

FORMA E FUNÇÃO NO PROJETO URBANO DE PRAÇAS: JACOB JAVITS PLAZA, NOVA YORK

SHAPE AND FUNCTION IN THE URBAN DESIGN OF SQUARES: JACOB JAVITS PLAZA, NY

Luciana Monzillo de Oliveira*

RESUMO

A relação entre forma e função, com o conseqüente equilíbrio ou predominância de uma ou de outra, nos diferentes campos de atuação dos arquitetos, designers, paisagistas e urbanistas, tem sido tema explorado e vinculado às definições do moderno e do pós-moderno. O presente artigo usa um dos elementos da morfologia da paisagem urbana, o espaço livre de edificação, para traçar um paralelo entre a arquitetura paisagística e o campo da arte escultórica, com o objetivo de discutir como a relação entre forma e função pode influenciar a apropriação do espaço para uso público. O objeto do estudo de caso é a Jacob Javits Plaza, em Nova York, e o processo de transformação de sua paisagem urbana após implantação de diferentes projetos, desde 1967. Os procedimentos metodológicos empregados incluíram leitura e descrição formal das linhas compositivas das intervenções, a partir do redesenho das implantações dos projetos realizados no local, levantamento e análise dos dados secundários – compostos por textos sobre a praça e declarações dos autores dos projetos e identificação das linhas projetuais segundo relações estabelecidas com os conceitos de Rosalind Krauss, Anthony Vidler, Silvio Macedo e Franco Panzini. Os resultados obtidos demonstram que a relação de equilíbrio ou desequilíbrio entre forma e função no projeto dos espaços livres, relação esta decorrente da adoção de uma linha projetual moderna ou pós-moderna, tem impacto direto na leitura semântica da composição da paisagem urbana e, conseqüentemente, pode influenciar e determinar a identificação coletiva e a apropriação dos espaços públicos pela população.

Palavras-chave: Espaço público. Paisagem Urbana. Forma. Função. Linha Projetual.

ABSTRACT

Within the different fields of architects, designers, landscape designers and urbanists, the relationship between shape and function of spaces, with the subsequent balance or prevalence of either one of the terms, has been explored and linked to definitions of modern and postmodern. The present article uses one of the elements of urban landscape morphology, the construction-free spaces, to make a comparison between the field of landscape architecture and the field of sculptural art, in order to discuss how the relationship between shape and function can influence the adoption of spaces for public use. This research case study is the Jacob Javits Plaza, in New York, and its urban landscape transforming process after different designs have been implanted since 1967. The methodological procedures included reading and formal description of the composition lines of the interventions from the redesigning of the proposals carried out at the plaza, survey and analysis of secondary data. These were composed of texts about the square and observations made by the designs' authors, as well as identification of the design lines according to connections established with the concepts stated by Rosalind Krauss, Anthony Vidler, Silvio Macedo, and Franco Panzini. The results show that the equilibrium or imbalance relationship between shape and function in the design of construction-free spaces, a consequence of choosing a modern or postmodern design line, has a direct impact on the semantic appraisal of the urban landscape composition and, consequently, can influence and determine the collective identification and adoption of public spaces by the population.

Key-words: Public space. Urban Landscape. Shape. Function. Design Line.

* Universidade Presbiteriana Mackenzie. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Rua da Consolação, 896, Prédio 9 - Consolação, São Paulo, CEP 01302-907
CV:<http://lattes.cnpq.br/4466485917049814>
E-mail: um.arquitetura@gmail.com

INTRODUÇÃO

Segundo Macedo (2012), para estudar e compreender a morfologia da paisagem urbana é necessário observar alguns elementos articuladores: o suporte físico (que define a base da estrutura urbana, expressa pela relação entre o relevo e as formas de parcelamento do solo), os volumes urbanos (todos os volumes construídos), os espaços livres sem edificações (ou espaços abertos, pelos quais a vida urbana flui) e os seres vivos.

O presente artigo selecionou o espaço livre de edificação como um dos elementos da morfologia da paisagem urbana para desenvolver uma investigação sobre a relação entre o projeto de arquitetura paisagística e o usuário do espaço.

Macedo utiliza o termo arquitetura paisagística para denominar a ação de projeto, a partir de um processo criativo, que responde a uma demanda social específica, com a intenção de “qualificar ambiental, estética e funcionalmente, um espaço livre determinado que pode, de acordo com a escala do projeto, ter um significado complementar ou estrutural em relação ao espaço” (MACEDO, 1999, p.14). A diferença entre o caráter estrutural e o caráter complementar refere-se ao grau de atuação sobre o espaço preexistente. No primeiro caso, de caráter estrutural, o espaço preexistente é totalmente alterado e no segundo caso, de caráter complementar, mantém-se a estrutura espacial original do espaço, mas propõe-se uma nova qualificação cênica e funcional.

A presente pesquisa investiga, então, as linhas projetuais das intervenções realizadas em uma praça da cidade de Nova York, dentro do caráter complementar da arquitetura paisagística. Robba e Macedo destacam que a praça é um espaço público e urbano, e que seu caráter social é sua qualidade intrínseca:

A praça é um elemento urbano. Por ser um dos fragmentos do mosaico espacial que compõe a cidade, a praça está intimamente ligada às questões sociais, formais e estéticas de um assentamento. Não é possível falar sobre praças sem analisar o contexto urbano no qual estão inseridas. (ROBBA; MACEDO, 2002, p. 18).

Para categorizar as diferentes linhas projetuais da arquitetura paisagística, é necessário analisar diferentes aspectos, tais como, a composição formal dos elementos dispostos, a semântica da composição, as qualidades cromáticas e estéticas do ambiente, a materialidade, o design, as proporções e o uso. Dentre estes aspectos, a pesquisa objetiva discutir a relação entre os termos forma e função, como elementos da linha projetual adotada para o espaço livre de edificação, e a assimilação e a leitura desses dois termos pelos usuários.

A relação entre forma e função, seguida do consequente equilíbrio ou predominância de uma ou de outra, nos diferentes campos de atuação dos arquitetos, artistas, designers, paisagistas e urbanistas, tem sido tema explorado e vinculado às definições do moderno e do pós-moderno.

O objeto de pesquisa é o processo de transformação da paisagem urbana da Jacob Javits Plaza, em Nova York, em função de projetos implantados em diferentes intervenções desde 1967. A opção pelo estudo de caso único se justifica por ser considerado

um fenômeno que “representa uma circunstância rara ou exclusiva” (YIN, 2010, p. 76), como o caso deste espaço público existente, dramaticamente alterado em quatro momentos, em um período de tempo de pouco mais de quatro décadas: o projeto inicial inaugurado em 1967; a instalação da escultura *Tilted Arc*, de Richard Serra, em 1981; a remoção da escultura em 1989, após um processo turbulento e a instalação provisória de jardineiras e bancos para preencher o espaço; a implantação do projeto de Martha Schwartz, em 1997; e a execução do projeto atual de Michael Van Valkenburg, concluído em 2013.

Apesar da desvantagem causada pela impossibilidade de utilizar os resultados obtidos na investigação de um único objeto de análise, seja para comparação ou cruzamento de dados com outros fenômenos semelhantes, Yin (2010) reforça que o “caso único pode representar uma contribuição significativa para a formação do conhecimento [...] e até mesmo ajudar a focalizar as futuras investigações em todo um campo” (YIN, 2010, p. 71). Dentro desta visão de ampliação do conhecimento, este artigo tem como meta principal, portanto, contribuir para fazer os arquitetos paisagistas compreenderem e se conscientizarem de sua responsabilidade pelas decisões inerentes aos processos de projeto dos espaços livres sem edificações, por determinados ideais formais e funcionais que moldam espaços físicos, criam padrões e produzem experiências que podem afastar ou atrair os usuários.

A pesquisa é justificada pela necessidade de as cidades promoverem espaços livres, sem edificações, que possam ser utilizados dentro da premissa do espaço público, de ser um lugar de encontro da população:

A razão mais importante para o estudo do espaço público está ligada ao exercício da alteridade e da diversidade. É no espaço público que encontramos pessoas diferentes de nós. Uma maneira de definir a cidade, portanto, pode ser justamente a partir do convívio que ela proporciona. [...] Essa experiência de encontro com estranho em local público é a essência da civilidade, o conjunto de atos e regras que normatiza a convivência entre pessoas que não têm intimidade entre si (CALLIARI, 2016, p. 46).

Na investigação foram empregados os seguintes procedimentos metodológicos: seleção dos autores e do referencial teórico para subsidiar a pesquisa; leitura e descrição formal das linhas compositivas das intervenções realizadas na Jacob Javits Plaza, a partir do redesenho das implantações dos quatro projetos realizados no local; levantamento e análise dos dados secundários, compostos por textos publicados sobre a praça e declarações dos próprios autores dos projetos; identificação das linhas projetuais de cada proposta, segundo as relações estabelecidas com os conceitos de Rosalind Krauss, Anthony Vidler, Silvio Macedo e Franco Panzini.

LINHAS PROJETUAIS DA ARQUITETURA PAISAGÍSTICA

Linha projetual é a denominação empregada por Macedo (1999) para caracterizar os diferentes conceitos utilizados nos projetos da arquitetura paisagística bra-

sileira. Em sua pesquisa, o autor identificou três grandes linhas projetuais no Brasil: eclética, moderna e contemporânea.

Eclética – tem como característica básica o tratamento do espaço livre dentro de uma visão romântica e idílica, que procura recriar nos espaços a imagem de paraísos perdidos, de campos bucólicos ou de jardins de palácios reais, incorporando no seu ideário toda uma concepção pitoresca de mundo, típica da sociedade europeia do século XIX.

Moderna – tem como característica básica o abandono de qualquer referência aparente do passado imediato, adotando uma forte postura nacionalista, na qual a vegetação nativa é sobrevalorizada.

Contemporânea – Essas diretrizes [modernas] sofrem uma concorrência de novos posicionamentos que, direcionados, tanto por um viés ecológico como por tendência pós-modernista de utilização de antigos ícones do passado, possibilitam o surgimento de novas organizações para os espaços livres (MACEDO, 1999, p. 17 e 18).

Por sua vez, ao analisar a arquitetura da paisagem e dos jardins, Panzini (2013) verificou que, durante séculos, a evolução dos jardins apresentou categorias compositivas com formas fáceis de serem identificadas e catalogadas, mas que, segundo ele, “essa sequência ordenada de tendências projetuais foi completamente subvertida no século XX, que assistiu à sucessão, ao emparelhamento e à sobreposição de uma profusão de tendências diversas” (PANZINI, 2013, p. 573). Diferentemente de Macedo, que identificou uma sequência temporal nas linhas projetuais da arquitetura paisagística brasileira, para Panzini a questão não é tão nítida na arquitetura paisagística geral desde o século XX.

A dificuldade de identificação das linhas projetuais aprofundou-se, conforme observado por Vidler, com o “esfumaçamento crescente das distinções entre a pintura, a escultura e a arquitetura” (VIDLER, 2005 in SYKES, 2013, p. 244); aqui é possível também acrescentar a arquitetura paisagística, principalmente a partir das práticas artísticas como o *site-specific*¹ e a *land art*² que envolvem esculturas diretamente na paisagem.

A verdadeira ambiguidade entre a escultura e arquitetura surgiu, é claro, com a adoção modernista da abstração como linguagem formal de ambas. Enquanto a escultura representava a figura e a arquitetura, os estilos históricos, havia pouco debate sobre sua interface [...], até que o construtivismo e o neoplasticismo determinaram que as formas abstratas no espaço serviriam igualmente à arquitetura, à escultura, à pintura e às artes gráficas [...]. Mas hoje, as distinções parecem ter desembocado no território estreito do “uso” versus a “inutilidade” (VIDLER, 2005 in SYKES, 2013, p.245).

¹ O termo *site-specific* refere-se a uma obra de arte concebida especificamente para determinada localização e que tem uma inter-relação com a localização (TATE, 2016).

² *Land art* é a arte feita diretamente na paisagem, ao esculpir a própria terra ou fazer estruturas na paisagem usando materiais naturais, tais como rochas ou galhos (TATE, 2016).

Assim, tanto dentro das disciplinas da arte escultórica, da arquitetura ou da arquitetura paisagística, a abstração é um dos elementos atribuídos à noção de modernidade. No processo de entrelaçamento entre a arquitetura da paisagem e as outras artes, e da adoção da abstração como forma de linguagem projetual, Panzini (2013) destaca a precursora inglesa Gertrude Jekyll (1843-1932) e sua parceria com o arquiteto Edwin Lutyens. Além disso, o autor identifica a grande *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, realizada em Paris em 1925, como um marco histórico, pelos inúmeros projetos dos jardins entre os diversos pavilhões, apresentando desde espaços verdes manipulados como esculturas, utilização de novos materiais, como o vidro e o concreto, canteiros verdes com a vegetação aplicada de maneira livre até decomposições análogas às referências cubistas.

Nos Estados Unidos, a arquitetura da paisagem teve como representante da vinculação à arte moderna abstrata o paisagista Thomas Church (1902-1978), influenciado pela exposição parisiense ao introduzir motivos *art déco* em seus projetos, e ao “diluir, além disso, essas geometrias em uma linguagem compositiva mais orgânica e informal” (PANZINI, 2013, p. 611). Além de Church, pode-se também citar Garret Eckbo (1910-2000), Isamu Noguchi (1904-1988), e Dan Kiley (1912-2004).

Mas tanto Panzini (2013) como Macedo (1999) destacam a atuação de Roberto Burle Marx (1909-1994) como o “paisagista que buscou uma estreita relação com as artes modernas e usou materiais vegetais e minerais inéditos” (PANZINI, 2013, p.600), a partir do emprego de uma linguagem de formas curvilíneas e da flora tropical.

Em paralelo com o campo da arquitetura paisagística, mas associado a este, o campo da arte escultórica também passou por um momento de transformação. Rosalind Krauss (1984) afirma que, desde o final do século XIX, inicia-se um processo de rompimento e fracasso da lógica de monumento, até então intrínseca ao conceito de escultura, e esta, por sua vez, passa a apresentar:

[...] ausência de local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial (KRAUSS, 1984, p.132).

Krauss afirma que a escultura modernista se tornou uma condição negativa do monumento e que podia ser vista como “tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem” (KRAUSS, 1984, p. 132). Seguindo o mesmo processo de argumentação, a autora esclarece:

Ora, se esses termos são a expressão de uma oposição lógica colocada como um par de negativos, podem ser transformados, através de uma simples inversão, nos

mesmos polos antagônicos expressos de forma positiva. Ou seja, de acordo com a lógica de um certo tipo de expansão, a não-arquitetura é simplesmente uma outra maneira de expressar o termo paisagem, e não-paisagem é simplesmente arquitetura (KRAUSS, 1984, p. 132).

Ao identificar essa inversão, Krauss (1984) denominou-a de campo ampliado da escultura e apontou um grupo de artistas que passou a explorar tal campo, entre eles Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol Le Witt e Bruce Nauman. O novo posicionamento dos artistas já não pertencia ao quadro do modernismo, diante da ruptura caracterizada por uma nova fase, o pós-modernismo. Dentre os acima citados, cabe destacar o trabalho de Richard Serra, como representante desse campo ampliado da escultura de característica pós-moderna, e como o autor da obra *Tilted Arc*, instalada na Jacob Javits Plaza, em 1981.

No repertório do pós-modernismo, Panzini (2013) identificou que, entre os diferentes movimentos e personagens do século XX:

Desenvolveu-se também uma tendência projetual que tem como fio condutor a reutilização de fragmentos históricos e vestígios de paisagens culturais, da qual derivaram composições fragmentárias marcadas pela técnica da collage, do desenho por citações (PANZINI, 2013, p. 651)

A tendência de fundo historicista é uma oposição à abstração formal proposta pelas artes modernas e recupera traçados e imagens emprestadas de cenários passados, semelhante às definições apresentadas por Macedo (1999), ao explicitar as diferenças entre a linha projetual eclética, moderna e contemporânea na arquitetura paisagística brasileira.

Assim, observa-se que tanto nas linhas projetuais brasileiras – eclética e contemporânea –, quanto no pós-modernismo historicista norte-americano e europeu, a preocupação formal com o cenário sobrepõe-se às questões de uso. A contemplação se torna objetivo e premissa de construção da paisagem urbana.

JACOB JAVITS PLAZA E O PROJETO ORIGINAL

A Jacob Javits Plaza é uma área livre de edificações localizada no Centro Cívico do distrito de Manhattan, na porção sul da ilha, em Nova York, e inicialmente foi denominada como Federal Plaza pelo fato de estar circundada por várias agências e órgãos do governo federal, próximos à prefeitura da cidade (Figura 1).

O Centro Cívico faz parte da área denominada *Lower Manhattan*, que engloba a Prefeitura da cidade e o principal centro administrativo e financeiro, o complexo de *Wall Street*. O bairro é considerado uma região nobre da ilha, com boa infraestrutura, mobilidade e segurança; sua população é formada por 73,3% de funcionários das áreas administrativas e de gerência, os denominados *white collars*; os restantes

26,7%, por funcionários de prestação de serviços gerais e trabalhos manuais, designados como *blue collars*³ (POINT 2HOMES, 2018). A renda média anual familiar dos moradores do bairro é de 132.754 dólares⁴.



Figura 1: Mapa do entorno da Jacob Javits Plaza, no Centro Cívico de Manhattan, Nova York.
Fonte: Redesenhado a partir de: ZOLA, 2017.

A praça pertence ao complexo formado por dois edifícios: uma torre de escritórios de 41 pavimentos, o Jacob K. Javits Federal Office Building, assim denominado em 1981 em homenagem a Jacob Koppel Javits (1904-1986), senador pelo Estado de Nova York e que legislou por 24 anos, entre 1957 e 1981 (Figura 2); e um edifício de oito pavimentos, o James L. Watson Court of International Trade Building, assim denominado em 2003, como homenagem a James Lopez Watson (1922-2001), juiz federal e primeiro afro-americano a trabalhar nesse Tribunal (GSA, 2016).

³ Os funcionários são assim categorizados até hoje nos Estados Unidos: *'white collar'* (colarinho branco) e *'blue collar'* (colarinho azul). Os termos estão historicamente relacionados com as cores tradicionais dos colarinhos (brancos) das camisas dos funcionários de escritórios e (azuis) do macacão dos trabalhadores manuais. (BUSINESS DICTIONARY, 2018).

⁴ Para efeito de comparação: no bairro do Harlem, na região norte da ilha de Manhattan, a renda média anual familiar é de 54.067 dólares, com 65,1% de funcionários *white collars*, e 34,9% de funcionários *blue collars* (POINT 2HOMES, 2018).



Figura 2: Praça Jacob K. Javits, em frente aos edifícios públicos, na esquina da Lafayette St com Worth St, Manhattan, Nova York.

Fonte: Acervo Pessoal, 2015.

Construídos entre 1963 e 1967, os edifícios foram projetados a partir da parceria entre três escritórios de arquitetura, Alfred Easton Poor e Kahn & Jacobs, juntamente com Eggers & Higgins. Durante 1973 e 1974, construiu-se um edifício anexo no lado oeste, com projeto de Kahn & Jobs, Eggers Partnership e Poor & Swanke. O terreno do complexo está localizado ao leste da Foley Square, uma praça com área verde, situada em frente ao edifício do Supremo Tribunal de Nova York. O quarteirão é formado pela Worth Street ao norte, Lafayette Street no lado leste, Broadway a oeste e Duane Street ao Sul.

Low (2007) destaca que desde a sua inauguração, o complexo não teve boa aceitação por parte da crítica especializada. O autor menciona textos publicados por Ada Louise Huxtable e Paul Goldberger, críticos de arquitetura do jornal *The New York Times*, assim como artigo da revista *Time*, que atribuíram ausência de valores estéticos tanto aos edifícios quanto ao espaço público da praça.

Originalmente, a praça apresentava o desenho de piso em forma de uma espiral, no centro da qual havia um espelho d'água circular, contornado por uma borda larga que funcionava como assento, e posicionado na porção nordeste, próximo da esquina das ruas Worth e Lafayette. No lado oeste do espelho d'água, um canteiro elevado de formato triangular era também contornado por bordas largas para per-

manência dos pedestres (Figura 3). A inspiração para o desenho da praça tinha como origem a praça romana:

Quando a praça foi originalmente projetada, ela continha um grande espelho d'água e seu piso seguiu o desenho padrão romano – em particular, o trabalho de Michelangelo no *Campidoglio* de Roma (MILLER, 2007, p.25).

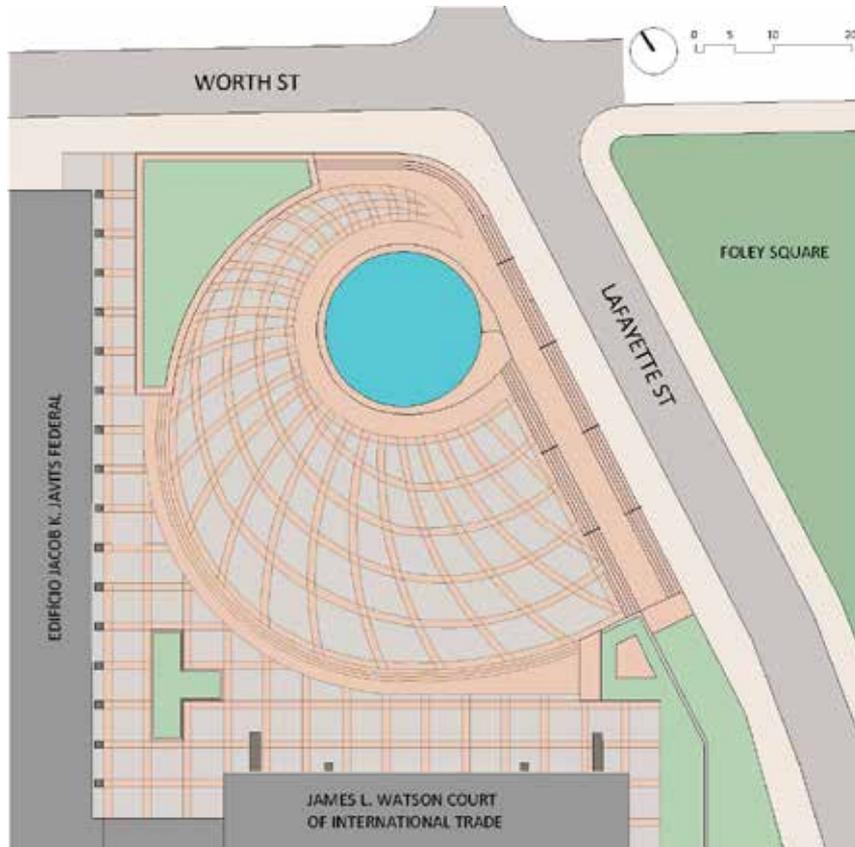


Figura 3: Planta do projeto original da Jacob Javits Plaza (na época ainda denominada como Federal Plaza).
Fonte: Redesenhado a partir de: LOW, 2007, s/p.

Foi dentro desse contexto de um ambiente, na época da inauguração, considerado sem apelo estético que se realizou a primeira intervenção na praça, com a instalação de uma escultura, a *Tilted Arc*, encomendada a Richard Serra.

A ESCULTURA *TILTED ARC* DE RICHARD SERRA

Em 1973, durante a construção do anexo ao edifício Jacob K. Javitz, um dos arquitetos da obra, Alfred Easton Poor recomendou que a praça abrigasse:

[...] “uma escultura” de aço ou bronze que combinasse com a cor do metal usado na entrada frontal do edifício. A escultura deveria ter entre 9 e 11 metros de altura

e entre 2,5 e 3 metros de largura em seu ponto mais largo, e deveria apoiar-se sobre base sólida de granito. Ele sugeriu que Alexander “Caulder (sic)” fosse o escultor. Depois da morte de Calder em 1976, o arquiteto recomendou uma escultura abstrata feita por um artista de igual prestígio e importância (SENIE, 2002).

Foi apenas em 1979 que a comissão de seleção indicada pelo NEA – *National Endowment for the Arts*, grupo responsável pelo programa Arte na Arquitetura (*Art-in-Architecture*) da GSA – *US General Services Administration*, se reuniu para discutir o assunto. Seis artistas foram selecionados e indicados à GSA na seguinte ordem de preferência: Robert Irwin, Richard Serra, Donald Judd, Robert Rauschenberg, Ronald Bladen e Ellsworth Kelly. Robert Irwin, porém, já estava trabalhando em um projeto para Washington e foi descartado (SENIE, 2002).

O convite foi feito então a Richard Serra que apresentou ao GSA sua proposta do *Tilted Arc*, em março de 1980, projeto aprovado após algumas discussões entre seus membros. Serra desenvolveu o *Tilted Arc* dentro do processo conceitual de *site-specific*. Para tanto, partiu das características do local e de fotografias, fez modelos reduzidos e, por fim, testou as proporções na praça, erguendo estacas e demarcando, no próprio terreno, a curvatura do arco com fios, para certificar-se do resultado final (SENIE, 2002). Detalhe importante é que havia um acordo entre Serra e a comissão de aprovação da escultura, de que esta seria permanente na praça (LOW, 2007, s/p).

Instalada em 16 de junho de 1981, a escultura de aço Corten tinha a forma de um arco suave com 36 metros de comprimento por 3,70 metros de altura, aproximadamente cinco centímetros de espessura e uma inclinação de 30 centímetros na parte superior, em direção ao edifício Jacob K. Javitz (Figuras 4, 5 e 6). Um mês após a instalação da escultura na praça, o juiz Edward D. Re, que trabalhava no edifício da Corte de Comércio Internacional (*US Court of International Trade*) pertencente ao complexo, iniciou uma saga para a remoção da escultura, a partir de cartas enviadas ao GSA. Sua insistência persistiu por anos, até que o então diretor da GSA, William Diamond, anunciou uma audiência pública, declarando que: “O propósito da audiência é decidir se a obra de arte conhecida como *Tilted Arc*, atualmente localizada na praça do lado leste do edifício Jacob K. Javitz em Manhattan, deve ou não ser removida, com o fim de melhorar a utilização pública do espaço” (SENIE, 2007).

A audiência ocorreu entre os dias 6 e 8 de março de 1985, com direito à defesa do autor da obra, Richard Serra, mas a comissão decidiu, afinal, pela remoção da escultura e sua recolocação em outro local. A decisão foi parcialmente cumprida, pois diante das afirmações de Serra sobre a inviabilidade de reinstalar a obra em outro local, uma vez que ela havia sido projetada especificamente para aquela praça, nenhuma instituição quis arcar com o recebimento da escultura, evitando entrar em atrito e respeitando o argumento de Serra. Assim, a escultura foi removida na noite de 15 de março de 1989, dividida em três partes e, em seguida, armazenada (SENIE, 2007).

Após a remoção da escultura, a praça foi provisoriamente adaptada com a dis-

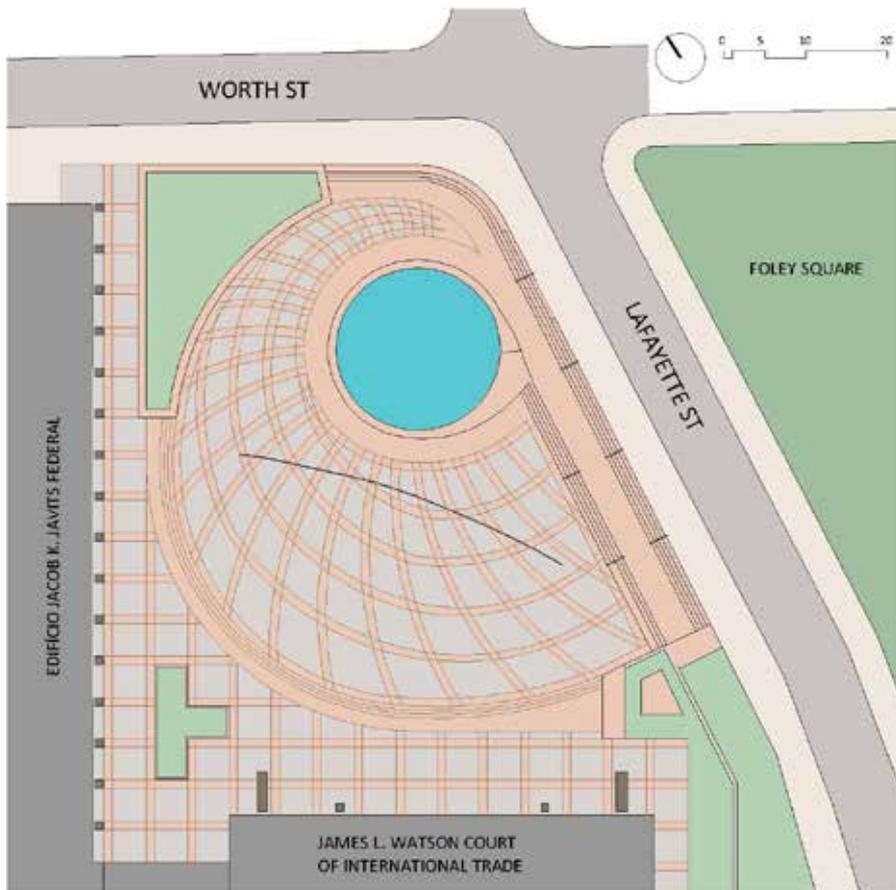


Figura 4: Planta da Jacob Javits Plaza com a escultura *Tilted Arc*, de Richard Serra.
Fonte: Redesenhado a partir de: LOW, 2007.



Figura 5 – Vista geral da praça com a escultura *Tilted Arc*, de Richard Serra.
Fonte: Disponível em: < <http://publicdelivery.org/richard-serra-tilted-arc/>>. Acesso em: 16 fev. 2018.



Figura 6 – Escultura Tilted Arc, de Richard Serra na Jacob Javits Plaza.

Fonte: Disponível em: < <http://publicdelivery.org/richard-serra-tilted-arc/>>. Acesso em: 16 fev. 2018.

tribuição esparsa de floreiras de concreto circulares e bancos de madeira, até 1992, quando teve início uma reforma que incluiu a impermeabilização da cobertura da garagem, localizada sob a praça, para a implantação de um novo projeto paisagístico encomendado ao escritório de Martha Schwartz (Figuras 7 e 8).

O PROJETO DE MARTHA SCHWARTZ

Em 1993, o então diretor de artes e preservação histórica do GSA, Dale Lanzone, divulgou o objetivo da nova proposta para a praça: “A praça será tratada como uma obra de arte, mas será um espaço utilizável, a antítese do tratamento de Serra” (SENIE, 2007). É neste momento que a praça é renomeada para Jacob Javis Plaza.

No memorial justificativo do novo projeto, a paisagista destacava a obstrução visual que a escultura impingia aos pedestres:

Durante o tempo em que “Tilted Arc” de Richard Serra habitava a praça, esta escultura de 14 pés de altura era uma obstrução visual e física para os pedestres. Depois que a escultura foi removida, a praça permaneceu vaga e desconectada de seu contexto. A intenção do redesenho da praça era criar um espaço útil, aberto e animado no coração da cidade (SCHWARTZ, 1997).

O projeto removeu os canteiros próximos ao Federal Building e o espelho d’água circular na esquina das Ruas Lafayette e Worth. A intenção era facilitar o acesso, eliminando as obstruções próximas às calçadas: “Ao abrir a praça, as conexões entre a praça e a rua são restabelecidas, e as pessoas que desejam sentar-se podem fazê-lo sob o sol ou a sombra” (SCHWARTZ, 1997).



Figura 7 – Vista da praça após a remoção da Tilted Arc.

Fonte: Disponível em: <<http://nyc-architecture.com/SCC/SCC032.htm>>.

Acesso em: 16 fev. 2018.



Figura 8 – Vista geral da praça após a remoção da escultura Tilted Arc, de Richard Serra.

Fonte: Disponível em: <<http://nyc-architecture.com/SCC/SCC032.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2018.

Com a desobstrução dos elementos fixos anteriores, o projeto propôs a implantação de um conjunto de bancos contínuos dispostos em suaves formas orgânicas que criavam microambientes circulares nas partes côncavas das curvas (Figura 9). Os bancos, com assentos e encostos de madeira na tonalidade verde-limão, eram fixados sobre apoios pré-moldados de concreto, espaçados cerca de um metro. Segundo Martha, a escolha da cor verde para os bancos pretendia trazer mais energia à praça, a partir de características de reflexão da cor escolhida, em um local que ficava longos períodos à sombra (SCHWARTZ, 1997).

Os assentos foram implantados predominantemente em linhas duplas paralelas e opostas, o que permitia que o usuário escolhesse sentar-se na parte interna, no lado côncavo, ou no lado externo da curva. No ponto central de cinco dos ambientes criados foram dispostas pequenas elevações semiesféricas de 1,80 metro de altura que, inicialmente, foram gramadas e, posteriormente, recobertas por arbustos mais resistentes. Nos dias quentes do verão, o topo das elevações emitia uma névoa fresca, para auxiliar a elevar a umidade do ar local.

O desenho do piso acompanhava as formas curvas dos bancos, com duas cores predominantes: lilás, no cimentado sob toda a extensão dos bancos, e cinza, dos pisos hexagonais pré-fabricados de concreto que preenchiam a área restante. O desenho das lixeiras, das luminárias e dos bancos de madeira escolhidos para a praça era uma referência direta ao padrão de mobiliário presente no Central Park e proposto por Frederick Law Olmsted (Figuras 10 e 11).

De acordo com Low (2007), apesar do design e das cores impactantes, na época de sua inauguração o projeto não causou surpresa, como havia acontecido com a inesperada instalação do *Tilted Arc*, uma vez que o projeto de Martha Schwartz ficou exposto no átrio do edifício Jacob Javitz Federal para os funcionários poderem apreciar e se acostumar com a proposta.

Ainda assim, de acordo com dados obtidos a partir de comentários de usuários, verificou-se que: “Respostas estéticas para a praça em discussões on-line são predominantemente negativas, descrevendo-a como feia, sem graça e homogênea, ou bonita, mas cafona e ridícula” (LOW, 2007).

O projeto recebeu alguns prêmios: o *Phillip N. Winslow Landscape Design Award* e o *ASLA Honor Award*, ambos em 1997, e o *GSA Design Award National Design Citation*, em 1998 (SCHWARTZ, 1997).

O PROJETO DE MICHAEL VAN VALKENBURGH

Em 2010, a *U.S. General Services Administration (GSA)* divulgou a necessidade da demolição da praça para novamente reformar a laje de cobertura da garagem subterrânea (GREEN, 2010). Dessa vez o projeto, cuja intenção era tornar a praça mais acolhedora para atrair o público, foi encomendado ao escritório do arquiteto paisagista Michael Van Valkenburg: “[...] a Praça do Edifício Jacob K. Javits combina a dignidade de um limiar cívico com a intimidade convidativa de um parque de bairro



Figura 9: Planta da Jacob Javits Plaza, com projeto de Martha Schwartz.
Fonte: Redesenhado a partir de: MILLER, 2007, p. 39.



Figura 10 – Vista geral da praça Jacob Javits Plaza, com projeto de Martha Schwartz.
Fonte: Disponível em: <<http://www.marthaschwartz.com/jacob-javits-plaza-new-york-ny-usa/>>.
Acesso em: 16 fev. 2018.



Figura 11 – Conjunto de bancos da praça Jacob Javits Plaza, com projeto de Martha Schwartz.
Fonte: Disponível em: <<http://www.marthaschwartz.com/jacob-javits-plaza-new-york-ny-usa/>>. Acesso em: 16 fev. 2018.

em uma das paisagens cívicas de maior importância fora da capital Washington” (VALDENBURG, 2013).

O projeto propõe canteiros curvos e elevados como montículos, em contraste com o piso geométrico em eixos cartesianos que fazia relação com o padrão compositivo da fachada do Federal Building. Compõem a praça bancos circulares e retangulares de granito branco, dispostos livremente sobre a malha do piso, e uma área com piso especial de onde, nos dias de verão, jorram jatos d’água, para atrair principalmente as crianças. As formas curvas dos canteiros criam ambientes que, segundo o autor, foram cuidadosamente dispostos de modo a proteger os usuários dos ventos de inverno e do sol de verão (Figuras 12 a 14).

O autor do projeto destaca que o contexto onde a praça está inserida, entre a Foley Square e um conjunto de edifícios cívicos, próxima a bairros residenciais, foi determinante para a definição do programa e do projeto, salientando que o contexto “ilustra o delicado equilíbrio de usos que a praça precisa encorajar e antecipar: deve romper a linha entre um local cívico e um parque público, dando boas-vindas ao público ao mesmo tempo em que sugere um uso digno e incorporando os recursos de segurança necessários” (VALKENBURGH, 2013).

A visita ao local para levantamento de dados empíricos permitiu identificar uma diversidade de usuários, tanto em termos de faixa etária, quanto de classe social, além de uma utilização tanto individual como de pequenos grupos (Figura 17).



Figura 12: Planta da Jacob Javits Plaza, com projeto de Michael Van Valkenburgh.
Fonte: Redesenhado a partir de: PSTREETSTUDIO, 2016.



Figura 13: Vista a partir da área central da praça Jacob Javits Plaza, com o edifício da Administração do Distrito de Manhattan à direita.
Fonte: Autoria própria, 2015.



Figura 16: Vista da praça Jacob Javits Plaza, a partir do acesso pela Worth St.
Fonte: Autoria própria, 2015.



Figura 17: Diferentes perfis de usuários utilizando a praça Jacob Javits Plaza.
Fonte: Autoria própria, 2015.

FORMA E FUNÇÃO NA PRAÇA

Em seu projeto original, a Jacob Javits Plaza era uma área livre sem grande apelo popular e sem um visual impactante ou atrativo. Também não apresentava variedade de usos e havia sido considerada esteticamente pouco interessante pelos críticos.

Tratava-se de um projeto de predominância formal com linguagem pós-moderna historicista (PANZINI, 2013).

A implantação da escultura *Tilted Arc*, de Richard Serra, em 1978, mudou a paisagem e gerou conflito com os usuários. A escultura, de base conceitual pós-moderna *site-specific*, reforçou a predominância do aspecto formal sobre o uso, apresentando-se como a condição negativa de monumento (KRAUSS, 1984). Tratava-se de um tipo de arte que necessitava da participação e compreensão do usuário para gerar empatia e interação, o que não ocorreu. Segundo Vidler:

O *Tilted Arc* é simultaneamente escultural e arquitetônico, tal como os arquitetos contemporâneos acreditam ser as formas interiores e exteriores de suas construções. No fundo, elas são vivenciadas pelo tato, em virtude de sua projeção, e oticamente pelo olhar; ambas se impõem e reagem igualmente ao corpo; ambas apresentam uma combinação de “uso” vivencial, estético e funcional (VIDLER, 2005, in SYKES, 2013, p.245).

O projeto de Martha Schwartz fez uma crítica direta e oposição conceitual ao projeto anterior. Subverteu a relação forma-função, dando ênfase ao aspecto utilitário ao propor um espaço para estar, permanecer, circular, alimentar-se, a partir da implantação de bancos coloridos e lúdicos na área. Também tem uma proposta pós-moderna com elementos historicistas relacionados ao mobiliário urbano e que se utiliza do conceito de *land art* na paisagem, conforme explica Vercelloni:

Martha Schwartz combina em seu trabalho uma abordagem típica de *land art* com a construção de espaços públicos, de uma maneira que pode ser mais explícita do que o seu mentor (Peter Walker). [...] Schwartz inaugurou uma nova maneira de projetar o espaço urbano, tratando-o como o espaço ideal para a arte, especialmente a escultura, bem como para o jardim e a arquitetura, que podem ser fundidos conforme necessário. Seus espaços públicos pretendem ser, antes de tudo, elementos expressivos que permitem as pessoas cruzar e parar neles em experiências significativas, com alto conteúdo emocional (VERCELLONI, 2010, p. 260).

Concluído em 2013, o projeto mais recentemente implantado, de autoria de Michael Von Valkenburg, aproxima-se da ideia de um pequeno oásis com elementos naturais para uso e permanência, procurando gerar uma noção de acolhimento aos usuários. O projeto ampliou a possibilidade de uso por diferentes grupos de usuários, com a inserção de assentos diferentes para uso individual, de pequenos grupos ou grupos maiores, além da introdução de um ambiente lúdico para as crianças, a partir da tubulação no piso para emissão de jatos de água.

Quanto ao aspecto formal, em contraste com o desenho de piso cartesiano, o projeto explora formas orgânicas nos canteiros e maciços vegetais que remetem às composições modernistas características das obras de Burle Marx (PANZINI, 2013;

MACEDO, 1999). Portanto, a abstração do projeto de Valkenburg, com formas desvinculadas do contexto e do entorno, e remetendo à paisagem moderna de Thomas Church e Burle Marx, retoma o conceito de nomadismo, atribuído por Vidler (2005) à noção da arquitetura.

A análise da Jacob Javits Plaza aponta que o predomínio de linhas projetuais de caráter pós-moderno, com o emprego de desenho de piso, espelho d'água e canteiros geométricos de inspiração historicista, implantação de escultura *site-specific* e adoção do conceito de *land art*, enfatizou a criação de cenários formalmente construídos que não encontraram aceitação por parte da população local. A opção por uma composição de ambientes com um tipo de mobiliário que atende tanto ao indivíduo como a pequenos grupos, a área lúdica para as crianças, todos circundados por canteiros de formas abstratas com inspiração na arte moderna, permitiu uma aproximação maior dos usuários com o espaço público.

O resultado da análise desse estudo de caso específico, portanto, permite verificar que, no projeto do espaço livre de edificação, a predominância do aspecto formal sobre a questão do uso não atingiu uma das premissas básicas desse tipo de espaço, que é o de provocar o encontro e o convívio da população.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Projetar espaços livres de edificações pressupõe encontrar propostas dentro do processo de modificação dos espaços urbanos, propostas essas que acabam por tornar-se, ao mesmo tempo, representação material do estágio de desenvolvimento da sociedade onde se inserem tais espaços, e inserção concreta de novas relações do usuário com a paisagem urbana modificada.

As opções contidas nas diferentes linhas projetuais, para o desenvolvimento do projeto de espaços urbanos livres, se refletem na vida cotidiana dos usuários. Nesse caso, a relação entre forma e função decorrente da adoção de uma linha projetual moderna ou pós-moderna tem impacto direto na leitura semântica da composição da paisagem urbana e pode, conseqüentemente, influenciar e determinar a apropriação dos espaços públicos pela população.

A aproximação entre a arquitetura paisagística e o campo da arte escultórica veio contribuir para aumentar o repertório das discussões inerentes ao processo projetual de espaços livres já envolvidas em questões como: ênfase na função como determinante formal do projeto vinculada ao pensamento moderno, emprego de formas orgânicas com intuito de promover a percepção de acolhimento e utilização de referências historicistas resgatadas pelo pós-moderno.

O estudo do processo histórico e da análise crítica de experiências vivenciadas dentro do campo do urbanismo e da arquitetura paisagística demonstram o papel simbólico dos espaços de uso público e podem auxiliar na proposição de espaços urbanos que promovam situações de identificação coletiva da população.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUSINESS DICTIONARY. Portal do site *Business Dictionary*, 2018. Disponível em: < <http://www.businessdictionary.com/definition/>>. Acesso em: 17 fev. 2018.
- CALLIARI, Mauro. **Espaço público e urbanidade em São Paulo**. São Paulo, Bei Comunicação, 2016.
- GREEN, Jared. *Jacob Javits Plaza gets a redesign with recovery funds* In: ASLA, 03 fev. 2010. Disponível em: <https://dirt.asla.org/2010/02/03/jacob-javits-plaza-gets-a-redesign-with-recovery-funds/>. Acesso em: 14 dez. 2016.
- GSA – US General Services Administration. *Jacob Javits Federal Building & Janes Watson Tribunal de Comércio Internacional*, New York, 2016. Disponível em: <https://www.gsa.gov/portal/ext/html/site/hb/category/25431/actionParameter/exploreByBuilding/buildingId/1267>. Acesso em: 27 dez. 2016.
- KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. **Gávea** - revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro, PUC-RIO, 1984, p. 87-93. Disponível em: https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf. Acesso em: 15 dez. 2016.
- LOW, Setha. **Jacob Javits Plaza: Reconsidering Intentions**, 2007. Disponível em: <https://archidose.blogspot.com.br/2007/05/jacob-javits-plaza-reconsidering.html>. Acesso em: 14 fev. 2018.
- MACEDO, Silvio Soares. **Quadro do Paisagismo no Brasil**. São Paulo, [Coleção Quapá, V. 1], 1999.
- _____. **Paisagismo Brasileiro na Virada do Século: 1990-2010**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, Editora da Unicamp, 2012.
- MILLER, KRISTINE F. **Designs on the Public: The Private Lives of New York's Public Spaces**. University of Minnesota Press, 2007.
- PANZINI, Franco. **Projetar a natureza: arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea**. São Paulo, Editora Senac, 2013.
- POINT 2HOMES. **Civic Center Demographics**, Portal do site *Point 2Homes*, 2018. Disponível em: <<https://www.point2homes.com/US/Neighborhood/NY/Manhattan/Civic-Center-Demographics.html>>. Acesso em: 17 fev. 2018.
- PSTREETSTUDIO. **The Pstreet Blog**, 2016. Disponível em: <http://www.pstreetstudio.com/uploads/5/8/6/1/58616737/6615855.jpg?370>. Acesso em: 05 jan. 2017.
- ROBBA, Fabio; MACEDO, Silvio Soares. **Praças Brasileiras – Public squares in Brazil**. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2002. [Coleção Quapá].
- SCHWARTZ, Martha. *Jacob Javitz Plaza*. In: Site do escritório Martha Schwartz Partners, 1997. Disponível em: <http://www.marthaschwartz.com/>. Acesso em: 22 dez. 2016.
- SENIE, Harriet F. **A polêmica em torno de Tilted Arc: um precedente perigoso?** (tradução: Milton Machado), 2002. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA – UFRJ. Disponível em: www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Harriet_Senie.pdf. Acesso em 23 dez. 2016.
- TATE. *Glossary*, United Kingdom, 2016. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/>. Acesso em: 27 dez. 2016.
- VALKENBURGH, Michael Van. **Jacob Javits Plaza**. 2013. Disponível em: http://www.mvvaic.com/project.php?id=15&c=plazas_and_streetscapes. Acesso em 27 dez. 2016.
- VERCELLONI, Matteo; VERCELLONI, Virgilio. **Inventing the garden**. Los Angeles, Getty Publications, 2010.
- VIDLER, Anthony. *O campo ampliado da arquitetura*, 2005. In: SYKES, A. Krista. **O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica, 1993-2009**. São Paulo, Cosac Naify, 2013, p. 243-251.
- YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e método**. Porto Alegre, Bookman, 2010.
- ZOLA – *Zoning & Land Use*. NYC Planning, The City of New York, 2017. Disponível em: <http://maps.nyc.gov/doitt/nycitymap/template.jsp?applicationName=ZOLA>. Acesso em 05 jan. 2017.

