africanos, vendedores de bolsas de *griffes* famosas, e mendigos brancos, refugiados da ex-Iugoslávia, que esmolam sentados em escadarias diversas.

Conhecendo-se outras cidades do norte da Itália, pode-se averiguar que não se trata de uma situação específica de Veneza. Esses personagens podem ser encontrados, em maior ou menor número, em Pádova, Vicenza, Udine, Verona... Mesmo mais ao sul, em direção a Roma, em cidades como Bolonha, Firenze, eles estão lá. O comportamento de ambos os grupos é muito típico. Os africanos andam em grupos grandes, de 6 a 10 pessoas, e montam um sistema complexo de vigilância para vender com certa segurança os produtos de origem suspeita. É uma experiência singular presenciar a eficiência com que conseguem escapar de uma batida policial. Em poucos segundos as mercadorias somem dentro de enormes sacos e os negros somem pelas inúmeras ruelas.



O outro grupo se mostra uma realidade menos saborosa. Os bósnios andam solitários ou em pequenos grupos, quase sempre o pai ou a mãe com um ou dois filhos. Levam cartazes explicando o inexplicável. Pouco falam ou simplesmente calam. Olham para o chão ao mesmo tempo que estendem o pires com escassas moedas na direção dos turistas. Parecem ter uma profunda vergonha de sua situação. Na porta da Basílica de São Petrónio, em Bolonha, em certa tarde podia se ver uma mulher sentada na escadaria. Vestida em andrajos, tinha a cabeça recoberta por um pano enegrecido pela sujeira. Do rosto pouco podia se ver, mas pressentia-se uma grande resignação. Um dos braços aalentava um bebê. O outro, erguia-se na direção dos fiéis que entravam na enorme construção, que lembra por sua vastidão interna a magnífica catedral Santa Maria del Fiore. Um turista mais sensível poderia tomar aquela figura como a verdadeira Madona e poderia ser tentado a registrá-la em sua câmara automática. A vergonha, certamente, o impediria e só restaria a ele a lembrança da mais bela foto que jamais conseguira tirar.

Mais que um barco circula por Veneza

Renato Sobral Anelli

Já faz algum tempo que tenho visto aqueles transatlânticos ancorados no porto, próximo à Santa Marta. Parados ali, longe do centro histórico, parecem não incomodar com o seu desenho contemporâneo e seus enormes salões envidraçados. Apenas uma dúvida me ocorria frequentemente. Qual o caminho que eles percorrem para alcançar o mar, fora da Laguna, já que o porto é à noroeste da cidade e o mar à sudoeste. Além do canal do Lido, apenas outra entrada, bem ao sul, permitiria o acesso. Mas essa é uma daquelas dúvidas suaves, que acompanham o estrangeiro, sem ter força para tornar-se uma pergunta.

Incomodava mais a presença dos vaporetos e navetas, com seu desenho objetivo e direto, circulando velozmente pelo Bacino di San Marco e pelo Canal Grande. Não sei se era o vício contextualista dos anos 80, ou as fotos pintorescas que divulgam nos cartões postais, mas creio que esperava outra coisa circulando entre os Paládios do Canal della Giudecca. Talvez apenas velas e remos. Talvez inúmeros *Teatro del Mondo*.

Mas um dia levei um susto. Quando andava pela Riva degli Schiavoni olhei para trás e vi o gigantesco vulto se aproximando do Bacino de San Marco. Muito mais alto que qualquer igreja de Veneza, muito mais longo que a Piazza de San Marco ali ao lado. Perto daquele transatlântico os vaporetos tornavam-se rastejantes criaturas. E este é o seu caminho, entre o mar e o porto, passa sempre em frente ao centro histórico, desde quando não eram tão sofisticados como este que vi neste dia, e se assemelhavam à Ville Savoye.

É comum, nas cidades que visitei na região, que as partes mais conservadas do centro tenham o trânsito limitado à motos e pequenos utilitários. Por outro lado, nenhuma cidade além de Veneza escapou das "demolições corretivas" do começo do século. Demolições que pretendiam estabelecer um certo equilíbrio estilístico dos centros históricos, livrando-os de tudo aquilo que compromettesse sua harmonia. Uma harmonia idealizada, muito diferente daquela que existe em Veneza. Um tenso equilíbrio entre as construções realizadas ao longo de sua existência, muitas em avançado estado de deterioração enquanto outras restauradas cintilam em meio à pátina das velhas alvenarias.

A presença de equipamentos produzidos pela tecnologia contemporânea em meio à Veneza parece apenas estender esse arco de coexistências arquitetônicas. São presenças terrestres como os vistosos recipientes para lixo reciclado, ou presenças aquáticas como os barcos que circulam pelos canais. Não há possibilidade de um ambientismo, de uma harmonia artificial. Mas a presença do transatlântico naquela tarde levou ao máximo essa tensão. Por contraste revelou a ingenuidade, mas também ousadia do projeto do teatro flutuante de Rossi: tentar controlar com um arquétipo arquitetônico a forma de um objeto técnico naval, tentando criar uma nova possibilidade de coexistência na complexidade urbana de Veneza.

Os jardins dos caminhos que se bifurcam

Jorge Francisco Liernur

O jardim dos caminhos que se bifurcam é uma reelaboração de *Los bordes del jardín. Consideraciones rioplatenses sobre la obra de Luis Barragán*, publicado por Adrián Gorelik e Jorge Francisco Liernur em *Arquitectura Sur* nº 2, Mar del Plata, setembro de 1990

Tradução
Flávio Arancibia
Coddou

Jorge Francisco Liernur é natural de Buenos Aires, Argentina. Arquiteto, realizou estudos de pós-graduação na *Universidad de Venezia*, Itália, com Manfredo Tafuri e *Universidad de Bonn*, Alemanha, com Tilmann Buddensieg. Foi bolsista do *Instituto Italo-americano*, da *Fundação Alexander von Humboldt* e da *Social Science Research Council*. Ex-diretor do *Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J Buzchiazso*, é atualmente diretor organizador da *Escola de Arquitectura da Universidad Torcuato Di Tella*, membro do *Comité Ejecutivo da Conferência Anybody 1996*, investigador do *Conselho de Investigaciones Científicas CONICET*, professor titular da *Faculdade de Arquitectura da Universidad de Buenos Aires*, professor convidado das *Universidades de Milão, Roma, Zurich, Sevilha, Católica do Chile, Rio Grande do Sul e Berlim* entre outras. É autor de *El umbral de la Metrópolis* com G Silvestri, *Architettura Latino-americana, gli vent'anni*, *La sombra de la vanguardia, Hannes Meyer en México, 1939-1949* com A Gorelik, *Diccionario Histórico de Arquitectura, Habitat y Urbanismo en la Argentina* e numerosos artigos em revistas de diversos países

Considerações (impertinentes) sobre a obra de Luis Barragán

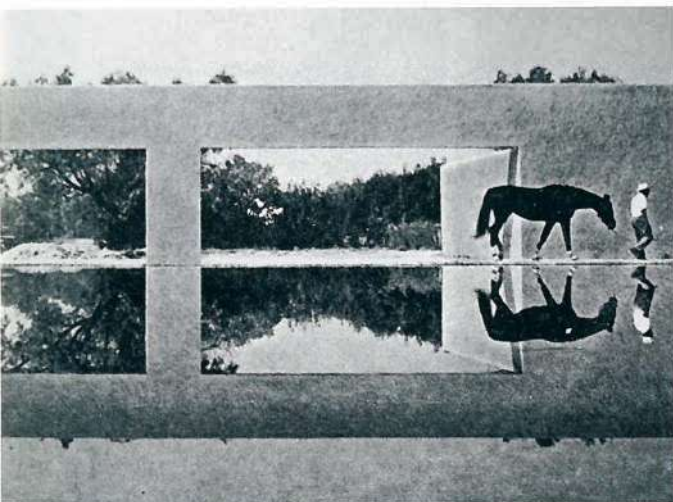
1 Como escrever sobre Barragán a partir de sua periferia, a milhares de quilômetros de distância de suas obras? Como é possível, sem estudos filológicos cuidadosos e sem os pressentimentos que se constroem pelo tato e a experiência cotidiana, ignorar uma construção, a de sua figura, modelada precisamente diante de climas vagos e sugestões metafísicas? O olhar crítico fez de Barragán uma vítima exemplar — muitas vezes auto-propiciatória — de uma dupla mutilação, semelhante à que Angel Rama assinalava na dominação da Colômbia. Como no nosso caso, uma multiplicidade — das culturas nativas — também foi reduzida ao mínimo diante uma operação que obrigava os próprios dominadores a se autoapresentarem como um corpo homogêneo, ocultando as vastíssimas diferenças que os separavam.¹

São igualmente homogêneos os barragáns que estamos acostumados a encontrar. Ou o tradicionalista atento à religiosidade popular, às suas lembranças infantis, construtor dos "labirintos intemporais"²; ou o modernista militante, o surrealista, o derrotado chefe da modernização de uma cidade ligada a uma imagem anacrônica do passado. Onde se oculta na primeira versão o

refinado intelectual, perfeito conhecedor das mais secretas variações do debate disciplinar? Onde se oculta, na segunda, o aristocrata fascinado pelo arcaico poder regional, e pela religiosidade que o levou a combater a Revolução com armas na mão? Barragáns sem conflito, sua construção serviu para tranquilizar ansiedades tendo como consequência o cancelamento de suas vibrações e a não percepção da surpreendente maestria de sua produção real.

Compacto na sua pobreza mística, nas livrarias de arquitetura das capitais e no imaginário contemporâneo, jaz ainda o Barragán condenado pela necessidade de mostrar a existência dos regionalismos, esses primos pobres dos pós-modernistas de Los Angeles, Paris ou Milão. E ainda hoje muitos continuam venerando a latino-americanidade do ícone nascido há dezoito anos no Museu de Arte Moderna de Nova York.

Nós examinaremos essa obra com o propósito de mostrar mais claramente a pluralidade de fontes, significados e desejos, que se escondem debaixo da pele uniforme, ou seja, o estilo. Frente à impossibilidade de pôr em prática a busca dos arquivos e a remoção de lembranças dos que conheceram seu criador, tentaremos tirar partido da própria artificialidade de nossa operação. E tentaremos também converter a tempo, em espaço crítico, a distância geográfica que nos separa. Não podendo dirigir-se ao seu centro, tentaremos rodear a obra, andaremos pelas suas margens; talvez consigamos assim evitar que sejamos olhados nos olhos e que nos seja exigida fidelidades de comprometimento.



- 1
Rama, A
**La transculturación
narrativa en América
Latina**
México 1982
- 2
Curtis, W
**Laberintos intem-
porales in A&V nº13**
Madrid 1988

Figuras

1 e 2

Espaço rítmico 1909

Cena para Le plongeur de

Friedrich Schiller, 1909-10

Artista Adolphe Appia

3

Paisage del Pedregal de San Angel

Artista Gerardo Murillo

4

Água-forte da série

Schaffende Kräfte

(Forças criadoras) de

Wenzel August Hablik

5

Raumstadt

Arq Friedrich Kiesler

Exposição Internacional de

Artes Decorativas

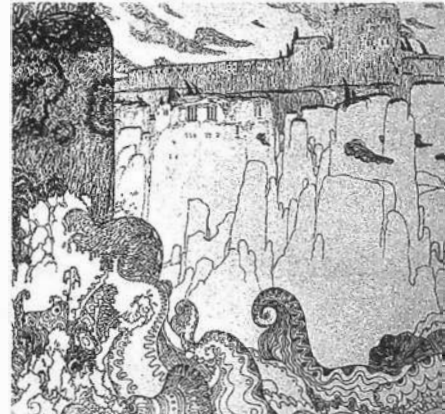
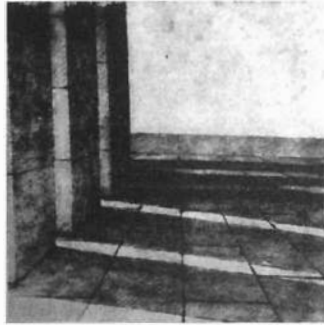
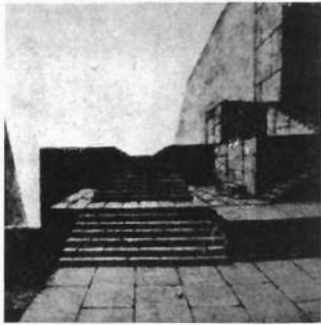
Paris 1925

6 a 8

Sala de aula de cozinha

Escola Volta, Frankfurt

1928 Arq Max Cetto



2 Pode-se desligar a obra de Barragán da obra de Rulfo? Não estariam evocando os jardins da Pedreira de San Angel as áridas tumbas onde Juan Preciado enfrenta os fantasmas de um passado tão real, nostálgico e até inaceitável? Não seria a lava da Pedreira uma eloqüente versão dos infernos, o Páramo de Pedro? Distantes do coração da Cidade revolucionária, não seriam assim mesmo esses parapeiros o lugar de uma paz nostálgica, uma forma de desejo de volta ao Jardim do Éden, que a Revolução e a modernização parecem ter destruído para sempre?

Angel Rama revelou de maneira definitiva as características cosmopolitas da escritura de Rulfo³, e demonstrou a ingenuidade da suposição que sua voz seria a "voz do povo primário". Mas esta afinidade essencial com nosso Barragán não é a única que deve ser destacada.

O Paraíso é recinto da inocência e ao mesmo tempo da perdição humana. E a terra, esse solo em estado natural sempre presente na produção barraganiana, é a origem e é o fim. No Jardim está a fonte da vida eterna e a maçã da morte; o Pai e a Serpente. E a dúvida que é a condenação. Porque somente expulso desse Jardim o Homem adquire consciência de si, iniciando sua entrada ao saber através da desobediência. Diante da operação da Pedreira, Barragán procura se evadir — ele mesmo confessa isso — de uma Metrópole

que lhe resulta incompreensível e alheia; primeiro na montanha e logo no recinto primário, constrói com inigualável precisão seu prório imaginário. Seria consciente na sua religiosidade de que seu papel é o do Caim Bíblico? Caim, o agricultor, e não Abel, o pastor nômade, é quem constrói Henoc, a primeira cidade. Mas todavia, é Caim quem responde a Deus: "Vê! Hoje tu me banes do solo fértil, terei de ocultar-me longe de tua face e serei um errante fugitivo sobre a terra."^{NE} Na fuga de Deus e na fundação de Henoc, Caim inicia a história humana; sua cidade é a imitação precária do sagrado recinto perdido.

Em **Bajo el volcán**, Malcom Lowry captou esta condição. Em um de seus estados de delírio o Cônsul se encontra no jardim — o qual percebe que está em ruínas — e vê um cartaz: "Gosta deste jardim? Porque é seu? Impeça que seus filhos o destruam!"⁴

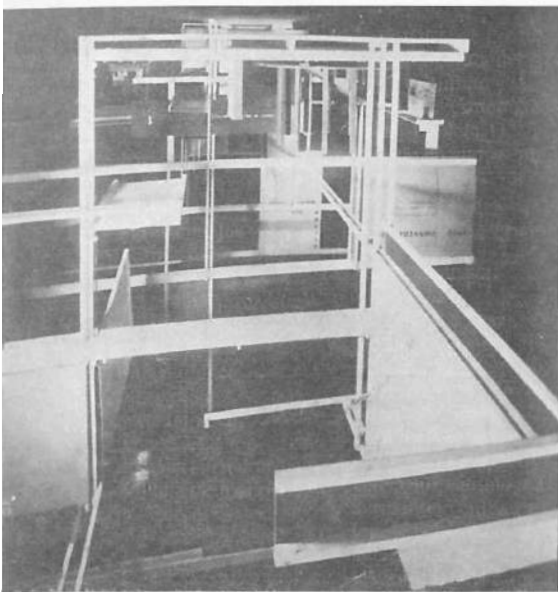
E em óbvia analogia com a Escritura corrige em seguida: "Expulsemos a quem o destrua!"⁴

Octavio Paz nos apresenta uma ponte entre Barragán e Lowry através de Rulfo. Se o tema do segundo é a expulsão, do terceiro é o regresso. Por isso, no seu conto, o herói é um morto: somente depois de morrer poderemos voltar ao Éden original.

Mas o personagem de Rulfo volta a um jardim calcinado, a uma paisagem lunar, ao verdadeiro inferno. "Pedro, o fundador, a pedra, a origem, o pai, guardião e senhor do Paraíso, morreu; páramo é um jardim antigo, hoje plano seco, sede, seca, cochincho de sombras em eterna incomunicação. O Jardim do Senhor, o Páramo de Pedro:"⁵

Entre as pedras dos jardins de Barragán a água flui como uma sorte de salvação. Todas as formas das águas do Gênese estão presentes em sua obra: horizontais, quase sem margens, como as da inundação que representa o Ganges; lineares, como as canalizações que caracterizam o Tigre; nas vertentes que são a irrigação, o Eufrates; e o Nilo que tem como limite a água.

A contraposição entre vida e morte, que de maneira tão eloqüente nos apresentavam as paisagens barraganianas, está tomada pela mesma dialética destrutiva/criativa que desencadeiam na imaginação humana os vulcões sobre os quais se assentam. Na tradição mexicana essa dialética se expressa na figura de Coatlicue, a deusa da terra que nutre e devora a vida; para a tradição ocidental no coração dos vulcões vive Hefaiostos, o artífice primário. Não é à toa que o olhar ocidental sobre a paisagem mexicana, desde Johann Moritz Rugendas e Alexander von Humboldt até Hugo Brehme e Egon Erwin Kisch, perambula fascinado sobre essas paisagens que falam da energia incontida que emerge



3
In *La transculturación...*
op cit

4
Lowry, M

Bajo el volcán
Barcelona 1984
Cf a interpretação de
Epstein, P S
El laberinto privado
de Malcom Lowry
Caracas 1975

5
Paz, O
Juan Rulfo in *Generaciones y semblanzas*,
publicada por *La Gaceta* nº 200, FCE
México agosto 1987

6
Sobre a importância
dos vulcões no ima-
ginário ver Klengel, S
**El vulcanismo entre
viejo y nuevo mundo**
in *El surrealismo entre
viejo y nuevo mundo*
catálogo de la
exposición homônima,
Madrid, 1990

7
Entrevista con el arqui-
tecto Max L Cetto el día
24 de octubre de 1979
in **Testimonios vivos**
*Cuadernos de Arqui-
tectura y Conservación
del patrimonio artístico*
nºs 15-16 México 1981

Nota do editor
Esta passagem
encontra-se em
Gênesis, I,4, e foi
utilizada a tradução de
A Bíblia de Jerusalém
das Edições Paulinas

8
Cit in Pehnt, W
**La arquitectura expres-
ionista** Barcelona 1975
Sobre a importância da
montanha nesta corrente
ver Fagiolo, M
La catedral de Cristal.
**La arquitectura del
expressionismo y la
'tradición' esotérica** in
Argan, G C (org) **El
pasado en el presente**
Barcelona 1977

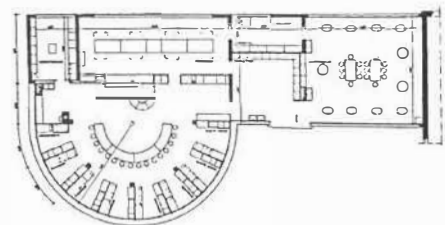
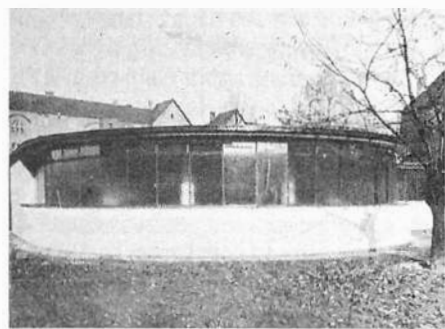
9
O debate sobre o surrea-
lismo no México está
representado por:
Andrade, L
**De amores y desa-
mores: Relaciones de
México con el
surrealismo**; e Pierre, J
**Algunas reflexiones
deshilvanadas sobre el
encuentro de México
con el surrealismo** in **El
surrealismo entre...**;
(op cit) e desenvolvido
em Laroche-Sanchez, E
**L'Aventure mexicaine
du Surrealisme**
(tese de doutorado) Paris,
Université de la Sorbonne
1987; Larrea, J **El
surrealismo entre Viejo
y Nuevo Mundo**
México 1983; Prampolini,
I R **El surrealismo y el
arte fantástico** de
México México 1969

3 Sabemos que Barragán contou com a colaboração de Geraldo Murillo — o Dr. Atl — um artista mexicano obsessivo por lavas e vulcões, para ver através de sua vista as paisagens da Pedreira. Mas a sua não foi a única visão compartilhada. Pelo lado de Guadalajara tinha entrado no México Max Cetto ⁷, proveniente da Alemanha, logo buscando contatos com o núcleo de modernistas da Califórnia. Junto com Matias Goeritz, chamado a essa cidade para fazer parte de sua recém criada Escola de Arquitetura, a presença de Cetto como colaborador e logo associado de Barragán determinou uma conexão direta da poética do mestre mexicano com o expressionismo alemão. É oportuno lembrar que Cetto se formou com Hans Poelzig, e também destacar a afinidade precoce de uma obra de Barragán como a Praça da Revolução em Jalisco, e mais em particular sobre a — provavelmente casual — vinculação desse trabalho com a sala de aula de cozinha, construída por Cetto na escola Volta em Frankfurt. Não teria sido a montanha um tema central do expressionismo? Não pretendiam o próprio Poelzig, os Taut, Finsterlin e Scharoun desfazer-se das marcas do academicismo fazendo renascer a arquitetura a partir da própria pedra? Não teria se inspirado essa *Alpinarchitektur* no nietzscheano "deixe ao que percebe que aprenda a construir com montanhas"? ⁸

Nos anos em que Barragán amadurecia sua poética, o México era um refúgio aberto aos expulsos pelos autoritarismos. Seus ideais de tolerância ideológica, o mito da Revolução e a força de seu patrimônio cultural e geográfico atraíram numerosos segmentos dos movimentos de vanguarda.

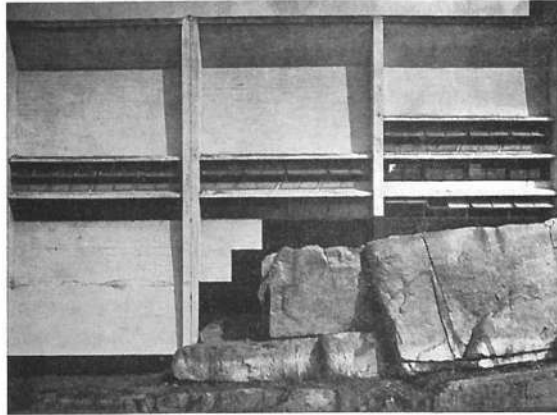
Tendo em vista nossa opinião sobre sua obra, sem dúvida é impossível ignorar o efeito que o impacto do surrealismo deve ter-lhe provocado. Em primeiro lugar porque o discurso pessoal dos iniciadores⁴ europeus do surrealismo foi relevante no México. Antonin Artaud visitou o país em 1936 e, em 1938, o próprio André Breton permaneceu vários meses e apresentou no ano seguinte em Paris a exposição *Mexique* na qual exibia os objetos pré-hispânicos, tábuas huicholas, ex-votos, caveiras de açúcar e brinquedos populares que havia colecionado. Ao estourar a Segunda Guerra Mundial chegaram Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Eva Suzler, Remedios Vago, Benjamin Péret, Leonora Carrington, Esteban Frances e Cesar Moro. E mais tarde os seguiram Gordon Onslow-Ford, Jacqueline Johnson, Edward James e Luis Buñuel. E devem ser contadas as fugazes visitas de Pierre Mabile, Andre Pieyre e Bona de Mandiargues, e o influente contato do núcleo surrealista nova-iorquino. ⁹

A incidência destes artistas na arte mexicana conta com valorizações diversas, e por nossa parte carecemos de informação sobre as relações diretas que Barragán pudesse ter estabelecido com eles. Contudo podemos reconhecer em sua obra traços e técnicas estreitamente vinculados com o surrealismo. A introspecção, a busca na memória, o mergulho nas zonas profundas do ego eram defendidos pelos surrealistas como a única maneira de se alcançar a verdade artística. A recuperação das formas e produtos mais elementares gerados pelos povos, era também um caminho de busca de autenticidade profunda assentada, nesse caso, na memória histórica guardada pela tradição. Como técnica, a criação de oposições de presenças não comuns também tem uma origem surrealista. Um muro entre as árvores do bosque produz o mesmo efeito que as árvores que Magrit põe em interiores burgueses. A espessura sutil da cruz, de uma janela se opõe bruscamente à rugosidade da grande largura dos muros; com toda sua carga de significados, os cavalos fazem com que os recintos solitários que atravessam fiquem mais enigmáticos, como nos climas metafísicos de De Chirico ou nessas paisagens vulcânicas (**Cavalos** é o nome de um deles) pintadas por Leonora Carrington; ameaçadora, a lava parece dissolver, como nos sonhos de Salvador Dali ou Oscar Dominguez, os seres e as coisas.



Figuras
9
Fábrica de Sunila
detalhe, Alvar Aalto 1936
10
Caballos
Leonora Carrington 1941

11
Composição em
losango
Piet Mondrian 1925
12
Casa do arquiteto no
México
Arq Luis Barragán
13
Praça das fontes nos
jardins do Pedregal
esculturas de Matias
Goeritz
Arq Luis Barragán



4 Em várias ocasiões têm sido notadas as vinculações de Barragán com o Neoplasticismo.¹⁰ A observação é válida porém muito genérica.

É verdade que o próprio Barragán criou incertezas sobre esta filiação, porém numa reportagem registrada na revista *México na Arte*¹¹ são apresentados dois indícios não esclarecidos até agora. Num certo momento da entrevista, faz uma referência à sua visita à *Exposição de Artes Decorativas de Paris* de 1925. Em outro, aparentemente sem vinculação com o primeiro, refere-se à sua decisiva experiência nova-iorquina com Orozco, graças a quem conheceu "arquitetos realmente de vanguarda, como era Friedrich Kiesler, austríaco. Kiesler — continua Barragán — foi quem deu a Clemente Orozco trabalhos tão conhecidos como os murais em *The New School for Social Research*, e a ele e Orozco vi durante esses três meses em Nova York".

A vinculação com Kiesler se torna mais interessante se é levado em conta o fato de que foi ele quem precisamente, na exposição de 1925, foi o encarregado de montar um setor dedicado ao teatro dentro do Pavilhão austríaco, e que para ele, criou uma estrutura inédita de linhas e planos, batizada de *Raumstadt*, cidade espacial; o que seria logo valorizada como uma das expressões mais produtivas do Neoplasticismo. Por outro lado, no momento de seu encontro com o arquiteto mexicano, Kiesler acabava de construir em Nova York o *Film Build Cinema*, um dos poucos edifícios neoplásticos realizados até então.¹²

Contudo, não parece que teriam sido as idéias arquitetônicas que vinculavam Kiesler a Van Doesburg as que mais impressionaram Barragán. Basta examinar sua obra para comprovar o caráter protagônico que nela assumem duas características contraditórias com essas idéias: a apresentação de limites claros a seus espaços, e a relação com o plano do chão.

Deixando de lado os períodos colonial e moderno de sua produção, onde essas características se mostram evidentes, pode-se observar que nos seus trabalhos posteriores aos anos quarenta, a dissolução do envoltório arquitetônico afeta muito raramente os ângulos que definem os espaços. Além de um interesse marcado pela diferenciação dos planos da composição, sua dissolução assemelha-se à operada por Mies, e está tão distante à que foi levada a cabo no caso paradigmático de um Rietveld, ou de seu mestre Wright, como acontece com a pintura de Piet Mondrian em relação à de Theo Van Doesburg.

Enquanto Van Doesburg prefere gerar uma continuidade dinâmica das tensões do plano através da construção de uma trama de segmentos que não se cruzam perpendicularmente entre si, Mondrian define claramente campos de cor absolutamente fechados sobre si. Van Doesburg encarna uma atitude romântica, enquanto a de Mondrian é clássica. Na medida em que a arquitetura segue o caminho da dissolução, do *fluir* entre Artes e Terra, que propõem reflexões wrightianas, suas formas guardam ainda esperanças de uma recuperação nostálgica da unidade sagrada primitiva profanada pela modernização.

10
Cf Browne E
Otra arquitectura en América Latina México 1988; muito antes a tese começou a ser proposta por Katzman, I in **Arquitectura Contemporânea Mexicana** México 1963

11
Cit in Cortazar, F G
Tres arquitectos mexicanos in *Mexico en el arte* nº 4 México 1984

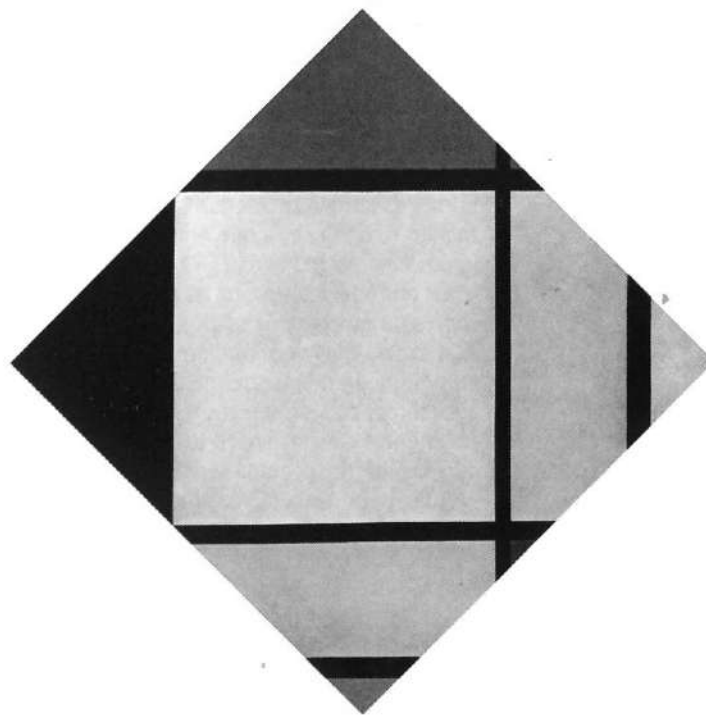
12
Cf Bogner, D (org); catálogo da mostra *Friedrich Kiesler. Architekt, Maler, Bildhauer 1890-1965* Viena 1988

13
Dal Co, F
Il progetto come pratica del limite in *Rassegna* nº 1 dezembro 1979

14
Levando em conta a marca mediterrânea e da arquitetura vernacular mexicana de Barragán, também poderia pensar-se em relação a esse tema a notória ausência de galerias em sua obra. A direta relação que produz entre interior da casa e pátio, sem espaços intermediários, poderia ser vinculada com essa necessidade de definir o limite, estabelecendo fortes analogias com o modo que se propõe a arquitetura japonesa

15
Cf Tibol, R
José Clemente Orozco. Una vida para el arte México 1984

16
Cf Balbet, D e Marie Louise (org) catálogo da exposição *Adolphe Appia, 1862-1928* Zurich 1984



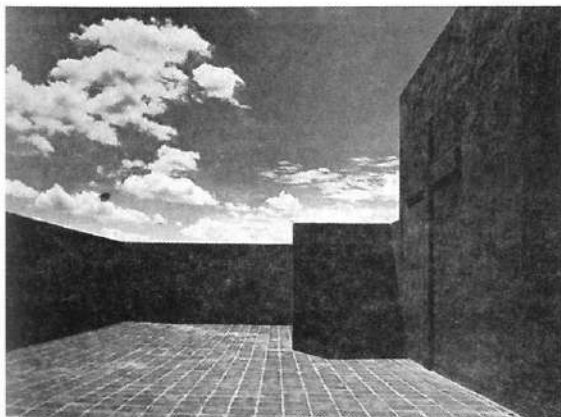
Mas, como adverte Dal Co em relação ao mestre norte-americano, "a travessia da natureza não produz nenhuma experiência substancial".¹³ No mundo definitivamente cindido da modernização, paradoxalmente é o limite clássico que produz essa experiência. Barragán manifestou essa vontade de travessia no primeiro momento da Pedreira e, como veremos, as obras do último momento podem ser entendidas como uma crítica à sua impossibilidade.¹⁴

Dos enunciados de Kiesler, Barragán parece ter se interessado mais por um aspecto particular, inerente à Teoria da composição. De fato, se são observados mais atentamente os recintos barraguanianos — forma arquitetônica presente em toda sua obra — pode-se comprovar que, se na maior parte dos casos é evidente sua vontade de construir os ângulos, simultaneamente utilizando recursos mínimos como a colocação de um elemento vertical, a diferença de altura entre os muros confluentes e a mudança de cor, suas composições descartam toda a frontalidade enfatizando a diagonal.

Foi precisamente Kiesler quem encabeçou os principais desenvolvimentos teóricos neoplásticos. Fora isso, a questão da diagonal é também o problema composicional que tanto Barragán como Kiesler compartilham com Orozco em um período em que este freqüentava o círculo de Mary Hambidge, a viúva de Jay Hambidge, autor de *Dynamic Symetry* e diretor da revista *The Diagonal*.¹⁵

Foi dito que a realização com o chão é outra das características que não podem ser confundidas com as poéticas neoplasticistas, inclusive com sua declinação wrightiana, propensa à construção dos edifícios como plataforma de projeção dos planos no espaço. Os planos horizontais de Barragán não se mostram carentes de peso, porém justamente o contrário: são tão maciços como seus muros, capazes de sustentar, inclusive esse tipo de luta contra a inércia da pedra vulcânica ou a irrupção da tortuosa e agressiva vegetação do deserto. Nesses signos se percebem ecos de Aalto da fábrica de Sunila ou do Wright do segundo Taliesin, e, como foi observado, ressonâncias dos terraços de Granada, dos reservatórios elevados da Catalunha, da jardineira de Ferdinand Bac e Forestier. Mas não estariam sendo evocadas com força maior as pirikas andinas?

Como parte de sua revolução da cena moderna, foi Adolphe Appia quem indicou o chão como um novo protagonista do espaço: "é o chão — dizia — a sede da ação, o plano sobre o qual os corpos no seu deslocamento desenvolvem a ação. Eliminados os planos verticais só o que conta são os seres e seus movimentos debaixo da luz".¹⁶



- Figuras
14
Jardins do Pedregal
Arq Luis Barragán
15
Los habitantes del jardín Juan Ismael 1935
16
The rocking stone
Thomas Girtin 1797
17
Residência particular nos jardins do Pedregal
Arqs Luis Barragán e Max Cetto
18
Taliesin West
Arq Frank Lloyd Wright
1938
19
Parque da Revolução
Guadalajara, Jalisco
México
Arqs Luis e Juan José Barragán

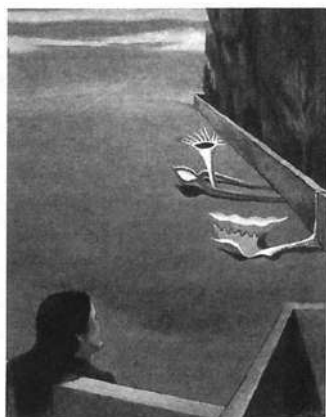
5 Em sua obra dos primeiros anos da década de quarenta Barragán parece tentar uma brusca saída romântica do seu período modernista; uma saída que somente uma década mais tarde parece ter encontrado sua resolução conceitual.

De fato, enquanto em sua obra posterior o propósito evidente de suas realizações será o da reunião comunitária, os primeiros jardins se referem mais a essa solidão frente à Terra que Ambosz registra muito bem no seu livro.¹⁷

Os muros que introduz na Praça das Fontes ou na Fonte dos Patos não anulam a paisagem que as circundam. Não configuram um limite que define um âmbito autônomo, mas sim apresentam-se como fragmentos de um espaço total e contínuo. Diante disso, ainda seria possível afirmar, parafraseando Argan, que "mais próximo àquele fragmento, é infinita a extensão do espaço e do tempo, são poderosas e obscuras as forças cósmicas que produzem os fenômenos, derivamos com o pensamento além do visto e do visível, no domínio do sonho, da memória, da fantasia, das adivinhações, das intuições. Aquilo que vemos perde todo o interesse, aquilo que não vemos e que em troca pensamos, se impõe e nos estremece com sua infinidade dada pela angústia de nossa finitude. Esta realidade transcendente é o sublime".¹⁸

Não é por acaso então, que as paisagens estremeedoras que nos revela a arquitetura de Barragán, extraordinariamente recriada pela fotografia de Salas Portugal, encontrem seus motivos inspiradores nas fontes românticas de um Friedrich, um Robert ou um Girtin. E nos referimos aos topos característicos dessas fontes: as fraturas entre as formações rochosas como portas em direção a paisagens enigmáticas, as acumulações de pedras ou ruínas nos cumes como projeções da solidão pessoal, as cortinas de folhagem que dificultam visões claras, o prazer pelas texturas do chão, a *terra mater*, os céus portentosos invadidos por nuvens inquietantes, os recintos, precisamente como marco para esses céus.¹⁹

Mas foi dito anteriormente que desta fase romântica, na qual o protagonista é o cidadão exilado da Metrópole — o *promeneur solitaire* de **La Nouvelle Héloïse de Rousseau**, o *Spaziergang* de Schiller²⁰ — extasiado pela força da Terra, Barragán parece ter transitado em direção a uma fase de maior profundidade. Nela, sua arquitetura não parece mais propor a abertura, mas senão a reunião; não tenta a travessia da natureza senão a clara separação imposta pelo cosmos, a ordem. Sua segurança provém de uma artificialidade gritante.

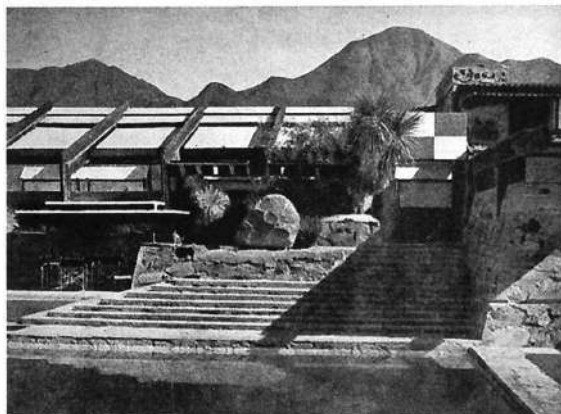


17
Ambasz, E
The architecture of Luis Barragán
MoMA New York 1976
18
Argan, G C
L'Arte Moderna
Firenze 1970
19
Sobre os tópicos do romantismo ver
Clay, J **Le Romantisme**
Paris 1980
20
O tema do passeante urbano no campo foi analisado por Jauss, H R
Experiência estética y hermenéutica literaria
Madrid 1992

21
Estas idéias foram desenvolvidas por Oechslin, W in **II recinto sacro Rassegna** nº 1 dezembro 1979
22
Cit in Ambasz, E op cit
23
Hegel, G W
La Arquitectura
Barcelona 1981

24
Refiro-me especialmente ao trabalho de Comas, C E D
Teoría académica, arquitectura moderna y colorario brasileño in *Anales del Instituto de Arte Americano y Investigaciones Estéticas Mario J Buschiazzo* nº 26, Buenos Aires 1989
Também Liernur, J F
Arquitectura latinoamericana, 100 años de creatividad in catálogo do colóquio *Creatividad, Arquitectura, Interdisciplina*
Buenos Aires 1989

25
Refiro-me certamente a **El jardín de los senderos que se bifurcan** in *Ficciones*
Buenos Aires 1994



6 Para Goethe o sagrado é "tudo aquilo que reúne (*zusammenbindet*) as almas". Hegel se apóia nessa observação para desenvolver o que denomina a "arquitetura independente e simbólica" ²¹. É extraordinária a semelhança entre seu enunciado e as aspirações de re-ligio formuladas por Barragán para sua arquitetura: "Minha casa é meu refúgio — diz este — uma questão emocional de arquitetura e não de conveniência (...). Qualquer trabalho de arquitetura que não expresse serenidade é um erro" ²². Por sua vez, Hegel se expressa da seguinte maneira para se referir àquela "arquitetura simbólica", pré-clássica e pré-romântica: "Dissemos que o conteúdo está formado por concepções gerais que são tanto para os indivíduos como para os povos, uma espécie de parada ou lentidão interior, uma espécie de lar para onde converge tudo que se agita em nossa consciência. O objetivo principal das construções deste tipo consiste, pois, em mostrar através da forma dada ao edifício, o que constitui um laço que une aos homens, ou seja, as representações religiosas dos povos, no qual confere à expressão simbólica de tais obras um conteúdo mais que preciso." ²³

Para uma leitura a partir de Hegel no sentido estrito, os recintos de Barragán se localizam exatamente no ponto de inflexão, na fronteira entre arquitetura simbólica propriamente dita e a arquitetura clássica, tendo que "*das nähere Bedürfnis*

einer Umschliessung", a mais elementar necessidade de cerca, de autoproteção, se associa à necessidade de criação de casa, de morada. E com essa tênue alusão a alguma utilidade, juntamente com o potencial simbólico, se apresenta a arquitetura.

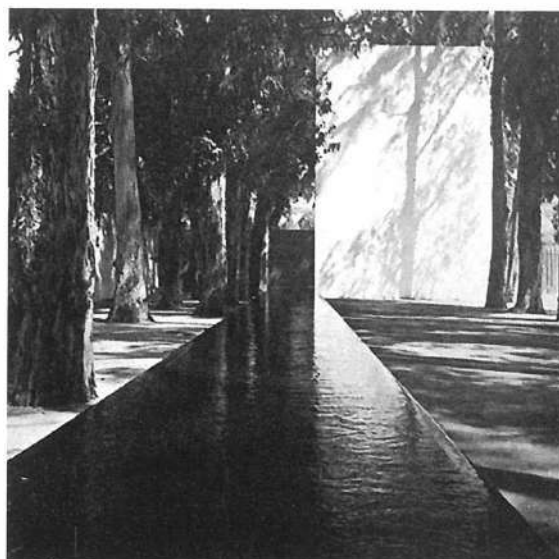
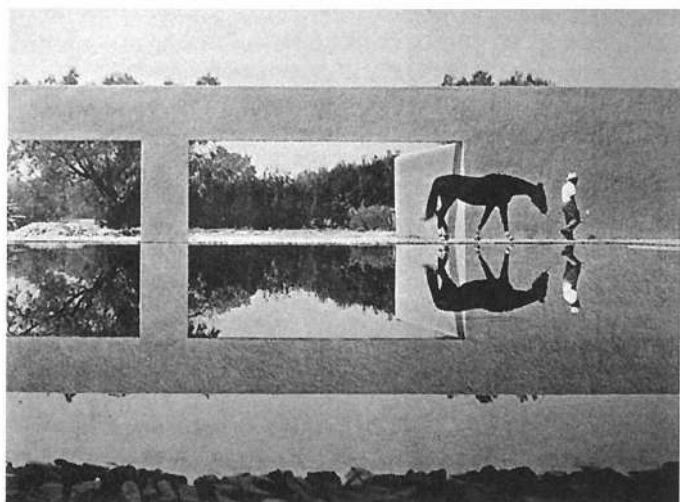
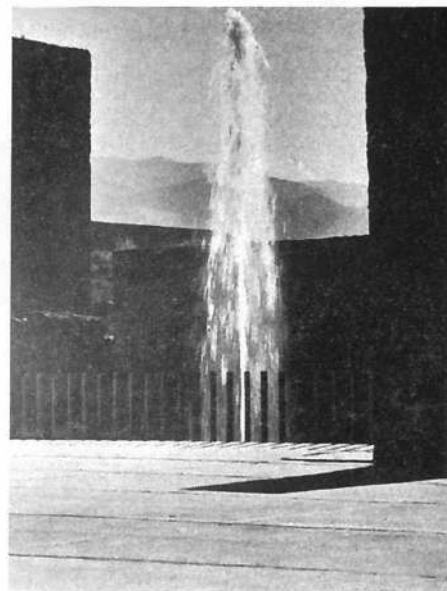
A colocação de Barragán pode ser melhor compreendida, até mesmo margeando o classicismo, ou enfatizando-se um pouco mais, no seu interior, se julgamos sua obra em relação à própria teoria clássica. Particularmente produtivo nesse sentido é o conceito de caráter desenvolvido por Quatremère de Quincy, já aplicado em outras oportunidades na análise da arquitetura latinoamericana ²⁴. Segundo o dogmático francês podem ser distinguidos três níveis diferentes do caráter. Pelo seu empenho em denotar as específicas características técnicas ou a particularidade formal de uma obra, trabalhos como os de Gregory Warchavchick ou o primeiro Juan O'Gorman se localizariam no primeiro nível de caráter, o "relativo ou de conveniência". Pela sua tentativa de aludir às condições geográficas, climáticas ou de hábitos determinados, os de Lúcio Costa ou Sacriste deveriam localizar-se em segundo nível, o "distintivo ou de originalidade". É no terceiro nível, o de caráter "essencial", onde cabe colocar a obra madura de Barragán, já que nesse caso se trata de "um modo de prevenção das formas equivocadas e bastardas que deixam o espírito numa dúvida penosa pela sua utilidade". Suas abstrações são produto da "ordem primi-

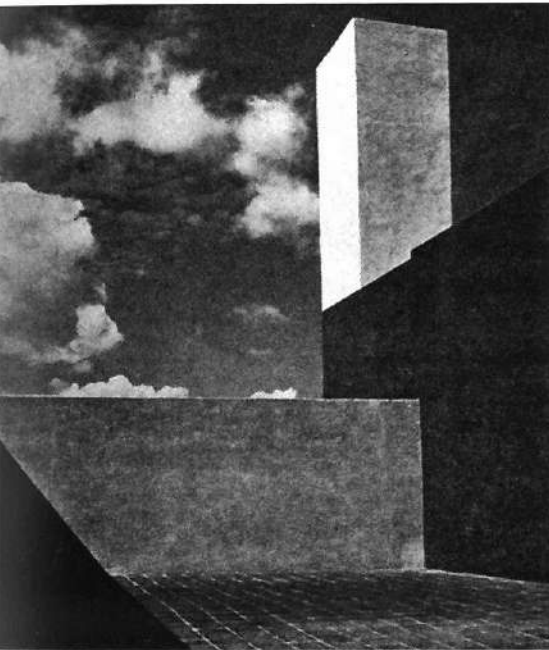
tiva, onde a expressão dos tipos constitutivos da arte é enunciada com maior força e evidência", sem "perder jamais de vista sua origem, as necessidades que motivam sua conformação". A arquitetura de Barragán coloca-se precisamente nesse "lugar primitivo" (na extremidade do símbolo, diríamos com Hegel), e de tal modo adquire sua força, exibindo — ao menos na aparência — a "timidez e inexperiência dos recursos que o uso, o cálculo ou a indústria regular, provêm substituindo insensivelmente aos procedimentos simples e quase grosseiros da indústria natural e nascente. É então — conclui Quatremère — quando todas as qualidades da arte de construções são qualidades positivas. Nenhuma moralidade a complica."

O que foi analisado até aqui nos permite afirmar, em síntese, que igualmente no célebre conto de Jorge Luis Borges, a obra de Barragán se caracteriza pela multidão de caminhos que nela se cruzam para perder-se logo nos "vários porvires" de seu labirinto ²⁵. Como somente nos é possível adivinhar nos sonhos e na arte, estas arquiteturas habitam simultaneamente um espaço enovelado constituído por abstração e sensualidade, franqueza e elegância, romantismo e classicismo, tradição e modernidade, naturalidade e artifício, clareza e mistério. Não é a sua enganosa simplicidade, mas sim são estas densas relações que conferem a esses muros e a essas sombras sua qualidade inebriante.

Figuras
20
Praça das fontes nos jardins do Pedregal
Arq Luis Barragán
21
Quadra San Cristóbal
Arq Luis Barragán
22
O muro vermelho, urbanização Las Arboledas 1958
Arq Luis Barragán
23
Casa do arquiteto
Arq Luis Barragán
24
A agonia no jardim
Andrea Mantegna
cerca de 1480

26
Vasconcelos, J op cit
27
Warburg cita particularmente os modos de perceber as mensagens da História encarnados por Jakob Burckardt e Friedrich Nietzsche. In **Burckardt und Nietzsche** tradução italiana publicada em *Aut Aut* nº 199-200 Milão 1984





7 Tendo percorrido de maneira fugaz o enorme universo cultural em que vivia o mestre mexicano, e diante da vastidão dos temas indagados por "este" Luis Barragán, cidadão do desgraçado mundo moderno, permitam-me fechar nosso círculo retórico reinstalando-o mediante um paradoxo nas condições específicas de seu lugar, sua sociedade e sua vida. Chamo de paradoxo, levando em conta que com sua pluralidade, a arquitetura de Barragán se apresenta nessa reinstalação como a mais clara expressão do que talvez tenha sido o projeto cultural mais intenso da Revolução Mexicana. Refiro-me à obra e ao discurso de José Vasconcelos. Isso porque o nacionalismo cultural que Vasconcelos incentivou a partir da Secretaria da Educação não pode ser visto como sinônimo de um chauvinismo regionalista reduzido. Pelo contrário, diante da necessidade de homogeneizar politicamente um território e uma sociedade tomados pela guerra, o nacionalismo constituía uma instância superadora desses regionalismos; não era a memória de uma harmonia que se buscava, mas sim uma promessa, uma abstração colocada como desejo.

Não é à toa que, antes de se converter em um clichê maneirista, a grande *Escola Mexicana de Pintura*, como expressão plástica desse nacionalismo cultural, não consistiu numa recuperação de motivos pré-hispânicos, mas sim numa tentativa de reflexão sobre esse passado e sobre as tradições populares, buscando em muitos casos seu vínculo com os grandes temas da transformação estrutural que acontecia no momento, diante das linguagens e dos meios expressivos herdados da cultura universal.

Como se sabe, a formulação mais explícita desse programa foi *A Raça Cósmica*, texto que Vasconcelos publicou em 1925. A raça cósmica deveria superar as quatro raças históricas e mais especialmente a última, a raça prodigiosa dos anglo-saxões, cujo problema era precisamente sua tendência ao extermínio das restantes. Essa nova raça, a quinta gerada pela humanidade, poderia e deveria ser destacada na América Latina como fusão criativa das anteriores. Aqui "será engendrado o tipo síntese que haverá de juntar os tesouros da História, para dar expressão à ânsia total do mundo (...) e pelo mesmo (será) mais capaz de verdadeira fraternidade e de visão realmente universal".

Exatamente como o formulou Vasconcelos, também a arquitetura de Barragán tentou e conseguiu, a seu modo, ser um cadinho. Parafraçando ao ensaísta, podemos dizer que no cadinho barragãniense há confluência de "vozes que trazem o tom da Atlântida; abismos contidos na pupila do homem vermelho; (...) o negro ávido de alegria sensual; (...) o mongol com o mistério de seu olho oblíquo; (...) a mente clara do branco; estrias judaicas que se esconderam no sangue castelhano; (...) melancolias do árabe, (e até) o hindu, que também chegará".²⁶

Consciente ou não de sua tarefa, o mestre atuou como esse instrumento sensível ao que Aby Warburg refere-se, quando explica o papel das grandes almas.²⁷ Por isso sua obra soube recolher e devolver sublimados, em formas somente aparentemente silenciosas, os sinais de abalos, esperanças e conflitos que atravessavam esse espaço estruturado por centralismos instáveis e efêmeros, sem limites precisos de lugar nem de tempo, que constitui a cultura moderna.

E como não poderia deixar de ser, a expressão concreta dessa sensibilidade foi o produto único e exclusivo da geografia, das dificuldades e das esperanças que acenderam seu olhar.

Modernismo periférico

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 a partir de 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 do Comitê Olímpico de Israel por projetos de edifícios esportivos e participante oficial da 2ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo

Fotos do arquivo pessoal de Vittorio Corinaldi



Figuras

1

Ecletismo *orientalizante*
Residência em Tel Aviv
1925 Arq Zeev Rechter

2

Ecletismo *orientalizante*
Residência em Tel Aviv
1925 Arq Y Tabachnik

3

Acima à direita
Edifício de apartamentos
Tel Aviv 1934-35
Arq Philip Hutt

4

Edifício de apartamentos
Tel Aviv 1934
Arq Sam Barkai



Página ao lado,
a partir de cima

5

Residência, Tel Aviv 1935
Arq Sam Barkai

6

Edifício de apartamentos
Tel Aviv 1933
Arq Zeev Rechter

7

Residências para
operários, Tel Aviv 1933
Arq Arie Sharon

8

Café e restaurante
Tel Aviv, Feira do Levante
anos 30
Arq Genia Averbuch



A década de 30, que se encerra com a derrocada do mundo ocidental para a segunda guerra mundial, é também a época da afirmação e do apogeu de uma revolução no terreno da arte e da arquitetura — revolução que genericamente se designa com o nome de *Movimento Moderno*, e cujas consequências ainda hoje se fazem sentir.

Nascida nas condições específicas da realidade europeia, esta revolução se estabeleceu como um endereço ético e estético de validade universal — donde sua assimilação a culturas "periféricas" (se assim se podem denominar aqueles centros extra-europeus em que o *Modernismo* assentou raízes e sua linguagem se enriqueceu do vocabulário dos dialetos regionais).

Mais ainda, o movimento moderno, que por seu caráter internacional, criativo e aberto não podia ser tolerado pelos regimes totalitários, teve na verdade nesses núcleos periféricos um fator de sobrevivência e renovação, que lhe permitiu ultrapassar os anos obscuros da repressão nazi-facista e a inatividade do período bélico.

Como é sabido, muitos dos arquitetos modernos europeus tiveram nessa época que se refugiar fora do Velho Continente: seja pela sua característica de homens livres que não podiam aceitar as manifestações de lavagem cerebral e servilismo próprios dos regimes ditatoriais, e como artistas não podiam se expressar dentro das regras de retórica monumentalista impostas por esses regimes; seja simplesmente pela ascendência judaica de muitos deles, pela qual se viram fisicamente perseguidos e ameaçados.

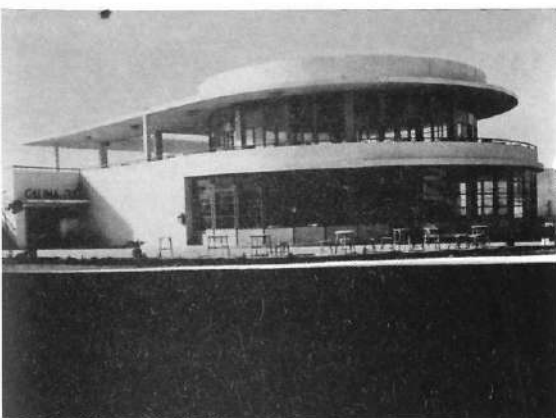
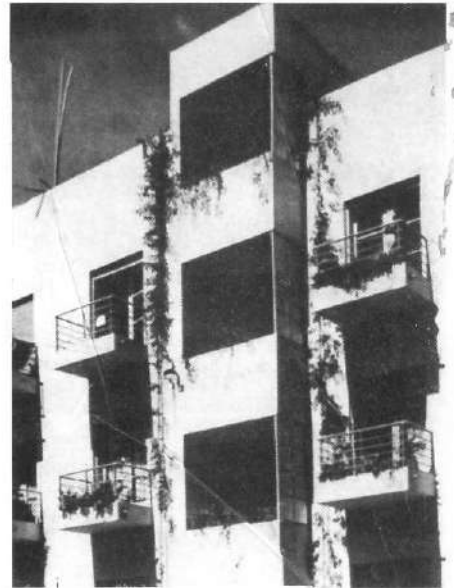
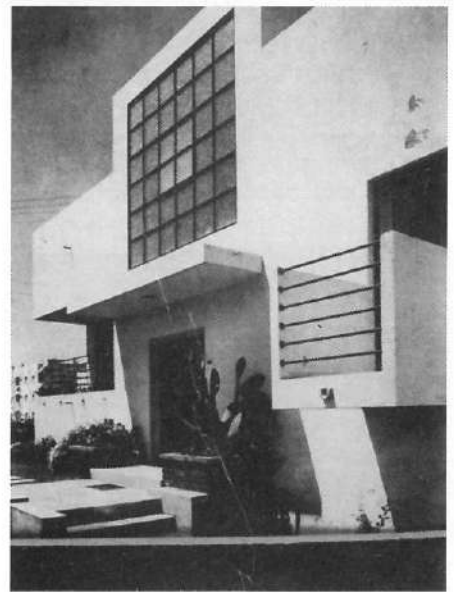
Seu entrosamento no ambiente profissional e intelectual dos países onde chegaram não podia ser o de uma mecânica transposição: fatalmente eles tinham que sofrer a influência de diferentes costumes e solicitações, e seu aporte se

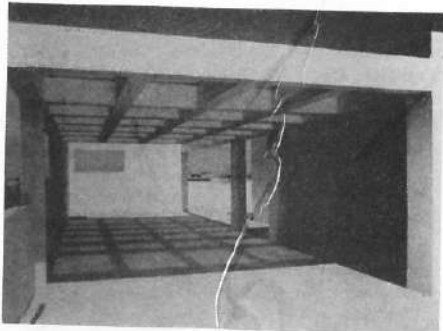


traduz no lançamento de uma semente que fermentaria e germinaria em condições variáveis de lugar para lugar, produzindo uma síntese entre os princípios de "verdade interna" que formam a essência do movimento moderno, e as características próprias ou as tradições da criação artística de cada um desses lugares.

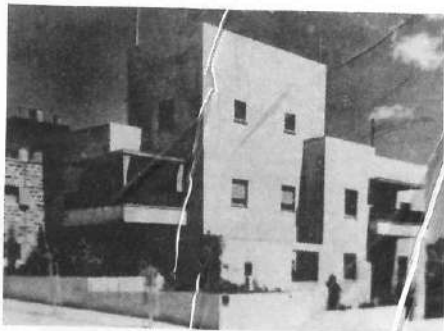
Singularmente, diria que os Estados Unidos, que são o país onde aportou a maior parte dos intelectuais europeus, são talvez — no que toca à arquitetura — também o lugar onde essa síntese menos se alimentou daqueles valores éticos que eles traziam na bagagem. E onde, apesar da presença de importantes nomes pioneiros do racionalismo ou da arquitetura orgânica, não existia uma única forte tradição arquitetônica local que viesse a se fundir com o moderno vocabulário europeu: antes uma supremacia dos fatores econômico e tecnológico, para os quais o *estilo internacional*, despojado de seu contingente filosófico, vinha a constituir uma cômoda resposta às aspirações do capitalismo americano em fase de crescimento.

Pois parece-me que nenhum dos mestres do movimento moderno europeu pode pleitear para suas obras americanas o mesmo impacto de documento renovador e de afirmação moral e poética das produções originais. Eles nos mostram, é verdade, um desempenho do ofício profissionalmente correto e cristalino, mas ideologicamente concessivo e acomodante, não mais polêmico e batalhador — mesmo quando dedicado a metas elevadas, como o ensino no caso de Gropius. E são os arquitetos das gerações seguintes que conseguem elaborar uma síntese mais viva dos princípios do racionalismo com as correntes originárias da escola de Chicago, com a poética exuberante de Frank Lloyd Wright, com a escala gigantesca dos programas construtivos, com a multiplicidade étnica e cultural da sociedade americana, com as diferenças do ambiente natural e com a infinita variedade de recursos tecnológicos oferecidos pela indústria americana.





Figuras
9
Edifício de apartamentos
detalhe, Tel Aviv 1933
Arq Zeev Rechter



10
Residência,
Jerusalém 1935
Arq Leopold Krakauer

11
Residência, Ramat Gan
1936 Arq Joseph Neufeld

12
Residência, Jerusalém
1936-38

13
Edifício de apartamentos
detalhe, Tel Aviv 1934
Arq Megidovitch

Página ao lado

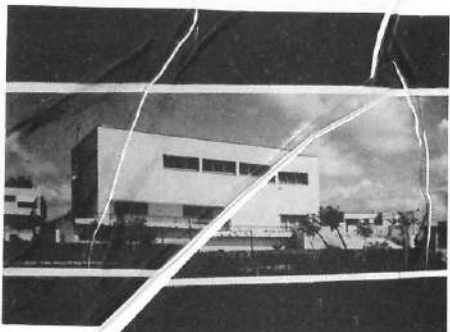
14
Edifício de apartamentos
detalhe, Tel Aviv 1933
Arq Zeev Rechter

15
Edifício Comercial
Tel Aviv 1933-35
Arq Zeev Rechter

16
Edifício de apartamentos
Tel Aviv 1937-41
Arq Shmuel Mistetchkin

17
Edifício de apartamentos
detalhe, Tel Aviv 1935
Arqs A Berger e
Y Mandelbaum

18
Residência, Haifa
Arqs B Orel e Y Zohar

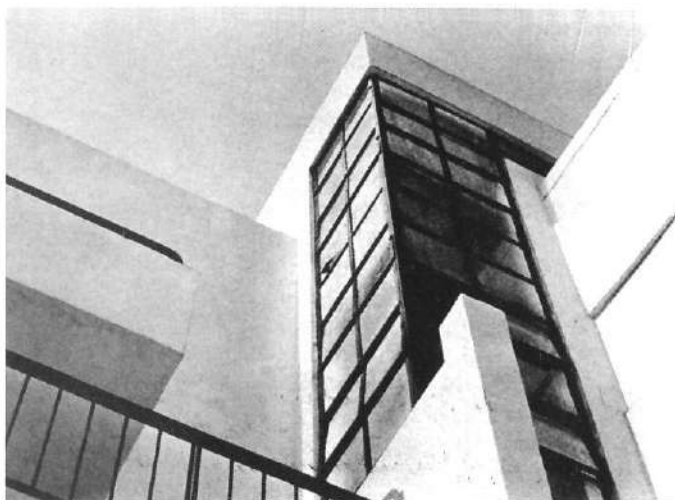


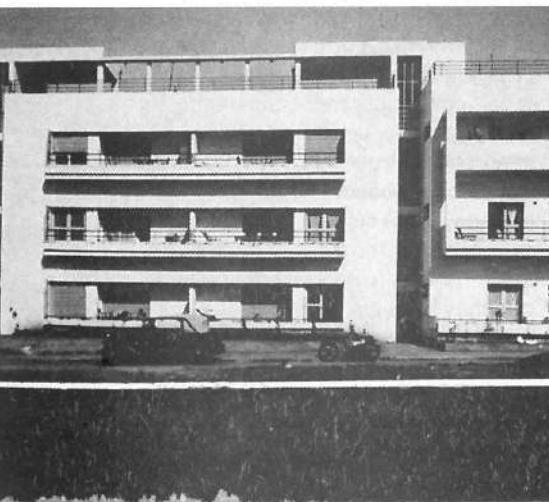
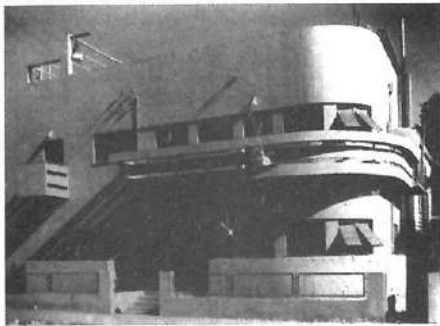
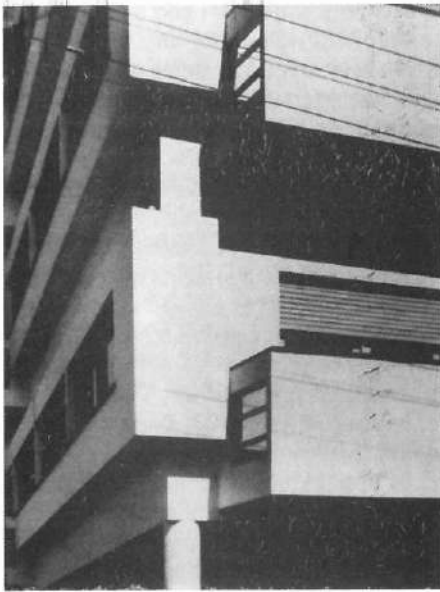
Diante desta constatação, é particularmente interessante verificar o que se deu nas "periferias" antes citadas.

O caso brasileiro é talvez o exemplo mais rico de uma transposição criativa que o movimento moderno pode mostrar: pouco conhecido devido à tímida modéstia de seus arquitetos e à estigmática classificação das culturas "regionais" segundo o grau de desenvolvimento econômico de seus países, aqui se tem uma re-interpretação dos postulados racionalistas no contexto de uma tradição cultural e artesanal próprias, combinando à clareza planimétrica e espacial herdada da construção colonial e barroca com uma inteligência estrutural ao mesmo tempo simples e arrojada, e sob um fundo de vocação artística e gosto popular inato.

O ramo paulista — menos divulgado do que o carioca e suas vistosas manifestações de sintonia com os desejos de aparência do poder oficial — é também aquele que se distingue por uma colocação mais erudita da arquitetura como fenômeno de cultura e por um cultivo mais compreensivo de nomes e obras que por sua natureza e por sua colocação histórica são marcos obrigatórios na leitura desse importante braço "periférico" da arquitetura moderna.

Outra dessas "periferias" que agora começa a despertar certo interesse depois de longo período de ignorância e esquecimento, é o ramo israelense: na então





Palestina do Mandato Britânico (posteriormente Israel, independente desde 1948) surgiu um dos centros mais significativos da arquitetura que hoje se indica como *Arquitetura Bauhaus*.

Tel Aviv conserva ainda hoje um dos maiores acervos de arquitetura típica desse período; nos bairros modernos de Jerusalém e de Haifa continuamos a encontrar exemplares desse *Estilo Internacional* conhecido do público brasileiro através das obras de Gregori Warchawchik e Flávio de Carvalho. Ainda hoje descobrimos, após selecionar o produto original das inúmeras posteriores manipulações e acréscimos vulgares, exemplos anônimos dessa arquitetura nos *kibutzim* e nos centros rurais espalhados pelo país. E em Israel se encontra parte importante da obra de Erich Mendelson — um dos "mestres" mais singulares do Movimento Moderno. Dentre os arquitetos que atuaram na Israel daqueles anos, alguns foram alunos efetivos da Bauhaus. Outros, formados em centros acadêmicos mais tradicionais, absorveram porém nos ateliês de trabalho e no debate cultural da época toda a atmosfera de renovação — na qual a arquitetura era apenas um dos campos em que a arte buscava caminhos expressivos mais verdadeiros.

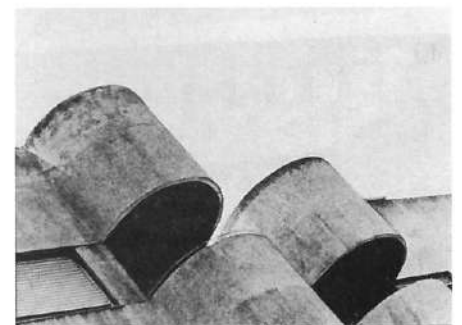
Não faltavam dentre eles também os que provinham de fontes mais remotas do movimento moderno, como a escola Vienense, os precursores alemães e holandeses etc, ou aqueles que haviam vivido a experiência construtivista russa.

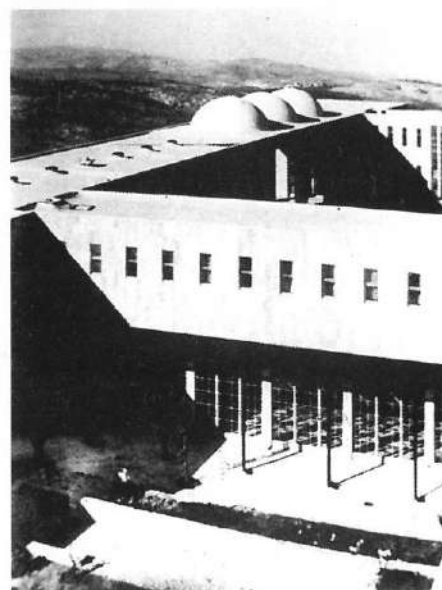
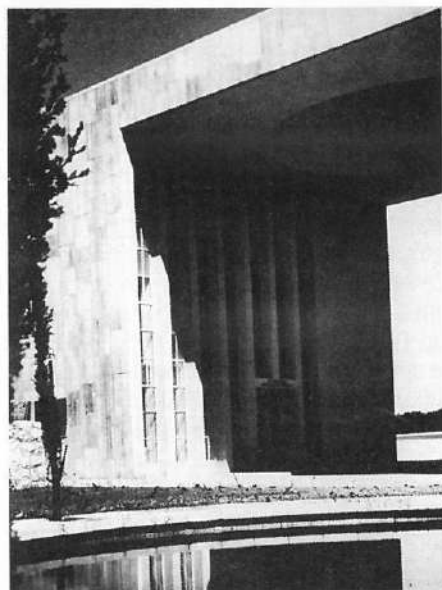
Ao chegarem à Israel daqueles anos, encontraram um país ainda extremamente retrógrado, em que a imigração judaica começava a plantar as bases de uma economia moderna, em contraste com a estagnação secular em que o país se conservara como remota província do Império Otomano; o Mandato Britânico (fórmula pouco comum de domínio colonial que se sucedeu à autoridade

Turca) tentava se equilibrar entre os dois pólos da população, árabe e judaica, com flagrante parcialidade para a primeira, mas com inevitável recurso à formação ocidental progressista e ao preparo cultural e técnico da segunda. E introduzindo costumes ordenados de administração pública e governo civil — costumes que depois Israel transportou para o estado independente.

As anteriores ondas imigratórias judaicas, que aportaram ao país desde o começo do século provenientes em especial da Rússia, caracterizam-se por uma obstinada crença no Estado Judaico e na necessidade de criar uma nova cultura e um novo homem judeu, ligado ao solo e ao trabalho produtivo, diferente da imagem tradicional e da idéia depreciativa do judeu da Diáspora; ressuscitaram o hebraico como língua corrente, reviveram a literatura hebraica e o teatro, deram início às artes plásticas que por gerações de exílio haviam perdido terreno para as produções do espírito e da abstração. Lideradas por figuras de alta estatura política e humana, criaram do nada institutos acadêmicos e científicos, ou órgãos de avançado valor social e estrutura revolucionária, como a *Histadrut* (Central Operária Judaica, que tomou a si, antes da existência do estado, não só as funções sindicais, como também funções de desenvolvimento econômico e industrial e de bem-estar social), ou como o *Kibutz*, experiência comunitária única, que apesar da crise existencial que enfrenta hoje, se afirmou como exemplo inédito de convivência social em bases voluntárias de igualdade e democracia participativa.

Mas no que toca ao desenvolvimento físico, ou mais especificamente à arquitetura, pouco se havia feito que pudesse se considerar realmente como tal: as construções que começam a surgir nessa época denotam fracas tentativas de





imitação do "grande mundo", com um vocabulário que se constitui num mal-pronunciado e um tanto ingênuo linguajar eclético. Buscavam-se raízes "orientais" que não sendo realmente próprias, traduziam-se em idealizações um tanto grotescas e simplistas de imagens de "mil e uma noites". Ou usava-se um léxico neo-clássico rudimentar, mal assimilado seja devido à falta de habilidade artesanal, seja por um desconhecimento básico da cultura arquitetônica do ocidente, que pouco havia afetado o ambiente judaico russo de onde os primeiros imigrantes provinham.

Hoje, os remanescentes dessa arquitetura que resistiram às demolições provocadas por um desenvolvimento pouco respeitoso do passado, são olhados com outro critério e com maior sentido de preservação. Também se conhecem deste período alguns casos de boa arquitetura, e seus autores saem agora do anonimato em que se encontravam (Alexander Baerwald, Josef Berlin etc), injustamente ignorados pelos "círculos oficiais" do ensino e da crítica, mais inclinados para tendências, de moda do que para expressões genuínas de uma época.

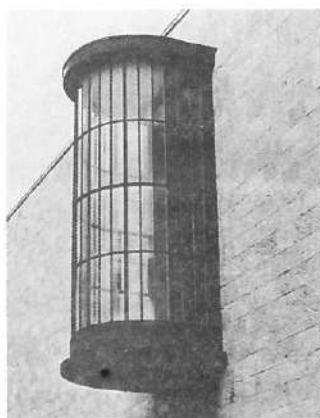
Mas é como dito na década de 30, que se verifica uma combinação de fatores em que se somam a afluência de uma imigração em números já bem mais significativos, a aparição de programas construtivos de maior âmbito, e a ocorrência de profissionais dotados de horizontes mais abertos e mais largos.

A facilidade de assimilação dos postulados e dos recursos visuais do *estilo internacional* deve-se também a motivos menos teóricos e mais prosaicos ou materiais: eles se adaptavam muito melhor à realidade local, que era de penúria e escassez de materiais, de mão de obra pouco treinada em trabalhos de acabamento sofisticado, de necessidade premente de dar respostas simples e dignas às novas exigências de habitação e serviços públicos.

Mas é interessante notar que destes fatores de restrição nasce uma arquitetura de formas geométricas elementares e puras, que a forte luminosidade da atmosfera e o impacto preponderante dos raios solares põem em valor e em vibração. E como elementos típicos do estilo internacional (pilotis, planta livre, janelas contínuas) se integram com naturalidade no ambiente ainda árido e no clima inóspito, estabelecendo uma associação figurativa entre o meio construído e o espírito pioneiro do país.

É no terem apreendido esta característica básica e no terem sabido usar este fator natural como instrumento poético de composição, que reside a grande qualidade dos arquitetos israelenses daquele período; artistas de qualidade, que a pobreza de condições obrigou a atitudes moderadas e austeras, mas nem por isto menos válidas e dignas de respeito: nomes como Richard Kaufman, Leopold Krakauer, Shmuel Mistotchkin, Sam Barkai, Milek Dikols, Benjamin Tchlouov, Josph Noufold, Ariw Sharon, Dov Karmi, Zeev Rechter — se ligam a este período "heróico" da arquitetura israelense, não só deixando um documento de sensibilidade e talento, como também transmitindo uma mensagem de fé e integridade. Mensagem que atinge talvez seu ponto culminante na figura de Erich Mendelson.

Possuidor de um *record* muito pessoal dentro do Movimento Moderno, Mendelson havia se afirmado como expoente da corrente expressionista dentro desse movimento. A diferença dos outros mestres, ele utilizava a tecnologia e os materiais contemporâneos com menos severidade formal, permitindo-se certas liberdades em direções que poderíamos definir como simbólicas e expressivas. Não menos do que em algumas de suas obras (a torre-observatório de Einstein em Potsdam, as lojas Schocken em Stuttgart, o Columbus Haus em Berlim), esta tendência é evidente nos famosos esboços em branco-e-preto de arquiteturas às vezes



Figuras
19
Hospital Hadassah
Jerusalém 1936-37
Arq Erich Mendelsohn
20
Hospital Hadassah
Jerusalém 1936-37
Arq Erich Mendelsohn
21
Hospital Hadassah
Jerusalém 1936-37
Arq Erich Mendelsohn

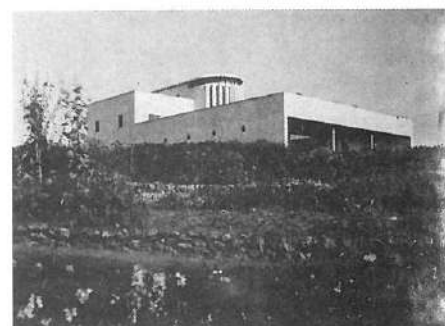
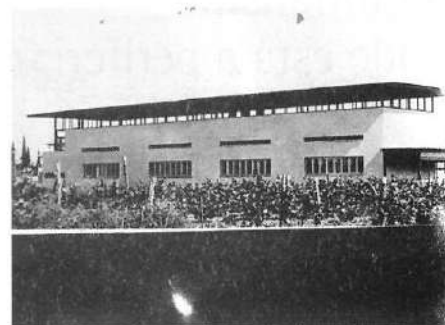
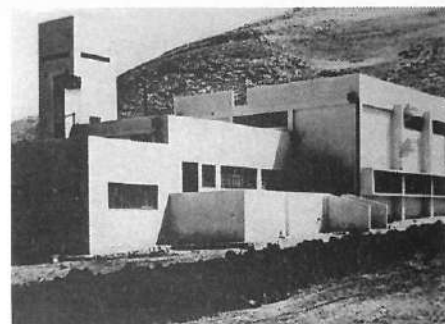
Nesta página
22
Residência, Haifa 1935
Arq Y Sirkin
23
Edifício de escritórios
Jerusalém 1936-37
Arq Erich Mendelsohn
24
Biblioteca Schocken
Jerusalém 1936
Arq Erich Mendelsohn
25
Refeitório coletivo
Kibutz Tel Yosef, anos 30
Arq Leopold Krakauer
26
Hospital Hadassah
Jerusalém 1936-37
Arq Erich Mendelsohn

27
Refeitório coletivo
Kibutz Beit Alfa, anos 30
Arq Leopold Krakauer
28
Edifício Escolar
Kibutz Degania 1930
Arq Richard Kaufman
29
Residência Weizman
Rehovot 1936
Arq Erich Mendelsohn

imaginárias, às vezes verdadeiras vistas em antecedência com admirável precisão.

Em Israel o discurso de Mendelson se faz à primeira vista menos polêmico, mais conforme às mesmas limitações austeras já citadas. Mas a um exame mais ponderado descobrimos que atrás de um mimetismo com o uniforme ambiente de Jerusalém (caracterizado pelo uso generalizado da calcárea rosada), encontramos em Mendelson um tratamento de extrema criatividade: com gestos sóbrios, empregando com objetividade princípios básicos de projeção funcional e de respeito às características de clima, e recorrendo a poucos e equilibrados expedientes de acento expressivo que se acrescentam à severidade de linhas e de volumes, ele nos deixa não muitos exemplares de sua arquitetura um legado de entrosamento correto e sensível com o panorama, e de coerência e honestidade profissional de que muito sentimos a falta na confusa colocação filosófica dos arquitetos de hoje.

As condições dos anos 30 desabaram para direções extremas nos anos 40, fazendo cessar toda atividade no campo da arquitetura e pondo fim a este singular fenômeno "periférico" do Movimento Moderno. Seguiram-se os anos trágicos do Holocausto, da guerra de independência e da grande imigração. A Israel que emergiu destes traumáticos acontecimentos já era completamente diferente, e os problemas



que teve que enfrentar a nível nacional, numa escala numérica agora incomensuravelmente maior, puseram de lado preocupações de ordem "secundária" que cediam lugar na estrita escala de prioridades a exigências muito mais urgentes e primárias.

Mesmo assim assistimos a notáveis esforços em matéria de planejamento e habitação — esforços que em grande parte estabeleceram o caráter e o ambiente físico israelense pelas duas décadas seguintes. Não faltaram erros e pecados, cujas consequências físicas e sociais ainda hoje são sentidas e estão no centro da discussão arquitetônica e urbanística.

No confronto com a complexa problemática econômica, social, humana, técnica etc, a arquitetura de Israel — embora já detentora de um lugar no espectro da produção contemporânea — não conseguiu se definir com uma linguagem própria, e segue na esteira das tendências vingentes e "em moda" nos grandes centros internacionais.

Mas o patrimônio ético e estético da Bauhaus e do Movimento Moderno permanece como um alicerce incorporado e verdadeiro, que a nossa e as futuras gerações de arquitetos têm o dever de apreender e divulgar, no desafio dos programas construtivos de um país em constante renovação, com soluções que sejam não só práticas como também marcos dentro de um horizonte cultural.

Hannes Meyer e o regionalismo

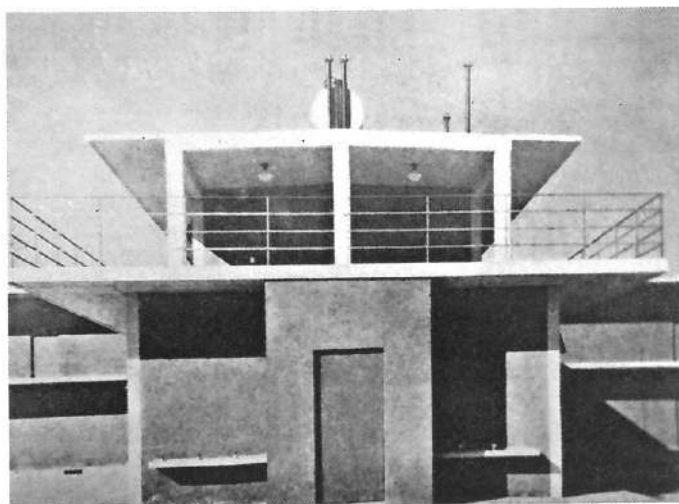
Onde está a periferia?

Adrián Gorelik é natural de Mercedes, província de Buenos Aires. Arquiteto, doutorando em história na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires – FADU-UBA. Entre 1989 e 1994 foi bolsista do CONICET e recebeu subvenção da *Academia Schloss Solitude* de Stüttgart. É pesquisador do *Instituto de Arte Americano de Investigações Estéticas Mario J Buchiazzo* (FADU-UBA) e membro do Programa de história das idéias, dos intelectuais e da cultura do *Instituto de História Argentina e Americana Dr E Ravignani* (FFYL-UBA). É membro do Conselho Editorial da revista *Punto de Vista* de Buenos Aires. É autor de *La sombra de la vanguardia. Hannes Meyer en México, 1938-1949*, Proyecto Editorial, Buenos Aires 1993, em colaboração com Jorge F Liernur e de numerosos artigos em revistas diversas.

Tradução
Flávio Arancibia Coddou



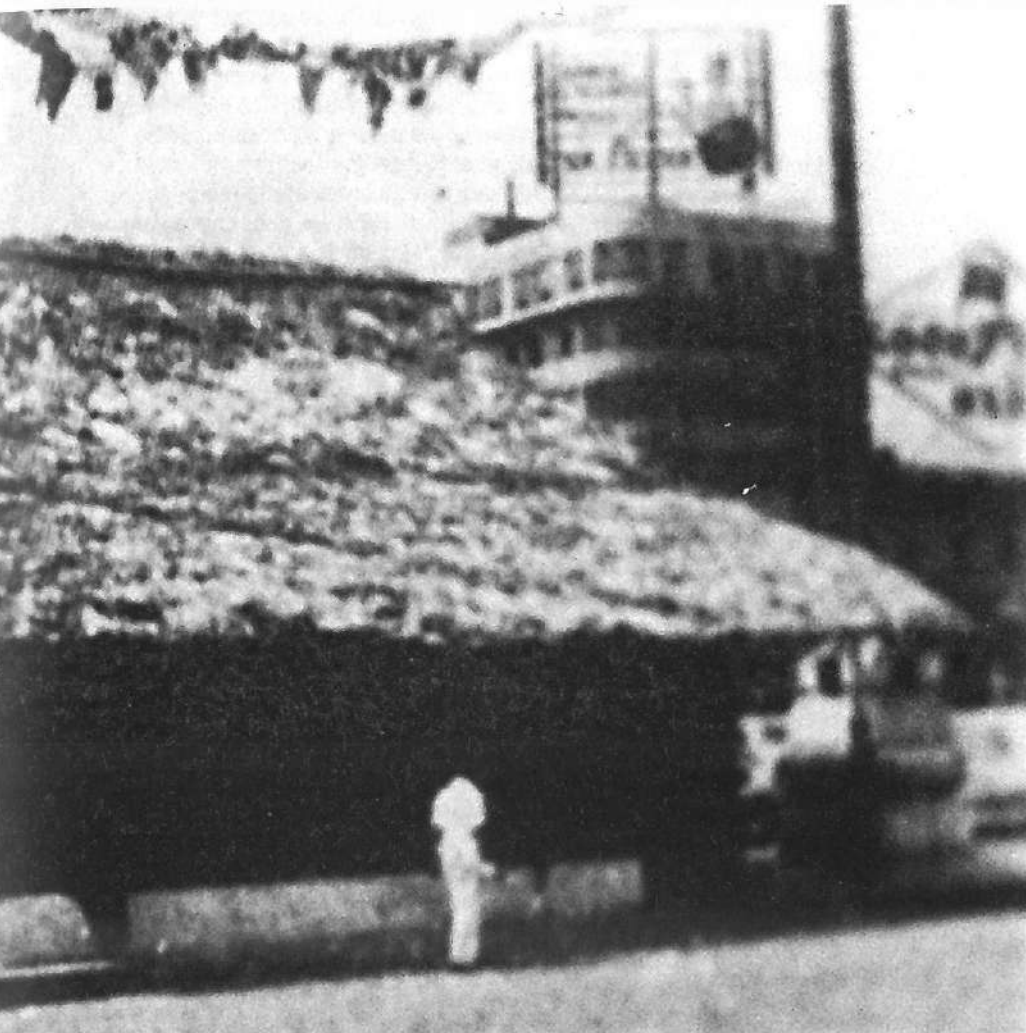
Exterior da escola rural tipo para a Huasteca veracruzana, construída por Meyer como modelo e exposta na Praça das Belas Artes durante a exposição do CAPFCE



Escola na colônia Pro-Hogar, México 1932
Arq Juan O'Gorman



Escola primária em Cuauhtepic, México 1932
Arq Juan O'Gorman



Adrián Gorelik

A pátria está em declínio. Aprendemos o esperanto. Tornamo-nos cosmopolitas. (...)

Cada época exige sua própria forma. Nossa missão é a de dar ao nosso novo mundo uma forma nova com meios modernos. Mas nosso conhecimento do passado é um peso que cai sobre nós (...)

A arquitetura já não é a continuação de uma tradição (...)

A forma construtiva não é peculiar de nenhum país; é cosmopolita e é a expressão de uma concepção internacional da arquitetura. A internacionalização é uma prerrogativa de nosso tempo.

Hannes Meyer, Zürich 1926

A arquitetura terá que se interacionalizar pela simples razão de que o homem se universaliza cada dia que passa (...)

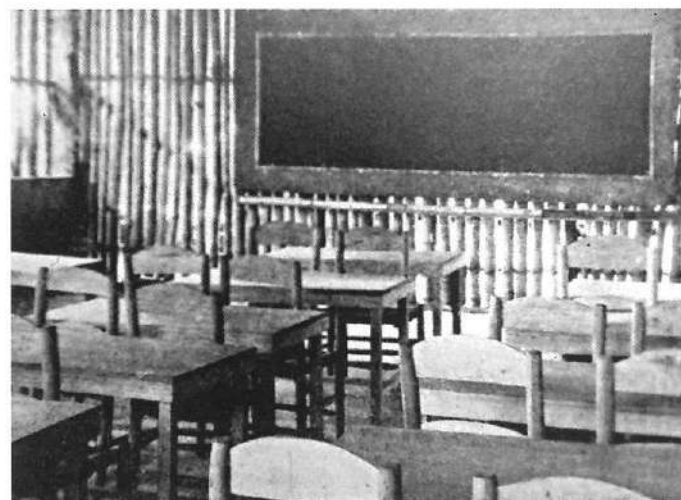
Não seriam por acaso, o concreto armado e o aço estrutural, sistemas de construção internacional?

Juan O'Gorman, México 1933

O grito que pede uma 'arquitetura internacional' (...) é a expressão de um sonho esnobe daqueles estetas da construção que deliram com um mundo arquitetônico uniforme de vidro, concreto e aço (incentivando os trustes do vidro, do concreto e do aço) desligado de toda realidade social.

Hannes Meyer, México 1938¹

Interior da escola rural tipo para a Huasteca veracruzana exposta na Praça das Belas Artes



1
As fontes das citações, em ordem, são:

Meyer, H *El nuevo Mundo* (Die neue Welt, 1926) in *El arquitecto en la lucha de clases* Gilí, Barcelona 1972

O'Gorman, J *Conferencia en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos* México 1933, reproduzido in Prampolini, I R *Juan O'Gorman, arquitecto y pintor UNAM*, México 1982

Meyer, H *La formación del arquitecto*, conferencia ditada na Escola Nacional de Arquitetura, Academis San Carlos, México, em sua primeira visita em setembro de 1938, in *Arquitectura y Decoración* nº12, México outubro de 1938

Analisamos exaustivamente a presença de Meyer no México em Gorelik A e Liernur, J F *La sombra de la vanguardia, Hannes Meyer en México, 1938-1949* Proyecto Editorial, Buenos Aires 1993

2
Ver González Lobo, C *Arquitectos en México durante la cuarta década: el Maximato, el Cardenismo in Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana en el siglo XX: 1900-1980* (vol 2) in *Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico* nº 22-23 SEP-INBA, México 1982

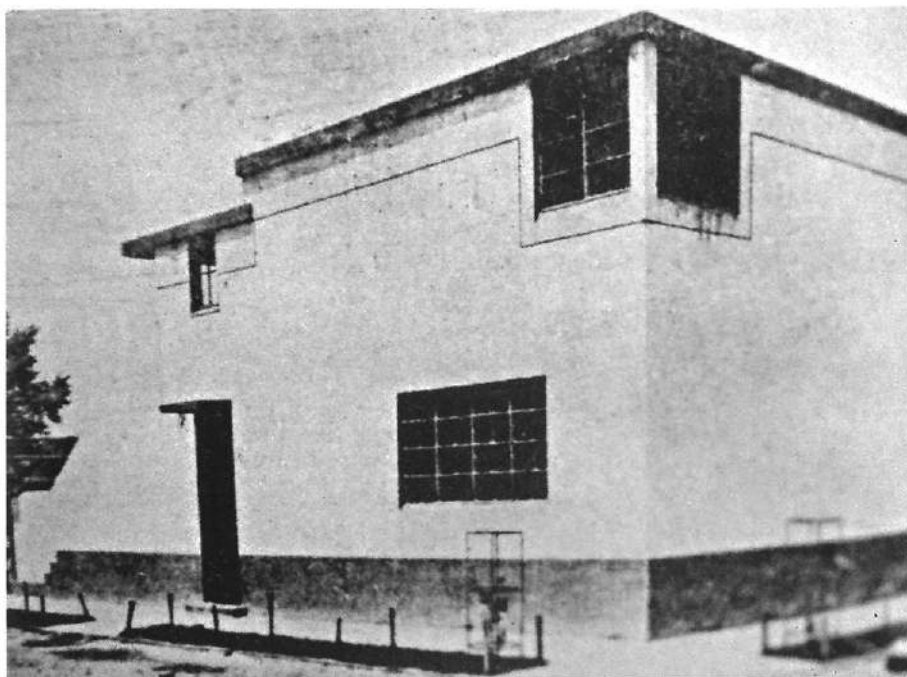
É notável o jogo de caixas chinesas que emerge do contraponto de citações: o vanguardista europeu na sua melhor representação, chega ao México da primavera Cardenista para refutar a experiência da vanguarda local que, na frase de O'Gorman, parecia todavia inspirar-se no próprio Meyer de 1926. Jogo de caixas chinesas que também se produz entre o que dizem as citações e as posições de quem as enunciam: é evidente que o problema da universalização dos modelos está implícito como questão na arquitetura moderna desde seu início, independentemente de quais foram os centros e periferias respectivas, e quais foram as posições particulares que quiseram se universalizar. Quando em 1941 Hannes Meyer publica no México um artigo sobre o regionalismo na Suíça, usando como alvo de estudo a obra mais facilmente identificável de arquiteturas vernaculares de regiões mexicanas, aparecerá exasperada essa vocação universalizadora a partir da figuração regionalista. O centro aponta agora à condição de "mosaico de elementos locais e regionais" que segundo Meyer caracterizariam igualmente o México e a Suíça, procurando mais do que ligar centro e periferia, dissolver a própria noção de uma relação subordinada, além de ligar desenvolvimento econômico não à modernização central mas à particularização local, e cultura à expressão nacional e popular.

Não podemos aqui desenvolver in extenso a quantidade de questões suscitadas pela presença de Hannes Meyer no México, a gama de conflitos que o levam ali e as razões de seu modo peculiar de adaptar-se ao clima político-cultural mexicano da década de 1940. Mas seu exemplo, sua mudança de posições, as



Sanatório para tuberculosos, Huipilco México 1929
Arq José Villagrán García

Casa experimental tese de 1930
Arq Juan Lagarreta



polêmicas contra o vanguardismo local e seus vínculos com o regionalismo, nos permitem tentar fixar algumas dessas questões e sua complexidade, em um processo específico de contato e comunicação cultural. Tentaremos, em primeiro lugar, entender algumas das lógicas históricas que ligam uma citação à outra.

Há uma linha de explicação interna à história central da arquitetura. Como se sabe, entre 1926 e 1938, entre a primeira e a última citação de Meyer, transcorreu um tempo muito especial no debate internacional: a emergência no começo da década das preocupações regionalistas de Le Corbusier, que reestabeleceriam o tema do local na América Latina a partir de exemplos como o projeto da casa Errázuriz no Chile (1930), ou como suas casas mediterrâneas; a aparição dos fenômenos da New Tradition, usando o termo com o qual Henry Russel Hitchcock, em 1929, tentou compreender o "historicismo modernista"; a consagração das arquiteturas modernas nacionais (que podem ser chamadas assim precisamente por pertencerem à periferia), como a do Brasil ou Finlândia — e não nos esqueçamos que uma causa de sua consagração internacional se produzirá um ano após a chegada de Meyer ao México, na Feira Mundial de Nova York de 1939. Mas, especificamente, a própria

experiência de Meyer também passa por um período muito especial: são os anos de sua atividade na União Soviética (1931-1936), marcados pela revalorização stalinista do nacional e a revisão completa das posições do vanguardismo da Europa Central; Meyer trabalha, em contrapeso, em longínquas regiões do oriente soviético, onde o tema da particularidade ("nacional em forma e conteúdo") será especialmente enfatizado. E assim mesmo, em 1938, Meyer sem dúvida empunha o regionalismo como arma para condenar, a partir do México, seus ex-colegas da Bauhaus como Gropius e Mies, que nos Estados Unidos emblematizam a experiência modernista que vinha sendo divulgada como Internacional Style, acompanhando a progressiva norte-americanização da cultura arquitetônica do pré-guerra.

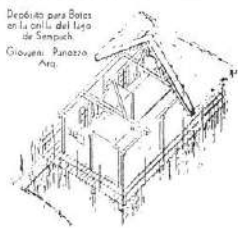
A escolha dos EUA por Gropius e do México por Meyer é mais um dos elementos que permitem pensar na arquitetura moderna entre o centro e a periferia: que centro e que periferia? O que significavam os Estados Unidos para esses arquitetos alemães? É evidente que o *amerikanismus* tem significados complexos, que vão além da celebração da pura técnica. E assim o México até então tinha representado para a arquitetura ocidental apenas um lugar a mais na procura do sul, sem dúvida não muito diferente da Califórnia de Neutra; porém em 1938 Meyer não tem interesse pelo trópico como tal, como a realização do mito vanguardista do bom selvagem ao sol, mas como um lugar da Revolução — e nesse sentido o México de 1938, com suas expropriações petrolíferas e sua reforma agrária, no auge do Cardenismo, oferecia sem dúvida a ocasião única de dar vida àquela espécie de arquiteto comprometido, em extinção depois da frustrada experiência das brigadas vermelhas na URSS. Meyer encontra no México — como possivelmente Eisenstein havia encontrado anteriormente — uma espécie de União

Soviética virgem, que permitia conservar tanto o encanto como o fervor dos anos vinte; um centro para o arquiteto revolucionário.

Mas poderia ser tentada outra linha de explicação, desta vez propriamente periférica, que buscasse na história da arquitetura mexicana a relação entre a frase de O'Gorman de 1933 e a de Meyer de 1938; que permitisse entender, digamos, a recepção da frase de Meyer numa paisagem cultural já estabelecida. Mais do que uma interpretação político-ideológica desse confronto específico (internacionalismo modernista versus realismo nacional; trotskismo versus comunismo — e sabe-se que essas posições confrontaram O'Gorman e Meyer no México), nesses anos a cultura arquitetônica mexicana de vanguarda oscila entre ambos pólos de acordo a alinhamentos produzidos pela efervescente reformulação do Estado e sua demanda crescente de integração. Não deve-se esperar por Meyer para que se note a ruptura: já em 1933, nas célebres Plásticas organizadas pela Sociedade de Arquitetos Mexicanos (SAM) poderia ver-se um princípio de ruptura entre duas facetas: uma da vanguarda apegada ao momento inicial da construção do Estado pós-revolucionário (com o governo de Calles e Maximato, 1924-1934), e outra cujas preocupações anunciam a tendência do Cardenismo (1936-1940).² Mas, insisto, não é uma virada vinculada nem à mudança política nem a processos de reforma cultural do aparelho do Estado: do mesmo modo que o primeiro funcionalismo é



Detalle para Botes en la cilla del lago de Sempuch. Giovanni. Palazzo. Ara.



EL REGIONALISMO EN LA EDIFICACION DE LA VIVIENDA SUIZA

Por HANNES MEYER

Capa utilizada por Hannes Meyer para seu artigo sobre regionalismo publicado no México em 1941

Antiga construção escolar tropical em Chiapas, México



3 Posição que sintoniza com a intervenção de uma personagem central nessa história, como é Mauricio Campos, quem nas Plásticas de 1933 oferece à SAM um Plano de Ação no qual o Estado realizaria um "estudo completo dos costumes, climas e procedimentos construtivos em todo o país", citadas ambas em González Lobo, C op cit. Campos terá um papel protagônico, como interventor na Escola de Arquitetura e como presidente da SAM, na política cultural do Cardenismo e na acolhida oficial a Meyer em 1938

4 O'Gorman, J Conferencia... op cit

5 Segundo a interpretação profunda de Werneck Vianna, atrás da aposta às "vantagens do moderno e as vantagens do atraso" na América Latina encaixaram-se direitas e esquerdas, coesas pela crença no Estado como garantia simultânea da modernização e da identidade nacional; **Ventajas de lo moderno, ventajas del atraso** in Aroceno, F e León, E de **El complejo de Próspero Vintén**, Montevideo 1993

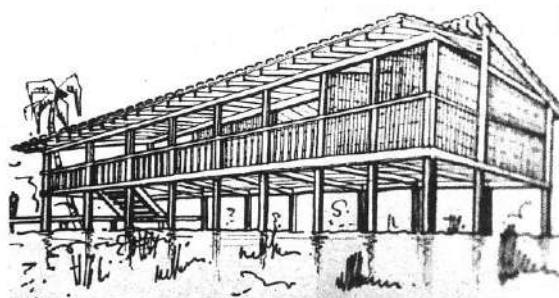
parte do programa modernizador Callista, a tendência regionalista emerge de mudanças na concepção e as prioridades do Estado; e essa base comum de sujeição à lógica da construção estatal é o que fará possível a homogeneização posterior de todas as vertentes em uma arquitetura de síntese no final dos anos quarenta: a chamada Escola Mexicana de Arquitetura.

O primeiro funcionalismo foi a expressão pioneira e clássica da vanguarda, como não acontecerá praticamente em nenhum outro país latinoamericano, que combina radicalidade técnica, compromisso político e participação ativa no Estado. Já se escreveu muito sobre essa notável e precoce experiência dos jovens funcionalistas radicais, O'Gorman, Legarreta e Aburto, cujo início se deu em 1925, com a responsabilidade de José Villagrán García, principal referente dessa iniciativa, em terminar o Instituto de Higiene de Popotla. A arquitetura entra em cena como símbolo do final da etapa destrutiva da Revolução, e da possibilidade da incumbência do Estado na construção de uma nova sociedade. Essa nova geração proporá a integração da sociedade a um mundo que eles mesmos estão desenhando: sua arquitetura tenta provar que tal integração é um salto positivo imprescindível, cujo êxito reside na sua execução técnica mas cujo objetivo é a recuperação de uma harmonia perdida pela comoção revolucionária; a garantia de ambos é o Estado.

As Plásticas de 1933 podem ser compreendidas assim, no marco da comoção que produziu o lugar público privilegiado a partir de onde esses jovens radicais

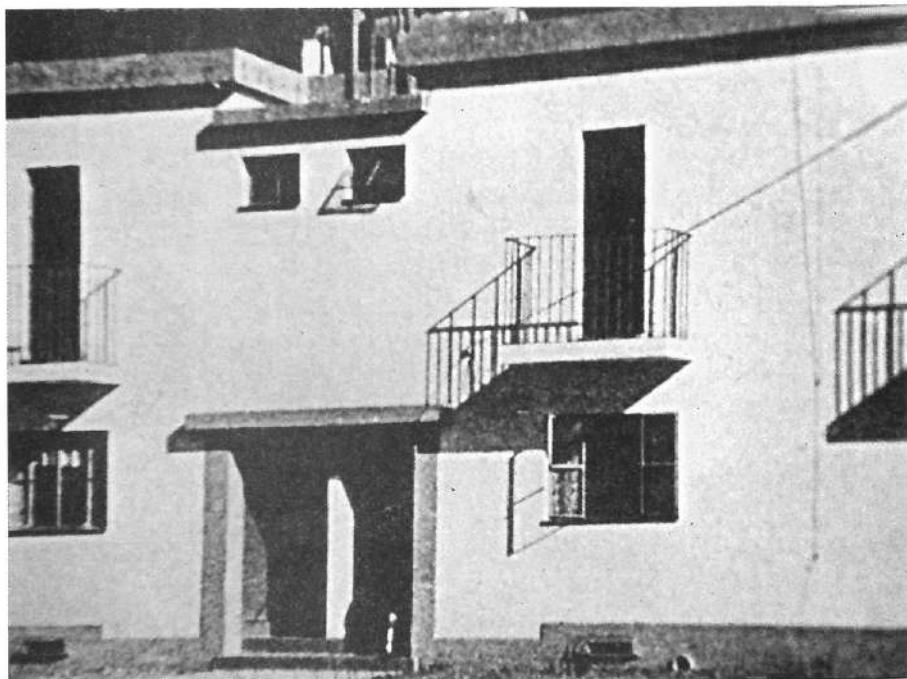


Casa para trabalhadores em Irapuato México 1939 Arqs Enrique del Moral e Marcial Gutiérrez Camarena



Hannes Meyer fotografado junto a um painél da exposição

Escola rural tipo com cais Estado de Tabasco, México, Plan CAPFCE 1944-46, Arq Pedro Ramírez Vázquez



enunciam seus postulados, como uma pugna sobre os limites da intervenção estatal na vida pública, entre defensores da profissão liberal e propulsores da integração institucional no Estado; polêmica análoga à contemporânea polêmica entre autonomia universitária e educação socialista: intelectuais que levantam as bandeiras da individualidade humanista, sendo enfrentados por quem pretende a dissolução da figura tradicional de intelectual em uma gestão técnica planejada a partir do Estado em função de um diagnóstico das necessidades sociais. Mas aqui aparece, do lado dos estadistas, o novo divisor de águas mencionado anteriormente. Refiro-me à intervenção de Aburto nas Plásticas, onde estabelece modalidades diversas de ação pública: reivindica para o Estado uma ação que não seja mera resposta técnica, senão que seja capaz de estudar "a vida dos homens em suas comunidades", com uma "penetração sensível, para captar mais profundamente os costumes".³

Não se trata, na verdade — ou não somente — de regionalismo pobre versus internacionalismo técnico, senão que dentro da vanguarda começa a delinear-se o interesse pela nova realidade que a política agrária de Cárdenas entre 1935 e 1938 rapidamente legitimaria, exaltando a

visão civilizatória da intelectualidade urbana do Maximato. A ambição de integração pós-revolucionária do funcionalismo tinha oposto seu programa homogenizador à concentração mítica de um índio puro do primeiro muralismo vasconceliano; esse novo regionalismo procurará voltar a registrar a diferença, mas desta vez, supõem, para reconhecer o povo não como mito, porém na sua realidade.

É nesse sentido que a cultura vanguardista tenta transformar uma técnica como linguagem do nivelamento em uma técnica capaz de expressar a diferença; transformar a confiança em uma harmonia derivada da civilização, a confiança em uma harmonia derivada da cultura. O'Gorman afirmava que a arquitetura do povo era sempre igual "devido à utilização de uma mesma forma para resolver as necessidades semelhantes", e isso permitiria abstrair-se de suas "imperfeições" para pensar essa arquitetura como antecedente inspirador de outra perfeita, racional, de valor universal, que servisse para resolver cientificamente a questão da habitação popular; já que, perguntava-se retoricamente, "... porque (as casas do povo) são mal feitas e desiguais, tortas e imperfeitas, vamos admitir que nisso está seu encanto?"⁴ As novas propostas de habitação operária e rural pretenderão, em troca, justamente a recuperação desse encanto. Aburto mostra em Jiquilpán, por exemplo, em 1936, a tentativa de combinar indícios chaves da modernização, como a instalação da rede de água e o traçado de estradas (cujos valores modernos o callismo teria potencializado figurativamente), com indícios culturais da comunidade local, chegando até o limite do kitsch: igualmente como o funcionalismo, o regionalismo crê aproveitar desse modo das "vantagens do moderno e das vantagens do atraso"; a diferença está firmada não mais por meio da abstração, mas sim por mimese.⁵

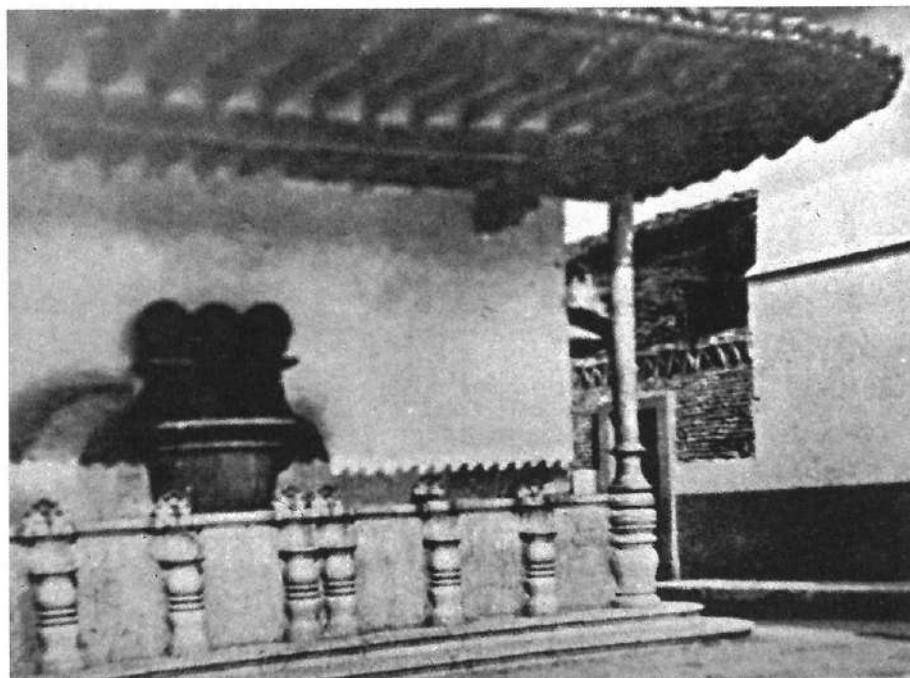
No desenvolvimento da agricultura na Revolução, uma certeza parece se generalizar: a função social da arquitetura não pode ser realizada se a habitação do camponês não consegue ser bela, nos termos de sua própria e autêntica cultura. E isso já soa familiar para quem conhece os termos do debate soviético dos anos trinta, tanto que a questão de recepção de Meyer no México pelos herdeiros das Missões Culturais vasconcelianas se resolve rapidamente. Meyer emblemata no México a busca de compromisso entre Plano e Regionalismo e, sobretudo, demonstra a lógica vanguardista da tendência regionalista: a lógica de sujeitar a técnica às necessidades do Estado, de pensar a cultura como política cultural. Esses dois aspectos aparecerão com toda clareza nos Planos públicos nacionais dos anos quarenta e cinquenta, nos quais Meyer tem diferentes graus de participação: especialmente no Plano de Escolas do CAPFCE, onde uma quantidade de arquitetos das mais diferentes tendências lançam-se sobre uma experimentação expressiva intensa de formas regionais no marco de um projeto fortemente centralizado (sobre a importância simbólica das escolas, não devemos esquecer que já em suas conferências de 1938, Meyer discutia especificamente com as escolas de O'Gorman, a mais clara representação do Estado Callista).⁶

Porém se isto permite rever a versão que enfatiza o deslocamento de Meyer no contexto mexicano desses anos (seja tanto porque é sustentada a idéia de um discurso muito avançado de um Meyer que enfrenta um México incapaz de ouvi-lo, passando-se desapercibido pela inflexão



Casa em Jiquilpán,
México, 1936-39
Arq Alvaro Aburto

Fonte de água em
Jiquilpán, México
1936-39
Arq Alvaro Aburto



6
 Dizia Meyer em 1938, refutando explicitamente a obra da vanguarda mexicana: "Debaixo da máscara de um pretendido modernismo", o edifício escolar situado na mais densa selva é executado em concreto, quando seguramente a madeira e o tijolo de barro como materiais locais teriam permitido uma solução mais econômica e mais natural...". in **La formación del arquitecto**, op cit. Sobre a participação de Meyer nos planos nacionais, ver nosso **La sombra de la vanguardia. Hannes Meyer en México. 1932-1949**, op cit. É fundamental o papel desses planos na cristalização de uma arquitetura que é capaz de sintetizar, no seio do Estado, as tendências radicalmente opostas nos anos trinta da arquitetura mexicana, processo do qual, por diferentes razões que são impossíveis de serem abordadas aqui, Meyer fica excluído. A partir de 1938, no fim do Cardenismo (fim da agitação

nacionalizadora, entrada na Segunda Guerra — mudanças que, segundo a formulação específica de Halperin, conseguiram que em menos de uma década o México socialista resultara no país que melhor soube adaptar-se ao clima do capitalismo na América Latina), o Estado conseguirá uma integração com êxito da vertente modernista e a regionalista, convertendo o Plano em âmbito flexível de inserção de posições ideológicas e disciplinares contrapostas, capaz de suturar as profundas rupturas por que vinham passando a disciplina e a sociedade há décadas. Nessa integração, o radicalismo técnico se 'sacrificará' para ver realizar precisamente aquilo pelo que havia lutado desde o início da década, e o regionalismo conseguirá uma legitimação expressiva da arquitetura moderna mexicana. Dessas e de outras integrações fala, de um modo melhor, a arquitetura de Villagrán García desde o final da década, como ponto de chegada e teorização de todas suas buscas: essa arquitetura que um cronista então qualificou acertadamente como "exponente digno de um México novo e homogêneo".

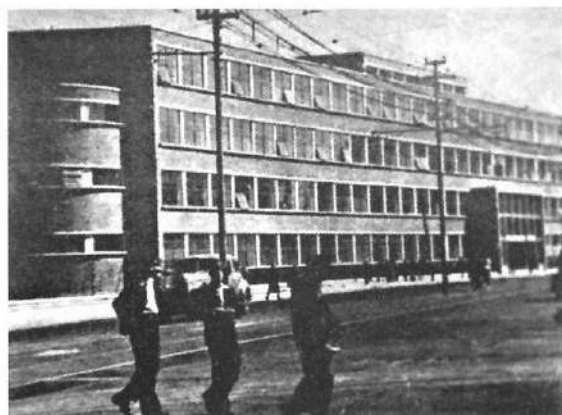
7
 Rama, A **La transculturación narrativa en América Latina Siglo XXI**, México 1982

8
 Cf Gorelik, A **Nostalgia y Plan: el Estado como vanguardia in Arte, Historia e Identidad en América Latina: visiones comparativas**, *Atas do XVII Colóquio Internacional de História da Arte* Instituto de Investigações Estéticas, Universidade Nacional Autónoma do México, México, no prelo

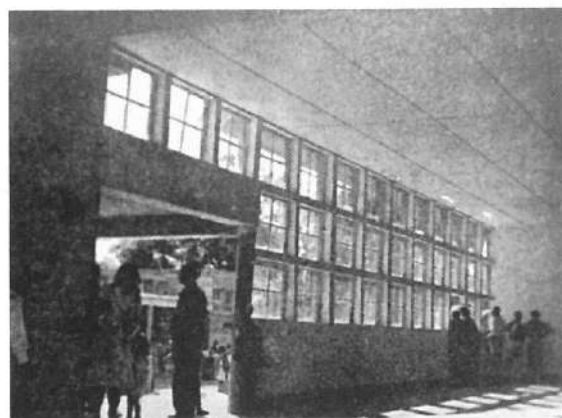
9
 Scalvini, M L e Sandri, M G **L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion** Officina, Edizioni, Roma 1984

regionalista de Meyer e o oposto de um modernismo funcionalista já assentado no Estado e carcomido desde o interior da vanguarda pela tendência regionalista; ou seja também pela sustentação da inadequação de Meyer às reais condições da situação mexicana, passando-se despercebido desta vez pela permanente adaptação de Meyer e sua funcionalidade às variações políticas do Estado pós-Cardenista), ao mesmo tempo deixa aberta uma quantidade de questões sobre as relações entre centro e periferia, entre regionalismo e modernismo.

Centralmente, põe em questão a relação de identidade entre periferia e regionalismo. Uma posição muito consolidada e hegemônica na crítica latinoamericana defende que a arquitetura regional é a manifestação direta do caráter essencial de um lugar: o clima, as tradições construtivas populares, os materiais locais. Esta posição, através de uma adaptação mais ou menos silvestre da teoria da dependência, vinculou essa arquitetura com valores de questionamento da periferia frente a um centro promotor de imagens homogêneas, e considerou-a como uma decisão existencial do arquiteto comprometido para sair da dependência através da recuperação do que é próprio, como o "segundo momento" em que o "colonizado estremece e decide recordar", usando uma frase de Fanon que vem de encontro a esse pensamento. Mas é muito pouco o que se pode avançar com essa hipótese, levando em conta a complexidade da



Escola da República de Costa Rica, México
 Plan CAPFCE 1944-46
 Arq José Villagrán García



Escola Normal Superior
 México, Plan CAPFCE
 1944-46
 Arq Enrique Yáñez

Escola primária urbana
 Jerez, Zacatecas, México
 Plan CAPFCE 1944-46
 Arq Roberto A Espinosa



construção cultural implícita nas arquiteturas regionais que encontramos na história; construção cultural que, enquanto analisamos detalhadamente a formação de uma corrente figurativa ou de pensamento, manifesta-se com contatos fluentes entre a arte e as idéias, os processos de transculturação figurativa modernista, ou seja, usando os termos de Angel Rama, as seleções, incorporações, invenções e redescobertas geradas pelo contato cultural entre diferentes centros e diferentes periferias.⁷

Em outra oportunidade vinculei estas questões ao que pode certamente ser considerada uma peculiaridade latino-americana no surgimento da arquitetura moderna: o decisivo papel do Estado na conformação das vanguardas locais, e a utilização da figuração modernista na construção de uma língua nacional; peculiaridade que gerou boa parte dos mal-entendidos que relacionam Meyer ao México.⁸ Mas para percebê-lo, para entender o papel construtivo das vanguardas americanas e a relação estrutural entre modernismo e regionalismo em seu processo histórico, é necessária uma revisão profunda do episódio das vanguardas européias; não porque tenha ocorrido o clássico mal-entendido dependente, no qual se importam figurações deslocando

no tempo e significado seus conteúdos históricos centrais, mas porque a América Latina ocupa um lugar ativo no próprio desenvolvimento das vanguardas históricas centrais: se a arquitetura foi o pólo positivo da dialética produtiva da vanguarda (essa dialética era sustentada por Benjamin que para entender a vanguarda tinha que traçar o arco que unira Breton a Le Corbusier), a América Latina, o sul, foi o pólo positivo da dialética espacial: foi o lugar onde a construção era mais inevitável do que possível. Assim entende-se também o itinerário alternativamente otimista e angustiado dos viajantes procurando interlocutores para executar esse mandato impossível já no centro: Segall, Le Corbusier, Meyer.

Por isso, para finalizar, talvez o mais importante seja estabelecer a necessidade de rever as diferentes posições que a historiografia latino-americana tem tido frente ao episódio de suas arquiteturas modernas, suas maneiras de relacionar os episódios locais aos movimentos internacionais. Em uma primeira fase, a historiografia reproduziu em cada situação nacional fragmentos mais ou menos fiéis do que Maria Luisa Scalvini caracterizou como o "paradigma canônico" da historiografia modernista internacional; ou seja, mostrou-se o surgimento do modernismo como estação heróica protagonizada pelos pioneiros que em cada país reuniam radicalidade estética com compromisso social.⁹ Em uma segunda fase, e sendo uma reação ao esquema redutor centro-periferia que aquele modelo implicava, no qual os episódios locais eram manifestações deslocadas espacial e temporariamente, de modo especular, dos modelos internacionais, iniciou-se um processo de revisão atento à originalidade dos modernismos próprios e ao descobrimento e à revalorização de todos os fenômenos arquitetônicos que, por não cumprirem os

requisitos supostos das tendências internacionais consagradas, tinham ficado fora do panteão da primeira historiografia; diminuído o prestígio do modernismo, esses episódios foram englobados a partir de diferentes óticas, mas nas em que primava a ênfase na análise no "apropriado" da "resposta ao contexto".

Mas juntamente com a referência internacional perderam-se duas coisas: a possibilidade de questionar a partir das experiências locais relevadas as suposições canônicas do modernismo central; ou seja, o que de fato ocorreu não foi uma inversão da valorização celebrando o que antes tinha sido desprezado como desvio, mas sim uma perda da possibilidade de pôr em dúvida a mesma norma sobre a qual esse sistema de valores estava montado. Por outro lado, perdeu-se a possibilidade de traçar relações entre os diferentes episódios do continente. E se numa primeira instância isso permitiu fugir das reconstruções essencialistas, tão freqüentes nas perspectivas latino-americanas; a longo prazo impede uma visão de conjunto que no caso dos modernismos poderia ser colocada como uma imposição quase por definição, não para detectar processos unívocos, mas sim para identificar em cada caso as equivalências e as rupturas dos diferentes modernismos e, sobretudo, das diferentes modernizações da região; para recuperar, ao mesmo tempo, uma visão unitária com os episódios centrais no marco de uma concepção mais complexa das relações centro-periferia e dos processos de transculturação que no seu interior foram produzidos.



Escola primária rural
Casacuran, Yuritzia
Guanajuato, Plan
CAPFCE 1944-46
Arq Enrique del Moral

Escola rural *Emiliano
Carranza* construída
pelos vizinhos
Toxtlacuya, Veracruz
México, Plan CAPFCE
1944-46
Arq Luis J Rivadeneyra



Tradição, modernidade e modernismo

A Romênia é um país que parece ter sido sempre culturalmente isolado nos rincões do Leste Europeu. Porém, no agitado período entre as duas guerras mundiais, vários artistas romenos deram contribuição significativa a movimentos de vanguarda como o Dadaísmo, que sacudiram a cultura européia. Além do poeta Tristan Tzara e do escultor Constantin Brancusi, o arquiteto e versátil artista Marcel Iancu teve um papel importante na introdução da vanguarda na Romênia. Iancu dedicou muito de sua carreira artística à integração das Artes. Seus trabalhos parecem definir-se por uma constante luta entre tradição e modernidade. Qual o grau de modernidade deste artista, que foi tão determinante para o Movimento Moderno na Romênia?

Qualquer vanguarda artística precede, por definição, a avaliação feita pela sociedade da qual procura reconhecimento. No início deste século, este fenômeno artístico reestruturou as categorias estéticas e os objetivos da arquitetura seguindo o método teórico *à la guerre comme à la guerre*. O *Fronde* estava violando insolente e os-

Marcel Iancu e a vanguarda romena

Anca Tomashevski Sandu é arquiteto e editor-chefe da revista romena *Arhitectura*

O presente texto, originalmente publicado no *Journal Docomomo* nº 10, publicação da *International Working-Party for Documentation of Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement*, novembro de 1993, pp 42-46, está sendo reproduzido com a autorização do editor e do autor. Agradecemos Ana Beatriz Galvão, coordenadora da seção brasileira do Docomomo, Salvador BA

Tradução
Maurício Masson

Anca Tomashevski Sandu



Art. Marcel Iancu

tentosamente, chocando por sua agressão, clamando por uma mobilização intelectual geral através de proclamações e panfletos, porque a Arquitetura deveria ser salva do oportunismo acadêmico, da esclerose e da imobilidade na rotina esteticamente dogmática. *Fora com a referência a Procufo, própria do convencionalismo burguês de estilos!* De repente a Europa artística estava cheia de animação. Grande alerta. Debates, polêmicas, negações e inovações. Desgraças e paixões. Os trompeteiros da vanguarda eram seguidos por prosélitos e epígonas, conservadores e oportunistas, por Jesuitas entusiasmados e mesmo por intelectuais irresolutos moderados. Com uma barulhenta discórdância ao estabelecido, eles conseguiram definitivamente sacudir os historicistas do conforto das certezas.

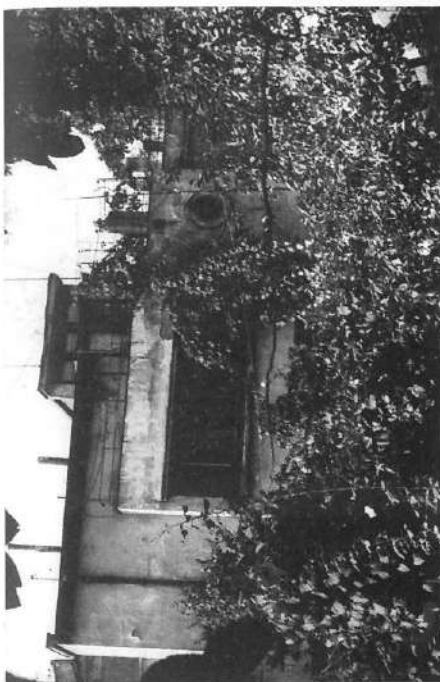
Figuras engraçadas, surpreendentes...

A Romênia, um país que sempre se sentiu isolado nos rincões do Leste Europeu, estava então, naqueles anos loucos, pela primeira e única vez, sincronizada com os abalos artísticos que chegavam dos centros culturais. Três nomes romenos de fama internacional iniciaram e codificaram a linguagem moderna nas artes romenas: o escultor Constantin Brancusi, o poeta Tristan Tzara e o arquiteto Marcel l'ancu — pintor, poeta, editor, designer gráfico, planejador urbano, ensaísta, desenhista, cenógrafo e escultor. Marcel l'ancu (Bucareste, 1895 — Ein Hod, 1984) era um estudante de primeiro ano na Politécnica de Zurique quando, em 14 de julho de 1916, a certidão de

nascimento do movimento Dadá foi assinada no Zur Waag Hall do Cabaret Voltaire. Nessa época, um primeiro show, de um grupo incluindo Tristan Tzara, Marcel l'ancu, Hans Arp, Hugo Ball, Oppenheim, foi apresentado... a pouca distância da casa onde Lênin estava pensando em outra revolução. Em 1917 foi aberta em Zurique a galeria Dadá, e Marinetti, Kandinsky, Apollinaire e Cendrars estavam presentes quando a peça de Oscar Kokoschka foi encenada — tudo num cenário fabuloso de Marcel l'ancu. Foi sobre este cenário totalmente original, feito de posters, máscaras e relevos abstratos em madeira, gesso e metal, que Jean Arp escreveu a ele de Paris em 1917: "Meu querido l'ancu, porque você não pensou em mais esculturas daquelas... figuras engraçadas, surpreendentes? Naqueles trabalhos você previu tantas coisas! Apenas você, só você estava certo, *apesar de sua arquitetura*, quando você previu os tempos de completa e livre decadência nas Artes."

Levando a vanguarda à Romênia

Marcel l'ancu voltou para casa em 1922, depois de ter recusado uma cadeira na Universidade de Munique e depois de participar do primeiro Congresso sobre Construtivismo — ao qual ele uniu-se — em Düsseldorf. Este mesmo ano marca outros eventos revolucionários nas altas cortes espirituais das Artes: o movimento Dadaísta, este estrondo de riso internacional, corrente de ar fresco, desapareceu sorridentemente, tão limpo quanto era em sua majestosa liberdade. Em Paris, o surrealismo nasceu de suas cinzas. Também em Paris, Le Corbusier estava construindo a Casa



Rua Negustori 27
Casa Lambru
Rua Negustori 27
1927

Fotografia da fachada na época da construção e atualmente

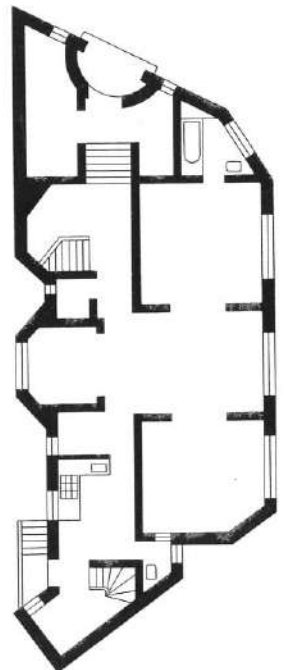
Ao lado
Planta piso térreo e planta piso superior

Ozenfant, projetando uma cidade de 3 milhões de habitantes e publicando **Por uma arquitetura**. Loos estava editando a coleção *Ins Leere gesprochen* e consultando a Casa Rufer e o bairro-modelo de Heuberg em Viena. E Henry Russel Hitchcock e Philip Johnson escreveram uma outra certidão de nascimento: **O Estilo Internacional. Arquitetura desde 1922.**

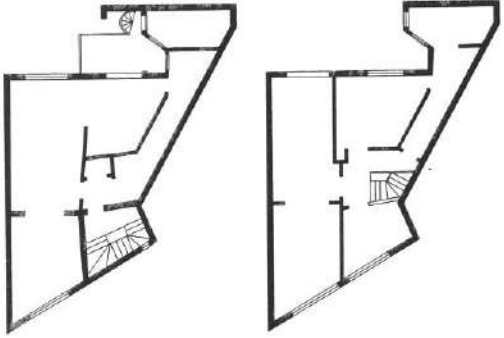
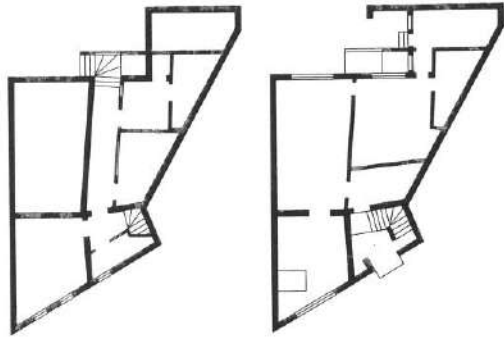
Naquele mesmo ano em Bucareste, Ion Vinea e Marcel lancaram o jornal de vanguarda *Contimporanul*. Imediatamente após sua publicação, os trabalhos que semearam o terreno para o Movimento Moderno foram publicados. Le Corbusier, Gerrit Rietvelt, Adolf Loos com sua casa para Tristan Tzara na Paris de 1925... tudo ficou logo conhe-

Edifício na rua
Oiteni 12
1925

Planta piso térreo



0 5



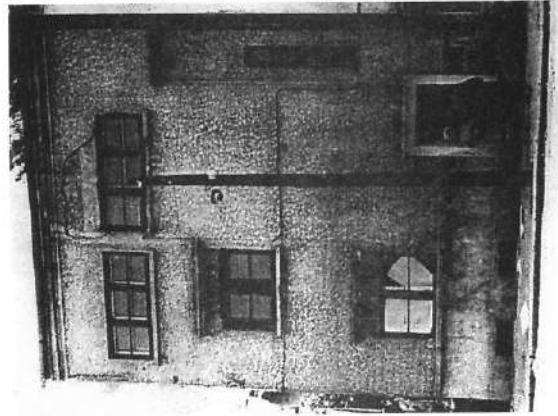
0 1



Edifício na rua
Ceres 17
Publicação do
projeto 1927

Planta do porão
Planta do térreo
Planta do 1º piso
Planta do piso
superior

O edifício foi
demolido



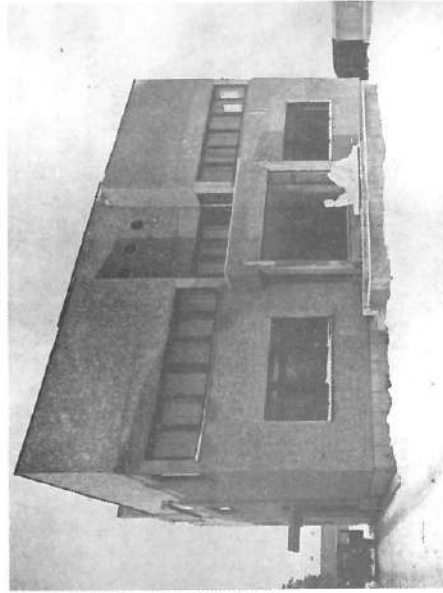
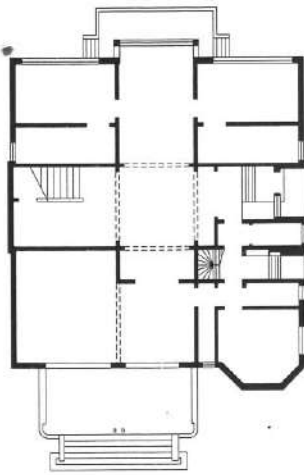
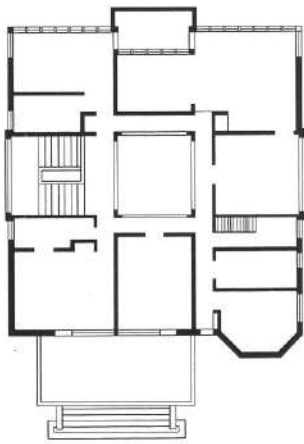
cido. Em termos de exclusividade, deveria-se mencionar que publicavam artigos que eram escritos por Le Corbusier, Auguste Perret e outros amigos de Marcel lancou, como Delaunay, Max Ernst, Hans Arp, Theo van Doesburg, André Breton, Jean Cocteau, Paul Eluard, Sartoris, Miguel de Unamuno... Marinetti visitou o grupo *Contimporanul* em 1926, devido ao seu interesse pelo periódico, que promovia a mais alta forma de vanguardismo: *integralismo* — uma síntese sincrética, afirmativa e construtiva das artes.

O primeiro a desenvolver uma consciência crítica das mudanças necessárias dentro do vocabulário arquitetônico no vanguardismo romeno é Marcel lancou. Horia Creanga, unanimemente considerado como a principal figura do modernismo romeno pelos críticos e pelos mais proeminentes arquitetos do entre-guerras, viu em Marcel lancou um modelo, mas ao mesmo tempo integrou seus trabalhos à corrente que eles aderiram. Eles entendiam que o vanguardismo, ganhando espaço no conjunto firmemente enraizado de formas

Casa Chihalescu
Rod Kiseleff 49
1931

Planta piso térreo
Planta piso
superior

Foto nos anos 30
e foto do estado
atual



exauridas, institucionalizadas há tanto tempo, tinha que ser tratado de um modo especial. Por esse motivo, Marcel lancou a maior parte de sua energia para desenvolver sua teoria sobre esses novos conceitos. Somente porque ele pavimentou o caminho, aqueles da segunda linha — em termos de gerações — puderam então criar as obras de arte, o que deu a um ou outro deles o estatuto do "maior" ou "um dos mais importantes".

A Kaaba no baile de carnaval

Por que Marcel lancou foi, juntamente com o conjunto do vanguardismo romeno, incondicionalmente assimilado com as tendências modernas?

Primeiramente, na Romênia a arqui-

tetura moderna não desenvolveu um longo período de "gestação"; de certa forma, teve um nascimento forçado, parecendo uma criança prematura com características muito bem definidas.

O que a literatura identifica como "a primeira residência cubista em Bucareste" são umas "villas" projetadas por Marcel lancou em 1925-1927. Naqueles dias, as cidades romenas entregaram-se a um caos de estilos balcânicos. Um estilo eclético acadêmico sofrendo de todas as influências possíveis era onipresente: de palácios cheios de dignidade a modestas casas de vagão nos subúrbios. Porém, deve-se mencionar que entre aqueles estilos também um novo estilo original romeno emergiu, atingindo um admirável nível de patrio-

tismo cultural local, ainda que muitas vezes com resultados desastrosos.

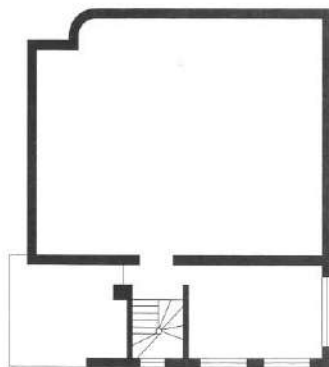
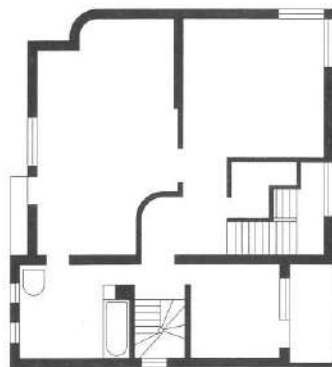
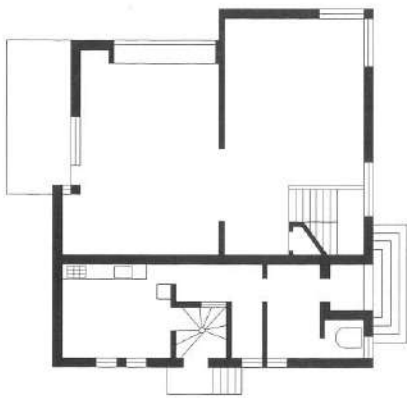
É contra este pano-de-fundo que temos que imaginar os volumes cubistas de Marcel lancou, disfarçados como a famosa *Kaaba* de Meca num baile de carnaval. Apesar disso, apenas em 1931, Creanga projetou o edifício ARO, que tornou-se emblemático para o Movimento Moderno romeno.

Um segundo argumento é baseado na teoria de Umberto Eco, de que qualquer movimento de vanguarda compreende dois estágios: um primeiro, de natureza mais destrutiva, que está concentrado em dissolver princípios formalizados obsoletos. Um segundo estágio, chamado experimentalista, objetiva a descoberta das formas do

novo, em termos de expressão. Porém, apenas juntos os dois estágios conferem vitalidade e veemência a este fator cultural ativo: a vanguarda.

Integrando o comum

Marcel lancou teve seu estágio "barulhento" nos anos iniciais, primeiro no abstracionismo materializado por ele em numerosas novas formas artísticas. Então, em flamejantes campanhas publicitárias, cheias de vereditos irrevogáveis, revelações e descobertas triunfais: "Fora com a arte, ela se prostituiu!", "Queime as pranchetas e faça maquetes!", "Arquitetura, um punhado de mausolêus gastos...", "Estilos, monstruosidades impotentes...", "Destrua o individualismo!" ... Tudo isso demonstra



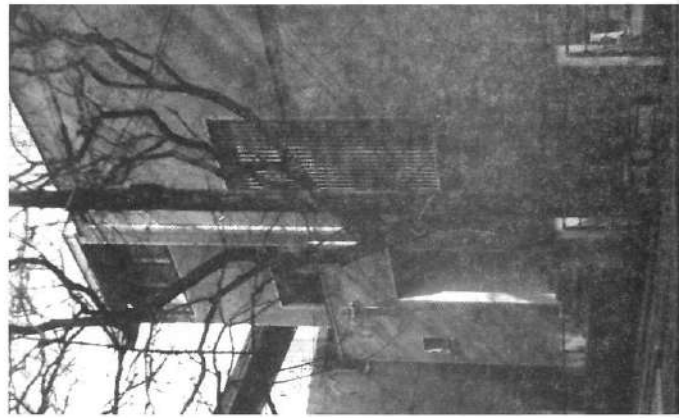
Casa Wexler
Rua Grigore
Mora 36, 1932

Planta térreo
planta piso
superior
Planta sótão



o nervosismo das mudanças artísticas, simultaneamente com o movimento de vanguarda internacional. Eles provavelmente surgiram em um impulso nihilista inerente à idade do artista, mas então o modernismo mesmo vivia sua adolescência. Toda a vanguarda dava a impressão de querer dar a última palavra.

Marcel lancu estava "explodindo" as convenções para dar a elas um novo conteúdo. Esta efervescência do inventor o fez revelar uma riqueza de valores sociais da nova arquitetura, assim como os fatores comuns a ser integrados com a estética: o conceito de funcionalidade, sinceramente apreciado para ser aplicado com a ajuda de novos materiais e técnicas. Porém, seu espírito rebelde nunca degenerou em inutilidades, em fúria ou destruição inútil, suas excentricidades nunca terminaram em ceticismo nem em um auto-orgulho de um individualismo incompreensível. Marcel lancu deu soluções construtivas, ele era espirituoso e otimista: "Arquitetura, a arte das relações espaciais, das razões volumétricas balanceadas..."

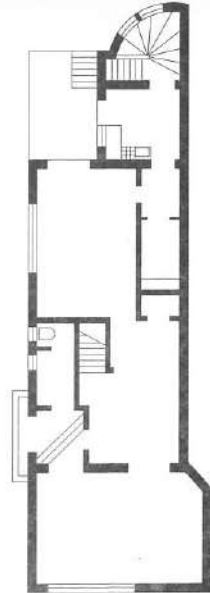
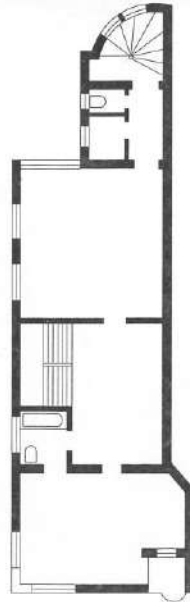


sujeita às leis orgânicas de sensibilidade e geometria..."; "urbanismo, objetivo social da arquitetura..."; "Estética, sentido utilitário do edifício...". Este foi o período de negação de Marcel lancu e sua ruptura com convenções culturais.

Filtro de tradições

Sua carreira como arquiteto praticante começou apenas com sua maturidade em termos intelectuais. É esta a motivação evidente, particular, que nos dá o direito de chamá-lo de um vanguardista cauteloso, ainda mais se olharmos os seus edifícios. Mas a verdadeira motivação é de uma espécie mais geral. Refere-se à flexibilidade de uma cultura periférica da maneira como a cultura romena apreciava as idéias européias e as aplicava à mais pragmática das Artes: arquitetura.

Semanticamente ou mesmo semioticamente, em termos de conteúdo e percepção, a arquitetura de Marcel lancu combinava com tradição, mesmo se o arquiteto pudesse não estar ciente disto. Ele era um filtro necessário da



Residência
Rua General
Ipatescu 4

Planta piso
superior
Planta piso térreo

tradição, especialmente em relação à vida rural.

Seus primeiros projetos para casas individuais em Bucareste mostram uma tentativa balanceada de mudar de um modo de viver tradicional, típico da classe média, para princípios funcionais modernos. Por exemplo, sua primeira casa (a casa Lambru) mostra, de um lado, a intenção de separar áreas dentro de uma unidade volumétrica, e de outro, ambigüidade ao definir arranjos funcionais dentro dos espaços, apesar de que esta é uma das poucas construções não condicionada pelo terreno ou outros fatores às vezes determinantes.

Em termos estéticos, o aparecimento desta primeira casa é funcionalista, porém parece o resultado de algumas

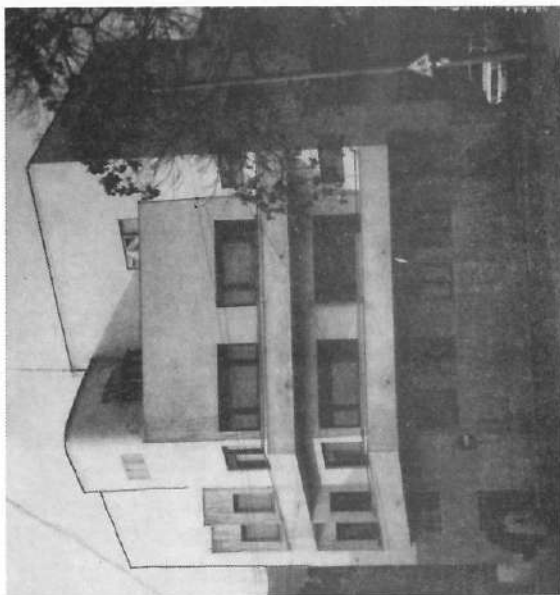
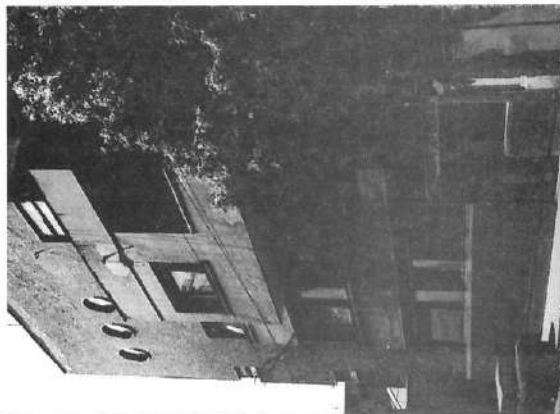
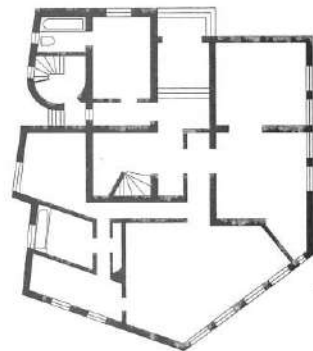
concessões, baseadas em dois motivos implicados: poderia ser ou um domínio insuficiente do novo vocabulário de projeto ou uma tentativa deliberada de adaptar o novo estilo de vida a padrões mais aceitos, para facilitar a receptividade pelos usuários. Em todo caso, o código sintático dos elementos fazendo a composição das fachadas evidencia uma completa assimilação dos sinais contemporâneos enviados pelos centros culturais da época. Na mesma casa, a massa ortogonal e o tratamento da fachada mostra um diálogo entre faixas de janelas horizontais e janelas redondas, como perfurações das paredes.

Moderno ou modernista

Seguindo este protótipo, para uma casa

individual, uma evolução óbvia pode ser vista tanto no projeto para a Villa Wexler quanto na casa para o químico Chihalescu.

O primeiro é resultado de um programa que incluía um atelier no sótão. Há uma linguagem formal unitária de todos os pontos de vista. O outro, quase contemporâneo ao anterior (1932), mostra uma quase clássica disposição de formas na planta, proporções e arranjos funcionais. Ambos relacionam-se perfeitamente com o entorno: um parque por detrás e uma esplanada ao longo do jardim frontal. Espaços internos são visualmente ligados, horizontal e verticalmente, por perspectivas misteriosas. E, ainda, a austeridade das fachadas em contorno e volume, suavi-



Edifício dourado
Rua Hristo
Boteve 34, 1934

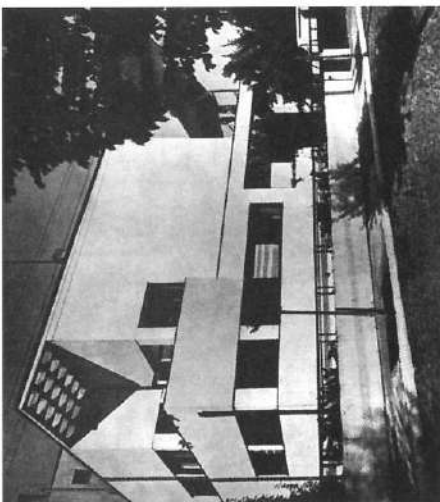
Planta baixa
Planta do 1º piso

zada por elegantes detalhes de formas, nos faz lembrar da vanguarda *fronde* lutando com a tradição formalizada.

Se a tradição é tese, e nihilismo vanguardista antítese, então o vanguardismo de Marcel Lencu é síntese: um espírito modernista tutorial que provém da Casa Steiner e da *Fábrica Fagus*, que ajusta suas tendências de vanguarda extrema, e sobrepe-se com um conceito que estava profundamente enraizado na continuidade dos valores culturais locais.

Uma coisa é certa: o vanguardista Marcel Lencu era um arquiteto moderno. Porém, similarmente, e sem reconhecê-lo, o arquiteto Marcel Lencu era, no melhor sentido, também um cauteloso *modernista*. Se na sua juventude ele criticava severamente os estilos, como arquiteto ele procurava febrilmente por formas "humanas" de expressar o novo estilo.

"Nós sintetizamos o desejo eterno de vida universal e os esforços de todos os experimentos modernos!", declarou. E, em alguns de seus trabalhos, ele realmente encontrou a síntese, que nasceu em Weimar, onde juntaram-se os movimentos modernos de todas as Artes.



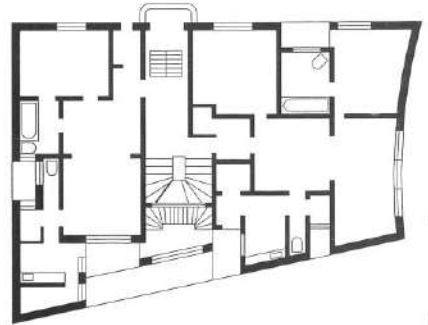
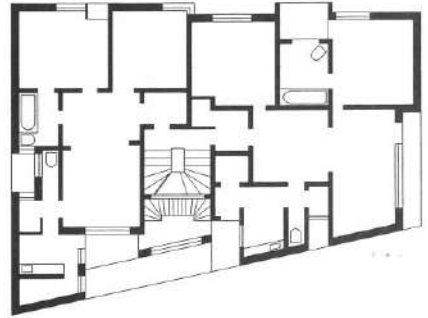
Vila Reich
Rua Grigore
Mora 39

Foto de 1937
Foto atual



Casa Cohen
Rua Stelca
Spataru 10

Planta piso térreo
Planta piso superior



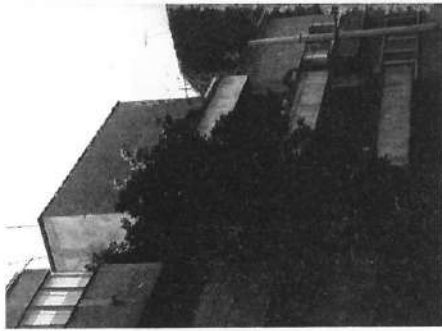
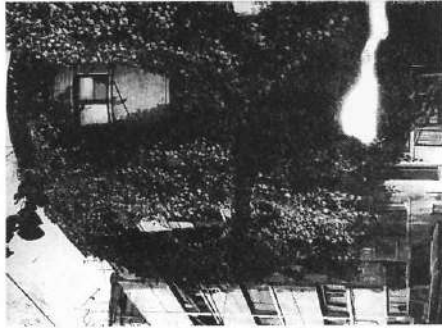
Ilusão social

O Edifício Dourado, um sucesso tanto como exemplo da arquitetura do Movimento Moderno quanto de integração urbana, tem um *baixo-relevo* da escultora Milita Patrasçu sobre a entrada. Este é o detalhe que confere à entrada um estilo particular. Para esta artista, que era uma grande amiga sua, Marcel lancu construiu uma casa com um atelier, que é tão peculiar quanto sua proprietária. Milita Patrasçu era uma ex-esposa de Pierre Curie e amiga de todos os artistas parisienses dos *années folles* (anos loucos). Ela costumava dizer: "As verdadeiras descobertas do nosso tempo são a luz, o banheiro, a cozinha, a calefação. Eu já me congratulo por ter tudo isto na casa que Marcel lancu construiu para mim."

Marcel lancu também constrói quarteirões habitacionais, mas, infelizmente, a maioria deles sofre com seu entorno, torturados pela sinuosa infra-estrutura da cidade, ou pela estreiteza dos seus lotes. Isto fica claro ao estudar as plantas, mas é escondido ao nível da percepção urbana. Dentro, as áreas de

Casa Cristea
Rua Daniceni 10
1935

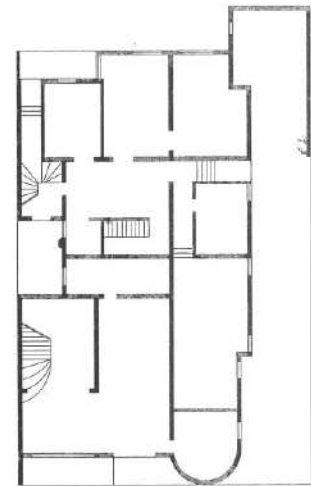
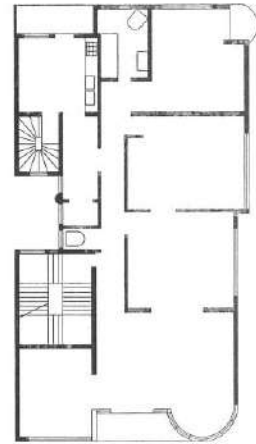
Planta piso térreo
Planta piso superior



Residência
Rua Caimatei 20

Residência
Rua Paleologu 5b

Residência
Rua Dimitrie
Oniciul 16a



superfície dos apartamentos e acessos não estão em harmonia com os princípios coletivistas reivindicados.

Contrariamente, janelas de vitrais e outras peças de mobiliário projetadas pelo arquiteto mostra sua preocupação com o conforto psíquico individual. Em todos os seus trabalhos, detalhes arquitetônicos são parte de um conteúdo léxico de estética moderna, porém ele os usava de um modo diferente. Contrastando com a ilusão social de igualdade na era da máquina, eles proporcionam intimidade e humanidade.

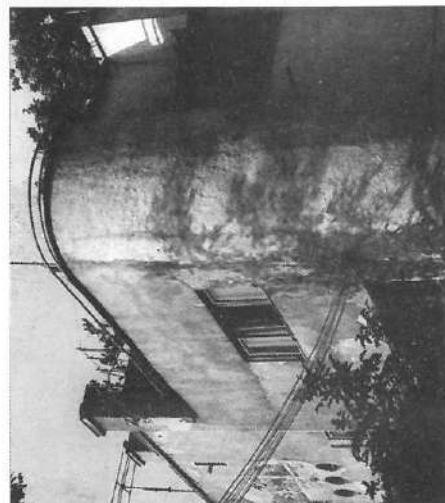
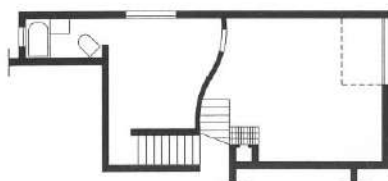
Ideais não atingidos

A Villa Reich e o sanatório para o Dr Popper em Predeal são dois de seus últimos trabalhos, datando de 1937. Os elementos horizontais na composição da fachada suavizam a robusta, cúbica massa da *villa*, emprestando graça e elegância ao volume. A luz tem aqui um papel principal, brincando na filigrana dos detalhes, aumentando a composição.

A horizontalidade de todo o volume do sanatório de Popper tem um sentido diferente dentro da topografia da localidade montanhosa

Casa Miilita
Patrasçu
Rua Pictor
Negulici 19
1937

Planta piso térreo
Planta piso
intermediário

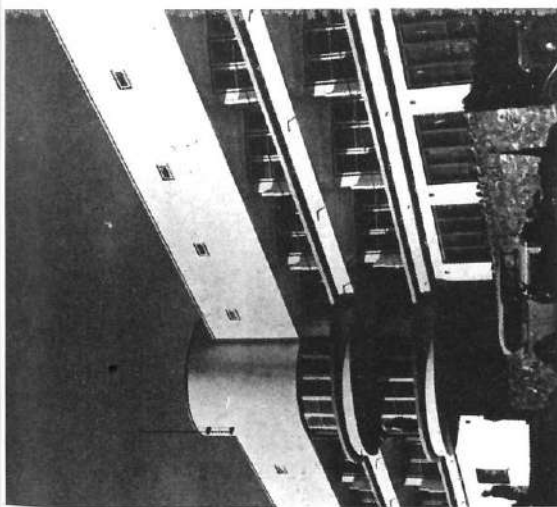


Rua Silvestru 75

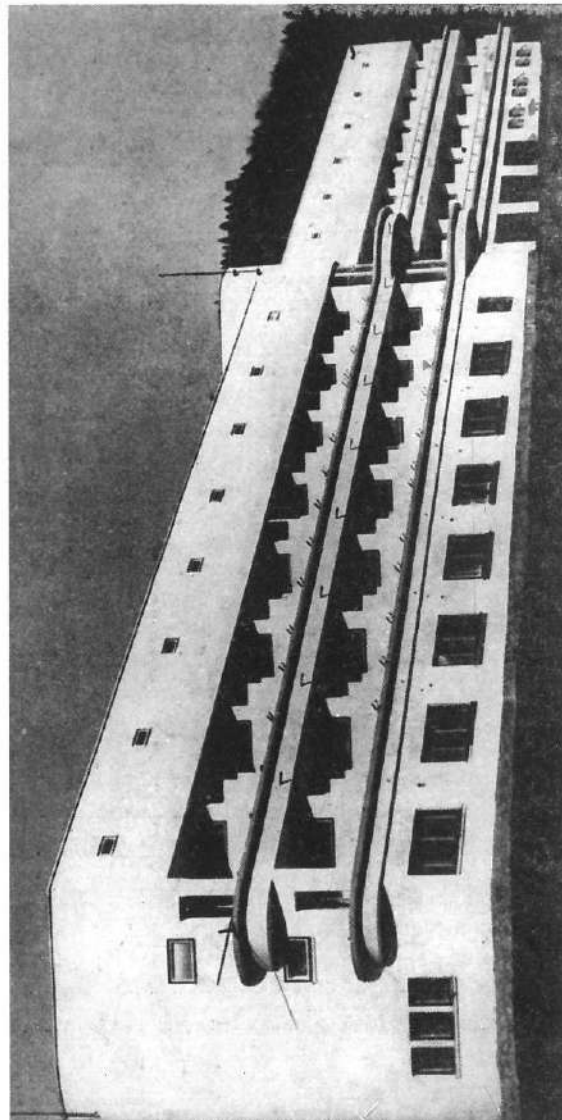
Predeal. Seu ritmo é também definido pela luz, e suas linhas parecem referir-se à silhueta humana e, talvez, à dos pinheiros e do movimento das nuvens. Parece ser uma coisa certa, que o ideal ao qual Marcel lancou aderiu permanentemente: mesmo com uma arma contra sua cabeça, suas mãos não poderiam jamais desenhar uma "máquina de habitar".

Em 1941, Marcel lancou teve que interromper suas atividades na Romênia. Ao mesmo tempo, violentamente, suas atividades criativas como um todo cessaram. "... Ciente da similaridade de formas na arquitetura e belas artes, em criação e composição, eu lutei toda minha vida por uma nova síntese destas artes. Infelizmente eu não pude completar esta luta no país em que eu nasci, por causa da emigração forçada, nos melhores anos de minha atividade."

Ele mudou para Israel e viveu em Ein Hod, em algum lugar na parte sul das colinas de Carmel, não longe de Haifa. Lá ele fundou, entre oliveiras e ciprestes, sob o ardente sol do Mediterrâneo, uma original aldeia de artistas. Ele não construiu mais casas. Mas ele reconstruiu, seguindo vestígios arqueológicos, um pequeno lugar e criou um campus artístico. Lá ele novamente um pintor, escultor, desenhista... e especialmente um professor em sincretismo das Artes. Atualmente, em Ein Hod, a exposição sobre Marcel lancou é permanente. Uma vez que ele era um vanguardista e sentimentalista, arrojado e introvertido, engajado e desprendido, perspicaz e termo, remidor e sensível... lutador e homem de silêncio... quem pode esquecer a sua arte?



Sanatório
Dr Popper em
Predea 1937



Maria Zychowska é professora do Departamento de Arquitetura da Universidade de Tecnologia de Cracóvia, Polônia

O presente texto, originalmente publicado no *Journal Docomomo* nº 10, publicação da *International Working-Party for Documentation of Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods for the Modern Movement*, novembro de 1993, p 38-41, está sendo reproduzido com a autorização do editor e da autora. Agradecemos Ana Beatriz Galvão, coordenadora da seção brasileira do Docomomo, Salvador BA

Tradução
Maurício Masson



A arquitetura em nosso século foi dominada pelo Movimento Moderno: inicialmente pelos seus sintomas, depois pela sua forma incipiente e, finalmente, pela sua mais decadente multiplicidade. Por este motivo é que os historiadores mostraram-se interessados primeiramente em distinguir as tendências individuais e elementos mais característicos deste movimento. Eles estavam interessados em apontar aspectos e elementos mais representativos que constituíram um efeito considerável em uma escala global. Também visavam constituir sínteses que retratassem todos os aspectos possíveis da origem e transformações deste estilo moderno. As soluções formais e inovadoras da vanguarda tornaram-se bastante respeitadas, enquanto que as soluções ecléticas que surgiram no efeito das mutações estilísticas e transformações locais foram tratadas com considerável reserva. Um exemplo deste tipo de atividade artística, baseada em critérios estéticos locais, era, entre outros, o grupo de artistas de Cracóvia que, desde o século 19, tinha formado sua própria interpretação dos chamados fenômenos alienígenas. Esta interpretação foi ilustrada pela atmosfera particular da cidade, e pode, com certeza, ser considerada como um evento na história da arquitetura contemporânea polonesa. Porém, não obstante ter sido registrada, ainda tem sido tratada como um fenômeno marginal.

Maria Zychowska



Banco Polonês
1925
Arqs Teodor Hoffmann e
Kazimierz Wyczynski

Clinica ginecológica
1930-1932
Arqs Jerzy Struszkiewicz
e Maksymilian Burstin

Página ao lado
Edifício de
apartamentos
1928
Arq Zygmunt Gawlik

O quanto é moderno o modernismo em Cracóvia

Arquitetura entre-guerras na ex-capital polonesa

Os exemplos em Cracóvia deste estilo pertencem, sem dúvida, à primeira fase do modernismo na história da arquitetura. É nesta fase do Movimento Moderno que observa-se influências expressionistas e neo-românticas e tradições locais. Sua ascendência remete ao classicismo, que tinha gradualmente evoluído para formas mais simples e, ao mesmo tempo, era uma tentativa de harmonizar-se à atmosfera da cidade para adquirir uma expressão formal mais individual. Poderia-se, então, enfatizar que as formas acima mencionadas surgiram por fora das principais tendências da arquitetura europeia do século 20. Elas merecem certamente ser observadas, apesar de não se registrar entre elas nenhuma proeza artística excepcional que pudesse ser tratada como um marco significativo no desenvolvimento deste aspecto da vida.

As realizações no âmbito da arquitetura em Cracóvia durante o período entre-guerras valem a pena ser mencionadas e analisadas por uma série de motivos.

Em primeiro lugar, uma considerável parte da arquitetura da cidade passou a existir naquele período. Esta parte é tão vasta que evitar mencioná-la, ou fazer uma análise superficial somente dos exemplos mais significativos desta arquitetura pareceria ser um procedimento totalmente incorreto.

Em segundo lugar, o caráter específico da cidade que extrapolou a atmosfera espiritual desta capital polonesa dos tempos em que a Polônia estava dividida entre três potências, a ligação peculiar com o passado nacional e a beleza da

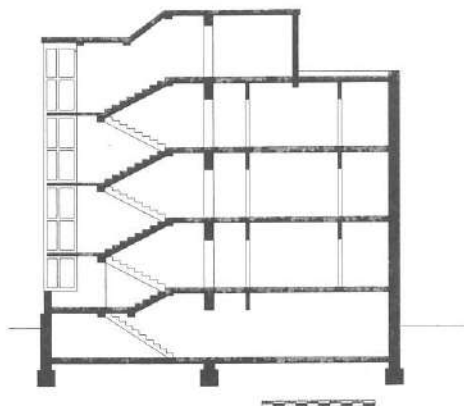
velha e nova arquitetura, tudo isso contribuiu para a formação de um poderoso e significativo centro de arquitetura em Cracóvia. Sua importância já havia sido notada no final do século passado, mas foi também bastante apreciada durante todo o período entre-guerras. O caráter da arquitetura local, bastante longe das atividades unilaterais que buscavam a beleza, estava sendo entendido, sobretudo, como estando em sintonia com as tendências em moda na Europa.

Como terceiro motivo de nosso interesse por esta arquitetura, deveria-se mencionar uma tentativa de definir seus valores artísticos, tanto numa escala polonesa quanto europeia. Parece que isto foi, muito precipitadamente, categorizado como um sintoma de provincianismo e interpretação paroquial de fenômenos mundiais. Além disso, não parece justo referir-se ao estilo individual da cidade nos anos 1920 e 1930, fundido com elementos de arquitetura mais antiga de imenso valor, como um procedimento irracional.

Três Grupos

Quanto ao caráter das realizações no período de vinte anos entre as duas grandes guerras, deve-se dividi-las em três grupos: o primeiro compreende exemplos de arquitetura que absorvem estilos históricos e cuja forma foi baseada na composição clássica, conhecida como Classicismo Acadêmico. A partir de 1918 esta tendência é representada em Cracóvia por; entre outros, a Caixa Econômica Polonesa (PKO) projetada por Adolf Szyszko-Bohusz, e o



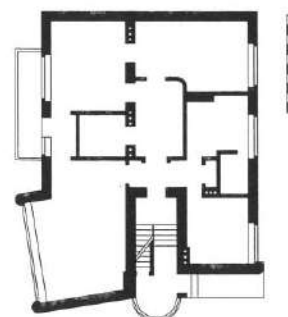
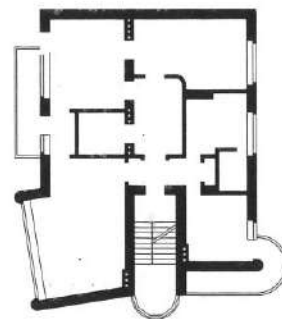


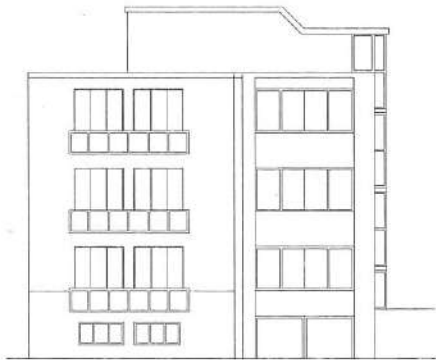
Desenhos
Edifício de
apartamentos
Cracóvia 1938-1939
Rua Piastowska 10
Arq Edward Litwin

Elevações, corte e
plantas

Banco Polonês projetado por Kazimierz Wycznski and Teodor Hoffman. Além deles, rio mesmo grupo encontra-se o *Manor Polonês*, que é uma convenção expressando a identidade nacional através da aplicação de elementos característicos das antigas residências das famílias ricas polonesas. Os mais representativos nesta categoria encontram-se fora de Cracóvia, por exemplo a clínica ginecológica projetada por Jerzy Struzkiewicz.

A procura por inspiração em diversas tendências históricas e a tentativa em combinar seus elementos numa composição eclética é visível nas fachadas de vários edifícios. Tais exemplos de um fenômeno europeu mais amplo de retorno à tradição também pode ser encontrado em Cracóvia. Seus indícios podem, por exemplo, ser identificados no edifício da rua Lea nº17, de Teodor Hoffman. Um outro grupo de edifícios mostra formas históricas simplificadas que também são, até certo ponto, baseadas em composições clássicas, mas cujos elementos são limitados à forma de colunas simples e faixas de pilastras. Dentro deste grupo pode-se identificar a chamada *Escola de Cracóvia* que caracterizou-se pela peculiar preferência por um estilo altamente decorativo. Por muitos anos este tipo de arquitetura tem sido o cartão de visitas da cidade. Neste contexto, devemos mencionar o edifício de apartamentos para professores da Universidade Jagiellonian e o edifício da Companhia de Seguros para Oficiais Municipais.





Tradicionalismo

Longe das tendências em direção a um excessivo decorativismo, e em consonância com o esforço geral por formas mais austeras e detalhes, um chamado verticalismo apareceu, que é um classicismo acadêmico atualizado e mais simplificado. Excelentes exemplos desta tendência são a Biblioteca Jagiellonian de Waclaw Kryzanowski e o prédio de apartamentos de Fryderyk Tadanier na praça Inwalidow.

No grupo posterior pode-se encontrar também os característicos prédios de aluguel para baixa renda construídos de modo tradicional, com apartamentos amplos e confortáveis. Na maioria dos casos com fachadas simples e simétricas, com discreta decoração horizontal e vertical, quase sempre feitos em habilidoso trabalho de estuque, com brasões em relevo e frisas estilizadas. Exemplos deste estilo são as casas projetadas por Waclaw Kryzanowski, Adolf Duntuch, Jakub Spiry ou Stanislaw Nabenzhal.

Os edifícios até aqui mencionados parecem indicar que havia uma forte tendência em direção ao tradicionalismo em Cracóvia que, na maioria dos casos fiava-se pesadamente na história nacional, na tradição romântica e nos elementos preservados da arte popular. Esta última teve um papel importante na arquitetura de Cracóvia do período entre-guerras. Este foi, sem dúvida, um fenômeno único na Europa. Tendências semelhantes podem ser encontradas na Escandinávia, onde motivos medievais estilizados refletiram-se na arquitetura religiosa. Uma antipatia ao estilo de vanguarda combinou-se com

um ataque europeu de formas supra-nacionais, uniformes, no início dos anos 1930. Essas tendências conduziram ao fortalecimento da posição da arquitetura do-lugar, tomando um posicionamento intermediário entre tradição e tendências em voga.

Sem decoração

O último grupo compreende edifícios cujas formas divergem mais fortemente da tradição histórica. Seus autores procuram formas próprias de expressão com base na interpretação de padrões contemporâneos importados. Aparecem edifícios bastante modernos em concreto armado, permitindo formas livres e desimpedidas da parte externa, porém mantidas dentro do padrão de composição tradicional. Apenas alguns elementos na sua decoração testemunham o início do novo estilo. Os exemplos mais notáveis são o Banco da Agricultura, de Waclaw Kryzanowski, a Caixa Econômica Polonesa na praça Szczepanski, de Fryderyk Tadanier e o Edifício Feniks de Adolf Szyszko-Bohusz, Jerzy Struzkiewicz e Maksymilian Burstin.

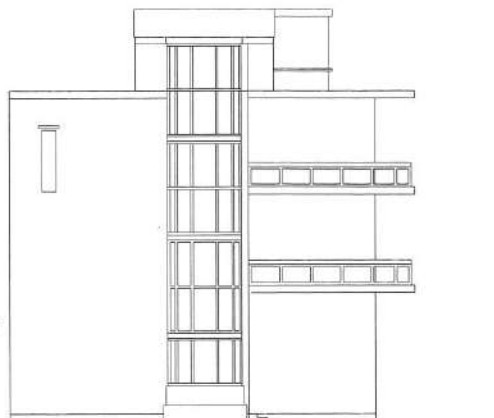
Nos anos 1930 observa-se a construção de um grupo de casas multi-familiares de aluguel de baixa renda, de alguma forma baseadas no funcionalismo, mas na verdade não tendo muito em comum com este, além do conceito de pequenos apartamentos geometrizados. Bons exemplos são o conjunto habitacional na Rua Pasterska, o esquema habitacional para os empregados da Agência de Seguro Social, e o conjunto de casas próximo à rua Sloneczna. Os autores destes novos com



Edifício de apartamentos 1930
Arq Ludwik Wojtyczko

Edifício de apartamentos 1927-1928
Arq Waclaw Nowakowski

Página ao lado
Edifício de apartamentos 1930
Arq Fryderyk Tadanier



plexos concentraram-se primeiramente na idéia de assegurar um bom padrão habitacional aos moradores. Neste contexto devemos também mencionar um edifício cooperativo na rua Parkowa nº 15, que obteve uma fachada muito simples e austera, despojada de qualquer elemento decorativo.

Edifícios industriais

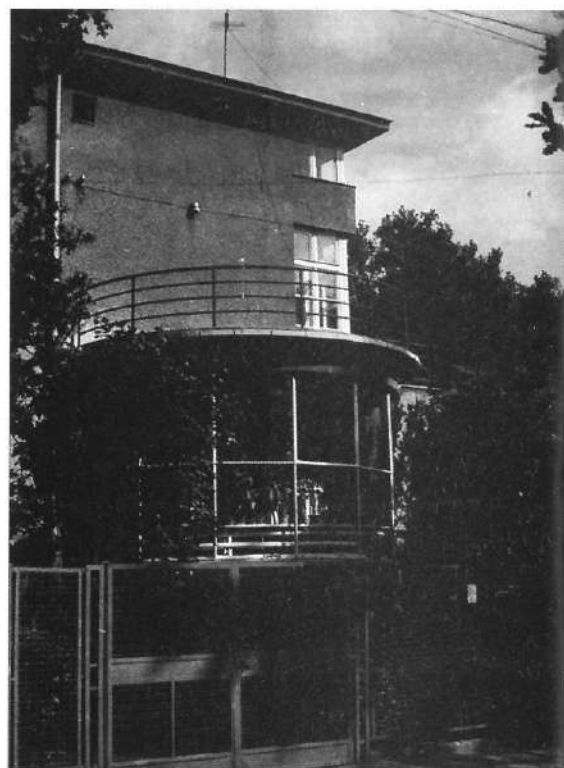
Assimetria, bem no espírito da arquitetura cubista, não estava entre as soluções mais populares em Cracóvia. Concepções semelhantes aparecem principalmente nas realizações de complexos industriais, tal como a Fábrica Wander, de Jakub Spira, a cantina dos funcionários e trabalhadores na Fábrica Solway, de Wacław Nowakowski, e também o prédio do serviço social no conjunto habitacional para trabalhadores na rua Czarodziejska, de Fryderyk Tadanier. No grupo posterior encontram-se também duas residências unifamiliares em Cichy Kacik, projetadas por Szysko-Bohusz.

Os edifícios que pertencem a este grupo mais recente são o que de mais próximo à vanguarda se chegou em Cracóvia, o que não significa, porém, que possam ser considerados como exemplos de vanguarda. Ao analisar a estilística deste edifícios, não se pode evitar uma referência à busca da Bauhaus pelas novas formas cubistas, embora observe-se uma certa falta de consistência na realização local de todas as proposições por trás deste movimento. Consequentemente, apelar para composições de formas

cúbicas mutuamente ligadas (interligadas) constitui a maior divergência da tradição (tradicionalismo). Uma análise dos novos princípios estéticos permite concluir que este estilo apareceu somente na arquitetura industrial ou comercial, assim como em realizações envolvendo condições financeiras restritivas. Este fenômeno está diretamente ligado à opção por realizações econômicas, o que levava ao abandono quase que integral da idéia de ornamentação.

Fora da ideologia do século 20

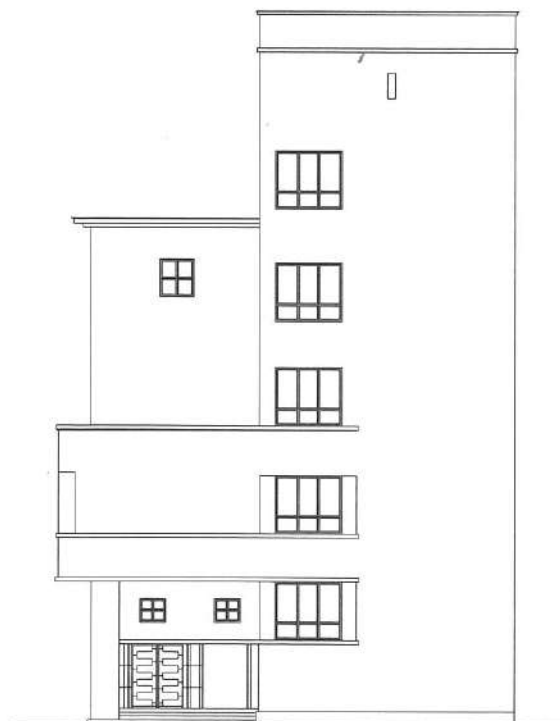
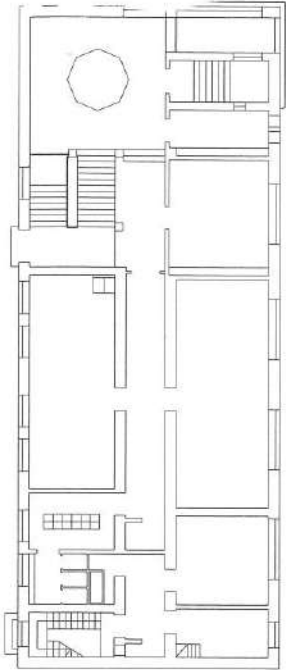
Essa falta de compreensão dos novos tempos e sua ideologia predominante depreciam consideravelmente o ambiente de Cracóvia, particularmente porque lá não se participa por inteiro dos problemas sociais ligados à construção. Ao mesmo tempo, porém, isto prova que o ambiente acima mencionado manteve seu caráter próprio. Este caracterizava-se por visões estéticas relativamente uniformes e não se esforçava por converter-se nas modas do momento. O termo tendência da moda européia adquiriu aos poucos um sentido pejorativo. Consequentemente, surgiu um desejo de enfatizar o caráter nativo da arquitetura, apesar de que às vezes isto era interpretado como sendo uma adesão à convenção proto-modernista. Um aspecto importante desta arquitetura era sua peculiar decoratividade, o que às vezes era o resultado de imposições administrativas. Este aspecto foi uma característica predominante já antes da Primeira Guerra Mundial. Apesar de algumas transforma-



ções e simplificações nos anos 1920, foi um elemento decisivo no que diz respeito ao projeto de fachadas. Consistia, sobretudo, de efeitos de textura com trabalho de estuque, frisas colocadas acima do terreno e nas coberturas, assim como brasões em relevo.

História Contemporânea Polonesa

Recapitulando, deveria-se salientar que os fenômenos acima mencionados são importantes numa perspectiva arquitetônica polonesa. Com respeito à tradição europeia, ficando de fora da ideologia predominante no século 20, eles refletem processos sociais e artísticos que se passaram então em Cracóvia. Eles produziram sua própria imagem característica que é tão única quanto outros fenômenos deste tipo, como a Escola de Amsterdam nos Países Baixos ou os estilos arquitetônicos em alguns países totalitários. A convenção aceita em Cracóvia naquele tempo tinha uma origem complexa. Estilisticamente, não ia muito além de um proto-modernismo. Ideologicamente, olhava nostálgicamente para o passado, rejeitando conscientemente a vanguarda e rendendo-se ao pragmatismo espontâneo apenas esporadicamente. Deste modo, uma parte da nossa história contemporânea foi preservada na forma de arquitetura, e este é o seu real e verdadeiro valor.



Página ao lado
Casa uni-familiar
1936
Arq Adolf Szyszko-
Bohusz

Banco da Agricultura
1938-1953
Arq Waclaw
Krzyzanowski

Edifício residencial
1930-1933

Desenhos
City Excursions Hotel
Cracóvia 1926
Rua Oleandry 4
Arq Edward Kreisler

Planta e elevações

O presente texto, originalmente publicado na *Cuarta Bienal de La Habana*, Editorial Letras Cubanas, Havana 1991 p 237-243, está sendo reproduzido com a autorização do autor

tradução
Flávio Arancibia Coddou

História de uma ruptura

A arquitetura latino-americana vista pela América



Ramon Gutiérrez é professor catedrático de história da arquitetura na *Universidade Nacional do Nordeste* Argentina e investigador do *Conselho de Investigações Científicas da Argentina*. Também é delegado acadêmico da *Academia de Belas Artes da Argentina* e atua como consultor da Unesco em questões de preservação arquitetônica e urbana. Colabora em diversos programas do Projeto Regional do Patrimônio Cultural deste organismo. Presidente do *Instituto Argentino de História da Arquitetura e do Urbanismo*, é co-diretor da revista *DANA - Documentos de Arquitectura Nacional y Americana* e publicou numerosos livros de sua especialidade em América Latina

Ramón Gutiérrez

Este texto tratará, talvez, dos tradicionais esquemas historiográficos que têm explicado a arquitetura latino-americana com uma visão eurocêntrica, que nos projetava como apêndices determinados por processos de decisões do poder central.

Isso não significa desconhecer a persistência do processo de colonização política, econômica ou cultural que de diversas maneiras deixaram profundas marcas, até hoje, em diversas modalidades de nossa dependência. Apesar disso, só o ato de identificar que uma das formas habituais da colonização pedagógica parte de relativizar a possibilidade de que nós mesmos nos expliquemos, já constitui um ponto de partida diferente para demonstrar o vasto mecanismo que mantém nossos complexos de inferioridade.

Essa condição de nos atrelarmos subalternamente a uma história alheia nos coloca na linha determinista de um processo encadeado, acumulativo e finalista, cuja compreensão sempre será parcial e fragmentária como consequência de nossa existência periférica.

Pelo contrário, se nos despojamos um tanto desta inércia *previsível* e analisamos as circunstâncias de nossas manifestações – em acertos e extravios – constataremos que o processo histórico, longe de ser linear, apresenta feitos diferenciados, abertos e motivadores que permitem que nos valorizemos e nos entendamos em outra perspectiva.

Para nós, a arquitetura constitui um elemento básico na consolidação da nossa memória histórica e por tanto, na definição de nossa identidade.

Como documento histórico, uma obra de arquitetura é capaz de nos explicar não só o conjunto de idéias e circunstâncias que deram-lhe origem mas também as formas do uso e modos de vida que nossa comunidade foi-lhe incorporando sedimentadamente.

A elas podemos adicionar as novas funções e pesos simbólicos que permitem entender sua vivência intra-histórica e configurar essa herança acumulada que tem vigência hoje e condiciona nosso futuro.

Entender o contexto em que essa arquitetura foi gerada é, definitivamente, integrar à nossa cultura um trecho possível de ser vivenciado – se a obra existe – ou documentado extensivamente nas tipologias similares. Por isso, sem rigidez cronológica ou estilística, tentaremos abordar esse panorama com temáticas que se ocultam, se superpõe e ainda se confrontam nessa realidade variada, rica e diversa que somente o esquematismo simplista da dependência pode reduzir a uma visão linear sem contradições.

A transculturação

Os povos americanos *descobertos* pelos europeus no final do século XV tinham graus diferentes de organização e formas de estabelecimento. A conquista unificará como um fundente o domínio territorial, transplantando o domínio político, o sistema jurídico administrativo, o idioma unificador e as novas crenças.

A cultura *doadora* ibérica sofrerá sua própria transformação. Nem tudo que existe em seu território é levado ao novo continente, e portanto, por um processo de seleção e síntese, passarão somente



Página ao lado
Arquitetura barroca em
Santa Prisca de Taxco,
México
Quando a periferia
supera o centro

Fortaleza de Morro em
Porto Rico
A arquitetura militar é
talvez o caso de uma
transferência mais rígida
de programas arquitetô-
nicos europeus. No
entanto, também está
afetada pelas condicio-
nantes de implantação,
de tecnologia, de
material, de economia e
de capacitação da mão
de obra

Abóbadas góticas em Cervernavaca, México
A transformação da tecnologia europeia no século 16

Convento de San Francisco de Quito, Equador
A espacialidade dos claustros dos séculos 16 e 17

Página ao lado
Paróquia de San Predro Cuzco
O templo junto ao hospital foi desenhado pelo mestre indígena Tuyru-Tupac no fim do século 17

Missão Jesuítica de São Rafael de Chiquitos Bolívia 1760
A utilização de pintura-mural como elemento de valorização dos espaços externos

alguns elementos: no âmbito físico, o que pudesse ser transportado em navio; mas no âmbito cultural, por exemplo, das múltiplas línguas que se falava em território espanhol se projetará exclusiva e hegemonicamente o castelhano.

O mesmo há de acontecer na arquitetura, onde as manifestações regionais a casa de fazenda catalã, a cabana valenciana e inclusive o palacete rural castelhano, darão espaço a uma proposta de síntese onde predominarão elementos tipológicos, formais e funcionais da Andaluzia e Extremadura, onde, porém, o resultado integrará experiências de diversas regiões.

Além disso deveríamos acrescentar a solução de problemas inéditos, por sua circunstância e escala, onde a experiência europeia se vê estimulada com respostas criativas. Tal é o caso do problema da fundação de milhares de cidades — para o qual se define um modelo que integra teorias e experiências europeias e americanas — ou dos mandados que exigem a evangelização de milhões de indígenas o que implica na criação de estruturas arquitetônicas de extravasão do culto (capelas abertas, átrios fechados, capelas de imagens de santos, etc).

A *colônia* foi um rico fermento de respostas razoáveis para problemas concretos e onde a crescente participação americana criou a miscigenação e sincretismo cultural.

A implantação

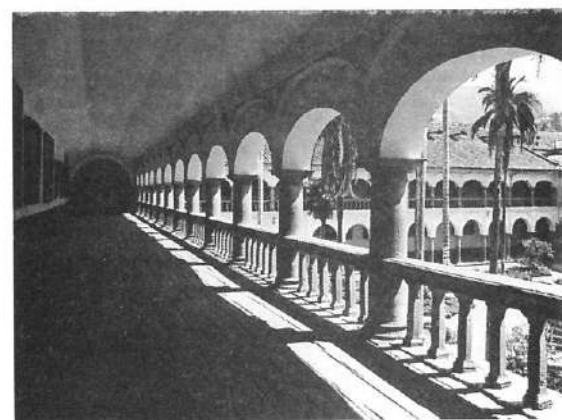
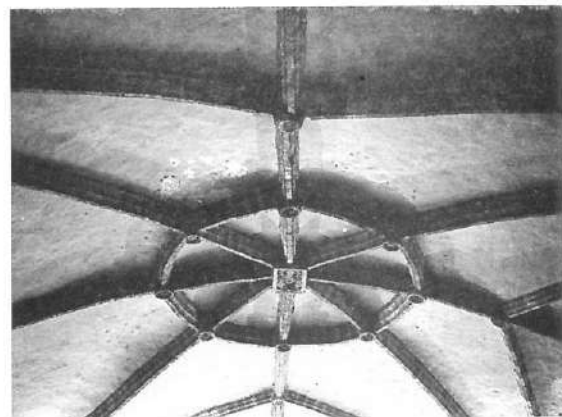
A transposição de uma arquitetura espanhola para a América significou, mesmo nas áreas onde as culturas indígenas não tinham peso específico notório, um processo de integração e síntese própria.

Um exemplo claro disso temos na catedral de São Domingo, a primeira realização na América onde no transcorrer de três décadas os arquitetos trazidos expressamente da Espanha concretizam uma obra que manifesta uma planta de templo-salão gótico, com abóbadas em cruz e colunas de decoração isabelina, um presbitério com janelas neo-mouriscas e um portal renascentista. Ou seja, um processo secular da arquitetura europeia aqui se concretiza acumulado em décadas.

O mesmo podemos dizer num outro exemplo paradigmático, do templo de São Francisco de Quito, onde o achado de um tratado de Serlio na sua edição espanhola de Villalpando permitiu-nos descobrir que o mestre-de-obras espanhol responsável dominava a linguagem maneirista do tratado, mas que ali tinha desenhado a estrutura do telhado para realizar as coberturas em carpintaria rude.

A necessidade de domínio do ofício fez com que os mestres europeus deixassem de lado suas especializações e encarassem todo tipo de obras. No caso de São Francisco de Quito também tem-se a circunstância em que o desenho de Bramante de uma escadaria côncavo-convexa, que nunca se construiu na Europa e que Serlio guardou, se construiu efetivamente no átrio desse templo.

O que o europeu coloca modifica-se pelas mesmas circunstâncias do meio, a mão-de-obra e as limitações do contexto. O europeu fará aqui seu próprio caminho que lhe exigirá potenciar e desenvolver criativamente suas aptidões e especialidades.



A superposição

Em muitas ocasiões, como consequência de uma decisão política, não isenta de um sentido pragmático e de domínio formal e simbólico, o espanhol reutilizará antigas estruturas urbanas americanas e colocará outras sobre esses estabelecimentos.

Os casos paradigmáticos são os de Cuzco, capital do império inca do Peru, e do México, sobre a antiga Tenochtitlán asteca, mas a eles cabe adicionar grande número de médios e pequenos centros urbanos que, em graus variados, receberam um tratamento similar.

A superposição implicou na aceitação da persistência de elementos físicos substanciais da antiga cidade, tanto no traçado como na organização de espaços públicos e a localização de edifícios simbólicos (templos, palácios, etc).

Significou também a adaptação das antigas estruturas a novos usos. Por exemplo, as *canchas* ou habitações incas, que constituíam um núcleo de quatro unidades em torno de um pátio central, deram lugar a uma residência espanhola alterando a densidade de uso do solo na área central do dito local e motivando a expansão da cidade sobre novas áreas anteriormente dedicadas ao cultivo.

Em algumas ocasiões a superposição altera conscientemente os espaços públicos. O domínio que o indígena tinha dos grandes espaços abertos, dá lugar à experiência urbana muito mais restrita do europeu, acostumado a uma intensiva ocupação do solo e a espaços públicos pequenos. Esse é o motivo da fragmentação da grande praça inca de Cuzco com a construção de quadras de habitações no seu interior, que além do mais delimitam com clareza a praça de Armas espanhola, a praça do Recreio Municipal e do *tian-guez* ou mercado indígena e a praça de São Francisco, com caráter e expansão residencial.

A superposição de espaços leva também à destruição, sobretudo, dos edifícios que expressavam o poder político e religioso dos impérios indígenas. Sobre o templo maior do México se erguirá a Catedral, sobre o *Coricancha* inca de Cuzco, o templo e convento de São Domingo; enquanto isso as campanhas de extirpação de idolatrias arrasam santuários nativos,

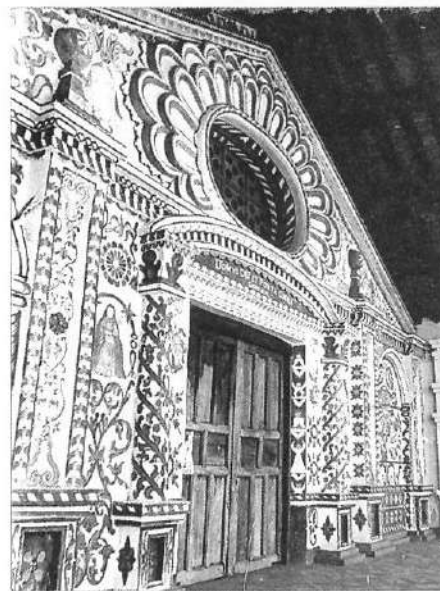
recuperando em não poucos casos a aparência sacra dos templos destruídos (Cholula, Haquira, São Jerônimo, etc.)

A superposição sobre as bases inca e asteca afirma o domínio; a presença é a forma primária de assinalar o poder, é também o reconhecimento da presença do *outro* que na visão cristã hispânica pretendia-se integrar, enquanto que na ética puritana do norte foi marginalizada até o aniquilamento definitivo.

A adaptação

No encontro dos mundos, as duas culturas tiveram que aprender. A relação assimétrica da conquista configurou novos padrões de conduta e organização que as comunidades indígenas americanas tiveram que se submeter. Suas representações icônicas, sua linguagem, seus modos de vida e sua escala de valores, sofreram alterações profundas que unidas à mobilidade populacional, admitiram traumas dramáticos que levaram à desilusão vital e a uma mortalidade impressionante, originada sobretudo em epidemias para o qual seus organismos careciam de reservas biológicas.

Os espanhóis que chegaram às selvas do Paraguai e ao leste boliviano em busca do El Dorado, logo tiveram que aceitar a inexistência de tal utopia e formar um processo de estabelecimento e uma rápida miscigenação. Em um meio onde a pedra era escassa, tiveram que aprender com a experiência do indígena os momentos oportunos para o corte de madeiras na mata (quarto minguante para que a seiva esteja mais baixa) e fracassaram ao construir fortes de pedra em toda costa, que quando foram construídos já eram obsoletos, pois a mobilidade das linhas de fronteiras com os indígenas rebeldes os deixaram para trás. Dali aprenderam que essa guerra posicional requeria flexibilidade, e começaram a desenvolver fortificações de campanhas em madeira que, ultrapassadas as linhas, permitiam recuperar os materiais e transferir rapidamente o forte.



Bairro de Cerro
Havana, Cuba
Carpentier a batizaria "a
cidade das colunas"

Capitólio de Caracas
Venezuela
A opção pelo academi-
cismo na arquitetura
oficial do século 19



Os espanhóis também aprenderiam algo na área tecnológica: depois de fracassados seus sistemas de fundação para a catedral do México, recorreram à tradição das estacas, apta para as difíceis condições do solo da cidade, localizada sobre um lago parcialmente seco.

A adaptação é o processo gerador, na cultura de conquista, de uma nova realidade que manifesta claramente o que que alguns chamam de "cultura indígena" e que outros reconhecem como sendo uma porção constitutiva da nossa "cultura americana".

O indígena se adaptou ao uso de espaços amplos cobertos e para torná-los agradáveis recobriu-os de pinturas murais, gessos policromados ou esculturas de madeira, papel, tela engomada e gesso. Adaptou-se, mas transformou-se decisivamente.

O europeu aprendeu a trabalhar com as escadas monumentais dos espaços abertos. Também transformou-os para dominá-los e, por sua vez, lançou-se na aventura de percorrer distâncias sem limites em busca de seus sonhos. Ambos recriaram as utopias européias que não teriam espaço nem possibilidade na pragmática Europa. A América foi um campo de provas onde as visões proféticas do monge Eiximenic ou as comunidades de Thomas More foram testadas em centenas de traçados sistematizados de cidades ou nos *povoados-hospital* que o infatigável bispo Vasco de Quirroga estabeleceu na região mexicana de Michoacán.

A miscigenação cultural

O processo de adaptação levou imprescindivelmente à reelaboração conjunta. O rápido crescimento demográfico da população americana e a reorganização nas principais cidades da atividade artesanal possibilitou uma inserção maior de indígenas, nativos e castas na produção arquitetônica desde meados do século XVII.

A integração não descartou a vigência das antigas formas de relação social e cultural das comunidades indígenas. Assim, ao grupo artesanal (organização trabalhista) correspondeu uma estruturação de *confrarias* (organização religiosa e assistencial) e em poucos casos a articulação com a unidade semelhante indígena, o antigo *ayllu* inca (organização social). O último dos arquitetos incas da fortaleza de Sacsahuamán, em Cuzco, chamava-se Hualpa-Rimac (*o que manda com o grito*) e encontramos no século XVIII canteiros no bairro de San Cristóbal, ao pé da mencionada fortaleza, que se denominavam Valgarimache no castelhano.

A localização física homogênea com que organizavam os incas os artesãos de atividade similar imbricará com a vertebração medieval das ruas urbanas que acolhem os artifices de ofício similar. As ruas de prateadores, espadeiros, curtidores e carpinteiros, ou os portais das praças com suas denominações seculares, testemunham o processo integrador.

A ideologia do conquistador tingem-se com a impregnação cotidiana do conquistado.

Se as partes dos edifícios paradigmáticos (templos, palácios, mansões) respondem às tipologias experimentadas na Europa, os resultados espaciais serão substancialmente diferentes, invadindo o ambiente um mundo de cor e uma ornamentação profusa que permite o controle as vastas superfícies por parte do artesão. Daí surgiu um esquema analítico que fez sucesso entre os historiadores da arte durante décadas: arquitetura européia — decoração americana.

Esta equação, que tomou caminhos extraviados para esclarecer as filiações e seriações de alguns elementos como as sereias tocando instrumentos musicais americanos ou os traços identificatórios entre um leão universal abstrato ou um puma europeu, junto com os esforços para assinalar as semelhanças entre traços morfológicos de origem asiática e a decoração americana, os mantiveram entre-

Iglesia de Trinidad
Paraguai 1856
Arq Ravizza
Exemplo relevante do
processo de transição
entre os templos
periféricos da área
guarani a que se agrega
um ajuste entre o
barroco e o neoclássico

Panteón de Juarez
México
O neoclássicismo impôs
seus modelos greco-
romanos

Capitólio de Bogotá
Colômbia 1840
O neoclássicismo
uniformizou a linguagem
arquitetônica oficial nos
meados do século 19

tidos sem que pudéssemos nos livrar do sofisma.

O raciocínio era correto, a mentira estava apenas no início: a arquitetura é uma só e nossas formas de submetê-la a metodologias de análise não conseguem desintegrá-la.

Definitivamente, esqueçamos que conquistadores e conquistados desde o começo aprendiam juntos. O rinoceronte de Dürer pintado na casa do escrivão Juan de Vargas, em Tunja (Colômbia) no século XVI, era uma novidade tão grande tanto para o indígena que o pintou, como para o escrivão que o mandou pintar.

Certamente houve tipologias arquitetônicas sujeitas a um maior controle europeu, e que se aproximam à melhor produção do velho mundo. As fortificações americanas dos séculos XVI ao XVIII fazem parte das melhores expressões da arquitetura militar ibérica, e não faltaram tratadistas, como Félix Prósperi, que em 1744 editou no México seu livro **A grande defesa**, propondo reflexões e teorias que estiveram na vanguarda de seu tempo.

O barroco latino-americano

Não se poderá nos acusar de um reducionismo chauvinista se analisarmos comparativamente a produção do barroco espanhol com o americano. Enquanto quantitativamente só um punhado de edifícios significativos marca a presença do movimento na Espanha, predominando as intervenções — notáveis muitas delas, sem dúvida — sobre edifícios pré-existentes, somente no México erguem-se novas milhares de obras que potencializam essa fusão hispano-indígena em níveis de qualidade assombrosa e que transcendem a possibilidade de compreensão com os conceitos da leitura tradicional do barroco europeu.

A presença do *outra* afetava as convicções de uma historiografia excludente, despreparada para uma leitura que não originava-se das premissas certas do universo central. Nenhum crítico pensará em afirmar que o barroco da Baviera é provinciano em relação ao de Roma, porém não se tem vergonha em aplicar esse tipo de padrões analíticos em respeito ao que é latino-americano. Só uma visão muito etnocêntrica pode julgar como

anacrônicas as manifestações de culturas diferentes e persistir em explicar tais culturas prescindindo, como objeto de análise central, de suas próprias manifestações.

Ao nos explicarmos mediante outros, cria-se o melhor mecanismo para não nos conhecermos nunca e manter a dependência do modelo central que presumidamente nutre nossas ações. Experiências notáveis de integração cultural e social latino-americanas — como a das missões jesuítas junto aos índios guaranis, que evoluíram um século em meio com formas de elevada solidariedade social e níveis destacados de produção artística e arquitetônica — testemunham a capacidade de desenvolvimento do americano quando o europeu aposta na potencialização das qualidades culturais.

A miscelânea cultural, que se expressa em modalidades de sincretismo religioso e em formas enriquecedoras de modo de vida, testemunha-se eloqüentemente em grande parte de obras arquitetônicas do barroco mexicano, guatemalteco ou da região andina. Obviamente, isso não supera as contradições e estratificações sociais, a vigência de injustiças e os conflitos. Não se trata do paraíso na Terra, mas de uma sociedade em gestação onde os americanos têm crescente influência. Quando em meados do século XVIII o arcebispo, o governador e os ouvidores da poderosa Audiência de Charcas tiveram que recorrer a um indígena e a um mulato (nenhum sabia escrever nem o próprio nome) para que definissem como reparar o suntuoso templo catedralício de Chuquisaca, estavam reconhecendo a presença efetiva que, mediante o ofício, haviam alcançado setores marginais na sociedade colonial.

Quando no presbitério de uma igreja, lugar sagrado paradigmático junto ao altar maior, aparecem anjos tocando instrumentos musicais como o órgão ou o violino e logo localizamos uma figura empunhando as maracas indígenas, entendemos que há uma nova realidade que superou com amplitude a dialética imperativa da conquista.



O Centro Gallego de Havana, Cuba assinala a gravitação do ecletismo *Beaux Arts* em toda a América Latina no fim do século 19

Igreja de San Marcos Arica, Chile
Um projeto de Gustavo Eiffel realizado na América

México
O academicismo francês predominou até a metade do século 20 em todo o continente

Página ao lado
O Capitólio como modelo político e arquitetônico. O capitólio de Havana é hoje Academia de Ciências

Palácio Salvo em Montevideu, Uruguai. Obra do arquiteto Mário Palanti. Em sua época (1924) o edifício mais alto do mundo com estrutura de concreto armado

Modernismo na Guatemala 1928

1
Boudier, J citado por Pillado, J A Buenos Aires colonial: edificios y costumbres
Buenos Aires 1910

Pensa-se nas fachadas cobertas de azulejos, no uso de pedras locais (o *tezontle* avermelhado — pedra vulcânica — e a *chiluca* amarela no México, a pedra madreporica em Cartagena e Havana, o silhar ou bloco vulcânico em Arequipa), nas madeiras cubanas que cruzam o oceano para serem usadas no Palácio Real de Madrid, nas gessos de Puebla, no anil guatemalteco ou no carmim que cobre de vermelho muros e painéis dourados. A expressão do barroco latino-americano ultrapassa as experiências tangíveis dos europeus e apela aos sentidos e a uma *cosmovisão* que, corrigindo fraturas seculares, socializa as atividades cotidianas no ritual contínuo, tal como haviam pensado e realizado as antigas culturas americanas: sincretismo na liturgia e um ritual que vai mais longe do que mensagens superpostas e contraditórias.

Um século de cento e cinquenta anos

Para nós o século XIX começa em 1780 e termina com a crise de 1930. A leitura que fazemos não coincide com as categorias habituais dos calendários nem com os períodos estilísticos, mas se manifestam rudemente no elemento constitutivo da nova realidade cultural que afeta a estrutura do pensamento arquitetônico.

Desde meados do século XVIII criam-se Academias de Belas Artes, a cõrte de Bourbon impulsiona a transformação frontal na maneira de conceber a arquitetura. Por um lado, abandona paulatinamente o campo da matemática e as ciências da construção para ingressar no espaço das "três nobres artes", no qual tem um papel principal.

Mas além disso aparecem os requisitos essenciais — a teoria e o desenho — que criam mais conteúdos para os ofícios, fraturando a antiga produção artesanal de

mestres-de-obra que, em muitos casos, dominavam a arquitetura sem saber ler e escrever.

A normativa da Academia, sem a intenção de controles hegemônicos — com aval real — na produção arquitetônica, começou a aplicar-se, nas últimas décadas do século XVIII, tanto na península como nas Canárias.

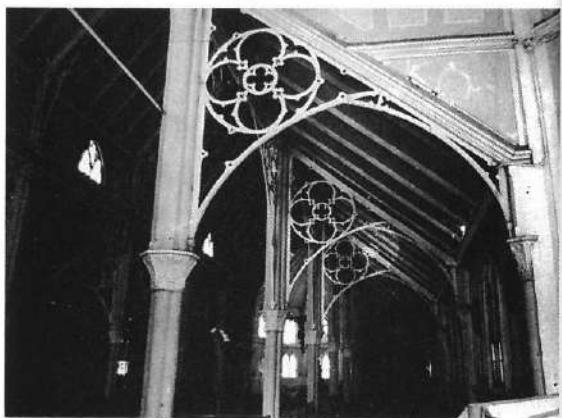
A ilustração afrontou as manifestações do barroco popular e admitiu sem reticências o neoclassicismo que, com vandalismo, derrubou retábulos e fachadas na Espanha e na América Latina.

Porém, sobretudo, o efeito dialético mais notável foi o pensar que havia uma única maneira válida de fazer arquitetura e que na América Latina não havia quem soubesse interpretá-la. Por isso, todos os projetos deviam ser mandados à Espanha, onde as Academias do Rei, que não conheciam o continente, teriam que definir como seriam feitos.

Alguns projetos tardaram uma década de trâmites e já estavam feitos quando veio o desenho de Madrid; outros nem chegaram a ser feitos, e em alguns a polêmica foi notável. Tal é o caso da Catedral de Santiago de Cuba, em que o bispo recusava indicando aos acadêmicos que ali havia madeira e não pedra; que o custo da obra projetada por eles superava enormemente a renda da diocese em uma década; e que ali havia mestres-de-obras com experiências de obras mas que o andaime mais alto que já tinham erguido era de 12 metros e que a cúpula projetada em Madrid superava os 64 metros.

A dialética entre realidade e modelo tinha começado a fundar-se. O projeto cultural americano, fruto da mistura, era questionado pela corte, cujo despotismo ilustrado levou-o paulatinamente à destruição das corporações, perdendo assim a base social e cultural que tinham adquirido na sociedade colonial.

Os poucos arquitetos acadêmicos que chegaram à América (fundamentalmente ao México, Guatemala e Chile) deixaram obras de importância que se assemelham



aos modelos metropolitanos (Casa de la Moneda de Santiago, Palácio de la Minería no México, etc), mas que deixam de expressar o espírito do lugar mesmo que manifestem o espírito de seu tempo.

A ruptura

O ponto central da inovação da ilustração acadêmica foi a ruptura que marcaria a quebra do processo de integração cultural e que abriria as portas às contingências independentistas latino-americanas.

Na realidade, nossa *independência* significou a mudança de padrão, sendo a Espanha substituída pelas novas potências européias dominantes — Inglaterra e França sobretudo — e mantendo uma ficção de autonomia política e econômica.

A ruptura apelava à amnésia quando Morelos, no congresso de Chilcingo, dizia: "O 12 de agosto de 1521 foi sucedido pelo 14 de setembro de 1813." Estava exercendo essa ficção de apagar seletivamente a história que lhe era considerada odiosa.

Essa atitude anti-histórica da ilustração marca uma constante que expressa enfaticamente a ruptura: a negação da realidade e sua substituição pelo voluntarismo e modelos externos.

A negação da própria história será deslocada à do próprio povo. Assim, Sarmiento salientará a dialética "civilização (Europa) ou barbárie (América)" e como consequência aconselhará "não economizar sangue de gaúcho".

O extermínio, no estilo saxão, do indígena e do nativo é o novo modelo desses civilizadores que ao mesmo tempo impulsionarão as massivas migrações do empobrecido campesinato europeu para "melhorar a raça".

O desprezo pela nossa realidade gerou um complexo de inferioridade onde as elites se esforçaram em viver mimeticamente com a cultura européia em sua versão eclética e cosmopolita.

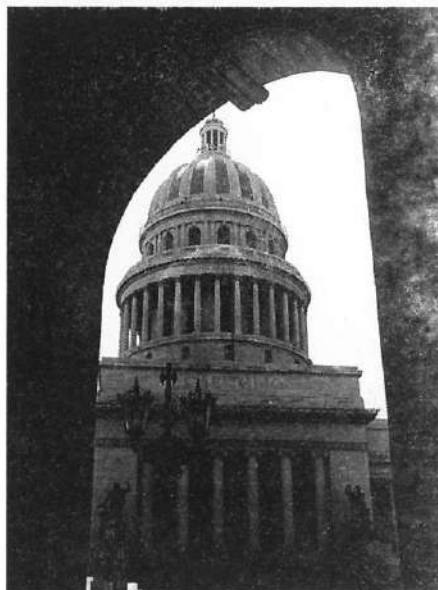
Essa não foi uma operação inocente, mas estava claramente planejada para substituir a presença hispânica na nossa cultura.

Em 1817, quando ainda não se havia proclamado a independência de boa parte da América do Sul, o engenheiro francês Jacob Boudier, contratado pelo *ilustrado* Rivadavia, fazia um pronunciamento no mercado da Praça Maior de Buenos Aires e afirmava: "Quando as instituições do país têm tendência a apagar os últimos rastros da vassalagem espanhola, os edifícios públicos devem manifestar outro estilo que o dos godos porque, como monumentos, devem dar um tipo de ânimo ao público no momento em que são edificadas; esse não é o ditame do bom gosto, que pode equivocar-se, mas é o das conveniências, que podem ser mais corretas".¹

No Brasil, a invasão napoleônica de Portugal gera uma transformação da colônia em sede central para onde se desloca a corte lusitana. Também aqui a Missão artística francesa, contratada para formar a Escola de Belas Artes sob a condução de Grandjean de Montigny, imporá as premissas acadêmicas classicistas. O notável barroco será deixado de lado por um ensino que toma o modelo greco-romano.

No resto de uma América — cujas lutas internas sucederam as guerras da Independência, de sangrentos enfrentamentos regionais fomentados por eficientes prestamistas econômicos e ideológicos britânicos, capazes de criar Estados e balcanizar o continente para assegurar sua política de dominação —, segue-se adotando uma atitude especular com a arquitetura européia. Assim, os profissionais importados por nossos governos ilustrados adaptaram os *revivals* historicistas da história de outros. Abundaram os neo-góticos e neo-gregos, enquanto o academicismo da *École de Beaux-Arts de Paris* foi-se destacando como o modelo hierarquicamente mais prestigiado.

Um neo-classicismo popular, da mão dos "cucarachas" italianos, recriará as paisagens urbanas de cidades que tendem a consolidar-se na segunda metade do século. Uma linguagem sistemática de



Arquitetura do começo do século
Colon, Panamá

Igreja de Atlantida
Uruguai
Uma obra de Eladio Dieste que põe em evidência a criatividade no uso do tijolo

Centro comercial Niza
Bogotá, Colômbia
A banalidade consumista do pós-modernismo
Versão decadente da arquitetura latino-americana

Página ao lado
Torres del Parque
Bogotá, Colômbia
Uma obra excepcional de Rogelio Salmona que proporciona novos espaços públicos à cidade

Boulevard San Juan-Junin
Cordoba, Argentina
O conjunto de obras que realiza o arquiteto Togo Diaz vai configurando uma nova paisagem para a cidade

fundações, colunas, frisos, cornijas, vãos retangulares e balaústres variados substituirá como fachada principal as de residências que não alteraram substancialmente a tipologia do pátio colonial.

Buenos Aires, cidade da Europa

As intervenções urbanas tendentes a transformar nossas capitais em pequenas Paris do subdesenvolvimento se baseavam nas noções de "estética edilícia" colocados em voga pelo barão de Haussman, nos postulados higienistas da escola funcionalista e positivista alemã, nos estudos de circulação e tráfego e, sobretudo, no capricho dos governantes da época.

O liberalismo econômico, unido ao autoritarismo político, possibilitou o enriquecimento vertiginoso de novos setores sociais articulados aos interesses britânicos ou a capitais de outra procedência, enquanto que a marginalizada mão-de-obra campestre importada da Europa (espanhóis e italianos principalmente) se localizava em novas formas de *slums*, as casas de vizinhança ou os cortiços.

Ao mesmo tempo aparecem os projetos de habitação operária industrial que demonstram outra forma de dependência pensada para dar solução a um problema diferente, já que carecíamos de indústrias e só tínhamos mão-de-obra barata, amontoada por não ter-lhe sido entregue as terras prometidas.

A privação da própria realidade vislumbra-se na informação dos primeiros arquitetos americanos. Os que não iam à Europa, recebiam aqui uma instrução de professores importados. Mesmo em 1934, a Escola de Arquitetura de Buenos Aires encomendava ao embaixador em Paris um ganhador dos *Grand Prix de Roma* para cuidar do atelier.

Em 1919 os estudantes do último ano de arquitetura de Montevideu projetavam "um centro de excursão em um centro de batalha" para um país vitorioso.

A crise da tendência gerou no fim do século XIX o ecletismo; a dialética incompatibilidade entre a rotina da norma e o individualismo singularista resolveu-se em uma abertura historicista que incluiu até o pintoresco. Em 1890 o tratadista acadêmico Barberot, incluía uns exóticos *styles péruvien et mexicain*, resgatando as manifestações ornamentais pré-colombianas, enquanto um ano antes Viollet-le-Duc havia-nos deleitado com suas casas astecas e maias na Exposição Universal de Paris.

No começo do século nos colocamos em dia e começamos a produzir uma arquitetura modernista simultânea à que se fazia na Europa. Não interessava que nosso *modernismo catalão* ou nossa *Secessão* não correspondesse a um contexto cultural específico que o justificasse e que fosse uma cópia acrítica carente de teoria. Quando Clémenceau, em 1911, disse: "Buenos Aires, essa grande cidade da Europa", o objetivo parecia ter-se cumprido, a ficção estava materializada.

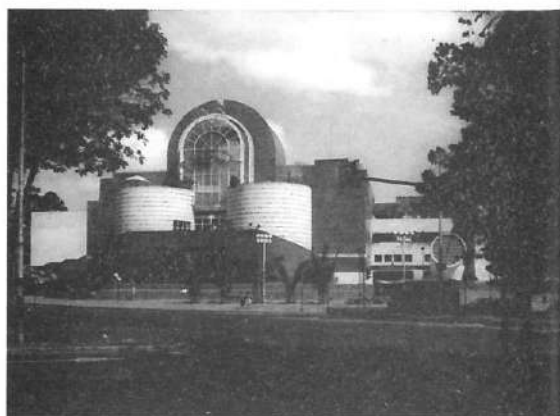
Mas por debaixo dessa brilhante cenografia subjugava-se a América real, atrasada, dizimada, submetida à sua impotência, atrelada a suas situações e seu modo de vida e com a convicção de um sentido histórico de séculos de sabedoria que não chegavam aos efêmeros fogos de artifício de quem olhava somente do povo para fora.

O ponto de inflexão

O alicerce começou a convulsionar-se na primeira década do século XX com a revolução agrícola mexicana, o surgimento de movimentos indígenas no Peru, as tensões sociais no Cone Sul e a reforma universitária em todo o continente.

Desde o campo literário, Martí, Rubén Darío e Ricardo Rojas com sua **Restauração nacionalista** (1909) questionavam a despreocupação da problemática latino-americana nas elites que detinham o poder.

A Primeira Guerra Mundial significou a crise do modelo civilizador europeu e



abriu as portas para a reflexão do próprio. Ocorreu de maneira turbulenta e irreflexiva, sem clareza de idéias, mas com ânsias incontíveis de livrar-se da tirania da dependência espiritual.

A reivindicação do que é hispano acompanhou a alternativa indígena. O espanhol havia sido sistematicamente amaldiçoado como responsável principal da *barbárie* e, portanto, só tinha podido aparecer marginalmente na variável dos exotismos pinturescos (neo-mouriscos sobretudo) ou nos modernismos.

Agora sim, pela primeira vez, falava-se de uma arquitetura hispano-americana que tinha valores e que merecia ser estudada, e os arquitetos refletiam sobre **A pátria e a arquitetura nacional**, como Mariscal no México, ou sobre a **Fusão hispano-indígena**, como Angel Guido na Argentina. Junto a eles, alguns europeus sucumbem à "sedução da barbárie" e desenvolvem importantes estudos sobre nossa arquitetura colonial. Isso marca o ponto de inflexão na atitude e na consciência, mas é incapaz de destruir o sistema conceitual da ruptura.

Presos nas suas próprias contradições acadêmicas e sociais, os arquitetos do *neocolonial* só atinam propôr uma mudança do repertório formal e de uma linguagem arquitetônica que integrara os antigos elementos ornamentais e compositivos da arquitetura colonial.

Alguns optam por vertentes americanistas, outros — francamente hispanistas —, retornam intelectualmente à Península para buscar seus modelos, e outros (menos numerosos), apelam ao talento pré-hispânico.

Todos assumem o historicismo acadêmico com outra pele. Em 1920 premia-se em um concurso de arquitetos, em Buenos Aires, uma "casa neo-asteca" cujos desenhistas explicam que foi realizada inclinando os parâmetros dos muros de um *petit hotel* francês. A incapacidade de assumir simultaneamente as coordenadas de seu espaço e de seu tempo fez com que esse movimento percorresse outro pinturesco a mais, sem tomar um caminho diferente.

Ficam como saldo positivo a discussão teórica (primeira que se baseia na arquitetura latino-americana) e a documentação

e levantamento de sua arquitetura, que dão origem aos estudos sistemáticos e à preocupação em defender o patrimônio arquitetônico e urbano.

A "irritada introspecção" que detectara na década de sessenta Arnold Toynbee, reconhece aquele ponto de inflexão que, mesmo que fracasse de imediato, demonstra evidentemente a existência da ficção.

Mas a ficção continua. Em 1926 já fazíamos o art-déco imposto pela *Exposition des Arts Décoratifs de Paris* do ano anterior, e dali ao estilo internacional, ao estilo barco e ao primeiro racionalismo, não havia distâncias.

O século XIX apagou o século XVIII e nós vamos apagando o século XIX na luta pela amnésia histórica e o fervor pela mudança com motor inexorável do esquivo *progresso*.

O Movimento Moderno entrará na cidade de mãos dadas com a especulação imobiliária e de um estabelecimento baseado na *modelística* e, portanto, contribuirá eficazmente para a ruptura. Foi testemunha principal de seu tempo e um costumaz desconhecedor de seu espaço, adquirindo o perfil de um estilo mais do que os que a ansiosa modernidade alheia nos presenteava.

Foi também mais destruidor porque alterou definitivamente a escala da cidade, adulterando o antigo traçado colonial que tinha agüentado até as primeiras décadas do século os impactos acadêmicos.

A crise do ano de 1930 e a mudança de tutela em relação ao norte incorporaram logo os novos modelos de ruptura que hoje parecem estar em crise; crise que, se sabemos aprender da história, nos indica que há um espaço para nosso espaço e uma tarefa pendente para quem deseje estar à altura dos tempos: soldar a ruptura; assumir nossa história em sua integridade, com acertos e extravios; e realizar uma arquitetura que seja suscetível de identificação na equação de tempo e lugar. Definitivamente: conciliar a sabedoria popular de nossa América Latina com nossa ciência de homens *modernos*. Isto é, a modernidade apropriada.



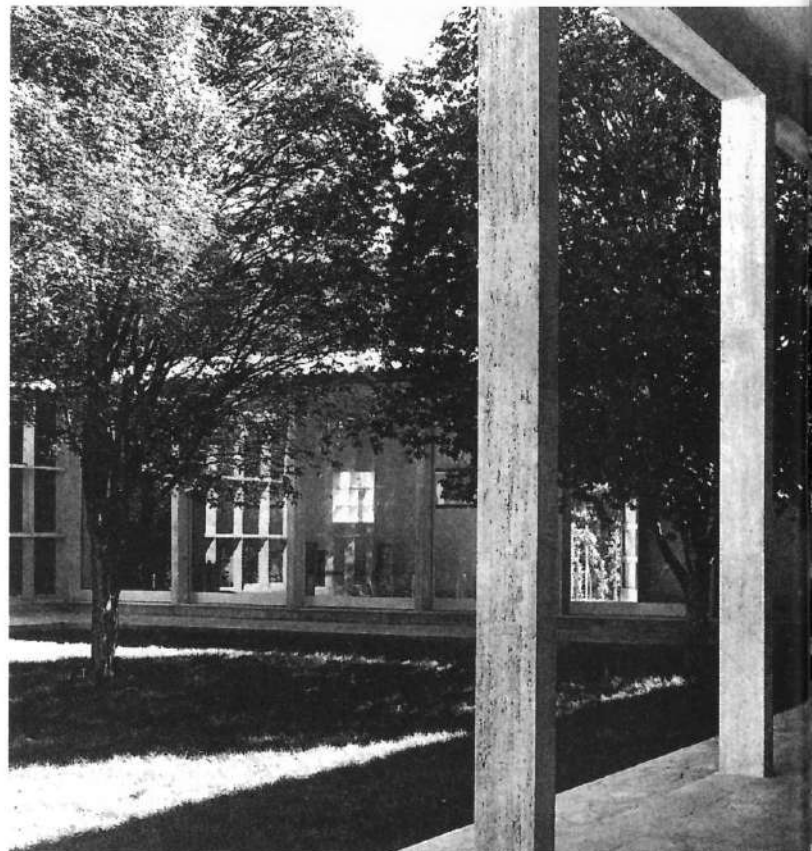
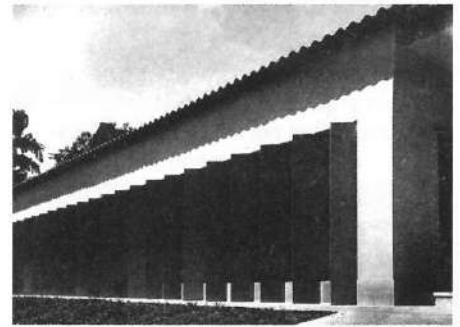
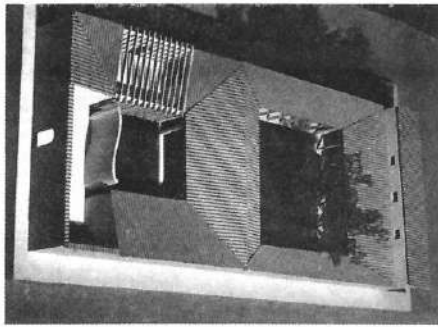
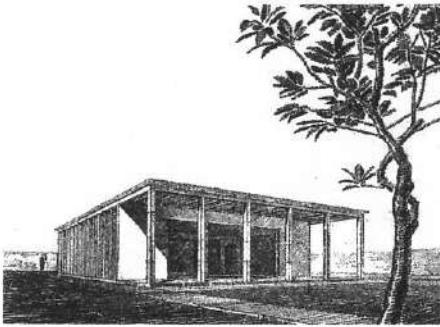
Daniele Calabi

Variações de um espaço introvertido

O presente texto,
originalmente
publicado na
revista *Domus* nº
743, novembro de
1992, pp 81-88,
está sendo
reproduzido com a
autorização do
autor

Guido Zucconi

Tradução
Renato Anelli



Poucos arquitetos italianos contemporâneos podem ostentar um *curriculum vitae* como o de Daniele Calabi, tão marcado por diferentes situações onde ele operou e visitou. Depois de um período em Paris (1932-33), trabalha no Veneto natal até que as leis raciais constringem-no, em 1939, à emigração; do Brasil retornará em 1949, estabelecendo-se primeiro em Milão, depois em Padova e finalmente em Veneza.

Em toda circunstância Calabi teve que reinventar as bases de sua razão de ser profissional: projetista contratado pela Universidade de Padova, empresário construtor e especialista de habitações unifamiliares em São Paulo, arquiteto de hospitais no pós-guerra. Somente nos anos 50 verificaremos uma certa homogeneidade no tipo de encargo, nos temas de projetos... Não obstante, a sua arquitetura, como veremos, apresenta-se com fortes traços de continuidade que ultrapassam a dramática descontinuidade da sua biografia profissional.

A categoria, bastante batida, do "hebreu errante" nos colocaria na direção errada; ao contrário, Calabi parece movido pela necessidade de criar as raízes que as circunstâncias



lhe negam. O seu é, por exemplo, o caso insólito de um arquiteto que, por três vezes num espaço de quinze anos, projeta e realiza com grande cuidado a sua casa-estúdio: em São Paulo em 1945-46, em Padova em 1951-52, em Veneza em 1961-63.

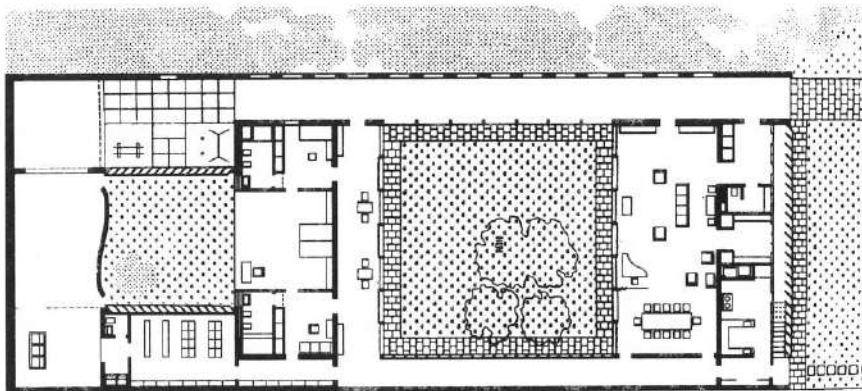
Talvez fosse o caso de convocar os teóricos das ligações entre psique e arquitetura (Sedimayr, Baudrillard), para compreender uma idéia de espaço-entorno na qual Calabi trabalhará continuamente, prescindindo da função, da localização e de considerações de ordem estilísticas: um espaço de forma quadrada ou retangular, alimentador da distribuição de um edifício de caráter, conseqüentemente, introverso.

Este é o arranjo dado à *Casa degli Italiani* de Paris que Calabi projeta em 1933 com Giovanni Vedres; o mesmo arquétipo retorna depois em outros projetos de edifícios públicos, como o Palácio de Governo em Rovigo (1938) ou a Colonia em Alberoni (1936-37)¹: ainda que, neste caso, o pátio resulta de um dado puramente planimétrico.

→ O esquema vem afinado em São Paulo, em contato com uma comunidade de arquitetos italianos liderada por Rino Levi.² A primeira ocasião é

1 Cf *Domus* fevereiro 1938, e *Architecture* abril do mesmo ano

2 Cf as referências a Calabi in G Zucconi, *Rino Levi: immagini de grandi architetture a San Paolo* in *Domus* nº 728 1991



Villa Medici
Rua do Pinhal, São Paulo
1945

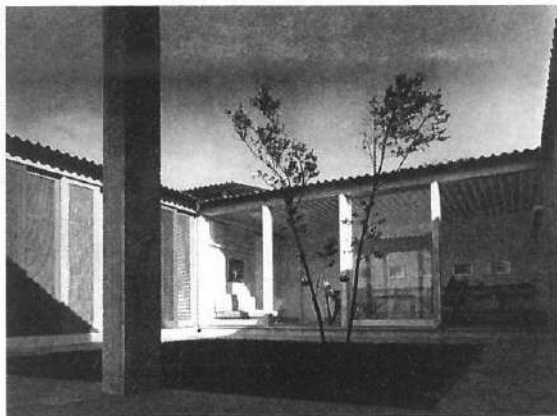
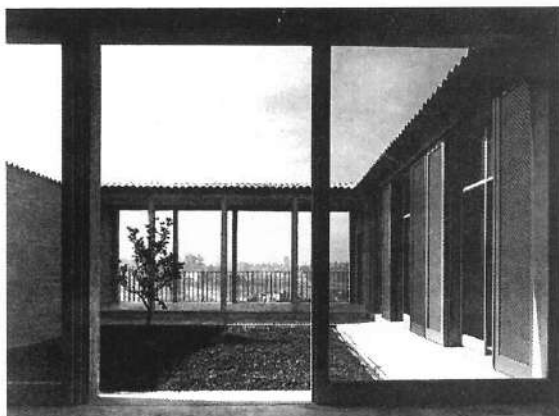
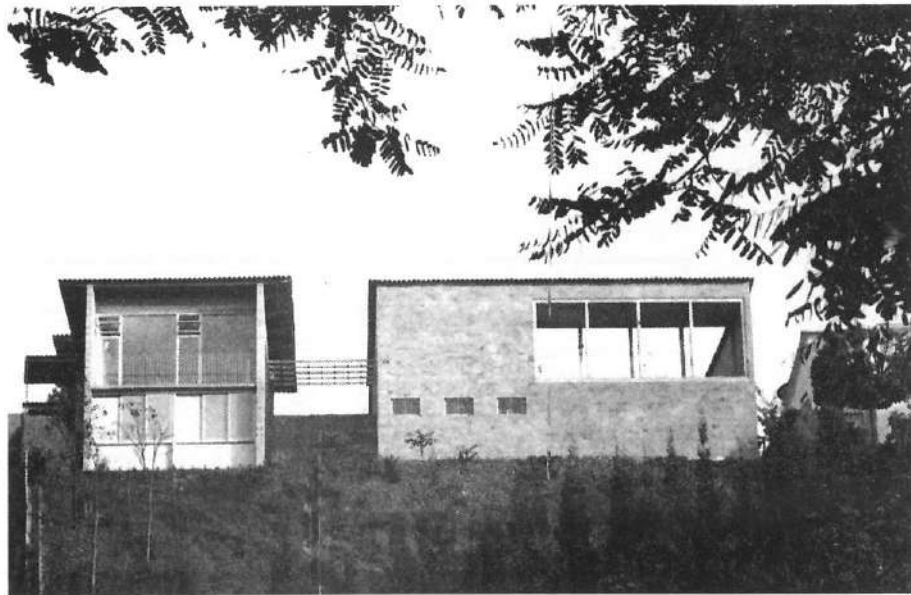
Perspectiva

Maquete

Vista da lateral com os
brise-soleil de pedra

Vista do pátio

Planta baixa



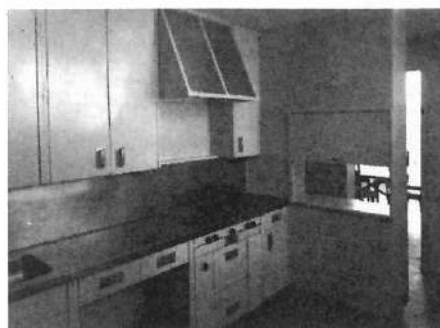
Villa Calabi
Rua Traipú, São Paulo
1945-46

Fachada posterior

Vista do pátio

Vista do pátio

Fachada da rua



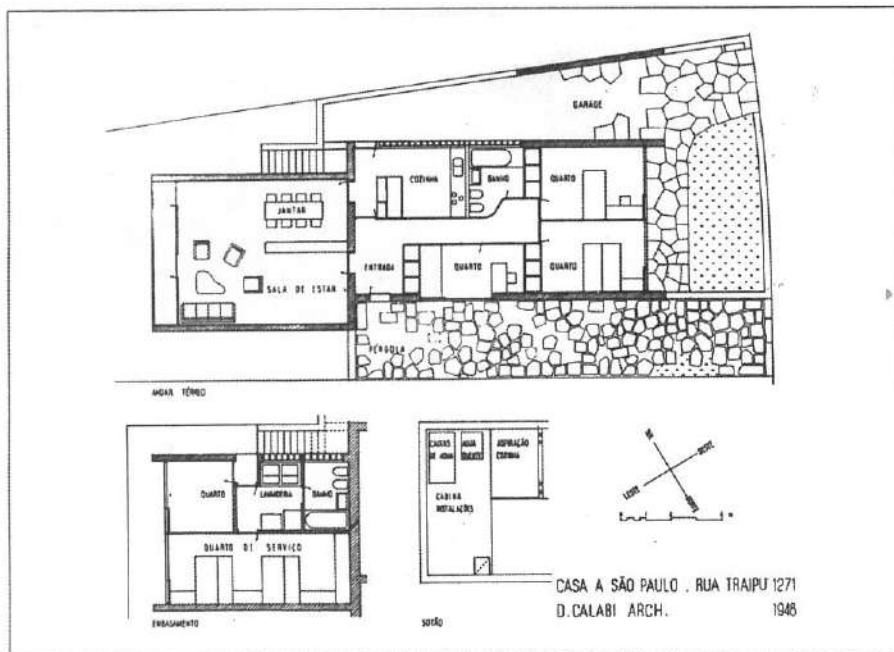
Villa Foa
Rua Traipú, São Paulo
1948

Vista da cozinha

Vista da sala

Planta baixa

3
Habitations individuelles au Brésil
 in *L'Architecture d'aujourd'hui* nº18-19, 1948; L.C. Olivieri Casa a San Paolo in *Domus* nº 232, 1949; Idem *Gusto del sottile* in *Domus* nº 233, 1949



oferecida por um magnata da indústria local, Luis Medici: completamente introvertida, a residência, de apenas um pavimento, é disposta ao redor de dois quadrados de dimensões idênticas que, através de um pórtico, desempenham do interior todas as funções.

Em uma série de casas unifamiliares, com dimensões mais contidas, Calabi teve a oportunidade de aperfeiçoar o modelo: casa Ascarelli (1945), casa Cremisini (1947) e sobretudo a sua própria casa (1945-46) apresentam um quadrado central definido em dois lados pela casa; somente graças aos elementos diafragma (o muro cheio, a colunata, a parede perfurada), o pátio se torna completamente circunscrito. Mas de fora, a villa Calabi aparece como um volume fechado, onde somente quatro "pórticos" permitem perceber-se o vazio no seu interior: villa Foá, a casa realizada ao lado, para os sogros, acrescenta o sentido de uma composição concebida como seqüência de volumes plenos.

Ao apresentar estes projetos brasileiros, tanto a revista *Domus*, quanto *L'Architecture d'Aujourd'hui*³ insistirão no seu caráter clássico, movidas pela curiosidade frente aos esquemas "a pátio" que parecem pertencer à tradição

mediterrânea. Em realidade, nas *ville* de São Paulo, Calabi mescla nostalgias clássicas com referências explícitas ao *international style*.

A mesma ambivalência é verificável na elevação: os pilares do peristilo são revestidos em travertino, mas da linha do beiral avançam telhas de eternit ondulada: um claro contraponto entre um material nobre e um pobre, quase a dramatizar a elegante citação. Aproximar materiais e tecnologias "contraditórias" torna-se um traço inconfundível na arquitetura de Calabi o qual, seja no biênio parisiense, seja no primeiro quinquênio brasileiro, trabalhou principalmente como construtor: em ambas circunstâncias teve oportunidade de experimentar tecnologias de vanguarda e, especialmente em São Paulo, de juntá-las a procedimentos de simplicidade primitiva.

Ele elabora sobre este dado uma poética pessoal capaz de conjugar um sutil gosto-pela abstração com uma sólida cultura de construção em nome de uma aliança pouco freqüente sob nossos céus.

Bem antes de ser-lhe conferida a cátedra de *Elementos construtivos* em 1960, o seu pleno controle dos componentes construtivos desempenhou um papel essencial no

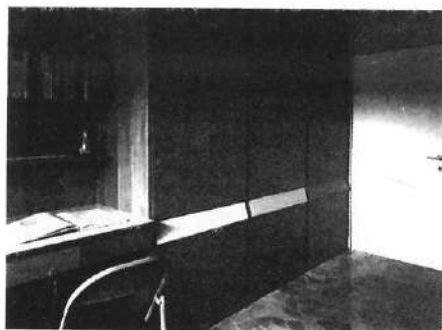
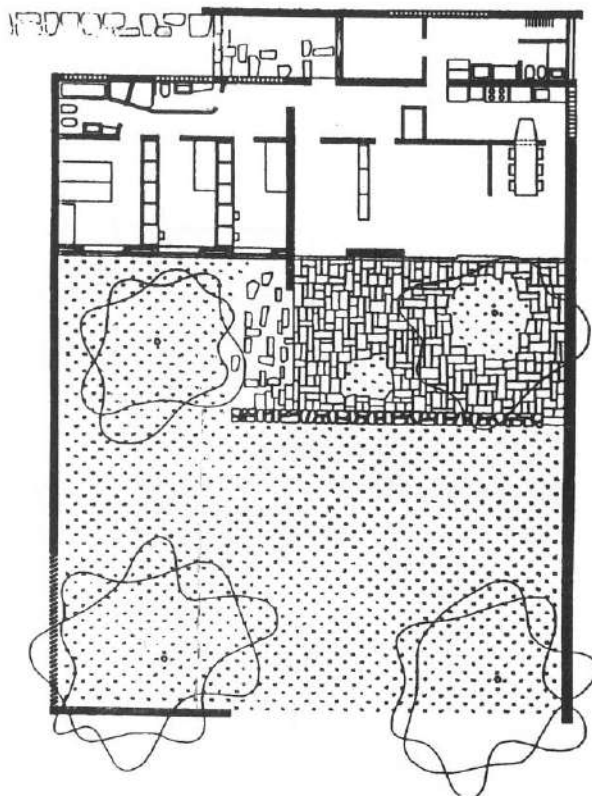
Casa Calabi
Via Alicorno, Pádua
1951-52

Jardim interno

Vistas da fachada

Vistas do quarto

Planta baixa

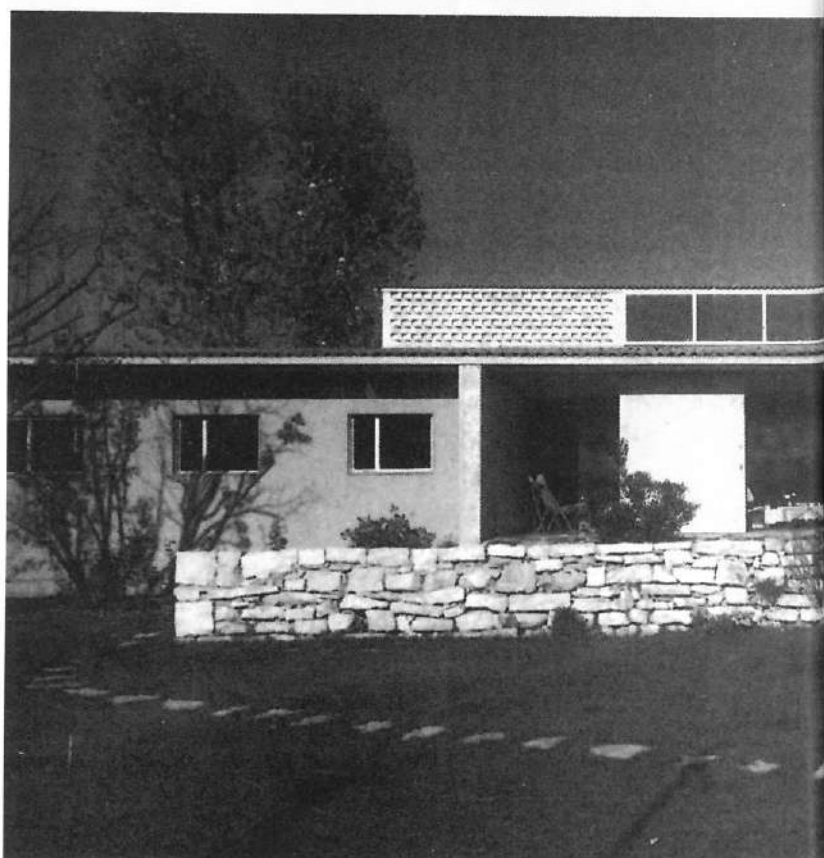


4
Cf *Uma análise pontual sobre villa Ascarelli*
ensaio de M Milam
Acayaba in AA VV
Residência em São Paulo
São Paulo 1986

5
Para as obras em Padova
ver C Bianchi, V Dal Piaz,
E Pietrogrande **Daniele Calabi. Progetti per Padova**
1951-1959
Padova 1988

6
O projeto e a realização
foram publicados em
1963 na *Abitare* nº 22
Architetto Daniele Calabi, la sua abitazione: un attico a Venezia Lido

7
Ver G Scattolin
Villa Falk (sic) dell'architetto Daniele Calabi
in *Architettura cronaca e storia* nº 54
1980





vínculos plano-volumétricos, reviver o conceito de introspecção espacial que vimos nas casas unifamiliares.

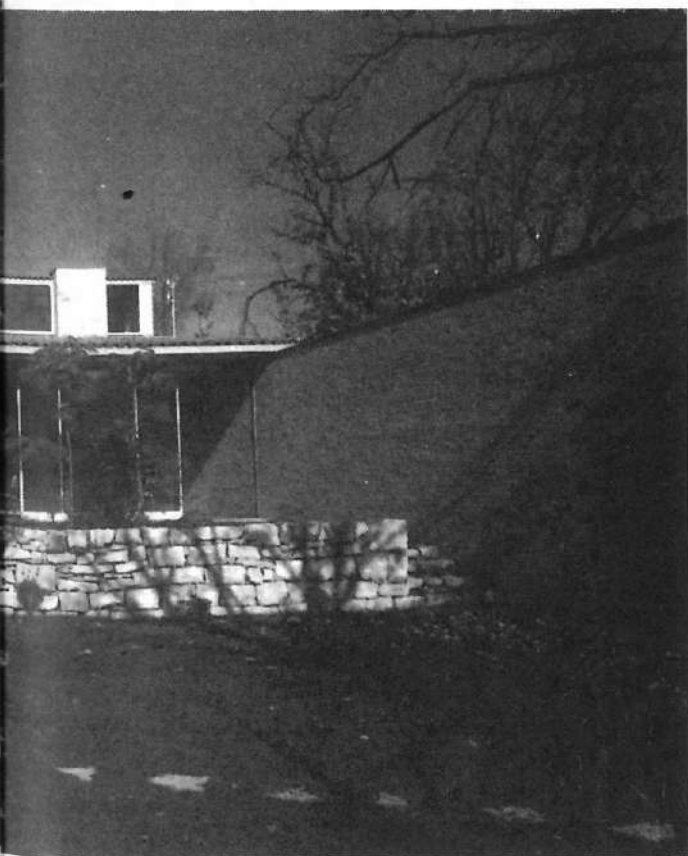
Analogamente, na terceira casa-estúdio, aquela no Lido de Veneza,⁶ as condições dadas não consentem a rearticulação de um volume que se apresentasse como forma compacta: trata-se na verdade de um palacete do início do século que Calabi, após sua aquisição em 1959, restaura ampliando-o em mais um nível. É aqui, na parte acrescida, a qual escolhe como seu próprio cômodo, que ele repropõe um diálogo reavivado entre externo e interno: o externo é representado pela vista do mar, para o qual se abre todo o apartamento, graças a uma abertura envidraçada contínua.

Entre as dunas e os pinheiros do litoral Adriático, Calabi encontra em 1958 as condições de repropor os termos de uma poética própria; na villa Falck em Jesolo ele pode resumir os elementos construtivos (a parede em tijolo associada ao vidro e à telha) num edifício que, como nos exemplos brasileiros, é composto por duas alas dispostas ao redor de um espaço central.

Nesta época o tema da habitação, em especial a unifamiliar, não tem mais a importância que teve para Calabi no período brasileiro e nos primeiros anos 50. A sua atenção de projetista e de teórico é enfim dedicada preferencialmente a temas de outra natureza e dimensão.

relacionamento entre interior e exterior, ao torná-lo permeável e transparente; aspecto, por sua vez decisivo para definir esta "poética de introspecção" que freqüentemente, na arquitetura de Calabi, contrapõe uma casca quase impenetrável a uma fachada interna muito aberta.⁴ Mestre dos detalhes, ele consegue, na sua casa de São Paulo e na sua em Padova, descontextualizar o edifício do *locus*, fazendo "viver a arquitetura" na intensidade do relacionamento entre o espaço central e os que o circundam. Se na habitação brasileira a ligação é mediada pelo peristilo, na casa-estúdio de via Alicorno o *hortus conclusus* "entra" diretamente na sala de estar graças à transparência do diafragma de vidro e à continuidade da parede.

A atenção pelos elementos construtivos é um dado que reencontramos nos edifícios residenciais realizados em Padova entre 1951 e 59.⁵ São reafirmados aqueles componentes construtivos brilhantemente exibidos na própria casa: nas paredes o tijolo a vista combinado em delicadas texturas, junto grandes superfícies envidraçadas, além de revestimentos tradicionais como telhas e pedras entalhadas. Nestes casos não será possível, devido a evidentes

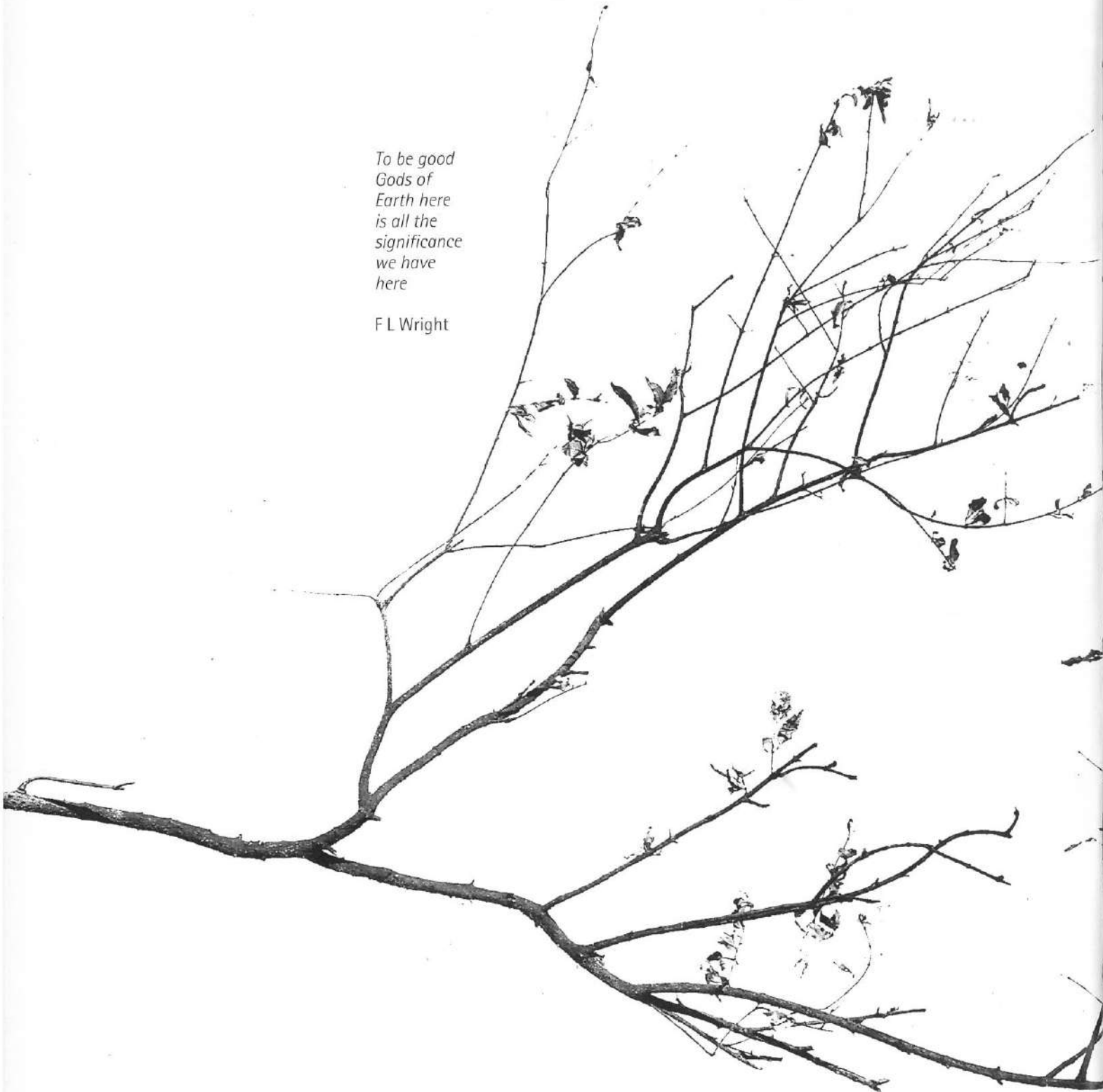


Ladislao Szabo é
arquiteto e consultor
de luminotécnica
formado pela
FAU/Mackenzie, docente
do Depto de Projeto
da mesma instituição e
mestrando pela
Universidade Mackenzie

Ladislao P Szabo

*To be good
Gods of
Earth here
is all the
significance
we have
here*

F L Wright



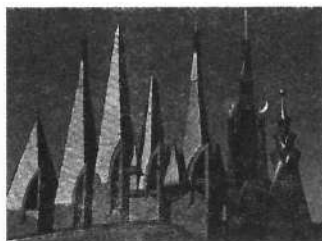
Imre Makovecz

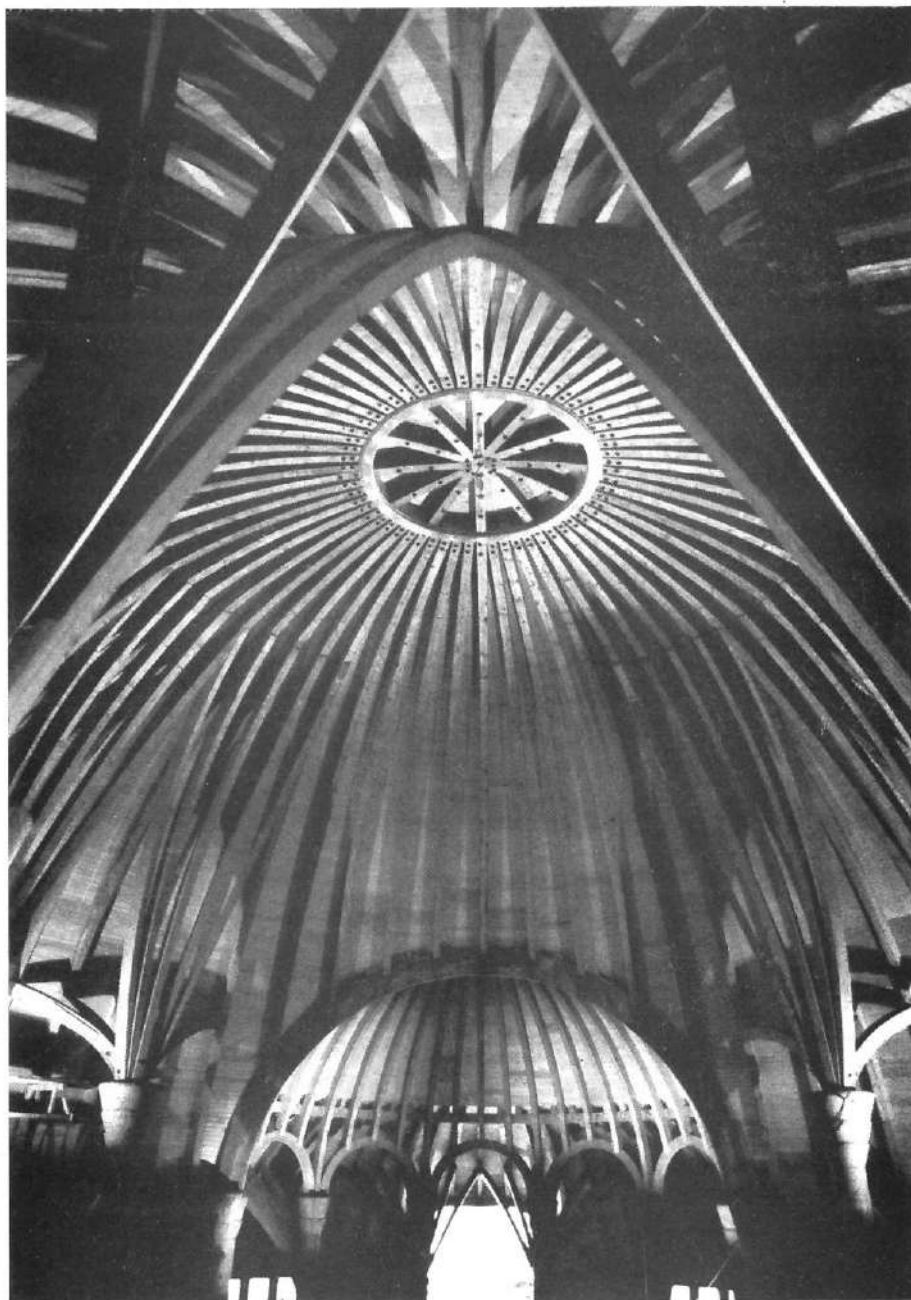
Nosso olhar educado pelo modernismo estranha a arquitetura de Imre Makovecz. Em seguida procura classificá-la, a tentativa da dominação pelo enquadramento. Surgem as colocações: expressionismo? neo-gaudilismo? figurativismo? fascismo? realismo-socialista extremado?

Num texto de 1983 escrito para a exposição de suas obras, Makovecz responde: arquitetura orgânica. Mas o que tem ele em comum com Wright, Morris, Herbert Greene, Alvar Aalto, Rudolf Steiner, Erik Asmussen, Gaudi, Goff? Makovecz responde com o que torna esses arquitetos representantes da arquitetura orgânica: o modo de pensar, de ver o mundo. E levanta seis pontos comuns:

- 1 Procuram metáforas entre a sociedade e a natureza, pois consideram intolerável o abismo entre os dois. Morris e Gaudi propõem metáforas vegetais, Greene metáforas animais, Steiner metáforas humanas.
- 2 Vêem o mundo como um *continuum*. Têm visão histórica, e nela procuram o seu fundamento. Morris procura-a na Idade Média, onde a cultura dos tempos "bárbaros" e a cristã se encontram, Wright nos tempos arqueológicos, onde já não se pode distinguir se estamos nos defrontando com uma obra da natureza ou do homem, Steiner na visão cíclica da história, onde dormir e acordar faz paralelo com o nascer, morrer e renascer, e a história da humanidade se confunde com a da geologia, Gaudi na história nacional e na compreensão de sua dramaturgia.
- 3 Expressam o "Eu" e o "Não eu", a relação entre o indivíduo e o resto por meio de metáforas, que se juntam organicamente.
- 4 Consideram que o ponto mais importante do pensamento orgânico é o conhecimento espiritual; a produção do objeto e do ambiente é, portanto, uma atitude mágica. Ao se materializar o edifício, naturalmente muda-se o mundo.
- 5 Recusam a visão latina do mundo, significando com isso repudiar a herança greco-romana, o catolicismo da contra-reforma, o direito romano, o iluminismo e o ateísmo racionalista.
- 6 Compreendem o mundo por meio do amor. Não acreditam na dualidade da origem do mundo, não acreditam na unidade dialética de objetos e idéias, só reconhecem a dupla natureza do homem. Assim repudiam o distanciamento frio, senão irônico do racionalismo.

É nisso que Makovecz acredita, e, assim, gostar de sua obra ou condená-la é uma questão de acreditar ou não nos seus ideais, pois todo arquiteto que tem a pretensão de realmente sê-lo, acredita no que faz, e acredita que com sua profissão de fé mudará o mundo.



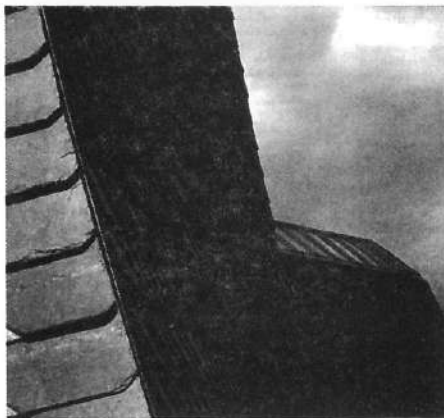
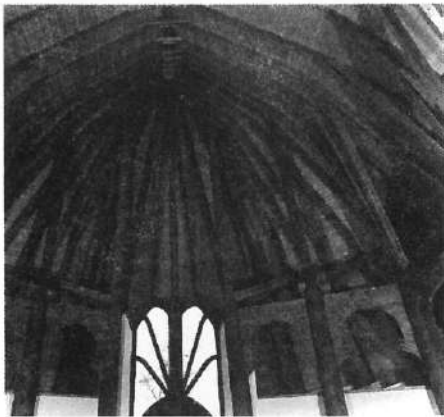


Em 1985, no Congresso Internacional de Arquitetura do Cairo, seu Centro Cultural de Sárospatak é apontado como um dos 10 mais importantes edifícios dos últimos anos. Qual foi seu percurso até chegar a esse ponto?

Imre Makovecz nasceu em 1935, tendo estudado arquitetura em Budapeste. Seu primeiro edifício importante data de 1963, um restaurante em Berhida, cuja principal fonte de inspiração é a obra de Rudolf Steiner — filósofo, filólogo, artista e escritor alemão, que viveu de 1861 a 1925, presidente da Sociedade Teosófica alemã e fundador da Sociedade de Antroposofia em 1913. Steiner projetou o Goetheanum, primeiro em madeira, no ano de 1913, que se queimou num incêndio, e o segundo em concreto, em 1924, usando o material com uma forte expressão plástica, como se forças interiores gerassem o limite do espaço, "como se a casa tivesse alma", dizia Steiner. A filosofia steineriana fala de uma realidade suprasensorial, que não deve portanto ser abordada por vias intelectuais. Engloba no tempo a história, e no espaço o cosmos, unindo os dois através de uma realidade transcendental. Seu ensino é uma concepção de criação, que marcará toda a obra de Makovecz.

A formulação básica do espaço makovecziano é a equação do movimento: um espaço primário com um ponto central que é deslocado, aberto, até que a capa que protege este espaço se abra. É por meio do movimento que o eu toma conhecimento do espaço, assim função = ação. Nesta situação, o "mundo" é desconhecido, defrontando-se com o ser. Nada sabemos a seu respeito, apenas podemos tateá-lo com a nossa presença física e espiritual. A forma que resulta estabelece um diálogo com o sujeito da ação: como a situação espacial do agente, sua leitura de espaço, sua movimentação vista de frente é simétrica, e vista de lado é assimétrica, a forma resultante tem as mesmas características, muitas vezes de aspecto quase surreal.

Um novo elemento surge em 1966, num projeto de pavilhão para a feira de agricultura em Budapeste: o pilar central, que no topo abre-se em várias ramificações, como uma árvore, assume a função estrutural das paredes. Em outros trabalhos, projeta em corte uma enorme carcaça, no



limite do interior com o exterior, como se fosse um processo de metamorfose: uma casca com esqueleto. De dentro do espaço, enormes janelas/olhos miram o exterior.

Na década de 70, aprofunda-se no uso do concreto, como Rudolf Steiner o empregou no segundo Goetheanum, colocando em evidência suas possibilidades plásticas. Nessa mesma época, registra em filme a questão do movimento, para poder transportar para a arquitetura a movimentação antropomórfica. Makovecz fotografou o movimento humano em várias situações psicológicas e procurou definir os espaços criados, registrando suas características, para depois aplicá-las em projeto. Observando os limites dados pelo tempo de vida possível, pelo espaço alcançável e pela sensibilidade, pode delimitar com rigor seus projetos. É o espaço do existir, que no tempo possui um valor apenas local. A casca externa está determinada no tempo, a atemporalidade é a metamorfose do ser em objeto. Assim, o que sempre existiu e o tempo presente se encontram no objeto. A casca é o objeto possível, no qual ser e existência, eterno e temporal, individual e coletivo se encontram. É um objeto com memória.

Em 1973 envolve-se com o estudo dos signos e símbolos da arte folclórica húngara, fazendo uma "arqueologia" de suas origens, como fizeram na música Bartók e Kodály. Pesquisa a arquitetura das aldeias húngaras, procurando os vestígios de uma arquitetura significativa no tempo e no espaço, o *continuum* que fundamente sua arquitetura. Toda sua produção reflete esta busca e este achado: a estrutura da concepção formal da arte folclórica, sua geometria, está presente tanto na concepção do espaço, na sua composição, na elaboração formal, nos elementos decorativos, por meio de gestos ampliadores, típicos da arte pop. Nesta solução, arte e culturas milenares se encontram. Os sinais e os mitos dessas culturas têm vida própria e significados universais. Tudo isso leva à sua concepção do edifício como organismo vivo, onde o movimento se transforma em arquitetura. Mas é o movimento ampliado de uma pessoa, e todos os elementos arquitetônicos crescem nesta ampliação: os pilares que se transformam em árvores gigantes, enormes ossos, coberturas que são crânios

gigantescos, janelas que são os olhos desse gigante.

É possível fazer à arquitetura de Makovecz as mesmas críticas que se costumava fazer a projetos orgânicos ou expressionistas: individualismo extremo, romantismo, se comparados à concepção clássica latina. Sim, mas Makovecz segue os passos de Wright, ou do Corbusier tardio, incorporando, porém, elementos de linguagem que o colocam na rota de Venturi, Rossi e Krier: todos pesquisam uma "linguagem esquecida", que identificam uma história e uma cultura, e que por outro lado retomam a questão da memória. Tanto faz se usam a *pop-art*, crítica esquizofrênica, Jung, estruturalismo ou antroposofia. O que querem é dar significado aos elementos arquitetônicos. Resgatam elementos do espaço da memória coletiva e os transmitem para uma possível tradição, sem diluí-los como o pós-modernismo historicizante.

Nos anos 80 a árvore da vida – um tronco com seus galhos intactos – começa a desempenhar um papel importante nas obras de Makovecz, com vários tamanhos e funções. Locado no centro do espaço, lembremo-nos do pavilhão de Sevilha, evoca culturas milenares, como uma árvore sacra. Usado como elemento estrutural, a árvore da vida sugere não apenas estabilidade, mas também, por meio de sua forma simples e irregular, a necessidade de nossa adaptação ao meio ambiente.

"O que será sempre foi", diz Kahn. O que "sempre foi" é descrito poeticamente por Makovecz: "insisto que o mundo é o rastro de Deus, um lugar de onde Deus se retirou. A existência de Deus, ou sua não existência só é questionável devido a um curioso problema temporal. Só quando saiu dos objetos e dos homens, só então sua existência se tornou questionável. Porque as coisas e as pessoas se tornam matéria quando saem de Deus, e é Deus, o rosto de Deus que se vê neles. A beleza é o seu rosto morto, só o trabalho, só os conflitos eram Deus! E por fim, nem temos a satisfação de saber se foi mesmo Deus que foi embora". O "o que será" de Kahn é o rosto descrito por Makovecz: "Este rosto – creio – é o mapa de tudo que aconteceu e pode vir a acontecer".

Ladislao Szabo

Viajar à Hungria é uma emoção arquitetônica. Aqui se podem encontrar muitos momentos da história da arquitetura, como ruínas romanas, obras góticas, renascentistas, tudo até os nossos dias, e com boa qualidade...

Ladislao Szabo

Fala-se em um reestruturação de fronteiras nos próximos 5 ou 10 anos...

Ladislao Szabo

Uma pessoa bem relacionada me informou que estas transformações viriam e se estabeleceriam apenas fronteiras espirituais.

Imre Makovecz

Eu olhe que muitas destas obras se perderam no decorrer da história; e as grandes, verdadeiras obras e monumentos da idade média, renascença e outros, hoje só podemos encontrar nos países que receberam, depois da 1ª Guerra Mundial partes do território húngaro, como na Eslováquia, Transilvânia, Romênia, onde a cultura saxônica e a cultura húngara foram as primeiras culturas. A cultura que organizou o estado foi a húngara e a civilização - vamos chamar assim - foi primeiramente saxônica. Os reis húngaros sabiam muito bem o que poderiam ganhar se deixassem os saxões se estabelecerem nas regiões fronteiriças, por que eles ganhavam status de cidades livres, como Segesvár, Megyes...

Imre Makovecz

Já hoje ouvimos falar sobre isto, mas não temos ilusões. Mude o que mudar no governo romeno, o nacionalismo é tão forte e desesperado, que não acredito que melhore para os 3 milhões de húngaros que vivem na Transilvânia. Confio que um novo governo romeno faça concessões à pressão internacional, porque o atual não cede. O nacionalismo romeno possui bases muito grandes, tendo a igreja ortodoxa como um de seus pilares.

Imre Makovecz

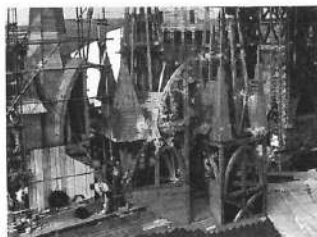
Eu não vou viver para tanto. Não confio na reordenação das fronteiras, mas sim naquilo que é a esperança de todo europeu-central de mente equilibrada: que o espírito europeu-central é extremamente importante para o futuro da Europa. Se este espírito conseguir chegar à superfície e se libertar, poderá trazer tais associações federativas de caráter político ao longo do Danúbio, que são sonhos milenares e não coisas recentes.

Estes países não estão dotados de tanta coragem e coerência interna que sejam capazes de se sobrepor às



Ladislao Szabo

Por outro lado, a Hungria já existe há mais de mil anos como nação e parece que a partir dos anos 40-50 deste século os arquitetos húngaros abandonaram suas raízes e começaram a fazer uma arquitetura modernista.



perdas históricas. Afinal, não têm histórias de formação nacional, portanto são obrigados a mentir. E isso pode se falar tanto da Tchecoslováquia como da Romênia. São obrigados a inventar que já estavam aqui há cinco mil anos ou pelo menos muito antes que qualquer nação européia. Assim os romenos seriam dácios e os eslovacos, ávaros; dessa forma, todo mundo é descendente de alguma nação heróica e elegante, enquanto sua bunda está descoberta. É uma situação impossível.

Imre Makovecz

Mas tem que se saber que isto se processou através de uma forma ditatorial. Em 1945 chegou à Hungria aqueles agentes treinados em Moscou, que durante as duas guerras mundiais já estavam se preparando para o que fazer quando retornassem à Hungria e assumissem o poder.

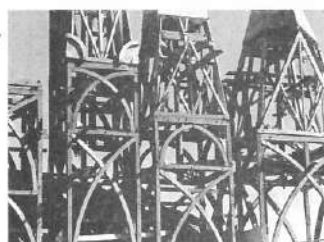
Era um grupo bem treinado, preparado para atuar em todos os níveis necessários. Assim na arquitetura também aconteceu que sob a direção de Imre Perényi, que mal sabia falar húngaro, e outros com o mais duro modo ditatorial, criaram os escritórios de projetos estatais e conduziram os arquitetos autônomos para dentro destes silos humanos e acabaram com aquela estrutura existencial na qual se gostaria viver.

Estes homens, como Maté Najor, Gábor Preizig, exerceram uma ditadura sobre a arquitetura húngara. Para eles tanto fazia se era sobrevivência do realismo socialista ou da Bauhaus; por isso os arquitetos não projetavam o que gostavam, mas o que lhes era ordenado. Foi o que ocorreu, literalmente.

A partir de 1947, quando os comunistas tomaram o poder se unindo aos social-democratas, a Hungria entra na época da ditadura incontrôlável; um certo abrandamento ocorreu depois da revolução de 1956, quando se criaram condições que uma ou outra pessoa de alguma forma



Ladislao Szabo
Pode-se falar de ponte entre a tradicional e marcante arquitetura húngara e esta nova arquitetura húngara? Odon Lechner, Karoly Kós, Miklo's Ybl significavam algo para esta nova geração?



puдesse ser culta, que tivesse acesso às revistas e livros ocidentais, que se inteirasse dos movimentos culturais do momento, mas mesmo assim, só aquelas pessoas com muita força de vontade conseguiram criar uma imagem individual. Assim, foram poucas essas pessoas.

Mas estes poucos arquitetos, gradualmente, transformaram a arquitetura húngara. Gyorgy Csepe, Peter Reinhold, Istva'n'Janáti, e aqui me incluo naturalmente, além de outros, iniciaram aos poucos o que se pode chamar vida cultural. Esses homens representavam diretrizes diferentes, um universo multicolorido, afinal uma única vida não poderia ser chamada de vida cultural.

Imre Makovecz

Sim e não. A graça na minha vida foi ter conhecido Karoly Kós pessoalmente. Eu ia muito à Kolozsva, na Transilvânia, visitá-lo. Ele não era importante para mim por ter um estilo determinado, ligado à escola filandesa de Saarinen ou pelo seu caráter nacionalista-romântico ou pela escola celta de Morris. Não me era importante captar notas formais. A personalidade de Karoly Kós e o seu modo de ser de *fin-de-siècle* é que foram exemplos para mim. Ele deu exemplo de quê, num mundo cada vez mais obscurantista, um homem europeu deve fazer. Kós entrou na escuridão e, enquanto tudo ficava cada vez mais escuro ao seu redor, ele ficava cada vez mais ativo e cada vez mais iluminado.

Até a sua morte foi uma espécie de farol do espírito puro húngaro e que ainda é mais belo porque sua mãe era francesa e seu pai de origem germânica, que escrevia seu nome com "sch" (Kosh). Também deu o exemplo que na bacia dos cárpatos não é a pureza racial que é o importante, mas sim um espírito. Ele conseguiu ser um verdadeiro representante do espírito húngaro. E quando se tem um contato pessoal com uma pessoa assim, aí se cria uma



Ladislao Szabo
Estes foram seus anos de aprendizagem?

Ladislao Szabo
Quando o seu modo de se expressar, inconfundível, se solidificou?

Ladislao Szabo
Na faculdade tentamos seguir alguém ou uma moda...

Ladislao Szabo
A Hungria tem tradições bauhausianas: Breuer, Moholy-Nagy, Farkas Molna'r e outros. Eles nunca lhe seduziram?

relação mágica entre mestre e aprendiz, que não é arquitetônica mas sim geral. Sua vida, para mim, é um exemplo até os dias atuais. Eu não quis ser dissidente, não quis sair deste país; tentei, com o que aqui existe, tentei fazer surgir uma criação centro-europeia original e pura. Isto aprendi com ele e com outros, como Lechner, arquiteto não reconhecido, apesar de ser o maior formalista e o arquiteto mais inteligente da arquitetura húngara.

Sim, algo se salvou através da obra deles, da eufórica e fantástica revolução do fim do século aqui na Hungria, que foi varrida pela Primeira Guerra Mundial. Mesmo assim, vivemos desta luta e da revolução de 1956.

Imre Makovecz
Não, eu já praticava a profissão quando o conheci.

Imre Makovecz
Trata-se de uma vocação. Não se sabe quando isto começa, talvez na faculdade, radicalizando idiotamente e sem jeito, gaguejando... Imagine que a faculdade para mim foi de 1954 à 1959, durante a mais ferrenha ditadura.

Imre Makovecz
E aí a gente, bem devagar - claro, isto não é tão simples -, passa a usar uma linguagem inexistente no mundo, talvez com parentes distantes. Fiquemos na analogia: construir uma linguagem para depois falá-la. Uma linguagem arquitetônica que não seja imitação, mas que teve que ser desenvolvida. É um longo e difícil processo.

Imre Makovecz
Quando era estudante, o que foi logo após o período do realismo socialista, nossos professores ficaram em estado eufórico pois finalmente não tinham de fazer lençóis de pedra nas fachadas dos edifícios e os tímpanos não eram mais fundamentais. Eles, muito alegres, buscaram na Bauhaus uma alternativa, mas essa

escola não conseguiu se desenvolver na Hungria, não conseguiu criar obras suficientes. A guerra varreu Farkas Molna'r e Alfred Horva'th, o Breuer foi embora; aliás, ele nunca teve grandes sentimentos húngaros, nem se interessou pelo que poderia fazer a Bauhaus húngara no pós-guerra. Todo professor queria que projetássemos edifícios à la Bauhaus. E aí começaram meus verdadeiros conflitos. De Corbusier, que apesar de não ser da Bauhaus tinha lá suas proximidades, eu gostava muito. Achava na época Mies Van der Rohe fantasticamente lindo e precioso. Mas minhas tendências não permitiram que eu fizesse isto por muito tempo. Por um semestre, na faculdade, tentei projetar no estilo Corbusier, mas cada vez mais desgostava daquilo. Muito rapidamente comi Corbusier e, sendo grosseiro, o caguei de dentro de mim. Depois já podia vir o resto.



Ladislao Szabo
Hoje, ao se ver estas obras de Corbusier ou similares, parece que envelheceram muito rápido e já não funcionam...

Imre Makovecz
 É o caso da capital brasileira, de Oscar Niemeyer. Niemeyer, naquela época, nos impressionou terrivelmente. Mas, aos poucos, descobrimos que era algo vazio, uma escultura purista vazia e nada mais. Lúcio Costa, que fez o plano da cidade, deu muito mais no seu plano do que Niemeyer na sua arquitetura, que eu, por um curto período de tempo, apreciei e gostei muito. Mas este apreciar e gostar, muito mais que um julgamento de valor, refletia nosso estado de espírito. Assim, não durou muito.

Imre Makovecz
 Travei conhecimento com a Antroposofia em 1957. Visões de mundos surreais, complexos, me atraíram. O expressionismo e o surrealismo sempre me atraíram. Acho que sempre foi uma tendência natural. Mas na Antroposofia encontrei algo muito particular, sem ligação com o expressionismo ou o surrealismo, um estudo de ciência natural cujo objeto não é a natureza, mas sim a construção espiritual do homem. Portanto, com métodos da ciência natural, pesquisa a alma, o espírito, a natureza.

Ladislao Szabo
Mantinha contatos com seguidores de Rudolf Steiner no Ocidente?



Ladislao Szabo
Como conseguiu unir suas tradições húngaras à Antroposofia e como um arquiteto húngaro antropósofo conseguia trabalhar naquele período neo-stalinista de Javos Ka'da'r?

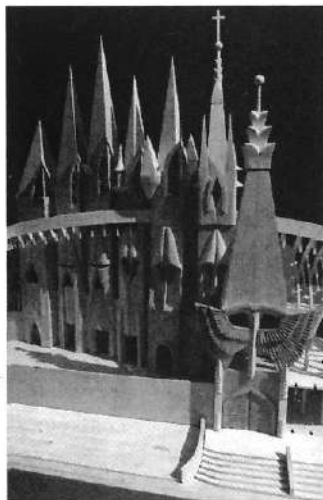


Isto exigiu de mim um pensar preciso, uma mentalidade diferente. Por quinze anos estudei intensivamente a obra de Rudolf Steiner.

Imre Makovecz
 Isto não era possível na Hungria, mas em 1964, quando pela primeira vez na minha vida consegui viajar para o Ocidente, fui diretamente para Dornach, na Suíça, para ver o Geotheanum projetado por Steiner e me causou grande impressão. Foi para mim muito interessante, importante, determinante. Assim, por um período procurei imitar a arquitetura de Rudolf Steiner. É como nos contos folclóricos, quando se tem, como provação, que passar por uma montanha de comida para se chegar do outro lado. Quando você consegue comer o necessário, você está pronto.

Imre Makovecz
 A primeira pergunta é muito mais interessante. E diria que união não seria um termo correto, mas sim que através da Antroposofia se auto cria tamanha sensibilidade e tamanho interesse, que sem ela não poderia ter desenvolvido minha obra. Foi ela que me levou em direção da minha própria nação, principalmente em direção à arte folclórica, e dentro desta, para determinados signos.

Por sete anos me enfronhei no estudo da arte folclórica, sob todos seus aspectos. Ela começou então a se refletir nos meus trabalhos seguintes. Não significa, porém, que decorei as paredes dos edifícios com motivos folclóricos, mas encontrei algo na arquitetura folclórica húngara; quanto mais fundo se cava nela, mais se compreende que ela traz signos que não são apenas nacionais, mas transcendem e tem caráter universal, milenar. São similares à signos da idade da pedra no seu conteúdo e são parentes das culturas caucasianas e além-caucasianas, como o Irã. Isto significa que a arte folclórica húngara não é apenas nacional, mas seus signos se encontram entre os eslovacos, os romenos, na Irlanda, em Malta... É como se nestas culturas existisse um sol subterrâneo que quer vir à superfície. Eu quero servir a

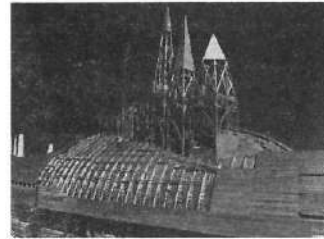


esta luz do sol. E é aí também que se encontra a missão histórica da cultura húngara na Europa Central: sendo diferente e contra tudo, sempre consegue trazer uma espiritualidade radiante à superfície. E os países vizinhos devem ter necessidade disto e, neste aspecto, podemos ser amigos e úteis. Eu me movimento muito nesta região, mas só tenho obras na Hungria e na Alemanha Ocidental. Trabalhar para o exterior é difícil. Existe um grande e forte *apartheid* no Ocidente em relação ao Oriente. A americanização, a influência dos Estados Unidos sobre a Europa Ocidental é terrível. É bestial, autoritária, impiedosa. Sua política bancária quer acabar com o que é europeu na Europa, quer criar no seu lugar uma estrutura industrial e bancária americana. Acaba, portanto, com a identidade nacional, precisamente o mesmo objetivo visado pela impessoal União Soviética em relação à Europa Oriental.

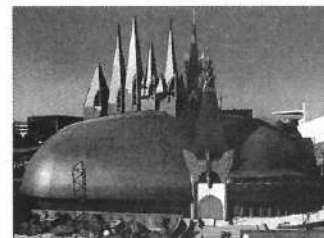
Acabar com a Europa é acabar com as origens, pois ela gerou, sob muitos aspectos, as Américas do Norte e do Sul. Preferiria que os Estados Unidos se preocupassem mais com o genocídio que fizeram aos seus índios ao se fundarem como nação. Extinguiu os índios, uma cultura muito elevada segundo meus conhecimentos, sem conseguir integrá-la ao ensopado anglo-americano que caracteriza o país. Receio que isto também seja válido também para a América do Sul. Aquela cultura espanhola ou portuguesa chamada de latina faz de conta que o começo não foi um genocídio impiedoso. Construir cultura em cima de um assassinato não é possível ou, caso ela se insinue, seu caráter canibal impede o próprio crescimento. Nem uma vida espiritual pode ser construída sobre uma mentira. Tentam fazer isto com a Europa, tentam negar que o impulso original veio da Europa, pensando poder assim fazer algo novo, sem pagar tributo à velha Europa.

Acho este procedimento um absurdo. Aqui na Europa Central queremos ter a chance de viver a nossa vida e não cairmos nas infantilidades das grandes potências.

Ladislao Szabo
A abertura húngara surpreende pela rapidez. Quais são as perspectivas da arquitetura húngara e do seu trabalho?



Ladislao Szabo
Como vai a arquitetura húngara atual?

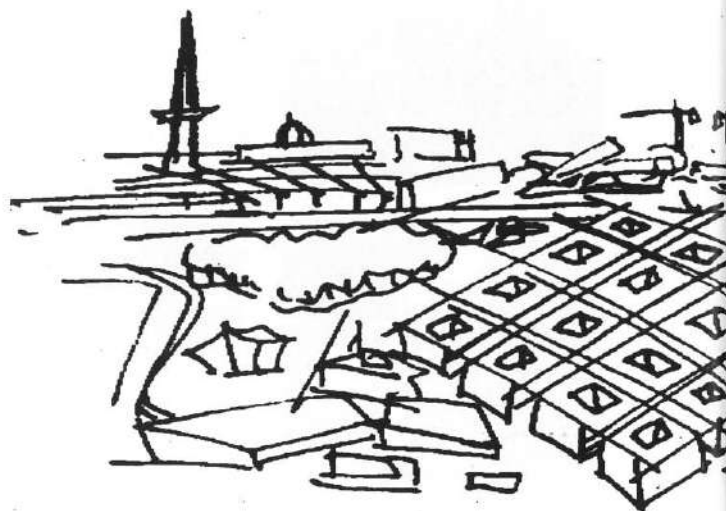


Imre Makovecz
Tenho muito trabalho e construo como gosto. Nada me impede de fazer isto. Durante vinte anos trabalhei em um escritório estatal, onde até viver é ruim, imagine projetar. Era uma estrutura militar: tinha o grande chefe e os pequenos chefes, algo como Skidmore, Owning e Merrill e similares. Tanto faz se estão nos EUA ou na URSS, se são capitalistas ou comunistas; funcionam como uma estrutura de poder e penso ser muito difícil projetar casas dentro de uma estrutura de poder. Mas já há oito anos trabalho como autônomo, tenho agora um escritório com quarenta pessoas, das quais vinte são arquitetos. O trabalho é muito. Meu problema é que agora sou o diretor disto tudo e cada vez menos tenho tempo para projetar.

Imre Makovecz
Agora vai muito bem. Por exemplo, o meu escritório, que chamei de Makowa, propôs a criação de uma associação. Sete empresas se uniram e temos um capital de giro de 1.500.000 florins (16.000 dólares), o que não é muito dinheiro, mas o suficiente. Iniciamos uma escola aberta para arquitetos iniciantes, tentamos fazer trocas com os movimentos europeus, na Holanda, na Dinamarca e em outros países, procuramos ajudar os jovens arquitetos física e moralmente. As aulas funcionam em galerias de arte onde a cada semana ou a cada duas semanas ocorrem reuniões onde jovens arquitetos tem a chance de apresentar os seus mais recentes conceitos e trabalhos para a crítica dos mais experientes. Concomitantemente, ocorre uma série de palestras sobre os problemas mais atuais. Essas atividades criam uma roda-viva nas nossas vidas de arquitetos. Isto não poderia acontecer no Instituto dos Arquitetos, que é uma porcaria de uma Estatal ultrapassada num lindo palácio que ninguém frequenta. Porque onde uma vez fomos esbofeteados, não nos sentimos bem e não retornamos. Temos muitos talentos jovens, que um dia pegarão bons trabalhos e poderão manter um escritório, o que não é fácil na Hungria.

Berlim. Tróia ao reverso

Pedro Moreira



Refletir em torno do tema periferia implica a priori, mas não exclusivamente, tematizar sobre o marginal, em estrito senso. Uma vez que estas formulações venham a partir do centro, que por sua natureza automaticamente se permite a tanto, nota-se uma tendência ao trato do periférico enquanto relegado, a segundo plano. Esta razão de dominância tem sido a tônica da perspectiva ocidental, onde a ordenação positivista se impôs nos mais variados contextos, e prolonga-se cronologicamente até a visão estruturalista da cidade nos anos 60. De forma sucinta, a racionalidade normativa do ocidente ampliou brutalmente o leque das possibilidades, a partir da primeira revolução industrial, o que veio a determinar o colapso de sua inicial coerência. As palavras de ordem tornaram-se pluralismo e multiculturalismo, mesmo que estes termos sejam ainda tão vagos no início da nova era.

Curiosamente, o que se observa é a definição de bolsões culturais intercomunicantes que não se permitem a miscigenação, mas sim uma intensiva troca de informação, que é a determinante da nova velocidade destes tempos. Paul Virillo cita duas ordens como parâmetros desta mudança, ao refletir sobre o desaparecimento da cidade enquanto manifestação concêntrica: a idéia de lugar, ou a estabilidade da forma, e a de velocidade, que desestabiliza a mesma. Um extremo exemplo do jogo entre ambas são os ainda recentes acontecimentos em Berlim, que me levam a escrever este artigo. O ano de 1989 trouxe consigo a mais importante mudança do pós-guerra, a queda do Muro como símbolo de falência do controle estatal frente ao liberalismo, seu simbolismo vindo a salientar os papéis de vilão e herói. A derrota dos alemães em 1945 determinou a remoção do status de Centro que Berlim até então possuía, e a cidade tornou-se híbrida. Berlim Ocidental definiu-se como zona de tensão por excelência, lugar de máximo interesse e interesse nenhum, abraçada por John F Kennedy ao pronunciar "*Ich bin ein Berliner*" e recusada pela maioria dos alemães enquanto lugar de

moradia e, principalmente, de investimentos. Uma cidade-centro em perspectiva mundial por seu caráter icônico, por outro lado um bastião ilhado, uma cidade-paradoxo cuja muralha foi construída por quem a cercava e não por seus habitantes em atitude de defesa.

Esta cidade poderia ser uma das *ciudades invisíveis* de Italo Calvino. A antiga Capital da Prússia, candidata a Capital do Mundo na mente de um austriaco pintor de *postcards*, tornou-se Periferia na praxis diária. Neste caso, o "ser periferia" determinou a formação de um cenário sócio-cultural específico. Berlim Ocidental, a cidade relegada, tornou-se magneto para grupos ditos marginais, que fundaram aqui sua capital. Tome-se a definição geométrica de um círculo, lugar de todos os pontos equidistantes ao centro. Cada um destes pontos pode ser o gerador de um novo círculo. Imigrantes turcos, ecologistas radicais, ativistas homossexuais, opositores ao serviço militar, artistas diversos, radicaram-se particularmente nas áreas degradadas junto ao Muro, e acabaram por estabelecer uma nova identidade de cidade.

A poucos metros de distância, no lado leste, não falava-se de Periferia mas sim do oposto, da capital da República Democrática Alemã, cidade cuja única fronteira era seu Alter-Ego. Berlim Ocidental foi um fruto do desejo, erigiu-se como vitrine de um novo sistema. Suas ambições urbanísticas encontram equivalentes no Plano Haussman ou em Brasília, e para concretizá-las foi necessário destruir mais do que a própria guerra destruiu.

Alguns de nós tivemos a oportunidade de vivenciar o ritual de passagem entre uma cidade e outra, Alice adentrando o espelho. A aclamada fronteira era na verdade dois muros separados por uma zona proibida que variava de 20 a 200 metros. O *Muro* possuía mil faces, ora consistindo de pré-moldados de concreto dilacerando o antigo organismo urbano, ora fazendo uso do mesmo, de suas casas desabitadas por ordem do regime, de suas ferrovias, seus canais.

Sete portas em diferentes pontos dos territórios controlados permitiam o trânsito entre ambos os



Você sabia?

1
Que em Berlim existe apenas um edifício projetado por um arquiteto brasileiro? Em 1957, nos bons tempos do trânsito internacional de nossos mestres, Oscar Niemeyer construiu para a Exposição InterBau seu bloco de habitação no *Hansaviertel*. Espera-se agora a realização do projeto paisagístico de Burle Marx para o entorno do teatro Volksbühne em Berlim Oriental.

2
Que no recente Concurso Internacional para o centro histórico de Berlim — *Spree Insel* — participaram mais de mil e duzentos escritórios de todo o mundo, entre eles apenas cinco brasileiros?

lados, envolvendo longas horas de espera. A visita a um lado inevitavelmente implicava em comparação com o outro.

Como na cidade de Priamo, cujo cerco diz-se ter durado mais de 30 anos, o Muro tornou-se rotina, e no Oeste os habitantes de Kreuzberg deixavam nele suas marcas, tal qual anotações num toilette público. Do alto do Muro acenavam para os soldados sisudos nas torres de observação, sem medo. No lado oriental, entretanto, aproximar-se da borda significava suicídio, e ali os pré-moldados de concreto conservaram sua pureza brutal.

O Muro não existe mais. Sinais de sua existência vêm sendo rapidamente apagados, seus poucos restos transformaram-se em patrimônio histórico numa cidade que não decidiu se deseja lembrar ou esquecer. Outros fragmentos vêm sendo relocados, despojos da guerra posicionados no lobby de edifícios em New York, ou *souvenir* nas mãos de turistas afoitos. Nos mercados de rua a comercialização dos despojos se institucionaliza. Por outro lado, as mudanças na paisagem vão se sucedendo em velocidade espantosa, sob o aparente controle dos planejadores. As obras de tráfego buscam restabelecer conexões, reformular a estrutura da nova metrópole, mas também embelezar as ruas cinzentas do leste, inaceitáveis para padrões ocidentais. Trata-se de um julgamento de valores. O *Palast der Republik*, por exemplo, momento máximo da tecnologia de construção socialista, será demolido assim como muitos outros edifícios, e as fachadas dos blocos de habitação com milhares de unidades serão remodeladas. Qualquer reminiscência do poder anterior é indesejável e não é por acaso que as estátuas de Lênin já mofam nos depósitos da municipalidade. Herança cultural? *Zeitgeist*? Tudo depende dos critérios de seleção. À cidade barroca, que quase não mais existe, atribui-se tal valor que há planos para reconstruir a partir do topo o castelo danificado em 1916 e demolido em 1951 pelos socialistas, em atitude semelhante. Em termos urbanísticos, celebra-se a chamada Reconstrução Crítica, que baseia-se na

remodelação da cidade-bloco do início do século, símbolo de prosperidade da Alemanha Imperialista. Eixos, simetrias, monumentalidade, representatividade, romanticismo são o centro de um pensamento que, aliado à lucratividade máxima configuram um cenário do qual poucas boas surpresas se esperam. Falo de uma Tróia ao reverso, onde os gregos saem de dentro dos muros para presentear o cavalo, de cujo âmago despontam investidores vorazes cujo apetite é saciado sob a patética sombra da reunificação. Trazem consigo os arquitetos da Corte e a nova velha visão da cidade, que deve orgulhar-se de seu passado de poder e glória, da tradição germânica da *ordem*. Não é portanto difícil entender a absoluta supremacia conquistada pelos arquitetos auto-entitulados Racionalistas no planejamento da Nova Berlim. As questões relativas à produção contemporânea nesta situação, específicas são por demais complexas para esta crônica, mas o que por aqui se espera é que a contribuição de outras linhas de pensamento arquitetônico venham a radicalizar a discussão, especialmente no que concerne aos arquitetos estrangeiros. A situação é tal que no dia 20 de julho o arquiteto Daniel Liebeskind anunciou que deixará a cidade antes mesmo da compleição de seu polêmico *Jüdisches Museum*. Num memorável artigo na revista *Archplus* intitulado **A Banalidade da Ordem** ele apresenta seus argumentos em favor de uma Arquitetura que considere "o diverso", "o outro", como síntese das questões contemporâneas.

Retomando a proposição de Virillo, eu diria que esta cidade sofre o impacto da velocidade. Paradoxalmente, a Arquitetura até então resultante de tal processo busca lidar com temas exatamente opostos ao que a idéia de velocidade sugere. Constrói-se uma cidade monolítica, controlada demais, racionalizada demais, onde a estabilidade da forma pode difícilmente ser desvinculada da estabilidade do poder. A Nova Berlim corre o risco de sucumbir ao peso de sua própria história. Como Tróia.



passagem werke



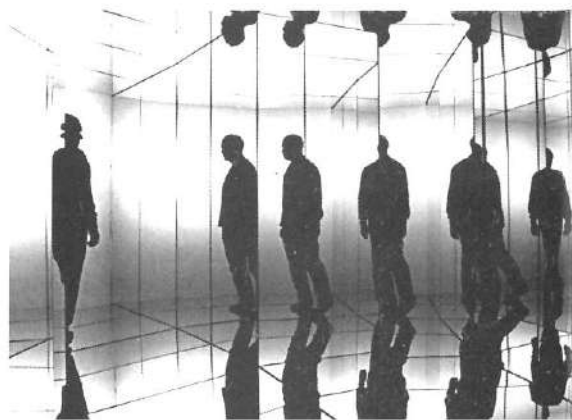
Eduardo Aquino

"Linguagem é o lugar onde se encontra imagens dialéticas" – ou a experiência da rua como recurso de investigação

chão de estrelas

A analogia entre o Projeto Chão de Estrelas e Passagen-Werk inspirou-se no trabalho de Susan Buck-Morss sobre Walter Benjamin e o Projeto das Passagens, *The Dialectics of the Seeing* Cambridge, Mass: The MIT Press 1989

Eduardo Aquino, artista plástico, mora e trabalha em Montreal, onde leciona na Universidade de Ottawa e McGill



ur-filosofia

Walter Benjamin deixou inacabado o seu projeto final, que seria, talvez, a sua maior contribuição. **Passagen-Werk** (*Projeto das Passagens*) é uma montagem de idéias onde a articulação interna foi deixada em aberto, como um quebra-cabeça sem imagem definida, mesmo depois de inúmeras tentativas de associação entre as peças. Baseado nas galerias parisienses do século 19 e constituído basicamente de citações — com a exceção de reduzidíssimos comentários do autor — **Passagen-Werk** representa a reavaliação da Modernidade pelas lentes daquele que observa a cidade da calçada, das galerias, do metrô. O processo pelo qual desenvolveu o seu sistema de arquivamento não obedece nenhuma regra de organização formal. Suas entradas, ou *Konvoluts*, foram registradas como: A Casa do Sonho, O Flâneur, Prostituição, Métodos de Disposição, Espelho, O Colecionador, Marx, Boneca, Tecnologias de Reprodução, Nihilismo Antropológico, Demolições, Tédio, Panorama e outros. Talvez tivesse como intenção redefinir a linguagem do ensaio ou até mesmo criar um novo gênero literário, como se supõe. Mas o que resta como contribuição autêntica para o pensar contemporâneo é o reconhecimento do debrê urbano da cultura de massa como suporte de investigação filosófica. E, também, as lacunas entre seus *Konvoluts*, que responsabiliza o leitor pela articulação entre as suas partes.

corpocidade

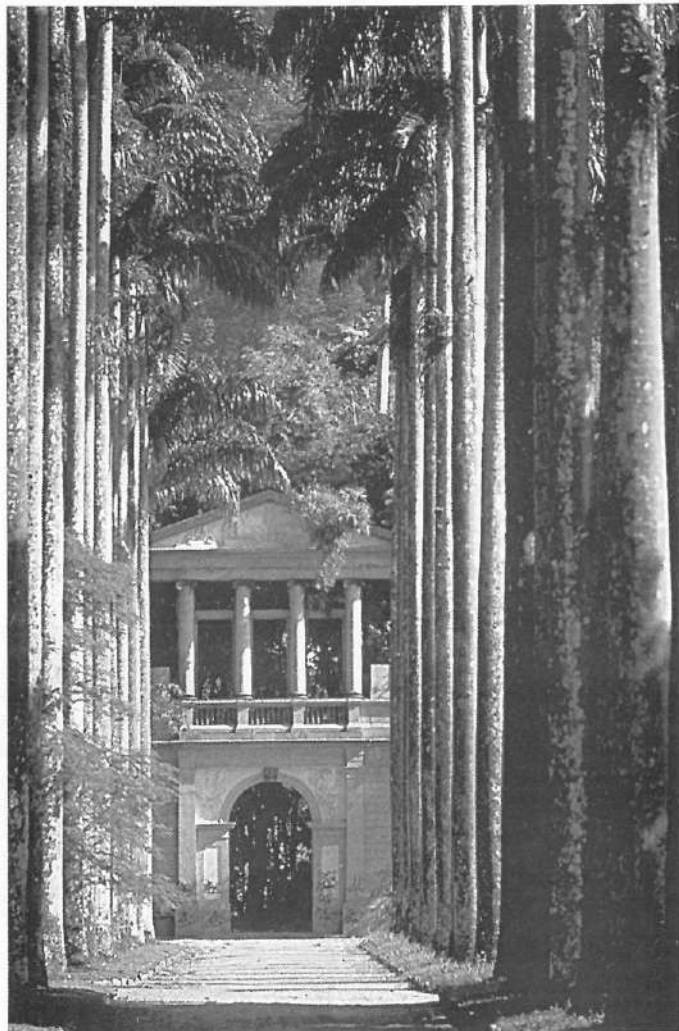
Quase uma reliquia, o corpo se exercita e se purifica para a glorificação, tornando-se o último refúgio da identidade. Como a cidade que desaparece, o corpo permanece como a única prova concreta de existência. Mesmo dispersos e fragmentados sob o peso tecnológico, o corpo e a cidade só podem ser resgatados pelos mesmos meios que condicionaram o seu deslocamento: devem ser gravados ou registrados de uma forma completamente nova. O vídeo substitui o diário pessoal. Constituída de imagens, a cultura urbana é como um corredor espelhado, com suas reflexões reproduzidas ao infinito. Confrontados com a própria imagem tecnológica, a cidade e o corpo tornam-se ruínas. A obsolescência ataca até a tecnologia, que envelhece instantaneamente. De-frontamos com uma paisagem transitória onde novas ruínas se empilham umas sobre as outras continuamente. É no meio destas ruínas que procuramos por nós mesmos.¹

ur-experiência

O projeto utópico da cidade moderna, inspirado pelo ideal tecnológico e progressista de um espaço melhor e funcional, forçou comportamentos perceptivo-espaciais no usuário. O **Projeto Chão de Estrelas** é um trabalho em andamento que se constitui de inserções de espelhos a serem fixados estrategicamente em vários pontos do centro de diferentes cidades. Instalados na tradição de guerrilha urbana, misturam-se à arquitetura presente no centro urbano. Estes elementos, anexados à construção existente, provocam nos pedestres um olhar ou simplesmente uma percepção de si mesmos por um breve momento durante o ato de andar. Ao mesmo tempo em que uma seção do edifício é desmaterializada, o trabalho se anula na paisagem urbana local, negando sua própria importância como objeto, e criando uma brecha psicossensorial no transeunte, no meio-ambiente visualmente concorrido do centro da metrópole. O andarilho urbano *penetra* na fisicalidade do edifício através da reflexão da sua própria imagem, abrindo uma oportunidade para estabelecer uma relação sensível com o mundo construído, na fragmentada e semi-destruída paisagem urbana do final do século.



¹ Celeste Ojalquiaga
Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities
Minneapolis:
University of Minnesota Press
1992



Fachada principal da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, construída em 1826. Em 1940 Lúcio Costa reconstruiu no Jardim Botânico este pórtico da Escola de Belas Artes, que havia sido demolida em 1938.
Foto Paul Meurs

A herança cultural do Brasil não foi descoberta por historiadores ou arqueólogos, mas por escritores, arquitetos e artistas plásticos do movimento moderno. Eles foram sobretudo os primeiros a empenhar-se pela conservação de monumentos do passado colonial. A interação entre preservação histórica e a vanguarda contribuiu para que a arquitetura moderna no Brasil se tornasse irrefutavelmente brasileira. Além disso, isso significou que a preservação passou a ser importante no contexto da cidade moderna. Lúcio Costa (1902) corporifica a síntese entre tradição e modernidade. Ele projetou a cidade de Brasília (1957) e é considerado o grande mentor da arquitetura moderna brasileira.¹ Um fato menos conhecido é que ele deixou sua marca também na preservação de monumentos.

Em 1924 um grupo de artistas modernistas viajou pelas cidades históricas da antiga região mineradora de Minas Gerais. A viagem foi organizada pelos escritores Mário de Andrade e Oswald de Andrade por ocasião da visita do também escritor suíço-francês Blaise Cendrars ao Brasil. Parece curioso que estes artistas, voltados para o futuro, de repente mostrassem interesse por uma região onde existia apenas um passado meio morto. Passeios a esses lugares esquecidos da história colonial formavam, porém, uma importante fonte de inspiração para a vanguarda.

As cidades mineradoras não eram vistas como algo provinciano e pitoresco, mas como um puro primitivismo na figura do barroco do século dezoito.² A curiosidade vinda da Europa acerca do exótico e do longínquo pôs os brasileiros cara a cara com o que lhes era próprio, porém desconhecido. O passado colonial ofereceu o elo que faltava entre a brasilidade de tribos indígenas que ainda viviam na idade da pedra e a modernidade das cidades de migrantes como São Paulo. A descoberta da tradição no Brasil teve o mesmo efeito alienador que a ruptura com as tradições havia produzido na Europa.³

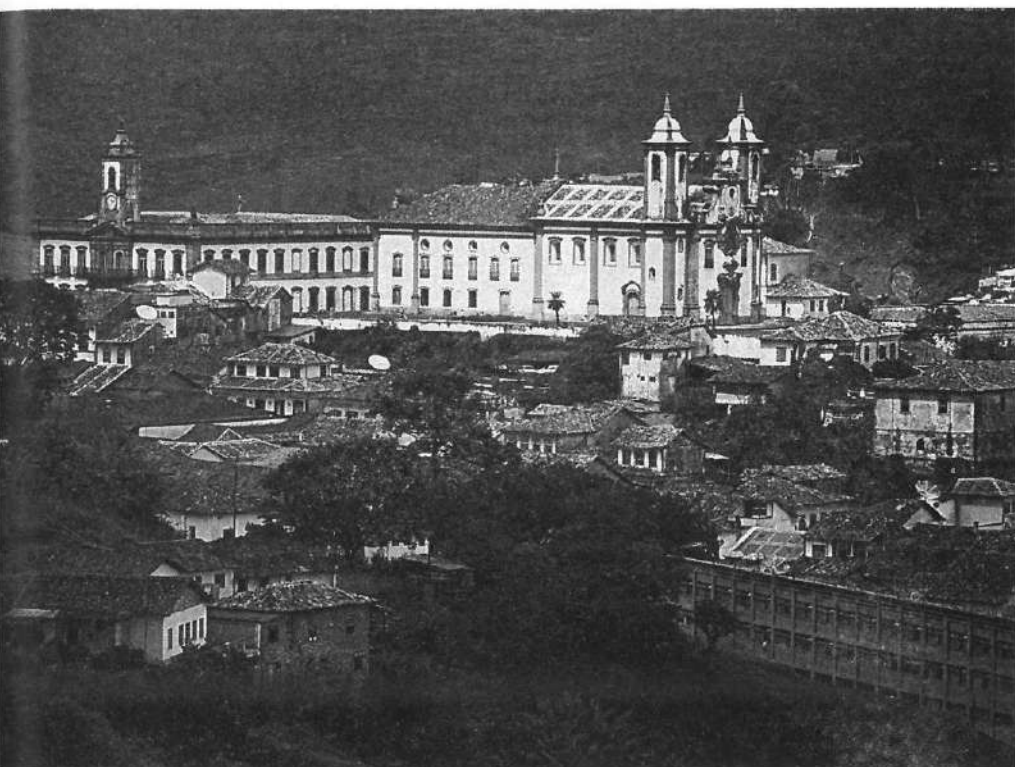
Após a independência em 1822 o Brasil manteve-se fixado por quase um século pela Europa. Os imperadores vinham de Portugal, a arte da França, edifícios pré-fabricados e mercadorias da Inglaterra. Os

Este artigo originalmente publicado na revista holandesa *Archis - Architectuur Stedebouw Beeldende Kunst* nº 6, junho de 1994, pp 70-80, com o título **Modernisme en traditie. Monumentenzorg in Brazilië**, está sendo reproduzido com a autorização do autor. A pesquisa feita no Brasil foi possível graças aos subsídios da Fundação para Artes Visuais, Design e Arquitetura de Amsterdã. Este artigo foi baseado em parte nas entrevistas com Lúcio Costa, Ceça de Guimarães (IBPC), Oscar Niemeyer, Margareth da Silva Pereira (UFF e Puccamp), Cecília Rodrigues dos Santos (revista *AU - Arquitetura e Urbanismo*), Hugo Segawa (revista *Projeto*), Vladimir Stello e Matilde Villegas (IBPC São Miguel das Missões)

Tradução

Maurício Masson

A presente tradução para o português foi feita a partir do original holandês. A tradução para o inglês é de responsabilidade da editoria da revista *Archis*



brasileiros viam seu país como bárbaro e sentiam-se dependentes da Europa para a civilização. Já em 1816 foi levado ao Rio de Janeiro um grupo de artistas franceses. O arquiteto Auguste Grandjean de Montigny, que fazia parte desta missão, projetou a Escola Nacional de Belas Artes e foi o primeiro a ocupar a cátedra de Arquitetura. O modo extremo como os hábitos europeus eram copiados pode ser ilustrado pelos chalés, sem sentido nos trópicos, que fizeram sua aparição com os neo-estilos. A negação da riqueza nativa teve seu exemplo máximo na construção de jardins paradisíacos, como o Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Talvez o medo da imponente floresta tropical fez com que se importassem plantas e árvores da Europa, África, Antilhas e Austrália.⁴ Mesmo a palmeira imperial, por excelência o símbolo do Jardim de Éden, não pertence à vegetação original. O oásis de civilização humana importada nas cidades brasileiras e ao seu redor era tragado pela natureza igualmente paradisíaca, mas sufocante, do país infinitamente vasto.⁵

Também o modernismo brasileiro teve sua origem na Europa. Graças ao interesse da vanguarda européia pela arte primitiva das tribos africanas e indígenas, a arte nativa apareceu como que naturalmente, e foi-se à procura da força nacional do Brasil. Diversos artistas brasileiros, que após a Primeira Guerra Mundial trabalharam em Paris, brazilizaram. A pressão por ser nacional era tanta que Mário de Andrade qualificava seus compatriotas que ainda associavam-se à arte internacional ou estrangeira como burlescos.⁶

Ele considerava as pessoas que em São Paulo ou Belo Horizonte copiavam as culturas francesa ou alemã menos civilizadas que os índios tupi, que um dia povoaram as costas brasileiras. Oswald de Andrade resumia o problema da identidade brasileira como *tupi or not tupi*.⁷

Ao interpretar a desvantagem cultural como um triunfo, Oswald esperava estimular um florescimento das raízes primitivas da cultura brasileira e ao mesmo tempo dar um impulso, a partir do Novo Mundo, à desgastada arte da Europa.⁸ A necessidade de reconhecimento na Europa indica que a arte brasileira ainda não tinha condições de sustentar-se independentemente.

1 Ver entre outros: Petrina, A *Uma inspiração latino-americana* in *Arquitetura e Urbanismo* nº 38, São Paulo, outubro 1991, pp 61-68 e Katinski, J Lúcio Costa in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* nº 12, São Paulo, 1972, pp 33-58

2 Observação de Brito Broca (1952), cit in Santiago, S *Permanência do discurso da tradição no modernismo* in Bornheim, G et al *Cultura Brasileira. Tradição/Contradição* Rio de Janeiro, ed Zahar, 1987, pp 124-125

3 Lucas, F 1928: *O cinquentenário de uma revolução* (publicado originalmente in *Veja SP*, 1978) in Xavier, A (org) *Arquitetura moderna brasileira. Depoimento de uma geração* São Paulo, ed Pini, 1987, p 15

4 Rego, J L do *O homem e a paisagem* (publicado originalmente in *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº 42/43, 1952) in Xavier, A (org) op cit p 300

5 Silva Pereira, M da *A arquitetura brasileira e o mito: notas sobre um velho jogo entre afirmação-homem e presença-natureza* in *Gávea, revista de história da arte e arquitetura* nº 8, Rio de Janeiro, dezembro 1990, pp 2-21

6 Andrade, M de *Ensaio sobre a música brasileira* São Paulo, 1928

7 Andrade, O de *Manifesto antropofágico* 1928 in Teles, G M *Vanguarda européia e modernismo brasileiro* Rio de Janeiro, ed Record, 1987, p 353

8 Schwartz, R *Nacional por subtração* in Bornheim, op cit (nota



2), p 100

9
Eulálio, A **Blaise Cendrars, Etc..., etc...** (um livro 100% brasileiro) São Paulo, editora Perspectiva, 1976, p 93

10
Andrade, M de **Crônicas de Malazarte VIII** (1924), in Batista, M R et al **Brasil, 1º tempo modernista 1917-1929** Documentação S Paulo, ed IEB, 1972, p 111

11
Costa, L **Uma escola viva de Belas-Artes** (1931) in Xavier, A op cit (nota 3) pp 47-51

12
Costa, L **Depoimento de um arquiteto carioca** (1951) in Alberto Xavier (org) **Lúcio Costa: Sobre arquitetura** P Alegre, 1962, pp. 169-201

13
Schwartzman S et al **Tempos de Capanema** Rio de Janeiro, ed Paz e

A contribuição à identidade nacional de tribos indígenas, que há muito haviam sido erradicadas, permaneceu naturalmente limitada; a influência da Europa e da África era muito mais forte. Com a descoberta da história colonial fez-se justiça a essas origens. Devido à antiga fixação pela Europa, o passado brasileiro pareceu aos modernistas tão novo e original quanto as culturas indígenas. Eles davam, de acordo com visão própria, um significado a este passado, e viam as cidades mineradoras como símbolo da riqueza nacional, miscigenação cultural e independência. Os trabalhos do escultor e arquiteto mulato Aleijadinho (1730-1814) sintetizam este espírito; ele tornou-se uma legenda nacional. A brasilidade colonial serviu como modelo para a música moderna, literatura e pintura. Assim, a pintora Tarsila do Amaral deu vida, em suas telas, à paisagem deste mundo intacto. Alexandre Eulálio compara *Negra Mítica* com *La création du Monde de Léger* e o *balé africano* de Milhaud e Cendrars.⁹ Ao mesmo tempo, o fato da existência de tesouros artísticos em Minas Gerais tocava os modernistas no coração. Tarsila declarou tristemente em Ouro Preto que gostaria de voltar a Paris, desta vez não para trabalhar com Fernand Léger, mas para aprender restauração e assim poder ajudar na conservação de pinturas.¹⁰

O interesse dos arquitetos pelo passado não ia além, nos anos 1920, da imitação de estilos. Principalmente no Rio de Janeiro a arquitetura neo-colonial era popular, entre outros motivos, pelos prêmios que José Mariano Filho tinha instituído. Lúcio Costa ligou-se a este movimento enquanto estudante e construiu alguns projetos neo-coloniais. Após uma viagem à remota localidade mineradora de Diamantina em 1922, ele aos poucos concluiu que de fato o neo-colonial era tão superficial quanto o abominado ecletismo.¹¹ Costa procurou mais tarde a verdadeira força da tradição não na aparência externa, mas na funcionalidade, construção racional e sensibilidade pelas circunstâncias locais. Segundo Costa, a beleza da arquitetura colonial é determinada pela perfeita simplicidade.¹² O tipo de arquitetura que Costa defendia deveria refletir essa simplicidade, porém sem perder de vista as transformações na



sociedade e o processo de produção. Tal arquitetura contemporânea e regional surgiu finalmente sob influência da arquitetura moderna européia, que acabou encontrando através de diversos caminhos sua entrada no Brasil.

Modernismo, nacionalismo e paternalismo

Somente depois que os modernistas passaram a ganhar influência política é que a arquitetura começou a ter um papel proeminente no movimento moderno brasileiro. Em pouco tempo a arquitetura desenvolveu-se como um dos pilares da cultura nacional. O responsável por isso foi Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde de Getúlio Vargas de 1934 a 1945. Este jurista de Minas Gerais tinha contatos estreitos com os modernistas; o escritor e poeta Carlos Drummond de Andrade era um amigo de infância que ele nomeou como seu chefe de gabinete. Vargas havia tomado o poder através da Revolução de 1930 e instituiu em 1937 o Estado Novo. A política do governo visava uma modernização conservadora do País, em que indústria, cultura e tecnologia desenvolveriam-se sob a égide de uma autoridade central.¹³ A ambivalência do regime autoritário revela-se pelas realizações de Capanema. De um lado ele era responsável pelo florescimento da arte moderna, construção de universidades e por programas revolucionários no campo de atendimento sanitário e de ensino. Por outro lado era ele quem respondia pela censura, propaganda política, movimentos juvenis nacionalistas e pelo fechamento de organizações de oposição.

A primeira realização de Capanema pela arquitetura foi a organização de um concurso público, tendo seu próprio ministério como tema. A segunda foi, por insistência dos modernistas, não considerar o resultado do concurso. A obrigação legal de escolher os arquitetos para projetos de edifícios públicos através de concurso foi ignorada, entregando-se a tarefa para aquele projeto a Lúcio Costa. Desde um curto e tumultuado período em que havia sido diretor da Escola Nacional de Belas Artes em 1930, Costa passou a ser o líder dos modernistas no Rio de Janeiro. Ele empregou um time de cinco jovens arquitetos para o projeto e convenceu Capanema e Vargas em 1936 a autorizar a vinda de Le Corbusier ao Brasil como consultor do projeto. Na verdade este projeto não deve ser creditado a

estrangeiros. No detalhamento do projeto aparece o talento de Oscar Niemeyer. Capanema teve mais tarde uma importante participação no desenvolvimento profissional de Niemeyer, pois foi ele quem o pôs em contato com o então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek.

A colaboração entre estes dois teria repercussão pelas próximas décadas em diversos projetos em Minas Gerais e com a construção de Brasília.

Capanema partia do princípio de que o Brasil não poderia ser moderno sem uma identidade nacional.¹⁴ Mesmo que esta já existisse, estava sendo minada com a crescente chegada de imigrantes de países como Itália, Alemanha, Espanha e Japão. Naquele tempo considerava-se pluralidade cultural como inaceitável e perigosa; integração era caso de segurança nacional. Como resultado desse modo de ver, o nacionalismo brasileiro não teve uma base racista, mas cultural. A política cultural de Capanema teve um papel importante, e procurou estimular a historiografia, folclore, arte popular, geografia, língua portuguesa e os mitos da independência, riqueza natural e futuro utópico (Brasília). O modernismo pôde ser bem utilizado para o desenvolvimento da mentalidade desejada.

Naturalmente Capanema queria se distanciar das histórias indígenas dos primitivistas. Mas com o movimento moderno, a brasilidade deveria ser explicada também como católica e portuguesa. Desta forma, projetos modernistas, como a descoberta do passado ou a procura por uma arte brasileira, tornaram-se parte da política nacionalista. A arquitetura recebeu um papel proeminente, porque com ela o progresso das cidades tornava-se visível e rapidamente viria um reconhecimento internacional, graças ao edifício do ministério de Capanema e ao pavilhão na exposição mundial de 1939 em Nova York.¹⁵

O passado exemplar

Logo após assumir em 1934, Capanema solicitou a Mário de Andrade que fizesse um plano para a proteção da arte brasileira. Ainda faltavam aqui parâmetros legais, apesar de que um ano antes a cidade de Ouro Preto tinha sido declarada monumento nacional por decreto presidencial. Mário considerou em sua propos-

Lúcio Costa construiu o Museu das Missões junto às ruínas da igreja jesuítica seguindo sistema de proporções das habitações indígenas
Foto Paul Meurs



Terra, 1984, p 19

14
Ortiz, **A moderna tradição brasileira** São Paulo, ed Brasiliense, 1988, p 35
15

O Pavilhão Brasileiro para Nova York foi confiado a Costa e Niemeyer. A abertura internacional para a arquitetura brasileira veio com a exposição no Museum of Modern Art in New York em 1943 e a publicação – catálogo de Goodwin, P **Brazil builds architecture new and old** New York, ed MoMA, 1943

16
Decreto-Lei nº 25, 30 Novembro 1937, Organização e proteção do patrimônio histórico e artístico nacional

17
Rubino, S R **Gilberto Freyre e Lúcio Costa, ou a boa tradição** in *Ôculum* nº 2, Campinas, Puccamp, 1992, p 78

18
SPHAN – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – foi fundada em 1937 para implementar a Lei sobre edifícios históricos e monumentos antigos

19
Ci in Leite, J S (ed) **Rodrigo e o SPHAN** Rio de Janeiro (MinC-SPHAN), 1987, p 21

ta a conservação cultural como algo bem amplo, incluindo aspectos imateriais, como canto, idioma e folclore. Na lei do Patrimônio Histórico de 1937 definiu-se o patrimônio histórico e artístico de maneira mais prática, como "a totalidade de objetos móveis e imóveis cuja manutenção é de interesse geral, devido a acontecimentos históricos ou a um valor arqueológico, etnográfico, bibliográfico ou artístico excepcional".¹⁶ A idéia era incluir na sociedade moderna imagens e representações. Uma maneira efetiva era a conservação da arquitetura. Edifícios e cidades coloniais ofereciam literalmente espaço à história nacional e serviam como legitimação desses atos.¹⁷ Mário de Andrade seguia estes princípios em seus projetos de conservação cultural no Estado de São Paulo, também focando na tangibilidade da arquitetura. Esta linha foi retomada em 1937 por Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor da SPHAN, a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.¹⁸

Segundo Rodrigo, o patrimônio brasileiro justificava a reivindicação pelo território nacional.¹⁹ A identidade coletiva faria da população um povo, e do território uma nação. Para poder proteger um passado nacional a SPHAN deveria antes conceber este passado. Diferentemente da Europa, não era a História, mas a natureza virgem que proporcionava o contexto onde as relações humanas se formavam. A escassez de monumentos brasileiros não significava para Rodrigo que preservação fosse algo supérfluo. Segundo ele, isto indicava que a cultura não estava cristalizada. O Brasil ainda deveria descobrir-se; era um país em que a história formava um território tão desconhecido quanto a floresta tropical. Preservação histórica poderia apresentar às futuras gerações um espelho de suas origens e se mostraria como sinal de civilização ao resto do mundo. Apesar da sua simplicidade, os monumentos reforçariam o sentimento de auto-estima. Rodrigo: "A poesia de uma igreja do tempo colonial significa mais para nós do que o Partenon".²⁰

A história nacional criada pela SPHAN enfatizou o período relativamente curto da descoberta de ouro no Estado de Minas Gerais. José Reginaldo Gonçalves fala da criação de um "passado exemplar".²¹ A SPHAN defendia a herança histórica sempre apontando para uma ameaçadora "perda irreparável". Evidentemente existia



algo como uma antiga coleção que corria perigo. Esta argumentação é curiosa porque este chamado passado íntegro havia sido inventado por eles próprios. A versão da SPHAN de identidade nacional era, de fato, nada menos que a idéia de que esta perderia-se.²² A ênfase em Minas tem a ver sobretudo com ponderações políticas. Ao fim do século dezoito aconteceu lá uma revolta contra Portugal, que mais tarde seria explicada como um momento decisivo para o Brasil. As cidadezinhas mineradoras passaram a ser protegidas como testemunhas caladas da Inconfidência Mineira. Outros argumentos para cuidar dos monumentos de Minas com mais desenvolvimento eram o significado simbólico do ouro e o fato de que políticos influentes, entre eles Capanema, vinham de lá. Em 1982, da lista de monumentos nacionais, 70% encontrava-se em Minas. A arquitetura religiosa, por motivos similares, era fortemente representada, com 40% do total dos monumentos.

Graças aos modernistas a SPHAN não se tornou uma organização romântica ou conservadora. Pelo contrário, a preservação visava contribuir para a cidade moderna. Arquitetos como Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão ou José Reis usaram a SPHAN para fortalecer suas posições. A ligação com o passado legitimava o modernismo. Este tornou-se mais brasileiro que o movimento concorrente Beaux-Arts. Costa comparou o pau-a-pique com concreto armado, e descreveu as insignificantes casas coloniais em termos líricos como um tipo de arquitetura moderna *avant la lettre*.²³ Em novos projetos apareciam elementos tradicionais, como azulejos pintados (por Portinari, entre outros) e treliças de madeira. Oscar Niemeyer era de preferência apresentado como o Aleijadinho contemporâneo. A atenção obsessiva de ambos pelas curvas sensuais era considerada pelos brasileiros como algo autenticamente nacional.

A procura de uma síntese entre passado e presente, principalmente por Lúcio Costa, pode ser encontrada nas conclusões do congresso CIAM de Atenas em 1933. Além de moradia, lazer, trabalho e trânsito, os sítios históricos formavam o quinto ponto daquele manifesto. O CIAM pronunciou-se pela conservação de objetos históricos quando estes como "pura expressão de uma forma de vida precedente for de interesse geral".²⁴ Naturalmente as exigências de uma habitação popular (higiênica) tinham prioridade, e a

conservação não poderia deter o desenvolvimento, obstruindo o crescimento do sistema viário ou o deslocamento de pontos negros da vida da cidade. O congresso sentenciou que novas construções em centros históricos nunca deveriam ser uma adaptação estética e aconselhou, do ponto de vista de higiene, a demolição de moradias deterioradas ao redor de monumentos históricos e a substituição por áreas verdes. Estes parágrafo do manifesto do CIAM encaixou-se perfeitamente com o caráter regional do modernismo no Brasil. As intervenções da SPHAN seriam, por influência de Costa, determinadas pelo espírito deste manifesto, por décadas.

Projetos

A partir de suas consultorias à SPHAN concluiu-se que Lúcio Costa via de três maneiras o papel dos monumentos protegidos na vida moderna. Primeiramente, ele procurava um modo adequado para expressar o significado simbólico de monumentos em ruínas ou mesmo aqueles já desaparecidos. Em segundo lugar, ele era de opinião de que um monumento é antes uma obra de arte que um documento histórico, e que por isso deve-se aceitar a presença de outras obras de arte (contemporâneas), mas não de construções novas historicizadas. Em terceiro lugar, ele fazia uma distinção entre cidades puramente históricas e história na cidade moderna. Em um caso poderia-se introduzir objetos à velha estrutura; no outro caso os elementos históricos deveriam ser incorporados ao novo contexto. Costa não defendia por si só a conservação de centros históricos, mas olhava pelo que poderia ser usado na cidade moderna. É interessante notar que ele insistiu desde o início na conservação de casas em sua forma mais primitiva, e não considerava os estilos importados do século passado importantes.²⁵ Em trabalhos de restauração as modificações posteriores feitas em janelas, coberturas e ornamentos eram sempre desfeitas para que se restabelecesse o estado original.

No projeto para um museu próximo às ruínas de São Miguel das Missões (1937), Costa lembrou a tentativa dos jesuítas de civilizar os índios.²⁶ Há muito tempo atrás as aldeias missionárias na região de fronteira com Argentina e Paraguai foram destruídas, e os padres tiveram de deixar a

20

Andrade, R M F de
**Defesa de nosso
patrimônio artístico e
histórico** (1936) in Leite,
J S (ed) op cit p 48

21

Gonçalves, J R S
**Rediscoveries of Brazil:
nationalism and
historic preservation as
narratives**

Charlottesville, ed
University of Virginia,
1990, p 93

22

Id Ib p 121

23

Diamantina, in
Arquitetura e Urbanismo
nº 38, São Paulo, 1991, p
48; e Costa L **Documen-
tação necessária** (1937)
in **MEC-IPHAN Arqui-
tectura civil II** São Paulo,
USP, 1975, pp 89-98

24

In Auke van der Woud

Het Nieuwe Bouwen
Internationaal Delft
DUP, 1983, pp 166-167

colônia. A igreja em ruínas de São Miguel foi praticamente a única que restou. O local simboliza atualmente a convivência pacífica de europeus e indígenas. O museu guarda o resultado artístico desta simbiose. No edifício estão representados os blocos de moradias e a concepção de traçado da aldeia. Com um único volume Costa mostra o que desapareceu, sem de fato ter reconstruído. O museu fica sobre os eixos dos blocos de moradias dos índios. Existem quatro salas, tendo cada uma as dimensões de uma dessas moradias. As fachadas anterior e posterior são substituídas por um painel de vidro. O edifício toma um canto da praça que fica em frente à igreja, fazendo com que se sinta o tamanho do assentamento. De longe o edifício parece histórico, com o telhado e a arcada, que foi construída usando-se velhas colunas. De perto, porém, os painéis de vidro chamam a atenção. Interessante é a casa com pátio do administrador, que de fora parece apenas um volume de pedras fechado.

Uma outra proposta de Costa para tornar visível o passado desaparecido envolve um fragmento da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro que foi demolida em 1938. A SPHAN havia guardado o pórtico central da fachada pensando em reconstruí-lo em algum outro local da cidade. Por proposta de Costa, isto aconteceu no eixo de uma alameda de palmeiras no Jardim Botânico, contra um fundo de verde crescente. Ao colocar a fachada demolida não no tecido urbano, mas em um parque, não se fez uma preservação apenas aparente. Os restos da escola neoclássica sendo colocados no paradisíaco jardim estão em seu lugar certo, pois ambos pertencem ao legado cultural do rei Dom João VI. O projeto tem um traço irônico: a escola beaux-arts, tão vilipendiada pelos modernistas, foi literalmente relegada à floresta. Neste mesmo período o símbolo do modernismo, o prédio do Ministério da Educação, que os brasileiros juntamente com Le Corbusier haviam projetado para Capanema, tinha seu lugar na lista de monumentos tombados apenas três anos após sua inauguração. Como motivo a SPHAN alegou, através de Rodrigo, que o edifício era visto mundialmente como um "passo decisivo na história da arquitetura universal".²⁷

Novas obras de arte características que surgiram com o aconselhamento de Costa em pequenas cidades históricas são, por exemplo, a caixa d'água de Olinda, de Luis



Nunes (1937) e um hotel em Ouro Preto, de Oscar Niemeyer (1942). A caixa d'água une-se à silhueta de Olinda como um impassível volume branco entre uma dúzia de torres de igrejas, no ponto mais alto da cidade. Também o hotel integra-se, com seu telhado colonial e os materiais tradicionais, na visão panorâmica de Ouro Preto sem parecer histórico. A articulação espacial é contemporânea e o prédio apresenta uma quantidade de detalhes modernos. Segundo Costa foi uma surpresa que Niemeyer tivesse recebido este projeto, porque ele não era particularmente conhecido por integrar cuidadosamente a história em seus edifícios. A amizade entre Rodrigo e Niemeyer explica porque mesmo assim ele tenha sido convidado pela SPHAN. O projeto foi adaptado ao contexto histórico por indicação de Costa.

O que a preservação histórica pode ou não atingir em uma metrópole vê-se no Rio de Janeiro. A cidade tem uma rica história como Capital colonial, real, imperial e republicana. Com as obras de ampliação, produto do crescimento de toda grande cidade, a SPHAN não se incomodou ao menos em tentar evitar a demolição de uma grande quantidade de monumentos. Diversos edifícios e bairros foram demolidos, com o consentimento da SPHAN. Porém em cada novo plano urbanístico considerava-se os monumentos. Desta forma, objetos que foram poupados puderam aparecer em um entorno completamente modificado. Isto aconteceu principalmente com igrejas que tornaram-se pontos de referência na nova cidade. A igreja de Santa Luzia, por exemplo, fica no meio de arranha-céus, entre eles o Ministério da Educação. Segundo a arquiteta Ceça de Guimarães da SPHAN, o prédio ganhou destaque desta forma, porque antes ele desaparecia com as montanhas de fundo. Também a igreja da Candelária ganhou um novo contexto. Todos os quarteirões em volta foram derrubados para a construção de uma larga avenida (av. Presidente Vargas). A igreja está agora, de costas, no eixo desta avenida quilométrica. As vias de trânsito do aterro do Flamengo, que passam ao longo da baía de Guanabara, têm como ponto de referência a igreja da Glória no cume do morro. No tempo da construção destas vias a SPHAN comprou as casas vizinhas e as demoliu para que a vista do monumento fosse desobstruída. Lúcio Costa e Roberto Burle

Marx redesenharam o entorno, e antigos muros do embarcadouro passaram a ser usados como escadarias.

No projeto de Affonso Eduardo Reidy de 1948 para a Esplanada de Santo Antônio encontram-se modernismo e preservação histórica de modo espetacular.²⁸ Reidy queria fazer um projeto corbusiano para o imenso terreno que apareceria com a derrubada de um morro, com vias elevadas, um nível de pedestres e uma concentração de edifícios altos. Neste grande centro urbano Le Corbusier projetaria o Museu da Cidade. Os monumentos existentes estariam pomposamente expostos ao longo do nível dos pedestres: o aqueduto (Arcos da Lapa), o Mosteiro de Santo Antônio, a igreja da Lapa e o Passeio Público. Reidy queria inclusive estender o nível de pedestres até as ruínas coloniais próximas. Assim uma parte da malha urbana histórica seria mantida, com perspectivas econômicas favoráveis. Deste plano realizou-se muito pouco. A região ainda está um pouco indefinida, porém os monumentos permanecem conservados. No confuso contexto de demolição e altos edifícios, eles trazem um sentido de direção e alguma profundidade histórica.

Preservação e poder

Nos anos sessenta diminuiu a influência dos modernistas sobre o patrimônio histórico no Brasil. O papel deles na SPHAN tem sido criticado atualmente.²⁹ Eles são considerados culpados pelo fato de que a preservação histórica limitou-se ao passado exemplar enquanto aspectos como terreiros de umbanda e arquitetura do século dezenove foram negligenciados. Reprova-se também o fato de que em trabalhos de restauração, todos os elementos acrescentados aos edifícios coloniais posteriormente tenham sido removidos. Na Europa sucedia então, porém, praticamente o mesmo. Os tradicionalistas também protegiam apenas uma pequena seleção de monumentos e corrigiam a história. Os brasileiros diferenciavam-se, entretanto, por sua concepção sobre harmonia, que levava a acréscimos ingênuos, e onde o antigo mantinha o seu valor. Uma outra diferença foi a estratégia de envolver a preservação histórica nos planos de saneamento. Devido a isto o Rio de Janeiro manteve uma surpreendente quantidade de conjuntos históricos incorporados ao centro metropolitano. A compatibilização entre renovação e conservação tornou efetiva a preservação histórica no Brasil.

A colocação de objetos em um espaço moderno significava no entanto, que a SPHAN deixava de lado espaços históricos. No Rio de Janeiro nota-se isto na Praça XV, talvez a praça mais histórica do Brasil. Lá ainda estão importantes monumentos, como o Palácio Imperial e a igreja do Carmo, mas da praça propriamente dita pouco restou depois da construção de dois boulevards, uma via elevada e uma passarela, de resto supérflua. As fachadas que davam para a praça foram destruídas e a relação com a baía de Guanabara desapareceu da vista. Logo atrás do palácio foi construído o Edifício Cândido Mendes, com concordância da SPHAN. A torre negra dificilmente pode ser considerada como um complemento artístico do palácio. O fato de que Costa elogiou a construção deste colosso no âmbito da preservação ilustra o uso impróprio do passado autorizado. A SPHAN tinha o poder de dizer onde poderia ser demolido ou construído, e onde não. A organização poderia parecer ideal, mas fazia parte do jogo de poderes político e econômico.

Os modernistas serviam simultaneamente à preservação histórica, à cidade moderna e a seus interesses próprios. Em locais onde a SPHAN autorizava demolições, frequentemente eram construídos projetos de arquitetos que davam consultoria à mesma SPHAN. Costa, filho de general, Niemeyer, neto de ministro, e todos os outros membros da vanguarda eram oriundos do *establishment*. Naturalmente a ordem estabelecida tinha interesses além de manter as igrejas coloniais e acertar as contas com o século dezenove, apesar de que este talvez refletisse melhor a miscigenação cultural. Agora que a preservação no Brasil tenta soltar-se do modernismo, há mais atenção para as artes africana e eclética e desaparece o interesse pelo passado recente. Desta forma passa-se ao largo de um dos períodos mais importantes da cultura nacional. O Brasil sofre de um problema típico do Novo Mundo: a cultura tem na verdade raízes universais, mas o país tem de privar-se de um passado civilizado. A brasilidade é, assim, condenada ao futuro, e esta era exatamente a mensagem do modernismo.

Quarto de arquiteto

Olivia Fernandes de Oliveira



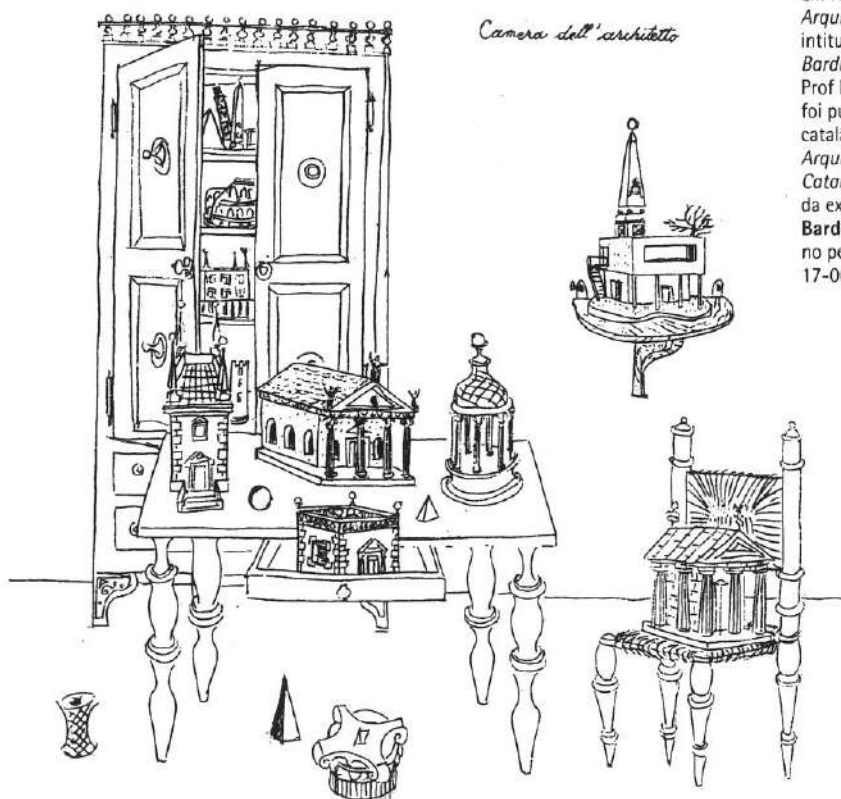
Olivia Fernandes de Oliveira é arquiteta. Desenvolveu estudos de arquitetura no *Instituto Universitario di Architettura di Venezia* e é mestre em crítica de Arte, Arquitetura e Cidade pela *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona*, onde desenvolve atualmente tese de doutorado em História de Arquitetura e História do Urbanismo, sob orientação do Prof Catedrático Josep Lluís Quetglas

O presente texto é parte revisada e traduzida da dissertação de mestrado em *Historia. Arte, Arquitectura, Ciudad*, intitulada *Hacia Lina Bo Bardi*, sob orientação do Prof Dr Josep Quetglas e foi publicado em versão catalã, pelo *Collegi d'Arquitectes de Catalunya*, por ocasião da exposição *Lina Bo Bardi* em Barcelona no período de 26-05 à 17-06-94

Eu nunca quis ser jovem. O que eu queria era ter história. Com vinte e cinco anos queria escrever memórias, mas não tinha matéria.
Lina Bo Bardi

Contra a Memória fonte de costume. A experiência pessoal renovada
Oswald de Andrade
Manifesto Antropofágico
1926

Camera dell'architetto



Lina Bo Bardi e a história

Existe um quadro de De Chirico, intitulado **Os arqueólogos**, de 1927, em que aparecem duas estátuas, sentadas em poltronas, sustentando, sobre o colo, uma pilha de ruínas e fragmentos arqueológicos. Ao vê-lo, recordei-me de uma litografia de Lina Bo intitulada **Camera dell'architetto**, datada em 1943, aonde aparecem fragmentos de maquetes de edifícios distribuídos em um espaço. Compreendi, então, que as duas obras tratavam de um mesmo tema: da relação com o passado; uma do ponto de vista de um arqueólogo, outra do ponto de vista de um arquiteto.

No quadro de De Chirico, estas aparentes estátuas agüentam a pilha de ruínas arqueológicas com braços demasiado carnosos e humanos. Tamanho é o peso suportado, que as duas figuras têm suas pernas achatadas contra o sofá, e seus ombros humanos e cabeças de manequim pendendo sobre o monte arqueológico. *Os arqueólogos* parecem cansados, mas continuam contemplando, sem

ver (já que não têm olhos), passiva e estaticamente (visto que estão sentados e o peso sobre as pernas lhes impede qualquer movimento), seu descobrimento arqueológico.

No *Quarto do arquiteto*, maquetes de edifícios, templos, fortificações, palácios, torres, obeliscos, capitéis e figuras geométricas ocupam todo o espaço; postos sobre uma mesa ou uma cadeira, saindo de um armário ou de uma gaveta, colocados em uma prateleira ou simplesmente espalhados pelo chão, atuam como se fossem roupas e objetos de uso cotidiano do arquiteto. Estes edifícios-maquetes parecem ter sido tirados, ao acaso, de dentro de um armário, por um arquiteto que não nos é apresentado no desenho. O *Quarto do arquiteto* é anônimo e sem heróis individuais.

Apesar das similaridades temáticas, os dois quadros se diferem fundamentalmente: a estaticidade do pequeno e obscuro recinto a que estão condenados *Os arqueólogos* em nada se parece ao dinâmico e luminoso *Quarto do arquiteto*. Enquanto *Os arqueólogos* de De Chirico recorrem e colecionam as relíquias do passado, suportando sua sabedoria com imenso cuidado, *O arquiteto* de Lina Bo somente recorre aos edifícios e monumentos históricos para utilizá-los naturalmente, como ferramenta de trabalho, no seu dia-a-dia. Aqui a relação com o passado é muito mais indiferente e menos estática. Edifícios antigos e modernos coabitam o mesmo espaço como se fossem personagens que convivem junto ao próprio arquiteto. Surpreende a estranheza e, ao mesmo tempo, a familiaridade com que estão dispostos

tais edifícios, situação bem distinta àquela dos "arqueólogos": o que para aqueles eram tesouros e objetos de contemplação passiva, espetáculo, aqui não são mais que roupas usadas e, como tais, pertencem à intimidade e ao cotidiano do arquiteto, o que lhes garante atividade, uso constante e sempre renovado, em uma palavra: vida.

Os arqueólogos "preservam e veneram" o passado, têm uma forma de relação com a história que Nietzsche havia chamado de "antiquária"¹, própria àquele que, com amor e lealdade, observa de onde provém e onde se formou, e cuida "com mãos solícitas o que desde antigamente existe, quer preservar as condições em que ele nasceu para os que ainda hão de nascer, (...) expressando, de certo modo, a gratidão por sua existência". Mas às vezes, esta possessão do passado transforma-se em obstinação e insensatez, fazendo com que o indivíduo, ou *O arqueólogo*, se apegue a tal monte estéril. E aqui Nietzsche alerta para o perigo: "quando a história serve à vida passada de tal forma que mina a continuidade vital e, precisamente, a vida superior, quando o sentido histórico já não conserva, senão que mumifica a vida; então a árvore seca-se gradualmente de maneira anti-natural, isto é, de cima para baixo — e, por último, costuma arruinar-se a própria raiz. A história antiquária degenera já no instante mesmo em que deixa de animar e infundir entusiasmo à vida palpitante e presente. Então decai a piedade e a rotina dos eruditos subsiste sem sua companhia, girando com egoísmo e suficiência ao redor de seu próprio eixo. Então ocorre o penoso espetáculo de um cego afã de colecionar, de um incansável empenho por juntar tudo o que haja existido. Envolve-se o homem em uma atmosfera de mofo e decrepitude"². É que o antiquário, segue Nietzsche, "somente é capaz de preservar a vida, não de gerá-la".

A relação com o passado é fundamental no pensamento de Lina. Ela o expressará várias vezes:

Apreciar o antigo, o passado, a história, é o único índice cultural que diferencia o homem moderno dos visitantes de estádios e hipódromos.³

Mas este apreço pela história nunca foi do tipo contemplativo, sempre esteve presente em forma de exame, de uma apreciação crítica.

1
Nietzsche, F
Traduzido do espanhol
**De la utilidad y los
inconvenientes de la
Historia para la vida
1873-76** in Linares
Chover, Joan B ed
Nietzsche Antologia
Peninsula,
Textos Cardinales nº8
Barcelona 1988 p 53-113

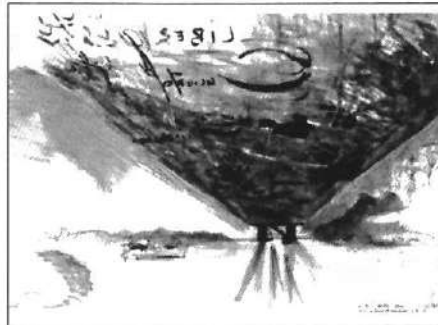
2
Id ibid p 69 -703
Bo Bardi, Lina
Residencia no Morumbi
in *Habitat* nº10 1953

4
Bo Bardi, Lina
**Sulla Linguistica
Architettonica**
*L'Architettura Cronache
e Storia* nº226 agosto
1974 p 260

5
Estas quatro últimas
expressões foram
extraídas de textos de
Lina Bo Bardi escritos
para a revista *Habitat*
quando ainda a dirigia
Prefácio de *Habitat* nº1,
out/dez 1950 e
O que é um museu? in
Habitat nº9 1952

6
Lina sempre preferiu a
versão masculina da
palavra: *arquiteto* e não
arquiteta

7
Freud, Sigmund in
**Konstruktionen in der
Analyse** 1937
Traduzido do espanhol in
Obras Completas
Madrid, Bib Nueva 1974
vol IX p 3.366



A história não é mestra e não ensina nada, é somente uma sequência de estruturas bem determinadas. Importantíssimos são o exame, a compreensão e a vigilância. O resto não conta. ⁴

Para Lina, do passado se podem "colher germes de vida", e é através do "contato entre vida passada e presente", da "fusão dos tempos em uma única época", "sem as balizas das classificações"⁵, que se pode aprender, compreender e tirar vida para o presente. Ou seja, Lina, "o arquiteto"⁶, vê na sua relação com o passado não uma reconstrução arqueológica mas, sim, uma análise construtiva, um trabalho de vivificação, de rejuvenescimento, de "posta à ordem do dia", parafraseando Walter Benjamin. O trabalho do "arquiteto" se aproxima então ao trabalho do analista concebido por Freud, sua tarefa é de "fazer surgir o que foi esquecido a partir dos vestígios deixados atrás de si, ou mais corretamente, construí-lo"⁷. Freud chegou inclusive a estabelecer a diferença entre o trabalho do arqueólogo e do analista⁸, para ele, mesmo se ambos trabalham com elementos que permaneceram esquecidos, explica que a construção do analista tem um sentido constantemente prévio, sua análise é "interminável" e dela surge uma nova razão crítica. Já a reconstrução do arqueólogo é o fim de todo seu trabalho, realiza-se com todos os fragmentos recuperados, que voltam a recobrar um único e fixo sentido, trata-se de uma consequência, afirmação cúmplice de uma ordem previamente dada, de uma razão clássica. O arqueólogo, portanto, trabalha com fragmentos esquecidos num passado infinitamente distante, que outorga aos objetos o desaparecimento de qualquer referência de uso, enquanto o analista trabalha com fragmentos escondidos em um presente constante, em um tempo sempre em crise.

Este modo de ver o passado e de relacionar-se com a história será expressado por Lina também em seus edifícios, principalmente onde o tema se faz evidente, como é o caso dos museus. Em um texto intitulado **O que é um Museu?**, Bo escreve:

"Os museus novos decidiram abrir suas portas, deixar entrar o ar puro, a luz nova. Entre passado e presente não há solução de continuidade. Nada se detém, tudo continua. É necessário entrosar a vida moderna, infelizmente melancólica e distraída por toda espécie de pesadelos, na grande e nobre corrente da arte, estabelecer o contato entre vida passada e presente."⁹



E também:

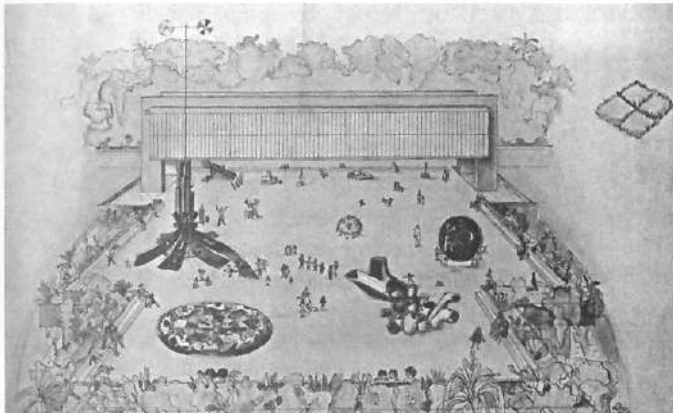
"O fim do Museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte, e neste sentido não se faz distinção entre uma obra de arte antiga e uma obra de arte moderna. No mesmo objetivo a obra de arte não é localizada segundo um critério cronológico mas apresentada quase propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e investigação."¹⁰

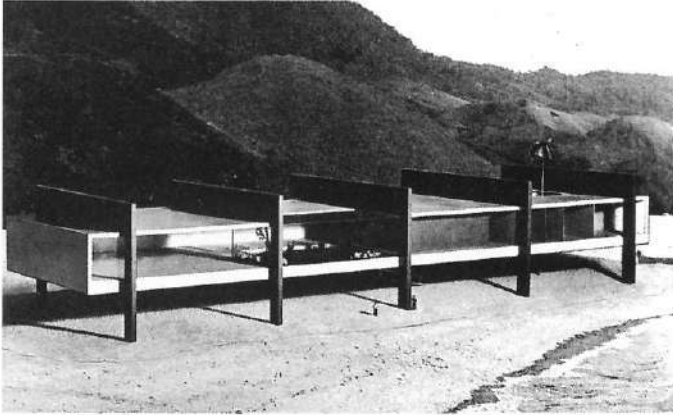
Este é o sentido didático, fundamental na obra de Lina, e que "se destina especificamente à massa não informada, não intelectual, não preparada" que seus museus querem formar, criando uma mentalidade para a compreensão da arte através da convivência e da familiarização com a arte. Vejamos como o faz, por exemplo, no MASP — Museu de Arte de São Paulo —, onde a exposição dos quadros é proposta de modo a não privilegiar uma determinada obra sobre outra. Aqui os quadros não estão postos contra uma parede, e, sim, ocupam toda a sala de exposição e se apresentam em meio a dois grandes vidros transparentes fixos sobre uma base cúbica de concreto, de modo que a dimensão final do conjunto — quadro, vidros e base de concreto — resulta superior ao tamanho de um homem, ficando o quadro situado à altura dos olhos do observador. Este sistema permite que, por sua distribuição espacial, estes quadros se convertam em esculturas, ou melhor, em

objetos autônomos e os colocam na mesma situação do observador, isto é, ao seu lado. Deste modo, a pintura se destaca do plano bidimensional da parede e vem fazer parte do espaço tridimensional cotidiano, situando-se no salão como se fossem estátuas numa praça pública misturando-se com a multidão. Lina propõe um museu onde o visitante está convivendo literalmente com a obra de arte, nele está acontecendo o mesmo tipo de relação que ocorria entre o arquiteto e as maquetes-edifícios do *Quarto do arquiteto*.

Existe um outro projeto, que antecede a este ao menos seis anos, que é o do Museu de Arte de São Vicente, proposto em 1951, e que não chegou a ser construído. Também ali, já se manifestava uma certa familiaridade com De Chirico. Na ocasião, Lina confeccionou uma fotomontagem onde se via uma perspectiva do interior do museu, no qual eram dispostos "livremente" quadros, esculturas e objetos. Mas estes se distribuíam de forma tão "livre", que causavam um súbito estranhamento: o mesmo estranhamento experimentado frente às musas inquietantes que habitam as praças de De Chirico. Não é arriscado afirmar que Lina estaria remetendo-se a este pintor, ao projetar tais museus. Vale ressaltar que o mestre metafísico, muito admirado por Lina, foi também seu vizinho na *via Gesù* em Milão¹¹ e amigo do pintor surrealista Enrico Bo, pai de Lina, chegando inclusive a retratá-la.¹² Mas além desta proximidade geográfica, existe uma vizinhança bem mais interessante entre a obra destes dois personagens. Em um texto de De Chirico, o qual (casualmente?) se refere a museus, o autor parece dar a pista para analisar os museus de Lina Bo. Este texto é também uma descrição quase literal de situações encontradas freqüentemente nos quadros do próprio pintor.

Quando, visitando um museu de escultura





8
Sobre este tema relacionado à obra de De Chirico ver Juan José Lahuerta in **El valor de los objetos en la pintura de Giorgio De Chirico** cap I de 1927
La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras
Barcelona, Antrophos 1989 p 11-44

9
Bo Bardi, Lina
O que é um museu?
In *Habitat* nº9 1952

10
Bo Bardi, Lina
Função social dos museus. O Museu de Arte de São Paulo In *Habitat* nº1 out/dez 1950 p 17

11
De Chirico tem seu atelier no número 4 da via Gesù e Lina Bo no número 12 da mesma rua. Ambos vivem por pouco tempo em Milão: ela, entre 1941 e 1946, ele, entre 1937 e 1942, revezando-se entre Paris e Milão

12
De Chirico pinta um retrato de Lina em 1941, ou seja no primeiro ano que ela se encontra em Milão. Em mais de uma ocasião a revista *Habitat*, dirigida por Lina Bo Bardi, se refere familiarmente ao pintor

13
De Chirico Giorgio
Statues, muebles et généraux publicado originalmente em francês in *Bulletin de l'Effort Moderne* nº38 Paris, outubro 1927 p 3-6

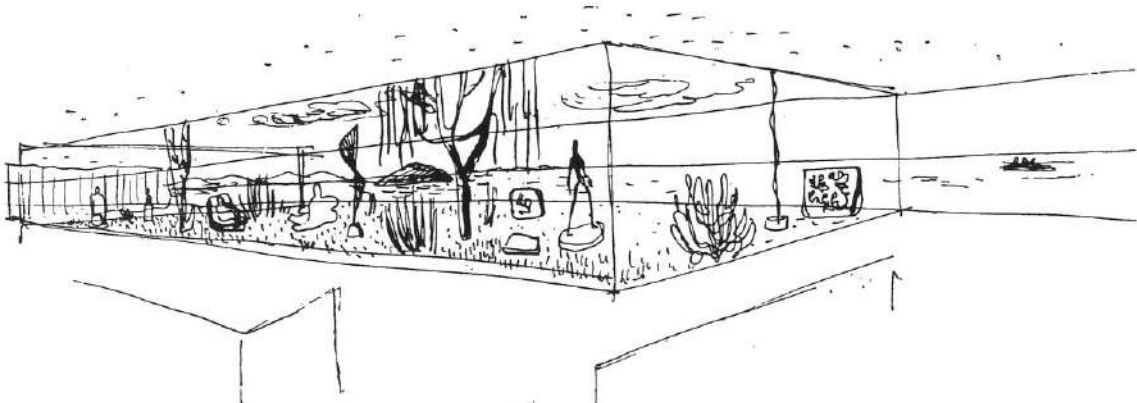
14
Id ibid
15
Id ibid
16
Id ibid

antiga, entramos em uma sala deserta, temos, frequentemente, a impressão de que as estátuas revelam-se sob um novo aspecto. Uma estátua sobre um palácio ou um templo, bem como no meio de um jardim ou de uma praça pública, mostra-se sob diferentes aspectos metafísicos; no alto de um palácio, contra um céu meridional, ela tem alguma coisa de homérica, uma espécie de alegria severa e distante, mesclada de melancolia. Nas praças públicas seu aspecto é excessivamente surpreendente, principalmente se o seu pedestal é baixo, pois, neste caso, ela parece confundir-se com a agitação dos homens e com a vida cotidiana da cidade.

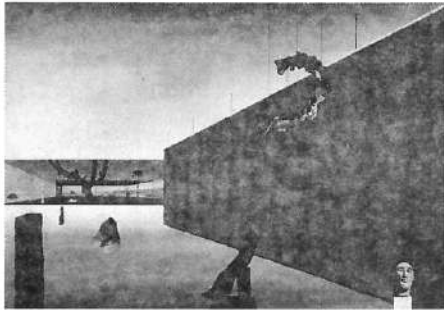
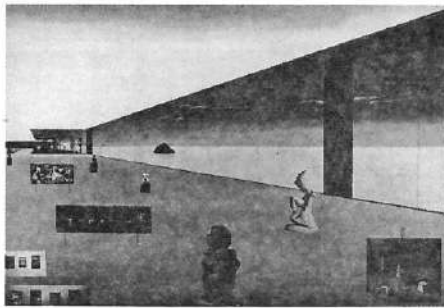
Dentro do museu o aspecto da estátua é outro; é a sua aparência fantasmagórica que nos choca. Este aspecto parece ao que tomam, para nós, essas pessoas advertidas, de repente, num quarto que acreditávamos vazio. As linhas das paredes, do chão e do teto separam a estátua do mundo exterior; já não se trata, então, de uma figura destinada a misturar-se com a natureza, com a beleza da paisagem, ou a completar a harmonia estética de uma construção arquitetônica; ela nos aparece em seu aspecto mais solitário, e é muito mais um espectro que se mostra e nos surpreende.¹³

E ainda,

"Há muito estamos habituados a ver as estátuas dentro de museos; os diferentes aspectos que tomam, quando ali colocadas, são também há muito conhecidos, e os pintores, assim como os poetas, constantemente exploraram-nos. Para encontrar aspectos novos e mais misteriosos devemos recorrer à novas combinações. Por exemplo: a estátua em uma



sala, sozinha ou em companhia de pessoas vivas, poderia provocar-nos emoções novas principalmente se temos o cuidado de fazer com que seus pés, ao invés de apoiarem-se sobre um pedestal, apoiem-se diretamente no chão. Imaginemos a impressão produzida por uma estátua sentada numa verdadeira poltrona ou apoiando-se numa verdadeira janela"¹⁴



De Chirico parece estar descrevendo o interior da sala de exposições do MASP. No entanto, o texto lhe antecede pelo menos trinta anos. No MASP os quadros não têm o ar "homérico" ou "fantasmagórico" como em um museu tradicional, eles foram "previdentemente" colocados sobre um "pedestal baixo", misturam-se com os visitantes tal como "estátuas acompanhadas de pessoas vivas", "parecem confundir-se com a agitação dos homens e com a vida cotidiana", provocando "novas e misteriosas sensações". Além disso, "as linhas das paredes, do chão e do teto" não separam os quadros do mundo exterior, ao contrário, por serem paredes de cristal, o interior e exterior se fundem em um único espaço, e desta forma, os quadros colocados no museu tomam o papel daquelas "figuras destinadas a misturar-se com a natureza, com a beleza da paisagem ou a contemplar a harmonia estética de uma construção arquitetônica".

Tal como os móveis do pintor

colocados inadvertidamente na rua, os quadros e objetos nos museus de Lina "se mostram sob uma nova luz, revestidos de uma estranha solidão; uma grande intimidade nasce entre eles, e se poderia dizer que uma estranha felicidade paira no estreito lugar que ocupam sobre a calçada, em meio à vida bulhosa da cidade e do apressado vaivém dos homens". No entanto, as praças de De Chirico estão emolduradas em um quadro, ou seja, apresentam-se como um objeto intransponível fisicamente, isoladas de qualquer possibilidade de vivência, que não àquela da observação distante, que transporta o espectador para fora do lugar, ausentando-o em uma situação abstrata, aparente. As praças-quadro de De Chirico refletem o que ele descreve como uma "situação verdadeira"; no entanto, não possuem qualquer conexão com a realidade. Os museus-praças de Lina Bo rompem esta fronteira metafísica, congelada no ato da fascinação do espectador, do espetáculo, para personificar aquilo que De Chirico apenas descreveu, ou melhor, estes museus incorporam o espaço dechirichiano, trazendo-o para a vida, para ser verdadeiramente vivido, eles contam a presença do "observador" em toda sua corporeidade, viva, física, participativa, reúnem indivíduo e obra em um único espaço, tudo ocorre aqui e agora, como experiência única, tátil, individual e intransferível. Os museus de Lina ganham, assim, a força viva sugerida no texto de De Chirico.

"Um imenso e estranho gozo se desprende desta bendita e misteriosa ilhota contra o que em vão arremessariam as rugentes ondas de um oceano desatado; e nos imaginamos que se um transeunte, lá embaixo, em algum lugar, entre a multidão, em meio à cidade, ali onde a maioria da gente se apressa e onde com maior intensidade rugem a atividade e o trabalho obsessivo dos homens, fosse de repente presa de um pânico indescritível, como um Orestes perseguido pelas Fúrias"¹⁵

Aqui, o transeunte "se encontraria imediatamente ao abrigo de todas as perseguições de homens e deuses, e sempre poderia contemplar a fúria dos céus ou a cólera de uma multidão desenfreada como um transeunte que, no jardim zoológico, observa, em um domingo, o cruel tigre, presa do furor, que morde em vão as grades de sua jaula(...). No umbral de tais templos, as Fúrias se detêm impotentes e, com o cansaço da espera, acabam por adormecer-se e roncar".¹⁶



Em arquitetura, essa liberdade fundamental que deve ser vista como condição prévia a toda criação artística, não existe, porque, para ter o direito de construir, é necessário um diploma.

Hundertwasser

Por que? Todos deveriam poder construir, mas enquanto a liberdade de construir não existir, a arquitetura planejada de hoje não será de maneira alguma arte. A arquitetura entre nós está submissa à mesma censura que a pintura na União

Soviética. O que é posto no canteiro de obras são somente compromissos lastimáveis sem nenhuma coordenação, conciliados com má consciência pelas pessoas das quais o espírito está dominado por um instrumento de medida.

O indivíduo que deseja construir não deveria estar submisso a nenhuma imibição. Todos deveriam ser capazes e obrigados a edificar para que sejam verdadeiramente responsáveis pelas quatro paredes e o interior nos quais vivem. Devemos aceitar o risco de que uma louca estrutura dessa natureza possa mais tarde desabar, e nós não devemos em nenhum caso recuar diante do perigo de morte que essa nova maneira de construir poderia acarretar. Deve-se pôr um ponto final na situação atual onde as pessoas se instalam em seus alojamentos como coelhos em seu viveiro.

Se uma dessas estruturas selvagens construídas por esses habitantes fosse desabar, antes disso ela começaria primeiro a rachar, o que permitiria que eles se salvassem a tempo. Dai em diante, o habitante será mais crítico e mais criativo diante dos

alojamentos que ele ocupa e reforçaria as paredes com suas próprias mãos, se estas parecem-lhe muito frágeis.

A impossibilidade da habitação material das favelas é

preferível à impossibilidade da habitação funcional e utilitária. No que nos acostumamos a chamar de favelas, só o corpo do homem arrisca-se a

perecer, enquanto que na arquitetura institucionalmente planejada pelo homem, também perde-se a alma. Esse é então, o princípio das favelas — isto é, uma arquitetura de proliferação anárquica — que deve ser melhorado e tomado como ponto de partida, e não a arquitetura funcional.

A arquitetura funcional revelou-se como um caminho errado, exatamente como a pintura com uma régua. Nós nos aproximamos rapidamente de uma arquitetura impraticável, inútil e finalmente inabitável.

A grande viragem para a pintura é o *tachisme* automático e absoluto: para a arquitetura é a impossibilidade de habitação, mas como a arquitetura está trinta anos atrasada com relação à pintura, esse ponto sem volta ainda não foi atingido.

Hoje, passado o *tachisme* automático total, nós experimentamos miraculosamente o *transautomatismo* de uma verdadeira arquitetura nova e livre.

De toda forma, como nós não passamos pela impossibilidade de habitação total, e não estamos infelizmente ainda no coração do *transautomatismo* da arquitetura, devemos primeiramente buscar tão rápido quanto possível

a impossibilidade de habitação total e o *mofo criativo*.

contra o

Um homem em seu apartamento deve ter a possibilidade de debruçar-se na janela e arrancar a alvenaria com as próprias mãos. Ele deve ter o direito de pintar tudo que alcança em cor-de-rosa, com um longo pincel, a fim de que as pessoas de longe possam ver da rua: um homem

mora no que o difere de seus vizinhos, isto é, os que aceitam o que lhes é dado. Ele deve igualmente poder fazer buracos nas paredes e empreender todo tipo de trabalho, mesmo se a suposta harmonia arquitetônica de um imóvel é destruída. Enfim, ele deve poder

preencher seu quarto de barro e de massa de modelar.

Mas isso é proibido pelo contrato!

Hundertwasser, nascido Frederic Stowasser, é um dos mais contravertidos artistas contemporâneos. Pintor, arquiteto, ecologista, ativista político, sua trajetória é marcada por uma intensa atividade pictórica, realizações no campo da arquitetura — com construções/manifestos anti-racionalistas e ações históricas em defesa de uma visão naturalista do ambiente. Nascido em Viena, tem nesta cidade a maior parte de seu acervo arquitetônico. Texto publicado originalmente em 1958 Tradução Flávio Arancibia Coddou

É tempo para que as pessoas se revoltem contra uma situação que as condena a viver confinadas em latas de sardinhas, da mesma maneira que as galinhas e os coelhos em gaiolas, que são totalmente estranhas à sua natureza. Uma construção utilitária ou de uma gaiola é uma construção que permanece estranha a três categorias de pessoas a que dizem respeito:

- 1 O arquiteto não tem relação com a construção. Mesmo quando trata-se de um grande arquiteto, ele não pode prever qual tipo de pessoa irá habitá-la. A suposta "escala" humana em arquitetura é uma cruel decepção. Particularmente quando esta escala é estabelecida após um levantamento de opiniões.
- 2 O pedreiro não tem relação com a construção. Se, por exemplo, ele deseja levantar um muro seguindo sua inspiração e afastando-se do plano preciso, ele perde seu trabalho. Mas de qualquer modo ele não se incomoda porque não é ele que irá habitar a construção.
- 3 O ocupante não tem relação com a construção. Simplesmente ele não a construiu mas somente instalou-se. Suas necessidades humanas, seu senso de espaço são certamente diferentes. Isso continua sendo verdade mesmo se o arquiteto e o pedreiro tentam construir seguindo as instruções exatas do ocupante. É somente quando o arquiteto, o pedreiro e o ocupante formam uma unidade, isto é, quando trata-se da mesma pessoa, podemos falar em arquitetura.

Todo o resto não é de modo algum arquitetura, porém a encarnação física de um ato criminoso. Arquiteto, pedreiro, ocupante são uma trindade como o pai, o filho e o espírito-santo... Quando a unidade arquiteto-pedreiro-ocupante é quebrada não há arquitetura e essa é a situação atual. O homem deve reencontrar sua função crítica-criativa que perdeu e que sem a qual deixa de existir enquanto ser-humano.

Criminoso também é o uso em arquitetura da régua que, como podemos facilmente prová-lo, deve ser considerada como um instrumento que conduz à destruição da unidade arquitetônica... Essa floresta de linhas retas que nos encerra progressivamente como em uma prisão deve ser arrancada.

Até agora o homem tem sempre arrancado a floresta da qual queria encontrar-se livre. Mas primeiro ele deve ter consciência do fato que encontra-se livre.

Desde vez trata-se de uma floresta de linhas retas. Todo arquiteto moderno, no trabalho em que a régua e o compasso exercem um papel, mesmo por um segundo, deve ser rejeitado. E ainda nem foram citados a prancheta e o trabalho de maquetista que tornaram-se mórbidos, estereis e sem significado. A linha reta é imoral.

As estruturas construídas a partir de linhas retas, qualquer que sejam suas formas, são insustentáveis. Elas são o produto do medo e do conservadorismo: os arquitetos construtores têm medo de voltar-se para o *totalitarismo*, sabendo que é muito tarde.

Quando a ferrugem ataca a lâmina de barbear, quando o mofo forma-se num muro, quando o musgo nasce num canto e atenua os ângulos, nós deveríamos nos alegrar de que a vida microbiótica entra na casa e nos damos conta que somos testemunhas das mudanças arquitetônicas em que temos muito a aprender.

A mania de destruição dos arquitetos funcionalistas é bem conhecida.

Eles queriam simplesmente destruir as casas Art Nouveau do século XIX com sua decoração em estuque e substituí-las pelas suas construções vazias e sem alma. Eu citaria Le Corbusier que queria arrasar Paris e reconstruí-la com os monstruosos imóveis retilíneos. Para sermos justos agora, deveríamos destruir os edifícios de Mies Van der Rohé, Neutra, a

Bauhaus, Gropius, Johnson, Le Corbusier e os outros, porque ficaram fora de moda e moralmente insuportáveis em menos de uma geração.

Para salvar a arquitetura funcionalista da ruína moral uma substância corrosiva deveria ser jogada nos muros de vidro e as superfícies de concreto liso para permitir ao mofo que se fixe sobre eles. É tempo para que a indústria reconheça que a missão fundamental é a produção do mofo criativo!

É preciso que agora a indústria desenvolva entre seus especialistas, engenheiros e doutores, responsabilidades para a produção de um mofo criativo...

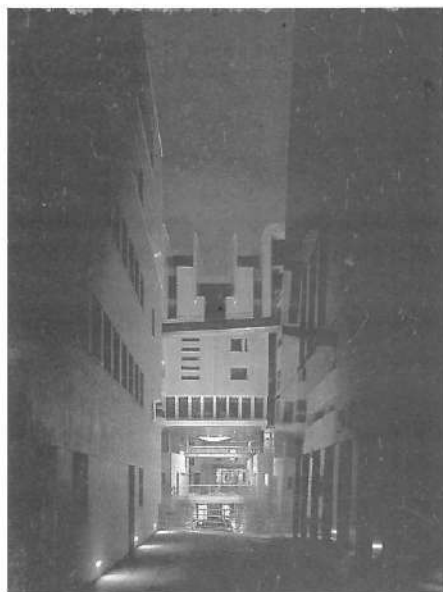
Só os sábios e os engenheiros capazes de viver no mofo e de produzirem mofo criativo serão os mestres do amanhã.

em arquitetura

racionalismo

J P Le Dantec

Frédéric Borel

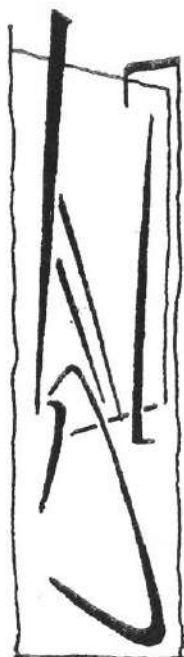


J P Le Dantec é professor da Escola de Arquitetura de Paris-La-Villette, editor da revista *Techniques et Architecture* e escritor. Seu último livro é **Dédalele héros, situation de la architecture contemporaine**, Paris, ed Balland, 1992

O presente artigo foi escrito com exclusividade para a *Óculum*. Todos os contatos com o autor J P Le Dantec e com o arquiteto Frédéric Borel foram travados pelos arquitetos Paulo Roberto Gaia Dizioli (do Conselho Editorial) e Valentina Moimas

¹ *Faubourg* são os antigos bairros periféricos à cidade, que hoje, já incorporados à malha urbana, mantêm a denominação tradicional

Tradução
Francisco Spadoni



Fotos e ilustrações
referentes ao edifício
da rua Oberkampf 113
Paris, França

Arq Frédéric Borel
Arq colaboradores
Joel Gallouedec
Carole Brammen
Massimo Mattiussi

Estudos
Janeiro 1990 a julho
1991
Construção
Novembro 1991 a
novembro 1993

O edifício da rua
Oberkampf contém 80
apartamentos para
aluguel, escritórios e
posto do correio

Frédéric Borel é um jovem arquiteto que trabalhou e completou sua formação no atelier de C de Portzamparc.

Esse fato é importante porque seu trabalho parece não ser influenciado pelo de Portzamparc mas, marcado pela preocupação quase obsessiva, que encontramos na obra do seu antigo patrão, pela forma e pelo detalhe.

Borel chamou a atenção desde a sua primeira obra pessoal, um edifício situado no Boulevard de Belleville, que possuía como característica além de um excelente trabalho plástico e uma atenção voltada à forma e ao detalhe, uma vontade de criar uma espécie de "concha" espacial. Isto é, fazer com que o espaço público do boulevard e da rua se dobrassem e se inserissem no próprio interior do edifício tornando-se, assim, uma espécie de espaço intermediário entre os espaços públicos parisienses tradicionais: a rua, o boulevard, a calçada e os espaços privados que são as habitações.

Foi uma obra admirável. A tal ponto que, antes da própria construção do

edifício, quando foi vista a maquete exposta no *Institut Français d'Architecture*, já se sabia que estávamos diante de um trabalho excepcional de um arquiteto que não se contenta em fabricar um belo objeto mas que deseja levá-lo a um estado de complexidade e perfeição incomuns.

O segundo trabalho de Borel é um pequeno conjunto na rua Oberkampf que integra no programa um Correio e habitações para jovens carteiros. Aqui também Borel quis prolongar o espaço público através de uma espécie de pequena extensão da rua que dá para o jardim contíguo ao Correio. O conjunto está instalado num lote muito estreito, de forma difícil de se ocupar.

Ao contrário do que se é comumente aceito, Paris não é, em absoluto, uma cidade Hausmaniana homogênea. Rua Oberkampf, por exemplo, nos coloca frente a uma realidade construída bastante singular, onde em parcelas de *faubourg*¹ ainda bastante caracterizadas, coabitam, lado a lado, edifícios habitacionais e edifícios industriais, todos eles com orientação as mais antigas e diversas, ligadas ao antigo sistema de parcelamento do solo. Além disso, bem próximo ao edifício de Borel existe um pequeno edifício habitacional com uma cobertura de telhas, coisa bastante rara em Paris e que atesta sua

antiguidade. Mas isto não é tudo. Ao lado destes edifícios habitacionais, relativamente pobres, embora plenos de charme, e destas construções industriais antigas, nos vemos frente às mediocres construções dos anos 60, ocupando fundos de lotes. Ora, Borel compôs com tudo isto e soube compor, sem querer impor um objeto único, tal qual um maciço que ocupasse os limites do lote. Ele criou um micro-universo complexo com passarelas abertas, escadas, passagens estreitas, diferentes níveis, enfim, criou objetos arquitetônicos fundados sobre uma geometria contemporânea e postos todos em relação uns com os outros.

A idéia de fragmentação foi introduzida na arquitetura contemporânea francesa ao final dos anos 70 por Portzamparc, no conjunto *Hautes Formes*, onde recusou-se a fazer um edifício único ou reconstruir um pseudo-núcleo Hausmaniano. Ele separou seu programa de maneira a produzir diversos edifícios, embora se tratasse de um programa exclusivamente habitacional, sem outras funções, e organizou-os em torno de um vazio central. Desta maneira ele pode recriar uma espécie de praça interior, de vazio interior, e ao



Metodologia de intervenção

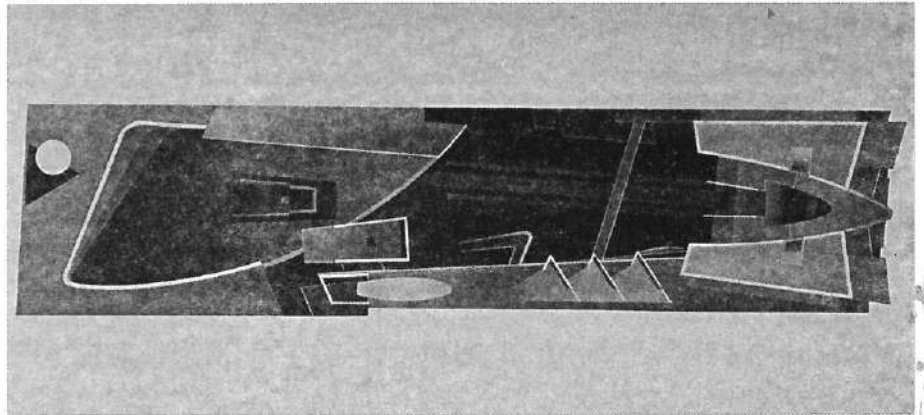
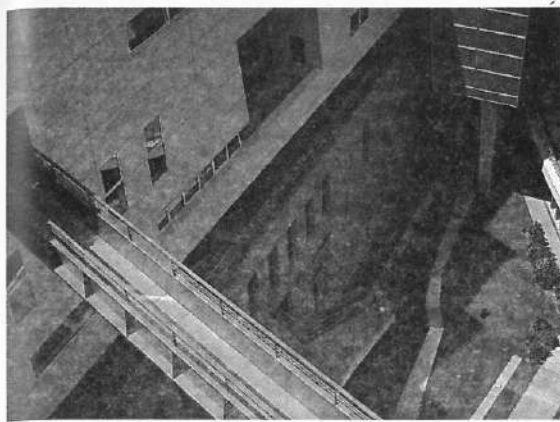
Este projeto nasceu de um processo de candidatura (*Moniteur e Journal Officiel*) onde vários arquitetos puderam propor diferentes edifícios habitacionais em terrenos localizados em contextos urbanos distintos de Paris

Programa

O edifício constitui-se de habitações de caráter social (kitchenets e dois dormitórios) para serem alugados aos jovens funcionários dos Correios e da empresa France Telecom. O aluguel de um apartamento não pode ultrapassar o teto de 20% da renda do locatário



mesmo tempo também, uma espécie de rua interior. Mas não se trata nem de uma praça tradicional, nem de uma rua, nem um pátio hausmaniano, nem um corredor, como anunciava Le Corbusier, mas uma rua aberta lateralmente. Seu núcleo não é um núcleo hausmaniano fechado conforme a tradição do século XIX em Paris, mas um núcleo moderno, já que permitia ao mesmo tempo, reencontrar o espírito de rua, sem se perder uma das conquistas da arquitetura moderna, ou seja, fazer edifícios com 4 faces, que não estejam ligados por espaços comuns. A fragmentação pode, evidentemente, trabalhar com esse espaços comuns, mas ela foi feita, deliberadamente por Portzamparc, naquele momento, para criar o que ele chama de a cidade "idade 3". Quer dizer, a cidade de nossa época não é mais aquela cidade européia constituída como uma espécie de todo orgânico, progressivo, com edifícios ligados entre si em torno de um espaço público em cruz, nem aquela do urbanismo moderno, que criou objetos autônomos sobre um solo livre. Mas sim é aquela que exprime uma época mista, onde se deve compor com estas duas realidades, estas duas idades da cidade e ao mesmo tempo saber tirar partido de todas as conquistas plásticas possíveis.



A referência aos limites

A heterogeneidade dos arredores: com as alturas dentadas dos edifícios, necessitava uma estratégia particular a cada um dos espaços internos entre eles, tendo como objetivo primeiro, o desejo de reconstituir a homogeneidade do lugar

As três notas anteriores são citações literais do memorial descritivo do projeto da rua Oberkampf, autoria do escritório de Borel

Penso que Borel assumiu claramente como sua esta maneira de pensar, o que se torna evidente em seu trabalho à rua Oberkampf - quaisquer que sejam as críticas que lhe tenham sido dirigidas, como a de ser talvez um pouco formalista. Trabalha com objetos autônomos que são agrupados sobre relações de escala, volumetrias, de uma forma tal que se torna impossível pensá-los cada qual por si, mas ao contrário, formam um conjunto que recupera, na língua de nosso tempo, o caráter do quarteirão composito, bizarro, desta rua de *faubourg* que se coloca na periferia do puro estilo hausmaniano.

É a isso que se refere a idéia de fragmentação. Idéia que Portzamparc colocou em prática em todos os seus projetos. Na Cidade da Música, por exemplo, ele decompõe seu programa segundo as funções - sala de música, sala de concertos, sala de estudos, etc. - o que lhe permite fabricar volumes que expressem sua destinação, ao modo de um instrumento musical cuja forma está adaptada ao seu emprego, e ele os agrupa por suas partes comuns, ruas interiores, pátios. Seu princípio é sempre o vazio, o vazio interior, o vazio que reagrupa, em

oposição ao movimento moderno, cujo vazio era privado de qualidades, pois tudo estava contido no objeto arquitetural, como uma máquina ou um navio, que é autônomo por definição.

Mas voltemos ao projeto de Borel. Borel pertence a uma geração de arquitetos que se aproxima dos quarenta anos e que é, portanto, a geração seguinte a de Portzamparc, Nouvel, Gaudin e Ciriani, arquitetos que mais marcaram o panorama da arquitetura francesa à partir do princípio dos anos 80.

Evidentemente estes jovens arquitetos se desenvolveram dentro de um clima onde a arquitetura francesa, que havia atravessado uma fase bastante crítica ao longo dos anos 60, estava em vias de reconquistar sua posição sobre a cena internacional, e se beneficiaram do trabalho desta geração que reconstruiu as bases de uma arquitetura contemporânea possível ao longo dos anos 70. Mas, certamente, receberam a herança de maneiras muito distintas. Alguns se colocaram numa espécie de prolongamento do que havia sido criado pela geração precedente, reinterpretando este trabalho que os levou a repensar, cada qual a seu modo, a relação entre a arquitetura e a cidade. Entre estes eu colocaria o trabalho de Borel; Catherine

Furet, uma excelente arquiteta que trabalhou com Gaudin; ou um antigo aluno de Ciriani como Kagan. É uma lista arbitrária, evidentemente, e haveria ainda outros. Por outro lado, alguns arquitetos da nova geração procuram, acima de tudo, se afirmar contra a geração precedente, tentando recuperar um certo neo modernismo. Eles trabalham as transparências, o objeto, a tecnologia, são atentos ao hightech, ao deconstrutivismo, etc. Estes arquitetos se colocam em geral na esteira de Jean Nouvel. Dominique Perrault, que construiu a grande Biblioteca da França, ou mesmo Odile Decq, ambos antigos alunos da UP 6, Escola de Arquitetura de Paris-La-Villette, se inscrevem na corrente que busca suas fontes no sinal dos tempos, a moda e uma estética "bem informada". O que, ao meu ver, os impede de atingir o nível de exigência ética e estética de Borel, Furet ou Kagan.

A vila em seus espelhos

ou como tornar a cidade estrangeira a si mesma

Michel Vernes

O presente texto, originalmente publicado na revista *Archicr  e* n  259, novembro de 1992, pp 36-39, está sendo reproduzido com a autorização do autor

Tradução
Margareth da Silva
Pereira

Recentemente a cidade foi tema de uma grande exposição montada no Centro Georges Pompidou onde foi mostrada sob três modos de exposição simultâneos: um modo panorâmico e turístico (a cidade vista do nível mais alto, o mais geral), um modo pictural e doloroso (a cidade vista pelos pintores "testemunhas do seu tempo") e um modo urbanístico (a cidade idealizada por cinco gerações de arquitetos, mais ou menos, visionários). Embora telas e planos de urbanismo estivessem colocados lado a lado, enquanto nas pinturas a cidade revoltava-se contra si mesma, nos projetos ela parecia procurar esconder-se.

A seção de arquitetura concebida para arquitetos por um arquiteto, Alain Guiheux, foi recebida pela imprensa de modo diferenciado. Muitos críticos pensaram detectar no volume excessivo de projetos apresentados um certo grau de complacência e "fetichismo" em relação   visão dos arquitetos sobre a cidade. A nós, pareceu-nos ver, neste acúmulo, o s ntoma da tendência da nossa cultura arquitetônica em olhar apenas para si própria. De fato, só estando já convencido da "correção política" da atuação do planejamento urbano para achar estes desenhos – nos quais o simples cidadino sem qualidades s  ver  promessas de escravização ou exclusão – "suntuosos". Perguntamo-nos aqui, o que separa arquitetos e planejadores urbanos da realidade material e social da cidade? Como são capazes de ignorar em alguns momentos, completamente, a consciência democrática da vida urbana, fazendo-a calar?

Neste espaço sem contornos que, por hábito ou comodidade, chamamos cidade devemos ver um lugar impossível de se compreender inteiramente ou uma idéia fixa, uma imagem? "Quantas substâncias se fundem em um lugar tão pequeno" surpreendia-se, no século XVIII, Louis Sébastien Mercier. É, contudo, ai – neste espaço – que o cidadino respira "partículas animadas que d o ao seu cérebro as vibrações que fazem nascer o pensamento".¹

A cidade tem permanecido tanto como este lugar de disseminação e de criação quanto de perdição e de infelicidade. Outrora confinada em muralhas ela se tornou tão vasta, se expandiu tão amplamente, que está em toda parte. Tendo anexado tudo que lhe era exterior poderia, até mesmo, hoje, perder a lembrança de sua localização e de sua identidade.

Esta sua generalização tanto modifica a sua natureza quanto ameaça sua forma. O plano de urbanismo, antes destinado a frear o seu desenvolvimento, e mais tarde a regulá-lo,   agora responsável pelo seu apagamento. Como se fosse um vetor de racionalidades niveladoras, ele retira a cidade do seu território nativo, dissolvendo-a no anonimato de sua geometria. Ao esquematiz -la, esforça-se por colocá-la num vazio, conseguindo converter seu espaço acidentado em espaço limpo, intemporal, utópico. Entregue a uma tal tarefa de redução gráfica, o fato vivo torna-se objeto.

Como Henri Lef bvre se pergunta na *Revolução Urbana*: "a vontade de sistema, não estaria dissimulada em aparente objeto científico, sob o conceito *objetivo*?"² O sistema

Cada cidadão tem direito   uma nação inteiramente nova que   sua. Uma nação da época, do próprio dia do seu nascimento. Cada cidadão é como um imigrante que chega   uma colônia. Ela deve ser sempre nova e ele deve encontrar nela aquilo que oferece toda colônia – espaço, imaginação, esperança. Ao cidadão francês nós nos content vamos em legar um país velho onde a criança, desde o início, deveria repetir os hábitos de um ancião e tomar as precauções de um aposentado.

Jean Giraudoux
L'urbanisme 1946

1
L S Mercier *Tableau de Paris* Amsterdã 1783
tomo 1, prefácio
2
Henri Lef bvre *La Révolution urbaine*
Paris 1970

Rua Saint-médard
Paris 1899

Jean, Eugène Auguste
Atget

**Jean, Eugène Auguste
Atget**

Nascido em 1865 em Libourne, morreu em Paris em 1927. Ator, mais tarde pintor, torna-se fotógrafo nos últimos anos do século XIX e como tal alimenta o pintores de Montparnasse com temas pitorescos. Em trinta anos ele acumula mais de trinta mil clichês sobre Paris. Em 1926 encontra Berenice Abbot que contribuiu a torná-lo conhecido no mundo inteiro.

constitui seu objeto se constituindo. Em seguida, o objeto constituído legitima o sistema. Esta atitude é ainda mais inquietante já que o sistema considerado pode se desejar uma "prática". De fato, o urbanismo se empenha em fazer da cidade ao mesmo tempo a ilustração de um sistema e a prova do seu bom funcionamento. Seguro de suas origens institucionais, ele prende a cidade em uma dupla projeção: a de um passado opaco e a de um futuro incerto.

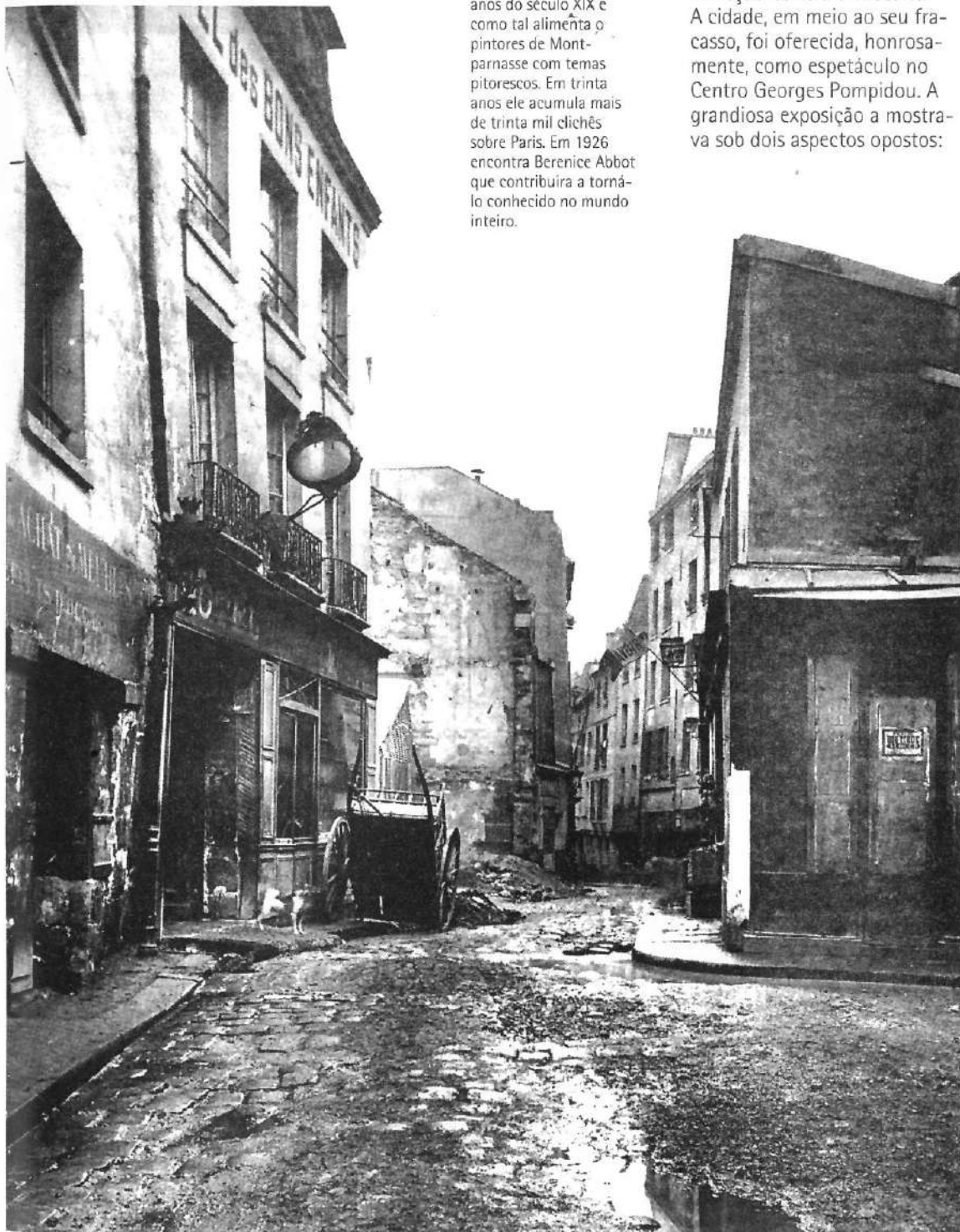
A ficção contra a história

A cidade, em meio ao seu fracasso, foi oferecida, honrosamente, como espetáculo no Centro Georges Pompidou. A grandiosa exposição a mostrava sob dois aspectos opostos:

um impessoal, outro disparatado. Entre eles era como se fosse o dia e a noite. Entretanto, um mesmo objetivo os unia: eles mostravam um motivo e não um fenômeno. Motivo de satisfação para os arquitetos, a cidade se tornava motivo de descontentamento para os pintores.

A cidade pintada parecia reagir contra a cidade planejada. E o esquecimento da cidade real, longe de aproximar pinturas e projetos exacerbava e obscurecia seu antagonismo. Seria necessário colocar uma cidade frente a outra para apreciar suas diferenças e extrair alguns ensinamentos. Pela falta de referências e explicações, esta exposição dupla apenas tocava a história sem, jamais, penetrá-la. Assim, era em silêncio e de um modo enigmático que pinturas e planos davam um testemunho sobre a evolução de nossa cultura urbana. Apresentadas como peças de coleção, privadas de bases e de perspectivas, as "obras" reunidas só falavam delas mesmas e daqueles que as haviam produzido. Utilizadas como "documentos", talvez fossem julgadas indignas de um museu de arte e atentatórias à moral da arquitetura, que pretende, hoje, mais do que nunca, descansar sobre o desinteresse.

Uma coleção tão abundante e variada de projetos sem história "exauria" o profano mas encantava o arquiteto, ou pelo menos o confortava nas certezas de sua disciplina. E por uma razão bem simples: um projeto deduz o futuro de uma cidade a partir da representação que o arquiteto faz dela e não da observação de seu estado presente. O arquiteto não descreve nada, menos ainda



interpreta, mas, soberanamente, antecipa. Suas conjecturas rebatem o tempo num futuro constante, que ele se dá o direito de conceber. Ele não consegue se impedir de ver em toda paisagem um sítio a ser construído e não há nada que o impeça de trazer estas suas virtualidades ao plano da existência, conforme explica Mona Ozouf à respeito de Claude-Nicolas Ledoux.³

Um desejo irrepreensível de arquitetura converte sua percepção do mundo em projeção. Entretanto a virtualidade do projeto é também o possível, exilado num futuro perpétuo. A confusão de tempos coincide no arquiteto com a confusão da realidade e da ficção. Esta confusão, essencial ao projeto, condiciona toda compreensão arquitetônica do território.

Cidade imediata e cidade cativa

A singular faculdade de "desenhar a cidade" repousa na ilusão, legitimada pelo hábito, de que ela (a faculdade) e suas representações são uma mesma e única coisa. É esta ilusão que permite ao "saber ótico"

do urbanista ultrapassar suas desordens. É ela ainda que explica e justifica que a grande ausente desta nossa exposição tenha sido a própria cidade. É ela enfim que confere aos planos de urbanismo expostos um poder de atração inversamente proporcional ao seu poder de ocultamento. Figuras espectrais, estes planos desviam deliberadamente a atenção sobre a cidade imediata e a mantêm prisioneira. De sua realidade multiplicadora e turbulenta, eles só conservam os elementos mais evidentes: as referências mínimas exigidas pela verossimilhança.

Na maioria das vezes, eles absorvem as irregularidades de sua paisagem, seus traços fugidios e permanentes, obscuros e claros, em suma, todos os traços que tornariam possível uma identificação. Entretanto, quem fala em identificação, fala em surpresa, variedade crescente, desordem de onde pode surgir "uma nova inteligibilidade, uma nova redundância, uma outra ordem momentânea e mais complexa".⁴ O urbanismo só pode acalmar o jogo urbano simplificando-o, privando-o de sua liberdade criativa. O silêncio e a rigidez de seus planos são inseparáveis de sua "suntuosidade". Na verdade, eles são monumentos de superstição destinados a parar o tempo que passa... Em plena crise da democracia européia, Marcel Poète escrevia em 1929 na **Introdução ao urbanismo**: "Limitar o urbanismo à arte seria abandonar o destino das cidades a puros conceitos

lineares. Não digam que o conhecimento do passado não possui utilidade prática: sem pontos de comparação, sem referências do passado, não podemos nos orientar em direção ao futuro. O simples estudo das condições e manifestações atuais de existência da cidade é, portanto, insuficiente. Tudo diz respeito a tudo e é a fisionomia de uma cidade que exprime seu caráter".⁵ Roubar ao tempo esta cidade ameaçada implica, além de uma rara força da vontade, uma verdadeira religião da transparência e a obstinação que ela exige.

Transgredir o espaço usual

Como num ritual pede-se aos projetos de urbanismo que se reconciliem com a cidade e restaurem sua integridade perdida. Graças à magia da épura apaga-se toda diferença entre o individual e o coletivo, o efêmero e o imutável, o singular e o universal. O que a exposição

Os irmãos Sééberger
Jules (1872-1932), Louis (1874-1946) e Henri (1876-1956) Pertencem a uma família bávara que se estabelece em Paris em 1890. Jules, o mais velho, participa de um concurso organizado em 1901 pela revista mensal *Lecture pour tous* e torna-se fotógrafo. Antes mesmo da primeira guerra mundial, os três irmãos começam a fotografar cidades do interior com o objetivo de editar cartões postais. Paralelamente, fazem fotos de moda e reportagens sobre temas diversos. Em 1914, tornam-se fotógrafos de guerra. As suas fotos de cidade foram, em sua maioria, reunidas pelos arquivos fotográficos da CNMH.

3
Cf Mona Ozouf
Architecture et urbanisme: l'image de la ville chez C N Ledoux
Annales volume 21 1966

4
H Lefebvre, op cit
5
Marcel Poète
Introduction à l'urbanisme Paris 1929

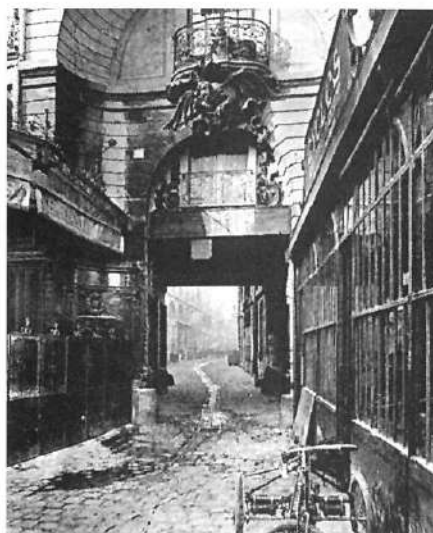
6
Cf Michel de Certeau
L'invention du quotidien 1. Arts de faire 3ème partie pratiques d'espace Paris 1990

7
Hubert Damisch **Fenêtre sur rue** in **La ville. Art et architecture** Paris 1994

8
Françoise Choay **Le règne de l'urbain et la mort de la ville** in **La ville. Art et architecture** Paris 1994

A geometria é o meio que nos damos para perceber o que nos cerca e nos exprimir. A geometria é a base. Ela é também o suporte material dos símbolos que significam a perfeição, o divino. Ela nos dá as satisfações as mais elevadas da matemática.

Le Corbusier **Urbanisme** reimpressão, 1966



Passagem Barbette
Paris, entre 1900 e 1910

Frères Sééberger

Cour du Dragon
Paris 1900

Jean Eugene Auguste
Atget

mostrava claramente é que o remédio arquitetural para as contradições da cidade pode se tornar pior que os efeitos destas contradições, seus disparates e confusão. O urbanismo afasta os sintomas de um mal sem lhes trazer remédio. Alguns acharão que este mal é a história e a cidade seu sintoma.

Para os arquitetos dos anos 30, planejar a cidade significava dissolvê-la ou torná-la, para sempre, virtual. Testemunha da falta de rumo visionário do urbanismo, Marcel Poete inculcava nos seus estudantes arquitetos e engenheiros o sentido da observação. Remando contra as vanguardas, ele desejava que "a ciência das cidades" só tivesse por base constatações. Mas as cidades "voluntárias" acumuladas nos painéis da exposição, malgrado a regularidade monótona dos seus traçados, pareciam mais espetaculares que as cidades "construídas" pelo tempo. E esta beleza que é "nova", precipitada, resulta da transgressão do espaço usual. Os projetos destas cidades comunicavam ao visitante um sentimento de abandono, próximo da solidão. Quanta diferença entre a admiração aborrecida que governa a leitura de um plano de urbanismo e a curiosidade suscitada pela paisagem constantemente renovada da cidade progressiva! De um lado fixamos uma mandala, de outro deciframos um palimpsesto onde se cruzam um número infinito de lembranças e aspirações. O traço sem arrependimento do urbanista luta em vão contra as pegadas do *promeneur*. "A voz dos

passos perdidos"⁶ ganha das prescrições silenciosas dos planos de urbanismo. A cidade mantém suas novas arquiteturas no visível se apoiando em outras arquiteturas que pertencem a outros tempos. Há cem anos, para salvar a capital, o plano regulador de Barcelona desenhado pelo engenheiro Cerda deixava-se subverter pelas criações de Antonio Gaudi. Em Paris, Hector Guimard, na mesma época desobedecia, utilmente, os alinhamentos do Prefeito Haussmann e em Turim, desde os anos 50, um grupo de arquitetos que seguiam o *Art Nouveau* tiravam as ruas da cidade da letargia.

O refúgio ou à escuta da vizinhança

O provável e o improvável estão próximos em nossa exposição. Distante apenas alguns passos dos planos de extensão feitos tão civicamente para Amsterdam e Colônia por Berlage e Sttubben, as "visões" tirânicas de Ludwig Hilberseimer, Le Corbusier ou Libera, triunfavam em nada diferentes da realidade dos nossos subúrbios, entregues a qualquer automobilista de passagem.

Estes projetos ampliados quase que necessariamente

"encolheram": eles não podem tolerar alterações, nem prolongamentos ao contrário de projetos mais modestos, mais cuidadosos e que vivem à escuta e na observação da vizinhança.

Assim como fizeram, ontem, projetos tão diferentes como os de Schmitz, Berlage ou Horta, e fazem, hoje, os de Bohigas, Siza, Gaudin, Grumbach e até mesmo Nouvel. Reunir a criação arquitetural e o já existente de uma cidade em um mesmo momento de consideração deveria fazer parte da mais elementar civilidade. Ignorando esta atitude, o urbanismo se condena a um isolamento cada vez maior. Disciplina especializada entre a arte e a técnica, ele se exerce sem levar em conta qualquer consentimento democrático e, assim, enuncia suas doutrinas e desenvolve seus projetos numa espécie de deserto cultural.

Algumas advertências

Sem dúvida para mudar o espírito da exposição, os autores que escrevem e parecem apadrinhar seu catálogo, são enfáticos neste sentido. Se referindo à dúvida metódica cultivada por Descartes, Hubert Damisch se pergunta se "a cidade é o resultado das vicissitudes do tempo ou fruto de uma vontade deliberada apenas de um ou de alguns".⁷ Ele constata com um véu de ironia que a cidade por meio da arquitetura se tornou um "modelo" e mais ainda "um quadro de reflexão privilegiado, tanto no que diz respeito à história quanto à razão" para uma filosofia cuja intenção construtiva era evidente e que visava, antes de tudo, a "rejeitar o terreno movediço e a areia para encontrar a argila e a rocha" (René Descartes), a fim de se construir sobre fundações firmes.

A indiferença pela história por parte da cidade desenhada culmina com o nascimento do urbanismo no final do século XIX. Desde 1867 esta disciplina "autonomista", sob a pluma de Cerda, postula um "domínio completo do fato urbano".

A urbanização e a produção da cidade, pergunta-se François Choay, seriam sinônimos?⁸ A cidade teria se tornado uma "palavra-álibi para o clã dos urbanistas, planejadores, arquitetos, administradores e sociólogos que a observam, ascultam e/ou pretendem lhe dar forma". Ao grafismo dos urbanistas que induz a uma espécie de "desrealização", ela opõe a "intersomaticidade" que funda a urbanidade e cita Adolph Loos para apoiar seu raciocínio: "Devido ao erro do arquiteto a arte de construir se degradou e tornou-se uma arte gráfica". Joseph Ramoneda, o prefaciador do catálogo, vê nas obras selecionadas pelos curadores a ilustração do desencantamento de um século "no qual, como Javé, pensou-se tantas vezes destruir ou aprisionar a cidade, que resistia".⁹ Como Hubert Damisch e François Choay ele mede a distância que separa a "perfeita idéia de cidade" da "cidade outra", incerta dos seus fins. Em um de seus raros textos nostálgicos, Borges a presente, como a "outra rua, aquela na qual nunca colocamos os pés", como o "bairro ulterior, diferente, lateral, que ignoramos e amamos",¹⁰ ao mesmo tempo.

A ordem proíbe, em grande medida, as fumaças, as florestas, as viagens. Desejar a ordem de modo sistemático é desejar à clínica, os deveres nas férias, o uniforme, a morte. A ordem, a mais bela, é a ordem da Morte. Só existe ordem no alfabeto, nas regras de gramática, nas lembranças e no cemitério.

Léon Paul Frague
Plaidoyer pour le désordre Paris 1946

Imagem extraída do filme *Der Letzte Mann* rodado em 1924 por F W Pumps, dito Murnau

Ludwig Hilberseimer
A cidade vertical 1924



O bom senso é capaz de retomar na hora da batalha violenta da reconstrução. O verdadeiro problema: viver hoje! encontrará sua solução em um esforço intenso de todo o país e na participação apaixonada dos responsáveis: os arquitetos convertidos em urbanistas. Isso significará novamente traços sobre o papel, novamente planos. Mas, desta vez, trabalho com visões claras.

Le Corbusier
Manière de penser
l'urbanisme 1946

9
Josep Ramoneda
Qu'est-ce que la ville?
in *La ville. Art et architecture* Paris 1994
10
Citado por Cristina Grau
in **Borges et l'architecture** Paris 1993
11
Alain Guiheux **Tract pour une ville contemporaine somptueuse in La ville. Art et architecture** Paris 1994
12
Citado por Alain Guiheux

13
Victor Hugo **Paris-guide**
tomo 1, introdução
Paris 1867
14
Yves Bonnefoy *préface au Baudelaire* de Claude Pichois e Jean-Paul Avicé
Paris 1994
15
Cf Michel Vernes
La leçon d'architecture de Monsieur Garnier
Archicrécé nº 249
Paris 1992

16
Alain Guiheux, op cit
17
Charles Baudelaire
Peintres et aquafortistes in revista *Le Boulevard* 14 set 1862
18
H Lefebvre, op cit
19
Emile Magne
L'esthétique des villes
Paris 1908
20
Colin Rowe et Fred Ktter
Collage city Paris 1994

Mergulho na rua, nesta água benfazeja adormecida entre as margens de janelas. Água fresca de uma rua de Paris onde nos misturamos aos reflexos. Água a mais pura de qualquer outra cidade do mundo. Água reconfortante, fonte milagrosa onde jorra uma mistura de coragem e esperança.

Leon Paul Farge
Haute Solitude
Paris 1941

Gerhard Richter
Paisagem urbana 1969

Superstudio
O monumento continuo 1969

Jules Adler A greve 1900

Onde as imagens tornam-se seres reais

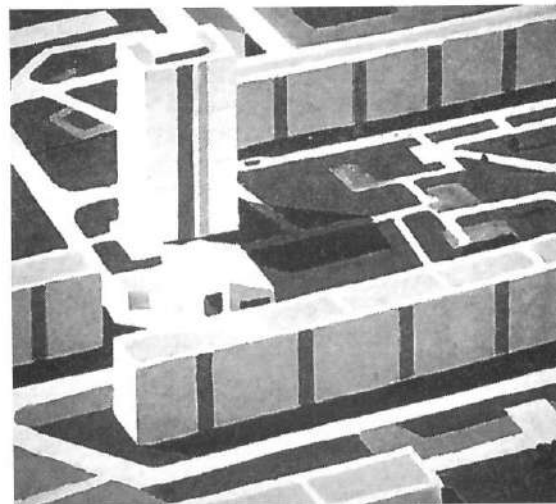
Se devêssemos deduzir da escolha e da disposição das obras apresentadas o partido da exposição, pareceria que seu curador buscava celebrar o urbanismo como arte especulativa e os trabalhos gráficos como curiosidades estéticas. Teria sido porque a "teoria da cidade se tornou impossível" que Alain Guiheux mobilizou as seduções dos planos de urbanismo, mas negligenciou as suas implicações?¹¹ A exposição agia assim sobre o visitante como uma "milagrosa" e perpétua aparição. A falsa cidade, sem passado ou amanhã, responderia melhor que a cidade sensível, mas desgastada aos desejos de uma "sociedade sem lugar mas que não perdeu a urbanidade"?

Se a cidade do futuro devesse ser apenas aparência — uma visão do espírito — nada impediria que os urbanistas a concebessem, peça por peça, como um númeno. Pura produção intelectual e pictural, ela seria resultado de um jogo ao mesmo tempo inocente e cruel. Citado contra toda expectativa como uma testemunha, Guy Debord leva ainda mais longe este raciocínio: "lá onde o mundo real se torna simples imagem, as imagens simples se tornam seres reais".¹² É a partir desta ótica que a exposição substituiu a cidade transitória por um repertório de projetos acabados e soltos, nos quais o urbanista — que rejeita o medo da negociação — era convidado a inspirar-se.

Memória projeto

Rebatendo a cidade agitada sobre um plano, a privamos de sua atualidade, mas também a acalmamos e a clarificamos. Desalojada hoje de tudo que é vivaz, ela oferece o "espetáculo da fabricação de sua própria arqueologia", que pode ser instrutiva para o urbanista. Ainda que nesta arqueologia, os edifícios fragmentados e imbricados, não possam se mostrar de um modo museológico e didático. O tempo lhes reduziu, escondeu, estratificou. "Paris — escreve Victor Hugo em 1867 — possui camadas de aluvião ... espirais de labirinto. Dissecar a fundo esta ruína parece ser impossível. Uma cave limpa revela uma outra cave, obstruída. Sob o rés-do-chão existe uma cripta; abaixo da cripta, uma caverna; mais além, um sepulcro; abaixo do sepulcro, o abismo."¹³

Se a cidade desenhada é como sua irmã, a cidade radio-sa, superficial em sua essência, a cidade histórica, ao contrário, é vertiginosa. Ela existe nas profundezas de seu passado e graças a ele. Ela deve seu ascendente à uma memória vertical que articula o visível e o invisível e esta sua existência anterior, enterrada, suporta uma existência "aérea" e cotidiana. Fellini mostra isso inúmeras vezes em **Roma cidade aberta**: as catacumbas e outros subterrâneos pertencem ao passado vivo da cidade como o inconsciente coletivo de seus habitantes. Eles estimulam sua paisagem e consolidam sua identidade. Bons e maus encontros são evitados, as desigualdades da paisagem urbana corrigidas e suas inúmeras ambiguidades impiedosamente suspensas.



Da cidade como exposição de arquitetura

Alain Guiheux vê no "Museu de Arte" um "modelo do urbano". Talvez ele olhe a cidade como um jogo de montar ou como uma grande "instalação".

Ninguém duvida que uma rua arrumada como uma galeria de exposição seria um espetáculo atraente: fachadas e vitrines desfilariam sob o olhar passivo e encantado dos passantes. Por enquanto, a cidade ultrapassa a capacidade do espírito em reduzi-la a um esquema. Segundo o poeta Yves Bonnefoy "ela permanece como um cadinho no fundo do qual se mostra, a nú, o fato de ser."¹⁴ No cenário da "cidade-conceito" este fato é sobretudo um ato de figuração. A "rua arqueológica" concebida por Charles Garnier para a Exposição Universal de 1889,¹⁵ a "Rua da Nações" sua vizinha ou o "Velho Paris" reconstituída por Robida para a Exposição de 1900, eram visitados como museus ao ar livre.

Em nossos dias, uma semelhante memória artificial é colocada em ação em diversos parques de diversão e em numerosas "Cidades-Novas". O novo centro de Saint-Denis, Marne-la-Vallée ou Euro-Disneyland são cidades-exposições. Suas arquiteturas sugestivas simulam aqui um centro morto, ali uma estação de vilegiatura, lá um País de Cocagna. Em todos os casos trata-se de acionar uma idéia superficial de felicidade para preencher o aborrecimento do exílio. A fim de que seus hóspedes se apropriem da ficção salvadora, deve-se persuadi-los que tudo não passa de um cenário. Mas, uma tal indústria da novidade conseguirá se igualar em invenção à arte do tempo?

Digamos que para um arquiteto "ortodoxo" elaborar um plano de urbanismo com o auxílio do passado é imoral, não importa se este passado tenha se conservado em pedra ou em livros.

Tudo que exista e aconteça sem o consentimento do projeto é percebido como uma ameaça. A crença na existência de um "pensamento formal do urbano" pode em contrapartida dar maior segurança à determinação do arquiteto. Esta crença o leva a identificar na cidade sedimentada os signos de uma composição transcendente suscetível de legitimar seus próprios planos e a violência requerida para sua execução.

O poder da transparência

Um projeto ganha em autoridade e passa a submeter a cidade à medida em que cultiva sua imunidade. À unicidade do lugar que toma por alvo ele deve poder opor a universalidade de seu desígnio. A exposição de Alain Guiheux contribui para proteger o "pleno poder" do arquiteto, poupando-o de ver realidades singulares. Para mantê-lo no santuário de sua disciplina, ele lhe oferecia "as soluções e os projetos não realizados de seus predecessores. Desenhos e doutrinas legados pelo século¹⁶..." Comparando a pintura à arquitetura, o visitante assistia à uma metamorfose eloquente: "A profundidade das perspectivas aumentadas pelo pensamento dos dramas que aí estão contidos"¹⁷, se transformava em figuras planas. Intercambiáveis, intocáveis. Sob o olhar encantado ou consternado do visitante a cidade tornava-se ficção.

Consciente sem dúvida da rigidez de seu pensamento, Alain Guiheux busca torná-lo mais maleável se referindo a Walter Benjamin. A cidade desejada não é mais um museu mas um "interior cujo cenário igualaria ou ultrapassaria em valor um salão burguês". Recurso vão: o "interior" para Walter Benjamin é uma metáfora e não um modelo. Para ele, como para Heine ou Baudelaire, seu autor predileto, a cidade é bem mais que um espetáculo de arquitetura, é um teatro sem dia de descanso onde o *flâneur* é ao mesmo tempo espectador e ator. Na rua em movimento, ele capta a novidade no ar, esbarra num desconhecido, seu semelhante, acompanha passo a passo uma beleza fugidia. A arquitetura? São as superfícies envidraçadas e as vitrines. São as *portes-cochères* e os terraços dos cafés. Nada de arquitetura em si, para ser contemplada. O único interior comparável a uma galeria de museu é o salão opulento, de decoração rígida, do qual se retira em horas marcadas, segundo um ritual conhecido do *promeneur*, quando abandona a rua para penetrar com respeito em um museu ou em uma igreja.

Pensar a cidade com circunspeção

Recusar que a não-cidade ou a anti-cidade absorva e destrua a cidade da "multidão barulhenta", implica que reconheçamos esta última como "um lugar de encontros sem os quais não existem outros encontros possíveis nos lugares previstos".¹⁸ (E não se aborreça

Alain Guiheux). Dentre os quais as próprias salas de exposição onde só a imagem requer a atenção do visitante.

Talvez devêssemos nos lembrar que uma rua, por mais bela que seja, não manifesta sua existência apenas pelas virtudes de sua arquitetura. "Organismo inerte, ela precisa ser habitada, percorrida, para adquirir uma alma", escrevia em 1908 Emile Magne, que acrescentava: "reflexo de humanidade, ela adota na coletividade urbana a atitude que lhe comunica seus habitantes, seus passantes."¹⁹

Contrariamente à Alain Guiheux que o cita, Colin Rowe conhece a incapacidade dos arquitetos em desenvolver processos complementares de "antecipação e de retrospectiva". Ele escreve na *collage-city* que nenhuma tentativa de suprimir uma em favor da outra não poderá ter um sucesso durável.²⁰ Como outros escritores ele nos convida a pensar a cidade com circunspeção, não como um conjunto rígido e unitário, mas como uma paisagem instável, composta, um autêntico teatro da memória.

Se o projeto arquitetural quer salvar a identidade da cidade, ele deve prestar atenção às suas menores irregularidades. Gostariamos que ela se construisse ao sabor do tempo sem considerações pelas "alegrias essenciais" que acabam sendo o alvo de todo urbanismo destruidor. A mobilidade casual dos cidadãos, o aspecto lendário de seu ir-e-vir constroem mais seguramente esta identidade que os decretos arbitrários da arquitetura.

Este artigo dá
sequência a
argumentação
iniciada no artigo
Espaços livres
públicos na cidade,
Óculum nº 4
p 64-67 novembro
de 1993

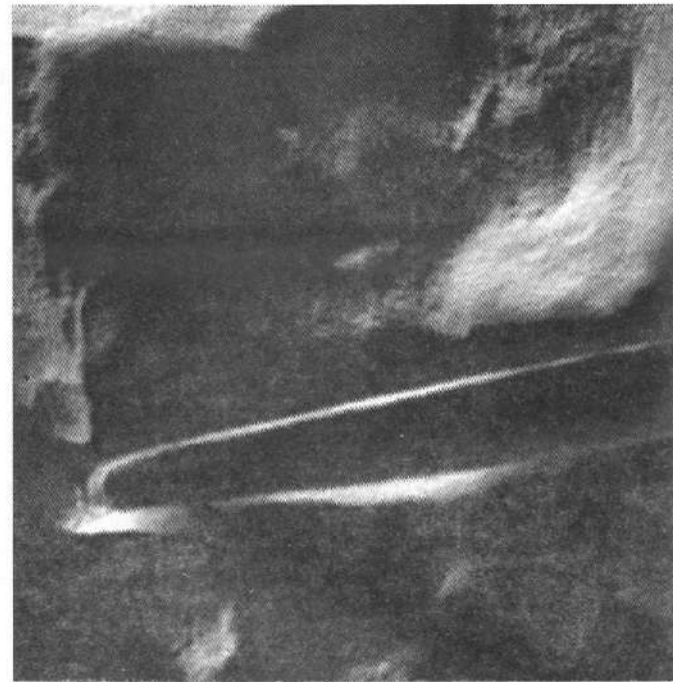
Vladimir Bartalini é
arquiteto, professor
do Departamento
de Projeto da
FAUUSP e do
Departamento de
Planejamento da
FAUPUCCAMP

Fotos
Nelson Kon

Vladimir Bartalini

Espaços livres públicos na cidade II

Parques



1
Chadwick, G F *The park
and the town* London
The Architectural Press
1966

2
Segawa, H *Os jardins
públicos no período
colonial e o Passeio
Público do Rio de
Janeiro* Belo Horizonte
separata de *Barroco*
nº 12 1983

3
Tradução livre de trecho
do *Report from the
Select Committee on
Public Walks* de 1833
in Chadwick G op cit

Subsiste como repositório de formas e objetos mal ou bem organizado: quadras esportivas, mobiliário e equipamentos diversos, estufas para plantas e até jardins...

Em resposta ao quadro de decadência que os parques públicos urbanos vêm apresentando em diferentes cidades pelo mundo afora, e preconizando uma necessária flexibilidade de uso para superar os seus atuais problemas, há quem os proponha metaforicamente como o "consolo da lareira" de uma casa, peça capaz de receber uma série sempre renovada de objetos.⁶

Há de se ressaltar nesta proposta, diante do que poderia parecer um excesso funcionalista, que ela foi formulada como justo contraponto à especialização e à rigidez dominantes nos parques, enfatizando a importância do atendimento à multiplicidade de solicitações da sociedade contemporânea e de garantia à melhor acessibilidade possível a estes espaços. Mas eles teriam que ser também *produtivos* e sua paisagem, em sua maior parte, derivaria ou da função, ou dos processos naturais.⁷

O espaço do parque, portanto, continua sendo mero suporte e sua forma, simples reflexo de determinações externas. E nesta condição de suporte ele se iguala a qualquer fração de espaço que a economia produz.

Ao mesmo tempo produto e instrumento, o espaço aguarda ainda a sua vez de sair do circuito exclusivo da produção, das imposições ditadas pelas "necessidades", e ficar disponível para o prazer do jogo, como foi com a caça em seu tempo.

De certo modo o urbanismo modernista tentou liberar o espaço, não enquanto parque porque este também foi enquadrado na rígida programação da cidade racionalista, mas como solo, único elemento livre de controle a permear edifícios, indústrias, vias de circulação e os próprios parques.

O que não se deu a este solo foram delimitação e contexto. Faltaram-lhe a forma e a cidade tradicional para que adquirisse consistência.

Portanto, só a extensão ou a onipresença deste solo livre no território da cidade não são suficientes para a inclusão e a representação, no parque, das múltiplas naturezas do espaço, este que é "ao mesmo tempo um meio de produção [...] e parte das forças sociais de produção [...]; o local da ação e a possibilidade social de engajar-se na ação".⁸



Por outro lado, se reclusos e precisamente delimitados, os parques vêm recebendo projetos com um design que atende ao gosto contemporâneo nos objetos que utiliza, não se pode dizer que isto tenha servido para tonificá-los.

A acessibilidade e a capacidade de atender a uma gama ampla e flexível de usos e de conteúdos são, sem dúvida, qualidades que interessam. Mas que formas expressariam o parque renovado que teria no próprio espaço a sua primordial fonte de prazer? O que equivaleria, usando agora a paisagem e não mais a arquitetura como expressão, à cúpula enquanto significante do espaço?⁹

A praia seria uma tradução possível e, não sendo literal, não se restringe ao litoral ou à beira-rio. Da praia o importante é reter as idéias de tangência, de concernência simultânea a realidades distintas e de ampla acessibilidade a partir delas, e a qualidade de persistir com seu caráter e sua figura inconfundíveis no mesmo ato em que se entrega à constante mutação de sua forma.

A adoção desta imagem não conduz necessariamente aos sistemas lineares, mas antes à atenção a ser dispensada às margens dos parques, uma atenção que deve superar não só as recorrências ilusionistas que as proponham como passagem do mundo urbano ao rural, ou como sucedâneo da falta de profundidade (física) decorrente da exiguidade dos espaços que ainda restam livres nas cidades, mas também a tentação de sublinhá-las grosseiramente com uma sucessão de objetos e equipamentos rígidos e com recursos formalistas que furem ao espaço a sua cena. Se a praia vier a ser a sua forma, o seu material será a areia.

este Comitê ousa afirmar que isto independe de idade, posição ou sexo. Poucos não haverão de notar a diferença normalmente observável no caráter geral e na conduta daqueles que, entre as classes trabalhadoras, são cuidadosos com a aparência pessoal ao compará-los com outros que são negligentes ou indiferentes quanto a isto [...].²

Que formas foram usadas, que tipo de paisagem estes espaços ofereciam? Aquelas do jardim inglês já trabalhadas por Kent e por Brown, no setecentos, e depois amadurecidas por Repton. Formas e paisagens ao gosto bucólico, amplamente difundido e assimilado, alusões à natureza já então reduzida a "algo a ser consumido no decurso de uma pausa recuperadora daquilo que era de fato uma relação degradante com a natureza, na mais fundamental de todas as atividades humanas: o trabalho".⁴

Os parques públicos urbanos na Inglaterra, já industrial, e nos Estados Unidos, onde o mundo rural começava a expirar, ensejavam assim o contato saudoso com o campo e com a natureza, a fruição saudável do espaço, do ar e da luz. Um paliativo no Velho Mundo; uma utopia anunciada por Olmsted no jovem país da América. Extensos gramados ondulados, pontuados por maciços arbóreos, característicos dos grandes jardins privados ingleses do setecentos, ofereciam o modelo adequado, tanto pela funcionalidade como pelo simbolismo de que eram portadores (modelo que vige ainda hoje, alheio a tantas mudanças). Uma paisagem evocadora, própria para os passeios a pé ou de charrete.

Eis então alguns estigmas de origem dos parques públicos urbanos: filantropia interessada, romantismo, formas emprestadas dos jardins. Assim, tanto os espaços como os termos que os designam se confundem. No entanto, são distintos.

No jardim, não importa onde ou quando, seja com o fim de meditar, contemplar ou ostentar, os princípios estéticos comandam a organização do espaço. O trabalho ali se converte em arte: a agricultura se torna horticultura e topiária; a caça, a pesca, a pecuária deleitam o olhar nos tanques, viveiros e gaiolas ornamentais, nas pastagens gramadas que o artifício do *ha-ha* permitiu aproximar da casa; o controle das águas, duramente aprendido, passa a se refletir nos lagos e espelhos desenhados com requinte, nas quedas e repuxos, nas fontes sonoras; o controle do fogo, nas luzes, nas fontes luminosas; o domínio sobre a matéria como um todo, nos pavilhões, nas esculturas. Jardim: feira das conquistas do Homem; exposição orgulhosa de suas vitórias.

As origens dos parques são tão distantes quanto as dos jardins, mas são outras. Grande extensão arborizada e cercada, onde se caça. É este o conceito que se aplica já na Antiguidade Mesopotâmica, chegando etimologicamente até nós por um galicismo (*parc*) que tem o seu equivalente em português em *tapada* ou em *coutada*, ambos os termos referindo-se a terrenos arborizados para a caça, quer preservando-a para desfrute de particulares, quer proibindo-a. Parque: área reservada para o desenrolar de uma ação, não mais associada às necessidades que constriam o primitivo caçador, mas ao mero prazer de caçar. Um espaço com aspecto natural onde o homem, com seus utensílios e técnicas, agora brinca com o que fora provação; uso distraído do bosque ou da mata; primazia do jogo sobre a estética.

Novas atividades econômicas e novos meios de trabalho entram em cena. A energia elétrica, uma vez dominada e com seu uso generalizado na produção, não tarda a aparecer nos parques, agora na forma do *parque de diversões*. E a localização do Museu da Ciência e da Tecnologia no interior de *La Villette*, paradigma do nosso tempo, parece confirmar a continuidade do procedimento de transpor para o parque, caracterizando-o, os meios originalmente ligados à produção econômica, já então liberados para o entretenimento.

Só que no caçar a ação é inseparável do espaço do parque, que é percorrido, vasculhado, sentido, enquanto os brinquedos eletrônicos e os dispositivos informatizados usam o espaço apenas como suporte e detêm o sentido neles próprios.

Assim, uma vez separado o parque do seu próprio espaço, buscam-se compensações em qualificativos, em temas e funções: o parque ecológico, o parque da música, o parque da criança... Num golpe final, chega-se ao pocket park, a capitulação do nome e do espaço do parque à lógica do lote urbano, dos "fragmentos intercambiáveis". Diante disto é representativo o fato de em São Paulo, uma das maiores concentrações e extensões urbanas do mundo, 40% dos parques municipais existentes serem originados das doações compulsórias para a aprovação dos loteamentos.⁵

Num extremo, destitui-se o parque do espaço verdadeiro. No entanto ele ainda existe embora, quase sempre, como sobra de espaço, subproduto, resultado secundário do processo de produção do espaço.

4
Harvey, D
O trabalho, o capital e o conflito de classes em torno do ambiente construído nas sociedades capitalistas avançadas in *Espaços e Debates* nº 6 1982

5
Esta porcentagem se refere ao número de unidades-parques, que está relacionado à disseminação deste tipo de equipamento, e não à sua área

6
Laurie, M
The urban Mantelpiece in *Landscape Design* nº 216 dezembro 1992

7
Idem
8
Trata-se da referência de Gottdiener à teoria do espaço de Henri Lefebvre. In Gottdiener, M

A Produção Social do Espaço Urbano
São Paulo EDUSP 1993

9
Argan, G C
O significado da cúpula in *História da Arte como História da Cidade* São Paulo Martins Fontes 1992

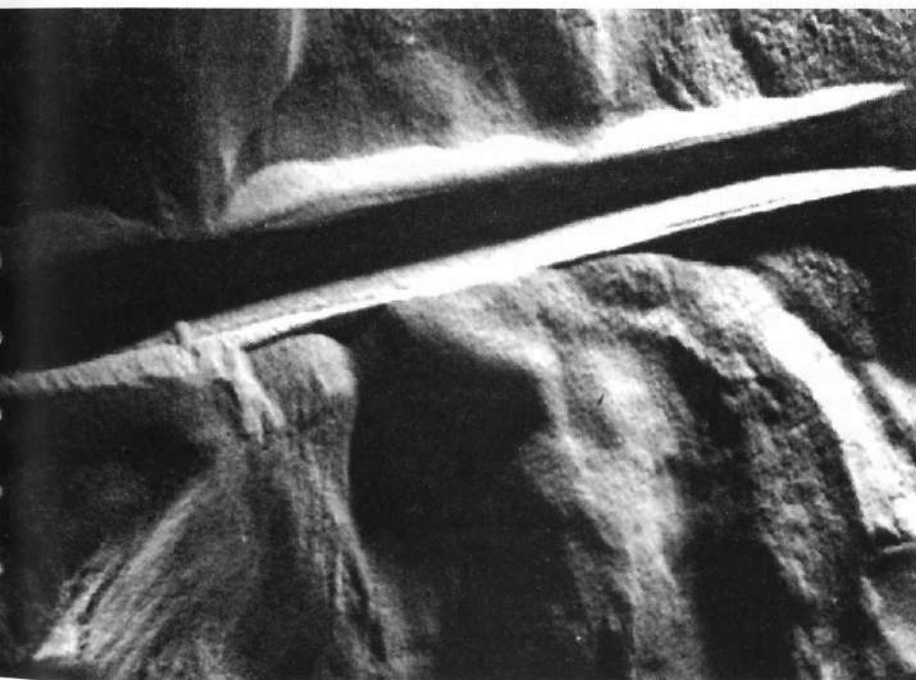
Se admitirmos que existe uma correspondência entre o nome e o conceito que se tem de determinada coisa, e se a falta desta correspondência for um indicativo de que alguma crise afeta a coisa concreta à qual o conceito se refere, teremos que concluir que os parques urbanos estão em crise há algum tempo, talvez desde que se tornaram equipamentos quase que obrigatórios nos planos urbanísticos, já no século XIX.

A nomenclatura dos espaços livres sofre de imprecisão. Usam-se indistintamente os termos *parques* e *jardins* não só na linguagem vernacular como também na erudita. É comum, ao se consultar o verbete *parque* nos grandes dicionários e enciclopédias, o assunto deslizar ou remeter para a história dos *jardins*.

A mesma imprecisão se verifica na prática da denominação dos logradouros: jardim da Luz ou parque da Luz em São Paulo; parque, jardim ou mesmo praça Campo Grande em Salvador.

Nem a dimensão física é mais confiável como critério diferenciador, na medida em que convivem na mesma cidade um *Central Park*, com centenas de hectares, e um *Palley Park*, que se mede aos metros quadrados.

Diante destas variações desconcertantes, até mesmo um critério exdrúxulo, como o que vem sendo adotado há alguns anos em São Paulo, de designar como parques os logradouros densamente arborizados e cercados, pode ganhar legitimidade a partir de uma tradição que remonta ao cercamento dos *commons* na Inglaterra feudal.



A rigor, existem diferenças entre estes termos que seria interessante recuperar, não por conceitualismo, mas antes visando a retomada de perspectivas para o projeto de parques urbanos.

Sabe-se que parques e jardins existiram desde a Antiguidade, mas como equipamentos públicos urbanos não aparecem antes do final do século XVIII, e só passam a se consolidar efetivamente no urbanismo ocidental na Inglaterra vitoriana e nos Estados Unidos também em meados do oitocentos.

Antes disto há registros da abertura ocasional dos portões das propriedades privadas para a fruição pública dos seus espaços arborizados, como os dos parques reais londrinos para a comemoração pública de eventos relacionados à Coroa durante o absolutismo, ou referências aos *Pleasure Gardens*, áreas particulares abertas ao público por algumas horas, em determinados dias da semana e que desfrutavam de grande popularidade¹ ou, inversamente, a utilização do Passeio Público do Rio de Janeiro para os festejos públicos de um casamento Real.²

Não sabemos ao certo que costumes ou que relações entre povo e nobreza conduziram a tais franquias de acesso; de qualquer modo, não são estranhos ao comportamento paternal os acessos de magnanimidade, nem a demonstração de poder e a ostentação que os espaços tratados podem tão bem veicular.

Já a intencionalidade no provimento de espaços abertos para o lazer do povo nas cidades aparecia explícita no **Report from the Select Committee on Public Walks** de 1833, em meio aos embates conduzidos pelo *Open Space Movement*, numa Inglaterra que se industrializava e enxovalhava as cidades ao mesmo tempo em que implantava o modelo de parque público urbano que seria mundialmente difundido:

"[...]Não é necessário salientar quão necessários os Passeios Públicos ou Espaços Abertos podem ser nos arredores das grandes cidades; para quem considera as atividades das classes trabalhadoras que ali moram, confinadas como são durante os dias da semana [...] em fábricas excessivamente quentes, é evidente que é de primeira importância para sua saúde no seu dia de descanso aproveitar o ar fresco e poder (livre da poeira e da sujeira das vias públicas) passear com o mínimo de conforto com suas famílias; se privados de tais meios é provável que seu único escape dos estreitos pátios e becos (nos quais tantos das classes pobres residem) venham a ser os botequins, onde gastam os recursos de suas famílias, e também frequentemente destroem sua saúde. Nem este Comitê deixaria de notar as vantagens que os Passeios Públicos (devidamente controlados e abertos para as classes médias e pobres) oferecem para a melhoria do asseio e dos cuidados com a aparência pessoal daqueles que os frequentam. Um homem passeando com sua família entre vizinhos de distintas categorias, naturalmente desejará estar adequadamente vestido e que sua mulher e filhos também estejam; mas este desejo devidamente dirigido e controlado é tido pela experiência como o de mais poderoso efeito em promover a boa educação e o empenho no trabalho; e

Água, energia elétrica e extensão urbana: relações perigosas

Ari Vicente Fernandes

Fotos Nelson Kon



Ari Vicente Fernandes é arquiteto e professor do Departamento de Planejamento Urbano da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Puccamp

Este artigo é uma versão revisada de trabalho apresentado à disciplina AUT 800 do curso de pós-graduação em Estruturas Ambientais Urbanas da Fausp originalmente produzido em dezembro de 1993, com o mesmo título

1
No urbanismo europeu e norte-americano os problemas de extensão e superpopulação fazem parte do que Argan denomina *a crise do design* in *A História da Arte como História da Cidade*

2
Essa suposição deve ser melhor examinada à luz da crise da modernidade em si – Herf, Jeffrey *O Modernismo Reacionário* e Kopp, Anatole *Quando o Moderno não era um estilo e sim uma causa* e do sentido que o pós-moderno possa adquirir quanto ao urbanismo – Harvey, David *Condição Pós-Moderna*

Urbanistas, planejadores e extensão urbana

Séculos de Urbanismo e décadas de planejamento urbano foram dedicados em busca da cidade "ideal". No entanto, apesar da história registrar momentos de euforia e sucesso a par de momentos de angústia e derrotas, o urbanismo deste fim-de-século/milênio registra um novo impasse.

Tal situação leva técnicos e estudiosos do assunto a uma discussão exaustiva em busca de saídas que se traduzem, em geral, na busca de um novo "paradigma urbanístico" que sirva como guia de novas proposições. Imbuídos dessa difícil missão os estudiosos vasculham a história, resgatando paradigmas ou modelos pregressos que são submetidos a profundas revisões e avaliações; as transformações reais ocorridas nas cidades a partir de velhos planos são dissecadas para se tentar responder como e porque esses paradigmas funcionaram ou deixaram de funcionar ao longo do tempo e do espaço urbano. Pretende-se com isso sair do impasse criado.

Como os primitivos alquimistas, esses modernos estudiosos da era da informática correm o risco de estar em busca de sua "pedra filosofal" que transforme o caos, a miséria e a violência atuais em uma espécie de cidade-ideal do futuro.

Apesar dos risços, esse conjunto de trabalhos de investigação constitui e revela uma série de dados e explicações que são o mais importante e promissor arcabouço teórico capaz de gerar práticas novas que superem o impasse urbano atual. Duas questões, no entanto, devem ser destacadas: a singularidade do urbanismo atual e o sentido que passa a assumir a planificação hoje, uma espécie de planejamento urbano (pós) moderno.

A busca de paradigmas que informem o "contemporâneo" tem se concentrado no urbanismo fim-de-século XVIII e XIX, passando pelo iluminismo e neo-classicismo o reformismo e tratadismo, chegando ao limiar do século atual com o sanitarismo, as *garden-cities* e os *park-ways* de inspiração anglo-saxônica. No período correspondente a esse percurso, a singularidade do urbanismo reside na passagem da sociedade ocidental da condição de rural para predominantemente urbana. Vale dizer que o urbanismo passa a adquirir um status diferenciado, pois dele passam a depender parcelas majoritárias da população das nações à época em acelerada industrialização e, consequentemente, vivenciando altas taxas de crescimento urbano a ritmos nunca antes verificadas e atingindo dimensões territoriais até então inimagináveis.

As modernas cidades industriais do século XIX já se estruturavam através de sistemas cada vez mais complexos de circulação, abrigavam os primitivos meios de transporte coletivo – o bonde, o trem – mas estavam longe de atingir as dimensões das modernas metrópoles do século XX com extensões ainda maiores viabilizadas pela velocidade dos transportes coletivos e individuais mecanizados. A "cidade do automóvel" corresponde ao período em que já predomina o paradigma urbano modernista.

É preciso enfatizar que, para os países que se industrializaram já no século passado, o problema da extensão urbana foi, bem ou mal, equacionado antes do advento do automóvel e os urbanistas precisaram desenvolver instrumentos que permitissem, ao mesmo tempo, resolver os problemas existentes no tecido urbano anterior – ao que se denominava recuperação urbana – e ordenar espaços subur-

banos sobre os quais a cidade se estendia naturalmente. Talvez por isso, as configurações advindas após o automóvel – subúrbios residenciais autônomos, adensamento e verticalização de bairros antigos, ocupação de vazios ou mesmo as cidades novas do pós-guerra – tenham encontrado abrigo territorial adequado e contido em dimensões mais "suportáveis" do que as enormes formações de periferia comuns às grandes cidades do chamado terceiro mundo. No Brasil, para ficar no exemplo mais próximo, o predomínio da população urbana sobre a rural só vai se registrar na década de 50 e, a partir daí, a ritmos bem maiores do que os já verificados nas cidades européias e norte-americanas no século passado. A extensão urbana ultrapassa as mais exageradas projeções e escapa ao controle e às diretrizes dos planos mais criteriosos feitos até então.¹

O outro destaque dos estudos urbanísticos atuais, que denominamos por ora de planejamento urbano pós-moderno, surge exatamente aí. O advento do planejamento e de sua aplicação à questão urbana ocorre no período do modernismo, ou seja, no momento em que o urbanismo passa a ser praticado em consonância com os "princípios" e diretrizes da concepção moderna da arquitetura, das artes em geral e da vida social em sentido mais amplo. Coube ao Movimento Moderno promover o casamento entre as práticas urbanísticas de longa aplicação histórica e as "revolucionárias" concepções da planificação social, ao mesmo tempo em que refutava-se todos os paradigmas urbanísticos anteriores.

No Brasil, esse procedimento foi particularmente radical a ponto de gerar uma suposta contraposição entre urbanistas e planejadores urbanos a partir da década de 50. Os primeiros representariam o passado e as concepções tradicionais, enquanto os segundos possuiriam os modernos instrumentos de reordenamento eficaz das cidades contemporâneas. Tudo se passava como se, simultaneamente, ocorresse a nossa "revolução industrial", nossa pujante explosão urbana e nossa efetiva inscrição no mundo moderno, mundo esse que já não encontrava res-

postas para os seus problemas nas velhas fórmulas urbanísticas anteriores.

A euforia dos modernos planejadores urbanos foi tão grande que menosprezaram as mudanças aqui ocorridas após o golpe militar de 64 com as práticas do planejamento, assim como preferiram ignorar o debate internacional que anunciava a crise do modernismo nos anos 70 e as avaliações pouco animadoras a respeito da (in)eficácia do planejamento urbano nos termos em que vinha sendo praticado nos países industrializados do chamado "primeiro mundo". Não é de se estranhar portanto, que a consciência quase simultânea de todas estas questões tenha irrompido no final dos anos 80 de modo tão contundente entre nós e que tenha provocado um movimento tão radical em direção a um suposto planejamento urbano pós-moderno como saída honrosa ou novo paradigma urbano.²

A divulgação dos resultados do Censo Demográfico de 1991 trouxe um novo e complicado problema ao contexto desse debate: o crescimento populacional em geral e o das grandes cidades principalmente, diminuiu consideravelmente de ritmo na década passada no Brasil. Mas a explosão territorial urbana prosseguiu fora do controle dos planos reiterando a extensão urbana imprevisível e "implanejável" das três décadas anteriores.

A cidade sob domínio das águas

A relação entre sítio urbano e recursos hídricos é um dos princípios milenares de toda a urbanização. As primitivas cidades implantavam-se nos vales, às margens dos rios – Egito, Mesopotâmia – nos outeiros e vertentes providos de nascentes – Grécia – em colinas e encostas que possam ser servidas por aquedutos ou providas de fontes públicas em condutos por gravidade – Roma – ou até mesmo por sistemas menos seguros como poços, cacimbas e cisternas ou "oásis" com regime hídrico intermitente – regiões desérticas ou montanhas semi-áridas. As tecnologias da época atual permitem a urbanização abastecida por poços artesianos, sistemas de bombeamento, condutos forçados, até as proezas de longo transporte em canais e aduções que atendem territórios literal-

mente áridos — como a cidade de Phoenix e outras no deserto do Colorado, nos Estados Unidos. Barragens de grandes proporções asseguram reservas hídricas para grandes aglomerados.

Em todos os casos citados, o fato urbano existe e permanece desde que as demandas de água, por menor que sejam, possam ser atendidas.

O uso da água como recurso energético é antigo. As rodas d'água como força motriz persistem como energia principal da fase manufatureira e do início da industrialização propriamente dita até quando, no século passado, desenvolve-se a geração de energia hidroelétrica que responde pela maior parcela do total da demanda atual. Começa aí a separação e contraposição entre recursos hídricos para o consumo de água ou para reserva de energia que marca o debate de políticas urbanas para as cidades brasileiras na primeira metade deste século.

A questão das águas na cidade de São Paulo é um típico exemplo dessa contradição. Desde o período colonial até o século passado, os moradores de São Paulo recorriam às fontes e chafarizes públicos para suprir sua demanda de água potável. Os rios que circundavam o sítio urbano da primitiva vila eram "lamacentos e pantanosos" e sua água só servia a consumos agrícolas ou para limpeza e outros usos menores. Somente em 1877 seriam contratados os serviços para colocar em funcionamento, nos anos subsequentes, a captação e canalização de água da Cantareira até o reservatório da Consolação a partir da qual seria distribuída através de "modernos" encanamentos. Em 1878 organiza-se a *Repartição de Águas e Esgotos da Província* sob comando do eng.º Antonio Francisco de Paula Souza formado na Suíça.³

O primeiro surto expressivo de crescimento populacional da cidade de São Paulo ocorre nas três últimas décadas do século XIX quando a cidade passa de 23.243 habitantes em 1872 para 192.409 em 1893, ou seja aumenta 8,3 vezes a sua população em 21 anos. Note-se que, para o mesmo período, o distrito da Sé que era o mais populoso em 1872, cresceu apenas 3,2 vezes e passando a ser o quarto dentre os seis distritos em população em 1893, ao passo que o distrito do Brás cresce 14 vezes e o de Santa Ifigênia 9,3 vezes passando a ser o mais populoso em 1893.

Os problemas referentes à extensão urbana da cidade, começam a aparecer.

Esse mesmo período corresponde a um considerável volume de projetos e obras de saneamento das várzeas mais próximas do centro e à introdução da energia elétrica em São Paulo. A vinda da ferrovia já trouxera a partir de 1870 os primeiros geradores de energia elétrica postos em funcionamento para uso privativo de algumas fábricas e de unidades de serviço da própria ferrovia. Em 1891 a *Companhia de Água e Luz do Estado de São Paulo* instalou a primeira rede de iluminação pública elétrica abastecida por uma máquina a vapor de 50 Kw. Essa Companhia foi absorvida pela *Light and Power Company* em 1900, bem como dois sistemas de bondes a tração animal passando à empresa de origem canadense a tarefa de gerar energia para tração e iluminação pública. Em poucos anos, os principais planos de aproveitamento do potencial hidrelétrico dos arredores da cidade estavam delineados: represamento do Tietê a jusante (Usina Edgar de Souza em Santana do Parnaíba), reversão do rio Pinheiros, barragem do Guarapiranga, Rio Grande da Serra — posteriormente complementada pelo projeto Billings — e o incrível aproveitamento de potencial propiciado pela escarpa da serra do mar (Usina Henry Borden em Cubatão).⁴

Configura-se assim um novo modelo de manejo e destinação de recursos hídricos baseado na reserva das águas que a *Light* passa a exercer como uma espécie de direito "natural" advindo de sua concessão monopolista de exploração dos serviços de eletricidade, por quase um século. A nova regra implica em separar as águas destinadas ao abastecimento daquelas reservadas para a geração de energia ou, em outras palavras, que a cidade de São Paulo passasse a encontrar a água para as suas necessidades de consumo em outros mananciais que não os da *Light*. São Paulo ingressa no século XX com energia em abundância — pelo menos em plano — e escassez de água para o consumo.

A solução dos problemas de abastecimento de água passa a ser um dos maiores problemas da administração pública. A precariedade dos sistemas já se fazia sentir antes da instalação da *Light* e da sua "reserva". Em 1899, as duas adutoras existentes — Cantareira e Ipiranga — não conseguiam suprir os "novos" bairros de Perdizes, Água Branca, Lapa, Cerqueira Cesar e Vila Mariana, apesar da ampliação substancial das captações da serra da Cantareira ocorrida a partir de 1893 e da criação da *Repartição de Águas e Esgotos da Capital* no mesmo ano, que encampa a Cantareira tornando o sistema todo público. Diversos planos passam a ser formulados buscando mananciais distantes a partir de 1905, visando aproveitar "... as águas altas para as zonas altas e as águas baixas, especialmente as dos rios, para as zonas baixas". A depender das prioridades dadas às obras dos reservatórios e das ampliações dessas captações, a extensão urbana passa a ser desenhada de forma segregada espacialmente tanto nas "terras altas" quanto nas "baixas" que são ocupadas ao longo das primeiras três décadas deste século.⁵

Um dos mais ambiciosos projetos dessa época — a adutora de rio Claro — ilustra a precariedade e a falta de planejamento urbano e de planos específicos de abastecimento e saneamento compatíveis com as dimensões que a cidade de São Paulo estava adquirindo. A idéia de captar água em cotas elevadas mesmo que distantes para aproveitar a adução por gravidade levou Saturnino de Brito a apresentar por volta de 1919 um estudo preliminar para o rio Claro / rio Guaratuba, na vertente marítima, distante 86 km a leste da cidade. Estimava-se obter 3,3 metros cúbicos por segundo quando as obras estivessem concluídas. Em 1928 a recém criada *Comissão de Saneamento da Capital* consegue um acordo com a *Light* que autorizava a derivação de até 4 metros cúbicos por segundo de água da represa do Guarapiranga (que dista 16 km do centro de São Paulo) para consumo urbano. A partir daí, até 1941 as administrações municipais alternam seus investimentos entre concluir o sistema Rio Claro ou ampliar a

Diversas referências históricas desses problemas administrativos de São Paulo são encontradas em Morse, Richard **Formação Histórica de São Paulo**

Especialmente sobre a várzea do rio Tietê, existe uma monografia importante apresentada ao II Seminário de Metrôpoles Latino-Americanas de cujos dados nos valemos — Monteiro de Andrade, Carlos e Silva Leme, Maria Cristina da O rio **Tietê: dos Meandros às Avenidas Marginais**

A esse respeito ver Whitaker, Plínio

Abastecimento de Água na Cidade de São Paulo e sua Solução, trabalho escrito em 1946 e publicado in *Engenharia* Vt 50

(idem nota 5) a influência política da *Light Et Power Company* no período era intensa nos destinos da cidade e deve ser também considerada para melhor compreensão do "planejamento" que se praticava

Ver Rolnik, Raquel et allis **São Paulo: Crise e Mudança**

A proposta de Saturnino de Brito era abrangente enquanto projeto urbanístico, ao sabor das teorias européias do início do século, como aponta Carlos Monteiro de Andrade em seu artigo de Viena a Santos: Camillo Sitte e Saturnino de Brito in Sitte, Camillo

A Construção das Cidades Segundo seus Princípios Artísticos

A proposta de Prestes Maia foi publicada em 1930 **Estudo de um Plano de Avenidas para a Cidade de São Paulo** e também vai além de uma simples proposta técnica, como aponta Samuel Kruchin em seu ensaio **Prestes Maia, O Sentido do Urbano** revista *óculum* nº 4

capacidade de adução da Guarapiranga; nenhuma das obras atinge a capacidade prevista pois faltavam sempre obras complementares ou ainda porque surgiam imprevistos de ordem técnica a exigir maiores investimentos. Somente em 1946 surge a proposta de conclusão dos dois sistemas que, devidamente integrados, consistiriam "...na solução para o abastecimento de água em São Paulo" conforme estudo da época. Enquanto isso, a maior parte da cidade padecia com falta de água e a *Light* prosperava vendendo energia hidroelétrica...⁶

A hiper-extensão da cidade contemporânea

Toda essa batalha para solucionar o problema da água em São Paulo em 1946 refere-se a uma cidade com 1,8 milhões de habitantes ocupando uma área urbanizada de aproximadamente 195 quilômetros quadrados. Em 1990 a população sobe para 11.380.300 habitantes e a área urbanizada aproxima-se dos 1000 quilômetros quadrados. De metrópole emblemática São Paulo transforma-se em metrópole de fato, conurbada com os municípios vizinhos em todas as direções. Se a extensão urbana da cidade já assustava os administradores dos anos 40, o que dizer do processo ocorrido em 50 anos?⁷

A questão torna-se mais evidente ao constataremos que fenômenos de hiper-extensão urbana ocorreram generalizadamente em outras cidades paulistas e brasileiras ao longo desse período e nessas também, a exemplo de São Paulo, os planos e projetos urbanísticos em geral não se voltavam à extensão mas, predominantemente, à recuperação urbana. Não se trata aqui de buscar antagonismos entre priorizar uma das duas questões; a maioria dos planos para as grandes cida-

des brasileiras abordam tanto a recuperação quanto a extensão urbana em suas partes analíticas. Trata-se de compreender porque esses planos fracassaram ou foram impotentes diante do modo desordenado como tal crescimento territorial configurou-se, até porque os consagrados modelos e paradigmas urbanísticos disponíveis não enfrentaram situações similares no passado no Brasil ou em outros países.

A origem das formulações de propostas urbanísticas voltadas à extensão no Brasil, tem sido atribuída ao trabalho pioneiro de Saturnino de Brito para a cidade de Santos em 1905. Encarregado de apresentar uma proposta de ocupação dos terrenos centrais da ilha de São Vicente, à época alagadiços, Saturnino vai mais além nos seus estudos e propostas produzindo um plano urbanístico geral que abordava a cidade como um todo a partir de um traçado voltado à solução do problema sanitário.⁸

Duas décadas depois, Francisco Prestes Maia elabora o *Plano de Avenidas para a cidade de São Paulo* nos moldes de um plano geral preocupado com os problemas advindos da extensão urbana, mas reconhecendo que a ênfase de suas proposições estava voltada à recuperação do território urbano já ocupado. Sua proposta para Campinas apresentada em 1934 seria mais detalhada em relação ao crescimento futuro prevendo um segundo anel exterior do modelo viário rádio-concêntrico que disciplinasse a futura extensão urbana. Em 1947, Prestes Maia conclui o seu *Plano Regional de Santos* onde a preocupação com a extensão aparece plenamente contemplada com a proposição de novos bairros nas áreas continentais e na ilha de Santo Amaro (Vicente de Carvalho), ampliando o enfoque dado por Saturnino de Brito.⁹

O fato comum aos planos citados é que as áreas destinadas a abrigar a futura extensão urbana foram previstas muito aquém das dimensões efetivamente ocupadas a partir dos anos 50. É verdade que as projeções para o crescimento populacional foram subestimadas porém a correspondência entre a população prevista e as dimensões territoriais a ocupar ano a ano, de acordo com esses planos, supunham um padrão de adensamento maior e de continuidade lógica espacial



que as configurações de periferia insistiriam em transgredir. A transformação do solo urbano em mercadoria encarregar-se-á de produzir e reproduzir procedimentos de elevada especulação imobiliária tanto na pequena escala de lotes quanto na de glebas inteiras que permanecem desocupadas no interior da mancha urbana principal das cidades. No mais, o grande avanço tecnológico dos sistemas viários e de transportes coletivos viabilizará deslocamentos diários a distâncias cada vez maiores, tornando-se "cúmplice" desse novo desenho irracional.

Esse crescimento inusitado e caótico do tecido urbano das grandes cidades não pode ser simplesmente atribuído a fatores "peculiares" ou intrínsecos à história de cada cidade, como se depreende da leitura dos estudos e planos urbanísticos anteriores aos anos 50. Talvez a maior contribuição dos estudiosos na análise da questão durante a década de 70 tenha sido a identificação de fatores exógenos – de abrangência nacional e internacional – que passaram a ser considerados como determinantes dos processos de crescimento urbano desordenado e extenso. De acordo com essa nova leitura foi possível identificar dois momentos precisos de profundas alterações da ordem social e econômica cujos efeitos espaciais traduziram-se na formação de duas periferias distintas: nos anos 50, com o nacional-desenvolvimentismo e a conseqüente modernização industrial e nos anos 70, ao sabor da nova divisão internacional do trabalho que provocou um surto de crescimento do emprego secundário e terciário no Brasil denominado de "milagre brasileiro".¹⁰

A introdução de variáveis sociais no repertório dos planos urbanísticos é recente entre nós e costuma ser atribuída à metodologia trazida por L. J. Lebrét com a constituição da SAGMACS *Sociedade de Análises Gráficas e Mecanográficas Aplicadas aos Complexos Sociais* cujos estudos identificam e qualificam a existência de uma configuração de primeira periferia em 1957, através de um pormenorizado diagnóstico da situação sócio-econômica da cidade de São Paulo.¹¹

As novas concepções de planejamento integrado, de plano diretor de desenvolvimento de âmbito municipal, de planificação regional na competência estadual e de planos setoriais voltados a saneamento,

energia elétrica, transportes e também às ações sociais (educação, saúde, habitação, etc.) irrompem nos anos 60. Planejamento passa a ser palavra obrigatória no governo estadual, na maioria dos governos municipais das grandes cidades e adquire um status privilegiado na ação do governo Federal antes mesmo da "modernização administrativa" decretada pelos militares após o golpe de 64. A partir de 67 o planejamento metropolitano emerge como necessidade inadiável levando à criação do GEGRAN *Grupo Executivo da Grande São Paulo* pelo governo do Estado.

A era dos planos isolados, das propostas urbanísticas predominantemente físico-territoriais e dos planos de "melhoramentos" voltados a recuperação parcial do tecido urbano, parecia definitivamente encerrada. A "nova ordem" que comandava o aparato institucional do planejamento exigia integração, hierarquia, articulação sistêmica de todas as ações e pretendia com isso assegurar a solução (ou pelo menos o equacionamento) de todos os problemas que os velhos métodos urbanísticos não conseguiam resolver. As condições políticas do Brasil nos anos 70 alimentavam e mantinham imune a qualquer crítica essas novas concepções baseadas no autoritarismo, nos superpoderes do executivo, no centralismo polarizador e na eficácia de uma racionalidade alimentada pelo ingresso fácil e volumoso do capital estrangeiro. Enquanto o planejamento triunfava nos gabinetes e nas cerimônias oficiais, a degeneração da qualidade de vida urbana crescia quase invisível, sob a censura da época. Às favelas e ao encortamento, velhos problemas de moradia das grandes cidades, somam-se agora os loteamentos clandestinos, os conjuntos do BNH cada vez mais distantes e precários, fazendo surgir a ritmo acelerado uma extensa configuração de segunda periferia que os planejadores fingiam ignorar ou, na melhor das hipóteses, a tratavam como "patologias" do tecido urbano, anomalias sociais a resolver como "casos de polícia".¹²

Ironia da História ou lógica perversa da urbanização capitalista, o fato é que as grandes demandas sociais que esse processo de pauperização/periferização urbana gerava acabam servindo de justificativa e fundamentação técnica para as macro-soluções de infra-estrutura envolvendo grande volume de obras, que os planejadores adotaram nos anos 70.

No que se refere aos recursos hídricos para a Grande São Paulo iniciam-se as obras do ousado Sistema Cantareira, a maior das inúmeras propostas de reversão de bacias vizinhas que viria a desviar, nos anos 80, até 33 metros cúbicos por segundo de água de boa qualidade a partir das nascentes da bacia do rio Piracicaba e da bacia do rio Juqueri. O saneamento foi contemplado com o portentoso projeto Sanegran que virá a tratar, quando concluído, quantidade equivalente de esgoto urbano nas imediações de Carapicuíba, a oeste do aglomerado metropolitano.

O emprego dos recursos hídricos próximos para a geração de energia elétrica estava definitivamente superado nos anos 70. Desde o final da década de 50 a geração hidroelétrica passou a ser uma questão Estadual e Nacional com uma extensa rede de transmissão que permitia suprir cidades a centenas de quilômetros de distância das usinas geradoras, consolidando a Eletrobrás e as grandes empresas estatais de âmbito macro-regional e estadual. Os grandes reservatórios ao redor da área metropolitana da Grande São Paulo perdem a sua função de reservas de energia e, simultaneamente, seu caráter de "águas protegidas" tornando-se na sua maior parte receptores de esgoto domiciliar e industrial, dificultando ou até mesmo inviabilizando o seu uso como abastecimento da cidade.

Aparentemente liberta do domínio das águas a cidade contemporânea parece vingar-se destruindo a maior parte de seus antigos mananciais e estendendo seu território da periferia até limites ainda não imaginados, ao mesmo tempo em que a hipertensão urbana revela-se nos conflitos, na violência quotidiana, na degradação ambiental, na miséria advindas do processo recessivo que marca a década de 80, até hoje.

10
Desenvolvemos mais essa questão de duas configurações distintas de periferia na dissertação de mestrado em 1983 — Fernandes, Ari V. *Configurações Habitacionais das Classes Trabalhadoras na Cidade de São Paulo*

11
Foram examinadas duas publicações que trazem resultados dos estudos da SAGMACS: PMS/ SO-DU *Planejamento 1957-1961* e CIBPU *Equipamentos de Água e Esgotos no Estado de São Paulo*

12
Causou impacto entre os planejadores em 1976 a publicação de uma coletânea de estudos coordenada por Ferreira de Camargo, Cândido Procópio *São Paulo 1975: Crescimento e Pobreza* que, na prática, introduziu a variável qualidade de vida urbana no repertório do tecnocrático planejamento da época; pelo menos para algumas correntes...

13
Os planos consultados, são, respectivamente: PRODESAN / PMS *Plano Diretor Físico — Proble-mática Econômica e Social* (de Santos), PMS/ *Plano Urbanístico Básico* (de São Paulo) e PMC *Plano Preliminar de Desenvolvimento Integrado de Campinas*

Os planos municipais no ocaso da hegemonia moderna

O planejamento oficial dos anos 60 e 70 não demonstrou grandes preocupações em relação às periferias das grandes cidades. Não as criou, é verdade, mas também nada avançou na proposição de instrumentos eficazes que as pudessem organizar minimamente. As periferias sempre foram uma espécie de território livre, "velho oeste", fronteiras de expansão sem lei ou restrições à plena realização de lucros imobiliários.

Tomamos como exemplo as cidades de São Paulo, Santos e Campinas. Mesmo tendo em conta as dimensões muito maiores de São Paulo, as três cidades apresentam vários pontos em comum. São cidades grandes, industriais, pólos regionais e metropolitanos de fato e foram também alvo de planos diretores à mesma época, no final dos anos 60. A leitura desses planos revela o descaso com a questão da periferia urbana como um de seus pontos comuns.¹³

No caso de Santos o *Plano Diretor Físico* foi elaborado em 1967 na perspectiva de um crescimento populacional constante que partia dos 297.300 habitantes de 65 para uma projeção de 857.010 no ano 2000. Para conter esse grande acréscimo populacional o plano previa um grande adensamento (que só poderia se dar por verticalização) nos bairros insulares — Vila Macuco, Embaré, morros, Areia Branca — e um crescimento modesto das áreas continentais. A densidade média da cidade deveria crescer substancialmente: de 87 hab/ha em 1965 ocupando um território urbano de aproximadamente 3.200 ha, passaria a 218 hab/ha no ano 2000 dispostos em compacto território de 4.000 ha. Nada havia que previsse o enorme crescimento dos

alagados e das ocupações de manguezais, a Vila Socó, a Vila Siri, as franjas da Alevmoa que estenderam o território urbano muito além dos 5.000 ha já em 1980. O abastecimento de água e o fornecimento de energia elétrica correspondiam em 1965, respectivamente a 2,1 metros cúbicos por segundo e 416,5 kwh e o plano não via dificuldades em atender às futuras demandas decorrentes do crescimento populacional e do grande adensamento, nos anos futuros. Sintomaticamente, não há qualquer referência no plano ao tratamento dos esgotos.

O PUB *Plano Urbanístico Básico* para a cidade de São Paulo foi recebido pelos planejadores em 1969 como a primeira expressão moderna do planejamento integrado da cidade. Nele figura a ousada proposta de sistema viário principal em malha ortogonal, quebrando o tradicional esquema viário radio-concêntrico predominante desde a década de 20. Esse sistema induziria a uma extensão urbana considerável para a cidade restando como zona rural apenas a porção extremo sul do município (Parelheiros) e uma pequena parte a noroeste (Jaraguá e mata da Cia Melhoramentos) e alguns "espaços abertos" para parques e lazer urbanos ao norte nas encostas da serra da Cantareira e ao sul às margens das represas de Guarapiranga e Billings. O PUB consagra a ocupação industrial existente e a amplia nos quatro pontos cardeais do município, além de definir grandes "corredores de atividades múltiplas" ao longo do sistema viário principal e seis centros sub-regionais ou "sub-pólos" de comércio e serviços. No que se refere às diretoras de serviços urbanos o PUB propõe "transferir a responsabilidade pela construção e operação das redes de água e de esgoto para o município de São Paulo, continuando o Estado a garantir o suprimento de água e o destino final do esgoto" e a genérica determinação de "Construir os emissários e as instalações de tratamento para eliminar a poluição dos rios Tietê, Tamanduateí e Pinheiros e dos reservatórios existentes e propostos". Na proposta para a estrutura urbana praticamente não há referências à periferia como tal; fala-se na grande ampliação territorial como forma de solucionar o "congestionamento demográfico" e na criação dos centros sub-regionais



com o mesmo objetivo. Um fato revelador da mentalidade da época está na proposta a longo prazo para a habitação. O PUB prevê a construção de 1.255.000 unidades até 1990, sendo 178.000 para baixa renda, 465.500 para renda média-baixa e 611.500 para as demais classes sociais.

No ano seguinte, em 1970, divulgava-se em Campinas o *Plano Preliminar de Desenvolvimento Integrado*. A exemplo dos planos anteriormente citados, este também estima um ritmo acelerado de crescimento populacional; no entanto, a projeção para 1990 de 776.087 habitantes ficou aquém do ocorrido. As taxas anuais de crescimento por década estimadas pelo plano eram de 4,41% para os anos 70 e 80; um crescimento a ritmo constante era desejado, porém a taxa ligeiramente inferior daquela ocorrida nos anos 60 que o plano revela como sendo de 4,62%. É curioso notar que essa regularidade não se deu; na década de 70 a taxa explodiu para 5,61% ao ano e na década seguinte caiu para 3,06%. O Plano previa três alternativas para o desenvolvimento de Campinas: dispersão industrial e concentração habitacional, concentração industrial e habitacional ou dispersão industrial e habitacional. A terceira – que seria a menos desejável – acabou acontecendo. Quanto à expansão territorial (ou geográfica) o plano levanta quatro hipóteses:

- 1 prolongamento da tendência histórica (ao longo da ferrovia e da via Anhanguera),
- 2 expansão a nordeste e sudoeste,
- 3 expansão em direção a Viracopos e
- 4 expansão ao norte.

O plano indica a quarta hipótese como a mais adequada, mas a que realmente aconteceu foi a terceira e a dimensões bem maiores do que se imaginava. É preciso reconhecer que, entre os três planos aqui citados, o de Campinas apresenta maior preocupação com a pre-determinação e controle da extensão urbana. Entre as tendências a serem estimuladas, o plano apresenta a de "adensamento das zonas periféricas (com grande capacidade de absorção de população) em continuação à política de adensamento seguida pela administração municipal desde 1964 e confirmada como desejável pelo presente plano, especialmente das zonas:

Taquaral, Flamboyant, Nova Europa e Jardim Aurélia e, em intensidade ligeiramente menor, Proença, Jardim das Oliveiras e Parque Industrial." O plano de Campinas é omissivo em relação a diversos assuntos (daí talvez decorra a sua caracterização de preliminar), dentre os quais o abastecimento de água, o tratamento de esgoto, o meio-ambiente, energia elétrica, transportes, saneamento em geral e poluição.

Nos três casos citados os planos expressam fielmente o discurso da modernidade comum às teses urbanísticas da época. Assumem um caráter superior do plano em relação à população, sugerindo que as desigualdades sociais e a miséria urbana seriam naturalmente eliminadas com o advento do progresso material geral. Os planos são modernos também pelo seu desprezo em relação ao meio-ambiente que se revela com clareza na imposição de soluções espaciais tecnicamente complexas e pouco adequadas face às barreiras naturais a considerar, proteger e preservar. São modernos, por último, ao atribuírem ao todo-poderoso e onipresente Estado a competência de executar as tarefas supostamente benéficas ao povo, sem precisar da participação popular nas suas decisões.

O impasse no fim do século e os caminhos "Pós-modernos"

Em 1982 o governo federal declara a moratória da dívida externa brasileira. O milagre acabou, melancolicamente. Era chegada a hora de pagar os vultuosos empréstimos tomados a granel durante os anos 70 e não havia recursos para tanto. A intervenção dos credores internacionais sobre toda a vida política brasileira torna-se explícita com o *Fundo Monetário Internacional* passando a ditar as regras da nova era econômica que se inaugura no país: o modelo econômico recessivo é imposto e aceito pelos governantes como condição de renegociação da dívida externa; a moratória, com esse acordo, é suspensa.

Acabou também o grande sonho da modernidade, a crença no progresso ilimitado que colocaria o Brasil, em poucos anos, ao lado das nações mais desenvolvidas. Aos poucos, também os planejadores e os urbanistas vão despertando desse sonho e se deparando com a dura realidade: as cidades brasileiras apresentam um quadro urbano caótico, cheio de problemas de difícil solução e não há recursos para implantar os mínimos melhoramentos necessários. Os "produtos" de tantos planos anteriores são desanimadores e configuram territorialmente uma grande obra inacabada, um tecido urbano incompleto e carente da mais elementar infra-estrutura. A maior parte das propostas dos planos urbanísticos nem chegou a sair do papel.

A maioria da população das grandes cidades mora no extenso território periférico, onde essa imagem de urbano inacabado atinge proporções extremas. E essa população passa a representar uma grande massa de desempregados e excluídos dos benefícios da vida urbana. Na era da recessão os grandes contingentes humanos que foram empurrados para as cidades desde os anos 50 para formar o chamado "exército industrial de reserva" representam agora um peso morto para as elites urbanas.

Instaurada a era recessiva, o poderoso Estado autoritário se desagrega; os militares negociam com as elites "civis" uma retirada pacífica do cenário político nacional e, parece, também os "super planejadores" aproveitam essa carona. Não é de se estranhar que ao longo dos anos 80, a par de uma gradual consciência da crise das práticas modernistas, novas práticas ocupem o espaço deixado pelos antigos planejadores e os recortes de origem ecológica, as teses sobre patrimônio e memória urbana, as abordagens que partem do estudo histórico da cidade pelas suas partes constitutivas, os métodos de planejamento participativo, dentre outros, ganhem significativo terreno. Serão caminhos para superar o impasse do urbanismo no fim-de-século? Ou serão ainda peças de um suposto planejamento pós-moderno?

Não há como ignorar que a crítica aos equívocos cometidos pelos modernos – e o resgate de seus acertos eventuais – ainda está por ser feita. Que o planejamento urbano moderno foi impotente para fazer

frente a todos os graves problemas da cidade contemporânea, parece ser um consenso entre os estudiosos do assunto. Mas não se pode dizer o mesmo em relação aos tecnocratas e aos representantes das elites nos governos.

Nos anos 80, não faltaram ações de governo alardeadas como de planejamento participativo que eram, na verdade, simulacros de participação popular criados em gabinetes e amparados em intenso processo de cooptação de lideranças pelo governo. Os técnicos e governantes que se prestaram a promover essa farsa são os mesmos que se arrogam ter o poder da modernidade, como se verificou na campanha presidencial em 89. As elites, que apoiaram maciçamente esse discurso, elegeram a economia de mercado e o modelo econômico neo-liberal como sendo a expressão máxima da modernidade tendo os governos da Inglaterra e dos Estados Unidos como heróis, as burocracias do leste europeu em derrocada como vilões e a derrubada do muro de Berlim como símbolo máximo da nova modernidade mundial. Vale dizer que o planejamento moderno e até mesmo participativo, foi e continua sendo útil e necessário para as elites que dele sempre se beneficiaram.

Os ecologistas exasperados com toda a degradação ambiental que a extensão urbana, as favelas e as ocupações organizadas promovem, tendem a radicalizar suas posturas e se chocam frequentemente com os movimentos populares. Vistos em meados da década passada como promissores arautos de um novo urbanismo, os "planejadores ambientalistas" não conseguiram até agora resultados significativos na sua intervenção urbana e passam por retrógrados conservadores face ao discurso moderno e empreendedor das elites. O mesmo poderia ser dito em relação às

linhas mais culturalistas e defensoras do patrimônio no urbanismo contemporâneo, apesar de terem logrado obter resultados mais concretos. Na verdade esses resultados assemelham-se aos de projetos de recuperação ou reciclagem que se referenciam a algumas partes da cidade sem conseguir atingir uma escala mais abrangente de efeitos urbanos. Enquanto isso, os modernos empresários reciclam casarões que se tornam luxuosos comércios, constroem arranha-céus modernos "a cavaleiro" de antigas mansões, transformam antigas fábricas em shopping-centers...

Não há porque prosseguir alimentando uma falsa batalha entre modernos e pós-modernos, pois o nó da questão não está aí. A re-orientação do urbanismo e do planejamento passa também pela ampla discussão ética que (felizmente) irrompeu recentemente na sociedade brasileira; passa pela cidadania em seu sentido mais concreto, passa pela democracia que mal começa a se fazer sentir no planejamento urbano com as primeiras recentes experiências, ainda frágeis e incipientes, postas em prática por governos locais populares.¹⁴

A extensão urbana persistente, apesar da diminuição do crescimento populacional registrada ao longo da década de 90, na maioria das grandes cidades brasileiras, representa uma séria advertência aos planejadores quanto às perversões urbanas que ainda ocorrem livremente, "liberalmente". Libertas do domínio das águas e da energia próxima, as grandes cidades podem crescer em qualquer direção, ou podem até mesmo adensar-se liberando territórios, deixando de se constituir em ameaça permanente de degradação ambiental de seus entornos.

As relações perigosas sobreviverão até que venham transformações sociais efetivas que assegurem conquistas democráticas quanto aos destinos e à gestão das cidades. É exatamente para essa nova era que os planejadores e urbanistas devem estar hoje se preparando.

Fotos

- 1 Alto da Serra do Mar – Sistema Light. Usina Henry Borden
- 2 Rio Tietê. Degradação decorrente da urbanização
- 3 Linhas de transmissão. Geração de energia a longa distância
- 4 Parque ecológico do Tietê. Extensão da periferia e recursos hídricos
- 5 Represa Billings. Poluição impede uso para abastecimento

14

As experiências recentes ainda padecem de registro e divulgação mais ampla. Cabe destacar a publicação recente de Bonduki, Nabil et allis

Arquitetura e Habitação Social em São Paulo 1989 – 1992, como exemplo de planos participativos e de cidadania que deram bons resultados.



Ricardo de Sousa Moretti

Propostas para revisão das exigências da legislação



Este artigo foi baseado nos resultados apresentados no texto **Critérios de urbanização para empreendimentos habitacionais** de Ricardo S Moretti, São Paulo 1993, tese de doutorado defendida na Escola Politécnica USP

Ricardo de Sousa Moretti é engenheiro civil, pesquisador do IPT e professor do Departamento de Planejamento Urbano da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Puccamp

Modelo usual de urbanização

A legislação urbanística está tendo hoje o papel de uma camisa de força para o desenvolvimento de projetos habitacionais no Brasil. Com pequenas variações locais, existe um modelo de urbanização e de implantação das edificações, condicionado pela legislação, que é imposto em todo o país. Um conjunto habitacional em Rio Branco, na Amazônia, pouco difere daquele encontrado no extremo sul do país. A legislação induz fortemente à implantação de apenas algumas tipologias, elencando as edificações unifamiliares isoladas ou semi-isoladas e prédios de apartamentos em torres (isolados no centro do lote) como soluções de caráter quase exclusivo. Fortes empecilhos são estabelecidos para implantações que fujam a este estereótipo – conjuntos habitacionais considerados exemplos de bom projeto na Europa não seriam aprováveis sequer pela legislação de interesse social de alguns municípios brasileiros. Diversas configurações e tipos habitacionais implantados no Brasil e que contam com a simpatia da população que neles reside, não se enquadram nos modelos usualmente previstos na legislação. Sérias dificuldades são estabelecidas para a construção de vilas, condomínios horizontais, prédios em lâmina com fachada contínua, prédios definindo pátios interno às quadras, ou mesmo para a geminação de residências unifamiliares. O padrão urbanístico e habitacional utilizado em

Paris ou Barcelona é marginal, no nosso modelo legal.

As exigências de recuo das edificações fazem parte deste modelo e são frequentemente adotadas de forma automática quando se prepara uma nova legislação. Apresenta-se neste trabalho uma análise dos condicionantes técnicos que podem justificar a adoção dos recuos e dos efeitos colaterais associados a sua aplicação nos moldes atuais. Sugere-se reformulação destas exigências, tomando-se como base estudo de caso no município de São Paulo.

Deve-se questionar a validade da legislação estruturada em um modelo rígido de implantação das edificações – ao cristalizar-se um modelo, inibem-se alternativas de projeto. Se é bom o modelo, peca-se pela falta de diversidade e pelo empobrecimento decorrente. Se o modelo é falho, torna-se compulsória a adoção de soluções inadequadas.

Analisando especificamente a questão dos recuos das edificações, constata-se que as exigências usuais não somente barram alternativas mais criativas, mas também, em alguns casos, dificultam o adequado aproveitamento dos lotes e encarecem as habitações. Para ilustrar esta afirmação, será tomado como exemplo as exigências propostas para a cidade de São Paulo, embora problemas semelhantes estejam sendo verificados em diversos outros municípios.

Os recuos da edificação em São Paulo dependem da zona em que será feita a construção, da tipologia habitacional e da

Conjunto de residências unifamiliares em *Tama New Town*, nas proximidades de Tokyo. A inexistência de passeios, a largura da via (6 m) e os recuos da edificação não seriam admitidos pela legislação de grande parte dos municípios brasileiros.

Prédios de apartamentos ao longo do rio Sena, em Paris. Construídos na "faixa não edificável" prevista na legislação federal brasileira e desatendendo a recuos de frente e laterais usualmente estabelecidos, estes prédios também não seriam aprovados.

Prédio de apartamentos e residências sobrepostas construídas no alinhamento de frente do lote e sem recuos laterais, em Nova York, programa de renovação urbana *Battery Park*. As exigências de recuo impediriam projetos semelhantes no Brasil.

1
O controle das edificações pelo município
CEPAM - Centro de Estudos e Pesquisas da Administração Municipal
Fundação Prefeito Faria Lima, São Paulo 1990



altura da edificação. Em praticamente todos os casos, porém, valem as seguintes exigências:

- recuo frontal mínimo de 5 metros independente da altura do prédio, da largura da calçada ou da categoria da via;
- recuo lateral mínimo de 1,5 metro, de um dos lados, até o 2º pavimento;
- recuo lateral mínimo de 3 metros, de ambos os lados, a partir do 2º pavimento.
- recuo de fundo mínimo de 5 metros (permite-se construir no alinhamento de fundos as edificações unifamiliares e as edículas).

Verifica-se que as exigências são desnecessariamente rigorosas para as edificações de pequena altura e permissivas para os prédios de apartamentos. O mesmo recuo de frente é exigido de um prédio de 40 metros de altura e de uma residência térrea em uma rua sem saída.

Um prédio de apartamentos de 14 andares pode ser construído a 6 metros de um outro de 8 andares que tem suas janelas voltadas para ele. É praticamente certo que todas as janelas do prédio de 8 andares, mesmo que estejam voltadas para norte, não receberão qualquer insolação nos 6 meses mais frios do ano.

O papel do Poder Público no controle do posicionamento das edificações

As regras de posicionamento e volumetria das edificações têm papéis distintos, dentre os quais o resguardo do interesse coletivo e a minimização de conflitos de vizinhança, visando evitar, por exemplo, que a edificação em um determinado lote venha a comprometer as condições de insolação, ventilação, iluminação e privacidade de prédios vizinhos. Visa também a garantia de um patamar de habitabilidade e o estabelecimento de um padrão arquitetônico e urbanístico considerando a implantação de edificações em momentos distintos.

Tem sido cada vez mais questionado o papel do Estado no estabelecimento de padrões de conforto e estética a serem atendidos pelas edificações. Trabalho do CEPAM sobre controle das edificações pelo município aponta:

"O controle do Poder Público deve ter em vista em primeiro lugar a segurança e o bem estar da comunidade, deixando em segundo plano aspectos mais voltados ao conforto do indivíduo. Nesse sentido, o foco principal das normas e da respectiva fiscalização devem ser edificações ou compartimentos de uso coletivo, como, por exemplo, cinemas, lojas de departamentos ou escadas e corredores comuns, em prédios de apartamentos.

Em contrapartida, não são necessárias exigências numerosas ou severas para as habitações unifamiliares, particularmente nos aspectos que não interferem com a vizinhança..."¹

Entende-se que deve caber ao proprietário e responsável técnico identificar a melhor solução de projeto, tendo em vista o conforto e a estética. Porém, como poderá ser bem equacionado o projeto se não existirem regras quanto à volumetria e posicionamento das edificações que podem ser construídas nos lotes vizinhos? Uma casa ou prédio de apartamentos, construído com grande cuidado quanto a adequação climática, considerando o conjunto de edificações existentes no entorno, pode ter essas condições seriamente prejudicadas quando outro prédio se instala, após a demolição de imóveis vizinhos.

A Lei de Zoneamento constitui uma possibilidade de minimização dos conflitos decorrentes da construção de habitações multifamiliares verticalizadas. Pode-se estabelecer gabaritos de altura máxima das edificações diferenciados por quadras, liberando-se construções de maior altura nas quadras em que predominam lotes vazios ou lotes de grandes dimensões com pequena área edificada. Pode ser limitada a altura das edificações nas quadras em que já se encontram edificadas habitações unifamiliares, em lotes de pequenas dimensões. Este tipo de regulamentação minimiza o conflito casa/prédio e pode ter um papel importante no desestímulo à demolição de edificações em bom estado de conservação. Esta medida, porém, não equaciona todos os conflitos anteriormente apontados; torna-se necessário identificar critérios para minimizar os conflitos entre os prédios de apartamentos a serem implantados na quadra. Há que se considerar que as novas edificações terão um responsável técnico, que tem acesso a dados específicos do local e do usuário, que o Poder Público não tem como contemplar quando elabora regras gerais a serem atendidas em qualquer situação. A legislação deve se concentrar no resguardo dos interesses coletivos e minimização dos conflitos de vizinhança, evitando-se normas voltadas à garantia de conforto da edificação ou ao estabelecimento de padrões estéticos.

O recuo das edificações com relação às vias públicas

Dentre as justificativas para o recuo das edificações com relação às vias públicas tem-se a eventual necessidade de ampliação do leito viário e a melhoria nas condições de privacidade, insolação, iluminação e acústica. Tem-se ainda a necessidade de vagas de estacionamento nos lotes e a ampliação da área arborizada ou vegetada junto à rua.

Em determinadas situações, nenhum desses condicionantes encontra embasamento técnico. Não se pode aceitar que a justificativa para a exigência do recuo de



frente da edificação seja a eventual necessidade deste espaço para ampliação viária — seria o Estado dizendo ao cidadão que é necessário que ele reserve um espaço em frente a sua casa, para que mais tarde seja ali implantada uma avenida, com carros passando rente a sua janela (que foi projetada, considerando a existência de um recuo que deixa de existir). Este argumento aniquilaria todos os demais, pois se é efetivamente necessário o recuo de frente, como poderá o Estado eliminá-lo para ampliar uma via?

A necessidade de vaga para auto também não serve como justificativa, uma vez que é possível reservar vaga, sem que exista o recuo de frente; no caso de uma edificação de dois andares, mesmo que o lote tenha 3, 4 metros de frente, é possível destinar vaga no primeiro andar e executar o segundo andar com um recuo inferior a 5 metros.

Também a argumentação de melhoria nas condições de privacidade, insolação, ventilação e acústica é questionável, considerando a possibilidade de se elaborar um projeto que atenda plenamente estes requisitos e que não tenha recuo de frente; ao contrário, em muitos casos, as exigências de recuo forçam o posicionamento da edificação e dificultam uma boa solução neste sentido.

O efeito do afastamento de frente das edificações na melhoria das condições paisagísticas das ruas deve ser cuidadosamente analisado. Cabe lembrar que, uma vez estabelecida a taxa de ocupação máxima, o total de área livre de cada lote está determinado, e as exigências de recuo simplesmente fazem que este total seja distribuído na frente, lateral e fundos dos lotes. Nas ruas em que existe uma calçada ampla, que permite condições adequadas de arborização, tem-se implantações harmoniosas mesmo quando a edificação tem altura relativamente elevada e é implantada sem qualquer recuo de frente. É o caso típico dos Boulevards de Paris. Por outro lado, a existência do recuo não garante boas condições paisagísticas — a implantação de muros altos pode ter efeito até pior que o da edificação no alinhamento. Pode ser bem mais interessante, do ponto de vista paisagístico, um recuo de frente de 2 ou 3 metros, com o espaço livre da edificação incorporado à calçada, que um recuo de 5 ou 6 metros, todo murado.

Por outro lado, a exigência indiscriminada de recuos de frente tem uma série de conseqüências indesejáveis, dentre as quais a limitação à ocupação dos lotes, pulverizando os espaços livres não edificados disponíveis. O recuo de frente implica acréscimo de custo das ligações domiciliares de infra-estrutura e aumenta desnecessariamente o volume de terraplenagem necessário à implantação da edificação no lote, em especial, nas áreas de elevada declividade.

Prédio de apartamentos e residências sobrepostas construídas no alinhamento de frente do lote e sem recuos laterais, em Montreal, Canadá

Conjunto habitacional em Campinas. Prédios e torres unifamiliares isoladas ou parcialmente geminadas é a tipologia usual na construção de empreendimentos habitacionais no Brasil. Fotos Daniel Reiser



Verificam-se papéis distintos do recuo das edificações, com relação às vias públicas dependendo das suas características de tráfego e da geometria da pista e edificações junto a ela situadas.

Nas *grandes avenidas e vias expressas*, onde tem-se um elevado volume de tráfego de veículos e circulação restrita de pedestres, sua função relaciona-se a:

- ampliação da área vegetada e arborizada, melhorando as condições ambientais, problemáticas em função do tráfego pesado de veículos;
- melhoria das condições de visibilidade no acesso de veículos a pista, a partir dos lotes lindeiros;
- redução do confinamento das edificações e dos problemas de ruído decorrente.

Porém, a implantação das avenidas e vias expressas dificilmente está associada a um único empreendimento habitacional, sendo desnecessárias exigências genéricas neste sentido. As diretrizes para uso e ocupação do solo devem ser revistas pela municipalidade, por ocasião do projeto de uma nova via deste tipo, considerando-se as especificidades do local e prevendo critérios que garantam que o acesso de veículos aos imóveis lindeiros não prejudique o tráfego e traga riscos de acidentes.

Nas *vias coletoras e avenidas* onde se prevê que o tráfego de veículos irá conviver também com elevado fluxo de

pedestres, tem-se uma série de conflitos. São locais em que geralmente existe tráfego de veículos de transporte coletivo e uma forte tendência de implantação de uso comercial. Surgem demandas de espaços para estacionamento de automóveis, para caminhões em carga e descarga e para a implantação de equipamentos complementares (bancas, telefone público, caixa de correio etc). O uso comercial, neste caso, torna necessária a existência de passeios amplos e existe uma tendência natural de edificação junto ao passeio, de forma que o pedestre tenha acesso a vitrinas.

Nesses casos, mais importante que garantir a existência do recuo de frente é garantir a existência de calçadas amplas. Porém, nem todas as vias coletoras assumem o caráter de eixo comercial, e dificilmente quando se elabora o projeto tem-se pleno domínio de quais vias sofrerão transformações neste sentido. No momento inicial, praticamente nenhuma das novas vias coletoras de um empreendimento habitacional tem uso comercial intensivo - a implantação do primeiro núcleo comercial em uma determinada via induz a vinda de outros, aumentando assim o fluxo de pedestres e veículos, fluxo este que, por sua vez, gera tendência à implantação de novos núcleos comerciais. O fluxo de pedestres, na nova situação, pode não ter sido previsto em projeto. Por outro lado, pode tornar-se problemática a adoção de passeios dimensionados para intenso uso comercial em todas as vias coletoras, considerando-se que apenas uma parte delas terá esta utilização, e, portanto, a maior parte terá sido superdimensionada.

Para fazer frente a essa situação, sugere-se que, nas *avenidas e vias coletoras*, o recuo das edificações com relação à via seja inversamente proporcional às dimensões dos passeios, exigindo-se maiores recuos nas vias com passeios mais estreitos. Como exemplo, pode-se regulamentar que, em vias coletoras com passeios de até 2,5 metros seja exigido recuo frontal de 5 metros, valor este que pode ser reduzido quando são maiores as larguras de passeio, podendo ser dispensado o recuo frontal nos casos em que o passeio tem largura superior a 5 metros.

Sugere-se ainda que seja admitida a redução do recuo frontal nos casos em que o espaço existente em frente à edificação é incorporado ao espaço público dos passeios, admitindo-se menor recuo para as edificações em que não se executa muro ou gradil.

Esta forma de regulamentação constitui estímulo à utilização de passeios largos nos novos projetos de parcelamento do solo e um estímulo a ampliação da largura do passeio através da incorporação de parte do recuo da edificação com relação a via. Considerando-se que interessa ao comerciante a possibilidade de edificar junto ao passeio e que interessa ao Poder Público que existam passeios amplos nas áreas em que predomina uso comercial, tem-se uma forma de equacionar a questão, sem exigir recuos ou passeios amplos em todas as vias coletoras.

Já nas vias locais, em que o tráfego de veículos e de pedestres destina-se exclusivamente às edificações ali situadas, o recuo com relação à via é dispensável, não se encontrando motivo técnico que efetivamente justifique sua adoção.

Para que sejam permitidas construções no alinhamento dos lotes, em qualquer categoria de via, tornam-se necessários alguns cuidados, dentre os quais a necessidade de evitar que a abertura de janelas e portas de edificações construídas no alinhamento venham a atingir pedestres que circulam pelos passeios (sugere-se que todas as portas, janelas e demais aberturas situadas a uma altura inferior a 2 metros com relação à cota do passeio, atendam a um recuo mínimo de 1,5 metro do alinhamento do lote). Torna-se necessário ainda equacionar a captação e condução das águas pluviais do telhado e o estacionamento de veículos nos lotes.

Altura máxima da edificação e recuos com relação às divisas laterais e de fundo

Figuras

1 Quadro de avaliação da área construída máxima para construções verticalizadas, adotando-se as limitações de recuo propostas

2 Sombreamento provocado por prédios implantados de acordo com a legislação paulistana. As exigências de recuo são desnecessariamente rigorosas para as edificações de pequena altura e permissivas nos prédios de apartamentos

3 Construções nas divisas dos lotes — o papel da rua como um afastamento natural entre as edificações

4 Identificação de proprietários vizinhos envolvidos na tomada de decisão relacionada à construção fora dos parâmetros de recuo

Lote	20 x 25 metros 500 m ²	30 x 25 metros 750 m ²	50 x 50 metros 2500 m ²		
Rua, largura 14 metros					
Nº de andares	3	4	4	5	6
Altura	8,1 metros	10,8 metros	10,8 metros	13,5 metros	16,2 metros
Recuo de frente mínimo	0	0	0	0	0
Recuo lateral Fundo mínimo (>= 7 metros)	1,3 metros	4,4 metros	4,4 metros	7,5 metros	10,6 metros
Ocupação	15 x 16,6	11,2 x 20,8	28 x 12,9 + 20,8 x 11	25 x 15 + 15 x 17,5	34,8 x 17,2
Área construída	750 m ²	922 m ²	953 m ²	1537 m ²	7500 m ²
Coefficiente de aproveitamento	1,50	1,84	1,90	2,06	3,00

Em São Paulo, na maior parte da cidade, consagrou-se a exigência de recuo lateral de 1,5 m em um dos lados, sendo possível construir uma edificação de dois andares junto a uma das divisas laterais do lote. Ou seja, pelo modelo definido pela Lei de Zoneamento de São Paulo, aquele que adquire um terreno, deve projetar a edificação considerando a possibilidade da existência de edificações de 2 andares construídas em ambas as divisas laterais de seu lote e em toda a divisa de fundo.

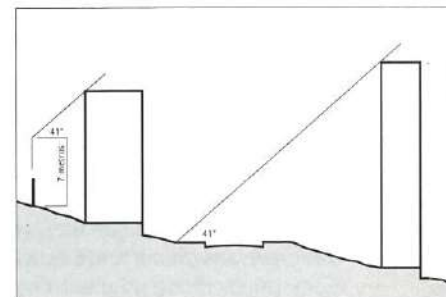
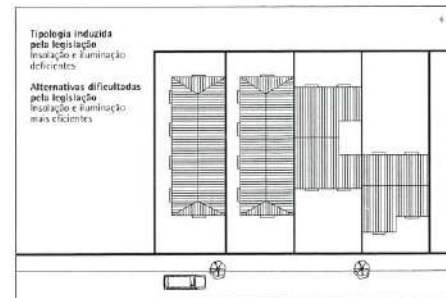
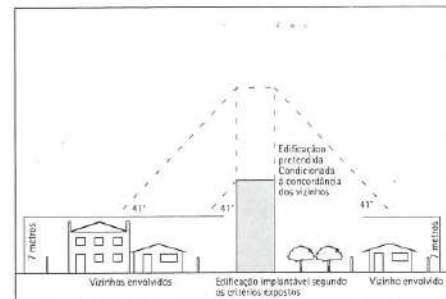
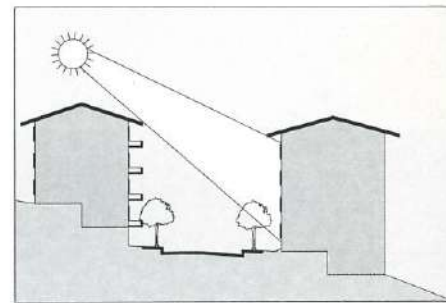
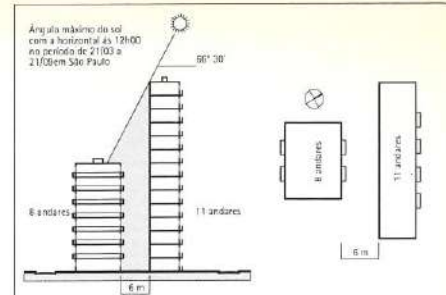
Dentre as possíveis justificativas para os recuos laterais e de fundos das edificações, inclui-se a melhoria nas condições de insolação, iluminação e ventilação. Pode-se apontar ainda a facilidade de escoamento das águas pluviais e servidas e a segurança na propagação de incêndios.

A necessidade de escoamento de águas pluviais e servidas não pode ser a justificativa para a exigência de recuos laterais e de fundo — existe evidentemente possibilidade de equacionar esta questão sem os recuos. Se fosse esta a justificativa técnica para as exigências dos recuos existiria uma grande incongruência ao se permitir a construção de edículas sem recuo lateral ou de fundos, barrando o escoamento dos lotes de montante.

A adequação climática da própria edificação não fica assegurada pelo fato de se ter reservado recuos laterais e de fundo; pelo contrário, em alguns casos estas exigências dificultam ao projetista encontrar uma solução neste sentido.

Como exemplo, o proprietário de um lote de frente pequena não consegue voltar as janelas da sua casa para a frente e fundo (situação mais favorável em São Paulo, do ponto de vista da adequação climática), sendo forçado a executar um corredor lateral, para o qual são voltadas parte das janelas da edificação. Junto a este corredor lateral, na divisa do lote, é possível construir uma edificação de 2 andares, tornando problemática as condições de insolação e iluminação dos cômodos para ele voltados. O objetivo de melhorar a qualidade da edificação, funciona às avessas no caso das edificações de pequena altura em São Paulo, revelando-se um sério empecilho à elaboração de projetos que otimizam a iluminação e insolação, além de introduzir outras dificuldades relacionadas à pulverização dos espaços disponíveis não edificados, impedindo uma utilização racional do lote.

É inquestionável a importância dos recuos laterais e de fundo para garantir os direitos com relação às condições de insolação, iluminação e ventilação, em especial nos casos que envolvem edificações de elevada altura. Também a segurança a incêndios é um fator a considerar — são menores as chances de propagação de incêndios em edificações isoladas. Cabe porém lembrar que, em São Paulo, existe uma grande quantidade de sobrados sem recuos laterais implantados desde o início do século e ainda hoje esta tipologia é permitida em blocos de edificações de até 80 metros de comprimento. Não se tem registros de situações especialmente



5 Impacto negativo da exigência de recuo lateral em edificações de pequena altura

6 Recuo da edificação com relação à via pública e com relação à lateral e fundos do lote, em função de sua altura. Não há como resolver adequadamente o projeto de uma edificação se não existirem regras quanto ao possível posicionamento e volumetria de edificações nos lotes vizinhos

2 McCluskey, J El diseño de vias urbanas
Barcelona, Gustavo Gili
1985

graves com relação à propagação de incêndios neste tipo de edificações.

A definição da altura máxima da edificação deve levar em conta a largura da via. Pela abordagem apresentada por McCluskey², identificam-se problemas nos dois casos extremos, tanto de prédios altos em vias estreitas, como de prédios baixos em vias largas, observando-se no segundo caso, a perda do reconhecimento da volumetria das edificações. É sugerida uma relação entre o espaçamento das edificações (largura da rua mais recuos de frente) e altura das edificações com valores entre 1 e 3.

Porém, o maior problema associado às edificações de altura elevada é o conflito nas condições de insolação e iluminação com as edificações vizinhas. Em São Paulo, identifica-se ser desejável garantir que não existam edificações ou obstáculos acima de um ângulo de 41° a partir dos peitoris das janelas, visando garantir pelo menos uma hora de insolação, por ocasião do solstício de inverno, nas janelas direcionadas para os quadrantes voltados para o norte (direção entre leste e oeste). Este posicionamento possibilita ainda atender à iluminância mínima prevista na norma brasileira (NBR 5413/82), em 80% dos dias do ano, para janelas que tenham área de abertura superior a 12% da área do cômodo.

Entende-se que não devem existir limitações para a construção nas divisas laterais e de fundo dos lotes, até o segundo pavimento, desde que se explicita na legislação a obrigatoriedade de previsão e implantação de tubulações para captação das águas pluviais e esgotos provenientes dos lotes de montante. Da mesma forma, nas ruas de tráfego local, não há motivos para impedir que se construam até dois pavimentos no alinhamento de frente dos lotes.

A limitação da altura máxima da construção nas divisas laterais e de fundo dos

lotes deve-se aplicar, indistintamente às edificações unifamiliares ou multifamiliares horizontais e verticais, não se justificando diferenciação neste sentido. Entretanto, tornam-se necessárias exigências complementares relacionadas à edificação com altura superior àquela correspondente aos dois pavimentos, visando evitar o comprometimento das condições de insolação e iluminação das edificações vizinhas. Uma das formas de evitar que o volume de uma determinada edificação barre a insolação e a iluminação das edificações vizinhas é o estabelecimento de "gabaritos", entendidos como linhas (ou superfícies) traçadas a partir das divisas do terreno, limitando a volumetria da edificação - a altura máxima da edificação depende assim do seu afastamento com relação às divisas do lote. Para o município de São Paulo, considerando-se as condições de insolação e iluminação anteriormente analisadas, sugere-se que o volume de uma edificação a ser construída em um lote, não ultrapasse a superfície gerada pelo traçado de um ângulo de 41° a partir de uma altura de 7 metros com relação a cota do terreno natural nas divisas do lote.

Utilizando-se ainda como referência o ângulo de 41°, o recuo da edificação com relação às divisas do lote voltadas para a via pública, pode ser estabelecido conforme indicado na figura 8, em que se traça o ângulo de 41° a partir de um ponto no alinhamento do lote no outro lado da via pública.

A limitação para posicionamento da edificação nos moldes propostos cria uma grande flexibilidade para implantação da parcela da edificação que tem altura inferior a 7 metros e flexibiliza as exigências de recuo da edificação com relação às divisas voltadas para a via pública. Estabelece, por outro lado, recuos com relação às divisas de fundo e laterais do lote relativamente restritivos para a parcela da edificação com altura superior a 7 metros. Seria, assim, criada dificuldade para a construção verticalizada de grande altura nos lotes de pequenas dimensões. Consegue-se viabilizar maiores coeficientes de aproveitamento na medida que aumentam as dimensões do lote. Na figura 9 apre-

senta-se uma análise do aproveitamento possível, para diversos tamanhos de terreno e altura dos prédios.

As exigências propostas anteriormente para os recuos da parcela das edificações com altura superior a 7 metros são basicamente relacionadas à manutenção de um certo padrão de iluminação e insolação nos lotes vizinhos. O Poder Público somente regulamentar estes recuos visando evitar que os direitos de um proprietário venham a ferir direitos de moradores vizinhos. Não há porque impedir que se construa, sem atender aos recuos laterais e de fundo estabelecidos, desde que exista a concordância dos proprietários dos lotes vizinhos envolvidos. Pode-se identificar estes lotes com o critério apresentado na figura 10.

Na linha de raciocínio anteriormente apresentada, convém que se permita também a definição de critérios quanto aos recuos da edificação pelo conjunto de proprietários de lotes de uma quadra, possibilitando projetos que fogem aos modelos condicionados pela legislação. Se estas normas contarem com o apoio de todos os proprietários de terreno da quadra e desde que estejam atendidos os parâmetros que resguardam os interesses da cidade como um todo (taxa de ocupação máxima, coeficiente de aproveitamento máximo, por exemplo) a definição de regras por quadras é uma forma de garantir os direitos entre vizinhos, assegurando-se ao mesmo tempo, variedade tipológica das edificações.

Concluindo, destaca-se a importância de ampliar a discussão sobre os condicionantes técnicos das exigências de recuo, como forma de se iniciar o processo de ruptura de dogmas que tem prevalecido no estabelecimento das exigências legais.

Ainda sobre o olhar estrangeiro

Ruth Verde Zein, crítica da revista *Projeto*,
a Abílio Guerra, editor da *óculum*

São Paulo, 25 de março de 1994

Prezado Abílio

Acabo de terminar de ler a *óculum* 4 que você gentilmente enviou à *Projeto*. Além de estarmos noticiando-a na nossa edição de abril, gostaria de acrescentar minhas considerações pessoais.

Apreciéi bastante a leitura. O esforço de relação e apresentação de textos com o tema "olhar estrangeiro" pareceu-me que atingiu com qualidade o objetivo. Foi realmente delicioso ler sobre o trabalho de Palmanova. As indicações de Anne Marie Sumner sobre seu (dela) trabalho na Bienal [que, talvez por falta minha, não vi lá expostas, na ocasião] ajudaram-me a compreender melhor as maquetes. Mas achei particularmente instigante o texto de Gérard Monnier sobre as obras de Norman Foster, em especial a Mediateca de Nîmes.

Acerca deste último, eu faria um pequeno "reparo". Na pg 10 ele afirma que as obras anteriores a Nîmes (*Reliance Control*, sede da Willis, *Faber and Dumas* e a torre de Hong Kong) "não colocam em primeiro plano a questão da inserção urbana do projeto." Quero chamar sua atenção, entretanto, para um texto crítico de Bruno Padovano, publicado na *Projeto* 131 (abril/maio de 1990, pp 22-31) onde ele faz uma "leitura urbana" de duas torres de Hong Kong, a do Foster e a do Pei, enfatizando o relacionamento dessas torres com seu entorno urbano.

Vou citar Bruno: "a nível do urbano, o edifício sugere continuidade dos espaços públicos, especialmente a série de praças

entre a Des Voeux Road Central e o Ferry Prer" [p 28, desenho explicativo na p 27]. E conclui pela constatação de um "sutil contextualismo de Foster no tratamento dos espaços urbanos adjacentes, [que] complementa a articulação da fachada no sentido de diminuir a monumentalidade do edifício tornando-o elemento ativo no centro da cidade e ponto de encontro ca população local." E conclui: "é uma clara advertência contra aqueles que consideram a arquitetura high-tech como essencialmente apologética da máquina e anti-humanista" [p 28].

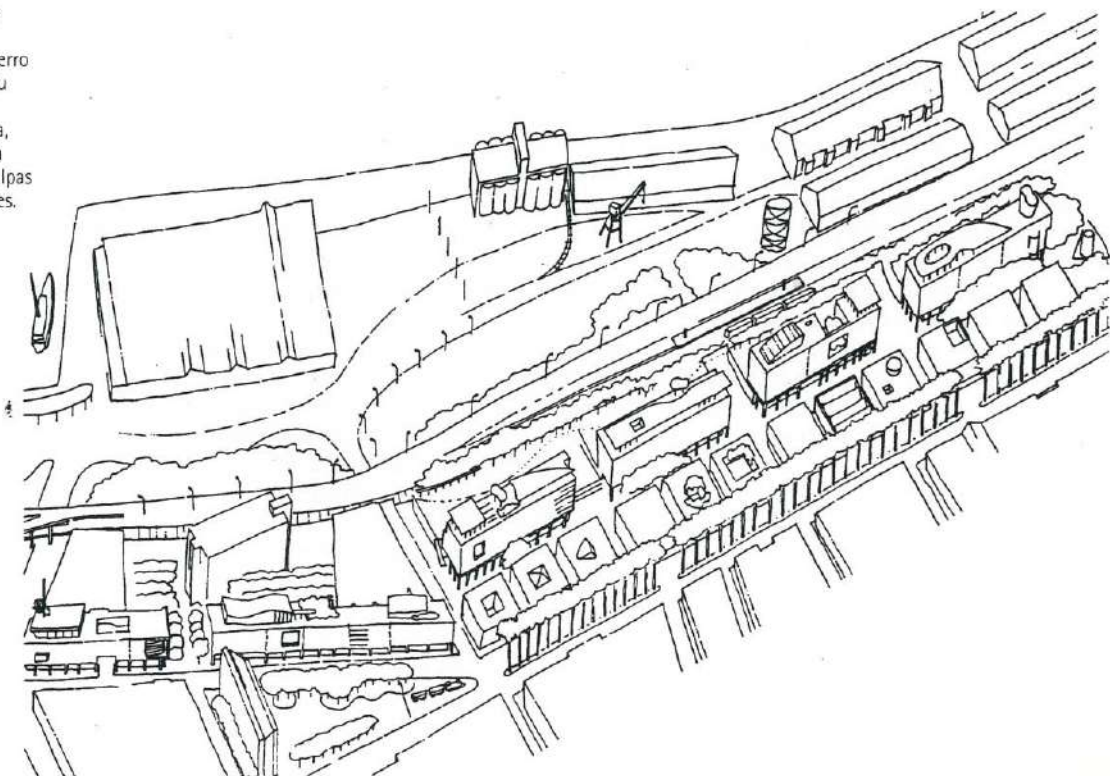
Em resumo, parece-me que, ou a preocupação de Foster com a leitura urbana é anterior à Nîmes — e quão anterior só se poderia saber analisando melhor outras de suas obras — ou em Hong Kong seu "olhar estrangeiro" já estava em pleno funcionamento — o que se deduz da coisa em si e não apenas dos desenhos e discursos de Foster (que são a base da apreciação de G Monnier).

Enfim, volto a dizer que apreciéi muito a leitura da *óculum*. O exercício de pensar arquitetura pode e deve ser feito intelectualmente. O olhar estrangeiro do Bruno Padovano também mostra isso.

Um abraço e boa sorte a você e à *óculum*.

Errata

No nosso número anterior, *óculum* 4 - Olhar estrangeiro, o artigo **Arquitetura urbana - Cidade funcional, cidade figurativa** de Carlos Eduardo Comas, foi prejudicado por um erro editorial, que ignorou uma perspectiva da intervenção proposta, que está reproduzida abaixo. Nossas desculpas ao autor e aos leitores.



Abílio Guerra, editor da *óculum*, a Ruth Verde Zein, crítica da revista *Projeto*.

São Paulo, 06 de abril de 1994
Prezada Ruth:

Agradeço a atenção e gentileza demonstrada por ocasião de sua última correspondência. São atitudes desse tipo que nos incentivam a continuar nosso projeto tão cheio de percalços e dificuldades. Quanto ao seu "reparo" ao artigo de Gérard Monnier, tendo como base os argumentos de Bruno Padovano, me parece justo, apesar de pessoalmente achar que Monnier não ter em mente uma ausência da preocupação quanto à inserção no *locus* na obra de Foster anterior à Nîmes. O que Monnier aponta — e isso é claríssimo nos esboços que publicamos e mais ainda nas dezenas de maquetes alternativas desenvolvidas pelo arquiteto inglês após vencer o concurso (que infelizmente não tivemos como publicar) — é uma preocupação inflacionada no que diz respeito à implantação, na relação com o edifício histórico e com a cidade e um desenvolvimento posterior do projeto específico da Mediateca. As diversas alternativas propostas a partir de um acurado estudo do local aponta para um Foster mais contido no que diz respeito da presença de sua obra num contexto já muito caracterizado. Trata-se de uma mudança de atitude, mas trata-se evidentemente do mesmo arquiteto e não há como negar a conexão entre as "fases" de sua produção. De qualquer maneira estou encaminhando a Gérard Monnier sua correspondência, assim como o texto de Bruno Padovano e esperemos que o próprio autor faça sua defesa.

Gratos pela atenção, nos despedimos cordialmente.

Abílio Guerra, editor da *óculum*, a Gérard Monnier, autor do artigo O olhar do estrangeiro, publicado na revista *óculum* 4
São Paulo, 06 de abril de 1994

Prezado Sr:

Gostaria de comunicar o enorme sucesso que seu artigo tem tido entre nossos leitores. A produção e publicação de textos sobre arquitetura no Brasil são atividades muito restritas e quando aparece um texto de qualidade ele ganha uma grande visibilidade. Dentre as correspondências que recebemos está uma carta da crítica de arquitetura Ruth Verde Zein que faz uma objeção ao seu texto. Como se trata de pessoa séria e o argumento me parece aceitável, transcrevo a seguir o trecho que lhe diz respeito (...)

Gratos pela atenção, nos despedimos cordialmente.

Gérard Monnier, autor do artigo O olhar do estrangeiro, publicado na revista *óculum* 4, a Ruth Verde Zein, crítica da revista *Projeto*.

Paris, 26 de maio de 1994

Cara senhora,

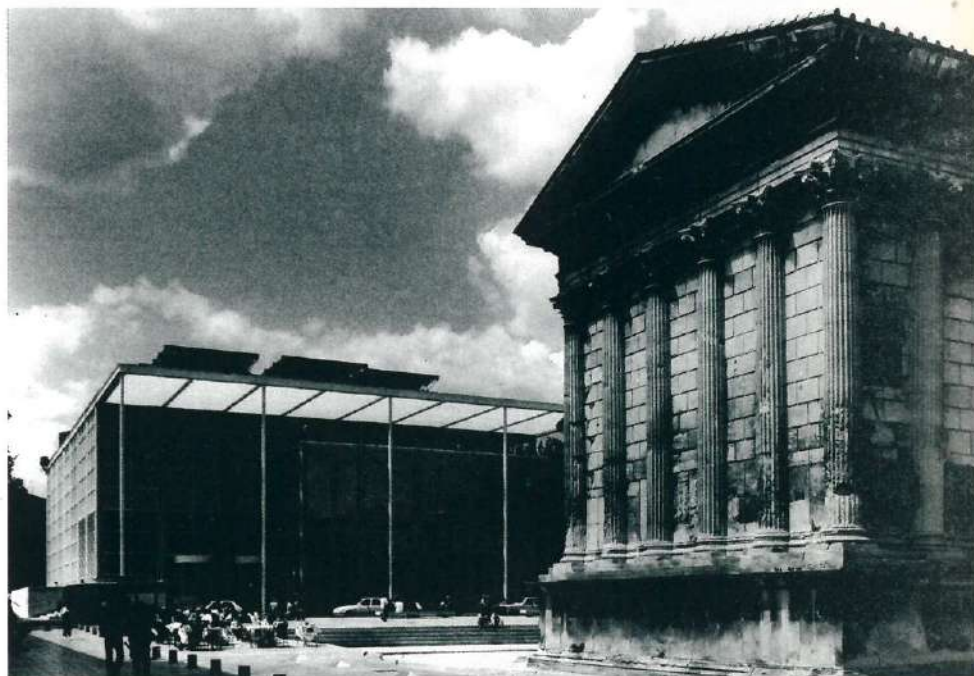
Foi com enorme interesse que li sua carta dirigida ao responsável da revista *óculum*, a propósito do artigo que escrevi sobre o projeto de Foster em Nîmes.

Penso que tem razão quando recorda o fato de Foster já ter se confrontado, em Hong Kong, com todos os problemas que envolvem uma intervenção num quadro urbano pré-existente.

Mesmo não conhecendo profundamente o dossier de Hong Kong, eu me pergunto, no entanto, se estes problemas serão da mesma natureza nas duas cidades. A envolvente histórica e monumental extremamente sensível de Nîmes (*Maison Carrée*, templo romano), é uma situação que, na minha opinião, não existe em Hong Kong. Como talvez tenha conhecido, exatamente por isso, o projeto de Foster encontrou uma forte oposição, testemunhada pela petição de 20.000 assinaturas de personalidades francesas que se opunham ao projeto. Por tudo isto, foi realizado um intenso trabalho, durante o projeto, no que diz respeito às relações de confronto entre esses dois edifícios.

Esperando que estas indicações lhe permitam situar melhor os argumentos do meu artigo, lhe dirijo os meus melhores cumprimentos.

Université de Paris / CITEAH, direitos reservados



Peripheric modernism
Vittorio Corinaldi

The decade of the thirties, which closes with the fall of western world towards World War II, is also the time of apparition and climax of a revolution in the fields of Art and Architecture: a revolution designated by the general name of *Modern Movement*, of which the deep consequencer are clearly felt up to this day.

Born in this specific conditions of european reality, this revolution was established as an ethical and aesthetical address of universal validity — a fact explains its absorption by 'peripherical' cultures (By this name one would call those extra-european centers where 'Modernism' fixed roots, and its language enriched itself with the vocabulary of regional dialects).

Moreover, the modern movement — which could not be tolerated by totalitarian regimes due to its creative, open and international character — actually found in those peripheries a fact of survival and renewal, allowing it to overcome the dark years of nazi-fascist repression and the inactivity of the war years.

As known, many modern european architects at the time had to seek refuge outside the Old Continent: either because of their quality of free men who could not accept brainwashing and servilism proper of dictatorships, nor as artists could express themselves in the framework of monumental rhetorics imposed by those regimes; or simply because of their jewish origin, that put them in a position of physical persecution and menace.

Their assimilation to the professional and intellectual atmosphere of the countries they reached, could not be by way of a mechanical transfer: they had to undergo the influence of different customs and forces, and their contribution is found in the planting of a seed that would germinate into a synthesis between the essential 'inner truth' of Modern Movement principles and the particular character and tradition of art varying from place and at each one of those places.

Strangely, I would say that as far as architecture is concerned, the U.S. (the country where the majority of european intellectuals emigrated) are perhaps the place where such synthesis less shaped itself upon the values they carried in their luggage. And where — despite the presence of important pioneer names of Rationalism and Organic Architecture — one cannot point out a single and specific strong architectural tradition that might merge with the european modern language: rather, a predominance of economic and technological factors, for which the *International Style* (stripped of its philosophic charge) was an easy answer to the aspirations of growing american capitalism.

It seems me that none of the Masters of european Modern Movement can request for his american works the same qualification as documents with a renewal impact and with a moral and poetical message, as their early productions had had. They display — it is true — a correct and clear professional attitude. But ideologically they are somewhat concessive and acomodating, not polemic and challenging as before — not even when they are dedicated to elevated goals, as teaching in the case of Gropius.

And it is the architects of the followings generations who manage to create a livelier synthesis of the principles of Rationalism with the currents of Chicago School, with

the exuberant poetics of F L Wright, with the gigantic scale of building programs, with the ethnic and cultural pluralism of the american society, with the differences and variations in nature, and with the infinite variety of technical resources offered by american industry. In face of this understanding, it is particularly interesting to see what happened in the 'peripheries' we mentioned before.

The Brazilian case is perhaps the richest example of a creative transposition that Modern Movement can show: not very well known due to the shy modesty of its architects and to a stigmatic classification of 'regional' cultures according to their countries' degree of economic development, here we have a re-interpretation of rationalist postulates in the context of an independent tradition of culture and craftsmanship. It combines a spatial and planimetric clearness inherited from colonial and baroque building, with a simple and daring structural intelligence, on the background of a natural artistic vocation and popular taste.

The São Paulo branch, less divulged than its Rio counterpart with its lavish features of official impressiveness, is the one with a deeper erudite setting of architecture and a phenomenon of culture, and with an understanding care for names and works that are (for quality and historical value) indispensable landmarks in the reading of this important 'peripheric' chapter of contemporary architecture.

Another of these 'peripheries' — now starting to awaken some interest after a long period of ignorance and forgetting — is the Israeli branch: in the former Palestine of the British Mandate (later Israel, independent from 1948) there appeared one of the most significant centers of the architecture usually called 'Bauhaus' architecture.

Tel Aviv still keeps one of the biggest collections of that typical architecture; in modern parts of Jerusalem and Haifa we still find examples of that *International Style* known to Brazilian public through the works of Gregori Warchavchik and Flavio de Carvalho. We still discover today, after a selection of the original product from the later and often vulgar manipulations and additions — some anonymous examples of that architecture in the *kibbutzim* and rural centers scattered all over the country. And in Israel one finds an important portion of the work of Erich Mendelson — one of the most singular masters of Modern Movement.

Between the architects acting in Israel of those years, some were effective students of the Bauhaus. Others, graduated at more traditional academic institutions, had nevertheless absorbed at work one of the ateliers and at the cultural debate of the time, all the atmosphere of renovation in Architecture and in Art, where new and more genuine ways were being sought. There were also those coming from more remote springs of the modern movement, like the Viennese School, the german and dutch precursors, or those who had lived the russian constructivist experience.

Arriving at the Israel of those years, they found an extremely backward country, where jewish immigration began to put the bases of a modern economy, contrasting with the stagnation of centuries in which it had been kept, as a remote province of the Ottoman Empire. The British Mandate (an uncommon type of colonial dominion that followed the Turkish authority) tried to find a balance between the two poles of the population, the arab and the jewish: with a clear partiality towards the first, but with an obvious leaning on the progressive formation and on cultural and technical preparation of the second. And bringing in a well ordered routine of civil service, that

was later adopted by the independent state. The previous waves of jewish immigration, which came to the country since the beginning of the century mainly from Russia, were characterized by an obstinate faith in the jewish state and a belief in the need for a new culture and a new jewish man — a man linked to the soil and to productive work, different from the traditional and despising image of the Diaspora jew; they revived hebrew as a current language, hebrew litterature and theatre; initiated plastic arts, that had remained very much inactive and had been postponed by spiritual and abstract attitudes during centuries of exile.

Under the leadership of outstanding political and human personalities, from nothing they created academic and scientific institutions, or organisms of high social value and revolutionary structure, like the *Histadrut* (the *Jewish Workers' Union*, that before the establishment of the State undertook not only trade union tasks, but also tasks of economic and industrial development and of social welfare); or like the Kibbutz, a unique community experience based on voluntary affiliation and participatory democracy.

But as to physical development, or more specifically to architecture, very little had been done that one could consider as such: buildings that began to appear show weak attempts of imitation of the 'great world', using a somewhat primitive and mispronounced eclectic vocabulary. One sought 'oriental' origins, which — not being really belonging, expressed themselves in rather grotesque images of '1001 nights'. Or one turned to a rudimentary neo-classic lexicon, badly implemented because of lack of skills and a basic ignorance of western architectural legacy by the first jewish settlers.

Today, the remnants of this architecture that outlived demolitions caused by a development disrespectful of the past, are viewed with other criteria and with a sense of preservation. We also know from this period some cases of good architecture, and their authors are no more anonymous, forgotten as they were by 'official circles' in teaching and criticism (Alexander Baerwald, Josef Berlin, etc).

But, as said, it is in the thirties that a combination of factors takes place, whereby the arrival of a more significant immigration demands larger building programmes and provides professionals with wider and more open horizons.

International Style postulates and visual instruments were easily assimilated also for less theoretical and more prosaic reasons: they fitted better the local reality of poorness of materials and skilled manpower; and supplied the need for urgent, simple and dignified answers to housing and public service problems.

But it is interesting to notice how, from these restricting factors, an architecture of pure elementary geometric forms is born: the strong light and the impact of sun put it in contrast and vibration, and typical elements of the International Style (pilots, free plan, continuous fenestration) integrate in the arid environment and climate, creating an associative link between the built landscape and the pioneer spirit of the country.

To have grasped this basic characteristic and to have used this natural factor as a poetic composition tool, is the great quality of israeli architects of that period: high rank artists, that poor conditions forced into, austere and moderate — though equally valid and respectful — performances. Names like Richard Kaufman, Leopold Krakauer, Shmuel Mistetchkin, Sam Barkai, Milek Bikels, Benjamin Tchenov, Joseph Neufeld, Arie Sharon, Dov Karmi, Zeev Rechter, are attached to this 'heroic' phase, inheriting us documents of talent and sensitiveness and leaving a message of faith and integrity. A message that reaches its highest point with Eric Mendelson.

Bearing a very personal record inside the Modern Movement, Mendelson had affirmed himself as an exponent of the Expressionist trend. Unlike other masters, he used contemporary technology and materials with less formal severeness, allowing himself certain liberties in simbolic and expressive directions. As much as in some of his works (the Einstein Tower in Potsdam, the Schoken Shops in Stuttgart, Columbus House in Berlin), this trend is evident in his famous black-and-white sketches, sometimes imaginary, sometimes real latterly executed architectures.

In Israel, Mendelson's speech becomes apparently less polemic, more conforming to the forecited limitations. But on a close examination we see that behind a mimetic framing into the uniform stone landscape of Jerusalem, an extremely creative handling is found. With sober gestures, using with objective rigour the basic rules of functional design and of respect to climate conditions, and with a few well balanced expressive accents, he delivers us — through the not abundant examples of his work — a lesson of correct and sensitive fitting into landscape, of coherence and professional honesty, so much missing in the confused philosophical position of architects today.

Conditions of the thirties precipitated into extreme situations in the fourties, stopping all activity in the field of architecture, and putting an end to this peculiar 'peripheric' issue of Modern Movement. The tragic years of Holocaust, of the war of independence and of the Great Immigration followed. The Israel that emerged from these traumatic events was completely different, and the problems it had to face on a national level and on an immensely greater scale, pushed aside any 'secondary' arguments, in the light of more urgent and primary needs.

Even so we can witness a remarkable effort in planning and housing: an effort that basically fixed the character and the destiny of Israel's physical environment for the next two decades. Mistakes were also made, with physical and social implications that today still shape the architectural design and the planning policies and debate.

In the challenge of the complex economic, social, human, technical problems, Israel architecture — though holding a place in the context of the contemporary production — did not attain a definition with a real language of its own, and it follows the line of current and fashionable trends of great international centers.

But the ethical and aesthetical patrimony of the Bauhaus and the Modern Movement remains as an incorporate and genuine foundation, that our generation and the coming ones have a duty to learn and transmit, facing the building programmes of a country in a process of permanent renewal. If raised on this basis, the answers to this challenge will not only be practical solutions, but also cornerstones of a cultural edifice.

page 30

Marcel Iancu and the Rumanian avantgarde. Tradition, modernity and modernism
Anca Tomashevski Sandu

Rumania is a country that seems to have been always culturally isolated at the eastern gates of Europe. Yet in the roaring period between the two World Wars, several Rumanian artists made significant contributions to vanguard movements like Dadaism, that cast a spell on European culture. Apart from the poet Tristan Tzara and the sculptor Constantin Brancusi, the architect and versatile artist Marcel Iancu played a major role in introducing the avantgarde in Rumania.

Iancu dedicated much of his artistic career to the integration of the Arts. His

works seem to be defined by a continuous struggle between tradition and modernity. How modern was this artist, who was so determining for the Modern Movement in Rumania?

Any artistic vanguard precedes, by definition, the appreciation by the society from which it seeks recognition. At the beginning of this century, this artistic phenomenon restructured the aesthetic categories and the objectives of architecture following the theoretical method *à la guerre comme à la guerre*. The *Fronde* was defiling insolently and ostentatiously, shocking through its aggression, calling for a general intellectual mobilization through proclamations and leaflets, because architecture had to be saved from opportunistic academism, from the sclerosis and the immobility in aesthetically dogmatic routine. *Off with the Procustean reference to bourgeois conventionalism of styles!*

Suddenly, artistic Europe was full of animation. Great alert. Debates, polemics, negations and innovations. Disgraces and passions. The vanguard trumpeters were followed by proselytes and epigones, conservatives and opportunists, by enthusiastic Jesuits and even by irresolute moderate intellectuals. With a noisy clash of arms, they did succeed to definitely shake off the comfort of historicist certitudes.

Funny, amazing figures...

Rumania, a country that always felt isolated at the eastern gates of Europe, was then, in those crazy years, for the first and only time, synchronous with the artistic quivering flowing from the cultural centers. Three Rumanian names of international fame set up and encoded the modern language in Rumanian arts: the sculptor Constantin Brancusi, the poet Tristan Tzara and the architect Marcel Iancu — painter, poet, publisher, graphic designer, urban planner, essayist, sketcher, scene painter and sculptor.

Marcel Iancu (Bucharest, 1895 — Ein Hod, 1984) was a first year's student at the Zürich Polytechnic when, on July 14th, 1916, the birth certificate of the Dada movement was signed in the Zur Waag Hall of the Voltaire Cabaret. Then, a first show was staged of a group including Tristan Tzara, Marcel Iancu, Hans Arp, Hugo Ball, Oppenheim... only at a short distance of the house where Lenin was just thinking of the other revolution.

In 1917 the Dada gallery was opened in Zürich and Marinetti, Kandinsky, Apollinaire and Cendrars were present when Oskar Kokoschka's play was staged — all in a fabulous scenery by Marcel Iancu. It was about this totally original scenery made of posters, masks and abstract reliefs in wood, plaster and metal, that Jean Arp wrote to him from Paris in 1957: 'My dear Iancu, why haven't you thought of more of those sculptures... funny, amazing figures? In those works you foresaw so many things! Only you, it's only you that was right, *despite your architecture*, as you foresaw the times of full and free falling in the Arts!'

Bringing the avantgarde to Rumania

Marcel Iancu came back in 1922, after he had refused a chair at München University and after he participated in the first Congress on Constructivism — which he joined — in Düsseldorf. This same year marks other revolutionary events in the arts' high spiritual courts: the Dadaist movement, this international roar of laughter, current of fresh air, had vanished smilingly, as clean as it was in its superb freedom. In Paris, surrealism was born from its ashes. Also in Paris, Le Corbusier was building the Ozenfant House, designing a city for 3 million inhabitants and publishing *Vers une Architecture*. Loos was publishing the collection *Ins Leere gesprochen* and building the Rufer House and the model-district of Heuberg in Vienna. And Henry Russel Hitchcock and Philip Johnson wrote another birth certificate: The International Style. Architecture since 1922.

In that same year, in Bucharest, Ion Vinea and Marcel Iancu issued the avantgarde newspaper *Contimporanul*. Immediately after their publication, the works that broke new ground for the Modern Movement were publicized. Le Corbusier, Gerrit Rietveld, Adolf Loos with his house for Tristan Tzara in Paris of 1925... all soon became known. In terms of exclusiveness, it should be mentioned that articles were published that were written by Le Corbusier, Auguste Perret and other friends of Marcel Iancu, such as Delaunay, Max Ernst, Hans Arp, Theo van Doesburg, André Breton, Jean Cocteau, Paul Eluard, Sartoris, Miguel de Unamuno... Marinetti visited the *Contimporanul* group in 1926, due to his interest in this periodical, that promoted the highest form of vanguardism: integralism — a syncretic, affirmative and constructive synthesis of the Arts.

The first to develop a critical consciousness of changes necessary within the architectural vocabulary in Rumanian vanguardism is Marcel Iancu. Horia Creanga, unanimously considered as the main figure in Rumanian modernism by critics, as well as most other prominent interWar architects, saw in Marcel Iancu a model, but at the same time integrated his works into the current they adhered to.

They understood that vanguardism, making room into the firmly rooted set of exhausted forms that had been institutionalized for long, had always to be treated in a special way. Therefore, Marcel Iancu dedicated the larger part of his energy to developing his theory on these new concepts. Only because he had paved the way, those of the second line — in terms of generations — could then create the masterpieces that would make some of them 'the greatest' or 'one of the most important'.

The Kaaba at a carnival party

Why was Marcel Iancu, together with the whole of Rumanian vanguardism, unconditionally assimilated with the modern tendencies?

First of all, in Rumania modern architecture did not develop over a long period of 'gestation', in a way, it was forcedly born, looking like a precocious child with too well-defined features.

What contemporary literature identified as 'the first cubist dwelling in Bucharest' were a few villas designed by Marcel Iancu in 1925-27. In those days, the Rumanian towns indulged themselves in a Balcenic chaos of styles. An eclectic academic style suffering from all possible influences was omnipresent: from palaces full of dignity to modest wagonhouses in the outskirts. Yet, it has to be mentioned that among those styles also a new original Rumanian style emerged that reached an admirable level of local cultural patriotism, though many times with awkward results.

It is against this background that we have to imagine Marcel Iancu's cubist volumes, disguised as the famous *Kaaba* from Mecca at a carnival party. Despite it, just in 1931, Creanga designed the ARO building, that became emblematic for the Rumanian Modern Movement.

A second argument is based on Umberto Eco's theory, that any vanguard phenomenon comprises two stages: a first, of a rather destructive nature, that is concentrated on dissolving obsolete formalized principles. A second stage, called experimentalist, is aimed at discovering the shapes of the new, in terms of expression. Yet, only together the two stages confer vitality and ardour upon this active cultural factor: the avantgarde.

Integrating the ordinary

Marcel Iancu had his 'noisy' stage in his early years, at first in the original abstractness materialized by him in numerous new artistic forms. Then, in

blazing advertising campaigns, full of irrevocable verdicts, revelations and triumphal discoveries: 'Off with the arts, it has prostituted itself!', 'Burn the drawing boards and make models!', 'Architecture, a bunch of worn out mausoleums...', 'Styles, impotent monstrosities...', 'Eradicate individualism!...

All of these displayed the nervousness of artistic changes, simultaneously with the international vanguard movement. They probably originated in a nihilistic impulse inherent to the artist's age, but then: modernism itself lived its teens. The whole avantgarde gave the impression it wanted to have the last word.

Marcel Iancu was 'blowing up' the conventions in order to give them a new content. This effervescence of the inventor made him reveal a wealth of social valences of the new architecture, as well as the common factors to be integrated with aesthetics: the concept of functionality, sincerely acknowledged to be applied by help of new materials and techniques. But, never did his rebellious spirit degenerate into uselessness, into fury or idle demolition, his eccentricities never ended in scepticism, nor in the selfpride of an incomprehensible individualism. Marcel Iancu gave constructive solutions, he was good in spirits and optimistic: 'Architecture, art of spatial relations, of balanced volumetric rates... subject to the organic laws of sensibility and geometry...', 'urbanism, architecture's social aim...', 'Aesthetics, utilitarian sense of building...! This was Marcel Iancu's period of negation and his break with cultural conventions.

Filter of traditions

His career as a practicing architect only started with his maturity in intellectual terms. This is the distinctive, particular motivation that gives us the right to call him a cautious vanguardist, more so if we look at his buildings. But the real motivation is of a more general kind. It refers to the flexibility of a peripheral culture in the way that Rumanian culture appreciated European ideas and applied them to the most pragmatic of the Arts: architecture.

Semantically or even semiotically, in terms of content and senses, Marcel Iancu's architecture concerted with tradition, even if the architect might not have been aware of this himself. He was a necessary filter of tradition, especially with respect to urban life.

His first designs for individual houses in Bucharest show a balanced attempt to move from a traditional way of living, typical for the middle-class, to modern functional principles. For example, his first house (the Lambru house) shows, on the one hand, the intention to separate areas within a volumetric unit and, on the other, ambiguity in defining functional arrangements within the rooms, although it is one of the few constructions unconditioned by the site or other sometimes determining factors.

In aesthetic terms, the appearance of this first house is functionalist, yet it seems the result of some concessions, based on two supposed motives: it could be either an insufficient mastering of the new design vocabulary or a deliberate attempt to adapt the new lifestyle to more accepted standards, in order to facilitate reception by its users. In any case, the syntactic code of the elements making up the composition of the facades proves a thorough assimilation of the contemporary signals sent out from the cultural centers of the era.

In the same house, the orthogonal massing and facade treatment shows a dialogue between horizontal window bands and round windows, as perforations of the walls.

Modern or modernist

Following this prototype for an individual house, an obvious evolution can be seen in both the design for the Wexler Villa and the house for the chemist Chihaescu.

The first is the result of a program that included a workshop in the attic. It uses an unitary formal language from all points of view. The other, almost contemporary to the former (1932), shows an almost classical disposition of forms in plan, proportions and functional arrangements. Both correspond perfectly with the outside environment: a park behind and a promenade along the front garden. Inner spaces are visually connected, both horizontally and vertically, through mysterious vistas. And, again, the austerity of facades in outline and volume, tamed by the smart details of the form, remind us of the vanguard *fronde* struggling with formalized tradition.

If tradition is thesis and vanguardist' nihilism antithesis, then Marcel Iancu's vanguardism is synthesis; a tutorial modernist' spirit that stems from the Steiner house and the *Fagus Werke*, that adjusted his extreme avantgarde tendencies, and overlapping with a concept that was deeply rooted in the continuity of local cultural values.

One thing is sure: vanguardist Marcel Iancu was a modern architect. Yet, similarly, and without acknowledging it, architect Marcel Iancu was, in the better sense, a cautious modernist as well. If, in his youth, he severely criticized styles, as an architect he was feverishly looking for 'human' forms to express the new style.

'We synthesize the everlasting will of universal life and the efforts of all modern experiments!', he declared. And, in some of his works, we really find this synthesis, that was born in Weimar where the modern movements of all the arts were brought together.

Social illusion

The Gold Building, a success both as an example of Modern Movement architecture and of urban integration, has a *bas-relief* by sculptor Milita Patrascu over the entrance. It is a detail that confers the entrance a particular style. For this artist, who was a good friend of his, Marcel Iancu built a house with a workshop, that is as peculiar as its owner. Milita Patrascu was an ex-wife of Pierre Curie and a friend of all the Parisian artists of *Les Années folles*. She used to say: 'The real discoveries of our time are the light, the bathroom, the kitchen, the heating. I already congratulate myself for having all that in the new house Marcel Iancu will build for me!'

Marcel Iancu also built housing blocks but, unfortunately, most of these suffer from their environment, tortured by the crooked infrastructure of the city, or by the narrowness of their site.

This becomes obvious when studying the plans but is well hidden on an urban level of perception. Inside, the flats' surface area fittings are not in harmony with the claimed collectivist' principles.

On the contrary, stained-glass windows and other pieces of furniture designed by the architect show his concern for the individual psychic comfort. In all of his works, architectural details are part of the lexical content of modern aesthetics, yet he used them in a different way. Contrasting with the social illusion of equality in a machine age, they provide intimacy and humanity.

Unattained ideals

The Reich Villa and the sanatorium for Docter Popper at Predeal are two of his later works, dating from 1937. The horizontal elements in the composition of the facade soothes the cubic, stout massing of the villa, borrowing grace and elegance to the volume. Light has a main role here, playing in the filigree of details, enhancing the composition. The horizontality of the whole volume of Popper's sanatorium has a different sense within the topography of the mountain resort Predeal. Its rhythm is also defined by light and its line seem to refer to the human silhouette and, maybe, to that of the firs and the movement of clouds.

It seems a certain thing that the ideal that Marcel Iancu adhered to, remained unattained: even with a pistol against his head, his hand could never draw a 'machine to live in'.

In 1941, Marcel Iancu had to stop his activities in Rumania. At the same time, violently, his creative activities as whole ceased as well. '...Aware of the similitude of forms in architecture and fine arts, in creation and composition, I struggled all my life for a new synthesis of these arts. Unfortunately I could not fulfill this struggle in the country I was born, because of forced emigration in the best years of my activity'.

He moved to Israel and lived in Ein Hod, somewhere in the south part of the Carmel heights, not far from Haifa. There he founded, amongst olive and cypress trees, under the burning sun of the Mediterranean, an original vilage of artists. He built no more houses. But he rebuilt, following archeological vestiges, a small place and created an artistic campus.

There he was again a painter, sculptor, sketcher... and especially a teacher in syncretism of the Arts. Nowadays, at Ein Hod, Marcel Iancu's exhibition is permanent. Since he was a vanguardist and a sentimentalist, bold and introvert, engaged and detached, sharp and tender, redeeming and sensible... fighter and man of silence... who can forget his art?

Bibliography

Dr. Arch. Radu Patrulius Marcel Iancu —
Arhitectul in revista *Arhitectura* nr 1,
1981

The collection of the periodical
Contimporanul.

Marin Mincu *Avangarda literara*

Romanesca ed Minerva, Bucharest, 1983

William S Rubin *Dada and surrealist art* ed

Thames and Hudson Ltd, London, 1969

Radu Bogdan *Miscarea artistica de
avangard din Romania si implicatiile
ei pe plan mondial* in *Pagini de arta
moderna Romanesca* ed Academiei,
Bucharest, 1974

Periodical Secolul XX, nos 1, 2, 3/ 1979, 216,
217, 218

Geo Serban *Intilnire la Ein Hod* in ibidem
The collection of *L'Architecture d'Aujourd'hui*
Alberto Sartoris Gli Elementi
dell'Architettura funzionale ed Hoepli,
Milano, 1941

page 40

How modern is modernism in Kraków. InterWar architecture in a former Polish capital

Maria Zychowska

The architecture of our century was dominated by the Modern Movement: initially by its symptoms, then by its full-fledged form, and finally by its most decadent variety. That is why historians have primarily been interested in distinguishing the individual trends and most characteristic elements of this movement. They were interested in singling out its most representative features and elements which constituted a considerable achievement on a global scale. They also aimed at conducting syntheses which would depict all possible aspects of the origin and transformations of this 'modern' style. The innovative and formal solutions of the avantgarde came to be much respected, whereas the eclectic solutions which arose in the effect of stylistic mutations and local transformations came to be treated with considerable reserve. An example of this type of artistic activity, based on specific local aesthetic criteria was, among others, the Kraków group of artists that, since the 19th Century, had formed its own distinctive interpretation of the so-called 'alien' phenomena. This interpretation was coloured by the specific atmosphere of the city, and it can by all means be regarded as

an event in the history of contemporary Polish architecture. Yet, apart from having been registered, it is still being treated as a marginal phenomenon.

The Kraków examples of this style, no doubt, belong to the first phase of modernism in the history of architecture. It is in this phase of Modern Movement that one observes expressionist and neo-romantic influences and local traditions. Their ancestry goes back to classicism which had gradually evolved toward simpler forms and, at the same time, was an attempt to adjust to the atmosphere of the city in order to acquire a more individualistic formal expression. One should emphasize at this point that the above-mentioned forms arose quite outside the main trends of the 20th Century European architecture. They definitely deserve to be noticed although one does not record among them any outstanding artistic achievements which could be treated as milestones or turning points in development of this aspect of life. The achievements in the sphere of architecture in Kraków during the interWar period are well worth recording and analysing for a number of reasons. Firstly, a considerable part of city architecture had come into existence at the time. This part is so vast that avoiding to mention it or conducting a superficial analysis of only the most outstanding examples of this architecture, would seem to be a totally misguided procedure.

Secondly, the specific character of the city which grew out of the 'spiritual' atmosphere of this Polish capital from the times when our country was divided among three partitioning powers and from the characteristic attachment to the national past and the beauty of the old and new architecture, had all contributed to the formation of a powerful and significant center of architecture in Kraków. Its significance had already been noticed towards the end of the last century, but it was also strongly appreciated during the entire interWar period. The character of the local architecture, quite apart from the one-sided activities aimed at striving after beauty, was being understood, above all, as being in accordance with the fashionable European trends. As the third reason of our interest in this architecture one should mention an attempt to define its real artistic values, both on a Polish and a European scale. It seems that it has too rashly been categorized as a symptom of provincialism and parochial interpretation of world phenomena. Besides, it does not seem fair to refer to the individual style of the city in the 1920's and 30's, well-merged with elements of older architecture of immense value, as an irrational procedure.

Three groups

As regards the character of the realizations in the twenty year period between the two Wars, one may divide them into three groups:

The first one comprises examples of architecture which take up historical stylistics and whose shape has been based on classical composition, referred to as academic classicism. From 1918 onwards, this trend is represented in Kraków by, among others, the Polish Savings Bank (PKO) designed by Adolf Szyszko-Bohusz, and by the Polish Bank designed by Kazimierz Wyczanski and Teodor Hoffman. Besides them, in the same group one finds the *Polish Manor*, that is a convention expressing national identity through the application of the elements characteristic of the old residences of the Polish gentry. The most representative ones in this category are to be found outside Kraków, for instance the gynaecological clinic designed by Jerzy Struzkiewicz.

Looking for inspiration in various historical trends and trying to combine their elements in an eclectic composition in visible on the facades of several buildings. Such examples of wider European phenomenon of return to tradition can be also be found

in Kraków. Its traces can, for instance, be found in the building at 17 Lea Street, by Teodor Hoffman. Another group of buildings show simplified historical forms which are also, to some extent, based on classical compositions, but whose elements are limited to the form of simple columns and pilaster strips. Within this group one may distinguish the so-called *Kraków School* which was characterized by a specific preference for a highly decorative style. For many years this type of architecture has been the city's chief visiting-card. In this context, one should mention the apartment buildings for teachers of the Jagiellonian University and the building of the Insurance Company for City Officials.

Traditionalism

Apart from tendencies towards excessive decorativeness, in accordance with the general striving towards more austere forms and details, a so-called 'verticalism' appeared, that is an updated and more simplified academic classicism. Excellent examples of this tendencies are the Jagiellonian Library by Waclaw Krzyzanowski and Fryderyk Tadanier's apartment building at Inwalidow Square. In the later of the group one also finds the characteristic Kraków tenement houses erected in a traditional way, with spacious, comfortable apartments, in most cases with symmetrical simple facades with discreet vertical and horizontal decoration, mostly done in skillfull plasterwork, and also coats-of-arms in relief and stylized friezes. Examples of this style are the houses designed by Waclaw Krzyzanowski, Adolf Duntuch, Jakub Spiry or Stanislaw Nebenzhal. The buildings which have been mentioned so far seem to point out that there was a strong tendency towards traditionalism in Kraków which most cases relied heavily on national history, the romantic tradition and on the preserved elements of folk art. The latter had played an important role in Kraków architecture of the interWar period. It was, by no means, a unique phenomenon in Europe. Similar tendencies can be found in Scandinavia where stylized mediaeval motifs were reflected in religious architecture. An aversion from the avant-garde style was combined with an all-European assault on uniform, supra-national forms at the benning of the 1930's. These tendencies were conducive to strengthening the position of the 'architecture-of-the-middle', taking an intermediary position between tradition and leading trends.

Undecorated

The last groups comprises buildings whose forms diverge most strongly from historical tradition. Their authors search for their own forms of expression on the basis of the interpretation of the contemporary imported patterns. Quite modern buildings in reinforced concrete appear, permitting a free and unhampered shaping of the exterior, yet kept within the pattern of traditional composition. There are only some elements in their decoration that testify the onset of new stylistics. The most conspicuous examples are the Agricultural Bank by Waclaw Krzyzanowski, the Polish Savings Bank at Szczepanski Square by Fryderyk Tadanier and the Feniks Buildings by Adolf Szyszko-Bohusz, Jerzy Struzkiewicz and Maksymilian Burstin.

In the 1930's one observes the construction of a group of multi-family tenement houses, to some extent modelled on functionalism, but in fact not having much in common with it, apart from the concept of small surfaced flats. Good examples are the housing complex in Pasterska Street, the house scheme for the employees of the Social Insurance Agency in Falata Street, and the housing estate near Sloneczna Street. The authors of these new complexes concentrated primarily on idea of ensuring a good standard of living for the tenants. In this context, one should also a

mention a cooperative building at 15 Parkowa Street which obtained a very simple, austere facade devoid of any decorative elements.

Industrial buildings

Asymmetry, much in the spirit of cubist architecture, was not among the most popular solutions in the Kraków. Similar conceptions appeared mainly in the realizations of industrial complexes, such as Wander's plant, by Jakub Spira, the clerks and worker's canteen in the Solway plant, by Waclaw Nowakowski, and also Fryderyk Tadanier's social care building in the worker's housing estate in Czarodziejka Street. In the latter group one also finds two one-family homes in Cichy Kacik designed by Szyszko-Bohusz.

The buildings belonging to the later group are as close to avantgarde as it gets in Kraków, which does not mean, however, that they should be considered as examples of the avantgarde. While analysing the stylistics of these buildings one cannot avoid the Bauhaus' search after new cubist forms, although one observes a certain lack of consistency in the local realization of all the assumptions behind this movement. Thus, invoking compositions of mutually linked cubic shapes constitutes the greatest divergence from tradition.

An analysis of new aesthetic principles allows to conclude that it has emerged only in industrial or commercial architecture as well as in realizations involving stringent financial conditions. This phenomenon is directly linked with the option of cheaper realizations, which almost entirely gave up the idea of decorativeness.

Outside 20th Century ideology

This lack of understanding of the new times and its predominant ideology considerably depreciates the Kraków environment, particularly as it does not participate fully in the social problems related to construction. At the same time, however, it proves that the above-mentioned environment has retained its own character. It is characterized by relatively uniform aesthetic views and does not strive after changing fashions of the moment. The term 'fashionable European trend' had gradually acquired a pejorative ring. Hence, a wish to emphasize the 'native' character of architecture arose, although sometimes it was understood as adhering to a semi-modernist convention. An important feature of this architecture was its specific decorativeness, which sometimes was the result of administrative restrictions, this feature had been a predominant characteristic already before World War I. In spite of some transformations and simplifications in the 1920's, it was a decisive element as regards the design of the facades. It consisted, above all, of textural effects in plaster work, friezes placed over the ground and top floors as well as coats-of-arms in relief.

Contemporary Polish history

Summing up one should stress that the phenomena mentioned above are important in a Polish architectural perspective. With respect to the European tradition, standing outside the predominant 20th Century ideology, they reflect social and artistic processes which had then taken place in Kraków. They have produced their own characteristic image which is equally unique as other phenomena of this kind, like the Amsterdam School in The Netherlands or the architectural styles in some totalitarian countries. The convention accepted in Kraków at the time, had a complex origin. Stylistically, it did not go further than semi-modernism. Ideologically, it looked back nostalgically to the past, consciously rejecting the avantgarde and surrendering to spontaneous pragmatism only sporadically. In this way, a part of our contemporary history has been preserved in the form of architecture and this is its real and true value.

The history of a rupture: Latin American architecture seen from Latin America

Ramón Gutierrez

This essay may perhaps depart from traditional historical exegesis, which has explained Latin American architecture from a Eurocentric viewpoint, projecting us as dependents whose experience has been determined by decisions of the central power.

It does not ignore the persistent process of political, economic, and cultural colonization, which has left deep impressions on us, evident to this day in numerous characteristics of dependence. The intention is simply to identify one of the most typical forms of pedagogic colonialism as the denial of our right to explain ourselves in our own terms. This already constitutes a new point of departure from which to highlight the vast apparatus reinforcing our inferiority complex.

To tie ourselves to an inferior role in a foreign history fixes us into a closely linked, cumulative and inescapable system on which our hold will always be partial and fragmentary because of our peripheral position. But if we can shake off some of this predictable inertia and analyse our achievements — both successful and unsuccessful — in terms of their own time and place, we will learn that, far from being linear, history is complex and open-ended, and capable of inspiring in us a sense of our own worth and a quite different perspective on ourselves.

Architecture is a basic element in the formation of our historic memory, and hence in the definition of our identity. As a historical document a building can explain not only the complex of ideas and circumstances which gave rise to it, but also the usages and ways of life which, by a process of sedimentation, our society built into it over time. To these we may add the functions and charges of its symbolism, which enable us to understand its meaning over history and to give form to its accumulated inheritance, the vitality of which continues today and conditions our future.

To understand the context in which a building was produced is, in short, to incorporate into our own culture a fragment that can be brought to life — if the work is extant — or else documented with parallels from similar systems. So without binding ourselves too strictly to chronologies or categories of style, we shall try to grasp this broad scene with ideas that may overlap one another and even conflict: so disparate a reality can be reduced to a consistent linear vision only by the facile conception of dependence.

The transfer of culture

The American peoples 'discovered' by the Europeans at the close of the fifteenth century had a variety of levels of organization and forms of settlement. The *Conquista* would melt down the whole territory, flux-like, into a single unit, transplanting to it its political authority, its system of administering justice, its unifying language, and its new creeds.

The Iberian 'donor'-culture would undergo its own transformation. Not everything in its territory was transferred to the new continent, but only those elements retained through a process of selection and synthesis: physically, only what a ship could carry; culturally, out of the many languages spoken on Spanish territory, only the dominant Castilian (to give two examples).

Architecture was subject to a similar process. The Catalan farm house, the Valencian cottage, even the rural manor house of Castile, would give way to a synthesis. Its dominant types, forms and functions stemmed from Andalucía and the Extremadura, but many regions contributed elements from their own traditions.

We should also mention the solutions devised to problems that were novel in their circumstances or scale, where European experience was stimulated to creative response. Such was the case with the problem of founding thousands of towns, for which a standard pattern was worked out incorporating both European and American theories and experiences. Or again, the need to evangelize millions of natives involved the creation of architectural structures bringing religious ceremony into the open (open chapels, enclosed atria, 'wayside' chapels, etc).

The 'colony' was a ferment of creative and well-worked-out solutions to concrete problems. Increasing participation by native Americans led to hybridization and cultural syncretism.

Implantation

The transferral of Spanish architecture to Latin America, even to areas where the native culture had no substantial tradition, involved a process of integration and a specific synthesis.

There is a clear example in the cathedral of Santo Domingo in the Dominican Republic, the first significant work completed in America, where the architects — brought from Spain for the purpose — constructed within thirty years a building with the ground plan of a Gothic hall-church, ribbed vaulting, pillars with Isabeline decoration, and a presbytery with a neo-Mudéjar window and Renaissance façade. That is to say, a process that took centuries in European architecture was here brought together in concrete form within decades.

The same can be said in another paradigmatic case, the church of San Francisco in Quito, Ecuador, where the discovery of a treatise by Serlio (in the Spanish edition published by Villalpando) shows that it was the same Spanish master of works who had a command of the Mannerist language of the treatise who set up the guidelines for the rough carpentry hoardings.

The tasks of supporting imperial rule required the European masters of works to set aside their specialization and take on work of all kinds. At San Francisco in Quito, furthermore, we find that Bramante's design for a concave-convex staircase, which as far as I know, was never carried out in Europe but which Serlio recorded, was actually built in the courtyard of the church.

What the Europeans brought was modified by the materials available, the work-force, and the limitations of the situation. The Europeans had to blaze their own trail, to bring into full play their talents and special skills.

Superimposition

For pragmatic reasons, as well as to assert formal and symbolic dominance, the Spaniards often decided to reuse the old American buildings as the foundations for their own.

The standard examples are those of Cuzco, capital of the Inca Empire of Peru, and Mexico City, imposed on old Aztec Tenochtitlan, but one should add the many medium-sized and small urban centres, which to various degrees were treated in the same way.

Superimposition involved accepting the continued presence of sizeable physical components of the old city, both in its plan and in the organization of public spaces and the location of symbolic buildings (temples, palaces, etc).

It also meant the adaptation of the old structures to new uses. For example, the *canchas* of Inca dwellings which grouped a nucleus of four units round a central yard, gave way to a single Spanish house, transforming the density of occupation of the ground in the town centre and causing the city to expand over areas previously devoted to agriculture.

Sometimes superimposition deliberately altered the public spaces. The command of great spaces which the native had enjoyed gave way to the much more confined urban experience of the European, who was accustomed to intensive land-tenure and small public spaces. So the big Inca square at Cuzco was broken up by the construction of streets of housing, clearly marking off the Spanish Parade Ground, the civic amusement ground, the native market (or *tianguetz*), and the Plaza de San Francisco, with its spacious residential quarters.

This superimposition of spaces also led to the destruction, above all, of those buildings which expressed the political and religious power of the native empires. On the site of the main temple of Mexico City was built the cathedral, on the Inca Coricancha of Cuzco rose the church and convent of Santo Domingo; while the campaign to eradicate idolatry razed to the ground the native shrines, in many cases thereby reconstituting the sacred platforms of temples that had been destroyed earlier (Colula, Haquira, San Geronimo, etc).

Superimposition on Inca or Aztec foundations testifies to dominion: presence is the primary form of the assertion of power. But it also recognizes that 'other' which the Spanish vision aspired to integrate, whereas in the Puritan ethic of the north it was marginalized and finally destroyed.

Adaptation

The encounter of the two worlds had lessons for both cultures. The asymmetric relationship of the *Conquista* shaped new patterns of behaviour and organization to which the American native communities had to submit. Their icons, language, ways of life and scale of values underwent deep changes which, combined with the movement of the population, involved deep traumas. This was expressed in the loss of appetite for life and an alarming death-rate, arising mainly from the epidemics which they did not have the biological resources to resist.

The Spaniards who reached the forests of Paraguay and eastern Bolivia in search of El Dorado soon had to accept that this chimera did not exist, and to resign themselves to a process of settlement and a rapid mingling of races. Where stone was scarce, they had to learn from the experience of the natives the right time to cut timber in the woodlands (the latter part of the year when the sap is low). They failed in their efforts at great cost to build stone fortresses, since these were obsolete by the time they were finished — left behind by the mobility of the fronts in the wars against rebellious natives. They learnt that this fast-moving war called for flexibility, and began to develop field-fortifications in wood, whose materials could be gathered up as the lines advanced, allowing the fort to be moved quickly.

In technology the Spaniards also learnt. When their method of laying foundations was unsuccessful at Mexico cathedral, they returned to the traditional *tablero tocado* (ground raft) which suited the difficult soil-conditions in a city built on a partly-dried-up lake.

Adaptation is the process which, in the culture of conquest, generates a new reality exhibiting what some call 'Indian culture' and which others recognize as a constituent of our 'American culture'. The natives adjusted themselves to the use of large covered spaces. To come to terms with them they covered them with mural paintings, polychrome plasterwork, or sculptures in wood, paper, glued fabric or plaster. The natives adapted themselves to them, but they also transformed them decisively.

The Europeans learned to handle the monumental proportions of the open spaces. They also transformed them, so as to dominate them; alternatively, they launched out on the conquest of immense distances in search of their dreams. In both cases they relocated Utopias for which there was no room or possibility in pragmatic Europe.

America was a testing-ground, where the prophetic visions of the monk Eiximemis or the communities of Thomas More were tried out in hundreds of regular town plans, or in the hospital-villages which the indefatigable bishop Vasco de Quiroga built in the Mexican region of Michoacan.

Cultural hybridization

Adaptation was bound to lead to collaboration. From the middle of the seventeenth century, the rapid rise in the American population and the reorganization of craft-activities in the main towns made possible the greater involvement of the natives, creoles and different breeds in the creation of architecture.

This collaboration did not imply the dismantling of native social and cultural relationships, which were still effective. Thus the craft-guild (a labour organization) was matched with a system of *confradías* or lodges (an organization involving religion and social security). In many cases there was a link with the ancient Inca *ayllu* (a social organization), which was the native family unit. The last of the Inca architects of the fortress of Saesahuaman at Cuzco lived in the late fifteenth century and was called Hualpa-Rimac (the Man who Commands with a Shout), and in the eighteenth century we find stone-cutters in the San Cristobal district, at the foot of the fortress, who called themselves Valgarimache in Castilian.

The Inca habit of grouping together artisans of similar skills merged with the medieval system of streets devoted to particular crafts. The streets of silversmiths, sword-makers, tanners and carpenters, or the age-old names of the arcades around the squares attest to the process of assimilation of like with like. The ideology of the Conquistador was, and still is, affected by daily contact with the conquered.

If the ground plans of the key buildings (churches, palaces, mansions) reflect forms that were well-tried in Europe, the spatial results were quite different, with a world of colour and profuse ornament spreading all around and allowing the artisan control of vast surfaces. This gave rise to the analysis that was very much in vogue with art historians over many decades: European architecture — American decoration.

This equation was mistakenly applied to analysing decorative elements in terms of their original and their derivatives — for example, the sirens playing American musical instruments, or the distinguishing marks of a universal abstract lion as against a European puma. This, together with attempts to see in American decoration similarities with forms of Asiatic origin kept us entertained — and entangled in sophistry. The deductions were correct, the premise was false. Architecture is a unity, not to be dismembered for formal analysis.

To sum up, we were forgetting that conquerors and conquered learnt together from a common starting point. Durer's *rhinoceros*, of which a copy was painted in the sixteenth century at the house of the notary Juan de Vargas at Tunja (Colombia), was a new-fangled for the native who painted it as for the notary who commissioned the painting.

Of course there were architectural forms subject to a higher degree of European control, which come close to the best work of the old world. American fortifications of the sixteenth to the eighteenth century are among the finest expressions of Iberian military architecture, and there was no lack of writers of treatises like Felix Prospero, who in 1744 published from Mexico his book *La Gran Defensa* (The Large Fortification) setting out ideas at the forefront of contemporary thought.

Latin-American Baroque

We cannot be accused of chauvinist reductionism if we analyse Spanish and American baroque comparatively. Quantitatively the movement is represented in Spain by only a handful of buildings; in many more cases there were modifications — many of them doubtless noteworthy — of existing buildings. But in Mexico alone thousands of completely new buildings brought alive this fusion of Spanish and native. This work is of astonishing quality, and goes far beyond any interpretation derived from a traditional reading of European baroque.

The presence of the 'the other' was an imposition on the ideas of historians, whose closed minds were not prepared for readings outside the accepted axioms of the central universe. No critic would think of calling the baroque of Bavaria provincial with respect to that of Rome, but they do not blanch at applying this kind of analysis to Latin-American baroque. Only from a highly ethnocentric point of view would the products of distinct cultures be considered anachronistic, or those cultures persistently be explained, without taking their own products as the starting point for analysis.

To explain ourselves through others is the surest way never to get to know ourselves, and to remain dependent on the central model assumed to be our source of inspiration. There were outstanding experiments in Latin American social and cultural integration — for example, the Jesuit missions to the Guarani Indians, which in a century-and-a-half evolved forms of high social solidarity, and produced art and architecture of a high order, clearly demonstrating the potential of the Americans once the Europeans took the risk of giving scope to their cultural potential.

Cultural hybridization (*mestizaje*) found expression in syncretism in religion, and in enriching life-styles, and in architecture in the eloquent testimony of a multitude of works of the Mexican, Guatemalan or Andean baroque. This is not to discount contradictions and class-distinctions, the continuing injustices and conflicts. It was not a question of a paradise on earth, but of a new society in gestation, with the Americans gaining significance. In about the middle of the eighteenth century the archbishop, the governor, and the judges of the powerful court of Charcas had to resort to a native and a mulatto (neither of whom could read or sign their names) to determine how to repair the lavish cathedral church of Chuquisaca, thus recognizing the authority acquired through their craft by fringe elements in colonial society.

When in the presbytery of a church — a sacred place of importance alongside the main altar — there are angels playing instruments like the organ or the violin, and suddenly we identify a figure clutching the native *maraca* (a dry gourd containing pebbles), we realize there is a new reality going far beyond the imperial dialectic of the Conquest.

Think of the façades covered with tiles, the use of local stones (the pink *tezontle* and yellow *chiluca* in Mexico, the white coral-stone in Cartagena and Havana, the volcanic ashlar in Arequipa), the Cuban timber that crossed the ocean to be used in the Royal Palace at Madrid, the plasterwork in the American *pueblos*, the indigo of Guatemala, and the cochineal covering walls and gilt redoses with red. Latin American baroque exceeds in its expressiveness the limits of European tactile experience: it appeals to the senses and to a 'cosmivision' which welds together age-old rifts, and socializes daily activity in a continual ritual of the kind found in the thought and life of the old American cultures: a syncretism in liturgy and ritual which transcends the inconsistent meanings that have been superimposed.

A century of one-hundred-and-fifty years

For us the nineteenth century begins in 1780 and ends with the crisis of 1930. This reading does not tally with the usual calendars or with stylistic periods, but it stands out clearly as significant in the formation of the new reality, which determines architectural thinking.

With the foundation of the academies of fine arts in the mid-eighteenth century, the Bourbon court set in motion the radical transformation of the conception of architecture. It gradually withdrew from mathematics and sciences of construction to enter the field of the 'three noble arts', in which it was to play a leading role. But at the same time there appeared two essential requirements — theory and drawing — which increased the content of the discipline and shattered the old craft-base of the master-masons, who dominated architecture often without being able to read or write.

Without any deliberate plan of dominance, the standards in architecture set by the Academy, with royal backing began to be applied in the Peninsula and the Canaries in the last decades of eighteenth century.

The Enlightenment devalued the expressions of popular baroque and welcomed neo-classicism openly, barbarously destroying altarpieces and façades in Spain and Latin America. But above all, the main effect of the dialectic was to establish that there was only one valid way of doing architecture, and that no one in Latin America was competent to do it. So all projects had to be sent to Spain, where royal academies, with no knowledge of the continent, had to lay down rules for how the job should be done.

Some projects took a decade of correspondence — and were already complete by the time the design finally arrived from Madrid; others were never executed; and over some there were notable arguments. Such was the case with the Cathedral of Santiago de Cuba. The bishop refused the design from Madrid, telling the academicians that there was wood but no stone in Cuba; that the estimate for their scheme far exceeded the diocese's revenues for decades; and that there were experienced master-masons there, but the highest scaffolding they had erected was 12 metres (40 feet) high, while the dome designed in Madrid was more than 64 metres (210 feet) high.

The dialectic between plan and reality had started to operate. The American cultural project, the fruit of hybridization, was called into question by the Court, whose enlightened despotism gradually led it to the destruction of the guilds, entailing loss of the social bases, and launching Latin Americans (for the most part natives and creoles) on a supposed liberalization of the exercise of their art; but it also moved them to the sidelines in the social and cultural role which they had acquired in colonial society.

The few academic architects who reached America (basically Mexico, Guatemala, and Chile) left important works resembling metropolitan models (the Mint at Santiago, the Palace of Mining at Mexico, etc) but which, while manifesting the spirit of the time, fail to express the spirit of the place.

The Rupture

The principal new feature of the academic Enlightenment was the Rupture, marking the collapse of the process of cultural integration and the beginning of Latin American moves towards independence, with their varied consequences.

In reality, our independence meant a change of model. Spain was replaced by the new dominant European powers — principally England and France — while a fiction of political and economic autonomy was maintained.

The Rupture called for loss of memory, Morelos, at the Congress of Chilpancingo on

13 September 1813, said: 'After the 12th of August 1521 comes the 14th of September 1813' (Sarmiento to 1845). This was a fanciful blotting out of selected passages of history that were distasteful.

This anti-historical attitude of the Enlightenment exhibits one constant feature of the Rupture: the negation of reality and the substitution of the arbitrary and of foreign models. Denying one's own history led to denying one's own people. So Sarmiento coined the antithesis: 'civilization (Europe) or barbarism (America)', and as a deduction advised 'no sparing of gaucho blood!'

Exterminating 'in Saxon style' the native and the creole was the new model for these civilizers, who at the same time promoted the mass migration of the impoverished European peasantry to 'improve the stock'.

Contempt for our reality led to an inferiority complex and efforts by the elites to mimic European culture in its eclectic and cosmopolitan version. There was nothing innocent about this operation: it was a clear policy of displacing the Hispanic presence in our culture.

In 1817, even before much of South America had achieved independence, the French engineer Jacob Boudier, under contract to the 'Enlightened' Rivadavia, stated in a report on the Market of the Plaza Mayor in Buenos Aires that:

'When the institutions of the country are moving to eliminate the last traces of Spanish subjection, the public buildings should be in a style other than that of *los godos* (sci. 'the Dagooes'), because as monuments they have to reflect the public attitude at the time of their erection. This is not at the dictate simply of good taste, which may err, but of what is appropriate, which is perhaps more certain.' (Boudier, cited in Píllado 1910: 106)

In Brazil, the Napoleonic invasion of Portugal transformed the colony into a centre to which the Lusitanian court moved. Here too the French artistic mission, contracted to set up the School of Fine Arts under the direction of Grandjean de Montigny, imposed classical academic assumptions. The excellent baroque was set aside in favour of a doctrine based on Graeco-Roman models.

In the rest of America, the wars of independence were followed by internal struggles, stubborn regional conflicts stimulated by assiduous businessmen offering loans, and ideologists from Britain who were in a position to create states and 'Balkanize' the continent as a basis for their domination. Here they continued to hold a mirror to European architecture. Thus the professionals imported by our Enlightened governments adopted the historic 'revivals' of the history of others. There were vogues for neo-Gothic and neo-Greek, while the academicism of the *École des Beaux Arts* in Paris reinforced its position as the most respected model.

A popular neo-classicism, the work of the Italian *cucharas* (literally 'trowels') recreated the townscapes of the cities that were progressively consolidating themselves in the second half of the century. A regular vocabulary of plinths, columns, friezes, cornices, rectangular openings, and a variety of balustrades, was now de rigueur for prestige façades on houses that otherwise were not much different from the colonial house with its patio.

Buenos Aires, european city

The steps taken to transform our capital cities into little third-world Paris were based on the notions of 'prefectural aesthetics' made fashionable by Baron Haussmann, on the hygienist premises of the German functionalist and positivist school, on studies of traffic flows and, more than anything, on the whims of changing governments.

Economic liberalism, hand in hand with political authoritarianism, made possible the dizzy enrichment of social sectors linked with British interests or investments from elsewhere, while on the fringe the workers on the land, imported from Europe (preferably Spain or Italy), were grouped in new types of 'slums', communal houses with shared facilities, or settlements.

At the same time industrial workers' housing schemes appeared — exhibiting another form of dependence, since these had been conceived to solve a problem we lacked, not having industries but only cheap labour amassed through the failure to deliver the land that had been promised.

Alienation from their own reality showed up in the training of the first Latin-American architects. Those who did not go to Europe received instruction here from imported teachers. Even in 1934 the School of Architecture entrusted the Argentine ambassador with securing a winner of the Gran Prix de Rome to take charge of the studio in Buenos Aires. In 1919 the final-year architecture students at Montevideo designed a 'tourist centre for a battlefield' for a victorious country.

The outcome of the crisis of the Academy at the end of the nineteenth century was, eclecticism: the incompatibility between the routine of the standard and particularist individualism was resolved in an escape into the past, including the picturesque. In 1890 Barbero, writer of academic treatises, included some exotic 'Peruvian and Mexican' styles, rescuing pre-Columbian decoration from oblivion, while a year earlier Viollet-le-Duc had roused us with his Aztec and Mayan houses at the Paris Universal Exhibition.

At the beginning of the first century we got on our feet and began producing a 'modernist' architecture simultaneously with that being created in Europe. It was of no concern that our Catalan Modernism or our Secession style did not answer to any specific cultural context that would justify it, and was no more than an uncritical copy lacking logical basis. When Clemenceau in 1911 spoke of 'Buenos Aires, this great European city', fiction had been made fact.

But underneath this brilliant stage-set lay the real America, ignored, decimated, withdrawn into impotence, attached to its traditions and ways of life, and with the conviction of a historic sense of age-old wisdom which did not bank on the ephemeral fireworks of those who looked only abroad.

The turning point

The foundations began to move in the first decades of the twentieth century with the Mexican agrarian revolution, the rise of the native movements in Peru, social tensions in the south, and university reform throughout the continent.

In the field of literature, Martí, Ruben Dario, and Ricardo Rojas, with their **National Restoration** (1909) raised the question of the neglect of Latin American issues by the elites then in power.

The First World War signalled a crisis for Europe as a model of civilization, and opened the way to reflection on what was one's own. This happened in a confused and casual way, without clarity of ideas but with a bursting impulse to shake off the heavy yoke of spiritual dependency.

The revindication of the Hispanic heritage went hand in hand with that of its native alternative. Spanish culture had been vilified as mainly responsible for 'barbarism', and so had appeared only occasionally among the picturesque exoticism (principally in the form of 'Neo-Mudéjar') or among the 'modernisms'.

Now for the first time there was talk of Hispano-American architecture as having its own values, and as worth study. Architects mused about 'the Nation and national architecture' (like Mariscal in Mexico in 1915), or on 'the Hispano-native fusion' (like Angel Guido in Argentina in 1925). Alongside them some Europeans succumbed to the 'seduction of barbarism' and carried

out important studies of our colonial architecture. This marked the turning-point in attitude and consciousness, but could not destroy the conceptual assumptions of the rupture.

Being caught in their own academic and social contradictions, the architects of the 'neo-colonial' only managed to propose a change in the repertory of forms and architectural language so as to incorporate the decorative and compositional elements of the old colonial architecture.

Some opted for Americanist tendencies, others — openly Hispanophile — made an intellectual return to the Peninsula in quest of their models, while yet others (many fewer) quarried the Pre-Hispanic. All were adopting an academic historicism, if under a different skin. In 1920 a prize was won at an architectural competition in Buenos Aires by a 'neo-Aztec' house. The designers explained that they had arrived at it by tilting the outside face of the walls of a French *petit hotel* the co-ordinates of their own space and their own time meant that this movement would be side-tracked into the picturesque of another kind, without contributing any new direction.

There was a positive legacy in the shape of the discussion of theory — the first to take root in Latin America — and in the documentation and reevaluation of its architecture. This gave rise to systematic studies and a concern with protecting the architectural and urban heritage.

The 'worried introspection', which Arnold Toynbee detected during the 1860s, recognized this turning point which, in spite of failure in the short term, showed up unmistakably what was unreal.

But the unreal continued. In 1926 we were doing Art Deco imposed on us by the previous year's Exhibition of Decorative Arts in Paris. From then on, close on each other's heels, came the International Style, the *barco* (ship) style, and the first rationalism.

The nineteenth century blotted out the eighteenth, and we are now engaged in blotting out the nineteenth in the drive for historic loss of memory, and in hot pursuit of change, which we take for the inexorable engine of that elusive 'progress'.

The Modern Movement was introduced into the city by property speculation and by planning based on models, and consequently contributed further to the Rupture. It bore witness to its time and was determined to ignore its space, being seen in due course as just one further style in the series presented by feverish foreign modernity.

It was all the more destructive because it altered irreversibly the scale of the city, swamping the old colonial town-plans which had stood up to the impact of the academies right up to the first decades of this century.

The crisis of 1930 and the switch of tutelage to the north presently brought in those new models of the Rupture which seem themselves now to be in a state of crisis. It is a crisis which, if we can learn from history, shows us that there does exist a space for our space, and a task for those who want to be equal to the situation facing us: to mend the Rupture; to recognize our history as a whole, with its successes and mistakes; and to realize an architecture that can find its identity in the equation of time and place — in short, to marry the popular wisdom of our Latin America with the science we command as 'modern' human beings.

That is, modernity made our own.

Esta versão em inglês foi publicada no livro Companion to Contemporary Architectural Thought, de Ben Farmer e Hentie Louw (editores), Routledge, London and New York, 1933, pp 189-197. O copyright integral da tradução para o inglês pertence aos editores e ao tradutor e a eles agradecemos pela gentil concessão.

Bibliography

- Angulo, I D; M., Dorta, E and Buschiazzi, M
J Historia del Arte Hispanoamericano
Barcelona, Salvat, 1945-56, 3 vols
Buschiazzi, M *J Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica*
Buenos Aires, Emecé, 1961
Clemenceau, G *Notes de voyage dans l'Amérique de Sud: Argentine — Uruguay — Brésil* Paris, Hachette et Cie, 1911
Gutiérrez, R *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica* Madrid, Ed. Cátedra, 1983
Gutiérrez, R. et al *La casa cusqueña*, Resistencia, UNNE, 1981
Pillado, J A *Buenos Aires colonial: edificios y costumbres* Buenos Aires, Compañía Sud Americana de Billetes de Banco, 1910
Sarmiento *Facundo o civilización y barbaria* 1845
Zavala, S *La utopía de Tomás Moro en la Nueva España* Mexico City, Colegio Nacional Mexico, 1950

page 56

Daniele Calabi
Guido Zucconi

Few contemporary Italian architects can boast a curriculum vitae as richly punctuated by such different environmental situations as those in which Daniele Calabi worked and lived. After a period in Paris (1932-33), he was active in his native Veneto until racist laws forced him, in 1939, to emigrate to Brazil. He returned in 1949, settling first in Milan, then Padua and finally Venice.

In every circumstance Calabi had to reinvent the bases of his professional *raison d'être*. As an architect for Padua University, as a building contractor and expert on one-family homes in São Paulo, as an architect designing hospitals after the war. Only in the 1950s do we find some degree of homogeneity in the type of clients and project themes encountered... And yet his architecture, as we shall see, does show strong signs of continuity despite the dramatic leaps in his professional biography.

Any trite classification as a "wandering Jew" would be wide of the mark. On the contrary, Calabi seems to have been spurred by the need to put down roots denied him by circumstances. He presents for example the unusual case of an architect who, three times in fifteen years, designed and very carefully built his own studio-home, in São Paulo in 1945-46, in Padua in 1951-52, and in Venice in 1961-63.

Leaving aside such matters as function, location and style, perhaps the theorists of a link between psyche and architecture (Sedlmayr, Baudrillard) might help us to understand an idea of space around which Calabi worked continuously: a square or rectangular space to distribute a building with a consequently introverted character.

This is, for instance, the approach adopted for the *Casa degli italiani* in Paris, which Calabi designed in 1933 with Giovanni Vedres. And the same archetype recurs in other projects for public buildings, such as the Government Building at Rovigo (1938) and the *Colonia agli Alberoni* (1936-37) (1) — in this case however the courtyard being purely a question of ground planning.

The pattern was refined in São Paulo in Brazil, in contact with a community of Italian architects guided by Rino Levi (2) and his sober architectural ideals. The first opportunity came from a local industrial magnate, Luis Medici. Totally inward-looking, the Medici residence, with only one floor above ground, is set around two squares of identical dimensions which, through a portico, detach all of the house's functions from its interior.

In a succession of smaller one-family villas, Calabi then set about perfecting the model. Ascarelli House (1946), Cremsini House (1947) and most of all, his own (1945-46), all have a central square

enclosed on two sides by the house. Only thanks to partition elements (the solid wall, the colonnade, the perforated wall), the courtyard appears completely circumscribed. But from the outside villa Calabi appears to be a closed volume, where only the four supporting arches enable the emptiness within to be perceived. Villa Foà, the house built nextdoor for his in-laws, heightens the feeling of a composition conceived as sequence of full volumes.

In publishing these Brazilian projects, both *Domus* and *L'Architecture d'aujourd'hui* (3) were to insist on the classical character, enlivened by the curiosity of "patio" arrangements that seem to belong to the Mediterranean tradition. On the subject of Villa Medici, the French journal spoke of an "habitation avec atrium", to stress its link with antiquity. In reality, in the São Paulo houses, Calabi mixes classical nostalgias with explicit references to the international style.

The same ambivalence is found in the elevations. The pillars of the peristyle are clad in travertine, but sticking out from the gutter line are sheets of corrugated asbestos cement. A patent contrast is created between an aristocratic material and a poor one, almost as if to play down the elegance of the reference. The matching of "contradictory" materials and technologies became an unmistakable feature of Calabi's architecture. Both in the two-years period in Paris and during his first five years in Brazil, he operated mainly in the guise of a builder. In both circumstances he had occasion to experiment with avant-garde techniques and, especially in São Paulo, to combine them with processes of primitive simplicity.

First in Brazil and later in Italy after the war, he developed this trait into a personal mood for conjugating a subtle taste for abstraction with a solid building constructor's knowledge, in a combination not frequently found in this country.

Long before earning him the post of teacher of Construction in 1960, his absolute command of building components was to play an essential role in the relation between interior and exterior, in rendering it permeable and transparent. In its turn this aspect was decisive in defining the "poetry of introversion" which in Calabi's architecture contrasts an almost impenetrable shell with a wide open inner *facies*. (4) A master of detail, he succeeded, in his house at São Paulo and in the one at Padua, in decontextualizing the building from its surroundings, bringing the architecture to life in the intensity of the relation between the central space (garden or paved courtyard) and the wings surrounding it. If in the Brazil house the link is mediated by the peristyle, in the studio-home in via Alicorno the *hortus conclusus* 'enters' directly into the living-room thanks to the transparency of the glazed partition and to the continuity of the wall.

The attention to constructional elements is evident again in the residences built in Padua between 1951 and '59. (5) Reappearing in them are the same features so brilliantly displayed in his own home: the bare brick, combined in delicate wall textures and matched with broad glazed surfaces, as well as traditional facings such as tiles and broken stone. In these cases it was not possible, due to obvious planning and volume restraints, to reiterate the concept of spatial introspection that he had impressed on the one-family dwellings.

Similarly, in the third studio-home, on the Venice Lido, (6) conditions did not allow him to rearticulate a volume present in compact forms. This was in fact an early 20th century mansion which Calabi, after moving into it in 1959, restored and raised by one store. And here, in the added part which he elected to live in, he reintroduced a close dialogue between exterior and interior. In this case the exterior is represented by the view of the sea, towards

which the whole flat looks out through continuous glazing (and in particular, the sloping staves of the wooden ceiling seem to fly out towards the horizon).

Among the dunes and pine-trees of the Adriatic coast, Calabi had found in 1958 what he needed to recreate an outlook congenial to him. In villa Falck at Jesolo (7) he was able to abridge the constructional parts (the brick wall associated with glass and tiles) in a building which, as in the Brazilian examples, was composed of two wings set around a central space.

At that time the theme of private houses, particularly the one-family kind, was no longer so central to Calabi as it had been in his Brazilian period and in the early Fifties. His attention as an architect and theorist was by then prevalently addressed to themes of quite another nature and scale.

1
The colonia was published by *Domus* in February 1938 and by *Architecture* in April of the same year

2
Cf. the references to Calabi in G. Zucconi Rino Levi: *images of great architecture in São Paulo* in *Domus* n° 728, 1991

3
Habitations individuelles au Brésil, in *Architecture d'aujourd'hui* n° 18-19, 1948; L. C. Olivieri *Casa a San Paolo* in *Domus* n° 232, 1949; id. *Gusto del sottile* in *Domus* n° 233, 1949

4
Cf. a timely analysis was made of villa Ascarelli, about which see the essay by M. Milan Acayaba in *AA.VV. Residência em São Paulo* São Paulo, 1986.

5
Concerning the Paduan works see C. Bianchi, V. Dal Piaz, E. Pietrogrande *Daniele Calabi, Progetti per Padova, 1951-1959* Padua 1988

6
The project and its realization were published in 1963 by *Abitare*; cf. *Architetto Daniele Calabi, la sua abitazione: un attico a Venezia Lido*, n° 22

7
See G. Scattolin, *Villa Falk (sic) dell'architetto Daniele Calabi in Architettura, cronaca e storia*, n° 54, 1980

page 70

Berlin — Troy in reverse
Pedro Moreira

The thinking around the theme periphery implies, a priori but not exclusively, to thematize on the marginal, literally. As those formulations spring from the centre, that for its own nature entitles itself to do so, a tendency is to be noted in regarding relating the periphery as he relegated, on a second plane. This reason of dominance has been the tonic of the western perspective, on which the positivistic ordination was imposed in various respects, having effects until the structuralist vision of the city in the 1960's. Briefly saying, the normative rationality of the Western World brutally magnified the range of possibilities from the first industrial revolution onwards, so that this fact in itself came to determine the collapse of its initial coherence. The Words of the day are now pluralism and multiculturalism, even that those terms remain so vague to define in the beginning of the new age.

Curiously, one observes the demarcation of intercommunicating cultural domains that do not easily allow miscigenation but instead an intensive exchange of information, which is the guideline for the new times. Paul Virilio mentions two orders as parameters of this change, when considering this disappearance of the city as a concentric manifestation: the idea of place, or the stability of form, and of velocity, that de-stabilizes the first one. An extreme example of this interaction between the two orders are the recent developments in Berlin, that took me to write this article.

The year of 1989 brought the most important change of the post-war era, the fall of the Berlin Wall as a symbol of the bankruptcy of the Stately Control in face of the Liberalism, and its symbolic value came to emphasize the roles of villain and hero. The defeat of the Germans in 1945 determined for Berlin the loss of its ancient status of Centre, as the city became a hybrid. West Berlin was defined as the zone of tension per excellence, a place of maximum interest and of no interest, embraced by John F. Kennedy when pronouncing 'Ich bin ein Berliner' and refuted by most of the Germans as a place for living and mostly, as a place for investments. It was a centre-city in a world perspective for its iconic character, on the other hand it was an isled bastion, a paradoxical city encircled by a wall that was erected by the ones who surrounded it, not by its inhabitants for defense.

This city could be one of the *invisible cities* from Italo Calvino. The Old Capital of Prussia, once candidate to Capital of the World in the mind of an Austrian postcard painter, became periphery in the daily praxis. In this case, the status of Periphery determined the configuration of a highly specific socio-cultural setting. The neglected city was the magnet for so called marginal groups that founded here its capital. Remember the geometric definition of a circle, place of all the points equidistant to the centre. Each one of these points can potentially generate a new circle. Turkish immigrants, radical ecologists, homosexuals activists, opponents to the military services, artists of all kinds established themselves particularly in the degenerated areas next to the Wall and turned to formulate a new identity for the city. A few meters away, on the East Side, the theme was not periphery but the opposite, the capital of the Democratic Republic of Germany, a city whose only borders were its Alter-Ego. East Berlin was a fruit of desire, it was erected as the display of a new system. Its urbanistic ambitions can be compared with the Plan Haussman or with Brasilia, and to concretize them it was necessary to destroy more than the war itself did.

Some of us had the opportunity of experiencing the ritual of passage from one city to the other, as Alice entering the mirror. The acclaimed border were in fact two walls separated by a strip that varied between 20 and 200 meters. *The Wall* was said to have a thousand faces, sometimes being made of pre-cast concrete and dilacerating the urban organism, sometimes making use of it, of its houses emptied by the State, of its railways, of its canals.

Seven gates in different places of the controlled territories permitted the transit between the both sides, meaning long waiting hours. A visit to one side would inevitably imply a comparison with the other.

The Wall does not exist anymore. Signs of its existence have been quickly erased and its few remains were turned into Heritage in a city that did not decide whether it wills to forget or to remember. Other of its fragments have been relocated, are plunder pieces placed in the entrance lobby of some New York skyscraper, or are even taken as souvenirs by the fugacious tourists. In the street markets this commercialization is institutionalized. On the other hand, the changes in the landscape succeed in a alarming speed, under the apparent control of the city planners. The trafficworks envisage the reestablishment of the connections and the reformulation of the infrastructure of the new metropolis, but aims also the embellishment of the greyish streets in the East, whose conditions are almost unacceptable for the western standards. It is a judgement of values. *The Palast der Republik* for instance, highest moment of the socialistic building technology, will be demolished as well as many others of his similars, and the *fassades*

of the housing blocks with its thousands of units will be remodelled. Any reminiscences of the previous power are undesirable and its not simple fate that Lenin statues are already mouldy in the municipal storages. Cultural Heritage? *Zeitgeist*? All depends upon the selective criteria. In urbanistic terms, the so called Critical Reconstruction is celebrated, and is based on the reshaping of the tum-of-the-century block-city, symbol of the prosperous imperialistic Germany. Axis, symmetry, monumentality, representativity, romanticism are the centre of a thought that, allied with the maximum profit configure a scenario from which very few good surprises are to be expected. I talk of a Troy in reverse, where the Greeks come out of the walls to deliver the horse as a present. From its interior emerge avid investors whose appetite is satiated in the pathetic shadow of the reunification. They bring with them the Court architects and the new old vision of the city, a city supposed to be proud of its Prussian past of power and glory, of the Germanic tradition of *order*. Therefore it is not difficult to understand the absolute supremacy of the self-called Racionalists in the planning of the New Berlin. The questions relative to the contemporary production in those specific circumstances are far too complex to be discussed within this chronicle, but it is expected that the contribution of other lines of architectural thoughts will come to radicalize the discussion, specially in concerning to foreign architects. The situation is such that in the 20th of July the architect Daniel Libeskind announced that he will be leaving town even before the completion of his polemic *Jüdisches Museum*. In a memorable article in the magazine *Archplus* with the title *The Banality of Order* he presents his arguments in favour of an Architecture that considers the 'diverse', the 'other', as synthesis of the contemporary questions.

Returning to Virilio's proposition, I would say that this city is under the impact of velocity. Paradoxically, the architecture until now resulting of such a process tries to deal with exactly the opposite themes that the idea of velocity suggest. What is being built is a monolithic city, too much controlled, too much rationalized, where the stability of form can with difficulties be disconnected to the stability of power. The New Berlin is under risk of being defeated by the weight of its own history. Like Troy.

Did you know?

1 That in Berlin there is just one building from a Brazilian architect? In 1957, in the good times of international transit of our masters, Oscar Niemeyer built for the building exhibition Interbau his housing block in the Hansaviertel. It is expected the realisation of Burle Marx's landscape planning for the surroundings of the Theatre Volksbühne in East Berlin.

2 That more than 1200 offices from all over the world took part in the recent international competition for the historical centre of Berlin, and among them were just 5 Brazilians?

page 72

Passagen-werk Eduardo Aquino

'Language is the place where one meets dialectical images' – or the experience of the street as a resource of investigation

Ur-Philosophy

Walter Benjamin left unfinished his last project, which would eventually be his most significant contribution. *Passagen-Werk* (*The Arcades Project*) is a montage of ideas with its internal articulation left open, like a puzzle without a defined image, even after endless attempts to associate the deferent pieces. Based on the Parisian arcades of the

19th century, it was constituted of citations (with the exception of few commentaries by the author) representing a re-verification of Modernity through the lens of someone who observes the city from the sidewalk, from the arcades or from the subway. The process by which he developed his filing system does not follow any existing rule of formal organization. His entries, called *Konvoluts*, were recorded as Dream House, The Flâneur, Prostitution, Methods of Display, Mirror, The Collector, Marx, Doll, Technologies of Reproduction, Anthropological Nihilism, Demolitions, Boredom, Panorama and others. He may have had the intention to redefine the language of the essay, or even to invent a new literary genre, as some suggest, but his genuine contribution to contemporary thought may lie in the fact that he recognized the urban debris of mass culture as a foundation for philosophical investigations. The gaps in his *Konvoluts* make the reader responsible for the articulation between its parts.

Ur-Experience

The utopian project of the modern city inspired by the progressive technological ideal of a better and functional space has created forced perceptive spatial behaviours in the pedestrian. *Projeto Chão de Estrelas* (*Starry Ground Project*) is an ongoing intervention constituted of mirror insertions to be strategically placed in several downtown spots of different cities. Installed in the urban guerrilla tradition, they are camouflaged in the surviving architecture of the city center. These elements, attached to the existing construction, make the passersby suddenly look or perceive themselves for a short moment during the act of walking. As a section of the building is dematerialized, the piece conceals itself in the local urban landscape, denying its own importance as an *object*, creating a psycho-sensorial gap in the visually crowded environment of the metropolitan downtown. The urban walker *penetrates* the physicality of the building through the reflection of his/her own image, disclosing an opportunity to establish a sensible relationship with the constructed world in the fragmented and half-destroyed end-of-the-century cityscape.

Metrobody

Almost a relic, the body is exercised and sanitized to glorification. It is the last refuge of identity. Like the vanishing city, the body remains as the only concrete proof of existence. Yet, scattered and fragmented under the weight of technology, body and city can't be recovered by means other than those that displace them: they must be recorded or registered anew. Video replaces the personal diary. Made up of images, urban culture is like a hall of mirrors, its reflections reproduced to infinity. Confronted with their own technological images, the city and the body become ruins. Even technology is attacked by an obsolescence that renders it old instantly. We are faced with a transitory landscape, where new ruins continually pile up on each other. It is amid these ruins that we look for ourselves. (1)

The analogy between Projeto Chão de Estrelas and Passagen-Werk was inspired by Susan Buck-Morss' work on Benjamin and the Arcades Project, The Dialectics of Seeing Cambridge, Mass, The MIT Press, 1989.

1 Celeste Olalquiaga *Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992

page 74

Modernism and tradition. Conservation in Brazil Paul Meurs

Brazil's cultural heritage was not "discovered" by historians or archaeologists, but by writers, architects and visual artists of the modern movement. They were moreover, the first to press for the conservation of monuments from the colonial past. In Brazil, the interaction between conservation and the avant-garde acted as a contributory factor in making of their modern architecture something irrefutably Brazilian. It also meant that conservation became an important element within the modern city. Lúcio Costa (1902) embodies the synthesis of tradition and modernity. He designed the city of Brasília (1957) and is considered the mastermind of modern Brazilian architecture. (1) Whos is less well known, however, is that he also left his mark on conservation.

In 1924 a group of modern artists travelled to the Baroque cities of Minas Gerais, the former gold mining district. This journey, organized by the writers Mário de Andrade and Oswald de Andrade, was prompted by the visit to Brazil of their Swiss-French colleague Blaise Cendrars. It seems curious that these artists who were looking towards the future should suddenly take an interest in a district which consisted only of a dead past. Yet, that journey to the forgotten places of colonial history formed an important source of inspiration for the avant-garde. Those gold cities were not perceived as provincial or picturesque, but as examples of pure primitivism in the form of eighteenth-century Baroque. (2) This interest in the past and the exotic which had been fostered by Europeans brought the Brazilians face to face with their own unknown. The colonial past provided the missing link between the 'Brazilianess' of Indian peoples who were still rooted in the Stone Age, and the modernity of migrant cities such as São Paulo. The discovery of tradition in Brazil had the same alienating effect that the break with tradition had produced in Europe. (3)

After independence in 1822, Brazil remained fixated on Europe for nearly a century. The emperors came from Portugal, art from France, prefab buildings and merchandise from England. The Brazilians looked on their country as a land of barbarians and felt dependent on Europe for civilization. As early as 1816, a group of French artists were brought over to Rio de Janeiro. The architect Auguste Grandjean de Montigny, who formed part of this cultural mission, designed the Escola Nacional de Belas Artes and was the first to hold the chair of architecture. The ludicrous extent to which European customs were slavishly copied is well illustrated by the chalets – so utterly out of place in the tropics – which made their appearance with the introduction of the various neostyles. The denial of indigenous riches reached its most extreme form in the landscaping of paradise gardens such as the Botanical Gardens in Rio de Janeiro. Perhaps it was simply fear of the overpowering rainforest that induced them to import trees and plants from Europe, Africa, the Antilles and Australia. (4) Even the imperial palm (palmeira imperial), the pre-eminent example of the Garden of Eden, did not form part of the original vegetation. The oases of imported human civilization in and around Brazilian cities were swallowed up by the equally paradisiacal, but suffocating, nature of that endlessly vast country. (5) Even Brazilian Modernism owed its origins to Europe. And the interest shown by the European avant-garde in African and South American Indian art automatically engendered a focus on indigenous Brazilian

art, encouraging people to seek out Brazil's own national strength. Countless Brazilian artists working in Paris after the First World War 'Brazilianized' themselves. The pressure of nationalism was so great that Mário de Andrade dismissed those of his compatriots who still associated themselves with foreign or international art as ludicrous. (6) In his opinion the people in Belo Horizonte or São Paulo who aped French or German culture were less civilized than the Tupi Indians who had once inhabited the Brazilian coastal lands. In a reference to those same Indians, Oswald de Andrade summed up the problem of Brazilian identity as 'Tupy or not Tupy'. (7) By interpreting the disadvantage as a triumph, Oswald hoped to stimulate a blossoming of the primitive roots of Brazilian culture, while at the same time injecting life from the New World into the japed arts of Europe. (8) The craving for European recognition indicates that Brazilian art was not yet able to stand on its own two feet.

Of course, the contribution to the national identity from Indian peoples who had long-since been eradicated remained limited; the influence from Europe and Africa was much stronger. With the discovery of colonial history the debt to those origins was acknowledged. And because of the country's long-standing obsession with Europe, the impact of Brazil's past on the modernists was just as new and original as the Indian cultures. For each it had a particular significance and they saw the gold cities as the symbol of national wealth, cultural cross-fertilization and independence. The works of the mulatto sculptor and architect Aleijadinho (1730-1814), who became a national legend, brought together all the threads. Colonial 'Brazilianess' stood as model for modern music, literature and painting. This prompted the painter Tarsila do Amaral to bring this untouched world to life in her canvases.

Alexandre Eulálio equated *Negra Mítica* with Léger's *La Création du Monde* and the African ballet by Milhaud and Cendrars. (9) At the same time, the modernists were strongly dismayed by the disrepair of the art treasures in Minas Gerais. In Ouro Preto, Tarsila even sadly declared that she wanted to go back to Paris: not to work with Fernand Léger, this time, but to learn the art of restoration in order to help to restore paintings. (10)

In the twenties, the interest shown by architects in the past did not extend beyond stylistic imitation. Neo-colonial architecture was particularly popular in Rio de Janeiro where it was stimulated by the incentive prizes set up by José Mariano Filho. Lúcio Costa aligned himself with this movement while he was still studying, and designed several neo-colonial houses. But after a trip to the remote gold and diamond town of Diamantina in 1922 he gradually came to the conclusion that neo-colonialism was, in fact, just assuasive as the much-despised eclecticism. (11) Later on Costa was to seek the true strength of tradition not in outward appearances but in functionality, rational building and a sensitivity towards local circumstances. Costa felt that the beauty of colonial architecture was determined by perfect simplicity. (12) The type of architecture that he advocated should reflect that aspect without losing sight of the changes in society and the production process. In the end an analogous contemporary and regional architecture emerged, influenced by modern European architecture which had found its way into Brazil through various channels.

Modernism, nationalism and paternalism

It was not until the modernists gained political influence that architecture began to play a prominent role in the Brazilian Modern Movement. Once that had happened, architecture quickly developed into one of the pillars of the national culture. The man who brought this about

was Gustavo Capanema. Minister for Education and Health from 1934 to 1945 under Getúlio Vargas. This lawyer from Minas Gerais had close ties with the modernists. The writer Carlos Drummond de Andrade, whom he had appointed Principal Private Secretary, was a childhood friend. Vargas had seized power during the revolution of 1930, and had established a dictatorship — the 'Estado Novo' (New State) — in 1937. The government's policy was directed towards a form of conservative modernization of the country whereby industry, culture and technology would be developed under the aegis of a centralized authority. (13) Capanema's exploits reveal the ambivalent nature of the authoritarian regime. On the one hand he was responsible for stimulating modern art, as well as for the construction of universities and the instigation of revolutionary programmes in the field of health and education. While on the debit side, he brought in censorship, propaganda broadcasts and nationalist youth movements, and banned opposition organizations.

The first thing Capanema did for architecture was to hold a competition for the design of a new building for his own ministry. His second move, under pressure from the modernists, was to disregard the results. The statutory obligation to use open competitions to determine the choice of architects for public buildings was overruled, and Lúcio Costa was commissioned to design the final project. Since his short-lived and tumultuous directorship of the Escola Nacional de Belas Artes in 1930, Costa had become known as one of the leading lights of the modernists in Rio de Janeiro. He employed a team of five young architects on the design and in 1936 he managed to persuade Capanema and Vargas to bring Le Corbusier over to Brazil as consultant on the project. In fact this kind of work was not allowed to be granted to a foreigner. However, it was during the realization of this project that Oscar Niemeyer's talent emerged. Capanema was later to play an important part in Niemeyer's breakthrough by bringing him into contact with Kubitschek, the mayor of Belo Horizonte. This started a collaboration between the two which was to have one repercussion during the following decades in countless projects in Minas Gerais as well as in the building of Brasília.

Capanema was convinced that Brazil could not be modern without having its own national identity. (14) In so far as this already existed, it was undermined by a stream of immigrants from countries such as Italy, Germany, Spain and Japan. At that time, cultural multifariousness was considered unacceptable and dangerous; integration was a matter of national security. The result of this way of thinking was that Brazilian nationalism became based on a culturalo rather than a racist foundation. This was underlined by Capanema's cultural and educational policies which were focused on stimulating historiography, folklore, primitive art, geography, the Portuguese language and the myths of independence, natural wealth, and a utopian future (Brasília). Modernism lent itself perfectly to the development of the desired mentality. Naturally there was no shortage of Indian stories from the primitivists to suit Capanema's purpose, but within the Modern Movement it was also possible to construe 'Brazilianess' as Catholic or Portuguese. Thus modernist projects such as the discovery of the past or the search for a Brazilian art became part of nationalist politics. Architecture acquired a prominent role not only because it brought visible signs of progress to the cities, but also because it was quick to gain international recognition, thanks to Capanema's Ministry Building and the Brazilian Pavilion at the 1939 World Fair in New York. (15)

The exemplary past

Shortly after he assumed office in 1934 Capanema asked Mário de Andrade to draw up a plan for the conservation of Brazilian art. As yet no legal framework existed for this, although the city of Ouro Preto had been declared a national monument by presidential decree the year before. Mário's proposals for cultural conservation embraced a broad spectrum including non-material aspects such as song, language and folklore. The Historic Buildings and Ancient Monuments Act of 1937, however, defined artistic and historical heritage more practically as 'all matters either moveable or immovable whose conservation is in the general interest due to historical events or exceptional archaeological, ethnographic, bibliographic, or artistic value'. (16) No one in Brazil had the intention of preserving the discarded past exactly as it was. The object was to incorporate images and representations into modern society. And architectural conservation proved to be an effective way of achieving this. Colonial buildings and cities literally provided the space to house the national history as well as serving to legitimize it. (17) In his projects for cultural conservation in the state of São Paulo, Mário de Andrade focused principally on the tangibility of architecture. After 1937, this line was embraced by Rodrigo Melo Franco de Andrade, the director of SPHAN, the national organization for the conservation of historic buildings. (18)

According to Rodrigo, the Brazilian heritage justified the claim on the national territory. (19) Collective identity would make a nation of the inhabitants, and a country of the terrain. But before being able to conserve a national past, SPHAN first had to conceive it. Brazil differed from Europe in that it was virgin nature rather than history which provided the background against which human affairs were shaped. But for Rodrigo, the poverty of Brazilian monuments was certainly no reason for not conserving them. To him it signified that the culture was not yet fully crystallized. Brazil still had to discover itself; it was a country where history formed a territory just as unknown as the rainforest. For future generations, conservation could serve as a mirror of their origins, and besides would stand as a symbol of civilization to the rest of the world.

Despite their simplicity, the monuments boosted the feeling of self-respect. As Rodrigo put it: 'The poetry of a small church from the colonial era means more to us than the Parthenon'. (20)

National history as created by SPHAN focused on the relatively short period which coincided with the discoveries of gold in the state of Minas Gerais. José Reinaldo Gonçalves speaks of the creation of an 'exemplary past': (21) SPHAN regularly defended the heritage by pointing to the threat of an 'irretrievable loss'. Evidently there existed such a thing as an ancient collection that was being endangered. This reasoning seems curious since it was they themselves who invented this so-called honourable past. In fact SPHAN's version of the national identity stemmed from nothing more than the idea that this could be lost. (22) The emphasis on Minas was the direct result of political considerations. An uprising against the Portuguese had taken place in Minas at the end of the eighteenth century which was later seen as a decisive moment for Brazil. The gold cities were preserved as silent witnesses of this 'inconfidência mineira'. Other arguments for treasuring the monuments in Minas were the symbolic significance of gold, and the fact that influential politicians, including Capanema, came from there. In 1982 seventy per cent of the items on the list of national monuments were located in Minas. For similar reasons, religious architecture was strongly represented and constituted forty per cent of the total number of monuments. Thanks to the modernists, SPHAN was neither a romantic nor a conservative organization. On the contrary, conservation

aimed to contribute to the modern city. Architects such as Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão or José Reis used SPHAN to enhance their positions. Commitment to the past legitimized Modernism and made it more intrinsically Brazilian than the rival Beaux Arts movement. Costa compared the mud buildings of Diamantina (pau-a-pique) with reinforced concrete, and described the insignificant colonial houses in lyrical terms as a kind of modern architecture '*avant la lettre*'. (23) Traditional elements such as painted tiled walls (by Portinari among others) or wooden gauze-work turned up in new projects. Oscar Niemeyer was preferably presented as a contemporary Aleijadinho. Their kindred obsession with the sensuality of the curved line was only too readily seen by Brazilians as being something authentically national.

The search for a synthesis of past and present, particularly by Lúcio Costa, can be traced back to the conclusions of the CIAM Athens congress of 1933. After the four primary functions of a city — residential, recreation, work and traffic — the historic quarters formed the fifth point of this manifesto. CIAM declared itself in favour of the conservation of historical objects when these formed a 'pure expression of an earlier form of life which was of public interest' (24) Of course, the requirement of (hygienic) public housing took precedence, and conservation was not allowed to inhibit development by obstructing the increase in traffic or the shifting of key elements in urban life. The congress decreed that redevelopment in historic urban quarters was never to be simply an aesthetic adaptation, and it advised on hygienic grounds that slums which had grown up around historic monuments should be demolished and replaced by green structures. This paragraph of the CIAM manifesto dovetailed perfectly with the regional stamp of Modernism in Brazil. For decades to come, it was these views, under Costa's influence, which determined SPHAN's interventions.

Projects

Lúcio Costa's advice to SPHAN shows that he interpreted the role of protected monuments in modern life in three different ways. First of all, he sought an adequate way of expressing the symbolic significance of ruined monuments or even ones that had disappeared. Secondly, he held the view that a monument is a work of art rather than a historical document, and consequently that it is able to tolerate the presence of other (contemporary) works of art, but not those of historicizing new building. And thirdly, he made a distinction between purely historical cities and history in modern cities. In the one case, modern objects could be added to the old structure, while in the other, historical elements should be incorporated into a new context. Costa was not actually arguing the case for the conservation of the historic city-centre in itself, he was more concerned to see which elements could be used in a modern city. What is remarkable however, is that from the very beginning he pressed for the conservation of even the most primitive dwellings, while considering the imported styles from the previous century unimportant. (25) As a result windows, ridge pieces and ornamentation which had been altered later were invariably brought back to their original state during restoration work. In his design for a museum near the ruins of São Miguel das Missões (1937) Costa recalled the Jesuits' attempt to civilize the Indians. (26) A long time ago, the missionary villages in the region which borders on Argentina and Paraguay were laid waste and the fathers had to flee the colony, virtually the only thing to remain was the ruined church of São Miguel. Nowadays the place symbolizes the peaceful coexistence of Europeans and

Indians, and the museum stands as the artistic result of this symbiosis. The building reflects the blocks of dwellings and the organizational layout of the village. In one simple volume Costa reveals what has been lost, without recourse to a literal rebuilding. The museum is built on the original plan of the Indian dwelling blocks, and contains four rooms each with the dimensions of a dwelling. The front and rear elevations have been replaced by glazed lower fronts. The building occupies one corner of the square that was in front of the church thereby tangibly recreating the dimensions of the settlement. From a distance the museum looks historical with its tiled roof and arcade which was rebuilt using old columns. But from close to, the modern glazed lower fronts stand out. A striking feature is the administrator's patio house which, from the outside, simply looks like a closed stone volume.

Another of Costa's proposals to display the lost past involved a fragment of the Escola Nacional de Belas Artes in Rio de Janeiro, which was demolished in 1938. SPHAN saved the facade's central portico and stored it away with a view to re-using it elsewhere in the city. On Costa's suggestion it was placed in the Botanical Gardens on the axis of a palm-lined avenue against a background of rising green. In placing the fragment of the facade in the park rather than in an urban fabric, 'facade conservation' as such was avoided. The remains of the Neo-Classical school have found an appropriate place in the paradise garden since both belong to the cultural heritage of King Dom João IV. There is, however, an ironic undertone to this project: the Beaux Arts School which had been so vilified by the modernists was literally relegated to the forest. During the same period, the Ministry of Education — that symbol of Modernism designed for Capanema by a team of Brazilian architects in collaboration with Le Corbusier — was declared a listed building only three years after its inauguration.

Speaking on behalf of SPHAN, Rodrigo said this was because the building was considered world-wide as a 'decisive step in the history of universal architecture'. (27) Luis Nunes's Water Tower at Olinda (1937) and the Ouro Preto Hotel designed by Oscar Niemeyer (1942) stand as examples of the characteristic new 'works of art' which were created in small historic cities under Costa's advice. The Water Tower, like a taut white disc in between a dozen white church towers, slots into the silhouette of Olinda at the highest point of this small town. Similarly the Hotel, with its 'colonial' tiled roof and traditional materials, fits into Ouro Preto's panoramic cityscape without appearing historical. The spatial articulation is contemporary and the building displays countless modern details. According to Costa, it was surprising that Niemeyer was given this commission since he was not really known for the subtle integration of history into his buildings. The friendship between Rodrigo and Niemeyer, however, explains why Niemeyer was approached by SPHAN. The design was adapted to the historical context under Costa's directions.

Rio de Janeiro serves as an example of what conservation can and cannot achieve in a metropolis. As the colonial, royal, imperial and republican capital, the city has a rich past. But in the course of urban regeneration and the inevitable redevelopment as Rio de Janeiro grew into a metropolis, no one was overly concerned with the fate of a few monuments. Many historic buildings and neighbourhoods were demolished with SPHAN's approval. Nevertheless, monuments were incorporated into each new urban scheme; and in this way, items which had been salvaged could end up in entirely different surroundings. This was particularly the case with churches which became landmarks in the modern city. The church of Santa Luzia, for instance, takes its place among the skyscrapers, one of which is the Ministry of Education. And

SPHAN architect Ceça de Guimarães feels that the building shows up better in its present situation because it no longer gets lost against the background of mountains. The Candelária church was also given a new context. All the surrounding blocks of buildings were pulled down to make way for the construction of a wide thoroughfare. The church stands, now back-to-front, on the axis of this avenue which is several kilometres long. The traffic on the Parkway, which runs alongside the Guanabara Bay, has the peak with the small church of Glória as its landmark. At the time of the highway's construction SPHAN bought the adjacent houses and had them pulled down so that the monument could stand out clearly. Lúcio Costa and Roberto Burle Marx redesigned the layout of the surrounding area and made use of the old walls of the quay for a stairway complex.

In Affonso Eduardo Reidy's 1948 design for the Esplanada de Santo Antônio conservation and Modernism confront each other in a spectacular way. (28) Reidy wanted to give the enormous stretch of terrain created by the removal of a hill a Corbusian design with elevated highways, a pedestrian walkway and a concentration of high-rise buildings. And in this large-scale urban centre Le Corbusier was to design the City Museum. The existing monuments were pontifically displayed along the walkway: the aqueduct (Arcos da Lapa), the monastery of Santo Antônio, the church of Lapa and the Passeio Público. Reidy even wanted to extend the walkway on into the nearby colonial streets. In this way a piece of the historic street scene would be maintained with favourable economic perspectives. Very little came of the project, and the area still lacks definition. The monuments, however, were retained and in the confusing context of demolition and high-rise building they still manage to impart to the area a sense of direction and an element of historical depth.

Conservation and power

The influence of the modernists on Brazilian conservation decreased in the sixties. Their role in SPHAN was criticized. (29) The Modernists were blamed for the fact that conservation had been limited to the 'glorious past' while aspects such as voodoo temples and nineteenth-century architecture were neglected. They were also accused of removing all later additions to colonial buildings during the restoration process. What was happening in Europe at that time hardly differed. Even the traditionalists were only preserving a small selection of monuments and were also correcting history. The Brazilians, however, stand out through their attitude to harmony which meant that additions were made in an unaffected way so that the old was not devalued. The strategy of involving conservation in urban regeneration projects constituted yet another difference with Europe, and resulted in a surprising number of ensembles of historic buildings being retained in Rio de Janeiro and incorporated into the metropolitan centre. Brazilian conservation proved to be effective because renewal and conservation went hand in hand.

This staging of objects in a modern space meant, however, that SPHAN disregarded historic spaces. In Rio de Janeiro this is particularly evident at Praça XV which is perhaps the most historic square in Brazil. The important monuments — the Imperial Palace and the Carmo church — are still standing but little remains of the actual square itself after the construction of two boulevards, an elevated highway, and an (unnecessary) footbridge. The perimeter walls of the square have been destroyed and any relationship with Guanabara Bay has been lost from view. The Edifício Cândido Mendes was built directly behind the Palace with SPHAN's approval. It is difficult to see the black tower as an artistic complement to the Palace. And the fact that Costa justified the building of this monstrosity within the context of conservation illustrates the 'improper' use of the

authorized past. SPHAN was empowered to decide where demolition and building could and could not take place. But although the organization might seem idealistic it was caught in the middle of the political and economic power game.

The modernists served conservation, the modern city, and their own personal interests all at the same time. Sites which SPHAN allowed to be demolished were often replaced by projects designed by architects who themselves acted as advisers to SPHAN. Costa the son of a general, Niemeyer the grandson of a minister, and all the other members of the avant-garde stemmed from the establishment. Naturally it suited the established order to leave the colonial churches standing and turn its back on the nineteenth century, even though the latter is arguably a truer reflection of cultural cross-fertilization. Now that conservation in Brazil is trying to break away from Modernism more attention is being paid to African and eclectic art, and interest in the recent past is diminishing. In so doing one of the most important periods of the national culture is being passed over. Brazil is suffering from a typical New World problem: although the culture has universal roots, the country lacks a civilized past. 'Brazilianess' is therefore condemned to the future and that was precisely the modernists' message.

1 See among others: Petrina, **A Uma inspiração latino-americana in Arquitetura e Urbanismo** nº 38, São Paulo, October 1991, pp 61-68; and Katinski, **J Lúcio Costa in Revista do Instituto de Estudos Brasileiros** nº 12, São Paulo, 1972, pp 33-58

2 Observation by Brito Broca (1952), quoted by Santiago, **S Permanência do discurso da tradição no modernismo** in Bornheim, G et al **Cultura Brasileira. Tradição / Contradição** Rio de Janeiro, ed Zahar, 1987, pp 124-125

3 Lucas, **F 1928: o cinquentenário de uma revolução** (originally in *Veja SP*, 1978) in Xavier, A (org) **Arquitetura moderna brasileira. Depoimento de uma geração** São Paulo, ed Pini, 1987, p 15

4 Rego, J L **do O homem e a paisagem** (originally in *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº 42/43, 1952) in Xavier, A (org) op cit p 300

5 Silva Pereira, M da **A arquitetura brasileira e o mito: notas sobre um velho jogo entre afirmação-homem e presença-natureza** in *Góvea, revista de história da arte e arquitetura* nº 8, Rio de Janeiro, dezembro 1990, pp 2-21

6 Andrade, M de **Ensaio sobre a música brasileira** São Paulo, 1928

7 Andrade, O de **Manifesto antropofágico** (1928) in Teles, G M **Vanguarda européia e modernismo brasileiro** Rio de Janeiro, ed Record, 1987, p 353

8 Schwartz, R **Nacional por subtração** in Bornheim, op cit (note 2), p 100

9 Eulálio, A. Comments in **Blaise Cendrars, Etc..., etc... (um livro 100% brasileiro)** São Paulo, editora Perspectiva, 1976, p 93

10 Andrade, M de **Crônicas de Malazarte VIII** (1924), in Batista, M R et al **Brasil, 1º tempo modernista 1917-1929. Documentação** São Paulo, ed IEB, 1972, p 111

11 Costa, L **Uma escola viva de Belas-Artes** (1931) in Xavier, A op cit (note 3) pp 47-51

12 Costa, L **Depoimento de um arquiteto carioca** (1951) in Alberto Xavier (org) **Lúcio Costa: Sobre arquitetura** Porto Alegre, 1962, pp 169-201

13 Schwartzman S et al **Tempos de Capanema** Rio de Janeiro, ed Paz e Terra, 1984, p 19

14 Ortiz, R **A moderna tradição brasileira** São Paulo, ed. Brasiliense, 1988, p 35

15 The New York Pavilion was designed by Costa and Niemeyer. The international breakthrough of Brazilian architecture came with an exhibition in the Museum of Modern Art in New York in 1943 and the accompanying publication Goodwin, P **Brazil builds architecture new and old** New York, ed MoMA, 1943

16 Decreto-Lei nº 25, 30 November 1937 **Organização e proteção do patrimônio histórico e artístico nacional**

17 Rubino, S B **Gilberto Freyre e Lúcio Costa, ou a boa tradição in Óculum** nº 2, Campinas, Puccamp, 1992, p 78

18 SPHAN, its full name being *Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, was founded in 1937 to implement the *Historic Buildings and Ancient Monuments Act*

19 Quoted in Leite, J S (ed) **Rodrigo e o SPHAN** Rio de Janeiro (MinC-SPHAN), 1987, p 21

20 Andrade, R M F de **Defesa de Nosso Patrimônio Artístico e Histórico** (1936) in Leite, J S (ed) op cit p 48

21 Gonçalves, J R S **Rediscoveries of Brazil: nationalism and historic preservation as narratives** Charlottesville, ed University of Virginia, 1990, p 93

22 Id

23 Diamantina, in *Arquitetura e Urbanismo* nº 38, São Paulo, 1991, p 48; and Costa L

Documentação necessária (1937) in *MEC-IPHAN Arquitetura Civil II* São Paulo, USP, 1975, pp 89-98

24 Included in Auke van der Woude **Het Nieuwe Bouwen Internationaal** Delft (DUP), 1983, pp 166-167

25 Costa, L **Documentação necessária** in op cit (note 23) p. 93; and **Razões da nova arquitetura** (1931) in Xavier, A (1962) op cit (note 4) p 34

26 Costa, L **A arquitetura jesuítica no Brasil** (1941) in *MEC-IPHAN, Arquitetura Religiosa* pp 9-98; and Leal, F M **São Miguel das Missões, estudo de estabilização e conservação das ruínas da igreja** in *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* nº 19, Rio de Janeiro, 1984, pp 71-96

27 Andrade, R M F **Zelar pelo patrimônio é obrigação constitucional** in Leite, J S op cit (note 19) p 40

28 Reidy, A E **Estudo de urbanização da área resultante do desmonte do Morro de Santo Antônio** in PDF, vol. XIV, nº 4, Rio de Janeiro, 1942, pp 204-210. This project was described in Meurs, P *Rio de Janeiro, proeftuin van modernistische stedenbouw* in *Archis* nº 5, 1992, p 39

29 See for example Motta, L **A SPHAN em Ouro Preto, uma história de conceitos e critérios** in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* nº 22, Rio de Janeiro, 1987, pp 108-122 or Gonçalves, J R S op cit (note 21)

Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture
Hundertwasser

La peinture et la sculpture sont libres parce qu'aujourd'hui tout le monde peut produire n'importe quelle oeuvre d'art et ensuite l'exposer. En architecture, cette liberté fondamentale, qui doit être regardée comme la condition préalable à toute création artistique, n'existe pas parce que, pour avoir le droit de bâtir, il faut avoir un diplôme. Pourquoi? Tout le monde devrait pouvoir construire, mais tant que la liberté de bâtir n'existera pas, l'architecture planifiée d'aujourd'hui ne sera en aucun cas de l'art. L'architecture chez nous est soumise à la même censure que l'est la peinture en Union Soviétique. Ce qui est mis en chantier ne sont que des pitoyables compromis sans aucune coordination, conçus avec mauvaise conscience par des gens dont l'esprit est dominé par un pied à la coulisse.

L'individu qui désire construire ne devrait être soumis à aucune inhibition. Tout le monde devrait être capable et contraint de bâtir pour qu'il soit véritablement responsable des quatre murs à l'intérieur desquels il vit. Nous devons accepter le risque qu'une folle structure de cette nature puisse plus tard s'effondrer et nous ne devons en aucun cas reculer devant le danger de mort que cette nouvelle façon de construire risquerait d'entraîner.

Il faut mettre un point final à la situation actuelle où les gens s'installent dans leurs logements comme des lapins dans un clapier.

Si une de ces structures sauvages construites par ses habitants doit s'effondrer, elle commence d'abord par se fissurer, ce qui leur permet de se sauver à temps. Désormais, l'habitant sera plus critique et plus créatif vis-à-vis des logements qu'il occupe et renforcera les murs de ses propres mains si ceux-ci lui paraissent trop fragiles.

L'inhabitabilité matérielle des bidonvilles est préférable à l'inhabitabilité morale de l'architecture fonctionnelle et utilitaire. Dans ce que l'on a coutume d'appeler bidonvilles, seul le corps de l'homme risque de périr, tandis que dans l'architecture institutionnellement planifiée pour l'homme, il y perd son âme. C'est donc le principe des bidonvilles — c'est-à-dire une architecture à prolifération anarchique — qui doit être amélioré et pris comme point de départ, et non pas l'architecture fonctionnelle.

L'architecture fonctionnelle s'est révélée être une fausse route, exactement comme la peinture avec une règle. Nous nous approchons rapidement d'une architecture impraticable, inutilisable et finalement inhabitable.

Le grand virage pour la peinture est le tachisme automatique et absolu: pour l'architecture c'est l'inhabitabilité absolue, mais comme l'architecture a trente ans de retard sur la peinture, ce point de non-retour n'est pas encore atteint.

Aujourd'hui, ayant dépassé le tachisme automatique total, nous faisons l'expérience miraculeuse du transautomatisme: de la même façon, ce ne sera qu'après être passé par l'instabilité totale et la moisissure créative que nous ferons l'expérience miraculeuse d'une véritable architecture nouvelle et libre.

Toutefois, comme nous n'avons pas encore dépassé l'inhabitabilité totale, comme nous ne sommes malheureusement pas encore au coeur du transautomatisme de l'architecture, nous devons d'abord rechercher aussi rapidement que possible l'inhabitabilité totale et la moisissure créative.

Un homme dans son appartement doit avoir la possibilité de se pencher hors de sa fenêtre et d'arracher la maçonnerie à portée de ses mains. Il doit avoir le droit de prendre tout ce qu'il peut atteindre en rose, avec un long pinceau, afin que les gens puissent voir de très loin dans la rue: un homme habite la qui diffère de ses voisins, c'est-à-dire ceux qui acceptent ce qui leur est donné. Il doit également pouvoir scier les murs et entreprendre toutes sortes de travaux, même si la soi-disant harmonie architecturale de l'immeuble est détruite. Enfin, il doit pouvoir remplir sa chambre de boue et de pâte à modeler.

Mais ceci est interdit par le bail ! Il est temps que les gens se révoltent contre une situation qui les condamne à vivre confinés dans des boîtes à sardines, de la même façon que les poules et les lapins sont confinés dans des constructions-cages qui sont tout aussi étrangères à leur nature.

Une construction-cage ou utilitaire est un bâtiment qui demeure étranger aux trois catégories de personnes concernées:

1. L'architecte n'a pas de rapports avec la construction.

Même s'il s'agit d'un très grand architecte, il ne peut prévoir quelle sorte de gens vont l'habiter. La soi-disant "échelle" humaine en architecture est une cruelle déception. Particulièrement quand cette échelle est établie d'après un sondage d'opinions.

2. Le maçon n'a pas de rapports avec la construction.

Si, par exemple, il désire élever un mur en suivant son inspiration et en s'écartant du plan précis, il perd son travail. Mais de toute façon il s'en moque parce que ce n'est pas lui qui habitera la construction.

3. L'occupant n'a pas de rapports avec la construction.

Simplement parce qu'il ne l'a pas bâtie et qu'il s'y est seulement installé. Ses besoins humains, son sens de l'espace sont à coup sûr différents. Cela demeure vrai même si l'architecte et le maçon essayent de construire en suivant les instructions exactes de l'occupant.

C'est seulement quand l'architecte, le maçon et l'occupant forment une unité, c'est-à-dire quand il s'agit de la même personne, que l'on peut parler d'architecture.

Tout le reste n'est nullement de l'architecture mais l'incarnation physique d'un acte criminel.

Architecte, maçon, occupant sont une trinité comme le père, le fils et le saint-esprit... Quand l'unité architecte-maçon-occupant est brisée il n'y a pas d'architecture et c'est la situation aujourd'hui.

L'homme doit retrouver sa fonction "critique-creative" qu'il a perdue et sans laquelle il cesse d'exister en tant qu'être humain.

Criminel aussi est l'usage en architecture de la règle qui, comme on pourrait aisément le prouver, doit être considérée comme un instrument qui conduit à la destruction de l'unité architecturale... Cette jungle de lignes droites qui nous enferme progressivement comme dans une prison doit être arrachée.

Jusqu'à maintenant l'homme a toujours arraché la jungle dans laquelle il se trouvait afin d'être libre. Mais d'abord il doit prendre conscience du fait qu'il vit dans une jungle parce que cette jungle s'est développée subrepticement sans que la population s'en aperçoive. Cette fois il s'agit d'une jungle de lignes droites. Tout architecte moderne, dans le travail duquel la règle et le compas jouent un rôle, même pour une seconde, doit être rejeté. Nous ne parlons même pas de la table à dessin ni du travail de maquettiste qui sont devenus morbides, stériles et sans signification. La ligne droite est immorale.

Les structures construites à partir de lignes droites, quelles que soient leurs formes, sont intenable. Elles sont le produit

de la peur et du conservatisme: les architectes constructeurs ont peur de se tourner vers le tachisme avant qu'il soit trop tard.

Quand la rouille attaque une lame de rasoir, quand la moisissure se forme sur un mur, quand la mousse pousse dans un coin et estompe les angles, nous devrions nous réjouir de ce que la vie microbienne entre dans la maison et nous rendre compte que nous sommes les témoins de changements architecturaux dont nous avons beaucoup à apprendre.

La manie de destruction des architectes fonctionnalistes est bien connue. Ils voudraient tout simplement détruire les maisons Art Nouveau du XIX^e siècle avec leurs décorations en stuc et les remplacer par leurs constructions vides et sans âme. Je citerai Le Corbusier qui voulait raser Paris et la reconstruire avec de monstrueux immeubles rectilignes. Pour être juste nous devrions maintenant détruire les bâtiments de Mies Van der Rohe, Neutra, Le Bauhaus, Gropius, Johnson, Le Corbusier et les autres parce qu'ils sont devenus démodés et moralement insupportables en moins d'une génération.

Pour sauver l'architecture fonctionnaliste de la ruine morale une substance corrosive devrait être versée sur les murs de verre et les surfaces de béton lisse pour permettre à la moisissure de se fixer sur eux.

Il est temps que l'industrie reconnaisse que sa mission fondamentale est la production de moisissure créative !

Il faut maintenant que l'industrie développe chez ses spécialistes, ingénieurs et docteurs, un des responsabilités pour la production de la moisissure créative...

Seuls les savants et les ingénieurs capables de vivre dans la moisissure et de produire de la moisissure créative seront les maîtres de demain.

C'est seulement après que toutes les choses seront recouvertes de moisissure créative, dont nous avons beaucoup à apprendre, qu'une nouvelle et merveilleuse architecture naîtra.

page 90

Frédéric Borel
J P Le Dantec

Frédéric Borel est un jeune architecte qui a travaillé et complété sa formation dans l'atelier de Christian de Portzamparc.

Ce fait est important parce que le me semble que son travail est, non pas influencé par celui de Portzamparc, mais qu'il a été marqué par le souci, presque obsessionnel, de la forme et du détail que l'on trouve chez son ancien patron.

Pour décrire sa carrière; Borel a été remarqué dès sa première oeuvre personnelle, un immeuble situé sur le boulevard de Belleville, qui avait pour caractéristique, outre un très bon travail plastique et une attention portée à la forme et au détail, une volonté de créer une sorte de poche spatiale, c'est à dire de faire en sorte que l'espace publique du boulevard et de la rue se replie dans l'intérieur même du bâtiment et devienne ainsi une sorte d'espace intermédiaire entre les espaces publics parisiens traditionnels, la rue, le boulevard, le trottoir et les espaces privés qui sont les logements.

C'était une oeuvre tout à fait remarquable. A tel point que, quand on a découvert la maquette exposée à l'Institut Français d'Architecture avant la construction de l'immeuble lui-même, on a su que l'on avait affaire à un travail exceptionnel, à un architecte qui ne se contente pas de fabriquer un bel objet mais qui veut le mener à un état de complexité et de perfection qui sort de l'ordinaire.

Le deuxième travail de Borel est un petit ensemble rue Oberkampf qui associe un bureau de Poste et des logements pour jeunes postiers. Là encore Borel a voulu prolonger l'espace public avec cette sorte de petit prolongement de la rue qui donne en

surplomb sur le jardin contigu à la Poste. L'ensemble est installé dans une parcelle très étroite et de forme peu facile à occuper.

Contrairement à l'idée reçue, Paris n'est pas de tout une ville haussmannienne homogène. Rue Oberkampf en particulier, dans le construit, on se trouve face à des parcelles de faubourg très profondes dans lesquelles sont installés à la fois de bâtiments d'habitation mais aussi de bâtiments industriels et, tout ceci, avec des orientations très anciennes et très diverses, liées au parcellaire. D'ailleurs tout près du bâtiment de Borel il y a un petit immeuble d'habitation avec une couverture en tuile, chose qui est très rare dans Paris et qui signale son ancienneté. Mais ce n'est pas tout. A côté de ces bâtiments d'habitation relativement pauvres mais qui ont beaucoup de charme et des ces anciens bâtiments industriels, on trouve en fond de la parcelle des constructions des années 60, assez médiocres. Or Borel a composé avec tout ça, a su composer avec ça, sans vouloir imposer un objet unique, bloqué sur les franges de la parcelle. Il a recréé un micro univers complexe avec des passerelles ouvertes, des escaliers, des coursives, des niveaux différents, des objets architecturaux à la géométrie contemporaine mis en rapport les uns avec les autres.

L'idée de fragmentation a été introduite dans l'architecture contemporaine française à la fin des années 70, par Portzamparc, dans l'ensemble des Hautes-Formes. Dans ce projet il avait refusé de faire un seul bâtiment, ou de reconstruire une sorte de pseudo-ilot haussmannien. Il a donc séparé son programme de manière de pouvoir produire plusieurs bâtiments. Là il s'agissait d'un programme d'habitation donc il n'avait pas de fonctions différents et il a toutefois choisi de séparer, de faire plusieurs bâtiments et de les rassembler autour d'un vide. De cette manière il a pu recréer une sorte de place intérieure, de vide intérieur et, en même temps aussi, une sorte de rue intérieure. Mais ces ne sont, ni une place traditionnelle, ni une rue, ni une cour haussmannienne, ni une rue corridor comme les dénonçait Le Corbusier, mais une rue ouverte latéralement. Son ilot, son ensemble de bâtiments, n'est pas un ilot fermé, haussmannien, comme c'était la tradition au XIX^e siècle à Paris mais, un ilot moderne, puisqu'il permet à la fois de retrouver l'esprit de la rue, tout en gardant une des conquêtes de l'architecture moderne, à savoir, faire des bâtiments qui ont 4 faces et qui ne sont pas liés par de mitoyens. La fragmentation, évidemment, peut aussi jouer avec des mitoyens, mais elle a été faite de façon délibérée par Portzamparc, à ce moment là, pour créer ce qu'il appelle de la ville "âge" 3. C'est à dire, la ville correspondante à notre époque qui n'est plus celle de la ville européenne constituée comme une sorte de tout organique, progressif, avec de bâtiments liés les uns aux autres autour d'un espace public en creux, ni celle de l'urbanisme moderne qui a créé des objets architecturaux autonomes sur un sol libre. Mais qui exprime une époque mixte où l'on doit composer avec ces deux réalités, ces deux "âges" de la ville et, en même temps, savoir tirer parti de toutes les conquêtes plastiques possibles.

Je pense que Borel a parfaitement faite sienne, cette manière de penser. C'est tout à fait évident dans son travail à la rue Oberkampf — quelques soient les critiques que lui ont été adressées, comme celle d'être peut-être un peu formaliste — où il travaille avec des objets autonomes et ces objets sont assemblés entre eux par des rapports d'échelle, de volumétrie, de telle sorte que ils n'ont pas l'air d'exister chacun pour soi, mais qu'ils composent au contraire un ensemble retrouvant, mais dans une langue de notre temps, le caractère du quartier composite, bizarre, de cette rue faubourienne qui est en périphérie de l'haussmannien pur et dur.

Voilà pour ce qui concerne l'idée de fragmentation. Idée que Portzamparc a mise en pratique dans presque tous ses projets. Dans la Cité de la Musique par exemple où il décomposait son programme selon les fonctions (salle de musique, salle d'étude, salle de concert, etc) ce qui lui permet de fabriquer des volumes exprimant leur destination, des sortes d'instruments de musique dont la forme est adaptée à leur emploi, et il les assemble par des parties communes: rues intérieures, patios. Son principe a été toujours le vide, le vide intérieur, le vide qui rassemble, alors qu'à l'époque du mouvement moderne le vide était privé de qualités, puisque l'objet architectural les contenait toutes comme une machine, un paquebot qui est autonome par définition.

Mais revenons à Borel. Borel, donc, appartient à une génération d'architectes qui s'approchent de la quarantaine et qui sont donc la génération d'après Portzamparc, Nouvel, Gaudin et Ciriani qui sont les architectes qui ont le plus marqué le panorama de l'architecture française à partir du début des années 80.

Ils ont évidemment, ces jeunes architectes, grandi dans un climat où l'architecture française, qui avait passé par un moment très critique dans le courant des années 60, était en train de reconquérir sa position sur la scène internationale. Ces jeunes architectes, donc, ont bénéficié du travail de cette génération qui a reconstruit les bases d'une architecture contemporaine possible au cours des années 70. Mais, évidemment, ils ont reçu cet héritage de manières très contrastées. Certains se placent plutôt dans une sorte de prolongement de ce qui a été créé par la génération précédente. Donc, ils ont réinterprété à leur manière ce travail qui les amenés à repenser le rapport entre l'architecture et la ville: à chaque fois ils ont développé des thèmes personnels. Parmi ceux-ci, je placerais Borel; Catherine Furet, un excellent architecte qui a travaillé avec Gaudin; ou un ancien élève de Ciriani comme Kagan. C'est une liste arbitraire, évidemment, il y aurait d'autres encore.

En revanche, certains jeunes architectes de la nouvelle génération ont plutôt cherché à s'affirmer contre la génération précédente en essayant de récupérer un certain néo-modernisme. Ils jouent avec des transparences, l'objet, la technologie, en étant attentifs au hightech, au deconstructivisme, etc. Ces architectes se sont placés en général derrière Jean Nouvel. Dominique Perrault qui construit la Grand Bibliothèque de France ou alors Odile Decq, tous deux anciens élèves de UP6 (Ecole d'architecture de Paris-la-Villette), s'inscrivent dans ce courant qui cherche ses sources dans l'air du temps, la mode et une esthétique "branchée". Ce qui, à mon avis, leur interdit d'atteindre le niveau d'exigence, éthique et esthétique, de Borel, Furet, ou Kagan.

page 94

La Ville en ses miroirs. Ou comment rendre la ville étrangère à elle-même Michel Vernez

Faut-il voir dans cet espace sans contour, que l'on nomme ville par habitude ou par commodité, un milieu insaisissable ou une idée fixe, une image? "Que de substances se fondent dans un si petit espace", s'étonne au XVIII^{ème} siècle Louis Sébastien Mercier. Le citadin y respire "des particules animées qui donnent à son cerveau ces vibrations qui enfantent la pensée." (1) La ville est demeurée un lieu de dissémination et de création autant que de perte, de malheur. Autrefois serrée dans une enceinte, elle est devenue si abondante, s'est épanchée si largement qu'elle est désormais partout. Ayant annexé tous ses dehors, elle pourrait bien perdre jusqu'au souvenir de sa localité et perdre son identité. Mais sa généralisation modifie déjà sa nature et

menace sa forme. D'abord destiné à freiner son développement, puis à le réguler, le plan est maintenant responsable de son effacement. C'est comme vecteur des rationalités nivélitrices qu'il l'affranchit de son territoire natif et la dissout dans l'anonymat de sa géométrie. Il la schématise, s'efforce de la mettre en abîme, parvient à convertir son espace accidenté en espace propre, intemporel et utopique. Livré à pareille entreprise de réduction graphique, le fait vivant devient objet. "Ne serait-ce pas la volonté de système qui se dissimule sous le concept "objectif" en apparence d'objet scientifique?" demande Henri Lefebvre dans "La Révolution Urbaine". (2) Le système cherché constitue son objet en se constituant. Après quoi, l'objet constitué légitime le système. Attitude d'autant plus inquiétante que le système considéré peut se vouloir "pratique". Et il est vrai que l'urbanisme s'attache à faire de la ville à la fois l'illustration d'un système et la preuve de son bon fonctionnement. Fort de ses origines institutionnelles, il l'enferme dans la double projection d'un passé opaque et d'un futur incertain sur une surface traitable.

La fiction contre l'histoire

A l'honneur dans la déconfiture, la ville était offerte en spectacle au Centre Georges Pompidou. Une vaste exposition dédoublée la montrait sous deux aspects contraires: un aspect impersonnel et un aspect grimaçant. Entre eux, c'était le jour et la nuit. Mais un même but les rapprochait: donner à voir un motif et non un phénomène. Motif de satisfaction pour les architectes, la ville devenait un motif de mécontentement pour les peintres.

La ville peinte semblait réagir contre la ville planifiée. Et leur oubli commun de la ville réelle, loin de les rapprocher, exacerbait leur antagonisme et l'obscurcissait. Il aurait fallu mettre celle-ci en présence de celle-là pour apprécier leur différence et en tirer quelque enseignement. Faute de références et d'explications, la double exposition froissait l'histoire sans jamais s'y engager. C'est en silence et sur un mode plutôt énigmatique que peintures et plans témoignaient de l'évolution de notre culture urbaine. Présentées comme des pièces de collection, privées d'assises et de perspectives, les "œuvres" réunies ne parlaient que d'elles-mêmes et de ceux qui les ont produites. Utilisées comme des "documents", peut-être auraient-elles été jugées indignes d'un musée d'art et attentatoires à la morale de l'architecture, qui prétend plus que jamais reposer sur le désintéressement.

Une collection aussi abondante et variée de projets sans histoire débouante et profane, mais réjouissait l'architecte, ou au moins le confortait dans les convictions de sa discipline. Et la raison en est simple: un projet infère le futur d'une ville de la représentation qu'il en donne, et non de l'observation de son état présent. Il ne décrit rien, n'interprète guère mais anticipe souverainement. Ses conjectures rabattent le temps sur un perpétuel avenir qu'il se réserve de concevoir. L'architecte ne peut se défendre, explique Mona Ozouf à propos de Claude-Nicolas Ledoux, (3) de voir en tout paysage un site à bâtir et n'a de cesse qu'il ait amené ses virtualités à l'existence. Un désir irrépressible d'architecture convertit sa perception du monde en projection. Mais la virtualité du projet, c'est aussi le possible exilé dans un perpétuel avenir. La confusion des temps coïncide chez l'architecte avec la confusion de la réalité et de la fiction. Cette confusion est essentielle au projet. Elle conditionne toute préhension architecturale du territoire.

Ville immédiate et ville captive

La singulière faculté de "dessiner la ville" repose sur l'illusion, légitimée par l'usage, qu'elle ne fait qu'un avec ses représentations. C'est cette illusion qui

permet au "savoir optique" de l'urbaniste de surmonter ses désordres. Elle, encore, qui explique et justifie que le tiers absent de notre grande exposition ait été la ville elle-même. Elle, enfin, qui confère aux plans d'urbanisme exposés un pouvoir d'attraction inversement proportionnel à leur pouvoir d'occultation. Figures spectrales, ces plans détournent délibérément l'attention de la ville immédiate et la retiennent captive. De sa réalité foisonnante et turbulente, ils ne conservent que les éléments les plus évidents: les repères minimaux exigés par la vraisemblance. Le plus souvent, ils absorbent les irrégularités de son paysage, ses traits fugitifs et permanents, obscurs et distincts, toutes informations qui rendraient possible une identification. Mais qui dit information dit surprise, variété croissante, désordre d'où pourrait naître "une nouvelle intelligibilité, une nouvelle redondance, un autre ordre momentané et plus complexe", prévenait Henri Lefebvre en 1970. (4) Et l'urbanisme ne peut calmer le jeu urbain qu'en le simplifiant, en le privant de sa liberté créatrice. Le silence et la rigidité des plans sont inséparables de leur "somptuosité". Ce sont, à proprement parler, des monuments de superstition appelés à retenir le temps qui passe. "Limiter l'urbanisme à l'art du traceur de plans serait livrer le destin des villes à de purs concepts linéaires", peut-on lire dans "Introduction à l'urbanisme" rédigée par Marcel Poète en 1929, en pleine crise de la démocratie européenne. Et qu'on ne me dise pas que la connaissance du passé n'a point d'utilité pratique", poursuit-il. "La simple étude des conditions et manifestations actuelles d'existence de la cité est insuffisante, car, faute de points comparatifs, de repères dans le passé, on ne peut s'orienter vers l'avenir. Tout tient à tout. La physionomie d'une ville en exprime le caractère". (5) Ravi au temps la ville en péril implique, outre une rare volonté de puissance, une véritable religion de la transparence et l'aveuglement qu'elle prescrit.

Transgresser l'espace usuel

Comme à un sacrifice rituel, il est demandé au plan d'urbanisme de réconcilier la cité et de restaurer son intégrité perdue. Par la magie de l'épure s'efface toute différence entre l'individuel et le collectif, l'éphémère et l'immuable, le singulier et l'universel. Ce que l'exposition exhibait clairement, c'est que le remède architectural aux contradictions de la ville peut devenir plus intolérable que l'effet de ces contradictions, les disparates et la confusion. L'urbanisme conjure les symptômes d'un mal sans lui porter remède. Et d'aucuns auront compris que ce mal est l'histoire elle-même et la ville son symptôme.

Pour les architectes des années 30, planifier la ville, c'est la dissoudre ou la rendre à jamais virtuelle. Témoin de la dérive visionnaire de l'urbanisme, Marcel Poète inculquait à ses étudiants architectes et ingénieurs le sens de l'observation. A rebours des avant-gardes, il voulait que "la science des villes" ne repose que sur des faits bien constatés. Mais, en dépit de la régularité monotone de leurs plans, les villes spontanées ou "volontaires" sont plus spectaculaires que les villes façonnées par les temps. Leur beauté abrupte résulte d'une transgression de l'espace usuel. Accumulés sur les panneaux de l'exposition, leurs plans communiquaient au visiteur un sentiment de déréliction proche de la solitude. Quelle différence entre l'admiration ennuyée que commande un plan d'urbanisme et la curiosité suscitée par le paysagesans cesse renouvelé de la ville progressive! D'un côté, on fixe un mandala de l'autre, on déchiffre un palimpseste où se croisent un nombre infini de souvenirs et d'aspirations. Le trait sans repentir de l'urbaniste lutte en vain contre les traces du promeneur. "Le parler des pas perdus" (6) l'emporte sur les prescriptions muettes du plan. La ville donnée maintient ses nouvelles architectures dans le visible en les arrimant à d'autres architectures appartenant à d'autres temps. Il y a cent ans, le plan

régulateur de Barcelone dessiné par l'ingénieur Cerda se laissait subvertir par les créations d'Antonio Gaudi pour le salut de cette capitale. A la même époque et à Paris, Hector Guimard déréglait utilement les alignements du Préfet Haussmann. Depuis les années 50, un groupe d'architectes se réclamant de l'Art Nouveau tente avec succès de sortir de leur léthargie les longues artères de Turin. Nous en reparlerons ici même avant longtemps.

Le refus ou l'attente du voisinage

Le probable et l'improbable voisinent dans notre exposition. A quelques pas des très civiques plans d'extension d'Amsterdam et de Cologne dessinés par Berlage et Stübber, triomphante des "visions" tyraniques de Ludwig Hilberseimer, Le Corbusier ou Libera, peu différentes de l'image offerte par quelques unes de nos banlieues aux automobilistes venus d'ailleurs.

Pareils projets dilats sont presque nécessairement bornés. Ils ne peuvent tolérer ni altération, ni prolongements, à la différence de projets plus modestes, mais plus soignés, qui vivent dans l'attente ou la reconnaissance d'un voisinage.

Ainsi des projets d'architectes aussi différents que Schmitz, Berlage ou Horta et, maintenant, Bohigas, Siza, Gaudin, Grumbach et même Nouvel. Envelopper la création architecturale et le déjà-là de la ville dans une même considération devrait relever de la plus élémentaire civilité. A l'ignorer, l'urbanisme se condamne à un isolement grandissant. Discipline spécialisée, il s'exerce en dehors de tout consentement démocratique. A mi-chemin de l'art et de la technique, il énonce ses doctrines, développe ses projets, dans une sorte de désert culturel.

Quelques mises en garde

Sans doute pour infléchir l'esprit de l'exposition, les auteurs qui semblaient parrainer son catalogue, abondent dans ce sens. Se référant au doute méthodique cultivé par Descartes, Hubert Damisch se demande si la ville est "le résultat des vicissitudes du temps ou le fruit d'une volonté délibérée qui ne saurait être le fait que d'un seul ou de quelques-uns". (7) Il constate avec une nuance d'ironie que la ville est devenue un "modèle" par le biais de l'architecture, et plus encore, "un cadre de pensée privilégié, au regard de l'histoire comme à celui de la raison", pour une philosophie dont le dessin constructif était avéré, et qui visait avant tout à "rejeter la terre mouvante et le sable pour trouver le roc et l'argile" (René Descartes), afin de bâtir sur des fondations assurées.

L'indifférence de la ville dessinée à l'histoire culmine avec la naissance de l'urbanisme à la fin du XIX^{ème} siècle. Des 1867, cette discipline "autonomiste" postule sous la plume de Cerda "une maîtrise complète du fait urbain".

L'urbanisation est-elle synonyme de production de ville? s'interroge Françoise Choay. (8) La ville serait devenue "le mot alibi des clans d'urbanistes, d'aménageurs, d'architectes, d'administrateurs, de sociologues qui la scrutent, l'auscultent et/ou prétendent lui donner forme". A la "déréalisation" induite par le graphisme des urbanistes, elle oppose l'"intersomaticité" qui fonde l'urbanité. Et de citer Adolphe Loos à l'appui de son raisonnement: "Par la faute de l'architecte, l'art de bâtir s'est dégradé, il est devenu un art graphique". Quant au préfacier Joseph Ramoneda, il voit dans les œuvres sélectionnées par les commissaires "l'illustration du désenchantement d'un siècle "où, à l'image de Yahvé, on a choisi tant de fois de détruire ou d'enfermer la ville qui résistait". (9) Comme Hubert Damisch et Françoise Choay, il mesure la distance qui sépare la "parfaite idée de ville" de la "ville autre" et incertaine de ses fins. Dans un de ses rares textes nostalgiques, Borges la pressent dans "l'autre rue, celle qu'on ne foule jamais", dans "l'ultérieur, le différent, le latéral, le quartier que nous ignorons et que nous aimons". (10)

Où les images deviennent des êtres réels

Si l'on avait du déduire le parti intellectuel de l'exposition du choix et de la disposition des œuvres présentées, il serait apparu qu'elle voulait célébrer l'urbanisme comme art spéculatif et ses travaux graphiques comme curiosités esthétiques. Est-ce parce que "la théorie de la ville est devenue impossible" qu'Alain Guiheux, son commissaire, mobilisait les séductions du plan mais négligeait ses attendus ? (11) L'exposition agissait sur le visiteur comme une "miraculeuse" et perpétuelle apparition. La ville feinte, sans passé ni lendemain, répondrait-elle mieux que la ville sensible mais périmée aux aspirations d'une société sans lieu mais non sans urbanité ?

Si la ville à venir ne devait qu'une apparence — une vue de l'esprit — rien ne s'opposerait à ce que les urbanistes la conçoivent de toute pièce comme un nouméne. Pure "production intellectuelle" et picturale, elle relèverait d'un jeu à la fois innocent et cruel. Cité contre toute attente comme témoin à décharge, Guy Debord pousse plus avant le raisonnement: "là où le monde réel se change en simple image, les simples images deviennent des êtres réels". (12) C'est bien dans cette optique que l'exposition substituait à la ville transitoire un répertoire de projets achevés et détachés dans lequel l'urbaniste, que rebutent les affres de la négociation, était invité à puiser son inspiration.

Mémoire et projet

En rabattant la ville agitée sur un plan, on la prive de son actualité mais aussi on l'apaise et on la clarifie. Délignée du vivace aujourd'hui, elle offre "le spectacle de la fabrication de sa propre archéologie" qui peut instruire les gens de l'art.

Encore que dans cette archéologie, les édifices fragmentés et imbriqués ne puissent se déployer sur un mode muséal et didactique. Le temps les a réduits, enfouis et stratifiés. "Paris" — écrit Victor Hugo en 1867 — "a des couches d'alluvions, des alvéoles de seryngue, des spirales de labyrinthe. Disséquer cette ruine à fond semble impossible. Une cave nettoyée met à jour une cave obstruée. Sous le rez-de-chaussée, il y a une crypte, plus bas que la crypte une caverne, plus avant que la caverne un sépulcre, au dessous du sépulcre le gouffre". (13)

Si la ville dessinée est par essence superficielle, comme sa sœur sans contrainte la ville radieuse, la ville historique est en revanche vertigineuse. Elle existe dans la profondeur de son passé et par elle, doit son ascendant à une mémoire verticale qui articule le visible et l'invisible. Son existence antérieure et enterrée supporte en effet une existence aérienne et quotidienne. Fellini le montre à loisir dans son film sur Rome: les catacombes et autres souterrains appartiennent au passé vivant de cette ville comme à l'inconscient collectif de ses habitants. Ils stimulent son paysage et confortent son identité. Bonnes et mauvaises rencontres sont esquivées, les inégalités du paysage urbain corrigées, et ses ambiguïtés innombrables impitoyablement levées.

De la ville comme exposition d'architecture

Est-ce par crainte du compromis, Alain Guiheux voit dans le "Musée d'Art" un "modèle de l'urbain". Peut-être regarde-t-il la ville comme un jeu de construction ou bien encore une vaste "installation". Nul doute qu'une rue aménagée comme une galerie d'exposition serait un spectacle attrayant: les façades et les vitrines défileraient sous le regard ébahi des passants devenus passifs. Mais pour l'heure, la ville déborde la capacité de l'esprit à la réduire à un schéma. Elle demeure, selon le poète Yves Bonnefoy, "le creuset au fond duquel le fait d'être paraît à nu" (14), alors que sur la scène de la "ville-concept", ce fait est ramené à un acte de figuration. La "rue

archéologique" conçue par Charles Garnier pour l'Exposition Universelle de 1889 (15), la "rue des Nations" sa voisine, ou "le vieux Paris" reconstitué par Robida pour l'Exposition de 1900, se visitaient comme des musées de plein air.

De nos jours, pareille mémoire artificielle est mise en œuvre, il est vrai, dans quelques parcs d'attraction et de nombreuses Villes Nouvelles soucieuses de donner le change. Le nouveau centre de Saint-Denis, Marne-la-Vallée ou Euro-Disneyland sont bien des villes expositions. Leurs architectures suggestives simulent, ici, un centre défunt, là, une station de villégiature, ailleurs, un pays de cocagne. Dans tous les cas, il s'agit de mettre en œuvre une idée vacancière du bonheur pour tromper l'ennui de l'exil. Afin que leurs hôtes s'approprient la fiction salvatrice, on doit les persuader que tout n'est qu'affaire de décor. Mais pareille industrie de la nouveauté égalera-t-elle jamais en invention l'art du temps ?

Disons de surcroît que, pour un architecte intégriste, s'aider du passé dans l'élaboration d'un plan d'urbanisme est immoral, que ce passé soit conservé dans la pierre ou par le livre.

Tout ce qui a lieu sans l'aveu du projet est perçu comme une menace. La croyance en l'existence d'une pensée formelle de l'urbain peut en revanche fortifier la détermination de l'architecte. Elle le pousse à déceler dans la ville sédimentaire les susceptibles signes d'une composition transcendante de légitimer ses propres plans et la violence requise pour leur exécution.

Le pouvoir de la transparence

C'est en cultivant son immunité qu'un projet gagne en autorité et parvient à soumettre la ville. A l'unicité du lieu qu'il prend pour cible, il doit pouvoir objecter l'universalité de son dessein. L'exposition d'Alain Guiheux contribue à protéger les "pleins pouvoirs" de l'architecte en lui épargnant la vue d'une réalité trop singulière. Pour le retenir dans le sanctuaire de sa discipline, il lui offrait "les solutions et les projets non réalisés de ses prédécesseurs, des desins et doctrines légues par le siècle..." (16) En allant de la peinture à l'architecture, le visiteur assistait à une métamorphose éloquent: "La profondeur des perspectives augmentée par la pensée des drames qui y sont contenus" (17), se transmuait en figures planes, interchangeables et intangibles. Sous le regard ébloui ou consterné du visiteur, la ville basculait dans la fiction.

Sans doute conscient de l'excessive raideur de son raisonnement, Alain Guiheux tente de l'assouplir en se référant à Walter Benjamin. La ville souhaitée n'est plus un musée, mais un "intérieur dont le décor égalerait ou dépasserait en valeur celui d'un salon bourgeois". Vain recours, puisque l'"intérieur" est pour Walter Benjamin une métaphore et non un modèle. Pour lui, comme pour Heine ou Baudelaire, son auteur de prédilection, la ville est bien plus qu'un spectacle d'architecture, c'est un théâtre sans relâche où le flâneur est à la fois spectateur et acteur. Dans la rue en mouvement, il saisit la nouveauté au vol frôle un inconnu, son semblable, emboîte le pas à une beauté fugitive. L'architecture? Ce sont des verrières et des vitrines, des portes cochères et des terrasses de café. Point d'architecture en soi et pour la seule contemplation. L'unique intérieur qui fasse écho à une galerie de musée, c'est le salon cossu où l'on se retire à heure fixe, au milieu d'un décor figé, suivant un rituel connu du promeneur qui abandonne la rue pour pénétrer avec respect dans un musée ou une église.

Penser la ville avec circonspection

Refuser que la non-ville ou l'anti-ville phagocyte la ville "ayant un bruit de multitude" implique que l'on reconnaisse cette dernière pour ce qu'elle est: "un lieu de rencontres sans lequel il n'y a pas d'autres rencontres possibles dans des lieux assignés". (18) Parmi ceux-ci, n'en déplaise à

Alain Guiheux, il y a les salles d'exposition où l'image requiert l'attention exclusive du visiteur. Faut-il lui rappeler qu'une rue, aussi belle soit-elle, ne manifeste pas son existence par la seule vertu de son architecture. "Organisme inerte, elle a besoin d'être habitée et parcourue pour acquiescer une âme", écrivait en 1908 Emile Magne, qui ajoutait: "Reflet d'humanité, elle adopte, dans la collectivité urbaine, l'attitude que lui communiquent ses habitants et ses passants". (19)

Contrairement à Alain Guiheux qui le cite et la préface, Colin Rowe connaît l'incapacité des architectes à "mettre en œuvre les processus complémentaires d'anticipation et de rétrospection". Il écrit dans "collage-city" qu'"aucune tentative de supprimer l'un en faveur de l'autre ne peut réussir durablement". (20) Après bien d'autres écrivains, il nous invite à penser la ville avec circonspection, non comme un ensemble rigide et unitaire, mais comme un paysage instable et composite, un authentique "théâtre de la mémoire".

Si tant est que le projet architectural veuille sauvegarder son identité, il doit prêter attention à ses moindres irrégularités. Nous aimerions qu'elle se construise au fil du temps, sans considération pour les "joies essentielles" qui sont le point de mire de tout urbanisme ravageur. La mobilité hasardeuse des citadins, le légendaire de leurs dérives façonent plus sûrement cette identité que les décrets arbitraires de l'architecture.

Legendas

Jean, Eugène, Auguste Atget

Né en 1856 à Libourne, mort à Paris en 1927. Successivement acteur et peintre, il devient photographe dans les dernières années du XIX^{ème} siècle. Comme tel, il pourvoit des peintres de Montparnasse en sujets pittoresques. En trente ans, il constitue une collection de plusieurs milliers de clichés sur Paris. C'est en 1926 qu'il rencontre Bérénice Abbott qui contribuera à le faire connaître dans le monde entier.

Les frères Séeberger

Jules (1872-1932), Louis (1874-1946) et Henri (1876-1956) Ils appartiennent à une famille bavaroise qui s'établit à Paris en 1890. L'aîné, Jules, vient à la photographie en 1901 à l'occasion d'un concours organisé par le mensuel "Lecture pour tous". Dès avant la 1^{ère} Guerre Mondiale, les trois frères entreprennent de photographier les villes de province en vue d'éditer des cartes postales. Simultanément, ils font de la photographie de mode et réalisent des reportages sur les sujets les plus divers. En 1914, ils deviendront photographes de guerre. Leurs photos de ville ont été, pour la plupart, recueillies par les Archives photographiques du C.N.M.H.

Citations

Chaque citoyen à son berceau, a droit à sa nation toute neuve, à une nation de l'époque, du jour. Il est un immigrant dans une colonie qui se doit d'être toujours nouvelle. Il est fondé à y trouver ce qu'offre toute colonie, l'espace, l'imagination, l'espoir. Au citoyen français, on se contentait de repasser un vieux pays où l'enfant devait prendre dès ses débuts des habitudes de vieillard et des précautions de retraité.

Jean Giraudoux, L'urbanisme, 1946

L'ordre interdit dans une large mesure les fumées, les forêts, les voyages. Désirer l'ordre de façon systématique, c'est désirer la clinique, le devoir de vacances, l'uniforme et la mort. Car le plus bel ordre est l'ordre de la Mort. Il n'y a d'ordre que dans les alphabets, les règles grammaticales, les souvenirs et les cimetières.

Léon Paul Fargue, Plaidoyer pour le désordre, Paris, 1946

La géométrie est le moyen que nous nous sommes donné pour percevoir autour de nous et pour nous exprimer.

La géométrie est la base.

Elle est aussi le support matériel des symboles signifiant la perfection, le divin. Elle nous apporte les satisfactions élevées de la mathématique.

Le Corbusier, Urbanisme, réimpression de 1966

Je me jette dans la rue, dans cette eau bienfaisante qui sommeille entre des berges à fenêtres. Eau fraîche d'une rue de Paris où l'on se mêle aux reflets, eau plus pure que dans n'importe quelle ville du monde, eau réconfortante, source miraculeuse, d'où jaillit un mélange de courage et d'espoir.

Léon Paul Fargue, Haute solitude, Paris, 1941

Le bon sens est capable de se ressaisir quand vient la bataille violente de la reconstruction. Le vrai problème: vivre aujourd'hui ! trouvera sa solution, dans un effort intense de toute le pays et la participation passionnée de ceux qui en seront responsables: les architectes devenus urbanistes. Ce sera à nouveau des tracés sur du papier, à nouveau des plans. Mais, cette fois-ci, du travail avec des vues claires.

Le Corbusier, Manière de penser l'urbanisme, 1946

1
L S Mercier Tableau de Paris Amsterdam 1783, Tome 1, préface

2
Henri Lefebvre La Révolution urbaine Paris, 1970

3
Cf. Mona Ozouf Architecture et urbanisme: l'image de la ville chez C.N. Ledoux annales, volume 21, 1966

4
H. Lefebvre, op cit

5
Marcel Poëte Introduction à l'urbanisme Paris, 1929

6
Cf Michel de Certeau L'invention du quotidien, 1. Arts de faire. 3^{ème} partie, pratiques d'espace Paris, 1990

7
Hubert Damisch Fenêtre sur rue dans La ville. Art et architecture, Paris, 1994

8
Françoise Choay Le règne de l'urbain et la mort de la ville dans La ville. Art et architecture, Paris, 1994

9
Josep Ramoneda Qu'est-ce que la ville ? dans La ville. Art et architecture, Paris, 1994

10
Citée par Cristina Grau dans Borges et l'architecture Paris, 1993

11
Alain Guiheux Tract pour une ville contemporaine somptueuse dans La ville. Art et architecture, Paris, 1994

12
Citée par Alain Guiheux

13
Victor Hugo Paris-guide tome 1, introduction, Paris, 1867

14
Yves Bonnefoy préface au Baudelaire de Claude Pichois et Jean-Paul Avicé, Paris, 1994

15
Cf. Michel Vernes La leçon d'architecture de Monsieur Garnier Archicrédé, n° 249, Paris, 1992

16
Alain Guiheux, op cit

17
Charles Baudelaire Peintres et aquafortistes article paru dans la revue Le Boulevard. le 14 sep 1862

18
H. Lefebvre, op cit

19
Emile Magne L'esthétique des villes Paris, 1908

20
Colin Rowe et Fred Koetter Collage city Paris, 1994

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

Conselho editorial
 Álvaro Cunha
 Anne Marie Sumner
 Áurea Pereira da Silva
 Luis Espallargas Gimenez
 Luis Fernando Campanella Rocha
 Marco do Valle
 Margareth da Silva Pereira
 Maria Beatriz Camargo Aranha
 Silvana Barbosa Rubino
 Sophia da Silva Telles

Fotolito
 Intek
Gráfica
 Pontifícia Universidade Católica de Campinas

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

Agradecimento
 Agradecemos a atenção e a gentileza das bibliotecárias da Fauusp, em especial de Eliana de Azevedo Marques, que muito nos tem auxiliado na pesquisa de documentação.

Aos colaboradores
 A **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 dos juízos expressos pelo autor.

Informações e colaborações devem ser remetidos para

revista óculum
 Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Puccamp
 Rodovia D Pedro I
 km 136 Campus I
 13020-904
 Campinas SP Brasil

Pedidos de aquisição
 devem ser feitos pelo
 Tel 011 288 8950

Reprodução
 Permitida a reprodução somente com aprovação expressa do Conselho Editorial da **óculum**

óculum 5/6 foi publicada em maio de 1995 e teve uma tiragem de 2000 exemplares

óculum 5/6

óculum 1
 agosto 1985 *esgotada*

Entrevista com
 Éolo Maia, Sylvio de Podestá e Maria Josefina de Vasconcelos
Casa de bonecas
 Marcos Ernido Fonseca
Coluna TGI
 Paulo Sérgio Dias Ferreira
Vórtice
 Marco do Valle
Projeto Danceteria Fábrica de Areia
 Alunos Faupuccamp
Arquitetura de Roberto Scatena
 Redação
Madona de Kotdzko
 Ricardo Marques de Azevedo
Do projeto enquanto catarse
 Marco Antonio Tabet
Walter Benjamin
Fisionomista da metrópole moderna
 Willi Bolle
As muralhas invisíveis da metrópole moderna
 Nicolau Sevckenko
Luzes da cidade
 Alcyr Lenharo

óculum 2
 setembro 1992

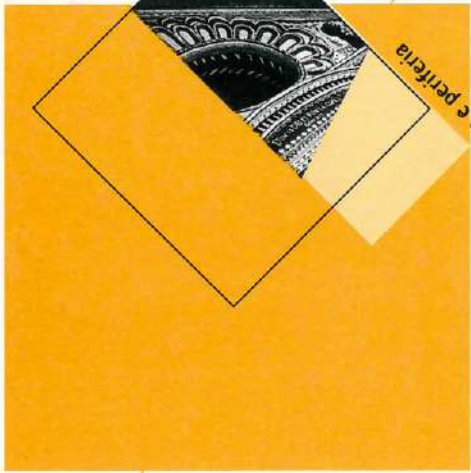
Oscar Niemeyer Técnica e Forma
 Sophia S Telles
Gregori Warchavchik
Introdutor da arquitetura moderna no Brasil
 Agnaldo Aricê Caldas Farias
A arquitetura e o rapto do significado
 Anne Marie Sumner
Flávio de Carvalho
O arquiteto modernista em 3 tempos
 Rui Moreira Leite
Arquitetura de cinemas em São Paulo
 Renato Anelli
O primitivismo modernista em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp
 Abílio Guerra
Processos de apagamento em escultura
 Marco do Valle
Identidade nacional e estado no projeto modernista
 Carlos Alberto F Martins
Gilberto Freyre e Lúcio Costa, ou a boa tradição
 Silvana Barbosa Rubino

óculum 3
 março 1993

Tendências do urbanismo na Europa
 Nuno Portas
Visões que se desdobram
Vision's unfolding
 Peter Eisenman
Depoimento de um arquiteto italiano
 Giancarlo de Carlo
A indisciplina arquitetural
L'indiscipline architecturale
 Christian Girard
Um congresso que marcou época
 Gregori Warchavchik
documento histórico
Arquitetura é arte e ciência
L'architecture est un art et une science
 Rino Levi
documento histórico
Rino Levi
Arquitetura como ofício
 Maria Beatriz de C Aranha
A linha do horizonte
 Mário Henrique S D'Agostino
A imanência da ordem
 Marcos Tognon
Arquitetura pequena
 Luis Espallargas Gimenez

óculum 4
 novembro 1993

O olhar do estrangeiro
Le regard de l'étranger
 Gérard Monnier
À deriva
Introdução aos situacionistas
 Carlos Roberto M de Andrade
Textos da internacional situacionista
 1
Formulário para um novo urbanismo
Formulaire pour un urbanisme nouveau
 Gilles Ivain
 2
Teoria da deriva
Théorie de la dérive
 G-E Debord
 3
O urbanismo unitário no fim dos anos 50
L'urbanisme unitaire a la fin des années 50
 Anônimo
 4
Nova Babilônia
New Babylon
 Constant Nieuwenhuis
Opacidade e situação
 Anne Marie Sumner e equipe
Correspondência
 Bernard Cier e Nelson Kon
Projeto para Palmanova
 Grupo de Veneza
Espaços livres públicos na cidade
 Vladimir Bartalini
A condição de deserto
 Marco do Valle
Arquitetura urbana
Cidade funcional, cidade figurativa
 Carlos Eduardo Comas
Prestes Maia
O sentido do urbano
 Samuel Kruchin



oculum 5/6 centro periferia

