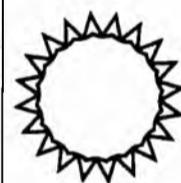
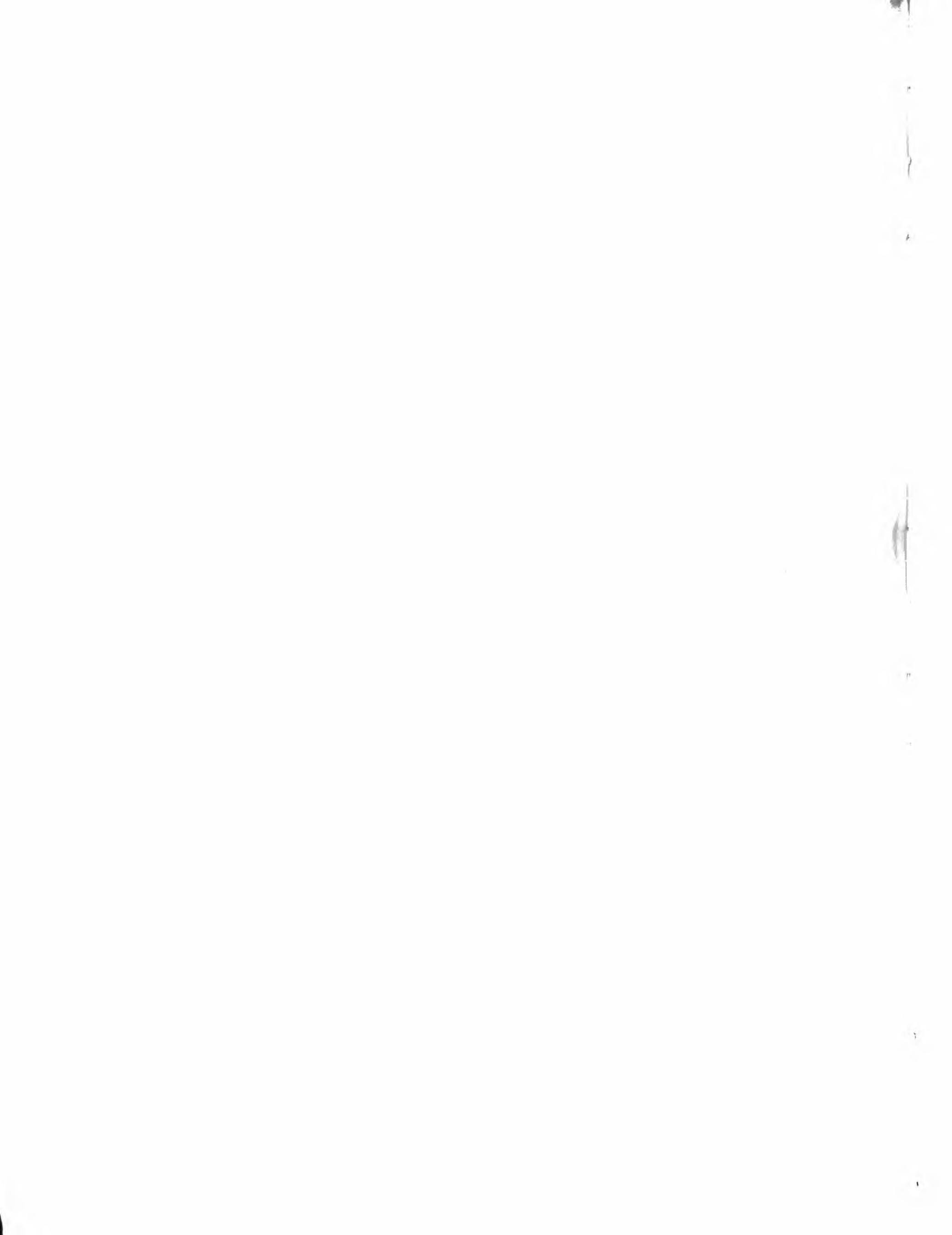


Revista do
Programa de
Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo da
FAUUSP



C A P E S





Universidade de São Paulo

Reitor Prof. Dr. Flávio Fava de Moraes
Vice-Reitora Prof^a Dr^a. Myriam Krasilchik
Pró-Reitor de Pós-Graduação Prof. Dr. Adolpho José Melfi

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Diretor Prof. Dr. Júlio Roberto Katinsky
Vice-Diretora Prof^a Dr^a. Élide Monzeglio

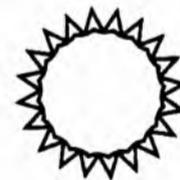
**Comissão de Pós-Graduação e
Comissão de Publicação da Revista Pós**

Presidente Prof^a. Dr^a Élide Monzeglio
Vice-Presidente Prof. Dr. Celso Monteiro Lamparelli
Membros Titulares Prof. Dr. Sylvio Barros Sawaya
Prof^a. Dr^a Yvonne M.M. Mautner
Prof. Dr. Jorge Hajime Oseki
Membros Suplentes Prof. Dr. Jorge de Rezende Dantas
Prof. Dr. Sílvio Soares Macedo
Prof^a. Dr^a. Sueli Ramos Schiffer
Prof. Dr. Ricardo Toledo Silva
Prof^a. Dr^a. Maria Irene Szmrecsanyi
Representantes Discentes Maria Bonafé Ostrowsky
Ana Roth

Coordenação da Publicação Prof^a. Dr^a. Élide Monzeglio
Editora Prof^a. Dr^a. Maria Irene Szmrecsanyi

Projeto Gráfico Prof. Vicente Gil
Arquiteta Elza Emiko Nariyoshi Gil

Conselho Editorial Ana Maria Moraes Belluzzo
Brenno Cyrino Nogueira
Bruno Roberto Padovano
Carlos Alberto Cerqueira Lemos
Celso Monteiro Lamparelli
Décio Pignatari
Élide Monzeglio
Eduardo Corona
Geraldo Gomes Serra
Gian Carlo Gasperini
Gilda Collet Bruna
Issao Minami
José Luiz Caruso Ronca
Júlio Roberto Katinsky
Lauro Bastos Birkholz
Maria Irene Szmrecsanyi
Maria Ruth Amaral Sampaio
Marlene Picarelli
Murillo Marx
Nestor Goulart Reis Filho
Rebeca Scherer
Regina Meyer
Ricardo de Azevedo Marques
Siegbert Zanettini
Sílvio Soares Macedo
Suzana Pasternak Taschner
Sylvio Barros Sawaya

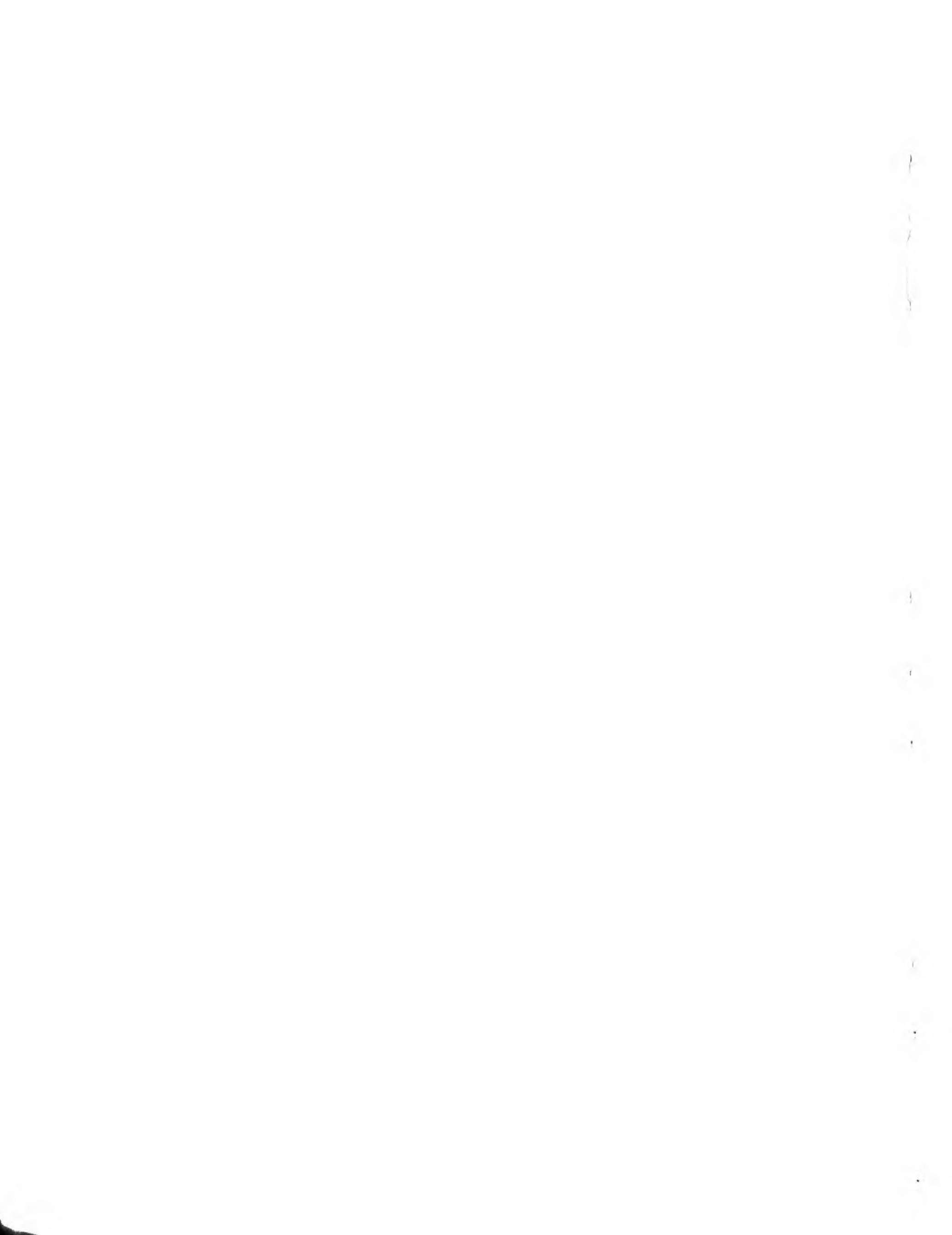


**Revista do
Programa de
Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo da
FAUUSP**

Mestrado e Doutorado

Área de Concentração Estruturas Ambientais Urbanas

**Rua Maranhão 88
01230.400 São Paulo SP
T (011) 257 7837
F (011) 258 2377**



Sumário

Apresentação	007
Editorial	009
Artigos	
A "Máscara Embelezada" – Arquitetura e Moral Iluminista Ana Luiza Nobre	012
O Croqui do Arquiteto como Objeto Artístico Anna Paula Silva Gouveia	020
Possibilidades de um Encontro Sensível Carlos Alberto Coelho / João Carlos de Oliveira Cesar / Regina Wilker / Zuleica Schincariol / Ji Sun Yoo / Lígia Catarina Fisher	038
O Estudo da História na Formação do Arquiteto Carlos Lemos	050
Os Primeiros Cartazes Geométricos Brasileiros Heloisa Dallari Chyriades	060
Vila de Paranapiacaba, Alto da Serra: um Patrimônio Ambiental, Tecnológico e Arquitetônico Issao Minami	070
As Sete Lâmpadas da Complexidade e da Contradição Laís Bronstein Passaro	078
Alguns dados sobre a Participação do Engenheiro Samuel das Neves no Plano de Melhoramentos de São Paulo Maria Ruth Amaral de Sampaio	090
Fragmentação da Imagem da Representação Mário Fiore Moreira Jr.	110
Florença: Desenvolvimento Urbano e Arte Pública Vera M. Pallamin	118
Computador: Auxílio ou Obstáculo na Produção Gráfica do Arquiteto Walter Naime Filho	138
Alterações na Estrutura Urbana da Região Metropolitana de São Paulo Wilson Edson Jorge / Elizabeth Carvalho de Oliveira Salgado	154
Contribuições	
How Europe Deals with its Cultural Heritage Paul Drewe	166
Desenhos	
Que lugar é este? Vicente Gil Filho / Anna Cândida Becker / Marcia Maria Benevento / Regina Wilke / Zuleica Schincariol / Lígia Catarina Fischer	182
Exercícios Temáticos	
Marketing e Luz/Cor – Estruturação do Espaço Comercial Simone Fernandes	192
O Labirinto da Linguagem: Uma Leitura e um Processo Edison F. Pratini	200
Notícias	211



A Comissão de Pós-Graduação apresenta o 6º número de sua revista, a **pós-6**, editada neste ano de 1996, com a colaboração dos alunos e dos professores, seja para apresentação de trabalhos para publicação, seja para a programação visual e editoração. É importante também mencionar a essencial e indispensável colaboração do Conselho Editorial que a partir deste número conta com expressiva participação de especialistas indicados como consultores científicos para cada área específica dos trabalhos recebidos para publicação.

Os trabalhos a serem publicados, cuja menção é apresentada pela Profª Drª Maria Irene Szmreczanyi no editorial, significam resultados de estudos e pesquisas que se realizam na pós-graduação em arquitetura e urbanismo e em áreas afins que integram as disciplinas do curriculum da concentração em estruturas ambientais urbanas. Essencialmente a formação em nível de pós-graduação stricto-sensu está vinculada à pesquisa de caráter científico, exigindo para a área da arquitetura e urbanismo a abrangência à expressão das artes, portanto, significando uma interdisciplinaridade direta entre estes dois campos do conhecimento, ciência e arte, envolvendo conteúdos integrados e sobretudo metodologias próprias constituídas para aplicações genéricas e para considerações a particularidades de cada ato criativo do projeto.

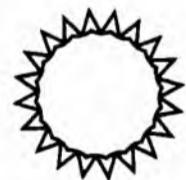
Conta a partir deste ano de 1996 o nosso curso de pós-graduação com um laboratório de pesquisa instalado em sua sede, da FAU-Maranhão, que recebeu o nome de Ateliê de Computação Gráfica da Pós-Graduação, procurando atender à demanda de atualizações tecnológicas e de procedimentos metodológicos em sequente evolução. Assim não só as pesquisas estão sendo atendidas pelo novo Ateliê, como também os trabalhos de editoração de teses, dissertações, publicações de resultados de pesquisas, e a nossa Revista Pós.

Este número da **pós-6**, inaugura os trabalhos de nosso Ateliê especializado com o projeto gráfico de sua publicação, cuja realização é de responsabilidade de nosso doutorando o Arquiteto Prof. Vicente Gil Filho, já mestre por nosso curso e muito mais mestre na competência e renome na comunicação visual gráfica. A CPG dará continuidade às colaborações, que integram para uma só finalidade os trabalhos de alunos e professores, visando sempre redimensionar significados das atividades de pós-graduação, ensino, pesquisa e produção de conhecimento, focalizando resultados que possam sempre mais contribuir às comunidades científica e artística no campo da arquitetura e do urbanismo.

A todos que colaboraram e principalmente que incentivaram os trabalhos da Revista **pós-6** e sua publicação, a nossa homenagem e cumprimentos acadêmicos e informando que já estamos preparando o próximo número, a nossa pós-7.

Élide Monzeglio

Presidente da Comissão de Pós-Graduação
Coordenadora do Curso de Pós-Graduação



pós-6 comparece agora organizada por sessões. Promove, assim, novos tipos de participação, divulgando trabalhos com objetivos diversos daqueles dos artigos. Considera relevantes desde relatos de dados ou meros *insights* interpretativos até constatações fundadas na análise empírica, reflexões críticas justificadas ou elaborações puramente teóricas. Além disto, neste número dá-se atendimento ao desejo expresso anteriormente de acolher trabalhos desenvolvidos em outras instituições universitárias pertinentes aos interesses do curso Estrutura Ambientais Urbanas.

No momento a revista compõe-se de seis sessões, compreendendo:

1. Artigos

– a visão da casa, apresentada por trabalhos analíticos de professores, ex-alunos e alunos;

2. Contribuições

– provenientes de outros programas pós-graduados, tanto da USP como de outras universidades nacionais e estrangeiras;

3. Desenhos

– apresentando idéias através de esboços, croquis, plantas, sempre com forte sentido de projeto;

4. Exercícios temáticos

– com caráter de pequenos ensaios;

5. Notícias

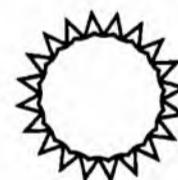
– informes relevantes para a pesquisa.

No futuro uma sessão de resenhas poderá ser acrescentada à essa lista e já é possível convocar os interessados resenhistas.

Em relação ao conteúdo dos trabalhos deste número, a diversidade de temas pode ser mantida com folga, uma vez que o material angariado é suficiente para duas edições. Escreve-se sobre percepção, comunicação, sensibilidade, arte; conceitua-se arquitetura e ensina-se o método de sua historiografia; descreve-se o habitar; compara-se a inovação dos pós-modernos à dos modernos; analisa-se a cidade em sua forma física, em suas condições de gestão, nas forças que a constituem; apresentam-se políticas de preservação.

Entre os autores predominam os pós-graduandos, cabendo destacar que um dos trabalhos de fora é obra de uma mestranda em história da cultura, da PUC Rio de Janeiro. Quatro artigos são feitos por nossos professores ou com sua colaboração direta. Um outro, em inglês já que é língua familiar a este público, constitui colaboração de um professor da Universidade de Delft (Holanda), abrindo a revista ao intercâmbio internacional.

A programação gráfica criativa mais uma vez enriquece o produto final. Estamos celebrando os progressos de **pós**, que fazem dela um instrumento de trabalho estimulante e belo, contruído por todos nós.



Maria Irene Szmrecsanyi
Editora

Resumo
 Pesquisa de pós-doutorado junto ao 'Laboratório Multimediale' - Dipartimento di Urbanistica e Pianificazione del Territorio, Università degli Studi di Firenze, de setembro de 1994 a julho de 1995. Consiste no estudo de iniciativas e políticas dadas à estética urbana e arte pública em Florença - privilegiando-se seu Centro Histórico - a partir do pós-guerra. O estudo foi realizado em multimídia (Toolbook), sendo seu conteúdo organizado em 'books' por décadas. Está disponível em CD-Rom. Este estudo é parte de uma pesquisa intitulada 'Arte Urbana, paisagem, percepção e projeto', enfocando as cidades de São Paulo, San Francisco (USA) e Florença, no período 1945-1994.

Abstract
 Post-doctoral research conducted in the 'Laboratório Multimediale' - Dipartimento di Urbanistica e Pianificazione del Territorio, Università degli Studi di Firenze, from september of 1994 to July of 1995. The study of initiatives and policies associated with public art and urban aesthetics in the Historic Center are considered in relation with the main contemporary urban changes of Florence, after the Second War. The study was made using a multimedia software (Toolbook) and its content was organized in 'books' by decades. It is available in a CD-Rom. This study is part of a research entitled 'Urban Art, landscape, perception and design', focusing the cities of San Francisco (USA), Florence and São Paulo, from 1945 to 1994.

os prim

métricos brasileiros

alguns dados sobre a participação do engenheiro samuel das neves no plano de melhoramentos de são paulo

Resumo
 Um dos profissionais que se destacaram em São Paulo na virada do século para o século XX foi o engenheiro Samuel das Neves. Sua participação no desenvolvimento da cidade deu-se através de seu trabalho técnico, que planejou e construiu centenas de prédios desde residências simples ou de luxo, escolas, fábricas, escritórios, os primeiros prédios de apartamentos, hospitais e penitenciárias. Sua atuação de maior repercussão foi no Plano de Melhoramentos de São Paulo a partir de 1910. Esse trabalho visa mostrar como Samuel das Neves representava os interesses de capitalistas da época, em especial o Conde de Prates, um dos maiores proprietários de terrenos no centro de São Paulo.

Abstract
 Some data on the participation of the engineer Samuel das Neves in São Paulo's Improvement Plan. One of the outstanding professionals in São Paulo during the turn of the century was Bahia's agronomist-engineer Samuel das Neves. His participation in the city's development occurred through his office, that projected and built hundreds of buildings, from simple to luxury residences, schools, hospitals, factory plants, offices, the first apartments building and penitentiary. His main performance was in São Paulo's Improvement Plan in 1910. This work intends to demonstrate how Samuel das Neves represented the capitalist interests of that period, specially Count Prates, one of the biggest real state proprietary in São Paulo's center.



Pinna Bredt
 Anuaral de Samp
 Prof. Titular
 FAU USP

a "máscara embelezada" arquitetura e iluminação
 se dá no espelhamento das condições de nas escoras.
 Encontros que podenam passar s ampliação de nossa percepção. Reforçara adequação das formas das duas arquit. o período expresso.
 Baseados na proposta feita pela de Moreés", na disciplina já Mensagem quais Integrat nos como ponto essencia p...vo a forma...cor, tamanho...no asca...n...nominativa, identificação, ju...compet...todas próprias d...ativ...nência

Uma intervenção no esp produção gráfica do arquiteto

computador: auxílio ou obstáculo na produção gráfica do

produção gráfica arqui

Carlos Lemos
Professor Titular
História da
Arquitetura
FAUUSP

formação do arquiteto

Essa Minami
Vol. Di
Programação da
FAUUSP

artístico

os

ampli e arquitetura
representação

Resumo
A importância da
Paulo e Santos, e
condicionantes de
"The São Paulo"
Vila de Paraisópolis,
os aspectos formais

Resumo
Este ensaio
faz uma
abordagem
no âmbito da
História
Arquitetônica
do arquiteto
de

primeira fase
do processo
projetual – e
sua relação
com os
conceitos de
mimese e
abstração,
objetivando
sua
concepção
como objeto
artístico.

croqui do arquiteto
como objeto artístico

Paula Silva Gomes
Mestrado
Doutorado
FAUUSP

AS
DA COMPLEXIDADE E DA

“máscara embelezada” – arquitetura e moral iluminista

a “máscara embelezada” – arquitetura e moral iluminista

Ana Luiza Nobre Aluna de
Mestrado
da PUC-RJ

Resumo

Este trabalho procura discutir o significado, em termos arquitetônicos, do projeto moral sustentado pelo pensamento iluminista, através do exame do verbete "Arquitetura" da "Encyclopédie" de Diderot e D'Alembert. Com esse intuito, ocupa-se em desenvolver uma reflexão acerca das noções iluministas de "gênio" e "gosto", procurando vinculá-las à concepção de estética associada ao pensamento ilustrado.

Abstract

This paper intends to discuss the significance, in Architecture, of the moral notion assumed by the French Enlightenment, through the investigation of the entry "Architecture", found in Diderot e D'Alembert's "Encyclopédie". With this aim, it deals with the concepts of "genius" and "taste", seeking to associate them with the aesthetical idea related to eighteenth-century thought.

No Discurso Preliminar à *Enciclopédia*¹ Diderot define a Arte como um sistema de conhecimentos que se pode reduzir a regras positivas, invariáveis e independentes do capricho ou da opinião.

Especificamente em relação à Arquitetura, ainda que entendida como Arte, esta **“não é aos olhos do Filósofo, senão a máscara embelezada de uma das nossas maiores necessidades”²,**

aperfeiçoada pelo luxo. Mesmo que Diderot não se detenha em precisar os conceitos que expõe nestas afirmações, suas palavras nos fornecem chaves para o reconhecimento de um padrão recorrente no pensamento ilustrado, onde está presente o juízo dos vícios e virtudes humanas.

Com a ambição de **“expor, tanto quanto possível, a ordem e o encadeamento dos conhecimentos humanos, conter, sobre cada Ciência e sobre cada Arte, seja liberal, seja mecânica, os princípios gerais em que se baseia e os detalhes mais essenciais que formam seu corpo e sua substância”³,**

o empreendimento enciclopédico valida estreitas regras de conduta. Por entendermos que a crença de que a moralidade restabeleceria a harmonia e a paz se estende também ao campo da arte, interessa-nos discutir a possibilidade de reconhecer a moral como uma chave unificadora da estética iluminista.

Visto que em nossas reflexões procuramos nos concentrar no campo da Arquitetura, importa aqui discutir o que significou, em termos arquitetônicos, esse projeto moral que projeta a reforma da Humanidade. É a esta interrogação que este trabalho se dispõe, inicialmente, a responder, através da leitura de autores selecionados. Nosso primeiro objeto de estudo é o verbete “Arquitetura” da *Encyclopédie*, assinada por Blondel⁴ A opção pelo texto se explica pela sua singularidade, enquanto sintetiza os princípios arquitetônicos sustentados e difundidos pelo pensamento iluminista. A leitura se desenvolve procurando extrair das passagens selecionadas um entendimento acerca das categorias de “gosto” e “gênio” em relação a importância que estes conceitos assumem na concepção iluminista da Arquitetura. Para vincular o verbete à reflexão estética que acompanha as discussões que fermentam o séc. XVIII, e em particular procurar relacioná-lo à concepção teórica da arte associada ao pensamento ilustrado, tomamos como ponto de referência o ensaio de Luiz Costa Lima sobre a atividade de Diderot como crítico de artes.

Diante da impossibilidade de responder satisfatoriamente, no âmbito deste trabalho, a todas as interrogações que a análise e o cruzamento dos textos selecionados promove, assumimos a proposta de indicar, mesmo que de forma não definitiva, certos ângulos de indagação com quais nos deparamos, indicando pontos de partida para o desenvolvimento de segmentos posteriores de trabalho. Sobretudo cabe ressaltar, ainda que de forma abreviada, nossa intenção de chegar a articular a produção teórica com a prática projetual do período, examinando suas correspondências e divergências, e os pontos dos quais derivam.

Inicialmente, e de forma abreviada, convém recuperar alguns dados sobre o autor do verbete “Arquitetura”, o arquiteto francês Jacques-François Blondel. No Discurso Preliminar à *Enciclopédia*⁶,

¹ A “Encyclopédie”, obra coletiva organizada por Diderot e D’Alembert, e composta por 20 volumes publicados entre 1751 e 1766 – ver JAPIASSU, Hilton e MARCONDES, Danilo, *Dicionário Básico de Filosofia*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1989, p.79

² DIDEROT, Denis e D’ALEMBERT, Jean L. – *Enciclopedia ou Dicionário Raciocinado das Ciências, das Artes e dos Ofícios. Discurso preliminar e outros textos*. Edição bilingue. Trad. Fulvia Maria Luiza Moretto. São Paulo, Unesp, 1989. pp. 41-43. Nas notas subsequentes a referência a esta obra aparecerá como E.D., com a indicação da página.

³ E.D. – p.21

⁴ DIDEROT, Denis e D’ALEMBERT, Jean L. (org) – *Encyclopédie*. Lausanne, 1778, v.1, verbete “architecture”. Tradução livre da autora para o português.

⁵ LIMA, Luiz Costa. “Diderot filósofo e crítico de arte” in *O fringidor e o censor: no ancién regime, no iluminismo e hoje*, Rio de Janeiro, Forense Universitaria, 1988. pp. 135-204.

⁶ E.D. – p.103

Diderot o apresenta como “*célebre arquiteto*” responsável por várias obras em Paris e por outras **“de que forneceu os desenhos e que foram executadas para diferentes Soberanos”**

além de ser autor do *Traité de la Décoration des Edificies* e de três volumes sobre a Arquitetura Francesa, em seiscentas pranchas ⁷ Diderot exalta ainda **“o amor do bem público e o desejo de contribuir para o progresso das Artes na França”**

que o levaram a criar uma escola particular de Arquitetura, instituída com a autorização da Academia Francesa, onde **“além de ministrar Arquitetura a seus alunos, faz ministrar, por homens hábeis, as partes da Matemática, da Fortificação, da Perspectiva, do Talho das Pedras, da Pintura, da Escultura etc... que têm relação com a arte de construir”** ⁸.

Logo, é significativa a escolha de Blondel – não só ele tinha um lugar de prestígio na sociedade francesa enquanto arquiteto responsável por projetos exemplares, como contava com uma experiência prática no campo da didática que o tornava especialmente capacitado a colaborar com os enciclopedistas na tarefa de instruir os homens. Vale ressaltar que o verbete é contemporâneo à elaboração do *Cours d'Architecture*, publicado em 1771 como síntese dos cursos ministrados por Blondel. Nesta obra o arquiteto recorre a leis artísticas do passado para explicitar e defender a doutrina da beleza, remetendo-nos a Alberti ⁹. Regularidade, simetria e proporção são, em resumo, os pressupostos estéticos que se mantêm, ainda que, trabalhados por outro viés, alimentem a partir desse momento a noção de utilidade como expressão de um progresso estético/moral.

A função educativa que cabe à arquitetura é flagrante, na medida em que o verbete permanece fiel a um programa universalizante, ditado por regras de conduta invariáveis. A hipótese de superação do vício pela virtude encontra paralelo na arquitetura: assim como, através de uma pedagogia moralizante, os Filósofos pretendem salvar o homem da degradação, para corrigir “as imperfeições da nova arquitetura” institucionalizam-se princípios estéticos que recortam da natureza e do mundo clássico os fundamentos para compor a “boa arquitetura” do futuro. Por meio da disciplina aposta-se enfim na possibilidade de transformar uma consciência confusa em uma razão senhora de seu querer e de sua identidade.

Trata-se de uma ação voluntária, que assume o querer como fonte do prazer. **“As fontes do belo, do bom, do agradável, estão em nós mesmos.” afirma Montesquieu no verbete “gosto”** ¹⁰

O que pressupõe que os nossos prazeres estejam ligados a nossas paixões e ações, em igual proporção e medida.

Enquanto se desenvolvem uma nova sensibilidade distinta das anteriores, e agora promovida pela vontade, o projeto iluminista move-se pelo ideal da harmonia. Em decorrência do entusiasmo

⁷ Segundo o Discurso Preliminar os três volumes deveriam ser seguidos de outros cinco, mas na realidade foram publicados ao todo apenas cinco, entre 1752 e 1756. Uma referência sobre Blondel, e em particular sobre essa obra, pode ser encontrada no *Dizionario universale dell'arte e degli artisti*, Milão, Il saggiatore, 1970, vol. I, p. 176.

⁸ E.D. – pp. 103-105.

⁹ KAUFMANN, Emil – *De Ledoux a Le Corbusier: origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pp. 33-36.

¹⁰ DIDEROT, Denis e D'ALEMBERT, Jean L. (org) – Op. Cit., verbete “goût” Tradução livre da autora para o português.

pela harmonia, idealizam-se também as formas. À arquitetura cabe imprimir uma “espécie de perfeição”¹¹ a todos os edifícios construídos, manifestando através de suas formas e espaços o triunfo da verdade. Ainda que nesta concepção a verdade, dotada de uma função restauradora da dignidade humana, se confunda com a beleza, não se trata, contudo, de uma relação imediata. O acesso à beleza passa pelo gosto, associado a um aprimoramento só alcançável pela aquisição do conhecimento – um conhecimento universal, que se impõe sem distinções ao mundo inteiro. Neste sentido entende-se o gosto como uma construção cultural e, enquanto fruto da civilização, este só pode se constituir em sociedades formadas por cidadãos reformados moralmente. A seguinte passagem, extraída do mesmo verbete assinado por Montesquieu, ilustra essa relação: **“Existem vastos países onde o gosto nunca foi alcançado; são aqueles onde a sociedade não pôde jamais se aperfeiçoar, onde os homens e as mulheres não se parecem em nada, onde certas artes são defendidas pela religião. É pelas mesmas razões que asiáticos nunca tiveram obras bem-feitas, a não ser em algum gênero”**¹².

De imediato percebemos, nesse discurso, a afirmação do ideal de civilidade como um valor positivo. As idéias contidas nestes enunciados espelham uma crença de que a moralidade seria capaz de restabelecer a harmonia e a paz, e desse modo, também à Arquitetura caberia prestar um serviço à humanidade, através da purificação das suas formas.

No entanto o gosto, entendido como fundamento da “boa arquitetura” é ameaçado pela corrupção dos ornamentos. É para afastar os perigos deste mal que o verbete “Arquitetura” se constitui, então, como uma estratégia, enquanto indica meios para sua redenção. Elege-se a natureza e o mundo clássico como modelos: **“Nós vemos a Grécia como o berço da boa arquitetura” diz Blondel. E mais adiante: “A natureza é sua (da arquitetura) verdadeira escola”**¹³.

Por um lado, então, é ao mundo antigo que se volta, recuperando o seu legado não para copiá-lo mas a fim de orientar os homens no sentido de embasarem a construção do conhecimento humano sobre os parâmetros clássicos. Por outro lado, recorre-se à Natureza não porque se deseja sua imitação rigorosa, mas para reforçar a subordinação da arte à verdade considerada inerente a seus princípios.

Como Blondel, Diderot estabelece uma relação necessária entre beleza e verdade. Esta analogia melhor se esclarece num trecho do “Essais sur la peinture” citado no ensaio de Luiz Costa Lima, no qual o filósofo define o gosto como **“uma facilidade adquirida, por experiências reiteradas, em captar o verdadeiro ou o bom, com a circunstância que o torna belo e de ser pronta e vivamente tocado por ele”**¹⁴.

Assim concedendo o gosto, Diderot subordina a beleza ao conhecimento. Rejeita, pois, o inatismo da tradição clássica, que admitia a beleza como idéia absoluta, independente portanto da experiência. Sua fonte agora é a experimentação, não a contemplação. O apego à categoria rígida institui um lugar moral para a beleza, distanciando-a do livre exercício da imaginação. Assim como a felicidade,

¹¹ E.D. – p.41.

¹² DIDEROT, Denis e D’ALEMBERT, Jean L. (org) – Op. Cit., verbet “goût”
Tradução livre da autora para o português.

¹³ DIDEROT, Denis e D’ALEMBERT, Jean L. (org) – Op. Cit., verbeta
“architecture”. tradução livre da autora para o português.

¹⁴ Diderot, Denis, “Essais sur la peinture”, 1766, in: Oeuvres esthétiques, P. Vernière (ed), Garnier, Paris, 1965, Apud LIMA, Luiz Costa – Op. Cit., p.143.



a beleza depende da virtude dos homens. Trata-se fundamentalmente de adquirir o conhecimento necessário e utilizá-lo para a construção de um novo mundo harmônico. Ou seja, é o conhecimento – entendido como exercício das faculdades de sentir e pensar – que permite a aproximação à verdade e promove o progresso moral do homem. **“As idéias de ordem, de arranjo, de simetria, de mecanismo, de proporção, de unidade, todas estas idéias vêm dos sentidos e não são naturais”** diz ele ¹⁵

Mas, ainda que o belo se aproxime da verdade, dela é separado pela intuição do gênio. No Discurso Preliminar¹⁶ vamos encontrar um esclarecimento sobre a distinção que Diderot estabelece entre dois tipos de sentimentos: a primeira espécie, que chama de “consciência” é para ele uma consequência da lei natural e da idéia que o homem tem do bem e do mal, e pode ser considerado como uma “evidência do coração” Já o “gênio” e o “gosto” são segundo ele frutos da espécie de sentimento que diz respeito à “bela Natureza”: o gênio é o sentimento que cria, enquanto o gosto é o sentimento que julga. As duas categorias são também associadas por Montesquieu no verbete “gosto” como condições necessárias ao arquiteto, sendo que o gosto **“tem a vantagem de poder se formar e se aperfeiçoar pelo estudo”**

A estas duas categorias, que são para Blondel os requisitos básicos do arquiteto, devem-se somar **“o conhecimento sólido e entendido dos costumes e dos usos dos principais povos”, além de um julgamento sólido para discernir o útil, o conveniente e o descente”** ¹⁷.

Opera-se portanto uma distinção entre forma e função, para reforçar a interdependência entre as duas. Na *Lettre sur les aveugles*, Diderot afirma, referindo-se a Watelet: **“sobre a beleza: o autor a encara como um reflexo da utilidade e tem razão”** ¹⁸.

De fato nesta ênfase no pragmatismo, comum ao pensamento ilustrado, ancora-se a corrente funcionalista que impera no Movimento Moderno, daí a relação que se estabelece entre a arquitetura iluminista e a arquitetura moderna ¹⁹. Noutro verbete – “Construção” – vamos encontrar a mesma noção da beleza como reflexo da utilidade: **“a primeira coisa que se exige de um edifício é que seja construído de uma maneira tal que responda à sua finalidade. Assim a ordem, as proporções, os elementos decorativos devem ser variados e distribuídos de maneira conveniente à sua natureza e a seu uso, e ao mesmo tempo agradar a vista apresentando gosto, solidez e exatidão”** ²⁰.

Tal lógica implícita de funcionalidade torna os ornamentos intoleráveis. O decorativismo é enganoso, pertuba e oculta a verdade. Na medida em que a nova doutrina entende o Barroco e o Rococó como sinônimos do efêmero, propõe à arquitetura a reconstituição do sentido de permanência, na qual o homem reconheça a autoridade da sua consciência ²¹. Retoma-se assim o entendimento da qualidade arquitetônica como um princípio moral, e a obediência a esses princípios, oficializados pela Enciclopédia, como condição indispensável para se chegar à beleza. Nesse sentido a nova

¹⁵ Diderot, Denis, “Recherches philosophiques sur l’origine et la nature du beau”, 1752, in: *Oeuvres esthétiques*, P. Vernière (ed.), Garnier, Paris, 1965, Apud LIMA, Luiz Costa – Op. Cit., p. 143.

¹⁶ E.D. – p.47.

¹⁷ DIDEROT, Denis e D’ALEMBERT, Jean L. (org) – Op. Cit., verbete “goût”. Tradução livre da autora para o português.

¹⁸ Diderot, Denis, “L’art de peindre de Watelet”, 1760, in: *Oeuvres complètes*, XII, J. Varloot (ed.), Harmann, Paris, 1980, Apud LIMA, Luiz Costa – Op. Cit., p.168.

¹⁹ Sobre o desenvolvimento da concepção arquitetônica iluminista no Movimento Moderno, e em particular sobre as relações entre Ledoux e Le Corbusier, ver KAUFMAN, EMIL, Op. Cit.

²⁰ DIDEROT, Denis e D’ALEMBERT, Jean L. (org) – Op. Cit., verbete “batiment”. Tradução livre da autora para o português.

²¹ STAROBINSKI, Jean – 1789: Os emblemas da Razão, São Paulo, Cia. das Letras, 1989.

doutrina é inflexível, na medida em que instaura um “novo regime” de sensibilidade, único e excludente. Em 1798 Quatremère de Quincy condena os malefícios da excentricidade, pelos quais Borromini e seus epígonos são considerados responsáveis: **“A excentricidade supõe uma conformação viciosa que não se poderia mudar... (Ela) gera um sistema destruidor da ordem e das formas ditadas pela natureza; ataca as formas constitutivas da arte... A experiência provou que esse gosto nasce comumente da lassidão das melhores coisas; que nas nações, como nos indivíduos, ele provém por vezes da saciedade produzida pela própria abundância: que é do meio da riqueza e dos gozos de toda espécie que se desenvolve esse fastio funesto que envenena os prazeres, torna insípidas as belezas simples da natureza e incita os disfarces da arte pérfida, que visa menos satisfazer do que aguçar ou enganar os desejos...”**²².

Em arquitetura, os vícios se traduzem pelas formas recortadas, as linhas ondulantes, as soluções de linhas, mistas e tortuosas, o pitoresco, o caos e os abusos do espírito Barroco e do Rococó, que fazem com que a crítica a esses estilos seja permanente. Enfim, o que se deseja afirmar é a primazia da Razão - através da geometria – sobre o sentimentalismo representado pelo Barroco.

Contudo há nesses discursos uma impressão de consenso pelo menos inquietante. Não parece haver lugar para a dúvida nestes textos – ou melhor, o que poderia implicar em dúvida foi, ao menos aparentemente, afastado. Em que pese o evidente caráter afirmativo do verbete “Arquitetura”, somos forçados a reconhecer nos seus rigorosos critérios de conduta um caráter absoluto que desperta nossa atenção e sugere indagações. Deixemos, então, as portas abertas para a investigação mais sistemática das implicações desse discurso na prática projetual.

Sabemos que são os pressupostos teóricos da arquitetura pura defendidos por Blondel, os pilares que fundamentam a prática de arquitetos como Ledoux, Boullée e Lequeu, seus alunos e discípulos, conhecidos como “arquitetos revolucionários”. Por investir no retorno às formas primitivas da geometria estes arquitetos inauguram a chamada “arquitetura falante” assim reconhecida pela maneira como os edifícios manifestam sua função, através das suas formas. Entre os projetos arquitetônicos que correspondem a essa concepção talvez o mais expressivo seja o cenotáfio de Newton, idealizado em 1784 por Boullée. Neste projeto monumental a formulação arquitetônica dos princípios estéticos e morais do séc. XVIII está particularmente potencializada, através de uma geometria regular que reserva ao centro o lugar da morte-espaco simbólico em que a luz deverá nascer do assassinato da ordem antiga. Através da criação de volumes que provocam sombras, joga-se com a oposição entre valores opostos – as trevas (construção/civilização) adquirem significação nova por sua oposição à luz do dia (natureza)²³. Mais ainda, a utopia é evocada na imaginação,



²² Idem, ibidem, p.56.

²³ Idem, ibidem, pp. 60-62.



sem ultrapassar o nível do desenho – um grande projeto cívico, que permanece irrealizado.

Quase sempre mantidos no papel, os projetos revolucionários não parecem dar conta da complexidade do mundo. Na afirmação de Blondel, flagramos a sua incompreensão diante das transformações que testemunha: **“as coisas mudaram mas não se sabe exatamente porque”**, revela ²⁴ No fundo, como indica Becker, esta determinação de corrigir o mundo que culmina com a Revolução Francesa é impulsionada por uma fé de base religiosa: o repeito pela posteridade substitui a adoração a Deus, a expectativa de existir na memória das gerações futuras substitui a esperança da imortalidade ²⁵. A esperança de sobreviver para sempre na posteridade torna-se a compensação para a virtude – e o consolo para as frustrações e limitações do presente. O mito do progresso humano trabalha com a noção de destino coletivo, da mesma forma que o Cristianismo trabalha a promessa do paraíso celeste. Só que a salvação do homem depende agora dele mesmo, do seu aperfeiçoamento, e é nesse sentido que Diderot justifica o empreendimento e a monumentalidade da Enciclopédia: ela é a fonte que, instituindo leis gerais sobre a vida, dá acesso ao conhecimento, e conseqüentemente, ao progresso humano.

O futuro seria, então, a expressão de uma vontade, que se torna o equivalente do esforço revolucionário. Analisando os projetos que esta vontade desenha, nos aproximamos de Becker ²⁶ quando este aponta para a ingenuidade – ou, usando suas próprias palavras – para o “otimismo frágil” – do projeto iluminista, movido pelo impulso humanitário e didático de regenerar o mundo. Apostando na construção de um Novo Mundo, montado sobre a inocência da moral, os iluministas dão novo estatuto e dignidade à arquitetura – ao mesmo tempo em que a inviabilizam, reduzindo-a ao desenho da sua própria máscara.

Artigo baseado no trabalho realizado para a Disciplina de Pós-Graduação da PUC-RJ, História e Cultura no Iluminismo, ministrada pela Profa. Dra. Berenice Cavalcanti.
1º semestre 1995

Bibliografia

BECKER, Carl. *The heavenly city of the eighteenth century philosopher*. New Haven, Yale University Press, 1932.

DIDEROT, Denis e D’ALEMBET, Jean L. *Enciclopédia ou Dicionário Raciocionado das Ciências, das Artes e dos Ofícios*. Discurso preliminar e outros textos. Edição bilingue. Trad. Fulvia Maria Luiza Moretto. São Paulo, Unesp, 1989.

——— DIDEROT, Denis e D’ALEMBERT, Jean-le-Rond (org). *Encyclopédie*, Lausanne, 1778.

KAUFMANN, Emil. *De Ledoux a Lee Corbusier: origen y desarrollo de la arquitectura autómoma*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

LIMA, Luiz Costa. “Diderot: filósofo e crítico de arte” in: *O fingidor e o censor: no ancién regime, no iluminismo e hoje*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1988.

STAROBINSKI, Jean. *1789: Os emblemas da Razão*, São Paulo, Cia das Letras, 1989.

²⁴ KAUFMAN, Emil – Op. Cit., p.36.

²⁵ BECKER, Carl – the heavenly city the eighteenth century philosophers. New Haven, Yale University Press, 1932.

²⁶ Idem, ibidem.

Abstract

This essay makes an approach, in grounds of Art History, about the sketches of the architect – free hand design – referring to the first phase of project procedure – and its connection with the concepts of mimesis and abstraction, aiming its conception as artistic object.

Resumo

Este ensaio faz uma abordagem, no âmbito da História da Arte, sobre o croqui do arquiteto – desenho à mão livre referente à primeira fase do processo projetual – e sua relação com os conceitos de mimese e abstração, objetivando sua concepção como objeto artístico.

Anna Paula Silva Gouveia

Aluna de
Doutorado
FAUUSP

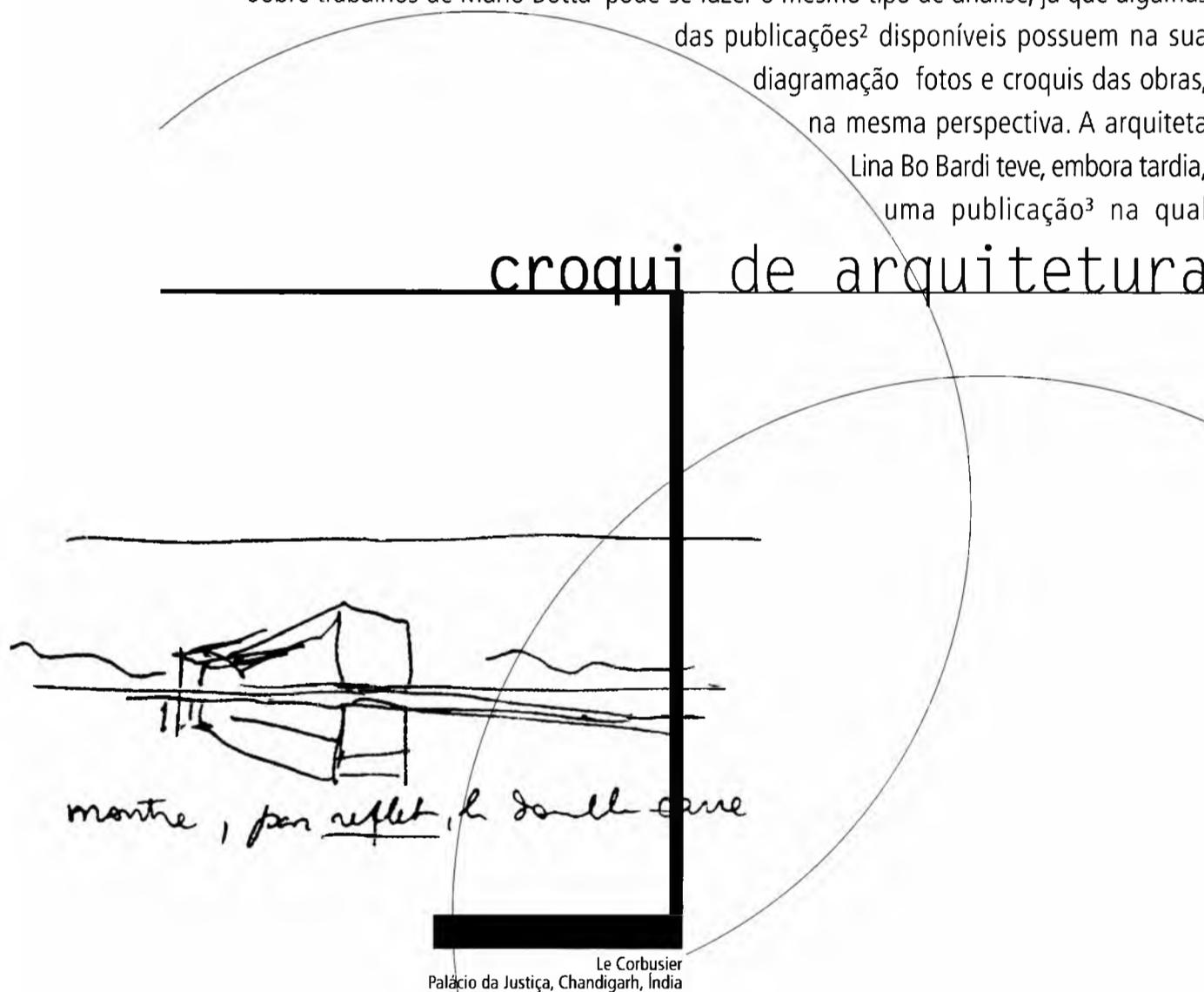
O croqui do arquiteto
como objeto artístico

O desenho do arquiteto, mais especificamente o croqui representa uma idéia, um conceito ou uma imagem? Será mesmo que representa algo, ou já é em si uma coisa, uma construção no sentido positivo do termo?

Para responder tal pergunta um dos caminhos é analisar o trabalho de arquitetos conhecidos e que possuíam uma relação profícua com o desenho. Le Corbusier por exemplo, carregava sempre consigo os seus **livros de notas**, no qual registrava verbal e pictoricamente tudo que lhe interessava no cotidiano e nas suas viagens pelo mundo. No livro **Oeuvre Complète 1952-1957**¹, encontra-se um croqui do Palácio da Justiça em Chandigarh, Índia, na mesma página encontra-se também uma foto da obra já construída do mesmo ponto de vista que o arquiteto imaginou ao fazer o croqui. O mais importante a ressaltar nesta comparação não é a qualidade gráfica do desenho, feito com pouquíssimas linhas, de contorno apenas, mas o reflexo pelo qual o edifício impressiona o espelho d'água que compõe seu entorno. Esta imagem, este efeito proporcionado pela arquitetura inserida dentro da paisagem já estava pelo mestre, claramente definido no croqui.

Sobre trabalhos de Mario Botta pode-se fazer o mesmo tipo de análise, já que algumas das publicações² disponíveis possuem na sua diagramação fotos e croquis das obras, na mesma perspectiva. A arquiteta Lina Bo Bardi teve, embora tardia, uma publicação³ na qual

croqui de arquitetura



¹ JEANNERET-GRIS, Charles Edouard. **Le Corbusier et son atelier rue Sevres 35. Oeuvre Complète 1952-1957** Vol.6. Zürich: Artemis, 1957. p.57.

² BOTTA, Mario. **Architectures 1980-1990**. Barcelone: Gustavo Gili, 1991. DAL CO, Francesco. **Mario Botta. Architecture 1960-1985**. New York: Rizzoli, 1987.

³ BARDI, Instituto P. M. e Lina Bo. **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

podemos nos deleitar com belíssimos croquis e compará-los, para nossa sorte, não só com fotos mas com a própria arquitetura, a exemplo do MASP. Uma análise pormenorizada do croqui que apresenta uma vista do vão no nível da avenida Paulista revela, embora numa perspectiva distorcida, a impressão da obra sobre o observador, o impacto causado pela grande laje sobre nossas cabeças pode ser pressentido com extrema clareza.

Não se pode deixar de relatar também a figura de Carlo Scarpa neste panorama da linguagem do desenho, que atualmente vem recebendo cada vez mais publicações que fazem jus à qualidade de sua obra. Scarpa foi uma daquelas pessoas que resolviam seus problemas desenhando, como coloca seu amigo e colaborador Sérgio Los⁴. Uma análise de suas pranchas de projeto⁵, na maioria das vezes repleta de desenhos e pequenas anotações, revela um pensamento visual preciso, coincidente com uma riqueza gráfica e expressiva, incomum e envolvente.

Em seu último número, a **Revista Projeto** publicou alguns artigos e ensaios acadêmicos voltados para a questão do desenho do arquiteto. No artigo "O croqui e a paixão"⁶, de natureza mais poética que analítica e investigativa, o texto é acompanhado por croquis de arquitetos brasileiros atuantes no mercado nacional.

Em outro artigo⁷, mais propriamente um ensaio científico sobre as relações entre "Desenho e arquitetura", Jorge Sainz faz algumas colocações que merecem uma análise mais pormenorizada. Seu intuito principal é o de estabelecer possíveis relações entre essas duas naturezas. Para ele, o valor de um desenho arquitetônico independe da obra, ou seja a qualidade gráfica de um desenho não implica na qualidade arquitetônica do edifício que se representa, algo que também colocar-se-á neste ensaio como verdadeiro. No entanto, o autor complementa que como prova deste fato, é que os esboços, que poderíamos entender como croquis, "estão isentos do vínculo com a escala, a proporção humana ou as dimensões físicas e espaciais"⁸. Esta última colocação, como tentar-se-á demonstrar neste ensaio, é totalmente errônea e fora de propósito.

Os artigos citados abordam o croqui como todo e qualquer desenho do arquiteto parte do processo de projeto, instrumentalizado ou não. Este tipo de classificação engloba desenhos de observação da cidade ou do entorno onde se edificará a obra, vistas perspécticas internas e externas da edificação, detalhes, como também plantas, cortes e fachadas, de caráter mais analítico e técnico. Para efeito deste trabalho, no intuito de estabelecer uma relação de proximidade entre as teorias da arte aplicadas à figuração e o croqui, este deve ser entendido somente como desenho não instrumentalizado, perspéctico e da fase de projeto referente à criação da obra propriamente dita.



Le Corbusier
Palácio da Justiça, Chandigarh, Índia

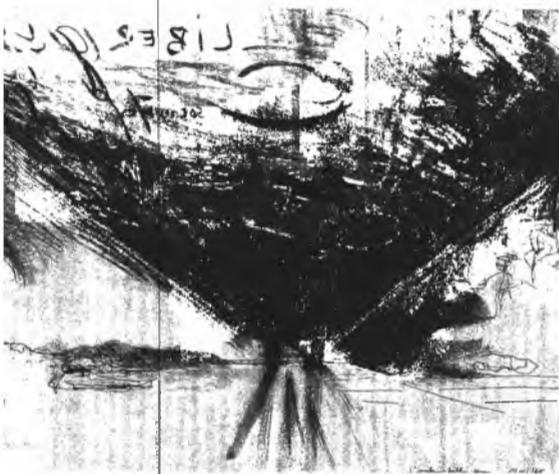
⁴ LOS, Sergio. Prefácio. in: MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo Desenho. Aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*. São Paulo: Martins Fontes, s/d. p.10.

⁵ DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa: opera completa*. Milano: Electa, 1984.

⁶ DOURADO, Guilherme Mazza. O croqui e a paixão. *Projeto*. n. 180. p.49-67, novembro 1994.

⁷ SAINZ, Jorge. *Desenho e arquitetura*. *Projeto*. n.180. p.79-83, novembro 1994. Jorge Sainz é Professor do Departamento de Composição Arquitetônica da Escola de Arquitetura de Madri e redator-chefe da revista espanhola *A & V Monografias de Arquitectura y Vivienda*.

⁸ SAINZ, Jorge. op. cit., p.79.



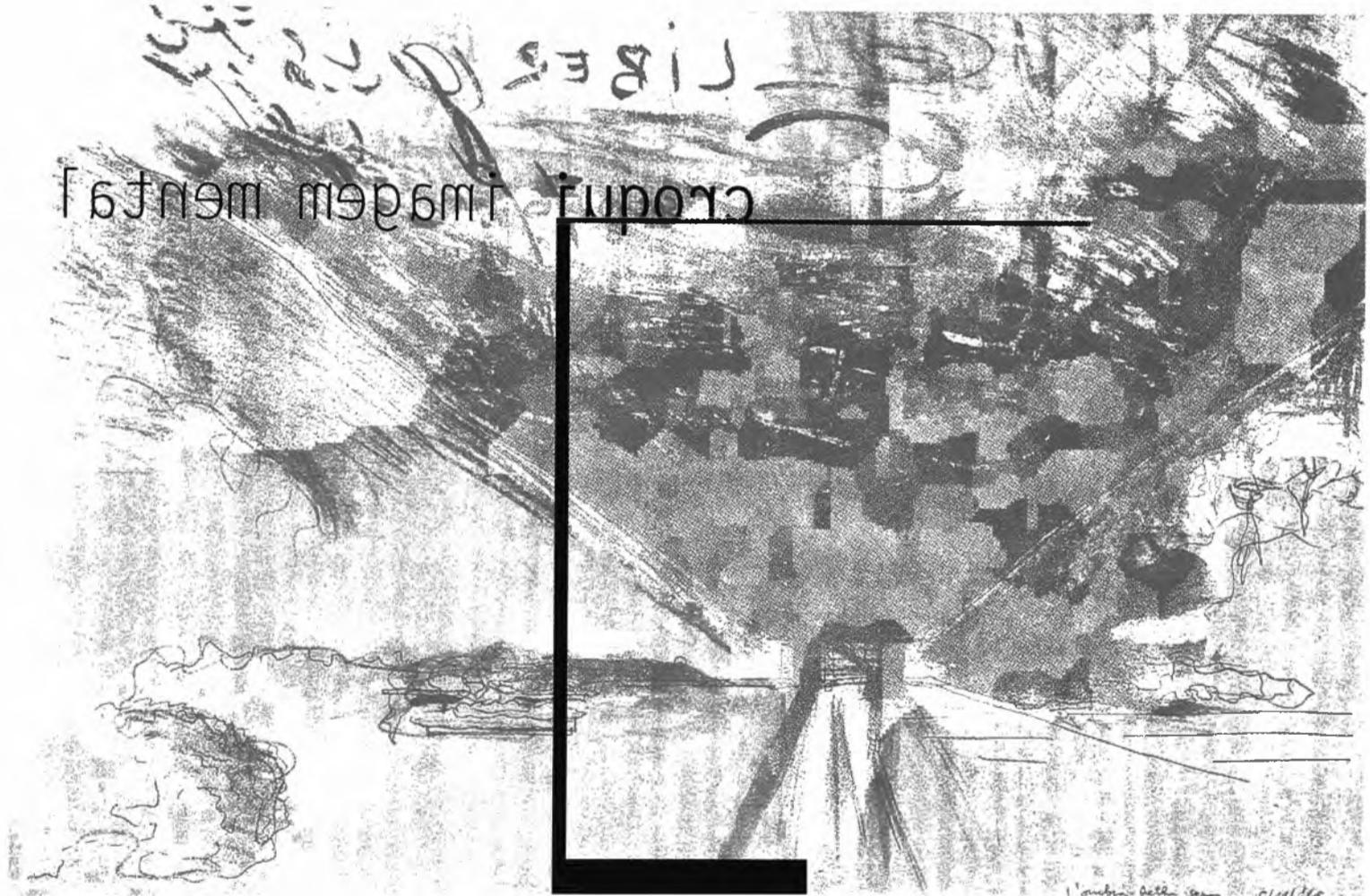
croqui imagem mental

O croqui caracteriza-se pelo traço expressivo, como uma assinatura, uma identidade entre o que o arquiteto pensa, ou melhor imagina e o que desenha. Como saber se esta relação é verdadeira? Uma solução: comparar o croqui e a obra já edificada. Outra: avaliar a qualidade da representação espacial gráfica do espaço imaginado o que envolve conhecer perspectiva, pois já culturalmente assimilada como representação mais próxima daquilo que vemos, como o é também a fotografia e o cinema. No entanto, Erwin Panofsky⁹ demonstra muito claramente as impropriedades desta colocação se aceita como absoluta, ou seja como representante legítima de nossa percepção. A perspectiva, normatizada por Brunelleschi no Renascimento, implica numa abstração da nossa percepção para que o produto, ou melhor, o desenho realizado segundo suas normas, represente algo real, no caso um espaço arquitetônico. Exige observá-lo com um único olho, fixo no espaço. Este espaço, que percebemos curvo pela própria configuração da nossa retina é no entanto, representado como a intersecção da pirâmide visual por um plano.

A primeira solução envolve uma comparação entre duas coisas concretas, um desenho e um espaço edificado, a segunda requer um conhecimento mais específico sobre a representação visual, algo que esteve sob o domínio da arte até este século. Característica básica do desenho do arquiteto, especificamente do croqui é a relação de semelhança entre aquilo que se representa e a sua imagem mental, ou aquilo que se deseja tornar verdadeiro, o desígnio tão bem colocado por Vilanova Artigas¹⁰ e Luís Carlos Daher¹¹. Neste contexto o croqui está mais próximo da verossimilhança de Aristóteles. Mas o que estabelece a equivalência entre uma e outra coisa é a experiência perceptiva desenvolvida através da representação gráfica, do desenho. Observar espaços, percebê-los em suas relações formais, de escala, luz, cor, sem falar na questão do tempo que implica na movimentação

do observador neste espaço, e representar tais percepções graficamente é a forma de apreender uma realidade e configurá-la dentro de padrões de escolha, inerente a um processo de ensino-aprendizagem, institucionalizado ou não. Isto envolve captar esta realidade através da mimese.

No entanto o processo pelo qual se projeta, do qual o croqui é ao mesmo tempo produto e instrumento, também envolve outro conceito inerente a toda representação, a abstração. Estes conceitos serão abordados em sua evolução na história da arte a fim de elucidar a sua efetiva relação no desenho do arquiteto. Essa abordagem no âmbito da história da arte, coloca, no entanto, outra questão: conceber o croqui do arquiteto como objeto artístico.



Lina Bo Bardi
Museu de Arte de São Paulo. (3, p.101)

⁹ PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1985.

¹⁰ ARTIGAS, João Vilanova. *O Desenho*. Natal: Nossa Editora, 1984.

¹¹ DAHER, Luís Carlos. *Sobre o Desejo - digo, o desenho - do Arquiteto*. in: SEGALL, Museu Lasar. *A Linguagem do Arquiteto: O Croquis*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1984.

A arquitetura sempre foi considerada como uma arte do desenho, pois se apresenta como um desenho (desígnio) materializado. Contudo nos últimos anos alguns teóricos defenderam o fim dessa disciplina nas faculdades, e o desenho para alguns arquitetos tornou-se cada vez mais supérfluo, frente a duas justificativas diversas, mas relativas: o desenvolvimento tecnológico da computação gráfica e conceito de uma arquitetura industrializada, componível por peças modulares, advinda de relações puramente racionais e matemáticas, fundamentada cientificamente.

Como visto, são características do croqui do arquiteto a mimese e a abstração. A primeira pela similaridade que o croqui deve ter com a realidade na qual se edificará a obra e com a imagem mental do arquiteto. A abstração de maneira mais simples implica também em estabelecer os conceitos fundamentais na elaboração do projeto da edificação, conceitos estes que determinam uma forma concreta. Ver-se-á que estes dois conceitos aparentemente diferentes estão muito próximos, ou mesmo coincidem dependendo do objeto analisado e da forma como se processa tal análise.

Pode-se dizer também que a arquitetura é uma arte abstrata (com relação ao que a arte abstrata produziu neste século), pois exceto pelos apliques ou baixos relevos em motivos inspirados em elementos da natureza, como flores, animais e até pessoas, se qualifica pela sua independência frente aos aspectos miméticos, característicos da pintura e



arquitetura arte do desenho

da escultura ocidentais pelo menos até o começo do século XX.

No entanto, se forem consideradas as referências de escala humana, de movimento no espaço físico e as relações de proporção e luz-cor inerentes, associa-se a arquitetura com o processo de mimese, porque é pela observação e pela representação propícia, que estas características poderão ser abordadas. Neste aspecto a arquitetura (e não somente o desenho desta) é uma arte realista pois elabora coisas reais e concretas.

Gabo¹², artista do período construtivista russo, acreditava que a arte outrora representativa havia se tornado criativa, mas ao contrário dos espaços matemáticos de El Lissitzky¹³, baseava seu senso de espacialidade em recordações naturalistas, de um espaço real. Em uma carta a H. Read¹⁴ ele diz encontrar o conteúdo das suas formas em “nuvens levadas pelo vento, nas pedras sobre as colinas ou pela estrada, ou mesmo nas curvas formadas pelas ondas do mar” E ainda, que estas aparições apesar de instantâneas, deixam impregnada a “imagem de uma dinâmica eterna”

Nesta situação a mimese é fonte de conhecimento, e através da abstração, ou seja

¹² QUILICI, Vieri. L'architettura del costruttivismo. Bari: Latreza, 1969. p. 49.

¹³ EL LISSITZKY. 1929. La Reconstrucción de la Arquitectura en la URSS (y otros escritos). Barcelona: Gustavo Gili, 1970. p. 124-32.

¹⁴ QUILICI, Vieri. op. cit., p.49.

escolha de alguns elementos mais importantes ou relações essenciais é que dar-se-á início ao processo de projeto. Com referência ao desenho propriamente dito, os croquis, geralmente desenhos a traço, o fato de representar-se planos de cor, de luz e sombra através de linhas, que só excepcionalmente nos aparecem observáveis na realidade, é um ato de abstração. Numa relação contrária, quanto menos mimético o desenho se apresentar, mais exigirá de nossa capacidade de abstração para compreendê-lo enquanto representação.

Para alguns autores como Carlo Maggiora¹⁵, professor da disciplina de desenho da Faculdade de Arquitetura de Firenze – que defendem a idéia de arquitetura como estruturação, não de espaços, mas de pessoas num espaço elaborado através de massas construídas, edificações – o desenho e particularmente o croqui não é a linguagem, mas a meta linguagem da arquitetura, pois a linguagem fica por conta da própria edificação. No entanto o croqui é linguagem quando se refere ao arquiteto, é a expressão deste, contém sua carga de individualidade, que não perece mesmo quando se busca uma arquitetura **standard**, universal. A exemplo disto pode-se citar os desenhos dos construtivistas russos no livro **Pioneers of Soviet architecture**¹⁶, uma das mais completas publicações no que se refere à quantidade de fotos e desenhos do período.

A arquitetura construtivista russa, vanguarda que tem seu desenvolvimento entre a **revolução de outubro** e o início dos anos trinta, tem a razão, como conceito norteador mais importante, reestruturando as formas para delas tirar todo o supérfluo, toda a arrogância burguesa do ornamento, das curvas, das cores mal definidas, das variações de claro-escuro. Essa estética difundida pelas vanguardas do primeiro pós-guerra, em quase toda Europa, tem como representantes oficiais na arquitetura do ocidente, tanto pela importância de suas atividades, quanto também pelo fato de serem divulgados com maior frequência, Gropius e Le Corbusier, apesar das diferenças que os separam.

Para as vanguardas construtivas a pintura e a escultura deixam de ser representação para tornar-se construção de uma nova realidade. A arquitetura perde seu caráter compositivo clássico e sua simbologia. A concepção de espaço é regulamentada pela física de Einstein – assim coloca El Lissitzky¹⁷ – a questão espaço-tempo é agora indissolúvel, o que implica em imaginar não mais um espaço estático, estabelecido por um único ponto perspético, mas um espaço dinâmico, onde o usuário se movimenta e dele obtém informações diferentes. Para o arquiteto a mimese ou a imitação se dá não mais da relação com um espaço natural, mas de um espaço fruto de uma abstração matemática. Esta mimese moderna se verifica não só na reprodução em larga escala, na estandarização, na industrialização, mas na elaboração de um sistema, conceito que Giulio Carlo Argan¹⁸ opõe ao de método, diferenciando assim respectivamente os pensamentos de Le Corbusier e Gropius. O sistema leva ao estilo, que pela mimese será perpetuado, enquanto o método permite a busca de novas soluções, dentro ou não de um determinado estilo.

¹⁵ MAGGIORA, Carlo. *Disegno in Architettura come metalinguaggio*. Firenze: L.E.F., 1971.

¹⁶ KHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovic. *Pioneers of Soviet architecture. The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s*. London: Thames and Hudson, 1987.

¹⁷ EL LISSITZKY. *op. cit.*, p. 129.

¹⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. 2a.ed. Lisboa: Presença, 1990. p. 10.

A evolução do conceito de mimese ou imitação passa por diversas fases durante a história, variando apenas sutilmente do elaborado pelos gregos desde o século V a. C.. Para Sócrates a mimese está associada à idealização, o artista não imita, mas idealiza o modelo. Platão desprezará a pintura e a escultura como artes menores, justamente por não imitarem a essência, intrínseca ao conhecimento intelectual, à idéia, e sim a aparência sensível de algo. Mas é em Aristóteles que se encontra talvez a argumentação mais precisa e ainda contemporânea sobre a mimese.

Aristóteles ao falar da poesia e suas espécies como imitação, estende em alguns casos suas colocações às outras artes.

"Pois tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes: na verdade, todas elas imitam o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente." ¹⁹



mimese e a abstração

A imitação de Aristóteles, no entanto, não confere com a idéia neoplatônica que hoje possamos inadvertidamente ter da cultura grega sob sua influência: a mimese ligada exclusivamente a um padrão ideal de beleza e esta como sinônimo do bem.

"Mas, como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole, porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças (e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude), que necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: Poligoto representava os homens superiores; Pauson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós." ²⁰

Eis o conceito diferenciador: representação. O artista quando imita, representa, traz à obra os aspectos que julga importantes para reelaborar determinada situação, valorizando a característica de semelhança com a realidade, sua aparência. A obra de arte está para Aristóteles a caminho da existência, ponto que denominou de verossimilhança. Esta estabelece um nexos, não com a realidade presente, mas com o que pode tornar-se possível. Aristóteles também

¹⁹ ARISTÓTELES. Poética. Os Pensadores. Vol. II. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p.241.

²⁰ ARISTÓTELES. op. cit., p. 242.

concebe a representação artística como uma possibilidade de acréscimo ou correção da forma na busca da perfeição, conceito este que difere da acepção neoclássica ligada à beleza. Perfeição está associada à verdade, esta como fidelidade intrínseca a um acontecimento sob um dos três aspectos:

“coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser.”²¹

Assim a verdade se confunde com persuasão pela arte, mesmo que erros de representação sejam cometidos.

“Pois falta menor comete o poeta que ignore que a corça não tem cornos, que o poeta que a represente de modo não artístico.”²²

Para Aristóteles a mimese, natural aos seres humanos, é também um método de aprendizagem. Esta idéia será a essência dos métodos de ensino, principalmente no campo da arte, que perdurarão até o final século XIX, período no qual se começará a substituir a representação pela criação.

Na Idade Média prevalece a tendência platônica da busca da essência, mais de caráter espiritual que intelectual em detrimento da valorização do trabalho manual. A beleza está associada ao divino e a relação entre esta e as artes é meramente acidental. A pintura, a escultura e a arquitetura eram consideradas artes servis, mundanas, e só com o Renascimento isto viria a se modificar.

O conceito de mimese difundido no **quatrocento** italiano pelos mestres e teóricos renascentistas Leon Batista Alberti no **Da pittura**, e posteriormente por Leonardo da Vinci no seu respectivo tratado, ainda tem por definição a observação da natureza como fonte para imitação pictórica. Alberti ressalta o fato da aprendizagem do desenho e da pintura, arte a este associada, estar vinculada à observação direta da natureza e à escolha daquilo que melhor se assemelha ao belo. Leonardo, no entanto, preconiza no seu tratado uma idéia que será a base do Maneirismo, a idéia da observação – no caso de Da Vinci somente para efeito de aprendizagem e não da essência da arte – de obras de mestres já reconhecidos, além da observação direta. Aprender o desenho pelo desenho de outrem facilita a representação do observado diretamente como fenômeno natural.

“El jóven debe ante todas cosas aprender la Perspectiva para la justa medida de las cosas: despues estudiará copiando buenos dibujos, para acostumbrarse á un contorno correcto: luego dibujará el natural, para ver la razon de las cosas que aprendió antes; y últimamente debe ver y examinar las obras de varios maestros, para adquirir facilidad en paracticar lo que ya ha aprendido.”²³

²¹ ARISTÓTELES. op. cit., p. 266.

²² ARISTÓTELES. op. cit., p. 266.

²³ DE VINCI, Leonardo. *El Tratado de la Pintura*. Versión española de la edición de 1828. Buenos Aires: More-Mere, 1942. p.29

No século XV predomina o espírito aristotélico, pelo qual a beleza está presente na natureza e ao artista é dado o dom de poder dela retirar e representar esses aspectos, essas particularidades da aparência, já que se representa somente partes dessa natureza, aquelas que se consideram providas de beleza. A beleza é inerente ao objeto que se observa.

Deve-se ressaltar que, analisando os desenhos de Leonardo Da Vinci, verifica-se muitas vezes uma tentativa de captar peculiaridades pertinentes somente àquele objeto. Esta clareza de observação, da verdade, fornece variedade e multiplicidade à criação artística. No entanto, a preocupação do mestre não estava relacionada particularmente à imitação pura e simples, mas através dela realizar uma análise da natureza e de seus processos. Aqui a idéia da perfeição não é aquela idealizada pelo homem, mas a que realmente se dá enquanto processo natural. A perfeição está no entendimento correto de tais processos. A arte, e principalmente o desenho, é para Da Vinci forma de conhecimento, ela colabora, ou melhor, é através dela e da observação que pressupõe que se descobre a verdadeira realidade dos fenômenos, às vezes modificados pela aparência. Este conhecimento não tem finalidade em si mesmo, mas como fonte criadora. Esta forma de pensar de Da Vinci o torna tão contemporâneo quanto Paul Klee.

Argan²⁴ relaciona esses dois artistas quanto à posição artística que viveram. Assim como Klee, Leonardo separou-se conscientemente das características centrais da tradição histórica vigente. Para Argan os dois artistas não estavam muito preocupados com o objeto artístico, mas com a maneira pelo qual este é produzido. A forma para eles perde seu valor imutável e se valoriza enquanto processo. Uma análise dos escritos pedagógicos, durante o período como docente na Bauhaus²⁵, permite dizer que na visão de Klee a mimese estava relacionada não à imitação, mas à compreensão da essência da forma. Forma para Klee refere-se ao produto gerado por um movimento. A mimese visa apreender o desenvolvimento da forma, o ritmo da natureza e passá-lo para o observador da obra. Esta idéia de movimento, que relaciona forma e tempo, é o conceito-chave para entender a mimese no século XX.

No Maneirismo prevalece a idéia de uma natureza repleta de imperfeições, pela qual os gênios, assim define Vasari, como Miguel Ângelo podem dar perfeição através de sua representação pictórica.

No XVI passa-se para um espírito platônico, onde prevalece a idéia, a essência a ser buscada não na particularização, mas na generalização de um conceito, o de beleza. Tal conceito, não material, pois é interno ao homem, se vinculará no XVII ao gosto. Cada vez mais a idéia de beleza estará relacionada a um padrão eidético pré-concebido, clássico. Mesmo no Barroco, como afirma Germain Bazin²⁶, eram poucos os artistas que conscientemente se afastavam dos princípios clássicos, geralmente por um processo de exarcebação formal, por repetição ou deformação de elementos, como Borromini e Guarini, ou por uma intensidade da escala tonal, valorizando luzes e sombras, como Caravaggio. Ressalta ainda a inexistência de tratados de estética tipicamente barrocos, o que não descartou a tentativa de alguns artistas

²⁴ ARGAN, Giulio Carlo. Preface. in: KLEE, Paul. Notebooks. vol. 1. The Thinking eye. London: Lund Humphries, 1969. p.11.

²⁵ KLEE, Paul. Notebooks. vol. 1. The Thinking eye. London: Lund Humphries, 1969. Pedagogical Sketchbook. London: Faber and Faber, s/d.

²⁶ BAZIN, Germain. História da História da Arte: da Pré-história a nossos dias. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

na busca de uma individualidade expressiva.

A Arte, como representação de uma Idéia, terá o ápice de seu desenvolvimento conceitual no XVIII, destacando-se Kant no que concerne aos aspectos relacionados à filosofia, e Winckelmann à teoria da arte. Com este último a relação arte-essência se fortalece. A mudança sutil está no fato de que se aconselha ao artista, não a imitação da natureza, ou dos mestres da Renascença, como no Maneirismo frente ao Renascimento, mas na imitação dos antigos, dos mestres da antiguidade, não propriamente na individualidade do artista – da sua maneira – já que a maioria das obras são de autoria desconhecida, mas na essência que permeia a arte da antiguidade, e na qual se baseia sua conformação plástica.

...Eles desejavam atingir a Beleza mais geral e mais constante, e assim chegavam a dela eliminar tudo o que era apenas acidente, a cor e mesmo a sombra; o desenho, ao contrário, que, circunscrevendo a forma, é o elemento plástico mais intelectual, tornava-se o único importante e se reduzia à indicação dos contornos; o desenho a traço, essa abstração, parecia-lhes o meio razoável de realizar suas concepções." ²⁷

A base romana do Classicismo do Renascimento transfere-se agora para a Grécia. O ideal de beleza é grego, e a natureza exaltada por Winckelmann é o próprio homem, visto a importância que o autor dará às esculturas.

..., o que cai por terra é simplesmente o ideal barroco de uma arte total. Winckelmann tem horror ao sentido de monumentalidade e de pompa, tão característicos do barroco, e busca um elemento puro, o mais simples possível. Nesse sentido, poderíamos quase dizer que encontramos aqui um comportamento abstrato, que não é evidentemente absoluto, por encontrar-se sempre intrincado com uma dimensão valorizadora e uma intenção pedagógica. No barroco, nenhum elemento pode ser isolado. E o isolamento de um elemento é precisamente a obra de Winckelmann." ²⁸

Esta citação é deveras importante, pois compreende três aspectos: primeiro o Ideal defendido pelo autor, que Bazin não identifica enquanto pressupostos teóricos dominantes. Segundo, a questão da abstração que ilustra a tentativa deste ensaio de ver o processo mimético, associado ao da abstração para sua existência; ou seja a mimese, cópia ou imitação idealizada pressupõe um nível mínimo de abstração, para que a representação se configure; e por fim a questão diferencial entre o Barroco e o Classicismo de Winckelmann.

O processo de depuração formal pleiteado pelas normas neoclássicas envolve colocar a razão como elemento de discernimento e de escolha. A cidade é regida pela geometria, a igualdade promulgada pela Revolução Francesa dá-se através da régua e do compasso. Arquitetos como Boullée, Ledoux e Poyet, rejeitando frivolidades, fazem triunfar as "formas puras tratadas com economia, mas com elequência: cubo, cilindro, esfera, cone, pirâmide. Com eles, a arquitetura quer voltar às verdades de sua função, a seus elementos constitutivos" ²⁹

²⁷ HAUTECOEUR, Louis. Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle. Paris: 1912, p.243., cit. in: STAROBINSKI, Jean. 1789: os emblemas da razão. São Paulo: Cia. das letras, 1988. p.179.

²⁸ BORNHEIM, Gerd A. Introdução à leitura de Winckelmann. in: WINCKELMANN, J.J.. Reflexões sobre a arte antiga. Trad. H. Caro e L. Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975. p.15.

²⁹ STAROBINSKI, Jean. 1789: os emblemas da razão. São Paulo: Cia. das letras, 1988. p.54-5.

O mesmo se dá com os materiais, reconduzidos à sua verdadeira natureza.

“A nova doutrina reprova a arte barroca e rococó como uma arte do efêmero, excitando fugidias impressões segundo o inconstante capricho da moda; quer que a arquitetura volte a ser uma arte da permanência, e que nessa permanência o homem reconheça não apenas a autoridade das formas geométricas, simples e eternas, mas o decreto de uma consciência que impôs sua marca sólida na duração das coisas.”³⁰

A teoria dos Corpos³¹ elaborada nesta época por Étienne-Louis Boullée, representa para efeito deste ensaio um exemplo preciso, onde os conceitos de mimese e abstração são interdependentes. Para se chegar à identificação da essência da forma, ao conceito do que aquela determinada forma representa em termos de sensação e por isso simbólica, passa-se por um processo de abstração, no sentido racional do termo. Mas primeiro foram os sentidos que a perceberam, é da observação, inerente ao ato de mimese que a forma é primeiramente apreendida.

“No projeto do cenotáfio de Newton, Boullée coloca no centro da esfera imensa uma representação sol: é à centralidade de um princípio luminoso, é à expansão irresistível de seus raios que deve subordinar-se todo o edifício.”³²

O final do XVIII é marcado pela regeneração e restauração, mais que pela inovação. A arte e a filosofia buscam a origem do homem, situada no passado. Pintores e teóricos lêem Mengs e Winckelmann, tentando recolocar a arte sob a autoridade do pensamento.

A querela entre sensação e razão do século XVII, culmina no XVIII com Kant. Sob a primazia da razão frente aos sentidos, a imagem será despojada do estranho, do sensual. A arte tem para o filósofo, a função de transmitir pensamentos elevados, complementando o conhecimento objetivo.

A beleza, no entanto, há muito deixou de ser algo inerente à natureza, mas é obra do homem, da sua forma de ver o mundo e representá-lo, daí a querela sobre o gosto apresentada por David Hume.

Starobinski ao referenciar Goya, como único pintor da época alheio à doutrina neoclassicista, que permanece fiel à cor e à sombra, o classifica como “hostil à abstração idealizante”³³ Citação interessante onde a mimese ou imitação de Winckelmann se transforma nitidamente em abstração.

O retorno a uma percepção particularizada da natureza, se dá com o realismo pictórico do XIX. A beleza ideal perante a era das revoluções – assim denominado por Eric Hobsbawm³⁴ o período entre a Revolução Francesa e o ano de 1848, e que poderíamos estender por todo o XIX até a Comuna de Paris em 1870 – insere-se na busca da verdade.

“Durante os trinta anos que antecedem 1848, as idéias e os sentimentos que tinham encontrado uma vitoriosa afirmação na Revolução Francesa alcançam a sua maturidade. Nessa época, ganha consistência a moderna noção de povo e os conceitos de liberdade e de progresso adquirem nova força e concretude.”³⁵

³⁰ STAROBINSKI, Jean. op. cit., p.58.

³¹ BOULLÉE, Étienne-Louis. *Arquitectura. Ensayo sobre el Arte*. Trad. Carlos Manuel Fuentes. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

³² STAROBINSKI, Jean. op. cit., p.58.

³³ STAROBINSKI, Jean. op. cit., p. 119.

³⁴ HOBBSBAM, Eric J. . *A Era das revoluções: Europa 1789-1848*. trad. M. Teresa L. Teixeira e Marcos penchel. 3a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

³⁵ DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas do século XX*. trad. P. L. Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.6.

Os artistas se engajam na luta revolucionária, Michelet, Daumier, Baudelaire. Este último faz nascer o **Le Salut Public**, jornal revolucionário. Hegel por volta de 1830 defenderá que o artista pertence ao seu tempo, e que o público tem o direito de exigir de seus artistas obras que sejam compreensíveis ao povo e que dele estejam próximas.

“Diferentemente do formalismo estético kantiano, o idealismo objetivo de Hegel reintegrava na atividade estética um conteúdo histórico específico.”³⁶

A arte tenta representar a realidade humana como ela se apresenta, com suas imperfeições, com suas desigualdades, e suas injustiças. O tema não é mais a natureza, mas a artificialidade criada pelo homem, este dentro de um mundo criado por ele mesmo.

“A realidade histórica torna-se, assim, conteúdo da obra através da força criadora do artista, o qual, em vez de trair suas características, colocava em evidência seus valores. Em outras palavras, a realidade-conteúdo, agindo com seu prepotente impulso dentro do artista, determinava também a fisionomia da obra, a sua forma.”³⁷

Por volta de 1860, era Courbet o artista realista mais conhecido e admirado. Suas idéias também incluíam o artista ligado ao seu tempo, percebendo o belo e a verdade, cabendo à arte a função de encontrar a expressão mais completa desta existência.

Para Hegel o conteúdo é sempre a Idéia. Para outro teórico, cujos pensamentos a esse respeito datam de 1858, De Sanctis³⁸, o fato da preexistência da Idéia, compromete a unidade forma-conteúdo. Para ele a forma não é uma idéia, mas algo concreto, uma coisa; e ao referir-se à poesia, dizia que o poeta tem diante de si coisas e não idéias. Este pensamento antecipa uma corrente filosófica de cunho psicologista, que precedida por Konrad Fiedler, terá, em Alois Riegl, na Escola de Viena, e no suíço Heinrich Wölfflin seus principais representantes.

A propósito, Fiedler colocará anos mais tarde (sem referência explícita a De Sanctis):

“Se equivocan quienes creen que el poeta maniobra con conceptos, porque maneja palabras; poéticamente, las palabras representan imágenes, no conceptos.”³⁹

A distinção entre o pensamento de De Sanctis e Fiedler é sutil, mas importante para entender a linha que seguirão os estetas a partir dele. A coisa concreta de De Sanctis, externa portanto ao artista, representando objetivamente uma realidade, transforma-se na visão de Fiedler em imagem, ou seja realidade interna do artista, seu mundo interior, mas não uma idéia ou um conceito, uma imagem. Esta querela será a base da teoria do autor.

Fiedler⁴⁰ faz uma análise do processo cognoscitivo humano, como o homem apreende a realidade. Tenta demonstrar que compreender o mundo é sempre criar uma nova realidade

³⁶ DE MICHELI, Mario. op. cit., p. 8.

³⁷ DE MICHELI, Mario. op. cit., p.9.

³⁸ DE MICHELI, Mario. op. cit., p.9.

³⁹ FIEDLER, Konrad. De la esencia del arte. Selección de sus escritos realizada por Hans Eckstein. Buenos Aires: Nueva Visión, s/d. p.31.

⁴⁰ FIEDLER, Konrad. L'origine dell'attività artistica, I. Critica D'Arte. Diretta da Carlo L. Ragghianti. Vallecchi Editore Firenze, n. 32 p. 100-97, marzo-aprile 1959.

interior. Critica as teorias que propõem como única forma de conhecimento, o distanciamento do aspecto sensível, favorecendo o processo intelectual, racional, responsável pela formação da linguagem verbal, conceitual portanto. Para ele quanto mais o homem se atrela aos conceitos, mais se distancia da fonte primeira de toda realidade, o que leva somente à limitação e não à liberdade. Para Fiedler a imagem é o elemento – oposto ao conceito, à linguagem verbal – característico do processo artístico, frisando o fato que restringe suas colocações às artes figurativas (pintura e escultura). Assim postula que a diferença entre idealismo e realismo é totalmente ociosa, já que para ele arte é em essência ideal, ou não seria arte. Mas a arte é também realista,

“...., porque trata de producir aquello que para el hombre es primerísima realidad, y es siempre idealista, porque toda la realidad que crea es producto del espíritu.”⁴¹

“Si desde antiguo dos grandes principios, el de la imitación y el de la modificación de la realidad, se disputaban el derecho de ser la verdadera expresión de la esencia de la actividad artística, parece ser que sólo es posible un arbitraje en esta disputa, si se crea un tercer principio y se lo coloca en lugar de aquellos dos: el de la producción de la realidad. Porque el arte no es otra cosa que uno de los medios por los cuales el hombre llega a conquistar la realidad.”⁴²

Fiedler ao associar a arte à criação e ao conhecimento de uma realidade, sempre espiritual, estabelece que o que é verdadeiramente significativo é a expressão da individualidade do artista, é a construção da sua realidade, que não está vinculada necessariamente à imitação para que exista. Com relação à arquitetura, pressupõe que sua configuração enquanto arte derive de um impulso de conhecimento e que estabeleça como meta este desenvolvimento. Fiedler também coloca que não é pelo fato da sua aplicabilidade prática, que a arquitetura deixa de ser arte, como pensam alguns, esta finalidade é na verdade a essência da arquitetura.

Se assim entendido, o croqui do arquiteto pode ser colocado além de seu aspecto técnico de instrumentação projetual, como objeto artístico, já que é através dele que se conhece e se constrói uma nova realidade, interna ao arquiteto. É pelo croqui que sua individualidade se expressa em primeira instância para depois se materializar em espaço. (O que não permite a simplificação de que desenho e obra arquitetônica se equivaleriam enquanto objetos artísticos.) O processo de projeto, através de croquis, envolve conceber o projeto por imagens e às sensações espaciais a esta inerentes. Geralmente as imagens não são muito nítidas e vão se consolidando enquanto são **plasmadas** para o papel, ou seja não são mera representação, elas são produto e instrumento de uma atividade cognoscitiva, onde se busca uma síntese do espaço. A arte numa analogia a Klee, torna visível.

⁴¹ FIEDLER, Konrad. De la esencia del arte. op. cit., p.94.

⁴² FIEDLER, Konrad. De la esencia del arte. op. cit., p.95.

"El pensar arquitectónico no es un simple combinar e inventar, ni tampoco un formar y forjar de acuerdo con leyes dadas, sino un proceso que lleva su única ley en sí mismo, y que si quiere merecer el nombre de pensar, deberá afanarse por elaborar el material que le es dado y transformarlo en un producto espiritual más y más puro. Sólo podremos reconocer una conciencia arquitectónica, en sentido artístico, cuando se haga visible en las formas un proceso de desarrollo espiritual, cuando aparezca en el desarrollo de las formas arquitectónicas un afán vivo hacia una expresión espiritual cada vez más pura. Y con respecto de eso debemos recordar siempre que la forma, de la que hablamos aquí como de algo espiritual, no debe ser imaginada como si tuviese una existencia independiente, desligada de toda materia, como si el espíritu pudiese forjar una forma basándose en ciertas reglas y leyes y la pudiese expresar en la obra arquitectónica y corporizarla en ella; más bien debe comprenderse que la forma no tiene existencia sino en la materia, y que, para el espíritu, la materia no es simplemente un medio de expresión de la forma, sino el material en el cual la forma llega por sí misma, a la existencia." ⁴³

Fiedler determina que para o processo de plasmação se efetivar é necessário ao artista o domínio da técnica. No caso do arquiteto, e do desenho deste, poderia-se supor que a técnica não é material, mas intelectual, estaria ligada ao domínio da representação perspéctica, da construção de um espaço segundo normas advindas da nossa percepção, mesmo que abstraídas. A mimese no desenho do arquiteto é condição essencial. Fiedler a estende à arquitetura.

"Así como es fácil reconocer que la pintura y la escultura no pueden alejarse de la naturaleza sin prejuicio, es menos fácil comprender la íntima relación que también debe exigirse, necesariamente, entre la arquitectura y la naturaleza. Aquí lo que importa es una unión íntima de la forma artística con el núcleo de la estructura. La naturaleza ofrece aquí un modelo eternamente cambiante, pero que en principio permanece fiel a sí mismo, y sólo el arquitecto que, e ese sentido, retorne siempre a la naturaleza, realizará obras excelentes." ⁴⁴



⁴³ FIEDLER, Konrad. De la esencia del arte. op. cit., p.101.

⁴⁴ FIEDLER, Konrad. De la esencia del arte. op. cit., p.99.

Na busca do pictórico na natureza, ou seja, na mimese tanto imitação como representação de um ideal de beleza, se identifica um processo de abstração. A abstração enquanto conceito significa literalmente, segundo José Ferrer Mora ⁴⁵, **pôr de parte, isolar**. Quando isto se dá por um processo mental e não físico, a abstração passa a ser um modo de pensar, pelo qual separamos algo de algo conceitualmente.

No século XX, a arte moderna, mais especificamente a corrente abstrata termo impróprio segundo alguns autores se desvincula da representação da realidade. Influenciada pelos conceitos primeiramente elaborados por Fiedler, a arte se propõe como uma forma de conhecimento, diversa essencialmente do processo cognitivo racional e objetivo, que se dá através de conceitos e idéias, e no qual a abstração está corretamente inserida. Nas vanguardas do começo do XX, esta suposta abstração poderia ser melhor entendida dentro do pensamento de Ortega y Gasset ⁴⁶, quanto à obra intitulada **A desumanização da arte**. A arte do período, na verdade nada abstrai, mas se desumaniza, na medida em que na obra de arte não se vê projetada a experiência humana real, mas simplesmente a experiência estética. No caso da pintura, a essência da obra está nela mesma, supremacia da sensibilidade pura; o suprematismo de Malevitch, é o zero na arte numa

abstrair ou desumanizar

analogia matemática elaborada por Lissitzky. A quebra deste vínculo

milênar, possibilitou às artes, sem dúvida, uma enorme liberdade criativa.

No entanto, a arquitetura enquanto atividade artística – até o Modernismo, mais compositiva que criativa ou construtiva – nunca abdicou do desenho, este entendido agora como projeção de uma experiência humana, de uma realidade que no processo de projeto encontra-se num estágio de vir a ser, tornar-se materialidade (verossimilhança). O croqui do arquiteto ainda hoje prescinde de uma identidade, de uma afinidade com a realidade. O croqui materializa, ainda no papel, imagens que tornar-se-ão realidade matérica. É neste contexto que o pensamento de Jorge Sainz (Ensaio **Desenho e arquitetura**) relatado no início deste texto é equivocado. O croqui como instrumento de projeto necessita sim de um vínculo com a escala, com a proporção humana e principalmente com relações dimensionais do espaço. Sem isso não se consegue pensar, imaginar ou criar arquitetura.

⁴⁵ MORA, José Ferrer. Dicionário de Filosofia. Lisboa: Dom Quixote, 1982. p. 17-9.

⁴⁶ ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. trad. V. Cechelero. São Paulo: Cortez, 1991.

Bibliografia

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*.
Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992.

ALMEIDA, Marília Sant'Anna. *O desenho do Arquiteto*.
São Paulo: FAU USP, 1984. Dissertação de Mestrado.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole e Abstração*.
São Paulo: Depto. de Filosofia FFLCH USP, 1993. Tese de Doutorado.

FIEDLER, Konrad; HILDEBRAND, Adolf von; RIEGL, Alois; et alii.
La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo.
A cura di Roberto Salvini. 1a. ed. Milano: Garzanti, 1977.

GOMBRICH, Ernest H. *Arte e Ilusão*.
Um estudo da psicologia da representação

HEGEL, G. W. F. *Textos Dialéticos*. trad. Djacir Menezes.
Rio de Janeiro: Zaher, 1969.

HUME, David. *O padrão do gosto*. in: Hume & Berkley.
Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

KANT, Immanuel. *Textos Seleccionados*. *Os Pensadores*. vol. II.
São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MONDOLFO, Rodolfo. *O Pensamento Antigo*. *História da Filosofia Greco-Romana II. Desde Aristóteles até os Neoplatônicos*. 2a. ed. trad. L.G. da Mota. São Paulo: Mestre Jou, 1967.

MONDOLFO, Rodolfo. *Figuras e Idéias da Filosofia da Renascença*.
São Paulo: Mestre Jou, 1967.

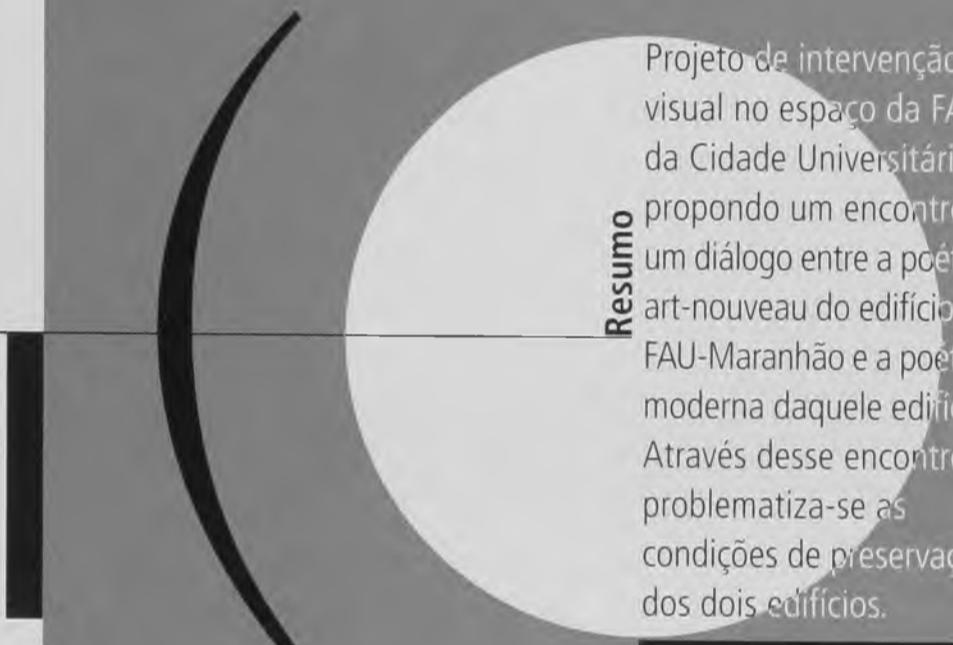
MOTTA, Flávio. *Desenho e Emancipação*.
Desenho Industrial e Comunicação Visual. *Exposição Debates*.
São Paulo: FAU USP, 1975.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da Arte*.
São Paulo: Itica, 1991.

SUBIRATS, Eduardo. *A flor e o cristal: ensaios sobre arte e arquitetura modernas: em torno da utopia urbana de Hugh Ferriss*. trad. E. Brandão. São Paulo: Nobel, 1988.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. trad. J. Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Artigo baseado no trabalho final realizado para a disciplina AUH-832 Arte para a cidade.



Resumo

Projeto de intervenção visual no espaço da FAU da Cidade Universitária, propondo um encontro e um diálogo entre a poética art-nouveau do edifício da FAU-Maranhão e a poética moderna daquele edifício. Através desse encontro problematiza-se as condições de preservação dos dois edifícios.

possibilidades de um

Abstract

Project for visual intervention in the FAU's space of University City, proposing both the meeting and dialogue between the poetics of two architectures: the art-nouveau of Vila Penteado, the FAU-Maranhão building and the modern of the forme. This way, through of this conjunction we were brought up against the preservation's problems of that building.

encontro sensível

Carlos Alberto Coelho
João Carlos de Oliveira Cesar
Regina Cunha Wilke
Zuleica Schincariol

Alunos de
Mestrado FAUUSP

Ji Sun Yoo
Lígia Catarina Fisher

Alunos especiais
AUP-826
Mensagens
Visuais Integradas

Um encontro de dois momentos propiciou a proposição e a construção deste trabalho.

No final do primeiro semestre de 1994, a Vila Penteadó, edifício da rua Maranhão, 88, é interditada. Trata-se de uma das primeiras construções Art Nouveau, projetada pelo arquiteto sueco Carlos Ekman, em 1902, e um dos únicos testemunhos desse estilo, remanescente em São Paulo. A FAU Maranhão, como é mais conhecido esse lugar vivido pelos alunos que cursam a pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, teve suas aulas interrompidas pela queda de parte da estucatura do teto da biblioteca. Expressões perplexas, interrogações. Como num corte da cena contínua, o olhar se movimenta, trazendo para o plano principal as imagens da memória sensibilizadas pela vivência nesse espaço.

Após vistoria, avaliação, laudo, mapeamento e sustentação das partes mais comprometidas do teto, voltamos a ocupar nosso espaço, no início do segundo semestre.

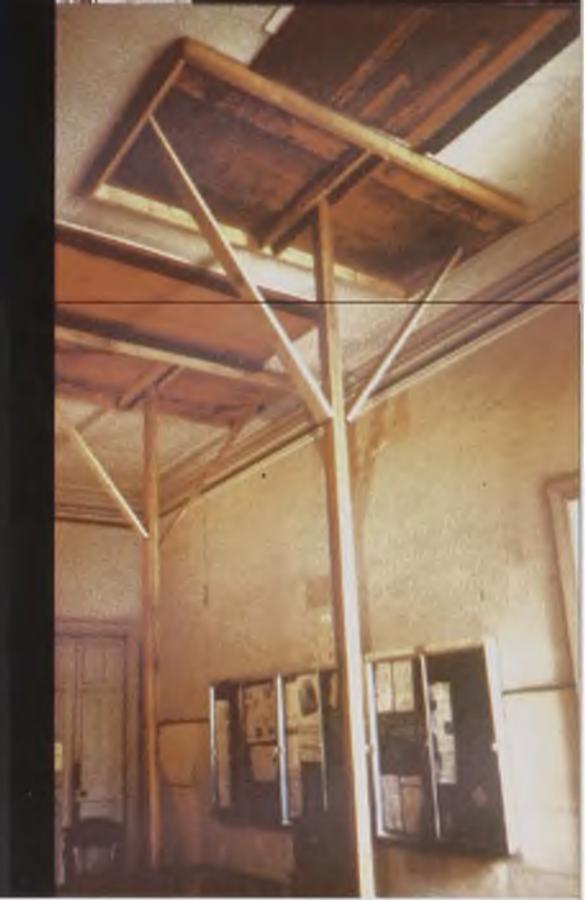
Ao percurso do nos-
equipamentos utilizados
pinturas das paredes,
elemento: as estruturas

A Trajetória

tuam aqui e ali os es-
cio. Assim habitando
iniciamos a disciplina
gradas, ministrada pela
glio, agora com um novo
localização, ao uso, à arquitetura

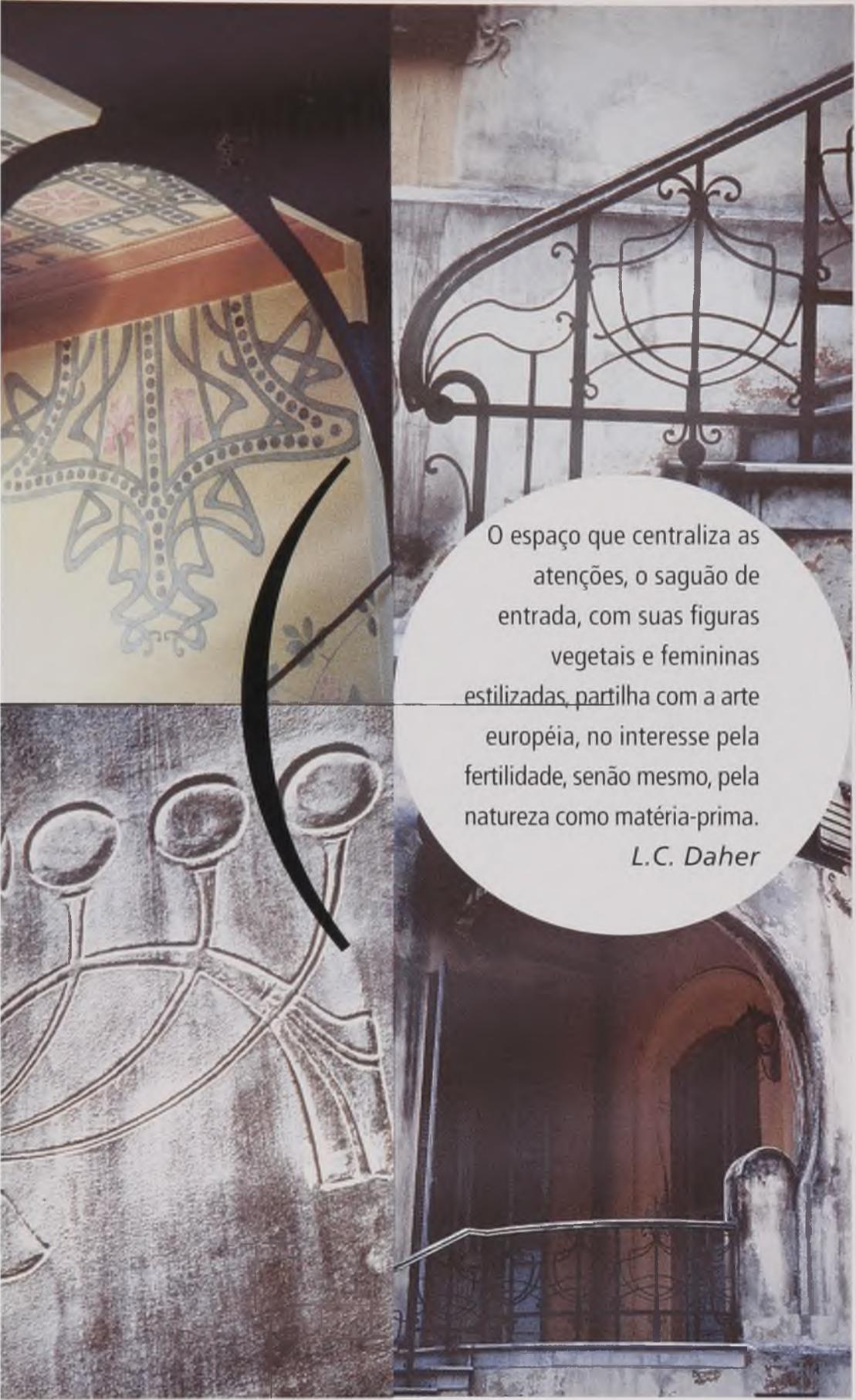
so olhar, já habituado aos
para a restauração das
apresenta-se um novo
de escoras que pon-
paços internos do edifi-
esse novo desenho,
Mensagens Visuais Inte-
Profa. Dra. Élide Monzé-
olhar, um olhar atento à
e detalhes da Vila Penteadó.

Relacionam-se assim, o objetivo de concretizar uma manifestação que sensibilizasse a atenção sobre a FAU Maranhão e sua expressão pela visualidade.



O olhar que desperta em direção ao passado. Divertindo-se e compenetrando-se nas imagens de um tempo, suscitadas nos materiais e nas obras que a memória impregnou, longe de constituir-se um impedimento nostálgico à história, inaugura um desequilíbrio na relação com o presente, presente vivido e representado pelo progresso.

José Moura Filho



O espaço que centraliza as atenções, o saguão de entrada, com suas figuras vegetais e femininas estilizadas, partilha com a arte européia, no interesse pela fertilidade, senão mesmo, pela natureza como matéria-prima.

L.C. Daher



Nossa proposta é transportar a FAU Maranhão para a FAU da Cidade Universitária. Uni-las através da indagação do olhar.

O edifício da Vila Penteadado, documento da arquitetura, é parte integrante da USP, é o local de continuidade na formação dos arquitetos, sua memória, onde a FAU USP foi fundada em 1948. Essas considerações indicaram a FAU da Cidade Universitária, como o local da nossa atuação, por ser também portador de significado, referência de experiências vivenciais. E por concentrar o maior número daqueles, que acreditamos serem os interessados em participar desse processo de conservação do espaço, os alunos, professores e funcionários.

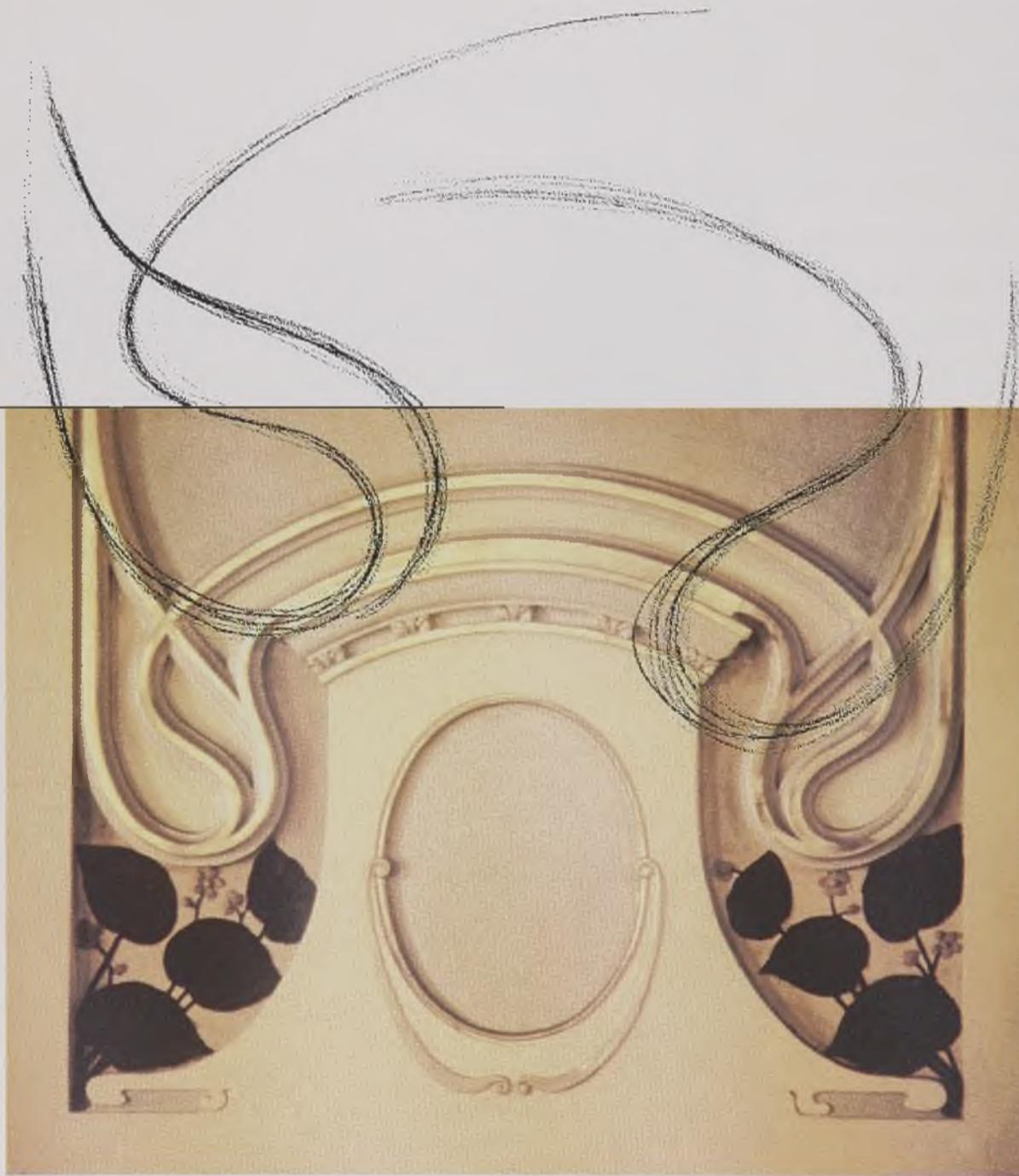
Optamos por privilegiar a qualidade estética da imagem, considerando a possibilidade de abrangência das significações na sua percepção, dado o repertório do perceptor.

A pesquisa direcionou-se na busca de síntese visual de imagem, portanto de característica experimental. Através dos meios técnicos do fazer visual - fotografia, xerox, desenho, informática - procedemos a leitura do espaço, à procura das relações e diálogo entre a imagem e seus conteúdos expressivos. Os conceitos foram aprofundados com o auxílio de literatura sobre história da arte e arquitetura e percepção visual. Contamos com a imaginação e fomos habitar o desenho, para propor uma experiência perceptiva.

Num primeiro momento foi elaborado um audio-visual, que documenta e referencia o processo de pesquisa. A partir desse documento visual, as imagens registradas em fotos, os desenhos e interpretações foram trabalhados em maquete.

Proposta





O projeto de intervenção propõe uma interferência espacial relacionando as duas arquiteturas.

Na definição do espaço de intervenção, novas relações surgiram. Através da pesquisa desenvolvida, percebemos espaços vividos na FAU Maranhão, pelo Arquiteto Vilanova Artigas, como que transpostos para seu projeto da "Nova FAU", um marco da arquitetura moderna. O saguão principal da "FAU Velha" corresponde ao salão caramelo, o chafariz ao lago, os porões às oficinas... A "FAU Nova" outro edifício tombado pelo CONDEPHAAT, também apresenta problemas de conservação devido à infiltração de água na sua cobertura. O ponto de intersecção se dá no espelhamento das condições de preservação, mazelas dos dois edifícios, representadas nas escoras.

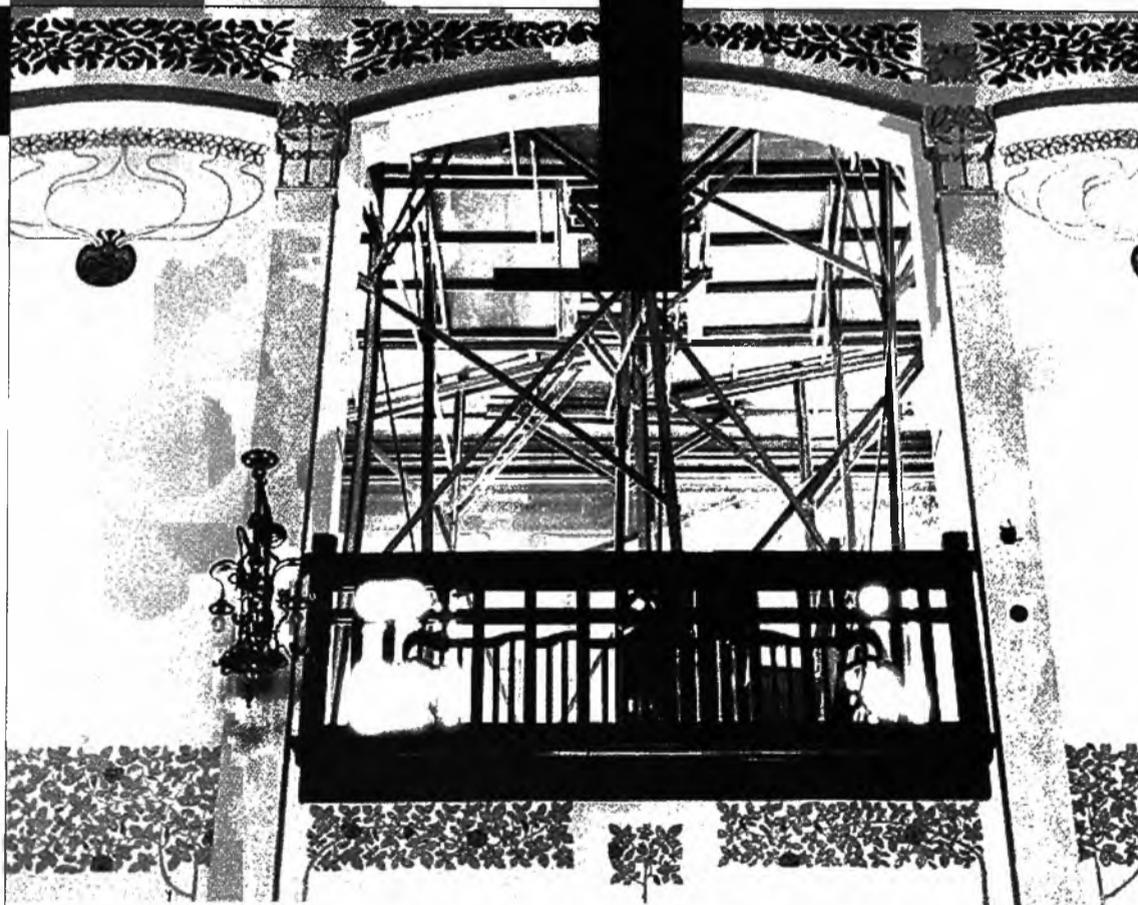
Encontros que poderiam passar sem atenção tornaram-se acasos significativos, pela ampliação de nossa percepção. Reforçaram o enfoque e a concepção adotada, possibilitaram a adequação das formas das duas arquiteturas e das problemáticas dos dois edifícios a um conteúdo expressivo.

Baseados na proposta feita pela Profa. Dra. Élide Monzéglio, na disciplina já mencionada, Mensagens Visuais Integradas, consideramos como ponto essencial do ato perceptivo a forma, a cor, tamanho e posição, assim como as características: afetiva, funcional, nominativa, identificação, julgamentos comparativos, todas próprias do ato comunicativo ambiental e de vivência espacial.

Uma intervenção no espaço

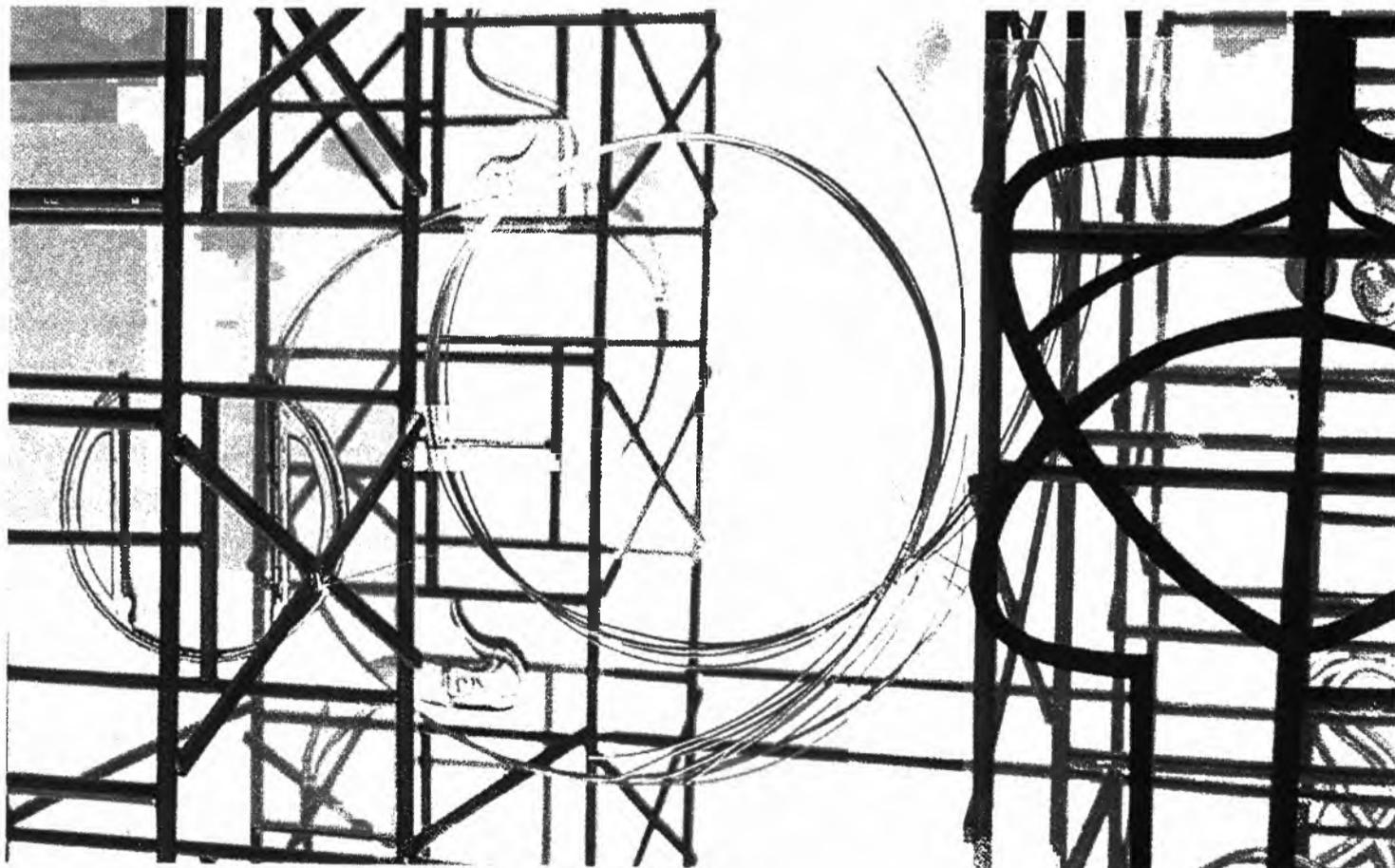
É um fato poético, que um sonhador
possa escrever que uma curva é
quente (...) Que fazemos demais se
dizemos que um ângulo é frio e
uma curva é quente? Que a curva
nos acolhe e que o ângulo muito
agudo nos expulsa? Que o ângulo
é masculino e a curva feminina?
Um nada de valor muda tudo.

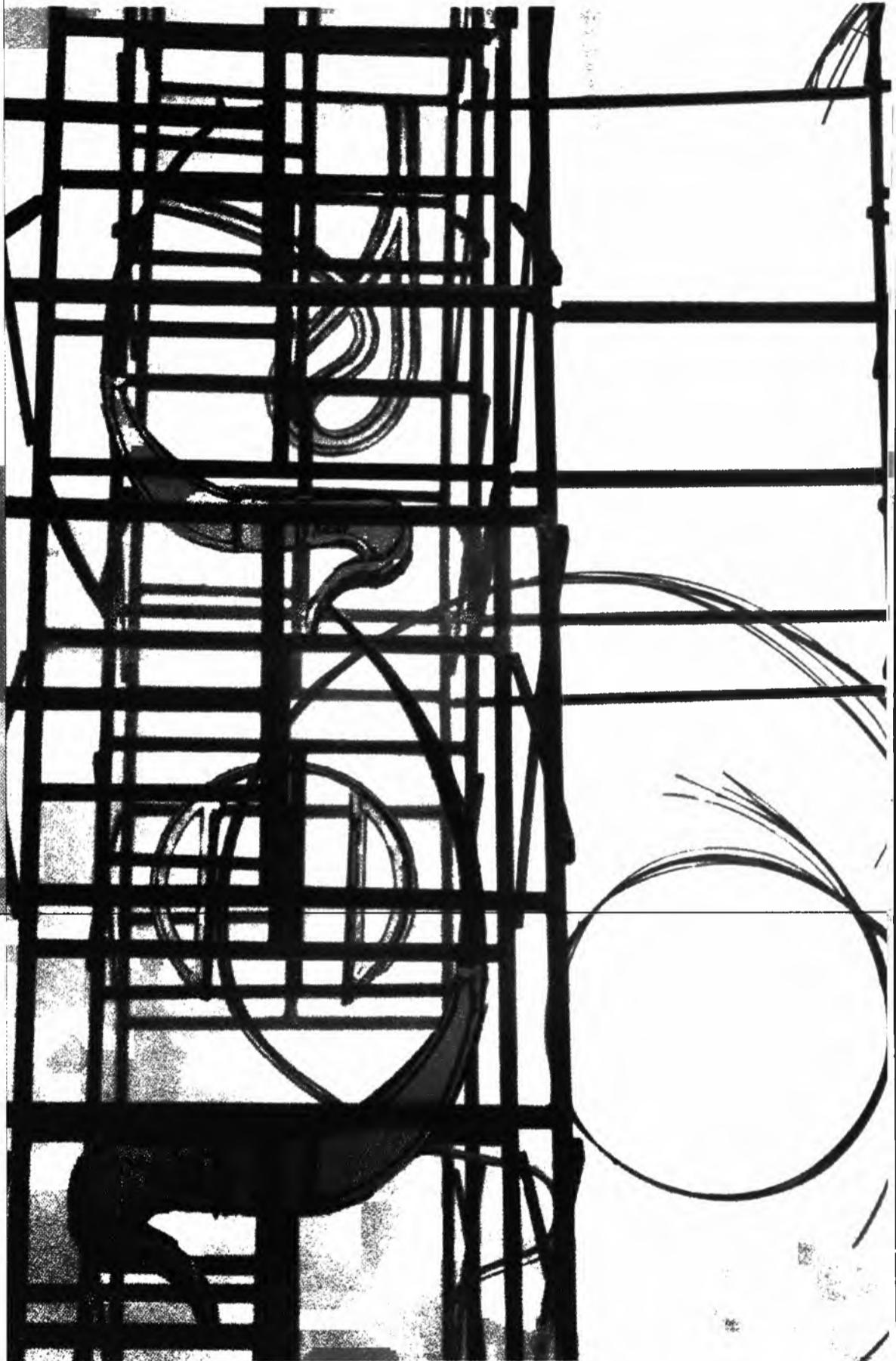
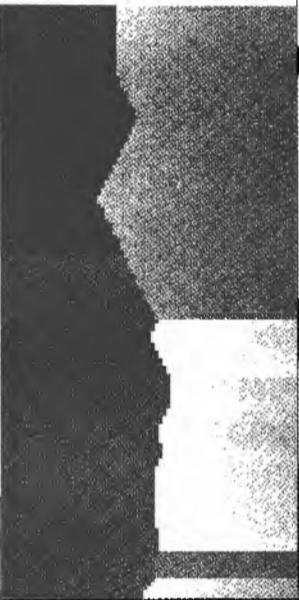
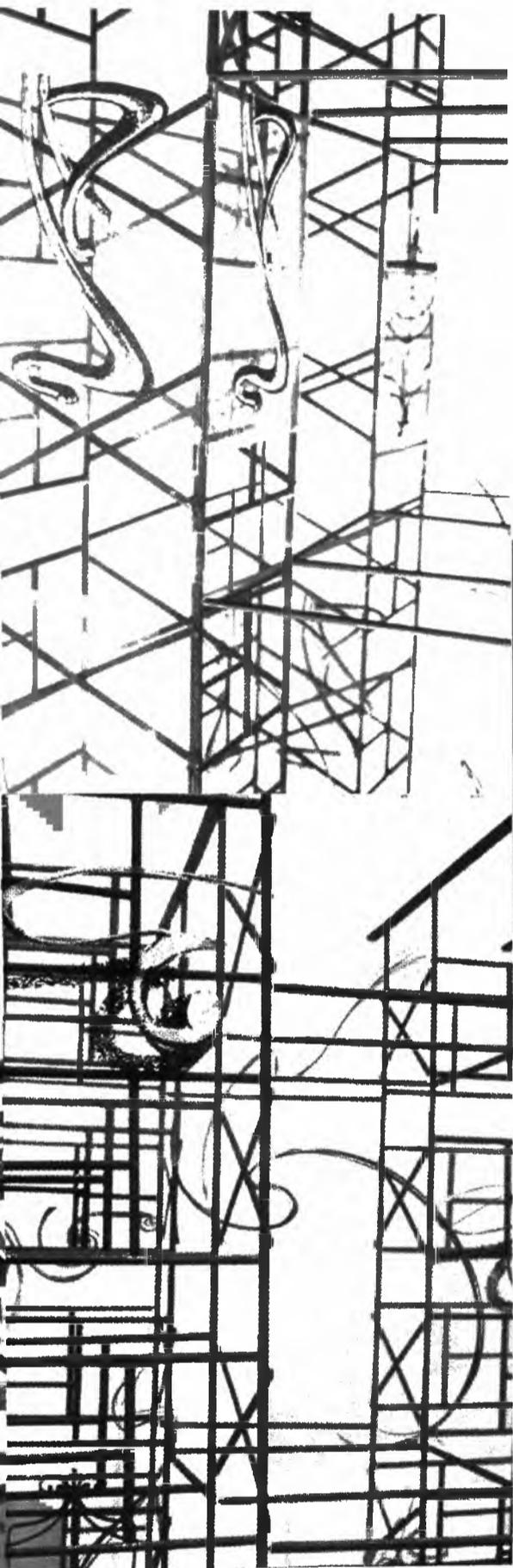
G. Bachelar



O espaço interno da FAU será ocupado por uma estrutura espacial em aço tubular, construída com elementos de andaimes modulares, usados normalmente na construção civil, mantendo seus traços de uso: cinza, cimento, concreto. A estrutura vai do piso, na cota do auditório e alcança a cobertura, os domus. Sua altura é de 17,5m e as dimensões da base 5m X 5m, composta por 4 torres, de 1,5m X 1,5m de base unidas por travas de 2m. Refere-se diretamente ao canteiro de obras e transporta a imagem-função das escoras que sustentam o teto da FAU Maranhão. Atribuímos, assim, um significado simbólico à essa forma criada.

A estrutura ergue-se no espaço em construção simétrica, com predominância das linhas ortogonais. Seu desenho em linhas retas e precisas entram em consonância com a visualidade da arquitetura moderna e estabelecem um paralelo com a síntese da construção da "Vila Penteado", que pode ser entendida pela contraposição de uma estrutura rígida de linhas retas e simétricas, com a interferência de curvas, que dão movimento contínuo à construção. Seus vazios internos são interceptados por um conjunto com desenvolvimento helicoidal, composto por elementos curvilíneos. Esses elementos construídos em feixes de fios metálicos, são sensíveis detalhes arquitetônicos, art nouveau, decompostos pelo desenho, que foi buscar a energia do traço formador. Nos planos formados pelas ortogonais, justapõem-se fragmentos dos também dos detalhes orgânicos, da "Vila Penteado" agora na bidimensionalidade. São sínteses elaboradas graficamente a partir de reproduções fotográficas reprocessadas em xerox e computação gráfica, com uso de cor. Mantém a característica do desenho instrumento, a identidade referencial das formas curvilíneas e sugerem sua massa. Formas/fragmentos que se inter-relacionam com as linhas/fragmentos.

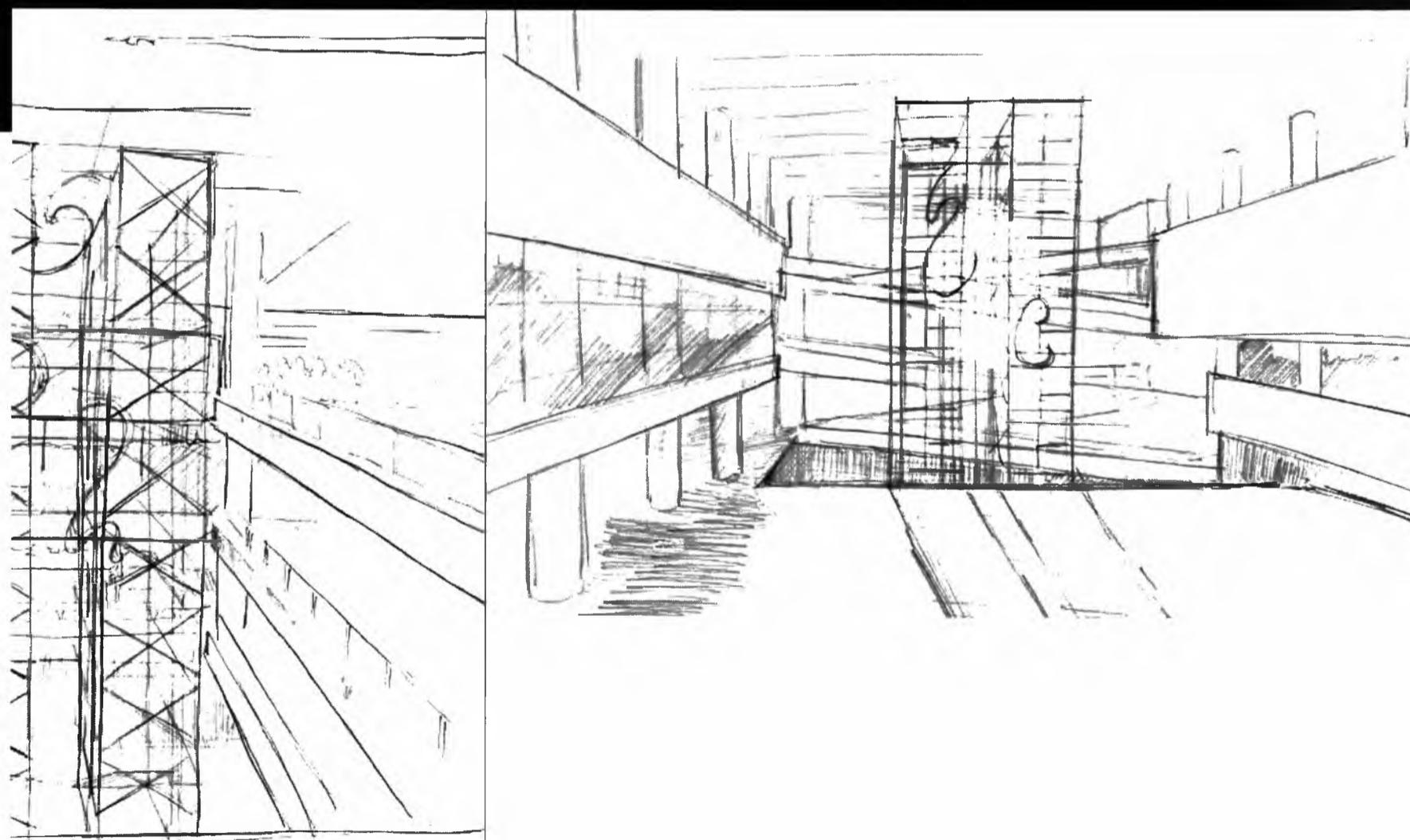




O conjunto propõe uma rede de diálogos entrelaçando semelhanças e contrastes das poéticas dos dois edifícios. A característica linear da construção confere transparência à espacialidade possibilitando um diálogo de interferências visuais entre as sínteses poéticas dos dois edifícios.

A significação da função da estrutura, pelo seu uso convencional, sugere uma escora. Fato que não se realiza, pois sua função é só ficcional. Traz uma atmosfera lúdica que é acentuada pela escala dos elementos compositivos e da própria construção. A definição da localização conta também com esse interesse. A circulação natural do edifício propicia vários percursos de leitura, transforma a estrutura num móvel inverso. O movimento físico é efetuado pela mobilidade do observador que leva seu olhar a vários pontos do edifício e pode penetrar a estrutura de diferentes pontos de vista, possibilitando várias relações que incluem a visualidade do próprio edifício.

A estrutura movimentada verticalmente o olhar, dominado pelas horizontais do espaço interno do edifício, dirigindo-o para os domus. Pontuando esse posicionamento, propomos uma iluminação natural através da retirada de domus da cobertura. Um efeito cenográfico é acrescentado ao conjunto. Esse efeito será acentuado com o uso de iluminação artificial, gerando sombras e cores em todo o edifício.



Uma performance

O processo de instalação da estrutura no espaço é incorporado ao projeto como evento significativo.

Utilizando-se recursos simulados identificáveis como procedimentos normais de execução de uma obra, objetiva-se instaurar uma atmosfera de motivação, envolvimento e indagação.

Antecedendo a construção, usaremos o termo obras, deixando em aberto suposições sobre o que poderia estar acontecendo. Serão reservadas áreas no estacionamento para as obras. Será colocada uma placa de obras, que identifica a responsabilidade das obras, dentro das normas da legislação. Ainda numa simulação de um aviso oficial, serão afixados comunicados sobre a obra. Esses elementos comunicativos entrelaçam os dois edifícios.

Encontro sensível

O projeto propõe um diálogo de interferências e contraposições. As significações e relações estão abertas, como a espacialidade do seu desenho, a se concretizar com a presença do perceptor, visando sua sensibilização para a situação atual dos dois edifícios.

Bibliografia

MONZEGLIO, Élide. *Imagem e Mensagem, Premissas*. São Paulo, FAUUSP. 1994 (Apostila).

_____. *Espaço / Tempo: Campo Comunicacional*. São Paulo, FAUUSP. 1994 (Apostila).

VVAA. *Vila Penteadado*. São Paulo, FAUUSP./ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

BACHELARD, Gaston. "A Poética do Espaço" in: *Os pensadores*. São Paulo: Editora Abril, 1984.

ARGAN, G.C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNHEIM, Rudolph. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Pioneira, 1991.

GONÇALVES Filho, J. M. "Olhar e Memória". in: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e Criações Artísticas*. Rio de Janeiro: Campus, 1990

Artigo baseado no trabalho final realizado para a Disciplina AUP-826 Mensagens Visuais Integradas 2º semestre 1994.

o estudo da história na f

Resumo

O presente texto procura justificar a necessidade de realizar pesquisa histórica sistemática sobre determinantes e condicionantes da opção arquitetônica que ocorre concomitantemente com a técnica construtiva e a intenção plástica na definição global da construção. Neste estudo, demonstramos através de amostras de determinantes peculiares, do meio ambiente e da sociedade, cujo conhecimento é indispensável para um perfeito entendimento do trabalho arquitetônico.

Abstract

The present text tries to justify the compelling necessity of systematic historical research about determinants and conditionalities of architectonic option which occurs concomitantly with a constructive technique and a plastic intention in the global definition of the construction.

In this study, we explain by means of examples peculiar determinants of the environment and the society whose knowledge is indispensable to the perfect understanding of the architectonic work.

Carlos Lemos Professor Titular
História da
Arquitetura
FAUUSP

Formação do arquiteto

FEIS

Tema 1 - Arquitetura, Sociedade e História, que subentende itens:

- a) Produção e apropriação da arquitetura como bem-estar social.
- b) A arquitetura como documento e expressão da história.
- c) A organização do espaço e a construção do futuro.

Neste seminário, pretendemos privilegiar o item b, com vontade de inverter o título do tema para História, Sociedade e Arquitetura, pois nos é de sumo interesse verificar que história, ou que facetas da história é que devem comparecer no currículo escolar do arquiteto. Como professor de história da arquitetura brasileira, sempre tivemos muita dificuldade em fazer com que os alunos pudessem ter uma boa compreensão do assunto em pauta, indo além das exterioridades estilísticas. Compreensão que abrangesse as razões das relações necessárias existentes entre os condicionantes definidores do partido arquitetônico e, contristados, constatamos a ampla falta de informação dos alunos quanto aos sucessos históricos ligados à prática da arquitetura, tanto da arquitetura antiga quanto da contemporânea. Os conhecimentos gerais são escassos e é nisso que se prende o nosso problema; os alunos não são capazes de apreender por inteiro o significado de uma obra arquitetônica.

A nosso ver, dentro da ampla história da sociedade, devemos selecionar e analisar com muita curiosidade e bastante pertinência os dados disponíveis diretamente ligados à definição do que seja arquitetura ou partido arquitetônico.

Dados que vão além da técnica construtiva e dos conceitos de beleza. Ou melhor, devemos saber de que modo os aspectos daquela história podem estar contidos no invólucro arquitetônico, cujos espaços escondem os reflexos de uma infinidade daqueles citados determinantes e condicionadores ligados à permanente evolução ou variação do processo cultural que, ao longo do tempo, necessariamente nortearam os procedimentos dos arquitetos e construtores.

De um modo resumido, podemos dizer que os definidores do partido arquitetônico são os materiais disponíveis; a técnica construtiva; o programa de necessidades que, por si só, engloba um número sem fim de condições, de expectativas, de usos e costumes que o projetista sempre teve que atender; a legislação, os códigos, as leis gerais e constituições; as condições do terreno, da área onde se vai construir, sua topografia e o comportamento das camadas subjacentes do solo; o clima, a orientação do sol; o poder aquisitivo ou a capacidade financeira do empreendedor e mais outros condicionantes de ordem cultural que, inclusive, podem incluir a intenção plástica ou vontade de fazer uma construção bela. Essa beleza é que inseriu a arquitetura

nas belas artes e, conseqüentemente, na História da Arte, história que frequentemente carece de uma visão global daqueles citados caracterizadores do partido e que, também, costuma historiar construções de sociedades que nunca participaram do conceito de arte que os autores que costumamos ler possuem. Conceituação artística atribuída à revelia de seus autores. No entanto, essa atribuição é dada somente quando há algum interesse ligado às conveniências do discurso em andamento.

É nessa hora, por exemplo, que vemos esquecida quase toda a arquitetura vernácula, produção do maior valor antropológico porque nela podemos encontrar ainda incólumes os primeiros e originais condicionantes e determinantes do partido adotado pela construção naquele determinado meio ambiente. É claro que esse esquecimento tem sua justificativa, pois interesse antropológico nada tem a ver diretamente com interesse artístico, mas ficamos aqui perguntando: quando termina um e começa o outro sabendo que há muita subjetividade nessa referência. Para muitos, determinado artefato tem valor artístico, para outros nenhum, e nisso, a história da arquitetura fica ao sabor dos gostos pessoais. A verdade é que a História da Arte de tradição acadêmica raramente trata da arquitetura sem arquitetos, sobretudo da residencial, a não ser quando se detém na produção da classe dominante para tratar de um ou outro estilo.

Pelo que já vimos fica entendido que, a nosso ver, devemos insistir numa História da Arquitetura que trate **concomitantemente** tanto dos aspectos estéticos como nos demais presentes na materialização arquitetônica. História multidisciplinar, envolvendo ao mesmo tempo questões ligadas à evolução das técnicas, mormente as construtivas; aos sucessivos encontros culturais resultantes de confrontos entre povos diversos; aos processos de colonização; às definições da produção artística; aos usos, costumes, economia e leis da sociedade em estudo e às condições e qualificações do meio ambiente. Propugnamos por uma História da Arquitetura Brasileira que trate de nossa produção tendo em vista, sobretudo, as circunstâncias típicas de um país do Novo Mundo, que recebeu dos países ibéricos soluções a serem adaptadas ao meio colonial com os recursos locais; soluções surgidas na Europa dentro de uma cronologia muito bem definida e aqui arribadas de cambulhada, demonstrando que, para nós brasileiros, nenhum interesse direto possuem os estudos sobre a evolução dos estilos até os dias da descoberta da América. Nisso toda razão possui Damian Bayon, quando trata da disseminação dos estilos arquitetônicos entre nós, afirmando que aqui a cronologia européia nada vale. Vemos assim, mesmo depois de bem instaladas as colônias, os agentes culturais, como os engenheiros militares, por exemplo, ignorarem as novidades estilísticas construindo, em plena vigência do Rococó mineiro, edifícios maneiristas, como Landi no Pará, José Custódio de Sá e Faria no Rio, José da Silva Pais em Santa Catarina e como Luis da Cunha Meneses, o autor do projeto, em 1784, da casa de câmara e cadeia de Ouro Preto, claramente ~~inspirado no Capitólio de Roma~~ e que engana muita gente levada a pensar numa manifestação proto-neo-clássica quando na verdade

é uma expressão arcaizante vinda diretamente da Itália via aprendizado nas escolas de engenharia militar orientadas desde o século XVI pelo técnicos em fortificações italianos assalariados pelos reis Felipes da Espanha. Não nos esqueçamos que Tibúrcio Spanocchi iniciou, durante período de dominação espanhola em Portugal, o aprendizado dos engenheiros militares lusitanos, especialmente Frias de Mesquita, o mais importante deles. Pelo visto, em se tratando de Brasil, o estudo da história da arquitetura exige prudência e não pode, em hipótese alguma, ater-se unicamente às qualificações estilísticas. Aqui, o fundamental é se saber **quem fez, como fez e quando fez**, ficando por último a enquadração do bem cultural no elenco de estilos que, entre nós, somente a partir da Missão Francesa é que passou a seguir a cronologia européia, o que, no entanto, não impede tenhamos tido manifestações anacrônicas, como a veneranda basílica de Aparecida, a padroeira do Brasil, construída quase nos meados do século XIX, onde os ecos do Barroco carioca estão impregando toda a volumetria e modinatura da construção.

Vemos, em nossos estudos cotidianos, que as informações históricas disponíveis a respeito dos já mencionados condicionantes e determinantes do partido arquitetônico de nossas construções significativas não são uniformemente conhecidas - quase sempre ficamos sabendo mais notícias de uns do que de outros. Quando não sabemos em que data quem precisamente projetou um edifício, ficamos na estaca zero porque o estilo, ou mistura de estilos ali presente nada elucidada. E, às vezes, ficamos perplexos com a míngua de dados históricos que obtemos. Essa **história sabida** é visivelmente menor que a **história não sabida**, cujas proporções, por motivos óbvios, nunca saberemos quais sejam. Ficamos, então, tentando adivinhar como teriam sido as causas, os procedimentos e as intenções dos autores das obras. Exercícios de imaginação são deflagrados e muitas teorias ou teses tentam explicar as razões de ser daquela vetusta edificação. Não devemos ter teses ou teorias históricas imaginosas sobre edifícios e sim constatações amplamente documentadas e isso muitas vezes nos parece ser impossível. Constatações que permitam reflexões críticas com os pés no chão.

Essas ponderações nos levam a pensar, por exemplo, sobre o complexo rural envolvendo a casa bandeirista nos arredores de São Paulo. Certa vez, chegamos mesmo a dizer que a casa da roça do bandeirante era uma espécie de esfinge semi-decifrada. Dela, pouco sabemos. É a pura verdade. Lendo atentamente várias centenas de inventários e testamentos de paulistas dos primeiros séculos, o que também fez Ernani da Silva Bruno, chegamos a ter uma idéia bastante clara da organização de um sítio bandeirista: propriedade com produção de subsistência bastante magra, caracterizada pela pulverização de suas construções. Pouco gado; alguns porcos, galinhas aqui e ali, dois ou três cavalos para locomoção, roças de mandioca e algum milho, o monjolo, às vezes um moinho para o fubá, outras vezes uns pés de cana para o fabrico caseiro de açúcar e aguardente e escassos pés de algodão arbóreo para os teares verticais de origem ameríndia. Grandes pomares repletos de "árvores de espinho", como denominavam os

críticos em geral, de bananeiras, marmeleiros e vinhas de boa qualidade. Pomares cercados por fundos valos, por muros de taipa ou por pranchões de madeira enterrados lado a lado. Sempre frutas européias ali.

A banana da terra era rara e os moleques se fartavam de frutas locais, como a jaboticaba, também chamada de vaporú, a pitanga, a goiaba, o araçá ou a gabioba em suas saídas pelo mato. E espalhados por ali, o trapiche, o galinheiro, a cozinha, os depósitos, os quartos de hóspedes, os telheiros de serviço e as "casas dos negros" não de africanos como faz supor a palavra, mas dos índios escravizados e eufemisticamente chamados de "administrados". E, no centro de tudo, a casa do mameluco titular. Quase sempre, somente ela feita de taipa de pilão. O resto, de taipa de mão, de varas, de folhas trançadas à moda dos bugres, peritos em fazer cobertas de palha "aguarirana".

Casa de três lanços, com o "corredor" central na frente para receber visitas, para onde deitavam portas a capela, o quarto de hóspedes qualificados e a sala central da moradia. Esse tipo de "alpendre" constituía a zona de recepção de contato com o resto do mundo, onde os viajantes eram recebidos com o devido resguardo da família. O resto do programa é pleno de mistérios. A sala seria mesmo sala? Todos os cubículos à sua volta, dormitórios? O trabalho doméstico realmente era exercido ali, na semi-obscuridade vinda das minúsculas janelas, sempre fechadas nos dias de chuva e vento? Os sotãos, ou "sobrados", eram somente depósitos? As refeições vinham sempre de fora, nessas casas que nunca apresentaram vestígios de fogões? Nos dias de frio inclemente ou de muita chuva e vento não se acendia fogo dentro de casa? Certamente, mas onde? De onde surgiu esse partido prismático arrematado por uma pirâmide de telhas e com uma "loggia" central lembrando claramente solução paladiana? Qual, ou quais, agentes culturais introduziram na sociedade mameluca essa composição erudita? Mera coincidência resultante das condições impostas pela taipa de pilão? Qual a paisagem de uma propriedade rural paulista? Ao contrário de quase todas as cidades litorâneas, a área paulistana, ou mesmo bandeirista, nunca foi retratada. É incrível, a iconografia paulista aparece somente no século XIX. Com essa sede de retratos, Taunay chegou até a imaginar a casa de câmara e cadeia paulistana como a registrada no mapa de Xeria, quando aquela figurinha não passava de uma simbologia cartográfica. Ninguém sabendo desenhar ou pintar na comitiva de Dom Francisco de Souza, por exemplo, nos primeiros anos do século XVII nem mesmo, ao que sabemos, o membro de seu séquito, o arquiteto florentino Bacio de Filicaia se dignou a fazer um esboço sequer da arquitetura bandeirante. Foi ele um grande agente cultural em potencial. Em mais de um ano de permanência aqui, qual teria sido a sua influência? Estamos sempre enleados por conjecturas. Hoje, estão no meio do mato, cercadas pelos pastos sáfaros e pela barba de bode, as casas bandeiristas absolutamente solitárias e silenciosas, com a taipa à mostra e abandonadas sem toda aquela constelação de edículas à sua volta.

Silenciosas, ali não mais se escuta o vozerio da azáfama diária dos escravos, dos agregados ao redor da casa. O mugido da vaca parida, o latido cavo dos cães de caça. Morada vazia sem seu parco mobiliário e na penumbra dos cômodos abafados já não se ouvem mais os risos, o choro das crianças, as vozes da fala mole do dialeto caipira. Não mais as rezas havidas à luz trêmula das candeias. Tudo passou, o tempo comeu. Só o silêncio e o mistério restam. É nesta hora que nos vem à cabeça o verso da poeta mineira Adélia Prado:

...“Não quero contar histórias / porque história é o excremento do tempo”. As solitárias casas bandeiristas que estão por aí o tempo deixou sobrar. Deixou alguns documentos cartoriais, que insinuam mas não contam tudo. Simplesmente sobras ocasionais e não excrementos rejeitados como insinua a poeta. Restos que constituem a história sabida e é com eles que lidamos em nossas aulas e em nossos livros, sempre silenciando quando a imaginação ameaça a entrar em ação.

Repetimos: precisamos permanentemente estudar a história dos caracterizadores do partido arquitetônico e nisso está necessariamente implícita a pesquisa, que vai buscar nas divisas nebulosas do conhecimento as informações documentadas destinadas a aumentar a compreensão do bem arquitetônico. A pesquisa vai retirar de uma espécie de limbo as notícias que o tempo escondeu.

De todos os responsáveis pela definição do partido arquitetônico certamente a técnica construtiva é a mais estudada e documentada e pode muito bem caracterizar a produção arquitetônica de uma região. A grosso modo, por exemplo, sabemos que as construções coloniais litorâneas tinham suas paredes argamassadas a partir da cal tirada das conchas e dos sambaquis; que em São Paulo, por falta justamente daquele material e da pedra, imperou a taipa de pilão e que em Minas prevaleceu o sistema estrutural autônomo de madeira com os vãos preenchidos de adobes. Sabemos que nos arraiais do ouro, depois do aperfeiçoamento tecnoconstrutivo advindo do terremoto de Lisboa, em 1755, as construções de pau-a-pique ganharam aperfeiçoamento, incremento e ampla difusão pelo Brasil devassado pelos garimpeiros originários das Gerais. Mas tudo isso não é suficiente para compreendermos melhor certas manifestações regionais, sobretudo quando estivermos tentando estabelecer cronologias ligadas à evolução de algum tipo de edifício. Não sabemos até hoje, por exemplo, com precisão, se os índios e os negros africanos já conheciam algum tipo de taipa de mão ou de sebe antes de seus primeiros contatos com o branco europeu. Caiubi fez para os jesuítas, com suas próprias mãos, antes do 25 de janeiro, uma construção **“de palha e barro”** Como interpretar essa expressão? Somente agora, outro exemplo, através de documentos que localizamos no Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa, é que tivemos prova que o engenheiro militar João de Costa Ferreira, nos finais do século XVIII, mandou fazer adobes para o quartel paulistano contrariando a idéia generalizada que tínhamos serem aqueles tijolos crus originários exclusivamente da intervenção de colonos mineiros que invadiram as divisas paulistas, depois de acabado o

ouro das faisqueiras do Território das Vertentes, que tinha São João del Rei como capital. Quando, então em que ordem cronológica surgiram as variantes paulistas de pau-a-pique, que vieram a se assemelhar com as gaiolas lusitanas pós terremoto, participando inclusive das paredes de taipa de pilão que antecederam ao tijolo na segunda metade do século XIX? Dúvidas como essas certamente existem pelo Brasil afora.

O próprio concreto armado não tem suas origens bem estudadas entre nós e quanto mais passa o tempo mais difícil fica de ser entendida a história de nossa arquitetura verticalizada.

A crônica do desenvolvimento urbano paulistano nunca poderá ser feita se não houver pesquisas sistemáticas destinadas a desencavar notícias corretas das tratativas interesseiras dos especuladores surgidos no pós-guerra visando e conseguindo sucessivas alterações nos códigos de obras da cidade. Nunca tivemos bem claras as idéias a respeito dos reflexos das leis na definição dos partidos arquitetônicos brasileiros, no tempo e no espaço.

Como é que o brasileiro em geral encarou as questões do clima e da orientação em suas construções? Nunca foi feito um estudo sistemático a respeito.

Os determinantes sócioeconômicos, no entanto, é que não têm sido suficientemente analisados e historiados, tanto no que diz respeito à arquitetura antiga como à moderna.

Permanentemente, estão eles a reger a elaboração dos programas de necessidades e temos visto que grande parte de nossa arquitetura nasceu de reformulações erradas ou incompletas de planos e, por isso, causadoras de obsolescências precoces dos edifícios. Esse tema ligado aos programas, que determinam **como** os edifícios devam funcionar, é extremamente complexo e, na verdade, não cabe neste pequeno texto uma reflexão mais longa a esse respeito. Basta-nos assinalar aqui que ainda está para ser feita a história dos programas, sempre em processo de mutação mercê da permanente evolução das expectativas, vistos como conteúdos de continentes ou invólucros arquitetônicos imutáveis ou de taipa ou de concreto armado ou vidro espelhado. Podemos ter material para fazer a história de fracassos e de êxitos de profissionais os mais variados se atentarmos aos programas seguidos em seus projetos.

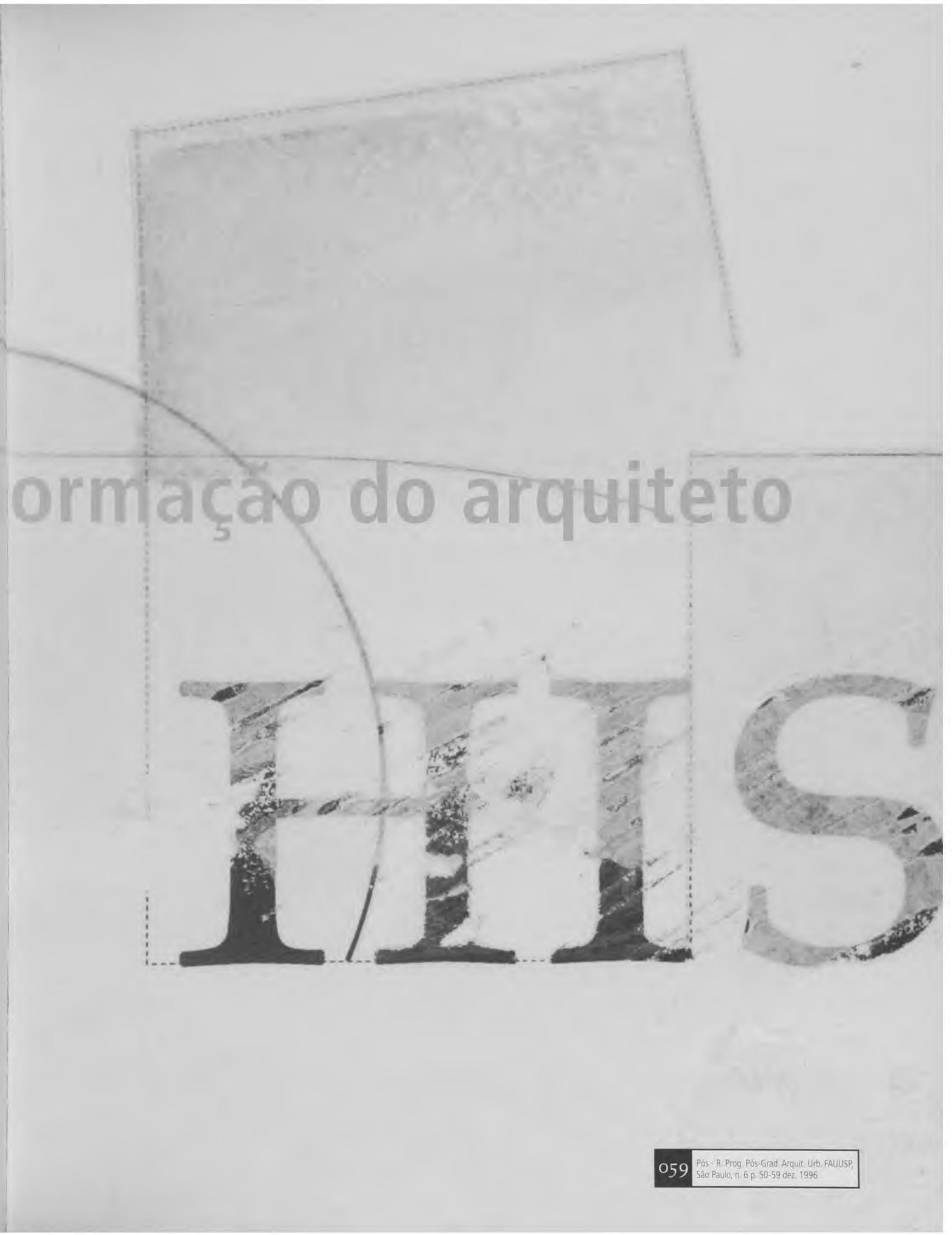
Nesta parte, vemos que as experiências do passado poderiam ter tido a oportunidade de impedir malogros de hoje.

A história das sujeições à intenção plástica também está para ser revista e raramente temos lido comentários críticos sobre o necessário relacionamento entre o sistema estrutural e a vontade de produzir beleza. Essa vontade sempre existiu? A arquitetura portuguesa chã tão bem estudada por George Kubler, teria mesmo estado comprometida com pruridos estéticos? Hoje, até podemos achar belos os despojados arcabouços de alvenaria despida de atavios ornamentais daquela arquitetura. E como captar com precisão esses mesmos pruridos no arquiteto minimalista de hoje? Até onde vale como exemplo o comportamento antigo? Podemos historiar, também, os momentos em que a intenção plástica prevaleceu sobre os demais determinantes e condicionantes que deveriam atuar no projeto. Nesse campo, a arquitetura

ecletica, sobretudo a classicizante, é riquíssima de exemplos. Hoje, podemos ver, também, que raríssimos arquitetos tiveram a oportunidade que Oscar Niemeyer teve em Brasília. Ao projetar os edifícios da capital brasileira, o arquiteto, na verdade, não recebeu programas de necessidades racionais e metodologicamente elaborados. Na maioria das vezes, ele mesmo arrolou as atividades e funções das dependências oficiais imaginadas na cidade de Lúcio Costa. O programa da residência presidencial destinada a Jucelino, o Palácio da Alvorada, foi concebido por quem? Ali, certamente a forma antecedeu ao programa e ao dimensionamento dos compartimentos. A liberdade de Oscar em Brasília foi total: ausência de códigos (elaborados à posteriori), clima perfeito, céu sempre azul, chão firme e plano, dinheiro sem limites e programas à mercê da imaginação do arquiteto. Aí a soberana intenção plástica teve a cumplicidade do sistema estrutural orquestrado pelo mágico Joaquim Cardoso. Assim, Oscar conseguiu sua beleza brasileira que na verdade pessoalmente nos encanta muito. Alguém já tentou comparar essa liberdade de Oscar Niemeyer com as atribuições dos arquitetos comandados por Aarão Reis em Belo Horizonte, no final do século passado? E o caso de Goiânia? O que existiu de comum nos projetos dessas cidades além do desejo de mudança de sítio? Seus êxitos foram iguais?

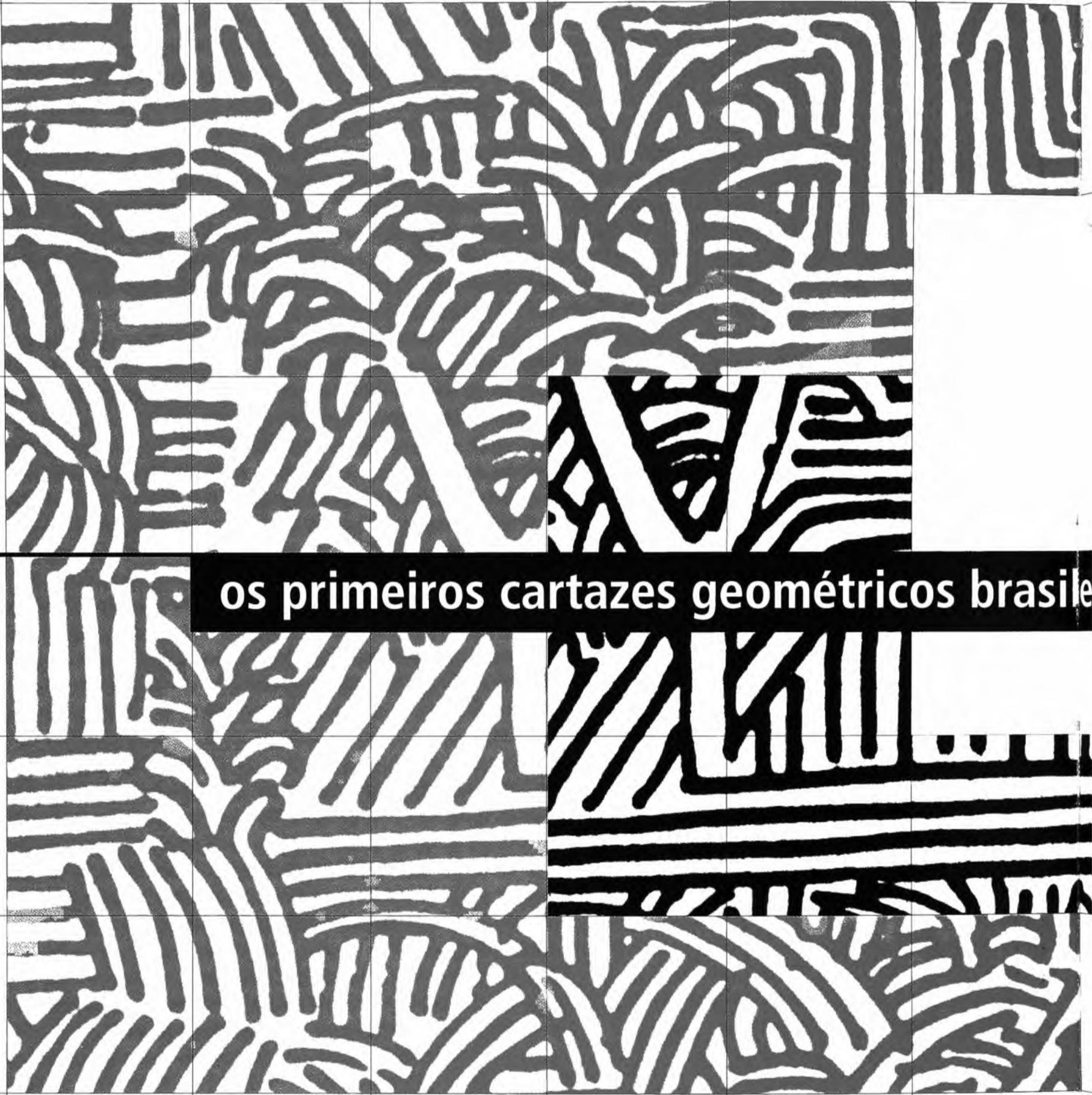
Pelo visto, estamos permanentemente envolvidos em dúvidas que a história sabida não é capaz de extirpar. Dúvidas, quando desfeitas, capazes de nos orientar nos projetos de hoje. Daí, a necessidade permanente da pesquisa bem orientada, para que o bem arquitetônico, em qualquer tempo, seja um documento sem mistérios e de fácil leitura.

**Trabalho apresentado no
Seminário Ensino da História
na Formação do Arquiteto.
2º semestre 1995**



Formação do arquiteto

FAUUS



os primeiros cartazes geométricos brasileiros



A forte industrialização ocorrida na cidade de São Paulo nos anos 50 ocasiona transformações no meio artístico-cultural – a fundação de museus (MASP e MAM), a introdução de uma exposição internacional de artes plásticas (Bienal) e a criação do primeiro curso de design do país (IAC) – acabando por determinar a adoção da abstração geométrica enquanto linguagem gráfica nos cartazes dos eventos renovadores

Resumo

Abstract

The period of strong industrialization process in the city of São Paulo in the 50 ages causes changes in the artistic and cultural environment – the foundation of museums (MASP and MAM), the introduction of a international exposition of arts (Bienal) and the creation of the first design course in Brazil – finishing to determinate the adoption of the geometric abstraction like the graphic language in the posters of the renovators events.



Heloisa Dallari Chyriades Mestre em
Arquitetura e
Urbanismo

A década de 50 nos permite observar mudanças significativas no ambiente cultural paulistano, determinadas pelo intenso desenvolvimento industrial, entre as quais podemos destacar: a criação da primeira emissora de televisão da América Latina, a TV-Tupi de São Paulo (1950), por iniciativa de Assis Chateaubriand e a fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949), empreendimento de Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, com a intenção de produzir filmes de bom padrão técnico e artístico. Graças a rivalidade entre esses dois mecenas, surgem

na cidade dois novos museus de vital importância para as artes plásticas: o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Museu de Arte Moderna (MAM). São criadas também escolas e cursos renovadores, como o Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do MASP e a Escola de Artesanato do MAM, além da abertura de galerias de arte, como a Domus, que possibilitam a divulgação do trabalho de novos artistas.

As Bienais Internacionais de São Paulo têm início, em mais uma iniciativa de Ciccillo Matarazzo, tornando-se o mais importante evento cultural da América Latina. O cartaz tem presença garantida nos acontecimentos inovadores da capital paulista, devido a sua capacidade de comunicação com o grande público nos espaços urbanos. A linguagem gráfica da produção cartazística deste período reflete a forte tendência à abstração geométrica presente nas artes plásticas brasileiras neste momento.

Note-se que o cartaz ao se expressar através de imagem e de linguagem persuasivas transmite sua mensagem rapidamente ao observador; que de outra maneira seria passada através de muitas palavras, requerendo uma leitura mais atenta e demorada, nem sempre possível na agitada vida moderna. A mensagem de cunho predominantemente visual do cartaz estabelece o primeiro contato com o transeunte, devendo ser marcante o suficiente para atrair sua atenção, na maior parte das vezes dispersa diante de tantos outros elementos que compõem a paisagem urbana. Produto da cultura de massa, o cartaz não se limita ao circuito elitista dos salões de exposição, fato que o diferencia dos demais objetos artísticos. A ritualização do museu afasta o povo, enquanto que a rua traz a arte para o cotidiano, ampliando o repertório visual do público e contribuindo para superar os preconceitos, como por exemplo a rejeição da abstração geométrica enquanto linguagem de criação artística. Os cartazes produzidos nos anos 50 são resultados das transformações estéticas ocorridas no ambiente paulistano e acabam por influir na conquista de espaço para o designer, profissão que se firma no mercado de trabalho a partir deste período.

Desde sua fundação por Assis Chateaubriand, o MASP valoriza o design e divulga o trabalho das vanguardas artísticas europeias através de exposições. Citemos a "Vitrina das Formas" (1947), uma exposição na qual uma máquina de escrever Olivetti é exibida juntamente com objetos de arte, e as mostras com trabalhos de Max Bill e de Alexander Calder (ambas em 1948), que servem de introdução para a criação dos cursos do IAC. Divulgadas pelos meios de comunicação, de propriedade de Chateaubriand, as atividades do museu atraem o público de maneira inédita até então sob comando de Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, o IAC chama a atenção dos industriais paulistas para o design e para a formação de seus profissionais, fato que se tornava comum nos Estados Unidos e na Europa. Convidando professores estrangeiros para dar palestras e cursos, como Max Bill, Saul Steinberg, Pier Luigi Nervi, Germain Bazin e Roberto Sambonet, o IAC procura seguir a linha didática da Bauhaus ao promover a estética junto a segmentos amplos do público.

Nas aulas do IAC fala-se sobre as novas propostas plásticas do grupo De Stijl e da Bauhaus, que nascidas sob influência da tecnologia suprimiam elementos decorativos e padrões figurativos tradicionais. Esses grupos formulam os princípios do design gráfico moderno, privilegiando a abstração das formas e o emprego de elementos essenciais no desenho, vale dizer, as formas geométricas básicas, as linhas retas e as cores primárias. O uso constante da assimetria é sugerido pela rigorosa divisão dos espaços, comumente contrastados por linhas negras ortogonais.

o MASP e o IAC

Os textos passam a ser escritos tanto no sentido horizontal quanto no sentido vertical da página. A tipografia é simplificada com a eliminação das serifas e o alinhamento do texto pela margem esquerda da página, evitando-se assim a divisão das palavras em sílabas com a intenção de possibilitar maior legibilidade ao observador. Note-se que os recursos gráficos disponíveis no Brasil na década de 50 são muito limitados, uma vez que inovações como a fotocomposição e a fotoletra só chegam ao país no final dos anos 60 e início dos 70. Portanto, letras, retículas e ilustrações são sempre desenhadas a mão, exigindo grande habilidade por parte dos profissionais técnicos em artes gráficas. Esses são formados nos cursos da Escola do SENAI, nos quais são desenvolvidos ensinamentos de tipografia, clichêria e ofsete, ou no Liceu de Artes e Ofícios que forma desenhistas de letras e ilustradores. Destacamos também a Escola de Artesanato do MAM de São Paulo (1952) na habilitação de profissionais de nível técnico para a indústria gráfica.



Nos anos 50 muitas palestras e debates ocorrem na capital paulista, não só no ambiente dos museus, mas também na Biblioteca Municipal, no Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, entre outros, divulgando assuntos e áreas de interesse novos aos mais diferentes públicos. Essas discussões permitem a reciclagem dos profissionais e a abertura de horizontes aos leigos visando melhorar o conhecimento de todos.

Mas, foi a iniciativa de Cicillo Matarazzo de criar no MAM, a partir de 1951, as Bienais Internacionais de São Paulo, inspirando-se nas Bienais de Veneza, a mais ousada manifestação cultural da América Latina até então. A Bienal proporciona o contato dos artistas nacionais com as mais novas tendências artísticas de maneira fecunda, fazendo surgir em São Paulo o grupo Ruptura (1952), liderado por Waldemar Cordeiro, e no Rio de Janeiro o grupo Frente (1954), ambos ligados ao abstracionismo geométrico. É interessante notar também que os prêmios oferecidos nas Bienais são patrocinados por empresas particulares que procuram associar sua imagem ao evento prestigioso; dentre esses prêmios um é destinado ao cartaz representativo da mostra.

as bienais

Antônio Maluf 1951

1ª BIENAL SÃO PAULO BRASIL



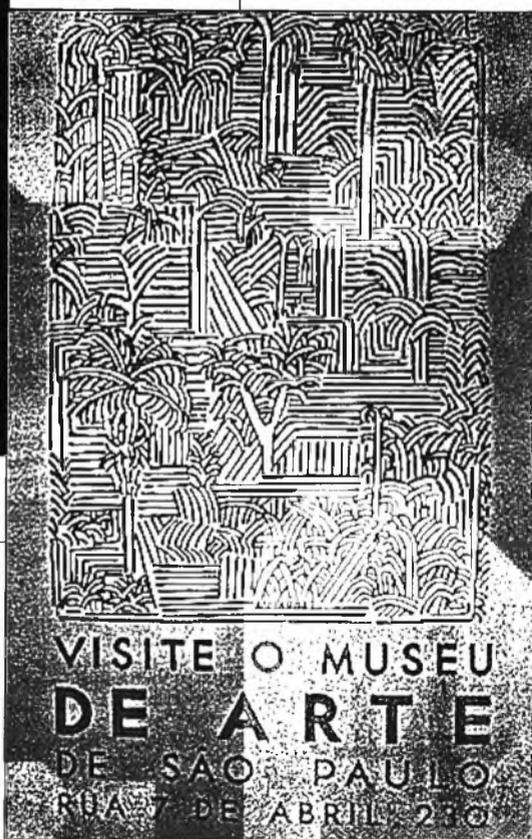
MUSEU DE ARTE MODERNA

OUTUBRO DEZEMBRO 1951

1ª bienal

Roberto Sambonet 1951

visite o MASP



Sambonet vem a São Paulo para uma palestra aos alunos do IAC e acaba por desenhar o primeiro cartaz do MASP. Apesar de ser figurativo e ilustrar uma visão estrangeira da paisagem brasileira, este cartaz é o primeiro realizado aqui a apresentar caráter construtivista, pelo emprego de tipografia simplificada e pela clareza das linhas que dão ritmo à composição.

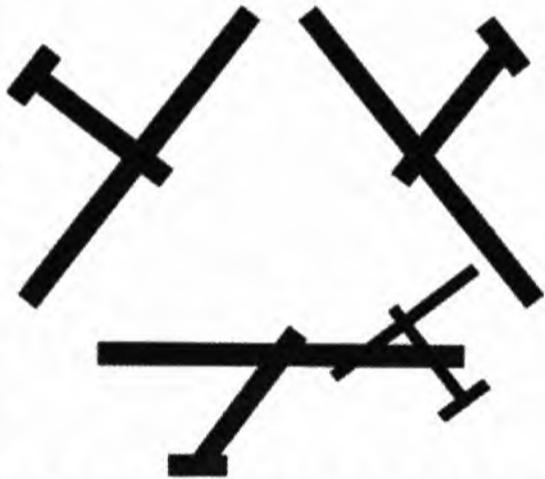
A escolha deste cartaz de Antônio Maluf coincide com a afirmação do abstracionismo, mais especificamente do concretismo, tendência de arte privilegiada nesta 1ª Bienal, culminando com a premiação de Max Bill, e prenunciando a 2ª Bienal que conta com a presença de integrantes da Bauhaus, como Walter Gropius e Paul Klee, e do grupo De Stijl, em particular, Piet Mondrian, movimentos que possibilitaram a arte concreta. O tom construtivista do cartaz de Maluf está na composição de caráter abstrato geométrico; no emprego da assimetria; na opção pelas cores primárias como o amarelo e o vermelho, além da neutralidade do cinza e do preto; na ortogonalidade das linhas, ressaltando o retângulo como forma básica e imprimindo ritmo à estrutura visual; além da tipografia de letras de formas simples e legíveis, que dispensam as serifas e facilitam a leitura da mensagem.

os primeiros cartazes geométricos

revoadada internacional do IV centenário

Alexandre Wolner 1954

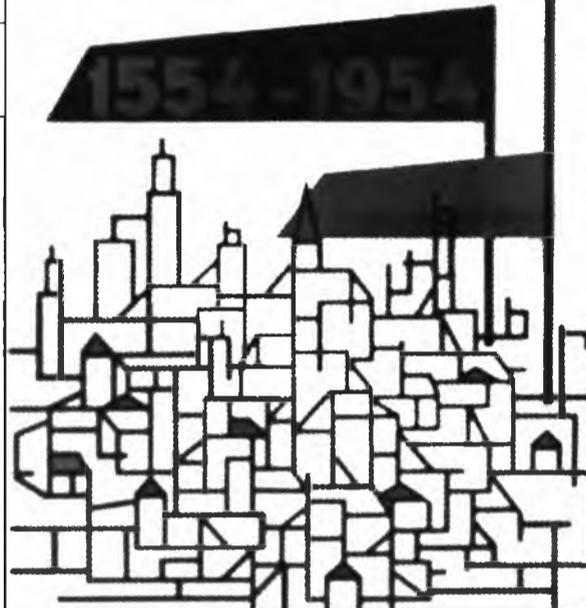
**REVODADA INTERNACIONAL
IV CENTENÁRIO**



S. PAULO · JUNHO 1954

IV centenário de são paulo

**IV Centenário
de São Paulo**



Geraldo de Barros 1954

festival internacional de cinema

FESTIVAL INTERNACIONAL



**DO BRASIL S. PAULO RIO
FEVEREIRO 1954**

Geraldo de Barros/Alexandre Wolner 1954

Em 1954, quando Geraldo de Barros e Alexandre Wollner vencem a série de concursos para cartazes, realizados em função das comemorações do IV Centenário de São Paulo, estão freqüentando o Curso de Design do IAC. Aí fazem contato com os preceitos formulados pelos neoplasticistas e pela Bauhaus para o design da página impressa, sofrendo sua influência como podemos ver nestes trabalhos: uso de formas geometrizadas, preferência pelas cores primárias e emprego de tipografia simples e bem articulada.

O cartaz da 2ª Bienal, que apresentou exposições com os precursores do construtivismo, grupo De Stijl e Bauhaus, acabou por se identificar menos com essa tendência do que com os trabalhos de Alexandre Calder – que participa deste evento com seus móveis que adotaram as formas abstratas livres como elemento importante de sua criação. As formas amebóides do cartaz coincidem com o desenho curvilíneo das colunas e rampas dos prédios de Oscar Niemeyer no Parque do Ibirapuera, para onde a Bienal se transfere definitivamente. A influência construtivista neste cartaz, fica a cargo do emprego do equilíbrio assimétrico no desenho da ilustração e do uso de letras sem serifas. Aqui as cores primárias e a cor preta contrastam com tons de ocre e proporcionam impacto visual.

Antônio Bandeira 1954



2ª bienal

os primeiros cartazes geométricos

Alexandre Wollner 1955



3ª bienal

Este trabalho gráfico de Wollner segue alguns preceitos do design gráfico moderno como: a composição abstrata de caráter geométrico; o equilíbrio na assimetria; o uso de letras simples, com predomínio de caixa baixa e o emprego do triângulo, uma das formas geométricas básicas, imprimindo ritmo a este trabalho. As cores complementares usadas por Wollner, laranja e dois tons de azul, contrastam e dão expressividade ao cartaz.

Danilo di Prete 1955



Precedendo a criação do Curso de Propaganda no IAC em 1956, o MASP organiza a exposição do 1º Salão de Propaganda, criando um concurso para a escolha do cartaz desta mostra. O trabalho escolhido é de autoria de Danilo di Prete, então aluno do Curso de Design do IAC, e tem inspiração no design gráfico moderno. A composição de assimétrica é ilustrada por desenho de caráter abstrato geométrico, empregando letras sem serifa e cores básicas.



Alexandre Wollner 1957



Em 1955, Alexandre Wollner estava na Escola de Ulm quando envia para o Brasil seu cartaz que é escolhido para a 4ª Bienal. Nesta mesma época, também na Alemanha, surge uma nova tendência nas artes plásticas: a Op-Art. Note-se que Wollner é influenciado por este movimento ao elaborar seu cartaz, antecipando-se à sua confirmação nas artes plásticas, cuja primeira grande exposição data de 1961. Aqui a forma geométrica eleita por Wollner é o quadrado, que repetido seguidamente e em vários tamanhos causa a impressão de ser uma retícula gráfica ampliada. O contraste é obtido através do uso de cores complementares, vermelho e verde, recurso usado com frequência pela Op-Art. O texto alinhado pela margem esquerda e a tipografia simplificada buscam uma boa legibilidade.

Os primeiros cartazes de caráter construtivista elaborados no Brasil são criados por designers que estão ligados ao MASP, ou mais precisamente ao IAC, lecionando (Roberto Sambonet, Geraldo de Barros) ou como alunos (Antônio Maluf, Alexandre Wollner e Danilo di Prete). O IAC, apesar da curta atuação (1951-1958), implanta um sistema de ensino do design, lançando as bases para a sua profissionalização no país: os professores de seu curso de propaganda fundam a Escola Superior de Propaganda, hoje ESPM; cria-se o curso de programação visual da Fundação Armando Álvares Penteado com os equipamentos do curso de design e ocorre a inclusão da cadeira de Desenho Industrial no programa da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

O MASP destaca-se dos outros dois museus paulistanos existentes na época, Pinacoteca do Estado e MAM, não só pela introdução do design e de seu ensino, mas também pelo modo de comunicação com as pessoas. Enquanto as demais instituições expõem arte pensando exclusivamente nos iniciados, as diversas atividades do MASP atraem o grande público, contando com sua divulgação pelos meios jornalísticos de propriedade de Assis Chateaubriand.

As tendências geometrizzantes parecem se consagrar enquanto linguagem gráfica, graças a iniciativas pioneiras como a criação de museus voltados para a arte moderna e de escolas como o IAC, sem falar na organização de uma mostra de arte de nível internacional, as Bienais. Tais atividades trazem à cidade as vanguardas da produção artística mundial atualizando e reformulando o repertório dos artistas e designers locais. Prepare-se o público para a abstração das formas; este passa a aceitá-la e a consumi-la em objetos do convívio diário, vislumbrando-as com um olhar menos preconceituoso do que dedicado às obras de arte diante da ritualística dos museus e exposições.



Bibliografia

AMARAL, Aracy A. **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-62**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo, 1951-1987**. São Paulo: Projeto, 1989.

BARDI, Pietro Maria. **Excursão ao Território do Design**. São Paulo: Banco Sudameris, 1986.

— **História do MASP**. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.

BARNICOAT, John. **Los carteles: su historia y lenguaje**. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 1986.

DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1955/1985**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989.

GODINHO, Margarida Cintra. **Gráfica: arte e indústria no Brasil**. São Paulo: Bandeirante, 1991.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Maioridade do Moderno em São Paulo/ anos 30 e 40**. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP, 1990. (tese de doutoramento)

MOLES, Abraham. **O Cartaz**. São Paulo, Perspectiva, 1978.

ZANINI, Walter (org.) **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983. 2v.

Artigo baseado no trabalho final realizado para a disciplina AUP-826 Mensagens Visuais Integradas
1º semestre 1993.



Vila de Paranapiacaba
1993

Issao Minami

Prof. Dr.

Programação Visual / Comunicação Visual

FAUUSP

Vila de Paranapiacaba, Alto da Serra: um patrimônio ambiental, tecnológico e arquitetônico.

Resumo

A importância da ferrovia de São Paulo a Santos: como surgiu e os condicionantes do surgimento da "The São Paulo Railway Co. Ltd."; Vila de Paranapiacaba, Alto da Serra: os aspectos formais e referenciais, seu desenvolvimento de 1860 a 1946; Vila Martin Smith, no Alto da Serra, uma "Model Company Town"

Abstract

The railways importance in São Paulo: the reasons and conditions for the appearance of the São Paulo Railway C. Ltd; Vila de Paranapiacaba, Alto da Serra: the formal and referential aspects, your development period from 1860 to 1946;

Nos Estados Unidos, na região da Nova Inglaterra, no século XIX, a economia da industrialização propiciou o surgimento de diversas “factory towns”. Algumas dessas eram aglomerados urbanos projetados e planejados e conhecidas por “Model Company Town”¹ e eram gerenciadas por organizações do tipo “single-enterprise”². Assim, o surgimento da “Model Company Town” norte-americana esteve atrelado à existência de empresas industriais, que através de investimentos em planejamento e construção civil, aliavam desenvolvimento econômico à melhoria da qualidade de vida de trabalhadores alocados nesses empreendimentos.

Por esta época, ou seja, no período que se inicia em meados do século passado ao início deste, sob a égide da Revolução Industrial, o aperfeiçoamento internacional dos meios de transportes permitiu ao Brasil assegurar a sua economia em um “quase” único produto de exportação, o café. Este gradativamente ganha espaço como um bem de grande valor comercial no mercado europeu.

Portanto, enquanto que o fato gerador nos Estados Unidos correspondia às indústrias da tecelagem, da mineração, etc., aqui, no Brasil, a economia estava assentada na agricultura, no desenvolvimento da monocultura cafeeira. O café possibilitou a implantação da “single-enterprise” ferroviária no Brasil. A ferrovia trouxe da Europa toda uma tecnologia recém-inaugurada pela invenção do vapor, porém aqui em São Paulo enfrentou um grande desafio: vencer os oitocentos metros de desnível que separavam o planalto paulistano da baixada santista, ou seja, as principais regiões produtoras

do café do seu terminal exportador, o porto de Santos. A solução deste grande problema exigiu muito tempo e demandou grandes capitais.

Assim, durante os trabalhos de implantação da linha férrea no topo da Serra do Mar, foi necessário erguer acampamentos provisórios ao longo das obras para os trabalhadores. Estes foram contratados para desbastar matas, escavar e movimentar terras, bem como para construir o sistema funicular com os planos inclinados e patamares onde foram instaladas as máquinas fixas que acionavam os cabos de aço que movimentavam as locomotivas, na subida e descida da serra. O local escolhido para o acampamento principal, pela companhia empreendedora, ficava no topo da serra e era próximo das obras. Ao seu término, em 1867, a grande maioria do pessoal foi liberada, permanecendo apenas os trabalhadores exigidos para a conservação da via, do maquinário e das operações de tráfegos. Este local, onde a Companhia, circunstancialmente, instalou o pessoal operacional, técnico e administrativo do sistema ferroviário, denominou-se **Alto da Serra**.³



¹ “Model Company Town” – aglomeração urbana modelar vinculada a uma empresa industrial surgida nos Estados Unidos, na região da Nova Inglaterra, entre 1820 a 1870.

² “Single-enterprise” – empreendimento que se caracteriza pela exploração de uma única atividade que no caso da região da Nova Inglaterra era a atividade industrial.

Alto da Serra, localidade situada entre São Paulo e Santos, no período de 1860 a 1946, constituiu um único exemplo urbano brasileiro planejado por uma empresa ferroviária. Foi projetada, construída e administrada por uma estrada de ferro: a "The São Paulo Railway Company Ltd." Esta "single-enterprise" teve responsabilidade direta no plano e na construção, padronizando tipologias de habitações e desenvolvendo um programa comunitário abrigando atividades sociais e de lazer e incrementando uma infra-estrutura urbana exemplar.

Alto da Serra, hoje Vila de Paranapiacaba, no início, teve apenas a função de alojamento de trabalhadores. Com a expansão ferroviária, o núcleo original se estendeu para as áreas vizinhas, ao longo do vale, em continuidade ao núcleo original. Foi implantado neste local, um modelo urbano projetado, o primeiro, no gênero, existente no Brasil, denominado **Vila Martin Smith**, que vem comprovar a qualidade organizativa da empresa "The São Paulo Railway Co. Ltd." Ela se constituiu em um empreendimento com participação de capitais ingleses, pioneira, no Brasil, na construção e exploração ferroviária. Da Inglaterra foram importados não só os equipamentos e materiais ferroviários, como também vieram de lá, os estudos e o projeto, os engenheiros encarregados e técnicos responsáveis. A "The São Paulo Railways Co. Ltd." foi uma "single-enterprise" com atividade ferroviária.

Alto da Serra, sendo planejada dentro de uma lógica de distribuição espacial hierarquizada, com controle do uso e da ocupação do solo e com condições sanitárias adequadas, possuía um aspecto visual agradável em sua organização espacial. Para atender às contingências de fatores locais, ficava próxima às instalações ferroviárias dos planos inclinados dos funiculares, ou seja do sistema adotado de descida e subida da serra interligando o Planalto Paulistano à Baixada Santista.

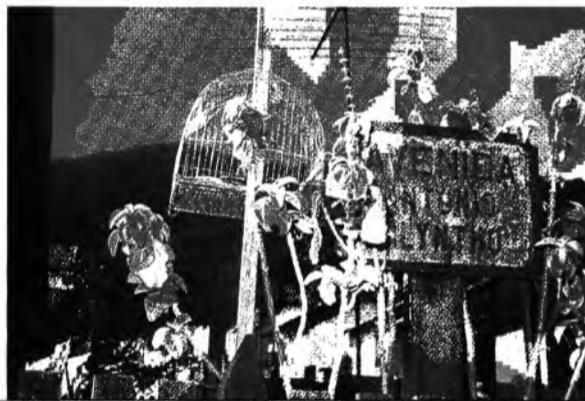
Em 1920, a localidade registrava uma população de 3.286 habitantes e manteve uma média próxima desse total durante todo período em que esteve sob o controle dos ingleses. Esta população de ferroviários do Alto da Serra constituída de imigrantes portugueses, espanhóis e italianos, conjuntamente com os ingleses, constituíram uma sociedade, na qual, reciprocamente, aceitavam o espaço em que viviam, gerindo e conservando-o. Isto implicava na aceitação de uma atitude e era vinculado a um paternalismo, que era um estilo de administração que procurava controlar desde as relações pessoais até os objetos materiais. O reflexo imediato desta atitude representava, por exemplo, um programa de manutenção de todo empreendimento urbano oferecido pela Companhia. A "The São Paulo Railway Co. Ltd." neste aspecto, cuidou

³ Alto da Serra, hoje Vila de Paranapiacaba, é um núcleo urbano tombado pelo Condephaat – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo, em 1987, conjuntamente com o complexo ferroviário que deu origem à Vila e também, com o entorno próximo que é uma reserva biológica de grande importância para o ecossistema da Serra do Mar. Este complexo foi planejado, empreendido, construído e mantido pela "São Paulo Railway Co. Ltd.", uma "single-enterprise" ferroviária, no período que vai de 1860 até 1946. Neste período, Alto da Serra foi um modelo de vila operária que nasceu e sempre viveu em função de uma única atividade e onde imperou uma relação de paternalismo entre os trabalhadores e a empresa.

muito bem da aparência das edificações e do seu entorno, implantando serviços de reparos e melhoramentos periódicos, mantendo ruas e jardins bem cuidados, além das fachadas das edificações que recebiam freqüentes pinturas.

Por outro lado, se a "The São Paulo Railway Co. Ltd." se caracterizou pelo programa de manutenção, ela ofereceu, em primeiro lugar, boas habitações. A parte projetada do Alto da Serra – Vila Martin Smith – independente de ser unidades individuais ou geminadas (duas-a-duas ou multifamiliares) ou alojamentos para solteiros, todos possuíam excelentes sistemas de coleta de águas pluviais e de esgoto, ruas e calçadas pavimentadas, abastecimento e rede de água, além de equipamentos sociais e comunitários como escola, play-ground, armazém, clube, etc.

Na Vila Martin Smith, as edificações eram pré-fabricadas, utilizando-se, em sua maioria, madeira de lei. A adoção do sistema construtivo baseado na madeira para as casas possui influência européia, mais precisamente inglesa, pois na ocasião da implantação da Vila Martin Smith, não se havia, em São Paulo, tradição em construir casas em madeira, quer pela dificuldade em encontrar madeiras de boa qualidade, quer pela inexistência de artesões com domínio no tratamento e uso desse material nas edificações. Suas construções, com telhados de duas águas, possuíam empenas para as ruas, compondo uma espécie de frontão, com seus lambrequins de madeira arrematando os beirais. Esse tipo de telhado que caracterizava a cottage ou o chalé, como era conhecido, impôs uma



nova forma de implantação no lote, com recuos e obrigando um distanciamento em relação às edificações vizinhas. Realmente nestas edificações – onde se alojaram os responsáveis pelo pleno funcionamento de todo o sistema funicular, desde os operários mais humildes, passando pelos solteiros até os ferroviários graduados e também engenheiros e técnicos ingleses – foi usada, preponderantemente, a madeira na estrutura e embasamentos, nos ornamentos e detalhes em geral e, em menor proporção, alvenaria de tijolos e elementos metálicos.

Deste modo, a Vila Martin Smith representou uma experiência pioneira em construções de madeira "single style" no Estado de São Paulo, no final do século passado.

Na verdade, o uso da madeira, as características formais e o programa de uso residencial já se faziam evidentes na Vila Velha, no núcleo original do Alto da Serra, onde se concentraram as primeiras edificações avarandadas. A maior parte das casas, localizada nas declividades das encostas do morro (Caminho do Pico da Bela Vista, Caminho do Hospital Velho), em grandes





lotes e seguindo as curvas de níveis, se assemelhava a chácaras. A edificação era implantada, geralmente no meio do lote. Sua fachada principal às vezes simétrica, outra vezes não, apresentava em alguns casos uma solução mista de madeira com alvenaria de pedras. Nessa fachada aparecia a chaminé da lareira ou fogão a lenha e era comum a inscrição com os dizeres: "SPR" em ferro fundido, colocado no vão de um óculo central.

Outro aspecto a destacar no Alto da Serra são as características de modernidade que se pode observar através do sistema de infraestrutura e dos aspectos culturais europeus nele presentes. Alto da Serra muito embora afastada dos núcleos urbanos maiores no início do século, possuía uma moderna infra-estrutura para a época e realidade brasileira: abastecimento de água e de esgoto, canalização de águas pluviais, sistema de calefação, além de sofisticado sistema de identificação de logradouros.

Portanto, a "The São Paulo Railway Co. Ltd." planejou e empreendeu a construção e administração de uma vila operária que nasceu e sempre viveu em função de uma única atividade, onde imperou uma relação de paternalismo entre trabalhadores e a empresa. A Vila Martin foi um modelo de núcleo urbano ferroviário implantado em solo brasileiro, cujas características se reproduziam nas cidades operadas por "single-



enterprise" com atividades industriais da região de Nova Inglaterra, nos Estados Unidos – South Manchester, Peace Dale, Ludlow, Fairbanks Village e Hospedale – onde imperavam um saudável aspecto visual e onde a interação entre a sociedade e a paisagem era produtiva e saudável. Razões pelas quais foram consideradas "Model Company Town"

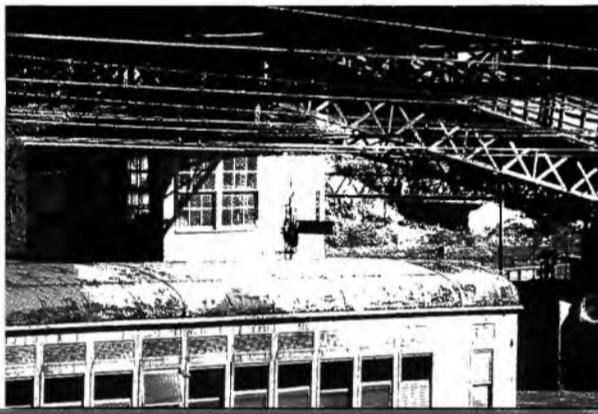
Podemos dizer também que este sui generis aglomerado urbano em solo brasileiro comportava soluções construtivas com traços comuns às existentes na "Model Company Town" norte-americana, tanto pela origem, administração e período, quanto pelo sistema construtivo e materiais. Assim, ambos, a Vila Martin Smith e a "Model Company Town" eram produtos oriundos de um mesmo agente gestor: a "single-enterprise"

Assim, a "The São Paulo Railway Co. Ltd." constituiu um dos empreendimentos com a participação inglesa, pioneiro, no Brasil, na construção e exploração ferroviária. Vila operária, que nasceu e sempre viveu em função de uma única atividade, onde imperou uma relação de

paternalismo entre trabalhadores e a empresa. Vila de Paranapiacaba, outrora Alto da Serra, foi um modelo de núcleo urbano ferroviário implantado em solo paulista no final do século passado.

Por todas estas razões é que a Vila Martin Smith, constitui um exemplo de **"Model Company Town"**

Após a encampação, 1946, pelo governo federal, aos poucos, o parque ferroviário foi sendo desativado e na atualidade, o conjunto – ferrovia mais vila e o seu entorno – apesar de tombado pelo Condephaat como um bem cultural, padece. Em respeito, a pelo menos seu memorável passado, necessita-se com urgência de medidas que impeçam a deterioração de seu espaço. Não se pode mais adiar as medidas que se fazem necessárias, urgentemente, para a sua destinação social maximizando o significado do patrimônio cultural: **"arquitetura – ferrovia – meio ambiente"**. As propostas de revitalização têm que levar em conta o trinômio acima, abrindo caminho a um potencial turístico, vocação natural da localidade. Potencial este que deve ser a exploração não predatória pelos turistas e o engajamento e o incentivo à participação comunitária através de movimentos nascidos no seio desta comunidade; ser o envolvimento decisivo dos órgãos competentes para a solução concreta das questões de sua responsabilidade e busca dos recursos públicos e privados para a implementação de propostas. É necessário acordar. Ainda é tempo. O momento exige seriedade de todos que têm o dever de zelar pelas condições deste patrimônio em destruição. Com certeza, por trás de cada edificação em pinho-de-riça e de cada plano inclinado da ferrovia batalha-se incessantemente, pela preservação deste patrimônio e pela liberdade de se criar e discutir conjuntamente os caminhos necessários, razão de ser do próprio homem resgatando seu passado autofágico, buscando seu espaço presente e suas necessidades vitais futuras para o enriquecimento da relações sociais e humanas.



Bibliografia

- CUNHA, José A.D. et al, Minami, Issao (orient.). **Paranapiacaba: tipologias habitacionais**. São Paulo: FAUUSP, 1990 (mimeo).
- DOWNING, Andrew J. **The architecture of country houses**. New York: Wilwy and Putnam, 1850.
- FÉLIX, Antonio C. et al, Minami, Issao. **Paranapiacaba: sistema de sinalização**. São Paulo: FAUUSP, 1992 (mimeo).
- FERREIRA, J. et al. **Paranapiacaba: estudos e memória**. Santo André: Public, 1990.
- GARNER, John S. **The model company town; urban design through private enterprise in ninetheenth-century New England**. Amherst: University of Massachussets, 1984.
- KUNIYOSHI, Celina. **A Vila de Paranapiacaba e a Estrada de Ferro Santos-Jundiaí**. In: São Paulo (Estado). Secretaria de Estado da Cultura. Condephaat. Processo nº 22.209/82: Inventário sistemático dos bens culturais do Estado de São Paulo. São Paulo: 1986 (mimeo).
- LEMONS, Márcia Tancler de. **O impacto da ferrovia no nosso meio e as construções da cidade de Paranapiacaba**. In: São Paulo (Estado). Secretaria de Estado da Cultura. Condephaat. Processo nº 22.209/82: Inventário sistemático dos bens culturais do Estado de São Paulo. São Paulo: 1986 (mimeo).
- McALESTER, Virginia S and Lee. **A field guide to american houses**. New York: Alfred A. Knopf, 1984.
- MINAMI Issao. **Vila Martin Smith, no Alto da Serra, em São Paulo, um exemplo típico de "Model Company Town"**. São Paulo: FAUUSP, Tese (doutorado), 1985.
- . **Expressão e representação do espaço urbano por meio da codificação visual da imagem: memória da Vila de Paranapiacaba**. São Paulo FAUUSP. Dissertação (mestrado), 1983.
- . **Retrato de corpo e alma: imagem e o imaginário do ABC (I)**. In: Congresso de história da região do ABC, Santo André, 1990. Anais. Santo André: Bartira, 1990. p.93-100.
- . **WAKARA, Julio Abe. Histórico de Paranapiacaba**. Santo André: Comissão Pró-Paranapiacaba, 1983.
- et al. **Paranapiacaba 1972**. São Paulo: FAUUSP, 1972 (mimeo).
- MÔNACO, Cristina H. et al., MINAMI, Issao (orient.). **Paranapiacaba, levantamento histórico**. São Paulo: FAUUSP, 1982 (mimeo).
- Negrelli, João G. **Minha terra e minha gente; reminiscência**. Santos: se, 1981 (mimeo).
- SCULLY Jr. Vincente J. **The shingle style and stick style. Architectural theory and design from Downing to the origins of Wright**. New Haven: Yale University Press, 1974.



Artigo baseado na tese de doutoramento: Vila Martin Smith, no Alto da Serra, em São Paulo, um exemplo típico de "Model Company Town", defendida pelo autor no Curso de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 10/03/1995.

Lais Bronstein Passaro
Aluna de doutorado
FAUUSP

AS SETE LÂMPADAS
AS SETE LÂMPADAS
AS SETE LÂMPADAS

AS SETE LÂMPADAS DA COMPLEXIDADE E DA CONTRADIÇÃO

AS S

LÂMPADAS DA COMPLEXIDADE E DA CONTRADIÇÃO

RESUMO

Este ensaio pretende traçar um paralelo entre dois autores que, dentro de suas respectivas épocas e contextos,

ABSTRACT

propuseram um novo enfoque para a arte e a arquitetura de seu tempo.

This essay intends to make a comparison between two authors that, in their

Trata-se de Robert Venturi (EUA; 1925), e John Ruskin (Inglaterra; 1819, 1900),

respectives epochs and contexts, offered a new

autores cuja crítica social desafiou a prática profissional que vinha sendo

focus for the arts and architecture of their time.

adotada em seus países, em busca de uma proposta mais condizente com a

These two authors are Robert Venturi (USA; 1925,-) and John Ruskin

sociedade do momento.

(England; 1819,1900), whose social criticism defied the professional

O período que separa os escritos destes dois autores coincide – porém não deve

practice that was being adopted in their countries, searching for a more

ser visto apenas como uma coincidência – com a gênese, apogeu e crise da

adequate proposal for their respective societies. The period of time which

arquitetura moderna; sendo este o fato pelo qual poderemos associar dois

separates their writings coincides – although it

personagens que, a primeira vista, nada teriam em comum.

cannot be seen like a coincidence – with the genesis, culmination and crisis of the Modern Architecture. This fact links two characters that, at first glance, don't have anything in commom.

A arte e a arquitetura são partes integrantes da consolidação da cultura de cada sociedade. A sua manifestação deve ser entendida dentro do contexto social e histórico de cada época, assim como a mudança de rumo de seus processos deve ser considerada como um ponto de inflexão na história.

O estudo dos autores que protagonizam os movimentos culturais de cada época, bem como de seus integrantes mais representativos, serve para ilustrar o processo de desenvolvimento de idéias ao longo do tempo. Assim, ao invés de considerar a história da arquitetura e da arte como uma seqüência de continuidades e rupturas, preferimos considerar esta como um processo de transformação gradual através das épocas, fruto da continuação, negação ou reutilização das experiências e idéias que as precederam. É neste enfoque que vão surgir os protagonistas da história, não como heróis, mas como agentes patrocinadores de atitudes marcantes frente a seu tempo.

Este ensaio se centra na figura de Robert Venturi, por este ser um dos precursores da crítica contemporânea à arquitetura moderna. A relevância deste estudo se justifica na medida em que suas formulações originaram um novo momento na arquitetura, cujas manifestações derivaram em algumas das tendências do quadro da arquitetura atual.

O posicionamento de Venturi será então visto à luz das teorias de um outro autor, que, aparentemente desassociado de qualquer elemento cultural comum, muito se lhe assemelha quando o consideramos também como autor de um pensamento que desafiou a moda de seus contemporâneos.

Trata-se de John Ruskin (1819-1900), que, igualmente a Venturi, apresentou uma alternativa, através de uma crítica social, para o lugar da arte e da arquitetura de seu tempo, assim como a indicação de quais deveriam ser seus executores e suas fontes de inspiração.

Neste paralelo um dado deve ser enfatizado. Trata-se do hiato de tempo que existe entre os escritos destes dois autores. Este coincide (porém não pode ser visto como mera coincidência) com o período atribuído ao movimento moderno, e principalmente à gênese, desenvolvimento e crise da arquitetura moderna. Este ponto deve ser tratado neste estudo com especial interesse, uma vez que Ruskin parece pressentir o que mais tarde Venturi iria criticar: a estética do Movimento Moderno.

Robert Venturi é responsável por lançar nos Estados Unidos a mais influente crítica teórica ao Movimento Moderno em arquitetura. Com seu livro *Complexity and Contradiction in Architecture*, publicado em 1966, é estabelecida a discussão a respeito dos valores formais que direcionavam o panorama da arquitetura deste momento, principalmente dos valores exaltados pelo que se denominava **Estilo Internacional**. Venturi vai buscar na arquitetura italiana dos períodos Maneirista, Barroco e Rococó a fonte de suas formulações. As fachadas dos edifícios destes períodos exaltam o valor de uma arquitetura pensada a partir de suas complexidades, contradições e ambigüidades, que Venturi contrapõe à eterna busca da “pureza formal” verificada nas construções modernas¹

O gosto pelo historicismo manifestado por Venturi se deve muito à sua passagem pela Academia Americana de Roma, e por ter sido aluno de Louis Kahn. Venturi, assim como Kahn, é contra a simplificação (não confundir com simplicidade) em nome de uma estética de formas puras. O não atendimento à todas as solicitações empobrece a arquitetura e retira dela a sua chance de refletí-los pelos mais fascinantes modos. Contra a máxima de Mies, “Less is more” Venturi dispara “LESS IS A BORE”, anunciando o fim do longo período de hegemonia da arquitetura moderna.

Ao contrário do que possa parecer, o livro de Venturi é antes de tudo um encantamento pelos vários movimentos de arquitetura (inclusive a arquitetura moderna), onde cada período tem sua importância registrada. Algumas obras desta mesma arquitetura moderna servem como exemplos das contradições citadas, uma vez que o livro pretende contestar a idéia já consolidada que organização funcional de seus edifícios obedecia à uma lógica imutável que resultava no seu significado estético.

A história, para Venturi, é tomada racionalmente como precedente, onde sua linha evolutiva é tida como uma transformação gradual através dos tempos, rechaçando o conceito de *tabula rasa* encontrado nos pressupostos das formulações da arquitetura moderna. Venturi propõe então a retomada do repertório do passado não como fonte de mera cópia, mas sim como um vasto arquivo de consulta destinado a enriquecer amplamente novas sensibilidades. A sensibilidade e a significação são elementos a serem resgatados na arquitetura. A “racionalidade aparente” da arquitetura moderna não mais reflete os anseios da sociedade americana da época. A eterna busca de uma estética que retrate o **progresso** se torna ineficaz, visto que o momento solicita uma maior cumplicidade com seus usuários.

Venturi lança então um manifesto em favor de uma arquitetura complexa e contraditória², visando com isto uma reaproximação desta com a sociedade em que está inserida, reconhecendo o papel que esta deve desempenhar e proclamando a necessidade de sua ressemantização.

¹ O termo moderno, quando utilizado neste texto, se refere à arquitetura moderna e/ou movimento moderno do séc. XX.

² VENTURI, Robert. *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1974, p. 25. “Prefiro os elementos híbridos aos ‘puros’, os comprometidos aos ‘limpos’, os distorcidos aos ‘retos’, os ambíguos aos ‘articulados’, os tangiversados que a sua vez são impessoais, aos banais que por sua vez são interessantes (...). Defendo a vitalidade confusa frente à unidade transparente. Aceito a falta de lógica e proclamo a dualidade. Defendo a riqueza de significados em vez da clareza de significados, a função implícita à explícita. Prefiro ‘este e o outro, a este ou ao outro; o branco e o preto, e algumas vezes o cinza, ao preto ou ao branco. Uma arquitetura válida evoca muitos níveis de significados e se centra em muitos pontos: seus espaços e seus elementos se lêem e funcionam de várias maneiras ao mesmo tempo. Mas uma arquitetura de complexidade e de contradição tem que servir especialmente ao conjunto; sua verdade deve estar em sua totalidade ou em suas implicações. Deve incorporar a unidade difícil da inclusão em vez da unidade fácil da exclusão. Mais não é menos.”

robert venturi

A simplificação formal e a abstração verificada na arquitetura moderna devem ser substituídas por uma arquitetura legível e repleta de significados. Segundo Christian Norberg-Schulz, o que faltava na arquitetura moderna era uma "referência satisfatória ao mundo das coisas, pois esta tinha sido sempre abstrata, havia evitado a realidade, ou melhor, havia evitado seus aspectos concretos. Se poderia também dizer que chegou a ser não *figurativa* precisamente por haver abolido aquelas *figuras* que constituem a base da arquitetura do passado" ³

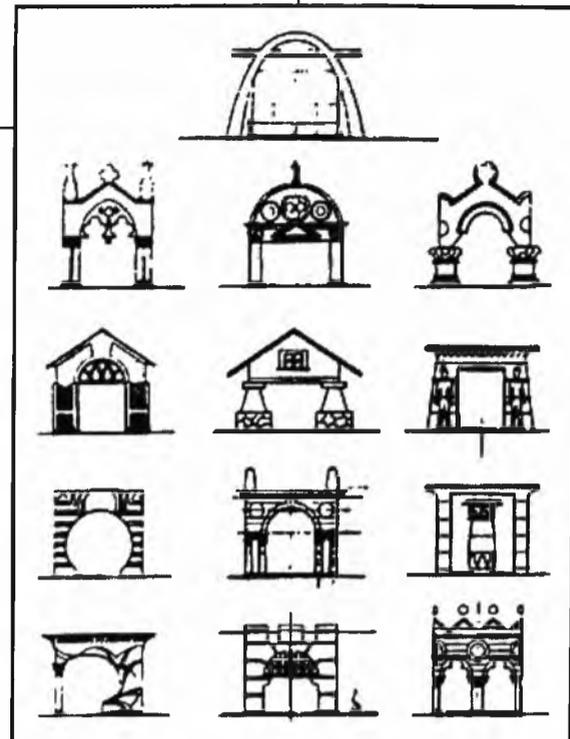


Fig. 1 - Propostas de Robert Venturi para a fachada de uma casa de veraneio. Nelas podemos verificar a ampla aceitação dos mais variados estilos para compor o seus projetos. In. *Eclectic house series projects*, 1984. VENTURI, Robert. *A view from the Campidoglio*, Harper & Row, 1984, p.92

Para a volta de uma arquitetura figurativa, Venturi propõe a análise dos símbolos que estruturam o gosto da sociedade americana da época. Nas artes plásticas, a *Pop Art* já buscava uma maior interlocução do público com os artistas, retratando os elementos conhecidos da população em um jogo de rápida identificação. De valor artístico polêmico, a *Pop Art* cumpre seu papel ao explicitar os reais valores da sociedade em que está inserida, exteriorizando sem pudor suas complexidades e contradições. Contemporâneo dos artistas *Pop*, Robert Venturi exalta a validade destas manifestações e proclama que "a arquitetura *Pop* pode ser a verdadeira expressão, de um modo indireto, da inversão da escala de valores da própria sociedade. Se a nossa experiência é complexa e contraditória, e o programa em arquitetura é complexo é contraditório, nossa arquitetura deve refletir isto." ⁴

A crítica feita por Robert Venturi não se restringe apenas ao aspecto formal e semântico da arquitetura. Suas formulações a respeito do papel social a ser desempenhado pelo arquiteto se contrapõem à práxis arquitetônica adotada até então, julgando-a totalmente desassociada da participação e dos anseios populares.

Rechaçando o modelo adotado nas intervenções urbanas em certas cidades americanas na década de 50, no chamado *Programa Nacional de Renovação Urbana* ⁵ (intervenções estas que seguiram os moldes racionalistas para conjuntos habitacionais e dividiam as cidades em zonas monofuncionalistas), Venturi lança um desafio aos arquitetos, propondo que estes sejam menos autoritários e considerem os anseios e as manifestações populares nas suas concepções. O arquiteto não deveria ser mais o artista principal do fazer arquitetônico, e sim

³ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Hacia una nueva figuración*. *Arquitectura Viva*, Madrid, n. 2, set. 1988, p. 6.

⁴ VENTURI, Robert. *A Justification for a Pop Architecture*. *Arts and Architecture*, abr. 1965, p. 22.

⁵ Várias outras críticas foram feitas em relação a estas intervenções, entre elas, JACOBS, Jane. *Muerte y vida de as grandes ciudades*. Madrid: Peninsula, 1967 e STERN, Robert. *New direction in american architecture*. Londres: Studio Vista, 1969.

interagir com o seu público. Ressalta que este não era mais o tempo para uma “comunicação heróica”⁶ através de uma arquitetura pura e que a arquitetura popular e a paisagem popular deveriam ser vistas como fontes de inspiração para uma atitude mais democrática frente às cidades.

Com o objetivo de encontrar uma posição mais interativa da população com sua arquitetura e com suas cidades, Robert Venturi escreve, juntamente com Denise Scott Brown e Steven Izenour, o livro *Learning from Las Vegas* onde propõem o olhar mais atento dos arquitetos ao simbolismo adotado nas formas arquitetônicas desta cidade. A análise se dá através da percepção da linguagem contida nos *strips*⁷ comerciais, e na observação atenta aos símbolos de gosto popular adotados nos subúrbios residenciais.

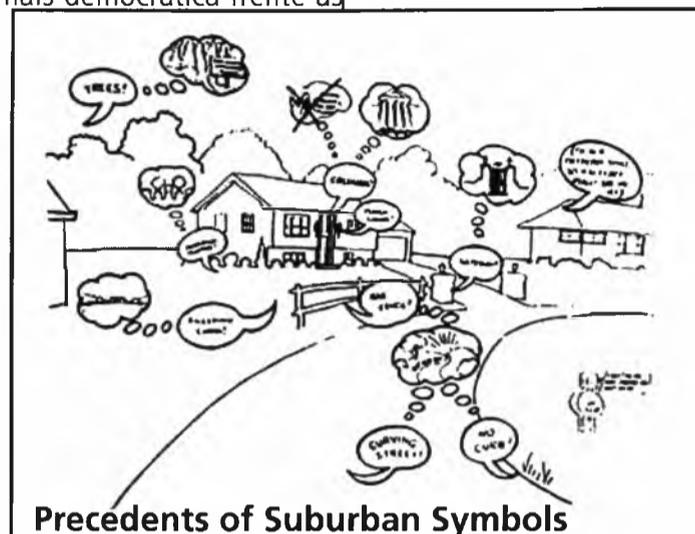


Fig. 2 - A análise dos elementos simbólicos da arquitetura residencial dos subúrbios se mostra essencial uma vez que estes são “atrativos mais de um ponto de vista simbólico do que formalista, que representam as aspirações de quase todos norte-americanos, incluídos os moradores das habitações de baixa renda e a maior parte da maioria branca silenciosa. Com esta ótica nossa Roma será Los Angeles e nossa Florença será Las Vegas.” In VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. op. cit. p. 197.

A ampla utilização de informações simbólicas agregadas às formas arquitetônicas desta cidade leva os autores a caracterizarem dois tipos de manifestações da imagem construída: o “PATO” e o “GALPÃO DECORADO”. Estes são os dois principais exemplos das contradições encontradas em um edifício.

O termo PATO deriva de um *drive-in* de alimentos situado em uma autopista de Long Island que possui a forma de um pato. Este, para os autores, sintetiza em uma palavra a forma arquitetônica obtida em detrimento de seu único objetivo: a função explícita. O PATO é a classe de edifício que se converte em escultura, onde os sistemas arquitetônicos de espaço, estrutura e programa ficam afogados e distorcidos por uma forma simbólica global.

O GALPÃO DECORADO é o veículo para a utilização de símbolos, para que a forma não prejudique o fim proposto. É o edifício onde o sistema de espaço e estrutura estão diretamente a serviço do programa, e o ornamento é aplicado independentemente destes. O PATO é o símbolo, o GALPÃO DECORADO aplica símbolos.

A grande crítica reservada aos arquitetos modernos neste livro é que ao fugirem da aplicação do simbolismo na arquitetura e evocarem suas formas apenas através da estrutura e da função, estes arquitetos transformaram seus edifícios em um grande símbolo. “Ao substituírem a decoração pela ‘articulação’ estes profissionais converteram seus prédios em um grande PATO.”⁸

⁶ VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendiendo de Las Vegas*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977, p. 162.

⁷ Strip é o termo utilizado para designar o conjunto urbano, comercial ou residencial, nascido ao longo de uma rua ou estrada. O strip em destaque neste livro é aquele que abriga os principais cassinos, hotéis, motéis e restaurantes, além de posto de gasolina e capelas matrimoniais da cidade de Las Vegas.

⁸ VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. op. cit. p. 130.

Através da escolha da solução do GALPÃO DECORADO, os autores optam por uma arquitetura comunicativa, em contraposição ao simbolismo camuflado da arquitetura moderna. Com isto, se verifica a defesa de uma atitude populista para o fazer arquitetônico, onde o atendimento às solicitações funcionais não estaria necessariamente implicando em seu resultado estético.

Com esta atitude os autores de *Learning from Las Vegas* fecham um grande círculo no qual, através da utilização de imagens de rápido reconhecimento popular – de gosto duvidoso ou não – propõem o caminho inverso ao método moderno de projetar. O usuário, na sua individualidade, é agora o artista principal; o arquiteto, o profissional que viabiliza suas aspirações, dosando sua concepção pessoal com o fato arquitetônico: a CIDADE, em todos seus aspectos, com suas complexidades e contradições, e a MEMÓRIA, acumulada através dos tempos.

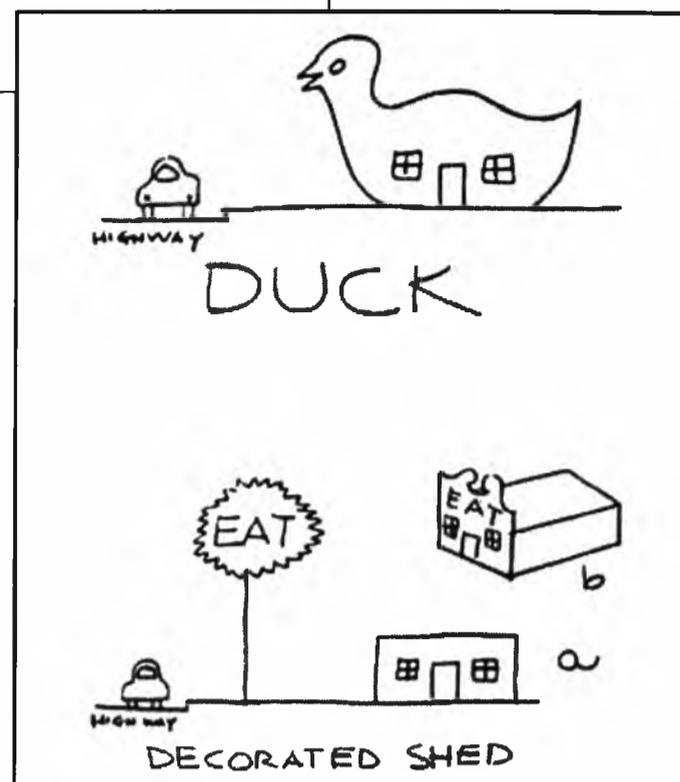


Fig. 3 - O PATO e o GALPÃO DECORADO. In. Ibid. p. 197

Robert Venturi representa nos Estados Unidos o começo de um novo posicionamento frente à arquitetura e às cidades, que se caracteriza pela maior cumplicidade com a sociedade a que estas pertencem. Sem a pretensão de criar um procedimento normativo para o fazer arquitetônico, Venturi conclama a classe dos arquitetos a agirem com maior humildade, encarando seu ofício como um instrumento capaz de interagir verdadeiramente com os desejos da população.

Uma atitude similar (guardando suas devidas proporções) podemos encontrar na Inglaterra do século XIX, na figura de John Ruskin. Ruskin parte inicialmente de uma crítica à arte que, gradualmente, se transforma em crítica social. Suas formulações embasaram o pensamento de William Morris, se materializando na prática através do movimento *Arts and Crafts*.

Neste ensaio serão abordados apenas os posicionamentos em comum adotados por Ruskin e Venturi, numa tentativa de encontrar neles uma semelhança de atitudes frente à determinados conceitos. Os conceitos que pretendemos abordar são os de PROGRESSO e de HISTÓRIA, que serão tratados sob a ótica do MOVIMENTO MODERNO, com o objetivo de conflitá-los com o pensamento destes dois autores. O movimento moderno com seu posicionamento frente à história e ao progresso se tornam pontos indispensáveis de análise, uma vez que a semente desta ideologia começava a ser germinada na Inglaterra de Ruskin do séc. XIX, a qual Robert Venturi tenta exorcisar, nos Estados Unidos da década de 60.

“Há um quadro de Klee escreveu Benjamin - que se chama ‘Angelus Novus’ Nele se vê um anjo olhando como se estivesse prestes a se afastar de algo que contempla fixamente. Seus olhos encaram, sua boca está aberta, suas asas afastadas. O anjo da história deve ter este aspecto. Sua cara está voltada para o passado. O que para nós parece ser uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula sem cessar ruína sobre ruína e se deposita a seus pés. O anjo gostaria de se deter, despertar os mortos e recompor o que foi destruído. Mas uma tempestade está soprando do paraíso, se entrelaçou em suas asas com tal violência que o anjo não consegue fechá-las. Esta tempestade o impulsiona irresistivelmente em direção ao futuro para o qual suas costas estavam viradas, enquanto a pilha de entulho cresce vertiginosamente diante dele. Esta tempestade é o que chamamos de progresso ⁹”

A definição de progresso dada por este texto ilustra alguns dos pressupostos que nortearam o pensamento moderno em arte e arquitetura. O progresso como algo incompatível com a história vem a ser o principal destes pressupostos, uma vez que os ventos novos que estavam soprando sugeriam também a busca de uma nova estética que retratasse o momento que estava surgindo. Este momento, sem precedentes na história, já não precisava de seu passado, visto que se supunha estar começando uma nova era, baseada em solicitações e necessidades nunca antes consideradas. A catástrofe e o entulho se referem à história, enquanto que o paraíso sugere a gênese de um futuro irresistível.

Em arquitetura podemos encontrar um mal-estar, desde meados do séc. XIX, que se caracteriza pela não adequação dos novos tempos à uma estética condizente. A busca de um novo estilo que retratasse o espírito da época vai resultar na aversão aos modelos já estabelecidos, sugerindo a possibilidade de criação de uma nova cultura e de uma nova humanidade a partir de uma experiência in vitro. A aventura moderna se anunciava, em princípios do séc. XX como o novo paradigma, desta vez de caráter universal, querendo transformar a arquitetura em ciência, o homem em unidade-tipo e as cidades em grandes laboratórios.

A arquitetura moderna, entra então, no que se refere ao posicionamento adotado frente à história, como um ponto de ligação entre os autores tratados neste estudo. Ruskin e Venturi caracterizam neste momento o antes e o após movimento moderno. Algumas críticas feitas por Ruskin no século XIX parecem adquirir apenas uma nova roupagem nas formulações de Robert Venturi.

As críticas de caráter social de ambos autores buscam resgatar as peculiaridades de cada sociedade frente à universalização de soluções reinvidicadas pela arquitetura moderna, que tentava esquecer a sua história passada e partir de uma tábula rasa. O papel social da

⁹ BENJAMIN, Walter. *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971, p. 82. In: PORTOGHESE, Paolo. *El angel de la Historia*: Hermann Blume, 1985, p.7.

arquitetura e do fazer arquitetônico são questionados no momento em que este se confunde com uma ciência, de caráter universal e tecnicista, ameaçando transformar as cidades e as relações sociais de trabalho em meras engrenagens.

Ruskin e Venturi então devem ser encarados como homens de seu tempo. Ruskin na Inglaterra industrializada do século XIX, e Venturi nos Estados Unidos Pop da década de 60, “meca” do consumo do mundo ocidental. É apenas desta maneira que podemos entender suas teorias e dimensionar a abrangência que estas possuíram e ainda possuem.

A tomada de uma atitude “moderna” para ambos autores não é objeto de devoção, muito pelo contrário, a utilização da história em seus discursos está sempre presente, em um tom de admiração e respeito.

Uma outra definição, dada por Paolo Portoghesi, ilustra bem esta eterna busca pelo “novo” idealizada pelo movimento moderno: “A própria palavra ‘moderno’ exprime algo que se apresenta como a sombra de uma pessoa que caminha. Como poderemos libertar-nos da própria sombra?”¹⁰ A “pessoa que caminha” a qual se refere Portoghesi, para Ruskin e Venturi, não está preocupada em caminhar apenas para frente. Ela vai e volta, buscando o que necessita onde julga encontrar, e sua sombra não lhe representa um peso.

A sombra de Ruskin se projeta na Idade Média, na arquitetura gótica, não apenas pela sua perfeição formal, mas também como o reflexo de uma estrutura social mais justa nas relações de trabalho e no ofício artístico. Ruskin se rende à história, manifestando-se contra a busca de novas formas que retratassem uma estética associada ao progresso, no caso, o progresso industrial. “Não se passa um dia sem que nossos arquitetos sejam instados a serem originais e a inventarem um novo estilo (...). Nós não queremos um novo estilo de arquitetura (...). Não é preciso buscar originalidade e mudanças por si só, por melhores que sejam (...). As formas já conhecidas da arquitetura são suficientemente boas para nós, e ainda melhores que qualquer um de nós.”¹¹ Em “As pedras de Veneza” Ruskin confirma o seu reconhecimento da história como um processo evolutivo no qual as formas conhecidas são naturalmente emprestadas para originarem um novo estilo.

Também Venturi rechaça a eterna busca de um novo estilo. Sua sombra passeia pelas fachadas das cidades italianas dos períodos Maneirista, Barroco e Rococó a procura do ingrediente aí utilizado para retratar tanta vida em uma só praça ou cidade. Estas fachadas não são “esculturas em amplas paisagens” como ressalta Vincent Scully¹², em uma alusão à pureza formal da arquitetura moderna, mas sim os reflexos vitais de uma arquitetura que busca atender a todas solicitações internas e externas, se adaptando, por sua vez, a todos os aspectos da vida cotidiana. É esta mistura salutar que caracteriza os prédios não por seu papel isolado, senão como peças fundamentais de um jogo de composição de ruas e praças. Venturi, assim como Ruskin, exalta a história e a reverência como a uma musa inspiradora.

¹⁰ PORTOGHESI, Paolo. *Depois da arquitetura moderna*. Lisboa: Martins Fontes, 1985, p.15.

¹¹ RUSKIN, John. *Las siete lamparas de la arquitectura, la lampara de la obediencia*. Buenos Aires: El Ateneo, 1944.

¹² SCULLY, Vincent. *Introducción* In: VENTURI, Robert. op. cit. 1974, p.11.

A história e o progresso nunca foram palavras antagônicas para Ruskin e para Venturi. Suas atitudes devem ser encaradas como ousadas, pois souberam desafiar a moda de seus contemporâneos em favor de um progresso de caráter social, identificado com as solicitações de seus tempos. Desta forma, eles podem ser vistos também como agentes patrocinadores de uma "democratização da cultura" em suas respectivas sociedades.

Ruskin planta as sementes de uma socialização do ofício artístico (que será implementada na prática por William Morris), propondo a volta do trabalho artesanal, onde o artesão, o homem do povo, volta a ser o artista principal. Para ele, "realizar com verdade é realizar manualmente, e realizar manualmente é realizar com alegria"¹³. Ruskin com isto, tentava deter a crescente desumanização do trabalho, evitando que os ofícios realizáveis pelo homem fossem substituídos pelo trabalho mecânico. A indústria representava uma relação de trabalho deteriorada, que desencadeava no mau desempenho profissional do trabalhador, comprometendo o valor artístico do produto final.

O trabalho como fonte de incentivo e orgulho só poderia ser alcançado através de um ofício digno e prazeroso, coisa que o sistema industrial, baseado apenas no lucro e na produção, com jornadas de trabalho desumanas e com relações de produção deterioradas, ameaçava destruir. A volta do ofício artístico para as mãos do artesão também representava para Ruskin, o fim de uma elitização da arte e de seu fazer, verificada por ele a partir do Renascimento, momento no qual o artista começa a desprezar a utilidade e se afasta cada vez mais de seu público. Para ele, a arte e o ofício artístico revelam a vitalidade da sociedade e o funcionamento de sua estrutura social, "a arte de um país exprime suas virtudes políticas e sociais"¹⁴.

A democratização da cultura nos Estados Unidos da década de 60, passa, como já foi dito, por uma revolução de valores, nos quais os focos de atenção são voltados para seus próprios modelos, e não mais para uma importação de valores nos quais a sociedade americana não se sentia muito à vontade. A arquitetura tradicional americana sempre se manifestou através do sistema Beaux-Arts francês (da mesma maneira que o Neogótico na Inglaterra), visto que este era o estilo dominante na Europa quando do surgimento dos Estados Unidos como nação. Ao declarar que "aprender da paisagem existente é a maneira de ser um arquiteto revolucionário"¹⁵, Venturi & Co. querem na verdade, auferir o povo americano de uma arquitetura imposta. Com isto, o uso dos elementos de gosto popular e de simbologia histórica voltam a ser admirados e a sua utilização é novamente permitida.

¹³ PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno – de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 29.

¹⁴ RUSKIN, John. *The Poetry of Architecture*, 1837. In: CHOAY, Françoise. *O Urbanismo*, São Paulo; Perspectiva, 1979, p. 121.

¹⁵ VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, ISZENOUR, Steven. op. cit. p.22.

O estudo das formulações de Venturi, e de suas semelhanças com o pensamento de Ruskin, permite refletir sobre o caráter de transcendência que a história assume, mesmo quando sua morte já era anunciada. A teimosia que esta apresenta reside no fato que seu esquecimento implicaria na invenção de uma nova humanidade, coisa que não está a nosso alcance. O próprio movimento moderno não pode ser encarado como uma ruptura no desenvolvimento da história, visto que esta a utiliza como negação, e só podemos negar aquilo que conhecemos.

Neste estudo estamos na posição cômoda de criticar alguns aspectos de um movimento que teve seus primórdios no séc. XIX, combatido em alguns pontos por John Ruskin. A crítica a estes pontos se confirma através de um outro autor, Robert Venturi, um século depois.

Porém, o movimento moderno não deve ser tratado apenas por seus pontos passíveis de crítica. Este deve ser acolhido sem restrições pelo arquivo generoso da história, no papel de seu filho mais rebelde. A atraente busca pela fonte da juventude se rende à implacabilidade do tempo, deixando para trás os momentos de glória que propiciaram o seu surgimento. Estes momentos não podem ser eternizados. Os tempos mudam e cedem lugar ao surgimento de outros momentos, e com eles, outros movimentos. Este é o curso natural da história.

O estudo das teorias de Robert Venturi, neste momento, servem para entender as soluções propostas para uma arquitetura condizente com as necessidades do nosso tempo, que estão muito longe da euforia encontrada quando do surgimento das vanguardas. Insistir nesta euforia seria fechar os olhos para o presente, por mais amargo que este seja. A comparação com o momento vivido por John Ruskin reforça a necessidade de um olhar mais atento às necessidades sociais de cada época, mesmo que este se projetasse na contramão dos interesses dominantes.

Os Estados Unidos contribuem, na figura de Robert Venturi, para oferecer alternativas mais democráticas frente à arquitetura e às cidades. Estas alternativas germinaram e originaram muitas das tendências encontradas no quadro da arquitetura contemporânea. É a história inspirando novamente o presente. Ou como diz Denise Scott Brown, "pela primeira vez em um longo período é permitido ao passado arquitetônico americano inspirar o nosso presente.(...) Venturi é um dos poucos arquitetos que buscam bases genuínas para uma arquitetura civil baseada nas necessidades de nossos tempos ¹⁶.

¹⁶ SCOTT BROWN, Denise. Team 10, Perspecta 10 and the present state of architectural theory. *The journal of american institute of planners*, jan. 1967.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COLQUHOUN, Alan. **Sign and Substance: Reflections on Complexity**, Las Vegas and Oberlin, *Oppositions*, n.14, 1978.

MONTANER, Josep Maria. **Después del Movimiento Moderno, Arquitectura de la Segunda Mitad del Siglo XX**, Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

MORRIS, William. **Arte y Sociedad Industrial**, Valencia: Fernando Torres, 1975.

PEVSNER, Nikolaus. **Os Pioneiros do Desenho Moderno de William Morris a Walter Gropius**, São Paulo: Martins Fontes, 1980.

PORTOGHESI, Paolo. **Depois da Arquitetura Moderna**, São Paulo: Martins Fontes, 1985.

RUSKIN, John. **Las Piedras de Venecia**, Barcelona: Iberia, 1951.

RUSKIN, John. **Las Siete Lámparas de la Arquitectura**, Buenos Aires: El Ateneo, 1944.

VENTURI, Robert. **Complejidad y Contradicción en la Arquitectura**, Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. **Aprendiendo de Las Vegas**, Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

Resumo

Um dos profissionais que se destacaram em São Paulo na virada do século e nas primeiras décadas deste, foi o engenheiro agrônomo bahiano Samuel das Neves. Sua participação no desenvolvimento da cidade deu-se através de seu escritório técnico, que projetou e construiu centenas de prédios, desde residências simples ou de luxo, escolas, fábricas, escritórios, os primeiros prédios de apartamentos, hospitais e penitenciária. Sua atuação de maior repercussão foi no Plano de Melhoramentos de São Paulo a partir de 1910. Esse trabalho visa mostrar como Samuel das Neves representava os interesses de capitalistas da época, em especial o Conde de Prates, um dos maiores proprietários de terrenos no centro de São Paulo.

Abstract

Some data on the participation of the engineer Samuel das Neves in São

Paulo's Improvements Plan.

One of the outstanding professionals in São Paulo during the turn of the century was Bahia's agronomist-engineer Samuel das Neves. His participation in the city's development occurred through his office, that projected and built hundreds of buildings, from simple to luxury residences, schools, hospitals, factory plants, offices, the first apartments building and penitentiary.

His main performance was in São Paulo's Improvements plan in 1910. This work intends to demonstrate how Samuel das Neves represented the capitalist interests of that period, specially Count Prates, one of the biggest real state proprietary in São Paulo's center.

Maria Ruth

Amaral de Sampaio

Prof. Titular

Teoria da Urbanização

FAUUSP

Samuel das Neves era bahiano, natural de São Felix, tendo se formado na Escola Imperial de Agronomia da Vila de São Francisco no ano de 1882. Iniciou sua carreira trabalhando em estradas de ferro e construção de engenhos de açúcar da "The Bahia Sugar Factories" Com a falência da empresa, foi convidado a realizar uma grande divisão de terras no município de Passos, Minas Gerais.

Segundo testemunho de seu filho, Christiano Stockler das Neves, Samuel, ainda "nos tempos de estudante freqüentava a casa do Conselheiro Ruy Barbosa na Bahia, fazendo-o sempre depois no Rio de Janeiro, no velho solar da Rua São Clemente, onde era tratado com o carinho e intimidade que gozavam os familiares do grande brasileiro ¹. Essa amizade sem dúvida facilitou sua aceitação na sociedade de então.

Da cidade de Passos o engenheiro Samuel das Neves mudou-se para o Estado de São Paulo, fixando-se em Casa Branca. O primeiro trabalho do engenheiro em São Paulo foi de demarcação de fazenda de propriedade do Sr. Henrique Dumont, vindo depois para a capital onde a partir de 1892 inicia suas atividades de projeto e construção. Serviu durante algum tempo nas Obras Públicas do Estado, fiscalizando obras em Iguape, Xiririca e Cananéia, afastando-se depois de um período para abrir seu Escritório Técnico de Construções. Seu primeiro trabalho na capital paulista foi a construção da galeria de águas pluviais do Vale do Anhangabaú, em 1894. Samuel das Neves associou-se por alguns anos ao engenheiro Carlos Escobar ² O Escritório Técnico do Engenheiro Samuel das Neves Empreiteiro e construtor, situava-se na Rua 15 de novembro, 37 (sobrado).

A cidade de São Paulo nessa época estava passando por grandes transformações. Sua população entre 1886 e 1890 cresceu 36%, passando de 47.697 para 64.934 habitantes, o que significa uma taxa geométrica anual de 8%. Entre 1890 e 1900, o crescimento da população é mais impressionante, registrando uma taxa de 268% em dez anos; a população passa de 64.934 para 239.820 com uma taxa de crescimento anual de 14% ³

Esta aceleração do crescimento de São Paulo não pode ser atribuída entretanto inteiramente ao café. Nas duas últimas décadas do século os aspectos industrializadores do encilhamento contribuíram juntamente com a imigração decorrente da abolição para o notável incremento da taxa de crescimento nesse período.

Tornava-se clara a inadequação do antigo núcleo colonial às novas necessidades do complexo intercâmbio econômico que acontecia na cidade. Era necessário modernizá-la, torná-la mais bonita, mais higiênica e limpa, mais habitável. Intensa execução de obras públicas, principalmente abertura de ruas, apedregulhamento, colocação de paralelepípedos caracterizou o período. A dinamização da economia teve também como consequência intensa atividade nos ramos imobiliário e da construção civil.

Samuel das Neves projetou e construiu centenas de prédios, entre residências simples e de luxo, escolas, fábricas, tanto na Capital como no interior. Entre 1892 e 1910, antes de sua

¹ Neves, Christiano. Stockler. *Centenário do Engenheiro Samuel das Neves. Sua vida e sua obra.* 1836/1936. Documentação paralela. Acervo FAUUSP.

² Carlos Escobar faleceu em julho de 1906, com 48 anos. Desempenhou funções importantes na Comissão de Saneamento de São Paulo e no prolongamento da linha Mogiana. in *Correio Paulistano*, 21 de julho 1906.

³ Singer, Paul. *Desenvolvimento econômico e evolução urbana.* São Paulo, Ed. Nacional e Editora da Usp, 1968.

participação no plano "Melhoramentos de São Paulo" realizou uma série de obras, principalmente residências, mais de 20, destacando-se as de Sampaio Moreira, Souza Queiroz, Lara Campos e a do banqueiro italiano João Brícola. O *Correio Paulistano* de 12 de julho de 1906, comenta a "demolição de prédios da rua 15 de novembro, canto da praça Antonio Prado e os da rua do Rosário, para construção de suntuoso edifício de 4 andares de propriedade de João Brícola. O autor do projeto, o engenheiro Samuel das Neves, despenderá na execução do mesmo cerca de 560 contos de reis" Nesse período Samuel construiu igualmente algumas indústrias, como a Companhia Fabril Paulistana, em 1892, a Fábrica de Calçados Clark, onde realizou reformas e ampliação e a Casa de Saúde para Alienados em 1907. Fez o projeto da Penitenciária do Estado em 1910, vencendo concurso, por unanimidade, com "um projeto onde foi adotado um partido inteiramente inédito"

A Comissão Julgadora do concurso, presidida pelo criminalista Dr. Cândido Motta, deu o seguinte parecer: "Classificar um projeto é, no nosso conceito, declarar que está em condições de ser executado, pois que o concurso não foi aberto para mera exibição de trabalhos gráficos" Esse projeto, apesar de "premiado em primeiro lugar, não foi executado e o concurso tornou-se mera exibição de trabalhos gráficos" ⁴.

Samuel das Neves era portanto bastante conhecido e relacionado em São Paulo já na virada do século.

Em dezembro de 1910 Samuel das Neves foi convidado pelo Dr. Antonio de Pádua Salles, como uma espécie de compensação por seu projeto da Penitenciária não ter sido executado, para chefiar a implantação do plano de melhoramentos da capital. "A missão principal do Engenheiro Samuel das Neves era proceder, como pessoa de confiança do Governo, às desapropriações necessárias aos melhoramentos então programados pela Câmara Municipal, por iniciativa do Vereador Dr. Augusto Carlos da Silva Telles" ⁵. Este seria o terceiro plano de "Melhoramentos"

O primeiro projeto, denominado "Grandes Avenidas", era de autoria de Alexandre de Albuquerque, professor da Politécnica. O autor do projeto, em artigo publicado pela *Revista de Engenharia*, conta sua origem, de inteira responsabilidade da iniciativa privada.

"Em petição, datada de 14 de novembro de 1910, os Srs. Conde de Prates, Plínio da Silva Prado, José Paulino Nogueira, José Martiniano Rodrigues Alves, Francisco de Paula Ramos de Azevedo, Arnaldo Vieira de Carvalho, Nicolau de Souza Queiroz, Barão de Bocaina, Alexandre de Albuquerque, Horácio Belfort Sabino e Silvio de Campos pediram ao Legislativo do Estado, licença e concessão para, por sí, empresa ou companhia, construir nesta capital três largas e extensas avenidas, com todos os melhoramentos modernos, a exemplo do que se tem feito nas grandes e mais adeantadas cidades" ⁶.

Esse grupo de pessoas significava o que havia de mais representativo na sociedade paulista de então: eram fazendeiros, capitalistas, comerciantes, profissionais liberais, que se

⁴ Stockler das Neves, C. Centenário do Engenheiro Samuel das Neves, sua vida, sua obra. 1863/1963. Documentação paralela. Acervo Christiano Stockler das Neves, FAUUSP.

⁵ Ibidem

⁶ Albuquerque, Alexandre de. Os melhoramentos de São Paulo, *Revista de Engenharia*, 1 (2): 37-45, 10 de julho de 1911.

uniam para propor um projeto de melhoramentos para a cidade. A petição nesse sentido é clara, enfatizando o caráter privado do empreendimento: "solicitam licença e concessão para por sí, empresa ou companhia construir as avenidas"

Desde a virada do século já havíamos observado que tanto fazendeiros como industriais e empresários com os mais variados perfis aplicavam seus excedentes em negócios imobiliários, seja na especulação de terrenos e abertura de loteamentos, na construção de imóveis para alugar ou em negócios com materiais de construção⁷

No caso em pauta, era enfatizada na petição que para efetuar os melhoramentos previstos, "contavam os requerentes com os necessários capitais no país e no estrangeiro"

Solicitavam porém, para poderem levar a efeito as obras, o seguinte:

1- "direito de desapropriação dos prédios e terrenos numa faixa de largura de cerca de 80 ms para cada lado do eixo de cada avenida, com direito de revenda ou alienação dos que não necessitassem para as construções ou reconstruções, nos termos da legislação estadual em vigor;

2- Concessão exclusiva para o estabelecimento de uma ou mais linhas de omnibus-automóveis, com carreiras e passagens reduzidas, servindo as avenidas e seus prolongamentos e as vias públicas com as quaes se ligassem ou viessem a ligar;

3- Construção e prolongamento por conta do governo da rede de esgotos, canalização de água e de iluminação nas avenidas e praça, logo que estiverem nivelados os respectivos leitos e antes da realização do calçamento, a fim de se evitarem subsequentes desmanchos e estragos;

4- Garantia de juros de 5 por cento por 10 anos sobre 40.000.000\$000, correspondente a quarta parte do capital de 160.000.000\$000 orçado como necessário para a realização desse empreendimento, com obrigação por parte dos requerentes, empresa ou companhia, de restituição das quantias que recebessem sob esse título, em dez prestações anuais, e com a faculdade de antecipação de pagamento, ou então podendo esse auxílio ser prestado por meio de emissão de apólices ...

5- Intervenção do Governo do Estado junto ao Governo Federal para dispensa de direitos para os materiais a serem importados, destinados às obras e construções das avenidas.

Si o Governo do Estado julgasse conveniente a abertura de uma avenida

⁷ Sampaio, Maria Ruth Amaral de. O papel da iniciativa privada na formação da periferia paulistana. In Espaço & Debates n. 37, Ano XIV, 1994.

atravéz do actual centro commercial, ligando em linha reta a praça Antonio Prado ao Largo de São Francisco, passando ahí entre a Faculdade de Direito e a Escola de Commercio, em comunicação directa com a avenida Brigadeiro Luiz Antonio, os requerentes se propunham desde logo a a realizar esse serviço, mediante os mesmos favores acima declarados, concorrendo, porém o Estado com a metade da quota que for necessária para o pagamento da área destinada ao leito desta avenida, e sendo a zona a desapropriar consistente em uma faixa de cerca de 40 ms de cada lado do eixo da mesma avenida”

Como se observa, esse grupo de capitalistas embora alegasse possuir “os necessários capitães no paiz e no estrangeiro”, necessitava de uma série de favores do governo, que incluíam o direito de desapropriar e depois revender, evidentemente com lucro, o que não necessitassem, concessão de direito de exploração de transporte público não só nas avenidas mais em seus futuros prolongamentos e nas vias públicas as quais viessem se ligar, provisão de infra-estrutura (rede de esgotos, água, iluminação), além da garantia de juros de 5 por cento ao ano durante uma década. Não queriam pouco.

Dois outros projetos foram formulados após esse primeiro: um realizado pela Prefeitura, Diretoria de Obras Municipaes, de autoria dos engenheiros Eugenio Guilhem e Victor da Silva Freire, este último português, formado em Paris pela École de Ponts et Chaussées chegado à São Paulo em 1895. Guilhem era Diretor e Victor Freire, Vice-Diretor de Obras Municipais. O projeto pretendia “assegurar o desenvolvimento da cidade em condições normaes e racionaes”.

O terceiro projeto, de iniciativa da Secretaria de Agricultura do Estado, era de autoria de Samuel das Neves.

O Plano de Melhoramentos passou portanto do âmbito da iniciativa privada para a Prefeitura, e depois para o Estado. O projeto implantado teve entretanto a participação das três instâncias. A participação do capitalista Conde de Prates foi decisiva, uma vez que eram de sua propriedade terrenos que tiveram importância no desenvolvimento do projeto, como veremos a seguir.

A divulgação dos três projetos de “Melhoramentos” tem grande repercussão na cidade e os jornais da época dão destaque à matéria. Nessa ocasião foi chamado pelo Prefeito Antonio da Silva Prado para participar dos estudos, o arquiteto francês J.A. Bouvard, diretor honorário dos serviços de arquitetura e dos passeios, de viação e plano de Paris, que chegou a uma solução conciliatória, pondo fim às divergências que diziam respeito principalmente à forma de aproveitamento da encosta entre a rua Libero Badaró e o Vale do Anhangabaú, optando-se finalmente pela construção de dois edifícios, com espaço de 29 metros entre eles, ocupado por um terraço-belvedere debruçado sobre o parque. Esse conjunto de dois edifícios e belvedere,

⁸ Albuquerque, Alexandre de. Os Melhoramentos de São Paulo. Revista de Engenharia I (2) 37-45, 10 de julho de 1911.

estava situado em terrenos de propriedade do Conde de Prates, o capitalista que encabeçava a petição inicial do primeiro Projeto de Melhoramentos. Samuel das Neves foi o responsável por esse conjunto, denominado Blocos Prates.

O Escriptório Samuel das Neves contava nessa época com a colaboração de inúmeros profissionais estrangeiros, destacando-se os engenheiros-arquitetos A. Maurice de Ladrière e Giacomo Corberi, este último nascido em Bolonha. Corberi foi autor de diversos projetos para o Conde de Prates, quando fazia parte da equipe de Samuel das Neves, e sempre sob a direção do Dr. Ladrière. Entre esses projetos figuram os dois vastos prédios à rua Libero Badaró e de um palacete para o Conde de Prates, na mesma rua ⁹.

Segundo os apontamentos de Christiano Stockler das Neves os "Melhoramentos" a cargo de seu pai, consistiam no seguinte:

- 1- alargamento da rua Libero Badaró de 6 para 18 metros, com demolição dos prédios de um lado. Planta 1 mostra a faixa a ser alargada.
- 2- idem na ladeira Dr. Falcão.
- 3- ajardinamento do vale do Anhangabaú e antigo largo da Memória, demolindo-se todos os prédios da rua da Memória, os de lado par da ladeira Dr. Falcão e os daquele Largo.

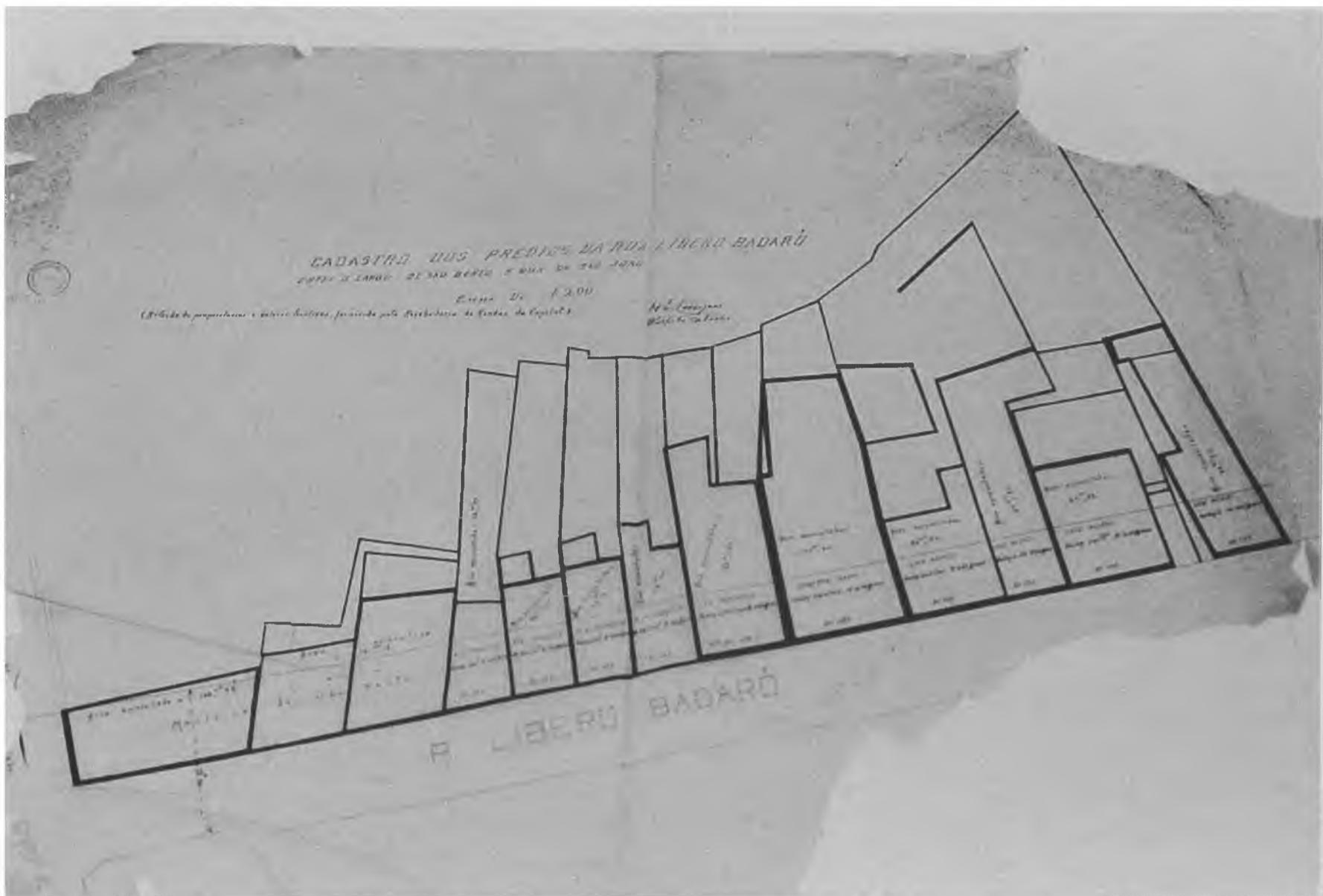
Segundo ainda Christiano, "a título de colaboração", o engenheiro Samuel das Neves sugeriu outros melhoramentos, tais como:

- 1 construção de um novo Viaduto do Chá, mudando sua localização, executada mais tarde.
- 2- construção do Viaduto São Francisco, do Largo do mesmo nome à rua da Consolação (não executado). Planta 2.
- 3- abertura da rua Senador Paulo Egidio, cuja primitiva idéia era atingir a rua da Quitanda, prolongada até o Viaduto Boa Vista.
- 4- prolongamento da rua Libero Badaró até a avenida Brigadeiro Luiz Antônio (não executado na ocasião, só posteriormente essa solução foi adotada pela Prefeitura).
- 5- ligação do Vale do Anhangabaú à Ponte Grande e ao Trianon, na avenida Paulista, formando a extensa avenida, cujas obras foram iniciadas em 1928, na administração Pires do Rio, que se prolongou aos jardins depois de feito o Tunel sob o Trianon" (av.9 de julho).

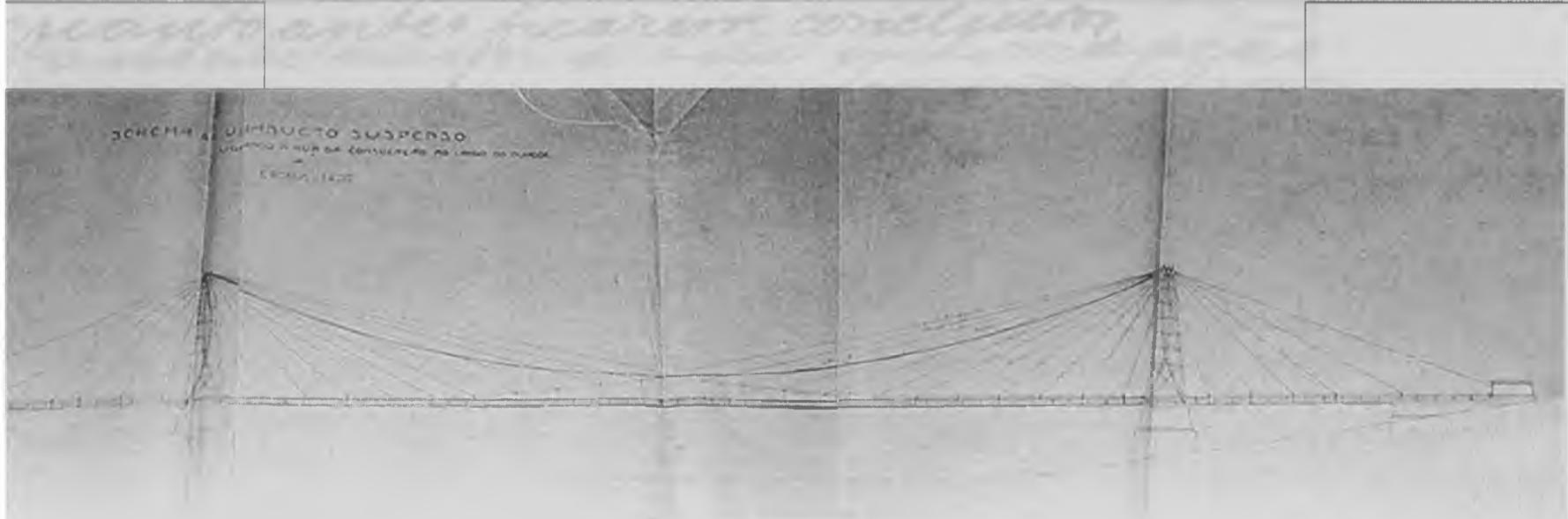
Christiano das Neves comentando o plano enfatiza que "a Diretoria de Obras Municipais opôs-se a idéia (da construção da avenida proposta por Samuel) que preferiu louvar-se n'um plano feito de afogadilho por um arquiteto alienígena, de passagem por São Paulo, solicitado pela Prefeitura a apresentar sugestões para os melhoramentos urbanos. Dito plano estabelecia construções nos extremos da rua Formosa e na ladeira Dr. Falcão. E assim, foi permitida a construção do antigo edifício da Delegacia Fiscal, sobre a avenida São João, estrangulando o acesso ao Parque Anhangabaú" ¹⁰.

⁹ Verbete sobre o arquiteto A. Maurice de Ladrière em *Impressões do Brasil* no séc. XX. Lloyd's Great Britain Publishing Comp Ltd, 1913. Biblioteca do Arquivo do estado, ref. 981.1, 131.

¹⁰ Ibidem – Somente em 1946 esse prédio foi demolido, custando aos cofres públicos a quantia de Cr\$ 145.000.000,00, ou seja, 14 vezes mais que a quantia empregada nas desapropriações previstas no Plano.



Planta 1
 Alargamento da
 Rua Líberio
 Badaró
 Cadastro dos
 prédios e relação
 dos proprietários



Planta 2
 Viaduto suspenso
 ligando a rua da
 Consolação ao
 Largo do Ouvidor

É curioso ressaltar que Christiano em suas considerações sobre o “Plano de Melhoramentos” não faz nenhuma menção a Victor da Silva Freire, criticando tão somente a participação do “arquiteto alienígena” Joseph Antoine Bouvard. Todas as críticas formuladas por Victor Freire às concepções de Samuel das Neves¹¹, seja a falta de um plano de conjunto, a algumas de suas propostas viárias, como a construção da avenida central, ligando a avenida Tiradentes à Paulista, a ausência de uma visão sanitária, não são rebatidas por Samuel das Neves ou comentadas por seu filho na abundante documentação doada pela família à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP¹²

Victor da Silva Freire¹³ também critica a falta de economia do projeto na aquisição de propriedades particulares, que representava o maior encargo em empreendimentos dessa ordem, lembrando que com os melhoramentos efetuados as propriedades se valorizaram, não havendo portanto justificativa para os valores abusivos pagos pela indenização. Faz referência explícita “às condições dos sr. coronel Penteado ou do sr. conde de Prates”

Os jornais da época deram grande destaque ao projeto Bouvard, que finalmente iria ser implantado. O **Correio Paulistano**, no qual Samuel das Neves colaborava¹⁴, em sua edição de 28 de janeiro de 1911, divulga sob o título “Melhoramentos de São Paulo” esse projeto do Governo do Estado sob a direção da Diretoria de Obras Públicas e a cargo do engenheiro Samuel das Neves, ressaltando que “os estudos do projeto prosseguem com grande atividade, estando nele ocupados diversos engenheiros e desenhistas. Está sendo refeita toda a planta do centro e levantada minuciosamente a parte do cadastro que interessará às desapropriações para abertura das novas ruas e viadutos. Tivemos ocasião de ver no escritório do engenheiro Samuel das Neves a maquette da parte da cidade onde se projetam tão importantes obras.[...] vê-se que há muitos pontos de contato entre o projeto da Prefeitura e o do governo. [...] O digno presidente do Estado, Dr. Albuquerque Lins e o ilustre secretário da Agricultura, dr. Padua Salles, assinalarão gloriosamente a sua passagem pela direção do Estado com a execução de tão importante projeto”

O Conde de Prates “ofereceu ao governo dois de seus prédios um na rua Líbero e outro na rua Formosa, e mais o terreno necessário no vale do Anhangabaú para abertura da rua que comunicará a São Bento com aquele, alargando-se a travessa do Grande Hotel, pois era prevista a desapropriação do prédio n. 51 da rua São Bento, o Hotel dos Estrangeiros e outras pequenas casas do lado daquela travessa”¹⁵

O projeto também pretendia demolir diversos prédios compreendidos entre o prolongamento da rua da Quitanda até a Líbero Badaró, São Bento e Direita formando uma praça de 3.185,40 metros quadrados (planta 3). “No lado da nova praça (atual Praça Patriarca) fronteiro à igreja de Santo Antonio, fará o governo construir um palácio, sobre toda a extensão da rua São Bento à Líbero Badaró, de diversos andares, tendo o “rez de chaussée” em arcada aberta, de modo a dar abrigo aos passageiros dos bondes que circularem na mesma praça.

¹¹ Simões Junior, José Geraldo. **Anhangabaú: história e urbanismo**. Tese de doutoramento, 1995, FAUUSP.

¹² Imenso trabalho de organização desse acervo foi efetuado por Marcelo Espírito Santo.

¹³ Silva Freire, conferência proferida no “Gremio Polytechnico” em 15 de fevereiro de 1911. in **Revista Polytechnica**, vol.VI.

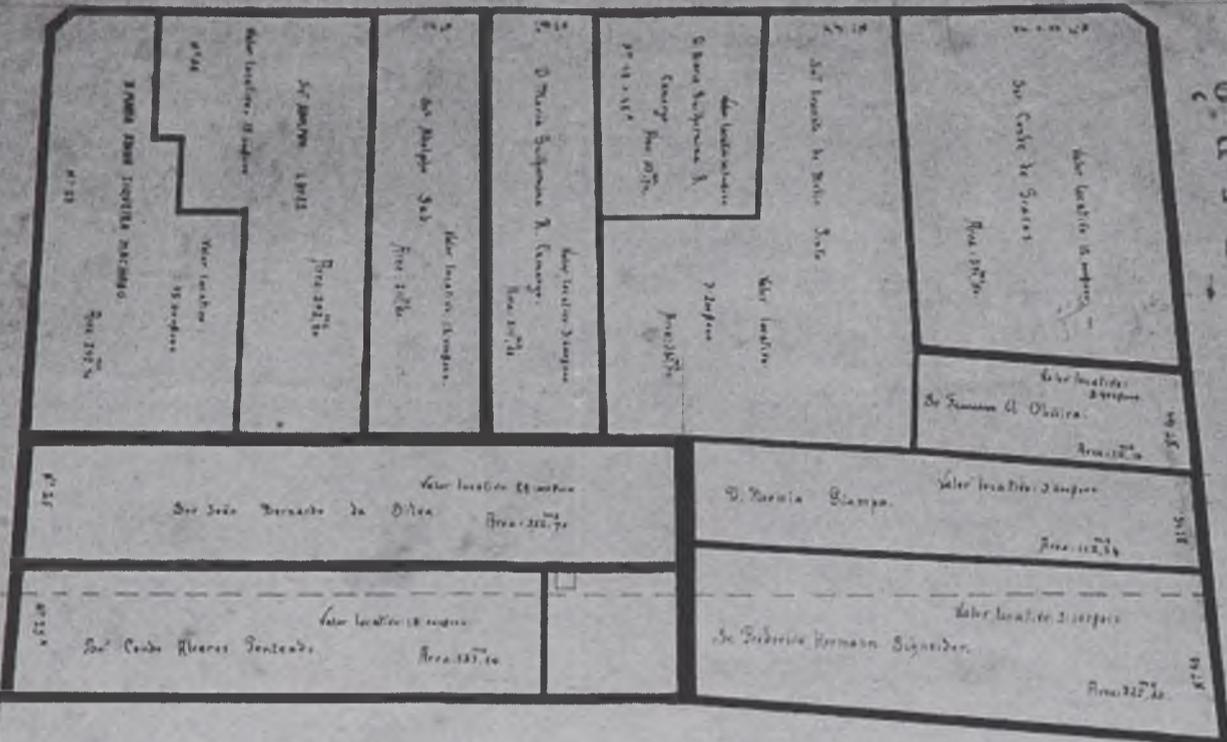
¹⁴ Segundo Christiano S. das Neves, seu pai foi colaborador do **Correio Paulistano**, onde durante um período publicava uma crônica diária, “Matinais”, com o pseudônimo de Zé Basílio.

¹⁵ Melhoramentos da Capital. in **Correio Paulistano**, segunda-feira, 28 de janeiro de 1911.

RUA DIREITA

RUA SÃO BENEITO

RUA LIBERÓ BARRÓ



Cadastrio dos prédios a expropriar para a construção da nova Praça de Santo Antônio

Área geral 3 185,40

Somma das áreas dos prédios 3 184,22

Escala: 1:200

Um milímetro = 1/200

Planta 3
Cadastro dos prédios e expropriação para a construção da nova Praça de Santo Antônio, atual Praça Patriarca

Ficará desta maneira, isto é com a construção da praça, resolvido o problema do trânsito na rua São Bento, e destruída a desagradável obstrução no ponto denominado Quatro Cantos.”¹⁶

Para esse fim, seriam desapropriados uma série de prédios na rua Líbero, na rua Direita e na rua de São Bento. Outros prédios da rua Líbero Badaró estavam sujeitos ou ao recuo de 8 metros, ou à demolição.

A rua Líbero Badaró era até 1910 uma via sem importância, “uma viela sombria que de um lado recebia os fundos de alguns prédios da rua de São Bento e de outro lado era constituída por um vasto casario de aspecto bastante modesto e que possuía os seus quintais de fundo dando para o vale do Anhangabaú, que nessa época era ainda um vasto descampado de aspecto semi-rural”¹⁷. Segundo Guido Fonseca¹⁸, era conhecida como uma rua depravada, cheia de marafonas.

A implantação do Projeto exigiu uma série de providências por parte da Prefeitura que juntamente com o Estado assumiu o vultuoso empreendimento: foram elevados os impostos na área central da cidade e a Recebedoria de Rendas da Capital enviou em 19 de abril de 1911, aos responsáveis pelo Projeto, isto é, ao Escritório Técnico Samuel das Neves, a listagem dos proprietários de várias ruas do Centro Velho, que teriam que pagar impostos adicionais.

(Anexo 1)

É importante salientar que Samuel das Neves, ao mesmo tempo em que coordenava a implantação do Projeto de Melhoramentos, prestava inúmeros serviços ao Conde de Prates, projetando e construindo inúmeros edifícios nas áreas objeto de modificações pelo projeto de Melhoramentos, além de usar seu prestígio para interferir e facilitar os negócios imobiliários do Conde.

Intensa correspondência foi trocada entre a Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas e o Dr. Samuel das Neves através de ofícios numerados, datados entre o período de 29 de setembro de 1911 e 24 de abril de 1912. (Anexo 2) Essa correspondência tratava das providências tomadas pela Prefeitura para assegurar o início das obras e o êxito da imensa operação imobiliária, que envolvia toda a cidade velha. Diz respeito à permissão para prorrogação de prazo para entrega de faixas de terrenos que foram vendidos ao Estado, escrituras que foram lavradas, prorrogação de prazo para demolição de prédios. Essas cartas mostram que o plano acarretou mudanças importantes na vida de uma série de pessoas que viviam nessa área.

(Anexo 2)

Alguns moradores por exemplo, despejados em virtude da venda dos imóveis que ocupavam, e tendo problemas em encontrar outros devido inclusive ao aumento dos aluguéis, solicitavam uma dilatação do prazo de entrega do imóvel a ser demolido. Foi o caso da prorrogação concedida ao Sr. José Lotufo até 15 de janeiro próximo (1912) para demolir e retirar os respectivos materiais dos prédios ns. 99, 101 e 101-A da rua Líbero Badaró.

O interessado alegava que “achando-se o prédio ocupado por diversos inquilinos, o

¹⁶ Melhoramentos da Capital. in Correio Paulistano, segunda-feira, 23 de janeiro de 1911.

¹⁷ Simões Junior, José Geraldo. Anhangabaú: história e urbanismo. Tese de doutorado. São Paulo, FAUUSP, 1995.

¹⁸ Fonseca, Guido. História da prostituição em São Paulo. São Paulo, Resenha Universitária.

Anexo 1

Nomes dos proprietários de imóveis

Largo do Ouvidor

- nº 2 Theodor Wille e Co.
- nº 4 Galdina Sertório

Rua José Bonifácio

- nº 45 Albertino Castro Leão
- nº 45A Albertino Castro Leão
- nº 47 Pedro Mainelli
- nº 47 Pedro Mainelli
- nº 49 Albertino Carneiro Leão
- nº 51 Albertino Carneiro Leão
- nº 53 Albertino Carneiro Leão
- nº 55 Albertino Carneiro Leão
- nº 57 Pedro Mainelli

Ladeira São Francisco

- nº 2 Albertino Castro Leão
- nº 4 Maria do Carmo Pereira
- nº 6 Gertrudes Augusta Martins
- nº 8 Albertino Castro Leão
- nº 10 Luiz Castro Carneiro Leão
- nº 12 Luiz Castro Carneiro Leão
- nº 14 Pedro Mainelli
- nº 16 Gasparino Castro Carneiro Leão
- nº 18 Pedro Mainelli
- nº 20 Pedro Mainelli
- nº 38 Adolpho Laves
- nº 40 Adolpho Gad
- nº 40A Maria Guilhermina R. Camargo
- nº 42 Maria Guilhermina R. Camargo
- nº 42A Maria Guilhermina R. Camargo
- nº 44 Evaristo de Mello Pinto
- nº 46 Conde de Prates
- nº 48 Conde de Prates

Rua São Bento

- nº 23 Maria Adina Siqueira Machado
- nº 25 João Bernardo da Silva
- nº 25A Conde Alvares Penteadado

Rua Libero Badaró esquina Rua Direita

- nº 23 Conde de Prates

Ladeira Dr. Falcão

- nº 2 Conde de Prates
- nº 4 Conde de Prates
- nº 8 Conde de Prates
- nº 10 Henrique José Coelho
- nº 12 Conde Alvares Penteadado
- nº 14 Conde Alvares Penteadado
- nº 16 Conde Alvares Penteadado
- nº 18 Conde Alvares Penteadado
- nº 22 Conde Alvares Penteadado
- nº 24 Conde Alvares Penteadado
- nº 26 Conde Alvares Penteadado
- nº 28 Conde Alvares Penteadado
- nº 30 Conde Alvares Penteadado
- nº 32 Mariano José de Medeiros
- nº 34 Mariano José de Medeiros
- nº 36 Mariano José de Medeiros
- nº 38 Mariano José de Medeiros
- nº 40 Mariano José de Medeiros
- nº 42 Mariano José de Medeiros
- nº 44 Mariano José de Medeiros
- nº 46 Mariano José de Medeiros

Rua Libero Badaró

- nº 36 Conde de Prates
- nº 38 Conde de Prates
- nº 40 Francisco Alves de Oliveira
- nº 42 Noemia Giampa
- nº 44 Francisco Alves de Oliveira
- nº 46 Noemia Giampa
- nº 48 Frederico Hermann Schneider
- nº 1 Eduardo M. Rudge
- nº 3 Alfredo Vaz Cerquinho
- nº 5 Alfredo Vaz Cerquinho
- nº 7 Conde de Prates
- nº 9 Ricardo Soares Batista
- nº 11 Ricardo Soares Batista
- nº 13 Eduardo Ribeiro
- nº 13A Eduardo Ribeiro
- nº 15 Luiz Medici
- nº 17 Conde de Prates
- nº 21 Conde de Prates
- nº 25 Conde de Prates
- nº 27 Conde de Prates
- nº 29 Mario Las Casas
- nº 31 Barão de Tatuy
- nº 33 Conde de Prates
- nº 35 Conde de Prates
- nº 37 Conde de Prates
- nº 37A Conde de Prates
- nº 39 João Dente
- nº 41 Conde de Prates
- nº 43 Henriqueta Barbosa da Silva
- nº 45 Gertrudes Maria do Carmo
- nº 47 Joaquina Maria das Dores
- nº 49 Pulcheria Araujo Contra
- nº 51 Francisco Pinheiro e Prado
- nº 53 Conde de Prates
- nº 55 Conde de Prates
- nº 57 Conde de Prates
- nº 61 Conde de Prates
- nº 63 Conde de Prates
- nº 65 Conde de Prates
- nº 67 Conde de Prates
- nº 69 Conde de Prates
- nº 71 Weiszflog Irmãos
- nº 79 Weiszflog Irmãos
- nº 81 Weiszflog Irmãos
- nº 83 Maria Alice da Rocha
- nº 85 Ernesto M. da Silva Ramos
- nº 85A Ernesto M. da Silva Ramos
- nº 84 Mosteiro de São Bento
- nº 89 Antonio Augusto Vaz Araujo
- nº 91 José Lotufo
- nº 93 Leandro Pita de Abreu Teixeira
- nº 95 Lojas Piratininga
- nº 97 Mosteiro de São Bento
- nº 99 Mosteiro de São Bento
- nº 101 Mosteiro de São Bento
- nº 103 A.A. Fonseca
- nº 105 A.A. Fonseca
- nº 107 A.A. Fonseca
- nº 109 A.A. Fonseca
- nº 113 Mosteiro de São Bento
- nº 117 Mosteiro de São Bento
- nº 121 Mosteiro de São Bento
- nº 123 A.A. Fonseca
- nº 125 A.A. Fonseca
- nº 127 A.A. Fonseca
- nº 129 A.A. Fonseca
- nº 131 A.A. Fonseca
- nº 133 A.A. Fonseca
- nº 135 Ernesto Sohn
- nº 137 Luiz Medici
- nº 139 Luiz Medici
- nº 141 Luiz Medici
- nº 143 Luiz Medici

Rua General Carneiro

- nº 15 Prisciliana Gonçalves
- nº 15A Augusta Fleury de S. Queiroz
- nº 17 Daniel e Adolpho Heinderich
- nº 19 Daniel e Adolpho Heinderich
- nº 21 Irmãos Refinetti e Cia.
- nº 23 Irmãos Refinetti e Cia.
- nº 25 Irmãos Refinetti e Cia.
- nº 27 Antonio de Toledo Lara
- nº 29 Antonio de Toledo Lara
- nº 31 Firmino da Cunha
- nº 33 Firmino da Cunha
- nº 35 Fortinale Rabelo
- nº 37 Firmina da Cunha
- nº 2 Pedro Allegretti
- nº 4 Pedro Allegretti
- nº 6 Pedro Allegretti
- nº 8 Pedro Allegretti
- nº 10 Pedro Allegretti
- nº 12 Pedro Allegretti
- nº 14 Pedro Allegretti
- nº 18 Pedro Allegretti

Rua Direita

- nº 39 Germaine Buchard
- nº 41 Maria da Gloria Pereira Munhoz
- nº 43 Manoel Pereira Guimarães
- nº 45 Joaquim Bernardo Borges
- nº 47 Washington L. Pereira de Souza
- nº 49 Leonor Jordão

Essa listagem é datada de

24 de março de 1911.
Outra listagem, de 7 de fevereiro de 1911, e em vez de referir-se a nomes dos proprietários, menciona nomes dos "capitalistas".

Rua 15 de novembro

- nº 24 Antonio Luiz Ribeiro
- nº 26 Augusta Fleury de S. Queiroz
- nº 28 Augusta Fleury de S. Queiroz
- nº 30 João Bricola
- nº 32 Daniel José Rodrigues
- nº 25 Worms Irmãos
- nº 30A José Patrício Fernandes

Rua Direita

- nº 31 Frederico Darrigne Faro
- nº 33 Roberto Lage Filho
- nº 35 Luiz Lopes dos Anjos
- nº 37 Luiz Levy
- nº 14 Ordem Terceira do Carmo
- nº 16 José Wolnick
- nº 38 Adolpho Laves
- nº 40 Adolpho Grad
- nº 40A Maria Guilhermina R. Camargo
- nº 42A Maria Guilhermina R. Camargo
- nº 44 Evaristo Mello Pinto
- nº 46 Conde de Prates
- nº 48 Conde de Prates
- nº 12 Henrique Bastos
- nº 12A Henrique Bastos
- nº 12B Henrique Bastos
- nº 14 Elisa Shoenberg
- nº 16 Recolhimento Santa Tereza
- nº 18 Germaine Buchard
- nº 24 Antonio Ramos Poyares
- nº 29 Maria Carolina Kumerat
- nº 29A Maria Carolina Kumerat
- nº 31 Pulcheria de Araujo Cintra
- nº 33 Conde São Joaquim
- nº 35 Henrique Shaumann
- nº 37 Henrique Shaumann

Rua Benjamim Constant

- nº 50 Antonio Augusto Lessa
- nº 52 Henrique Shaumann
- nº 54 Henrique Shaumann
- nº 56 Henrique Shaumann
- nº 58 Henrique Shaumann

Largo São Francisco

- nº 9 Santa Casa da Misericórdia
- nº 11 Paulo Egidio Oliveira Carvalho (herança)
- nº 8 Maria Thereza Jesus Novaes
- nº 10 Maria Amália Fernandes
- nº 12 Conde Alvares Penteadado

Rua Quitanda

- nº 1 João Santos Seabra
- nº 3 Manoel Garcia da Silva
- nº 5 Francisco Sampaio Moreira
- nº 4 Recolhimento Santa Thereza
- nº 11 Delfim Carlos Bernardino e Silva
- nº 13 Raulo Margarido da Silva
- nº 15 Antonio Augusto Almeida Garcia

Ladeira Ouvidor

- nº 3 Domingos Laporte
- nº 7 Paschoal Gazineu

Ladeira São Francisco

- nº 2 Alberto Castro Leão
- nº 4 Maria Carmo Pereira
- nº 6 Gertrudes Augusta Martins
- nº 8 Albertino Castro Leão
- nº 10 Luiz Castro Leão
- nº 12 Luiz Castro Leão
- nº 14 Pedro Manielli
- nº 16 G. C. Carneiro Leão
- nº 18 Pedro Mainelli
- nº 20 Pedro Mainelli
- nº 22 Rodolfo Miranda
- nº 24 Paschoal Gazineu
- nº 26 Paschoal Gazineu

Rua de São João

- nº 39 Laura dos Santos Seabra
- nº 41 Laura dos Santos Seabra
- nº 43 Henriqueta dos Santos Seabra
- nº 45 Henriqueta dos Santos Seabra
- nº 47 Clotilde dos Santos Seabra
- nº 49 Clotilde dos Santos Seabra
- nº 51 Cia Antarctica Paulista
- nº 55 Cia Antarctica Paulista
- nº 57 Cia Antarctica Paulista
- nº 59 Cia Antarctica Paulista
- nº 61 Cia Antarctica Paulista
- nº 63 Cia Antarctica Paulista
- nº 65 Cia Antarctica Paulista
- nº 67 Cia Antarctica Paulista
- nº 69 Cia Antarctica Paulista
- nº 73 Cia Antarctica Paulista
- nº 75 Cia Antarctica Paulista

Rua Formosa

- nº 1 Cia Antarctica Paulista
- nº 3 Cia Antarctica Paulista
- nº 15 Conde de Prates
- nº 17 Conde de Prates
- nº 19 Conde de Prates
- nº 21 Conde de Prates
- nº 23 Conde de Prates
- nº 25 Conde de Prates
- nº 27 Conde de Prates
- nº 29 Conde de Prates
- nº 31 Conde de Prates
- nº 33 Conde de Prates
- nº 33A Conde de Prates
- nº 35 Conde de Prates
- nº 37 Conde de Prates
- nº 39 Conde de Prates
- nº 41 Conde de Prates
- nº 43 Conde de Prates
- nº 45 Conde de Prates
- nº 47 Conde de Prates
- nº 49 Conde de Prates
- nº 51 Conde de Prates
- nº 53 Conde de Prates
- nº 55 Conde de Prates
- nº 59 Conde de Prates
- nº 61 Conde de Prates
- nº 63 Conde de Prates
- nº 65 Conde de Prates
- nº 67 Conde de Prates
- nº 69 Conde de Prates
- nº 71 Conde de Prates
- nº 73 Conde de Prates
- nº 75 Conde de Prates
- nº 77 Conde de Prates
- nº 79 Conde de Prates
- 81 Mansueto Simionini
- 83 Natale Milani
- 85 Natale Milani (2 andares)

suplicante intimou-os a desocuparem-no, logo após as escrituras, a fim de iniciar a demolição e desocupação do terreno e efetuar a entrega deste. Acontece porém que até esta data os respectivos inquilinos não o desocuparam, apesar de reiteradas exigências do abaixo assinado, pelo que este não pode ainda dar começo à demolição. Alegam os inquilinos não terem encontrado casas em condições de lhes servirem, attento o encarecimento dos alugueis na atualidade ¹⁹.”

Rodrigues Alves, investido na presidência do Estado a partir de 1912, relembrou nessa ocasião, em carta ao Prefeito Raimundo Duprat datada de 18 de novembro de 1912 de sua experiência no Rio de Janeiro que resultou em graves conflitos durante a Revolta da Vacina, faz uma série de advertências sobre “as cautelas a serem tomadas para evitar possíveis prejuízos e as consequentes críticas, como acontecera anos antes, em relação às grandes obras realizadas durante seu governo na cidade do Rio de Janeiro”²⁰. A questão da expulsão da população pobre do centro, da reduzida oferta de habitação e do encarecimento dos aluguéis, constituía sem dúvida um grave problema social a ser enfrentado pelas autoridades.

Essa vasta documentação mostra que a área central da cidade estava em plena revolução, com imóveis mudando proprietários, sendo demolidos, amputados, parte de seus moradores sendo obrigados a mudar-se para outras áreas da cidade.

Anexo 2

Weisflog Irmãos, negociantes e industriais estabelecidos à rua Libero Badaró obtiveram prorrogação até 15 de novembro de 1911, do prazo para entrega da faixa de terreno que venderam ao governo. (ofício de 29 de setembro de 1911).

Uma série de prédios foi comprada pelo Estado para dar andamento ao Plano de Melhoramentos da Capital. O Secretário A. de Padua Salles informava que fora lavrada escritura do prédio 11 do Largo São Francisco comprado pelo Estado de Eliza Ribas da Silva Carvalho, destinado às obras de melhoramentos da Capital.

Ernesto Mariano da Silva Ramos teve o prazo prorrogado até o fim do ano (1911), para demolição do prédio 91 e seguintes, da rua Libero Badaró. Lavrada escritura mediante o preço de 200:000\$000 dos prédios e terrenos comprados pelo Estado do Sr. Luiz Medici e sua mulher, sob os números 19, 19A e 21 da rua Libero Badaró, destinados às obras de melhoramentos da Capital.

Lavrada escritura no Tabelião Antonio de Gouveia Giudice pela qual o Estado comprava de Leandro Pitta de Abreu Teixeira e sua mulher, mediante o preço de 202:000\$000, parte do prédio número 103 e de um prédio e respectivo terreno sob o número 33 da rua Libero Badaró.

A Loja Maçonica Capitular Piratininga pedia prorrogação do prazo para demolir prédio sito à rua Libero Badaró, 105 até o dia 30 de novembro de 1911.

Comunicação acerca do ofício recebido do Dr. Ernesto Mariano da Silva Ramos relacionado à entrega de faixa de terreno adquirida pelo Estado na rua Libero Badaró. Dizia o ofício:

“o prédio da rua Libero Badaró ns. 91, 91A e 93 acha-se demolido e por meio deste faz entrega ao Governo do Estado da faixa de terreno vendida, conservando provisoriamente, até que V.Exa. mande tomar conta, um tapume de madeira na frente do terreno, para evitar o lançamento de imundície e bem assim um muro de pedra ao nível da rua, para conter a terra, em quanto não for reconstruído o prédio, nos novos alinhamentos que forem dados, na rua Libero Badaró e Anhangabahú. pp Ernesto Mariano da Silva Ramos, assg. Heraldo Soares Caiuby”

Lavrada escritura em 11 do corrente de 1911, pela qual o Estado adquiriu mediante preço de 300:000\$000 do Sr. Eduardo Prates diversos terrenos destinados aos melhoramentos da Capital.

Lavrada escritura pela qual o Estado pagou o preço de 10:000\$000 a diversos proprietários da faixa de terreno em meio dos prédios ns. 101 e 103 da rua Libero Badaró, destinada às obras de melhoramentos da Capital.

Lavrada escritura pela qual o Estado adquiriu do Mosteiro de São Bento parte de prédio e terreno à rua Libero Badaró, para alargamento dessa via pública, tendo sido despendida a quantia de 44:000\$000 na compra e a de 6:000\$000 na indenização ao arrendatário.

Lavrada escritura pela qual o Estado adquiriu do Sr. Eduardo de Oliveira Ribeiro parte de seus prédios sitos à rua Libero Badaró, para alargamento dessa via pública.

Lavrada a escritura pela qual o Estado adquiriu a Horacio Espindola e sua mulher, partes dos prédios 8 e 8A do Largo Riachuelo, destinados às obras de melhoramentos da Capital.

Lavrada a escritura pelo 7. Tabelião, pela qual o Estado mediante o preço de 130:000\$000 comprou parte do prédio sob os ns. 29 e 29A, sito à rua José Bonifácio, e destinado às obras de melhoramentos da Capital, pagando ao arrendatário do prédio, dr. Antonio Veriano Pereira, a título de indenização pela rescisão do contrato de arrendamento, a quantia de 40:000\$000.

Lavrada escritura pela qual o Estado adquiriu, pelo preço de 175.000.000 da Companhia Mechanica e Importadora de São Paulo, os terrenos necessários às obras do Viaduto que ligará a rua da Boa Vista ao Largo do Palácio.

Lavrada escritura pela qual o Estado adquiriu pelo preço de 430:000\$000 os terrenos pertencentes a Weisflog Irmãos, necessários aos melhoramentos da Capital. (ofício de 24 de abril de 1912, assinado por A. de Padua Salles).

¹⁹ Correspondência trocada entre a Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas e o Dr. Samuel das Neves. Acervo Samuel/ Christiano Stockler das Neves. FAUUSP.

²⁰ Francisco de Paula Rodrigues Alves, carta ao Barão de Duprat, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, lata 807, pasta 7.

O Eng. Samuel das Neves e o Conde de Prates: novos atores na produção da cidade

O Conde de Prates nasceu em São Paulo, em 1860, filho do Tenente Coronel Antonio Leme da Fonseca e de sua segunda mulher Clara Prates, filha do comendador Fidelis Nepomuceno Prates, natural do Rio Grande do Sul, e de Anna da Silva Machado, por esta, neta do Barão de Antonina²¹. O Conde de Prates, Eduardo Prates da Fonseca, era o último filho desse casamento, e teve seu título concedido pelo Papa. Em todos seus documentos assinava simplesmente Conde de Prates. Era casado com Antonia dos Santos da Silva Prates, filha do Barão de Itapetininga e tinha também parentesco, através de sua mulher, com o Barão de Tatuy. Era sua cunhada a Baroneza de Rio Claro. Esses parentescos sem dúvida explicam as origens de sua fortuna, constituída de fazendas de café e gado e imóveis no centro de São Paulo.

O Conde era "um espírito empreendedor. Começou sua carreira comercial como auxiliar da casa Rempe e Cia., da qual veio a ser sócio e depois proprietário²². Foi grande fazendeiro de café e gado (sua mulher era uma das herdeiras da fazenda Camapuã, de propriedade do Barão de Itapetininga, que reunia 4 sesmarias constituídas das melhores terras do sul de Mato Grosso)²³. Sua fazenda "Santa Gertrudes" no município de Rio Claro era considerada modelar e era visita obrigatória dos estrangeiros ilustres que vinham ao nosso Estado. Fundou na praça de Santos, juntamente com Sampaio Vidal e Claro de Macedo a "Companhia Central de Armazens Geraes". Foi um dos fundadores do Banco de São Paulo e durante anos diretor da Companhia Paulista de Estradas de Ferro. Tinha grande tenacidade e iniciativa no trabalho".

O Conde exercia portanto uma série de atividades urbanas tais como comerciante, banqueiro, empresário, e especulador imobiliário, além de fazendeiro.

A análise da correspondência trocada entre o Conde de Prates e o Engenheiro Samuel das Neves mostra o envolvimento pessoal do Conde em todas as fases dos trabalhos de construção de seus imóveis. Demonstra seu grande empenho em acompanhar o andamento das obras, os gastos com materiais e pagamento de mão-de-obra, e o próprio ritmo das construções. Os dois prédios do Conde, os Blocos Prates, objeto principal da correspondência, foram posteriormente alugados para o Automovel Clube, tendo sido efetuadas reformas para adaptá-lo às necessidades do Clube, e à Prefeitura.

No período inicial das obras, em 1912, o Conde tratando o eng. Samuel das Neves como "caro amigo" alerta-o para a necessidade de acelerar alguns trabalhos para que as chuvas que estarão presentes nos meses de verão não atrapalhem o ritmo das obras. (carta anexa).

Durante os anos de 1912 a 1914 as cartas eram geralmente dirigidas ao Dr. Samuel, ao seu filho Dr. Augusto das Neves; em julho de 1913 encontramos correspondência do Conde dirigida ao Dr. Christiano Stockler das Neves, indicando que retornando dos Estados Unidos e da Europa em 1912, o arquiteto Christiano junta-se ao escritório de seu pai e inicia seu trabalho participando das obras do Conde de Prates.

²¹ Silva Leme, Luiz Gonzaga. Genealogia Paulistana. Vol. I, p. 213,214.

²² Discurso do Dr. Affonso de Freitas Junior. in Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. vol 26, p. 457 e 488, 1929.

²³ Sá de Carvalho, J.R. O varadouro do Camapuã na rota das bandeiras e monções para Cuiabá. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. vol. 42, p. 248.

Poços de Caldas, 22 Outubro 1912.

Meu caro D. Samuel das Neves

Saudo-o, e desejo a continuação de sua boa saúde.

Escrevo che estas linhas, desejoso como estou em ter noticias sobre o andamento das construcções á Rua Libero e á Rua d. Falcão.

Escrevo que os serviços de exterior senão sido atacados com o maior esforço, sobretudo o do movimento de terra, afim de quanto antes ficarem concluidos, evitando-se assim a sua interrupção motivada pelas chuvas continuas, cuja epocha está a bater nos á porta.

Com o material de terrata de terra adiantado temos o serviço de paredes de pedra conforma muito recommendo e ha na vespera do dia de minha vinda para aqui. -

[Faint handwritten notes in the left margin, including the word 'serviço']

Nessa carta, o Conde solicita ao jovem arquiteto que “sem perda de tempo suba ao telhado do prédio isolado sob o número 27 à rua Líbero Badaró para ver o serviço feito” Essa solicitação prende-se ao fato da advertência feita ao Conde “pelo consultor jurídico Dr. Braga, da Vaughan, de que as plantas fornecidas para execução do telhado não mencionam os cortes dos cantos dos edifícios, pelo que reclamei, reclamo, protestei em juízo”

Atribui-se à influência de Christiano o emprego de estruturas metálicas e de concreto armado nos edifícios do centro da cidade, entre os quais esses dois “Blocos do Conde. Foram utilizados também nesses prédios, pela primeira vez em São Paulo, caixilhos metálicos produzidos pela firma inglesa “Hope” O prédio Medici, na esquina da ladeira Dr. Falcão com Líbero Badaró, também de responsabilidade do Escriptório Técnico Samuel das Neves foi, segundo testemunho de Christiano Stockler das Neves, o primeiro edifício construído em estrutura de concreto armado no Brasil, executada por uma firma inglesa”

A firma Vaughan & Dymond, de New Castle on Tyneo foi a responsável pelo fornecimento das estruturas metálicas e as estruturas dos telhados dos Blocos Prates. Cada um dos dois edifícios utilizou, segundo o contrato, mais ou menos 630 toneladas de aço²⁴.

Com o desenvolvimento dos trabalhos de construção verifica-se que o tratamento dispensado ao eng. Samuel torna-se mais distante e as cartas passam a ser mais ríspidas, cobrando serviços e agilização. Num determinado momento, no segundo semestre de 1913, o Conde não mais se dirige ao engenheiro e este preocupado escreve-lhe uma série de cartas solicitando explicações, como a da carta a seguir, sem data.

Exmo. Snr. Conde de Prates

Era costume do Snr. Tomaz Ferrara apresentar-me mensalmente todas as notas de despesas feitas nas obras do Bloco 25, Palacete e novo predio à Ladeira Dr. Falcão 2, obras essas sob minha administração, porém como o referido Snr. Ferrara, ignorando eu os motivos, não me apresenta as alludidas notas de despesas desde o mes de Novembro de 1913, inclusive, desorientando-me assim sobre as despesas feitas e das quaes dependem minha commissão de engenheiro administrador, isto é, 10% sobre tais despesas, appello para a dignidade de V. Exa enviar-me as supra citadas contas do Snr. Ferrara, para meu governo.

Junto encontrará V. Exa. as despesas pagas por mim para as obras.

Aguardando sua prezada resposta, subscrevo-me com a mais alta estima e consideração de V. Exa.

Amo, Att. Cr. Ob.

Samuel das Neves

Mais um ano decorre e as relações entre o cliente e o arquiteto parecem ter chegado ao fim, como se nota pela leitura de trechos da carta seguinte, de 14 de outubro de 1914, dirigida ao Snr. Conde de Prates:

²⁴ Contrato para o fornecimento de estruturas metálicas, para os dois prédios do Exmo. Snr. Conde de Prates (Prates Blocks) situados à rua Líbero Badaró.

quanto á construcção dos terraços
que circumdão os blocos,
que é serviço dos mais urgentes,
espero que tenha prosseguido com presteza
afim de quanto antes serem levantadas
as paredes exteriores dos edificios.

Insisto muito sobre este ponto
que preocupa-me de veras.

Para a epocha chuvosa á iniciar-se
em breve, ficarão os serviços de interior
propriamente, como disse em outros
nos quaes poder-se-á trabalhar
sob a cobertura dos pavimentos
em cimento armado já executados.

Urge tambem, que os ingleses
do seu lado, concluem sem demora
o serviço da montagem do material de aço
no ches está affecto, e para que

habilitem o progresso
da execução dos trabalhos
estão dependentes da
do trabalho desses

O tempo não vem
e está-se me tornando
prejudicial a obra
na conclusão da
devido o tempo que
disto.

Aguardando sua
e que sou

Conde

Carta dirigida ao
Dr. Samuel das
Neves pelo
Conde de Prates
em 22 de outubro
de 1912

14 de outubro de 1914

Exmo. amigo Snr. Conde de Prates

Não se dignou V.EX. responder à minha carta anterior, com referencia ao ajuste das contas relativas à construcção dos predios à Rua Libero Badaró e Ladeira Dr. Falcão. Não sei francamente ao que possa attribuir o seu sillencio, que destoa por completo do cavalheirismo em que sempre me tratou. A única explicação possível da attitude actual de V. Ex. é que lhe desagrada entender-se directamente commigo sobre o assumpto em questão. E, sendo assim, venho pedir-lhe o obséquio de marcar dia e hora, em que possa ser procurado por um amigo commum, que levará amplos poderes para agir em meu nome.

Na esperança de uma resposta, mais uma vez testemunho a consideração e apreço, com que sou,

Samuel das Neves

A correspondência a seguir mostra que amigo comum foi designado por Samuel das Neves para defender seus interesses junto ao Conde, que ao que parece "dispensou" sumariamente seus serviços e não desejava entender-se diretamente com seu engenheiro. A carta, "dirigida ao colega e amigo Raphael Sampaio Vidal", em 3 de setembro de 1915, apresenta a proposta do Samuel das Neves ao Conde de Prates e trata de acerto de contas:

"Como você verá pela nota junta (que lhe confio para seu uso e V. restituir-me se não chegarmos a um acordo), aquilo que o Samuel poderia pretender strictamente, e como mínimo, monta a Rs. 213:792\$500.

A primeira parte da conta, na somma de Rs 92:792\$500 é formada somente pelas comissões ainda não pagas sobre custo de materiais e obras dos blocos, feitos ou fornecidos por intermedio do Samuel, antes de ser dispensado.

Na segunda parte está a remuneração de Rs 20:000\$000 que o Conde lhe prometeu, se vendesse o prédio n. 40 da Rua Libero Badaró por mais de Rs 250:000\$000; o Samuel projectou o novo prédio, apresentou as plantas à aprovação da Câmara, o que forçou a desapropriação por mais de mil contos.

Depois segue-se Rs 3:000\$000 pelo projeto do prédio do Piques e rua Formosa.

Para calcular a indemnisação pelos estudos, calculos, planos, plantas e detalhes do palacete e do prédio à rua dr. Falcão, 10, tomei 7% na base da tabella que V. tem do Dr. Heitor de Mello, a qual representa o uso daqui, do Rio, da Argentina e da Europa.

Permita-me V. chamar sua atenção para o seguinte – O Samuel, nessa conta, não incluiu qualquer remuneração: a) sobre o seu trabalho muito grande (e provado por documentos) para conseguir as locações dos prédios, locações vantajosas, graças à quais elles estão dando renda muito remuneradora, em relação ao grande capital os prédios da Cidade, na sua maioria, não estão dando mais de 5% a 6%; b) pela sua intervenção assidua, zelosa e muito proveitosa em todas as desapropriações, em todas as questões e pendências com a Municipalidade, a propósito de prédios e terrenos (como consta da correspondência); c) pela solução de todas as questões com confrontantes, especialmente com o Conde Sylvio Penteado, conforme planta e cartas que tenho presentes.

Cumpra ainda V. ter presente e fazer ver ao Conde que o Samuel, contando com a direção das obras até o final e sendo ellas de natureza a occupar-lhe todo o tempo e atenção (como você pode calcular pelo que viu no escriptório), não contractou outras obras, não agenciou outros negócios, consagrando-se exclusivamente a essas obras, cujo valor tecnico e responsabilidade todos os profissionaes que as conhecem avaliam em alta conta.

Finalmente, embora involuntariamente e sem o calcular, o Conde causou a Samuel grande prejuizo moral e material, retirando-lhe repentinamente e sem aviso as obras e sem chamal-o a um ajuste de contas, e prevenindo directamente cada um dos fornecedores e contractantes que não se dirigissem mais a Samuel, unico com quem elles contractavam. Isto abalou por completo o crédito do Samuel, quebrando-lhe as mãos para continuar a trabalhar aqui.

Nesta ponderação não vae a menor censura ao Conde; sei e o Samuel sabe que elle não tinha o intuito de fazer-lhe mal; mas o facto é que o prejuizo deusé é innegavel.

V. comprehende que tudo isto deve ser levado em conta, desde que tratamos de fazer amigavelmente um accordo equitativo e justo, em que o Samuel, mesmo sem ganhar o que esperava, se concluísse as obras, receba uma remuneração que não lhe fique mal, nem ao Conde.

Resta-me ainda dizer-te que Samuel, recebendo essa conta, terá quasi só com que pagar o que deve e pouquissimo lhe restará para ir começar a vida no Rio.

Como a época é difficil para todos, mesmo para os capitalistas, é preciso também te prevenir que Samuel está prompto a receber Rs 100:000\$000 em título, a 8 mezes de praso, com o juro de 7%.

O Conde é testemunha da correcção com que se tem havido o Samuel em todo este negócio, tendo até continuado a prestar os serviços que lhe foram solicitados, mesmo depois que o Conde lhe tirou as obras, evitando qualquer passo grosseiro ou desagradável e não querendo, a todo transe, recorrer a outro modo de liquidação que não o accordo ou arbitramento.

Ponho nas suas mãos e no seu critério elevado, bem como nos sentimentos do Conde, a maior confiança para chegarmos a uma boa solução."
(sem assinatura)²⁵

²⁵ Cópia dessa carta faz parte do Acervo Samuel/Christiano Stockler das Neves, FAUUSP.

Na documentação paralela do acervo Christiano Stockler das Neves encontramos o documento "Notas sobre o Negócio Prates" de autoria de Christiano, fornecendo a versão dos fatos que transcrevemos a seguir:

"as obras (dos Blocos Prates) corriam na melhor ordem sendo as contas apresentadas e pagas quando o Conde suspendeu, sem outro aviso, a comissão ao eng. Samuel das Neves, ordenando a Thomaz Ferrara não obedecesse as suas ordens nem lhe apresentasse como até então, a nota das despesas com os operários e outras que o mesmo Ferrara fizesse. E mais, retirou ou fez retirar as taboetas do mesmo engenheiro das obras em andamento. Os contratantes de obras e fornecedores foram também avisados que não seriam as suas contas satisfeitas se essas viessem por intermédio do mesmo engenheiro, isso para evitar o pagamento dos 10% estabelecidos. Os mestres de obras avisados de não obedecer às ordens do engenheiro, si bem que estes pedissem detalhes do serviço, detalhes que não muitas vezes modificados pelo desenhista italiano Corberi, genro de Ferrara, que alterava o estilo, conforme se pode verificar das plantas e fachadas aprovadas pela Câmara e em poder do Dr. Samuel das Neves a quem foi passado o alvará de licença para a construção"

Além disso, outras acusações foram atribuídas ao Conde: "não pagou comissões a Samuel, pagando as contas diretamente a fornecedores, de muitos fornecimentos e obras feitos nos Blocos. O Conde comprou cimento a diversos e não levou à conta a comissão do engenheiro".

Listando os vários serviços prestados por seu pai ao Conde, Christiano lembra que "ele evitou que o Conde vendesse por 250:000,000 o prédio 40 da rua Líbero fazendo com que a Câmara o desapropriasse... Samuel teve intervenção direta na desapropriação pela Prefeitura de terreno para o alargamento da ladeira Dr. Falcão... Por ordem do Conde e no começo dos trabalhos foi comprado um motor para argamassa – o Conde deu de presente esse motor às obras da Catedral e depois debitou-o a Samuel"

O Conde pretendeu utilizar um dos blocos, o da Prefeitura, como hotel. "Samuel fez as plantas de adaptação. Nada levou pelo trabalho técnico nem pelas negociações para alugá-lo a Luiz de Mello, a quem o Conde ofereceu por 14:000,000 mensaes." (Luiz Mello era proprietário do Grande Hotel.)

Além disso, quando o Conde reivindicou terrenos ao Governo, Samuel forneceu plantas e mais informações ao Dr. Salles Junior que recebeu dois contos por intermédio do Samuel. Esta reivindicação se refere a terrenos para o Palacete. Quando os Condes de Prates e Sylvio Penteado estabeleceram uma divisa entre o prédio da ladeira Falcão e o seu imediato – as plantas e bases foram fornecidas por Samuel."

A documentação analisada mostra claramente que as tarefas que Samuel das Neves desempenhava para o Conde não se resumiam na mera construção e projeto dos dois edifícios, envolviam uma série ampla de serviços, desde "locações vantajosas de prédios, a intervenções assíduas, zelosas e proveitosas, e a dedicação exclusiva às obras" que o tornavam um empregado do Conde, em regime de dedicação integral, para resolver assuntos imobiliários.

Uma das cartas menciona que "a direção das obras sendo de natureza a ocupar-lhe todo o tempo e atenção, não contratou outras obras, não agenciou outros negócios, consagrando-se exclusivamente às obras do Conde"

É importante lembrar que o Conde era considerado o maior proprietário imobiliário do centro de São Paulo, que encabeçou a petição dos notáveis da cidade em 1910 solicitando "licença e concessão para construir três largas e extensas avenidas" e que o que estava em jogo era o peso desse personagem que representava não só os seus próprios interesses mas também os de capitalistas privados que como ele interessaram-se pela formulação e implementação de planos urbanísticos para seus iguais. A cidade cosmopolita que se pretendia devia conter novas avenidas, novos materiais, nova beleza, limpa. A preocupação com o progresso, com a inserção no mundo desenvolvido, era a responsável pelo novo ordenamento entendido como racionalização do espaço: alinhar, limpar, embelezar, demolir tudo o que fosse "diferente"

O que chama atenção na análise desses fatos é a atuação de Samuel das Neves, prestando serviços ao Conde e ao mesmo tempo aos poderes públicos, evidenciando nesse processo o zelo com que ele defendia os interesses particulares do Conde, principalmente relacionados com desapropriações.

O abalo sofrido por Samuel com a dispensa fez-lhe pensar em "ir começar a vida no Rio", o que entretanto não ocorreu, pois seu escritório continuou extremamente ativo. No primeiro período posterior a esses acontecimentos, de 1916 a 1920, o escritório realizou 14 projetos, desde residências, bancos, obras públicas, vila operária embora algumas dessas obras tenham sido realizadas no Rio de Janeiro, como os Correios e Telégrafos de Petrópolis e o edifício da Legação Argentina. A presença de seu filho Christiano passa a ser preponderante, e nos períodos subsequentes, que para facilidade de análise separamos por quinquênios, encontramos entre os projetos catalogados na FAUUSP cerca de 14 em cada quinquênio até o período 1941/1945. No período 1946/1950, o número de projetos começa a diminuir, embora nesse período grandes projetos ocupem o escritório. (Nesse período Christiano exerceu por alguns meses o cargo de Prefeito de São Paulo.) Até a década de 60 entretanto o escritório continuava produzindo e seu último projeto foi o Hospital Municipal do Tatuapé.

Samuel das Neves faleceu em 25 de maio de 1937. Christiano ao traçar a biografia do pai ressalta que ele começou sua carreira em São Paulo em 1894, participando do projeto e construção de galeria de águas pluviais no Vale do Anhangabaú. "Longe estava de imaginar que nesse mesmo vale iria realizar obras de grande vulto e de idealizar a grande avenida que liga a Ponte Grande aos Jardins Europa, América, Paulista e à zona de Santo Amaro. Quiz o destino que nesse mesmo vale executasse o seu último trabalho, associado ao Engenheiro Augusto Velloso – nova galeria de águas pluviais²⁶"

²⁶ Neves, Christiano Stockler das. Centenário do Engenheiro Samuel das Neves. Sua vida e sua obra. 1863-1963.

fragmenta
ção da
imagem da
representa
ção



Mario Fiore
1993
31,5 x 30,5 x 3,5 cm
Acrilica sobre madeira



Resumo

A linguagem da pintura e a paisagem urbana. A cidade vista pelo pintor. A fragmentação da imagem pictórica. Imagem plana: pintura e colagem. Imagem tridimensional: relevo. Pintura com resíduos urbanos. A pintura como arquitetura.

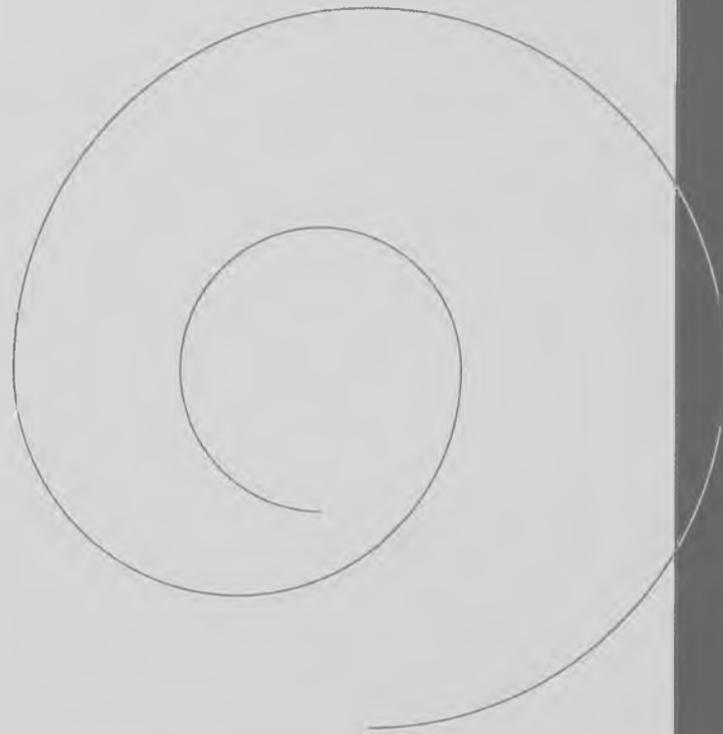
Abstract

The language of painting and urban landscape. The city seen by a painter. The fragmentation of a painted picture. Plane picture: painting and collage. Three dimensional picture: relief. Painting with urban waste. Painting as architecture.

Mário Fiore Moreira Jr. Aluno de
Mestrado
FAUUSP



Mário Fiore
1995
33,0 x 28,0 x 3,5 cm
Acrílica sobre madeira



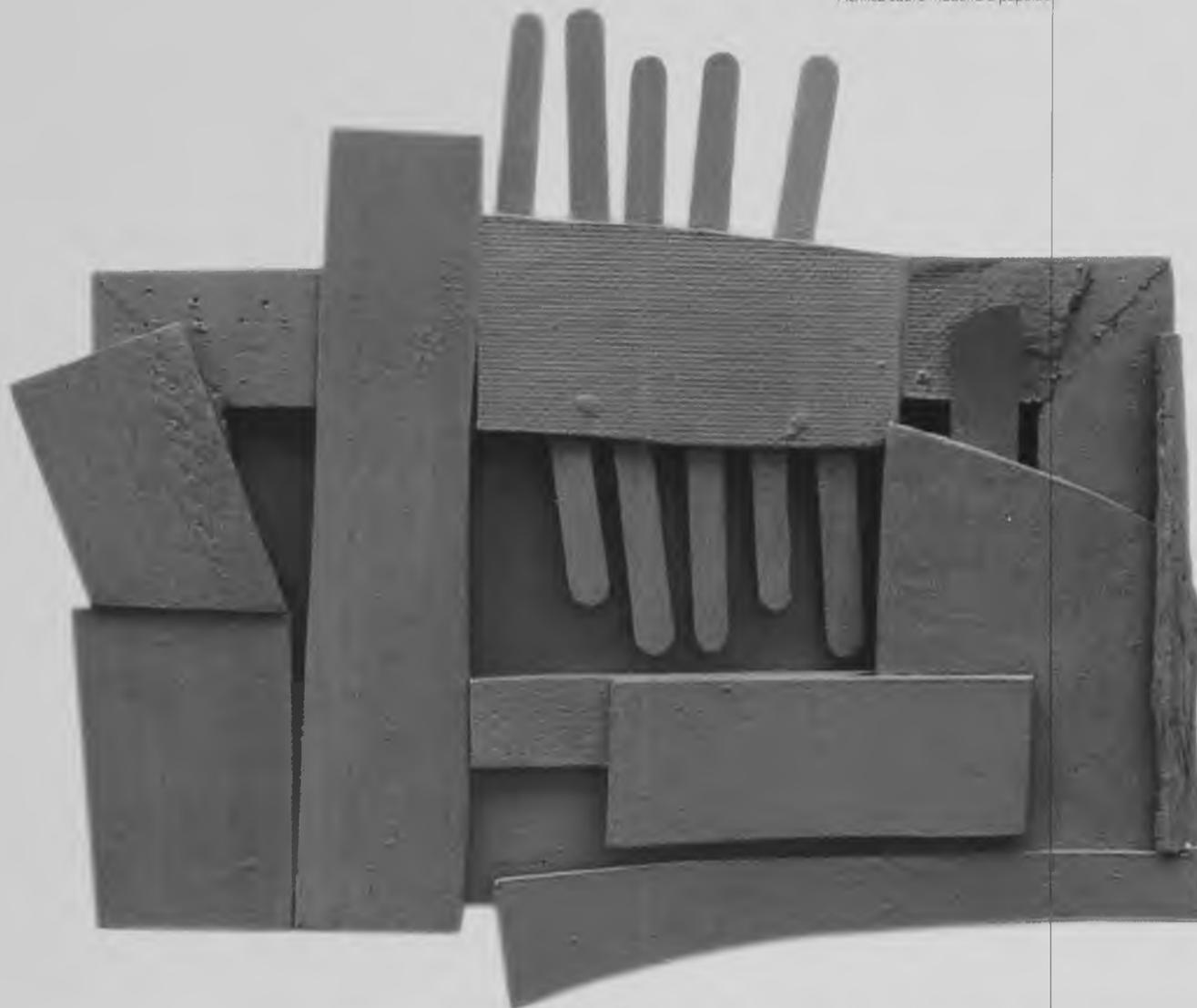
Mario Fiore
1990
80,0 x 70,0 cm
Acrilica sobre tela

Matéria de poesia ¹

"A cidade é o lugar
do texto não-verbal
e a velocidade é o
ritmo de sua
leitura."

Lucrecia D'Alessio
Ferrara

Mano Fiore
1994
24,5 x 30,0 cm
Acrilica sobre madeira e papelão



Encontrar, identificar e inventariar elementos que constituem o repertório visual próprio da linguagem pictórica na paisagem urbana é o objetivo deste trabalho.

¹ Título do poema homônimo de Manoel de Barros publicado no livro *Gramática Expositiva do Chão* (poesia quase toda), Editora Civilização Brasileira SA, 1992, p. 179 a 181.

Enquanto artista plástico me
interesso pela paisagem urbana
tal como ela se apresenta, isto é,
sem idealização ou ordenação
dos elementos que a compõem.
Sem projeto, entregue ao acaso.
Me interesso por situações
efêmeras, em mutação. Por este
processo constante de construção
e destruição.

**Ao rasgar o cartaz, o
transeunte provoca uma
colisão entre a palavra do
cartaz superposto com a
palavra do cartaz coberto.
Revela, desta forma, o lirismo
espontâneo da rua.** ²

A imagem da cidade é feita por todos,
é coletiva. Lapidada por quem afixa o
cartaz e por quem o rasga. Pelo
tipógrafo e pelo servente que constroem
o andaime.

**A cidade pode ser lida como um livro. O uso da cor,
a justaposição e a superposição de camadas de
tintas, os desníveis, a colagem de imagens, as
veladuras, os gestos, a materialidade constituem o
seu discurso e o seu argumento. Os planos verticais
(muros, paredes e tapumes), normalmente utilizados
como suporte para transmissão de mensagens
publicitárias são as páginas deste livro. São os
suportes desta "poética mural". Uma poética
anônima, imprevisível e bruta.** ³

Revelar esta
poética
acidental das
paredes da
cidade é dar
forma a um
assustador
arquivo da
cultura urbana
contemporânea.

⁴

Pintar, cobrir, vedar,
raspar. Pintar
novamente, cobrir,
vedar, raspar, são
procedimentos
recorrentes na
elaboração de uma
obra pictórica que
pretenda, através do
ato criativo, resgatar
a memória, a fantasia
e a tradição. Mas, eu
arriscaria afirmar que
as obras-primas da
pintura
contemporânea não
estão nos ateliês e
sim na própria
cidade. Não são os
artistas que estão
produzindo as
melhores pinturas
atualmente, mas o
homem urbano, o
usuário da cidade,
que com a ajuda do
Sol, da chuva e do
vento está deixando
suas marcas, suas
inscrições e sua
escrita na história da
cidade. ⁵

^{2/3} Phillips Christopher. *When Poetry Devours The Walls*, in revista *Art in America*, February, 1990, p.139

^{4/5} Phillips Christopher, Op. Cit. p.144

Há alguns anos o objeto de interesse do meu trabalho tem sido a pesquisa de uma imagem típica do cenário urbano. Embora já tendo optado pela minha atuação como artista plástico, meu ingresso na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP contribuiu sobremaneira para reforçar o meu interesse pelo assunto. Naquele momento eu apenas começava a perceber a cidade como laboratório de experiências humanas, como núcleo de concentração de cultura rico em possibilidades de estudo.

Meu Trabalho de Graduação Interdisciplinar (TGI), cujo título é “Visões de São Paulo” é um levantamento iconográfico de obras de artistas que se ocuparam em registrar a paisagem da cidade.

Nas minhas gravuras de 1978/79 este tema foi elaborado numa atmosfera intimista, na qual, a cidade era representada através de uma janela, isto é, a partir do interior de um ambiente.

Ao retomar o tema em 1989, procurei diversificar o olhar sobre o assunto. Surgiram edifícios que se sobrepunham e se acumulavam sobre a linha do horizonte, luzes noturnas dos signos publicitários que se projetavam sobre as fachadas, criando formas e cores que invadiam os ambientes das residências. A presença da figura humana era apenas sugerida. Em alguns casos a colagem de elementos da paisagem era tão acentuada que as imagens se aproximavam da linguagem da pintura abstrata. Fragmentos da cultura que operam a fragmentação da imagem pictórica.

Argan diz que: “Todos trazemos em nós, sem nos darmos conta, o sentido do espaço da cidade onde vivemos: suas amplitudes, suas distâncias, seus percursos, seu ar, sua luz, sua cor, as coisas que a preenchem. É uma imagem indefinida, incolor, fragmentária...”⁶

Iniciei então, um processo que desenvolvo até hoje, de fragmentação da imagem da representação.

Primeiro, através de imagens planas: Colagens executadas a partir da fragmentação de fotografias. Estes fragmentos foram remontados com a finalidade de eliminar o contorno original da figura.

Ao espalhar os fragmentos pelo espaço do suporte, sem determinar um foco central para a imagem representada, pretendia alterar a relação figura/fundo na composição. As imagens resultantes deste procedimento foram ampliadas e utilizadas como modelos para pinturas e gravuras.

⁶ Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, Companhia das Letras, São Paulo, 1992, p.431

Após esta atitude iconoclasta sobre a figura humana, assumi uma postura de reconstrução da sintaxe visual através da criação de colagens com fragmentos de textos e desenhos impressos. (Desmonta-se o brinquedo, para depois, passo a passo, reconstruí-lo.)

Segundo Herbert Read: "... o foco está no próprio espaço pictórico e, para a organização desse espaço pictórico, todos os elementos visuais, como cor e forma, contribuem, mas não como a representação de uma imagem perceptual imediata. Existe apenas um 'objeto de percepção': é a própria composição;

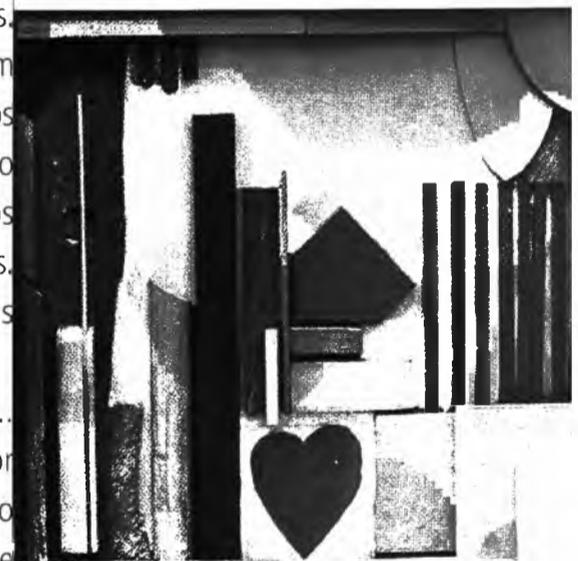
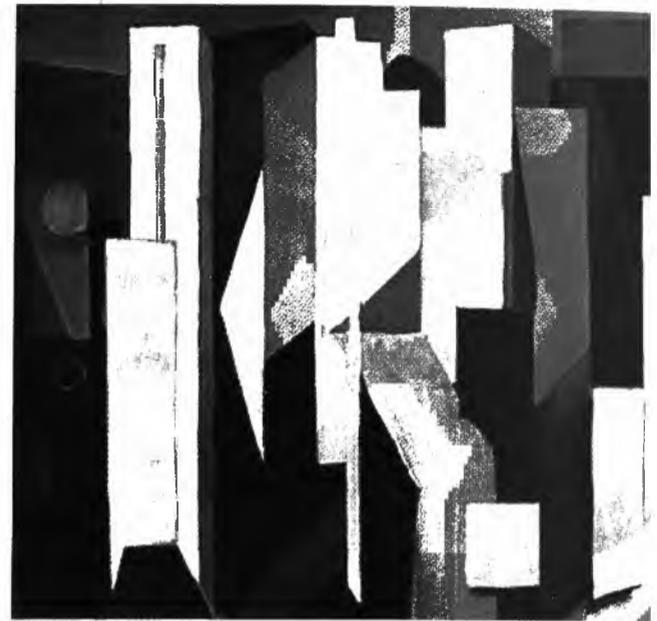
quaisquer elementos provenientes da natureza, imagens visuais derivadas do tema, são decompostos de modo que possam servir como elementos estruturais. A sólida rocha é retalhada em cubos; as pedras são usadas então para construir uma estrutura independente." ⁷

Em seguida, comecei a produzir imagens tridimensionais, ou seja, relevos construídos com fragmentos de madeira, organizados em pequenas caixas, formando pequenos cenários aparentados com elementos da paisagem urbana sem, no entanto, serem narrativos ou descritivos. Surgiram da tentativa de experimentar um suporte diferente da tela montada sobre o tradicional "chassis" de madeira.

Trata-se de um trabalho que vai buscar suas referências nos tapumes de construções, nas favelas, em construções espontâneas sem pretensão artística ou intelectual. Está também impregnado pelos altares construídos por Louise Nevelson, pelos relevos de Sergio de Camargo e pelas obras de Ben Nicholson e Joaquín Torres Garcia.

Os relevos transitam no território das miniaturas, não são esculturas nem maquetes. São definidos por indícios de verticalidade, sugerem a existência da linha do horizonte, provocam sensação de profundidade. Possuem transparência e texturas: materialidade obtida com elementos de origem diversa como plásticos, metais e tecidos. Nos trabalhos iniciais a cor seguia o mesmo esquema adotado para as telas: cores frias e escuras acrescidas de valores acinzentados. Já nos trabalhos mais recentes há a predominância de cores mais apasteladas com muitas veladuras. As peças incorporaram as sombras projetadas em seus múltiplos planos, criando dioramas animados pela incidência da luz. "Arquitetura da luz e da sombra". ⁸

O crítico Herbert Read, ao analisar as obras do pintor Ben Nicholson declara que "... uma divisão geométrica da área da pintura, que se distingue não só por sua cor mas por diferenças de nível,... Uma diferença muito sutil de nível entre as várias divisões da composição é suficiente para criar o padrão abstrato, embora este possa às vezes ser desenvolvido e aperfeiçoado por um círculo ou outro detalhe desenhado a lápis.



⁷ READ, Herbert. *História da Pintura Moderna*, Thames and Hudson, Londres, 1974, p. 92 da edição brasileira do Círculo do Livro.

⁸ SIMS, Patterson. *Whitney Museum of American Art. Selected works from permanent collection*, Nova York, 1985. Catálogo do museu, p. 131.

Estes relevos são pintura ou escultura? A interrogação é mais difícil de responder quando passamos para as obras desse artista que não são talhadas em relevos mas inteiramente pintadas, pois vemos então que a disposição das cores, seu equilíbrio e inter-relações foram influenciados por uma concepção arquitetônica de pintura. ⁹

Uma característica que percorre todo o trabalho é o modo de apropriação das imagens: tanto as letras das colagens como as madeiras dos relevos, são "objetos prontos" Retiro as letras de textos impressos e os pedaços de madeira são "resíduos urbanos" Procedimento contido e premeditado que tem como referência a acumulação, a repetição, o excessivo e o caótico.

Uma consequência relevante deste processo de trabalho é a discussão de como o espaço físico pode ser abordado em seu aspecto poético, isto é, na construção de uma poética do espaço pictórico.

A contribuição do relevo para a expressão artística contemporânea foi a incorporação da luz incidente na composição. Luz que modifica o desenho a cada momento, seja nos painéis da arquitetura moderna com a incidência da luz solar, seja no "quadro-relevo" sob a luz artificial do ambiente interno.

O relevo antecipa a arte cinética e a arte interativa, na medida em que o seu desenho e suas relações formais se alteram de acordo com o deslocamento do observador frente à obra. O observador percebe uma nova composição a cada instante. Os construtivistas russos consideravam essa apreensão dos aspectos construtivos da obra de arte ativa e revolucionária, na medida em que o espectador não estaria mais sendo iludido pela representação perspectivada renascentista, mas consciente do processo de criação da obra ao participar deste processo.

Porém, enquanto suporte, o relevo possui uma contradição interna: está vinculado à parede. Depende do plano vertical da arquitetura para ser assimilado. Deve ser observado como um quadro, mas almeja ser escultura. Não tem autonomia espacial. Tem apenas duas dimensões e meia.

Mario Fiore
1989
115,0 x 130,0 cm
Acrílica sobre tela

Mario Fiore
1990
70,0 x 80,0 cm
Acrílica sobre tela

Mario Fiore
1993
30,5 x 32,0 cm
Acrílica sobre madeira



Mario Fiore
1992
21,0 x 14,0 cm
Colagem



Obra de Louise Nevelson: "Royal Tide V", 1960, reproduzida de History of Modern Sculpture, Herbert Read, Thames and Hudson, Londres, 1964, p. 265.



Mario Fiore
1993
34,5 x 60,0 x 3,5 cm
Acrílica sobre madeira

Artigo baseado no trabalho final da Disciplina AUP-821 Projeto, cor e imagem 1º semestre 1995.



Vera M. Pallamin Profa. Dra.
Departamento de
Tecnologia da Arquitetura
FAUUSP

desenvolvimento estudo
urbano e arte sobre o
pública centro histórico no
período de 1945 a
1994

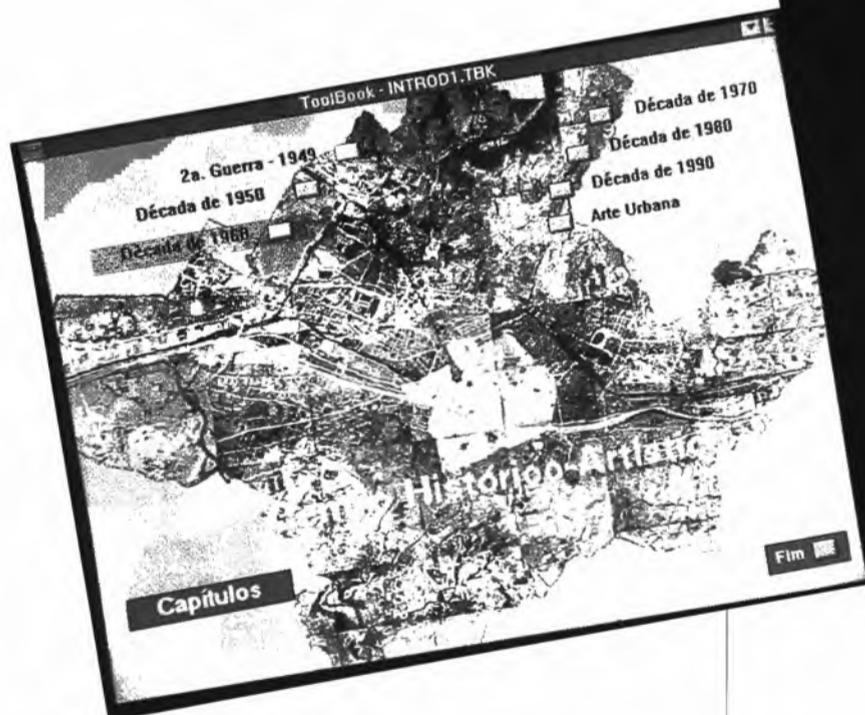
Resumo

Pesquisa de pós-doutorado junto ao 'Laboratório Multimediale' - Dipartimento di Urbanística e Pianificazione del Territorio, Università degli Studi di Firenze', de setembro de 1994 a julho de 1995. Consiste no estudo de iniciativas e políticas associadas à estética urbana e arte pública em Florença - privilegiando-se seu Centro Histórico - a partir do pós-guerra. O estudo foi realizado em multimídia (Toolbook), sendo seu conteúdo organizado em 'books' por décadas. Está disponível em CD-Rom. Este estudo é parte de uma pesquisa intitulada 'Arte Urbana: paisagem, percepção e projeto' enfocando as cidades de São Paulo, San Francisco (USA) e Florença, no período 1945-1994.

Abstract

Pos-doctoral research conducted in the 'Laboratorio Multimediale' - Dipartimento di Urbanística e Pianificazione del Territorio, Università degli Studi di Firenze', from September of 1994 to July of 1995. The study of initiatives and policies associated with public art and urban aesthetics in the Historic Center are considered in relation with the main contemporary urban changes of Florence, after the Second War. The study was made using a multimedia software (Toolbook) and its content was organized in 'books' by decades. It is available in a CD-Rom.

This study is part of a research entitled 'Urban Art: landscape, perception and design', focusing the cities of San Francisco (USA), Florence and San Paolo, from 1945 to 1994.



Enfatizam-se as iniciativas de tratamento do patrimônio arquitetônico-artístico do **Centro Histórico de Florença**, associando-se-as às principais transformações urbanas contemporâneas da cidade. Em síntese, destacam-se suas **principais fases**, conforme segue:

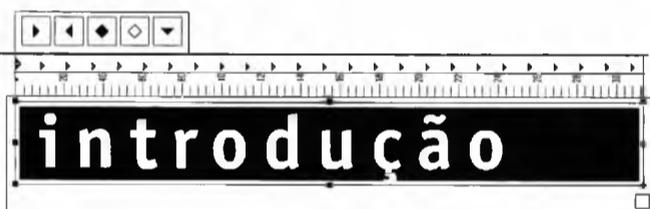
Segunda Guerra - Reconstrução

Durante a Segunda Guerra Mundial a proteção do seu excepcional patrimônio arquitetônico e artístico foi uma das questões cruciais para Florença. Aliando-se a uma política que evitasse uma destruição maciça do Centro Histórico, procedeu-se, num primeiro momento, **à salvaguarda das obras 'in loco'** quando ainda se considerava remota a possibilidade de um ataque à



cidade.

Com o desenrolar do conflito, contudo, mudou-se tal política, **retirando-se – na medida do possível – as obras de arte da cidade**, em direção a postos mais distantes e menos visados.



Após o ataque a postos estratégicos ligados à energia, comunicações e transportes, os alemães bombardearam

todas as pontes do Rio Arno, com exceção da 'Ponte Vecchio' cuja 'isenção' foi compensada pela destruição de seu entorno (Foto 5: áreas demarcadas).

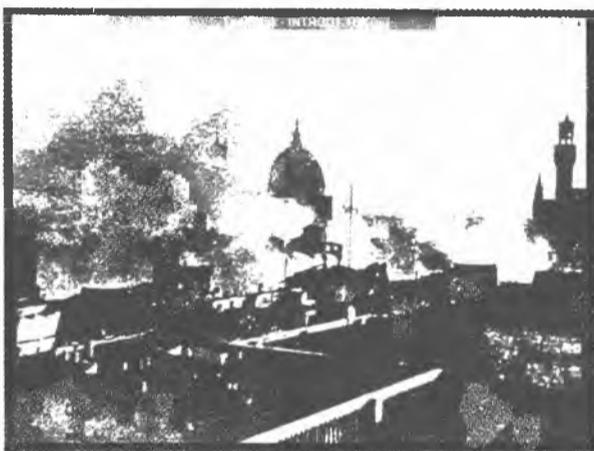


foto 5



Com o final da guerra iniciou-se em Florença um **debate**, amplamente publicado, sobre o modo de reconstrução das áreas atingidas. Nesta polêmica – e sobretudo em relação ao Centro Histórico – figuravam, basicamente, duas posições: uma defendia a reconstrução – tão próxima quanto possível – do patrimônio destruído, “**como era e onde era**”; a outra, evitando a realização de uma arquitetura que fosse cópia do antigo, defendia a construção de **edificações simples e em ‘estilo toscano’**

Silenciadas durante os anos do período fascista, as iniciativas sociais e culturais encontravam, no pós-guerra, uma atmosfera política receptiva à sua expressão, na qual conclamava-se a ampla participação dos cidadãos neste processo de reconstrução das áreas atingidas. No que concerne à arquitetura, considerou-se a opção por concursos como sendo a mais idônea, organizando-se-os, individualmente, para as pontes e para o Centro

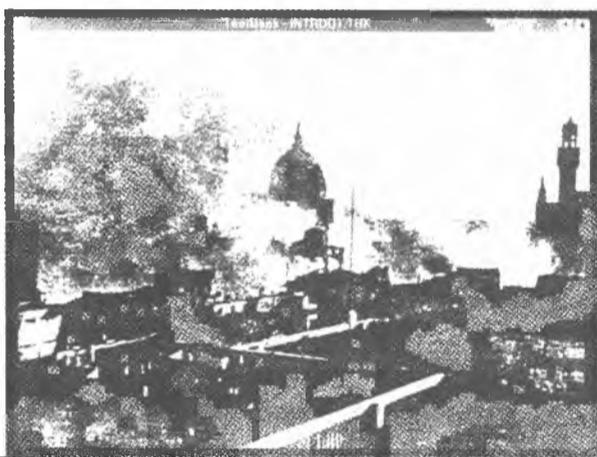


Histórico.

A ausência de diretrizes urbanas específicas em relação ao Centro Histórico, incluindo-se um aparato jurídico-financeiro adequado à sua reestruturação, foi determinante na deterioração dos resultados do concurso para sua reconstrução, aberto em 1946. A condução das obras e a retomada do Centro Histórico, em seus aspectos urbanos e artísticos, não foram encaminhadas pela administração pública de modo a colocá-los em relação a estratégias de desenvolvimento de Florença – tomada em termos mais amplos – embora estivessem necessariamente vinculados. Como resultado deste concurso, cinco projetos foram vencedores em primeiro lugar. Em seguida foram reelaborados numa única proposta, a qual foi aprovada pelo ‘Comune’ (Prefeitura) de Florença, em 1947, mas apenas parcialmente aprovada pelo ‘Conselho Comunal’ em 1948, por desacordos políticos. Na prática, seus resultados foram diluídos, inclusive por dificuldades de ordem econômica para a realização do projeto. A administração pública responsabilizou-se pelas áreas de equipamentos coletivos do Centro Histórico, deixando aos proprietários a reconstrução no interior dos lotes. Houve um controle dos órgãos estatais apenas em relação às fachadas dos edifícios, buscando-se um apelo estilístico à ‘fiorentinidade’. Os volumes

construídos foram maiores que aqueles destruídos.

Originalmente, as propostas deste plano para o Centro Histórico "procuravam reconstruir e criar espaços públicos conectando o rio com as colinas ao sul e o 'Giardino de Boboli' Desviava-se tanto da reproposição 'das antigas formas' como da adesão estilística do 'anonimato toscano'. Infelizmente os resultados não foram bem sucedidos. A reconstrução do 'Borgo San Jacopo' e dos 'Lungarni' é considerada como uma maciça especulação, recoberta por uma superficial imitação do estilo mais antigo, preenchendo todo o espaço disponível" (M. Massa).



Concomitantemente ao concurso para a área de entorno da 'Ponte Vecchio' foram abertos outros para a reconstrução das pontes:

Ponte alla Vittoria, em 1945;

Ponte alla Carraia, em 1946-48

Ponte S. Niccolò, em 1946

Ponte alle Grazie, em 1946

A Ponte S. Trinita, considerada uma obra-prima de arte urbana, foi reconstruída 'onde era e como era' efetivando-se numa das mais destacadas obras do restauro italiano nesse período.



O final da década de 1940 e o início dos anos 1950 foram marcados, na Itália, por grande atividade no setor da construção e planejamento, com várias cidades abrindo concursos para a redação de seus planos diretores, tais como Milão, Roma, Turim. Estas iniciativas, em termos legais, foram consequência da 'lei urbanística' italiana, oficializada em 1942, na qual articulou-se um sistema de planos hierarquicamente dependentes:

Planos Territoriais de Coordenação

- a cujas diretrizes devem se alinhar os 'Planos Reguladores' intercomunais e comunais;

Planos Reguladores Intercomunais

- sistematizando urbanisticamente grupos de Comunes com particulares características de desenvolvimento;

Plano Regulador Geral (PRG)

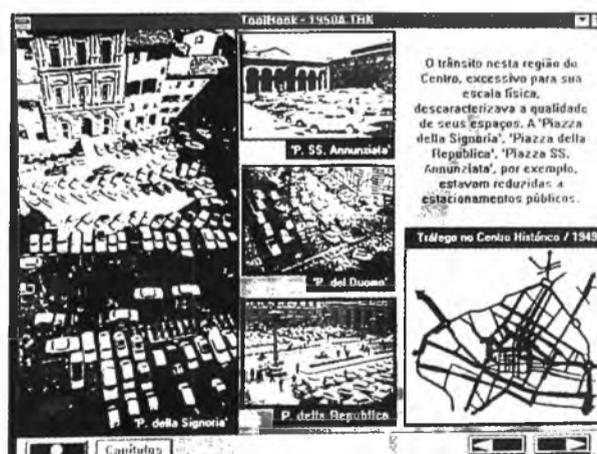
- obrigatório aos Comunes, tratando de suas diretrizes de implantação e desenvolvimento;

Planos Particularizados

- nos quais são especificadas as diretrizes a porções restritas e limitadas dos Comunes indicados pelo Estado. Sua aprovação depende da autoridade comunal e da autoridade estatal / ministerial.

Embora então recente, esta lei foi acantoadada no imediato pós-guerra, tendo sido suas exigências consideradas como incompatíveis com as medidas emergenciais da situação italiana. Foi substituída por 'Normas Especiais sobre Reconstrução', com duração de dez anos (prorrogados), atinentes a obras de demolição, reparo, reconstrução e novas edificações. Esta flexibilização legal, contudo, foi permissiva à especulação imobiliária, o que em Florença fez-se evidente na reconstrução do Centro Histórico.

Os estudos para o PRG de Florença foram iniciados em 1949, tendo entre seus participantes Edoardo Detti, uma das figuras proeminentes do urbanismo fiorentino após a Segunda Guerra. Na década de 1950 iniciou-se uma expansão urbana tipo mancha de óleo, isto é, espalhando-se em múltiplas direções e gravitando em torno do Centro Histórico. Nesta região antiga da cidade, já nesta época, muito pouco podia ser construído, a fim de manter sua paisagem urbana. Nos anos cinquenta, contudo, iniciou-se um processo de condensação desta região central como núcleo comercial e administrativo, cujas atividades se sobrepuseram – frequentemente em condições críticas – àquelas artesanais e residenciais mais tradicionais.



A revisão desta situação do Centro Histórico, em conjunto com os demais problemas urbanos então presentes, estava associada a uma tomada de posição quanto ao crescimento da cidade como um todo, a qual foi apresentada no PRG de 1951. Este PRG caracterizou-se como um 'programa' de desenvolvimento, a ser detalhado – a nível executivo – em 'Planos Particularizados'. Nele propunha-se um descentramento do núcleo funcional em relação àquele histórico, sugerindo-se um programa de restauro urbano, incluindo-se operações de re-saneamento de bairros e ruas. Em princípio tal possibilidade seria viabilizada pelo bloqueio à expansão urbana concêntrica e redirecionamento do desenvolvimento de Florença – industrial e residencial em direção linear no sentido de Prato (a noroeste). Este plano promovia uma concepção intercomunal de desenvolvimento urbano, abarcando Prato, Sesto Fiorentino, Fiesole, Bagno a Ripoli e Scandicci. Praticamente bloqueada em três lados pelas colinas – as quais procurava-se proteger da invasão edilícia – a direção oeste / noroeste foi aquela incentivada neste PRG.

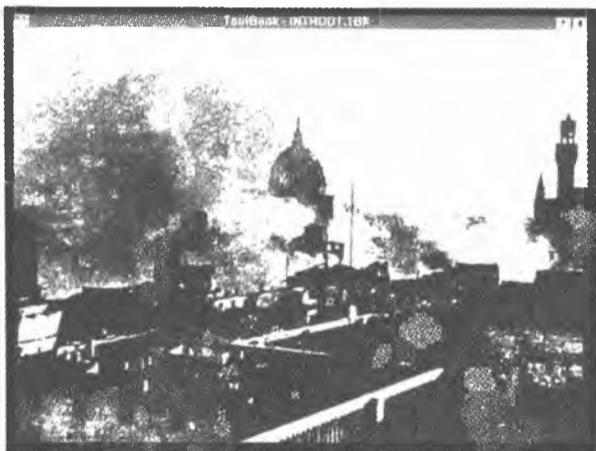
A introdução deste novo modelo, assumindo uma dimensão territorial, estava então ligada à expansão do setor industrial e ao desenvolvimento econômico e produtivo da cidade. Florença, nesta época, presenciava um movimento de êxodo rural em busca de trabalho na cidade – o que agravava a demanda por alojamentos. Em conjunto com o fomento do setor industrial, o interesse da administração pública voltou-se para a construção de moradias operárias, sediando-as em pontos marginais e desequipados. Um destes núcleos – 'Isolotto' (1.500 apartamentos) – foi inaugurado como sendo uma 'cidade satélite' de Florença, em 1954. Desmantelou-se, nesta prática, muitas das indicações do PRG/51.

Associada a esta desconsideração por parte da gestão administrativa da cidade, este plano, embora tenha sido aprovado pelo 'Conselho Comunal' foi rejeitado a nível ministerial, em 1953, anulando-o por ser excessivamente programático e não demonstrar os requisitos de um 'Plano Regulador'. Sem contar com a oficialização de diretrizes urbanas (sendo que o último plano em vigor datava de 1924), a administração prosseguia em sua linha política: em 1956 foi publicado o projeto 'Sorgone' um bairro de habitação popular sediado a leste da cidade e com edificações colinares. Este polêmico projeto, para 12 mil habitantes, foi acentuadamente criticado na imprensa por profissionais e entidades locais, incluindo-se a, então atuante, 'Liga para a Defesa Estética de Florença' e a 'Comissão para a Tutela das Belezas Naturais'. Estas controvérsias resultaram num acentuado corte dimensional deste projeto, incluindo-se a eliminação das suas edificações colinares.

Em 1958, período em que a construção habitacional continuava em ritmo intensivo nas zonas periféricas da cidade – dando prosseguimento à sua extensão tipo mancha de óleo e presenciando um fluxo migratório crescente – foi apresentado o estudo de um novo PRG. Neste plano a intenção de descentramento das funções não compatíveis com o Centro Histórico convergia para a criação de uma área denominada como 'Porto Comercial', a ser implantada em 'Peretola' (área próxima do aeroporto), a funcionar como um grande local de estoque,

distribuição e comércio atacadista de Florença. Reafirmava-se, neste plano, o posicionamento da área industrial a oeste, programando-se um eixo de transporte leste - oeste, o qual aliviaria a intensidade do tráfego no Centro Histórico. Baseado numa previsão demográfica de 900 mil habitantes (população residente em 1951: 390 mil; em 1961: 458 mil), este Plano propunha a liberação de edificações nas colinas (4 por hectare) e altos índices de construção em zonas não colinares. O Centro Histórico era nele regulado por lei de salvaguarda (de âmbito nacional), sem normas particularizadas. Em 1960 este plano foi rejeitado a nível ministerial, por excesso de previsões – sobretudo demográficas – as quais foram consideradas incompatíveis com a realidade urbana de Florença.

Em termos amplos esta década caracterizou-se pela cidade radiocêntrica. A congestão terciária do Centro Histórico foi mantida e reconfirmada no desenvolvimento da cidade neste período. Do ponto de vista econômico, o fim da década de 1950 foi marcado por uma crise,



iniciando-se um processo de retomada da economia de pequenos negócios e 'laboratórios artesanais'¹. No que se refere ao controle sobre a qualidade estética de Florença cabe ressaltar, neste período, a salvaguarda das colinas. Grande parte desta iniciativa, assim como o incentivo à tutela das características ambientais da cidade e de seu patrimônio arquitetônico, foram fomentadas a nível ministerial, com base nas leis de 'Proteção das Belezas Naturais' e 'Tutela

das Coisas de Interesse Artístico e Histórico' ambas decretadas em 1939 (durante o período fascista). Através destas leis confiava-se ao Estado a salvaguarda do patrimônio histórico-artístico, incluindo-se aquele de caráter paisagístico. A aplicação destas disposições legais era independente das diretrizes dos Planos Reguladores Comuns e Regionais, tornando necessária a realização de um Plano Paisagístico em conjunto com aquele Regulador (o que não foi feito). Por volta de 1952, e a partir de tais bases legais, a ação ministerial instaurou uma política de contenção à atividade edificatória em Florença, vinculando suas permissões a critérios de respeito a visuais, percursos e perspectivas panorâmicas. Esta política investiu gradualmente as colinas e a preservação da faixa de arquitetura oitocentista da cidade (vizinha às grandes avenidas).

O Plano Diretor de 1962

No início da década de 1960 ocorria, no panorama geral do país, um movimento – já iniciado na década anterior – de migração do campo em direção às áreas industrializadas. Uma grande atividade no setor da construção e concorrência dos produtos italianos no mercado europeu eram fortes pólos de atração no mercado de trabalho.

¹ ZOPPI, Mariela. Firenze e L'Urbanistica: la Ricerca del Piano.

Na década de 1950 houve, em Florença, um reforço do setor terciário, acompanhado de uma expansão urbana não regulada por um PRG. Como resultado das eleições do ano de 1960 formou-se uma junta política de centro-esquerda para o governo da cidade, na qual Edoardo Detti assumiu a responsabilidade pela 'Assessoria ao Urbanismo'. Foi realizado o PRG/62 (batizado como 'Plano Detti'), no qual buscava-se trabalhar um programa de mudanças estruturais para o desenvolvimento da cidade.

Neste plano retomaram-se certos aspectos do PRG/51, aprofundando-se a interpretação linear da expansão de Florença em direção a Prato e Pistóia (a noroeste da cidade), em contraposição àquela orgânica tipo mancha de óleo então em vigor. Porém, diversamente da década anterior, deparava-se, neste momento, com consistentes núcleos de residência em espaços da periferia, para os quais buscou-se uma reorientação de seu desenvolvimento.

No que se refere ao Centro Histórico-Artístico evitou-se, por um lado, a permissividade implícita no PRG/58, considerando-se as críticas ministeriais feitas àquele plano sob este aspecto. Atentou-se também às suas indicações no sentido de dar relevo a normas de saneamento para o Centro e veto às demolições, a serem permitidas apenas para acréscimos às edificações originais. Por outro lado, o PRG/62 refletia em suas diretrizes o debate sobre Centros Histórico-



Artísticos então ocorrendo a nível nacional.

Neste debate recomendava-se a conservação não de monumentos isolados, mas do tecido antigo de construções, ampliando-se as implicações dos programas de conservação significativamente. Destacou-se, neste sentido, o 'Encontro de Gubbio' realizado em 1960 e voltado para o tema da 'Salvaguarda e Resaneamento dos Centros Histórico-Artísticos'. Nele desenvolveu-se a diretriz de 'restauro conservador' a qual foi formulada como proposta de lei em 1962. Esta diretriz opunha-se à demolição de edifícios tidos como 'não importantes' do Centro Histórico, à cópia de estilos e à inserção de novas construções no tecido antigo.

Para a desobstrução do Centro Histórico concorriam suas conexões com as outras propostas do plano, dentre as quais:

direcionar o crescimento de Florença na planície, orientando-o para a ligação Prato-Pistóia;

criação do 'Porto', pólo comercial a noroeste (a 4km do Centro Histórico),

construção de um eixo equipado e de transporte leste-oeste em áreas delineadas pela linha ferroviária, a qual seria afastada para o pé da colina de 'Fiesole' (a norte);

mudança do aeroporto de 'Peretola' para 'Lecore', liberando a planície na direção noroeste e

abrindo espaço para um parque territorial;
previsões de construção pública de residências;
organização de serviços públicos em várias escalas;
contenção da especulação imobiliária.

Considerado como um dos planos mais significativos realizados na década de 1960 em toda a Itália, este PRG foi aprovado no ano seguinte e publicado oficialmente em 1967. Entretanto, 1963 que, em princípio, seria o primeiro ano do governo da cidade a operar com este instrumento urbanístico legalizado marcou, contrariamente, o início do seu processo de exaurimento. A efetivação do PRG/62 dependia de mudanças na estrutura administrativa da cidade e de subsídios legais, os quais não foram prontificados pelo cenário da política urbana em curso. Neste cenário atuavam vários setores de oposição ao sucesso desta política de centro-esquerda (cuja gestão finalizou-se em 1964).

Em 1966 este processo de desestabilização do PRG/62 foi acelerado por um desastre de proporções imensas para a cidade: grande parte de seu território foi inundado pelo Rio Arno, cujo nível das águas subiu a onze metros, marcando sua quarta enchente neste milênio.

Com a baixa das águas evidenciou-se a dimensão do desastre, o qual teve repercussão internacional. Iniciou-se um monumental trabalho de recuperação urbana, cuja administração contou com o auxílio do exército, comitês espontâneos, voluntários e recursos locais, nacionais e estrangeiros. Os danos causados à estrutura da cidade – escolas, hospitais, etc. – e ao seu patrimônio histórico-artístico foi considerado superior àquele sofrido em tempos bélicos.

Este evento da inundação urbana, para além de suas consequências físico-materiais, provocou significativas mudanças de caráter econômico e social em Florença. Em 1966 o PRG/62 encontrava-se enfraquecido sem que seus programas tivessem sido ativados. Grupos políticos e empresariais – agregando desavenças com este plano já em curso nos anos anteriores – fomentaram, após a enchente, um movimento de ‘relançar Florença’ comercial, artesanal e industrialmente. Segundo M. Zoppi, “este momento marcou, para o Centro Histórico, o início da perda do clássico binômio arte-cultura do qual o pequeno negócio artesanal e a universidade eram característicos” Fomentou-se a passagem para a relação empresa – artesanato – comércio – turismo de massa e a transformação, no Centro, da ‘bottega’ em ‘boutique’. A cidade passou a empenhar-se em ‘promover as vendas’, adensando suas atividades terciárias e de turismo. Estas mudanças, contudo, envolveram apenas alguns setores econômicos da sociedade fiorentina² O final da década foi marcado por reivindicações populares em relação à carência de serviços e equipamentos públicos e aos altos preços das habitações.

Paolo Sica, avaliando a situação urbana geral de Florença no período pós-enchente foi



² ZOPPI, Mariela. Firenze e L'Urbanistica: la Ricerca del Piano.

contundente: “é de questionar-se, enfim, de modo oportuno e inoportuno se às formas da reconstrução pós-bélica e daquela pós-inundação – depois dos episódios de solidariedade unânimes e por fim heróica que foram produzidos – não seja de imputar ao menos em parte à institucionalização de modo sempre mais pervasivo de uma ‘tendência’ sutilmente perversa... As rupturas e os danos pontuais dos momentos de emergência reenviam em virtude de sua simetria da qual é difícil subtrair-me – à degradação surda e contínua que se vai agravando nos tempos desvolto, da comum administração: a exaustão progressiva das estruturas do Centro Histórico, a seleção e radicalização das funções de maior lucro por metro quadrado, o desfrute intensivo do espaço, o consumo rápido que faz o turismo de massa organizado... e também a perda da residual qualidade da periferia, o plano sempre mais pesado e invasivo do tráfego ao desfrute do espaço urbano, a anarquia já interiorizada do comportamento. E ainda a falta de qualidade projetual e da capacidade de avanço que também em outros tempos foi uma característica singular de Florença”³

Em relação à preservação do Centro Histórico, desde o período da reconstrução pós-guerra até o final da década de 1960, nenhum critério mais aprofundado de intervenção foi promovido em relação à sua diversidade e complexidade que não fosse aquele genérico da sua salvaguarda. A nível pontual, cabe apontar que nesta época foi realizado o primeiro experimento de fechamento de uma pequena área ao tráfego, tornando-a de uso exclusivo para pedestres.

O Processo de Gentrificação do Centro Histórico

O final da década de sessenta é tido como um ponto de mudança entre duas épocas. O período desde os anos cinquenta até meados dos anos sessenta foi caracterizado por um ‘boom’ econômico fomentando mudanças radicais para o país, tais como sua modernização e incremento de sua industrialização. Os anos setenta, precedidos pelas revoltas estudantis e operárias de 1968, é tido, comparativamente com estes anos anteriores, como um período menos impetuoso, em termos econômicos e políticos, influenciado pela primeira grande recessão internacional após a Segunda Guerra. Na Itália os protestos operários - pondo em causa questões de habitação e trabalho (chamado ‘outono quente’ de 1968) - foram mais fortes que aqueles estudantis. Os anos setenta foram marcados por uma onda de greves e lutas por direitos civis.

Em Florença, a inundação de 1966 marcou um momento de transformação para o Centro Histórico, em vários níveis. A partir deste fato intensificou-se um processo de gentrificação nesta área da cidade, isto é, um processo de investimento e valorização do solo urbano provocando a expulsão da população de baixa renda do local. Dentre os aspectos facilitadores deste movimento destacou-se a possibilidade da compra a preços ‘em baixa’ de imóveis ou pequenos negócios, devido aos danos que lhes foram causados pela inundação (os quais provocaram situações de impasse para diversos pequenos proprietários). Estes espaços foram progressivamente transformados em locais de lojas e escritórios de luxo, construindo parte da

³ In: Firenze: la questione urbanistica. Scritti e Contributi 1945 - 1975.

⁴ In: Paesaggio Urbano, nº 2'93.

estética urbana que ali vigora atualmente. Incrementou-se, neste processo, a expulsão – para os subúrbios – de funções residenciais ali existentes e usos conexos à sua vida cotidiana, fomentando-se, em seu lugar, atividades de comércio e de turismo: lojas de ‘grife’, de joalherias, bancos, escritórios, pizzarias, cafés, postos de câmbio de moedas, etc. O movimento de terciarização do Centro, já presente nas décadas anteriores, foi radicalizado.

Novas iniciativas ocorreram, nos anos setenta, no âmbito do debate e legislação sobre os Centros Históricos e sua preservação.

Numa síntese retrospectiva ⁴, o ponto de partida para a questão do restauro foi a ‘Carta de Atenas’(1933). A esta seguiram-se as leis de 1939, mencionadas anteriormente:

n.1989: na qual organizou-se um instrumento passivo de vínculos voltado, predominantemente, para obras singularizadas;

e n.1437: onde há uma abordagem não da obra individualizada, mas sim em relação ao seu conjunto.

No pós-guerra, com os ‘Planos de Reconstrução’ efetivou-se apenas o limitado critério dos alinhamentos das fachadas. A noção de ‘re-saneamento conservador’ atuante até hoje, foi apresentada no ‘Encontro de Gubbio’, no início dos anos sessenta. A década de 1970 marcou-se pela ‘Segunda Carta Italiana do Restauro’(1972), identificando-se, em relação ao Centro Histórico, os vários tipos de ação de recuperação: restauro, re-saneamento, reestruturação⁵, manutenção. Houve, neste documento, um delineamento dos Centros Históricos como bens econômicos e não exclusivamente como bens histórico-culturais. Em 1977 aprovou-se lei sobre alojamento temporário para as famílias deslocadas para a efetivação do re-saneamento. Introduziu-se o conceito de manutenção da população nos locais re-saneados (contrário à prática em ação).

Em 1978 foram introduzidos os ‘Planos de Recuperação’, prevendo a individuação das zonas de recuperação dos imóveis e conjuntos edilícios e sua disciplina de atuação. Esta disciplina estendeu-se também à edificação privada.

Em 1985 estes Planos foram retomados numa nova lei cujas previsões de recuperação buscavam superar a ligação entre ‘recuperação / degradação / Centro Histórico’, objetivando-se considerar globalmente o fenômeno da degradação urbana. Acentuou-se uma tentativa de superação do contraste Centro Histórico – periferia visando-se uma requalificação urbana de caráter mais abrangente. A imposição sobre ‘conservação’ foi substituída pela ‘intervenção de revitalização’

Do ponto de vista ocupacional Florença destacava-se, nos anos setenta, como uma das cidades mais terciarizadas da Itália, e em tendência crescente. Setenta por cento de suas atividades eram desenvolvidas neste setor. Nas décadas de sessenta e setenta houve uma significativa ampliação territorial da cidade, ao mesmo tempo em que ocorreu um movimento de saída de indústrias em direção aos ‘Comunes’ vizinhos – dirigindo-se para lugares mais

⁵ De acordo com as ‘Normas Técnicas’ do PRG/93 ‘Re-saneamento Conservador’ refere-se a intervenções voltadas para a conservação do edifício “mediante um conjunto sistemático de obras de modo que, sobre a base de uma análise histórico-crítica e no respeito aos elementos tipológicos, formais e estruturais do organismo, consistam destinações de uso com estas compatíveis. Tais intervenções compreendem a consolidação, reativação e renovação dos elementos constitutivos do edifício, inserção de elementos acessórios e implantações requisitados por exigências de uso, e a eliminação de elementos estranhos ao edifício”. Restauro refere-se a “um conjunto sistemático de obras que, em bases de atenta análise histórico-crítica e no respeito aos elementos tipológicos, formais e estruturais do organismo ou do objeto de intervenção, consistam a conservação e, valorizando seus caracteres, tornem possível um uso compatível com suas características intrínsecas. Este tipo de intervenção prevê: a) o restauro de aspectos arquitetônicos, a reconstrução ‘filológica’ de partes do edifício eventualmente arruinadas ou demolidas; a conservação ou reativação do estabelecimento arquitetônico, distributivo ou organizacional original; a conservação ou reativação de espaços livres, incluindo-se aqueles

ambientes internos aos edifícios, ‘piazzali’, hortos, jardins, claustros, espaços arborizados e/ou áreas verdes; b) consolidação estática, com substituição de partes não recuperáveis, sem modificar a posição ou a cota de elementos estruturais, tais como paredes portantes internas ou externas, vigas e arcos, escadas, teto, com recuperação do manto de cobertura original; c) eliminação de anexos posteriores e partes incongruentes à implantação original e às ampliações orgânicas do edifício; d) inserção de elementos tecnológicos e higiênico-sanitários essenciais, respeitando normas precedentes”. ‘Reestruturação edilícia’, refere-se às intervenções “voltadas para a transformação de organismos edilícios mediante um conjunto sistemático de obras que possam torná-los, no todo ou em suas partes, diversos de seus precedentes. Tais intervenções compreendem a modificação de prospectos, abertura ou fechamento de vãos, reativação ou substituição de elementos constitutivos do edifício, eliminação, modificação ou inserção de novos elementos ou equipamentos, incluindo-se balcões, terraços, modificações das características de distribuição de um ou mais alojamentos, sem aumento dos volumes e alturas pré-existentes”

amplos e em condições mais favoráveis - provocando uma realocação de unidades produtivas.

Um dos relevantes momentos deste debate sobre o Centro Histórico, nos anos setenta, ocorreu por ocasião de um concurso (1971) para o projeto de sistematização da Universidade (situada, tradicionalmente, em locais diversos do Centro e então abrigando cerca de 30 mil alunos) para uma região entre 'Sesto Fiorentino' e Florença (indicada no PRG/62). Este projeto envolvia, em sua dimensão e importância para a cidade, a proposta de soluções abarcando todo o sistema territorial fiorentino. "Amalassunta", projeto vencedor (equipe: E. Detti, M. Zoppi, P. Sica, G. Fanelli, M. Massa e outros) desenvolveu uma análise do Centro Histórico, nela incluindo aspectos tipológicos e funcionais de seu tecido urbano. Considerando o tradicional papel da Universidade no núcleo da cidade, este projeto ali compreendia a manutenção de parte de suas atividades, as quais, congregando-se à proposta de restituição de atividades residenciais, viriam a estimular uma revitalização cultural e funcional do Centro.

Estas diretrizes de implantação sugeriam, politicamente, uma retomada de propostas do PRG/62: aliviar a saturação do Centro Histórico e fomentar estruturas e equipamentos na periferia, pressupondo-lhes um encadeamento de ações em várias escalas (regional, comunal e local). Este projeto foi a última tentativa de se desenhar a cidade como um todo. Embora vencedor, não foi executado e a nova Universidade, a partir de 1989, foi construída segundo uma concepção arquitetônica totalmente diversa daquela proposta.

A revisão do PRG como um todo, embora tenha sido um argumento constantemente presente nesta década, deu lugar a uma política de sistemática adoção de variantes a ele condicionadas.

A partir da segunda metade dos anos setenta ocorreram realizações políticas significativas para Florença, frutos de uma administração cujo lema era 'gestão e participação'. Buscou-se estabelecer novos modos de diálogo com os cidadãos, visando-se sua participação em questões públicas, do Plano e do desenvolvimento da cidade. As propostas e escolhas seriam verificadas a partir de conselhos e assembléias de bairro, rumo à elaboração de um programa de gestão pública. Respalhada por lei nacional, procedeu-se, em 1976, à eleição direta de 'Conselhos Circunscricionais'. A cidade foi dividida em quatorze regiões, cujos Conselhos teriam atuação consultiva e deliberativa, assim como a gestão de alguns serviços sociais locais. No Centro Histórico, nesta época, foram providenciadas regulamentações de tráfego em compatibilização com uma área crescente de uso exclusivo para pedestres.

No início da década de oitenta Florença contava com, aproximadamente, 470 mil habitantes. O turismo de massa desenvolvia-se crescentemente tendo registrado, em 1983, seis milhões de presenças (sendo 1/3 de italianos). Este turismo, contudo, não visava - e não visa até hoje - o patrimônio do Centro Histórico como um todo. Concentrava-se no eixo ligando 'Santa Maria Novella' - Duomo - 'Giardino di Boboli'

As atividades deste turismo, e sua necessária infra-estrutura, contribuíram para o

aumento da congestão do Centro. As funções comerciais nesta área foram condicionadas aos percursos privilegiados entre estes pontos focais mais valorizados. As áreas para pedestres, sendo ampliadas, visavam servir também à facilitação do deslocamento dos grupos deste turismo de massa ⁶. Os serviços de recepção se expandiram para atender as demandas do setor hoteleiro⁷. As residências de caráter permanente foram sendo comprimidas e substituídas por residências de caráter temporário. O favorecimento da distribuição de serviços e o incremento dos pólos hoteleiros nos pontos de acesso da cidade - destacando-se, dentre estes, a área da estação 'S. M. Novella' - foram agilizados neste período. Objeto de um processo de transformação dinamizado pós-enchente e que alterou radical e irreversivelmente sua composição tradicional. O Centro Histórico, nos anos oitenta, consolidou-se como o coração rico da cidade, símbolo de Florença contemporânea.

No que se refere às diretrizes da política urbana neste período, uma junta de centro-esquerda eleita no início da década encaminhou propostas referentes a:

revisão do PRG;

realização de Planos Setoriais voltados para:

melhorar a sistematização da Universidade no Centro Histórico

incrementar equipamentos de comércio, turismo e atividades culturais;

intervenções voltadas para a requalificação da imagem da cidade, com planos a curto e médio prazos. Nestes incluíam-se projetos coordenados de requalificação de bairros no Centro Histórico e também complexos de edifícios de propriedade pública fora do Centro. A 'cidade bela' tornou-se um objetivo político. Foram feitos estudos sobre a forma, volumes, cores e luzes na cidade.

Do ponto de vista administrativo, a experiência dos 'Conselhos de Quarteirão', iniciada nos anos setenta, sofreu certo empaldecimento. Arcando com o peso de uma inevitável burocratização - decorrente da descentralização do poder do 'Palazzo Vecchio' - as assembleias já não contavam com a afluência de público como nos seus primeiros tempos. Cabe notar, contudo, que sua importância foi determinante em programas de serviços sociais. Na década de oitenta marcou-se, em termos gerais, uma melhora nos equipamentos urbanos e na imagem da cidade.

No âmbito do debate sobre questões urbanas os anos oitenta marcaram a modificação de algumas teses. Com a diminuição do crescimento populacional (1981: aprox. 470 mil hab., 1991: aprox. 402 mil hab.), a defesa do sistema linear contínuo na planície - apontada no PRG/62 mas negada no processo real de urbanização da cidade - deu lugar aos projetos 'por partes'. Tendeu-se a abandonar o plano totalizante em prol de diretrizes voltadas para problemas e prazos delimitados. Esta abordagem recolocou o projeto urbano numa posição diversa daquela anterior, quando - em tese - seria acionado no âmbito dos planos particularizados, raramente executados.

⁶ Atualmente as áreas para pedestres são delineadas, grosso modo, pela ligação entre as principais praças: S. M. Novella, Duomo, S. Croce, Palazzo Pitti, Piazza di Castello.

⁷ 90% dos hotéis da cidade estão situados na área do Centro Histórico.

No período do pós-guerra até o final da década de 1980 promoveram-se transformações territoriais sem controles gerais. O único plano aprovado e não efetivado PRG/62 tornou-se uma referência pró-forma ao qual sucessivas alterações significavam discordâncias aprovadas caso a caso. Neste período o Centro Histórico assumiu um papel de mercadoria, enquanto lugar de destaque do turismo mundial. “A cidade passou a vender-se como ‘città d’arte’. promovendo uma sua deterioração cultural, coagindo-se a cristalizar suas características comerciais” (M. Massa).

Os Anos Noventa

No início dos anos noventa Florença registrava uma população de 402 mil residentes, com tendência à diminuição e envelhecimento. São previstos 363 mil habitantes para o ano 2001. Sua região intercomunal configura-se numa área metropolitana abarcando Prato, Pistóia, Sesto, Campi e Scandicci, com cerca de um milhão de habitantes. Em 1990 promoveu-se uma nova divisão do território comunal em cinco circunscrições (em substituição às antigas quatorze), com cerca de 80 mil habitantes cada.

Antes da apresentação da proposta de um novo PRG, o governo da cidade encaminhou a ‘Variante de Tutela dos Bens Culturais e Ambientais, de Adequação aos ‘Standards’ Urbanísticos e de Recuperação’, a qual foi aprovada pelo Conselho Comunal em 1991. Dentre os motivos desta antecipação figurava a necessidade da continuidade de salvaguarda de áreas estabelecidas no plano em vigor (PRG/62), cujos prazos de vínculos de tutela quanto aos seus usos estavam em vias de serem expirados.

Dentre as propostas desta variante citam-se:

descentramento de funções pesadas;
potencialização do transporte público;
programa de recuperação do Centro Histórico;
programa de requalificação da periferia, contendo a formação de novos centros;
tutela ambiental e paisagística das colinas e áreas de planície.

O Centro Histórico foi subdividido em 18 regiões de ‘recuperação sistemática’ a serem consideradas individualmente no estabelecimento de disciplinas de intervenção e uso, de edifício por edifício, diferindo, sob este aspecto, em relação aos planos anteriores para este núcleo. Estas áreas comportam projetos de recuperação de rede tecnológica (subterrânea) e recuperação estática de construções individualizadas. O patrimônio arquitetônico urbano foi dividido em grupos, diferenciados quanto às permissões de intervenções:

Centro Histórico e Centros Históricos Menores (da região);
Edifícios e complexos de particular interesse histórico, artístico e documentário existentes nas zonas agrícolas;
Tecido urbano realizado entre a segunda metade do séc. XIX e primeiras décadas do séc. XX;

Núcleos recentes com particular interesse documentário, por motivo tipológico, arquitetônico ou de contexto no tecido urbano.

As atividades produtivas admissíveis no Centro Histórico são:

- a. atividades artesanais de serviço, compatíveis com a residência, não poluentes e não ruidosas;
- b. atividades comerciais, com exclusão dos supermercados e shopping centers;
- c. atividades turísticas, sendo proibido novos hotéis;
- d. atividades administrativas, conforme previsto no PRG vigente.

Os edifícios, complexos e obras urbanas de particular interesse histórico e artístico são discriminados individualmente. Esta variante reafirma a problemática situação do Centro Histórico, sujeito a um processo de exploração de suas rendas por décadas a fio, saturando-o de funções e comercializando-o num turismo que mitifica sua Arte e Arquitetura. Este processo tem correspondido a uma transformação dos edifícios, modificados em seus espaços e funções e mantidos no seu invólucro exterior ⁸

Dando continuidade às diretrizes previamente estabelecidas foi apresentado, em 1993, um novo PRG ao 'Conselho Comunal'. Neste, as intervenções referentes ao Centro Histórico seguem as diretrizes da Variante de 1992, mantendo-se a discriminação edifício por edifício.

Em síntese, são especificadas as possíveis intervenções edilícias para as seguintes categorias:

edifícios tombados pela lei 1089 de 1939;

edifícios de particular interesse documentário e ambiental que constituem, em grande escala, o tecido histórico;

jardins e áreas livres de interesse histórico-artístico tombados pela lei 1089/1939;

edifícios tipologicamente relevantes, tidos como 'pontos nodais' dos tecidos históricos e consolidados da cidade;

edifícios realizados em época sucessiva à da formação de seu tecido edilício e compatíveis com este;

edifícios realizados em época sucessiva à da formação de seu tecido edilício e incompatíveis com este;

edifícios e complexos de quarteirão com particular interesse tipológico e documentário.

Esta disciplina tem sido criticada quanto ao seu método de controle de transformações para o Centro Histórico, por não definir precisamente a relação entre os tipos de edifícios individualizados e os usos a estes compatíveis. A discussão pública decorrente desta oposição acabou por suspender esta disciplina. Deverá ser retomada em Variante a ser aprovada dois anos após a adoção do novo plano, por volta de 1997, conforme andamento de seu trâmite burocrático e político.

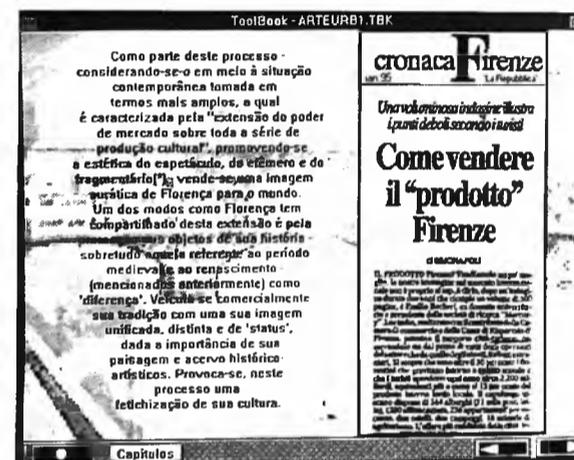


⁸ Nos últimos dez anos – como uma ordem de grandeza dos valores imobiliários no Centro – cabe apontar que o metro quadrado de um apartamento tem variado de 2 mil dólares (em condição regular) a 4 mil dólares (quando reestruturado). Concomitantemente a estes altos preços ocorre, nesta região, uma diminuição dos domicílios disponíveis aos italianos residentes, como contra-resposta a uma política de habitação de proteção ao inquilinato – 'Lei do Equo Canone' – que tutela prazos e preços de aluguéis. Há preferência por residentes temporários (estudantes, estrangeiros, extra-comunitários), com os quais são firmando contratos mais caros e por menores prazos em relação àqueles que, por lei, seriam destinados a residentes permanentes. Há dois anos promoveram-se alterações desta legislação procurando-se reativar o livre-mercado de modo a inverter esta tendência.

O início da cisão entre centro e periferia, disparada a partir de 'Florença capital'⁹, assinalou, ao mesmo tempo, os primórdios da categorização como 'Centro Histórico' para a antiga área intra-muros da cidade, e sua subsequente 'problematização'. Esta área passou a ser considerada como o núcleo representando a identidade da cidade, sendo portadora de seu estratificado lastro de memória e contrastante, nestes termos, com a produção de sua região de entorno. O cuidado com sua salvaguarda, inicialmente voltada para monumentos isolados, passou àquela contextual, do 'tecido histórico', visando-se garantir sua integridade física. Objeto de um enfoque analítico, este núcleo foi dissecado em sua tipologia, desenvolvida para seus edifícios, ruas, praças, jardins, assim como para técnicas, estruturas e materiais construtivos. Foram estabelecidos critérios de intervenção para tais tipos, objetivando-se, em tese, calibrar sua preservação e os usos destes espaços, de modo que fossem compatíveis com sua estruturação histórica.

O Centro Histórico, atualmente, é tencionado, por um lado, pela salvaguarda de sua paisagem urbana e, por outro, pela erosão desta. Esta erosão é motivada por um processo econômico que o comodifica, provocando-lhe descaracterização cultural, desgaste social e especulação do valor de seu solo urbano e de seu capital artístico e simbólico.

Esta diretriz atual da cidade, voltada predominantemente para o turismo de massa promovido em relação ao seu patrimônio histórico, faz-se ressentir na escassez de investimentos em suas expressões artísticas contemporâneas, dentre estas a arte pública. Tal desinteresse é uma opção econômico-cultural. Na década de 1980, Florença foi classificada dentre as cidades toscanas de menor investimento em atividades e produções culturais (em relação ao seu número de habitantes e à massa global do balanço dos entes públicos)¹⁰.



Sobre Obras de Arte Pública

As recentes obras de arte pública em Florença são, predominantemente, temporárias, trabalhando com a dimensão simbólica dos lugares sem alterar fisicamente seus espaços construídos. São esporádicas e motivadas pela iniciativa privada, assumindo, em função dos interesses desta, papéis distintos.

Na sua utilização como um instrumento comercial cita-se a obra de Yoko Ono: 'Lighting Pieces'. Foi financiada pela 'Pitti Uomo', uma das feiras internacionais de moda fiorentina (setor representativo de uma das maiores indústrias da cidade). Consistiu na apresentação noturna de três grandes projeções fotográficas (slides), expostas uma a cada dia da feira (13-14 -15 jan.95), em diferentes locais: "Fortezza da Basso", 'Piazza della Repubblica' e 'Lungarno Acciaiolli' (próximo à 'Ponte Vecchio'). Do ponto de vista urbano estas imagens - da chama de um palito de fósforo - não trabalharam uma relação com a arquitetura que não aquela de tratá-la como

⁹ Dentre as mudanças mais significativas de Florença ocorridas no século XIX destaca-se sua promoção à capital do Reino da Itália, ocorrida em 1864. Praticamente imóvel desde o século XVI, a adequação da cidade às novas funções administrativas provocou-lhe profundas transformações. A efetivação de um plano para a cidade foi facilitado, em termos legais, por uma então recente lei sobre expropriação de bens privados e eclesiásticos, se considerados de 'utilidade pública'. Foram promovidas reformas em várias edificações para fins de uso do governo, inserção de novos bairros, alargamento de ruas e intervenções em praças. Os muros da cidade foram abatidos e em seu traçado foram criadas grandes avenidas ligando a cidade antiga à nova expansão. Com a queda dos muros iniciou-se a distinção entre centro e periferia. Segundo Fanelli, "o fato mais relevante do plano é a evidente concepção da expansão urbana como tabuleiro indiferenciado e puramente residencial e, assim, como 'periferia'". In: Firenze.

¹⁰ BUIATTI, Eva., *La città desumana*. In: *La città, il tempo, il lavoro - per una critica del caso Firenze*.

anteparo. Sua concepção, neste sentido, mostrou-se à margem de significativos aspectos da arte urbana contemporânea, sobretudo aqueles relativos à especificidade histórica e social da obra em relação ao seu lugar de ocorrência.

Contrariamente a esta abordagem dissociada do ambiente urbano, a obra 'Arnó 89' buscou trabalhar relações de reciprocidade entre a intenção da obra e os espaços nela envolvidos. Foi comissionada pelo 'Instituto Francês de Cultura' como um elogio aos 200 anos da Revolução Francesa. O evento foi realizado no trecho entre a "Ponte A. Vespuccio" e a 'Ponte alla Carraia' abarcando a 'Piazza di Ognissanti' (sede do Instituto), 'Piazza di Cestello' (frontal a esta, do outro lado do rio) e 'Pescaia di S. Rosa' (barreira no leito do rio Arno). Marcos cenográficos, esculturas flutuantes, apresentações de música e teatro (em ambas as praças, concomitantemente) e efeitos pirotécnicos nas águas foram parte do caráter comemorativo desta obra.

Cabe destacar com maior interesse, duas obras de arte pública caracterizadas como manifestação cultural local. Ambas foram realizações coletivas de moradores e organizadas pelo artista residente Mario Mariotti: 'Piazza della Palla' que ocorreu em 1980, na 'Piazza di S. Spirito' (a qual sedia igreja de mesmo nome, com projeto de Brunelleschi) e 'Polittico di San Giovanni' em 1991, no rio Arno. Ambas mostraram-se como uma prática de socialização do imaginário artístico de seus participantes na feitura destas obras, adensando a carga significativa de seus espaços de ocorrência. Realizaram-se fora do circuito turístico da arte e, tirando partido desta posição 'lateral' abriram espaço à afirmação deste modo de expressão artística de Florença contemporânea.

Durante os meses de duração de 'Piazza della Palla' (julho a setembro de 1980), foram criados novos jogos e atividades de caráter lúdico com as crianças moradoras em 'S. Spirito' remetendo-se à tradição de jogos com bola ('palla') nesta praça, durante a época dos Medici. O escudo desta família foi reinterpretado no desenho de dois pequenos palcos, nos quais foram executadas, periodicamente, performances teatrais, concertos, apresentações de dança e poesia. Seu encerramento consistiu de um 'concurso' de propostas para a fachada da igreja de 'S. Spirito', aberto aos interessados, e a ser apresentado via projeção de slides, em escala 1:1, no local. Associadas às imagens de propostas historicamente datadas, foram projetadas dezenas de outras realizadas pelos moradores.

Esta obra foi feita numa época em que as manifestações de arte pública em Florença eram raras e de caráter individual. Ela destaca-se, neste sentido, sendo uma expressão urbana então inédita. Um seu registro fotográfico, contendo todas as variantes criadas, está em permanente exposição num dos cafés do local.

'Polittico di San Giovanni - dalla pescaia di S. Rosa agli Uffizi, esposizione fluida di frammenti contemporanei' foi realizada no dia 24 de junho de 1991, dia de



'San Giovanni' patrono da cidade. 'Polittico' significa um quadro feito de várias partes (ex. tríptico: três partes). Envolvendo uma crítica da precária situação da arte atual na cidade (ênfase no campo das artes plásticas), o sentido desta obra foi o de portar artistas contemporâneos até a 'Galleria degli Uffizi' por via d'água, considerando esta última como elemento simbólico da renovação (a purificação batismal). Seu desenvolvimento envolveu a crítica dos ambientes conservadores da cidade. Sob este propósito escreveu Mario Mariotti, seu ideador: "a cidade está sempre na posição instável entre ser à medida do homem e tornar-se à medida do anão. A sua maior invenção foi o uso dos pintores como mercadoria de troca. A mais mesquinha é o viver da renda dos seus pintores mortos. Sem arriscar mais nada"

O sentido estético desta obra derivou-se de uma situação urbana – a atual relação entre arte e cidade –, particularizada histórica e geograficamente, apresentando uma singular qualificação quanto à sua especificidade em relação ao seu lugar de ocorrência. Seu êxito enquanto arte pública, a despeito da sua não formação geométrica final do 'Polittico', desdobrou-se em vários níveis de significação:

reforça seu teor crítico; a sua feitura, trabalhando com aspectos característicos da cultura fiorentina: o caráter artesanal; o Rio como centro de manifestações públicas (remetendo-se aos séculos XVI e XVII); o uso das canoas; a reverência religiosa.

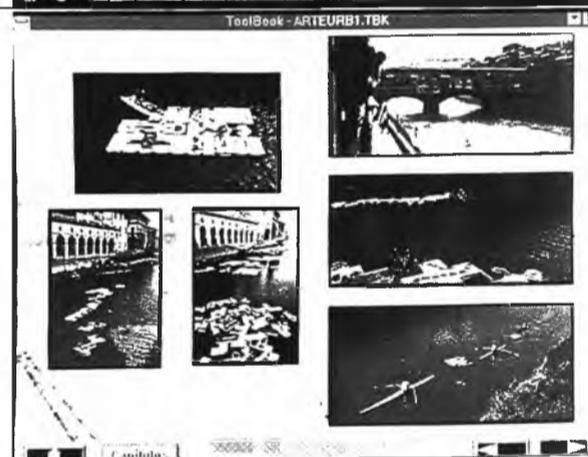
Sua existência, de um lado, expôs a atual tendência de Florença quanto à escassa atenção à produção da sua arte plástica atual; de outro lado atualizou de modo significativo a expressão da cidade enquanto arte urbana contemporânea.



Considerações finais

Neste período do pós-guerra acentuou-se para Florença a cisão entre 'città d'arte' e 'cidade contemporânea'. Novas formas de lucro associaram-se à sua impostação como 'città d'arte' na ordem do consumo de massa. Seu Centro Histórico tornou-se um posto privilegiado na estratégia de acumulação de capital da cidade. Internamente à 'città d'arte' promoveu-se ainda um segundo nível de cesura, em torno de seu núcleo arquitetônico de maior prestígio. Configurado num grande eixo urbano, as áreas nele envolvidas são hoje, locais de 'passagem', com alta rotatividade. Nesse movimento, 'Florença contemporânea' tem potencializado tanto quanto possível o desfrute da sua excepcional dotação artístico-cultural, como um patrimônio rentável e, embora vulnerável, tratado como sendo praticamente inesgotável ¹¹

Nesse contexto, o apoio à arte contemporânea tem sido minimizado, incluindo-se nesta, a arte urbana. Não obstante, o Centro Histórico tem sediado, nestes últimos anos, intervenções artísticas de caráter coletivo, que, embora esporádicas, destacam-se quanto à sua especificidade estética local. A importância cultural destas manifestações, do ponto de vista focado neste estudo, desdobra-se qualitativamente ao mostrarem, através da arte na cidade, a atual diretriz de tratamento da cidade para com sua arte.



¹¹ Do ponto de vista do seu patrimônio artístico é elucidativo apontar que em Florença estima-se que apenas 10% de suas obras catalogadas estão expostas ao público.

Bibliografia

BECCASTINI, Stefano; CECCHI, Renato. *La città, il tempo, il lavoro. Per una critica del caso Firenze*. Firenze, Tosca, 1990.

BOGGIANO, A.; FORESI, R.; SICA, P.; ZOPPI, M. *Firenze: la questione urbanística. Scritti e Contributi 1945 - 1975*. Firenze, Sansoni, 1982.

CARNIANI, Mario. PAOLETTI, Paolo. *Firenze Guerra & Alluvione*. Firenze, Becocci, 1992.

CERVELLATI, Pier Luigi. *La città bela. Il recupero dell'ambiente urbano*. Bologna, Il Mulino, 1991.

CLEMENTE, Carlo; INNOCENTI, Raimondo, orgs. *La formazione del nuovo piano di Firenze*. Milano, FrancoAngeli, 1994.

COLI, Mary; GIOVANNINI, Paolo. *L'Espansione della città. Il caso di Firenze dopo l'Ottocento: i viali*. Firenze, Alinea, 1984.

Comune di Firenze / Assessorato ass'Urbanistica
Piano Regolatore Generale 1993 - Variante Generale ao PRG 1962. Norme Tecniche di Attuazione.
.. Piano Regolatore Generale PRG'92
a. Quaderno N.1: Variante di Tutela dei Beni Culturali e Ambientali di Adeguamento degli Standards e di Recupero
b. Quaderno N.2: Piano di Edilizia Economica e Popolare '91
c. Quaderno N.3: I Contenuti Essenziali
.. Seminário: *Firenze città d'arte e città contemporanea - economia e sviluppo*. 26-27 de janeiro de 1990.

FANELLI, Giovanni. *Firenze Architettura e Città*. Firenze, Vallecchi, 1973.

_____. *Firenze*. Coleção: 'Le Città nella Storia d'Italia'. Roma, Laterza, 1993.

LOMBARDI, Franco. *Città Storiche Urbanística e Turismo. Venezia e Firenze*. Firenze, Mercury, 1992.

MARIOTTI, Mario. *Polittico di San Giovanni*. Firenze, Artificio, 1993.

_____. *Arnó 89. San Geminiano, Nidiaci*, 1990.

_____. *Piazza di S. Spirito*. Firenze, Fratelli Alinari, 1981.

MASSA, Marco. *Firenze - Grandi Progetti e Politica Urbanística*. Milano, FrancoAngeli, 1988.

Paesaggio Urbano. N. 2'93, março-abril. Bologna, Maggiore, 1993.

PALMA, Giuseppe. *L'intervento dello Stato nel settore artistico: analise della situazione italiana del 1945 al 1982*. Torino, G. Giappichelli, 1986.

PAPAFAVA, Francesco. *Introduzione al nuovo piano regolatore*. Firenze, Papafava, 1993.

Regione Toscana. Giunta Regionale. Dipartimento dell'Assetto del Territorio. *I Centri Storici*. Atti del I Incontro regionale. Firenze, 8 de junho de 1974.

RICCI, Renzo. *I prezzi delle aree edificabili a Firenze*. Firenze, Le Monnier, 1979.

ROMBY, Giuseppina, C.; MICALI, Anna Fantozzi; ROSELLI, Piero. *Firenze tra Passato e Futuro. Quale Centro Storico?* (cópia - Università degli Studi di Firenze - Biblioteca del Dipartimento di Urbanística).

SERRA, Joselita Raspi, org. *Il Concetto di Centro Storico*. Milano, Angelo Guerini, 1990.

SORRENTINO, Carlo. *Firenze: Futuro Passato. Eterogeneità Sociale e Processo Politico dal Dopoguerra ad Oggi*. Firenze, Il Campo, 1990.

Università degli Studi di Firenze. Istituto di Ricerca Territoriale e Urbana - Istituto di Urbanística. *Firenze: politica urbanística e grandi progetti*. Atti del Seminario, 2-3 de abril de 1987.

L'Urbanística, n.39, outubro de 1963. Roma Istituto Nazionale di Urbanística.

VENUTI, Giuseppe Campos; COSTA, PierLuigi; PIAZZA, Luciano; REALI, Odoardo, orgs. Firenze - *Per una Urbanística della Qualità*. Venezia, Marsilio, 1985.

VENUTI, Giuseppe Campos; OLIVA, Federico. *Cinquant'anni di Urbanística in Italia 1942-1992*. Roma, Laterza, 1993.

ZOPPI, Mariela. *Firenze e l'Urbanística: la Ricerca del Piano*. Roma, Edizione delle Autonomie, 1982.

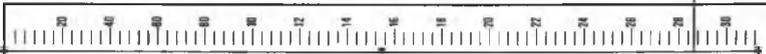
Artigo baseado em trabalho de pós-doutorado junto à "Universitá degli Studi di Firenze" Itália.

Walter Naime Filho Aluno de
Mestrado
FAUUSP

computador:
computador: auxílio
ou obstáculo na
produção gráfica do
arquiteto

computador: auxílio ou obstáculo na produção gráfica do arquiteto

computador:
auxílio ou
obstáculo na
produção gráfica do
arquiteto



Resumo

Nesse trabalho buscamos identificar algumas questões que devem ser consideradas na utilização de microcomputadores como ferramentas de trabalho na produção gráfica de arquitetos, pois não podemos esquecer que um objeto tridimensional no espaço pode ser interpretado pelo observador com diversas "percepções visuais" diferentes, decorrentes da diversificação de sua representação com auxílio do computador.

Abstract

Actually many architects designers are using computer graphic tools to present their job to costumers. Its is important to say that there many ways to represent 3d models by the computer tecniques, and each one of them can cause a diferent "visual perception" of a unique 3d model. In this work, we are trying to get clear some questions about how computer graphic can really improve the quality in architects job, because we belive that sometimes its does not.

Key Words

Computação Gráfica, Compugrafia, Desenho auxiliado por computador, CAD, Arquiteto e o Computador



introdução

introdução

Percebemos claramente que o microcomputador passou a fazer parte do cotidiano de escritórios de arquitetura. Esse processo não aconteceu rapidamente e seguiu uma certa sequência de acontecimentos descritos abaixo:

No Brasil, os microcomputadores já vinham sendo utilizados desde 1986, porém com finalidades administrativas como: controle de estoque, cadastro de clientes, mala direta, planilhas de cálculos e outros. Não se tinham noção de como os microcomputadores poderiam auxiliar, e muito, a produção gráfica do escritório, o que ocorre normalmente nos dias atuais.

Os primeiros profissionais que apresentavam interesse em CAD (computer aided design), na maioria das vezes o faziam motivados pela curiosidade sobre essa nova ferramenta de trabalho, e quase sempre se decepcionavam, pois se deparavam com equipamentos demasiadamente lentos, monitores de vídeo monocromáticos e de baixa resolução de imagem; utilização de teclas para movimentação do cursor na tela (não existia mouse), custo elevado etc.

Hoje temos uma outra realidade, tais problemas que dificultavam a vida dos arquitetos há poucos anos atrás já foram superados e surgiram novos problemas a serem solucionados.

O profissional ou estudante de arquitetura que quer utilizar a informática como instrumento de trabalho se encontrará inicialmente perplexo com o grande número de equipamentos e programas disponíveis no mercado; também é exagerada a quantidade de escolas e material didático sobre o assunto.

Notamos com frequência, a partir do convívio com esses profissionais, que existe uma grande preocupação com a necessidade de se atualizar profissionalmente, fazendo com que os mesmos rapidamente comprem um computador, matriculem-se imediatamente em cursos, comecem a comprar livros com a intenção de "correr atrás do prejuízo"

Nessa grande corrida para dominar o assunto é que muitos profissionais se esquecem que são "arquitetos" e não "técnicos em informática". O envolvimento com o assunto é tão intenso e contagiante que às vezes desgasta a capacidade intelectual, ou seja parece que se aprendem coisas novas em sobreposição as coisas antigas já assimiladas.

Para exemplificar melhor o conteúdo do parágrafo anterior, vamos citar um exemplo:

O profissional quer apresentar um projeto para um cliente de maneira a impressioná-lo. Seu objetivo portanto está traçado: "Entregar uma Perspectiva quase realista impressa por um plotter colorido tamanho A1"

Para alcançar seu alvo ele gasta dinheiro, tempo, finais de semana, horas de estar em família para realizar cursos, comprar e ler manuais de programas como Autocad, 3D Studio, Topas, Animator, 3D Home, Microstation, Photo Styler, Corel Draw e muitos outros. Se alguma pessoa conhecida ainda comentar sobre um outro software interessante, é provável que o referido profissional se matricule num curso sobre esse software.

Essa "febre" de se informatizar rapidamente traz consequências desastrosas, pois ao final dessa corrida, é quase certo que o Produto Final (aquela perspectiva tamanho A1) esteja realizado com grande perfeição técnica do ponto de vista computacional, porém o projeto em si pode estar com nível técnico muito baixo do ponto de vista arquitetônico, ou a imagem final pode estar com uma qualidade visual medíocre do ponto de vista de regras de composição e de "boa forma"

Isso tudo ocorre devido a má distribuição do tempo na produção do referido arquiteto: Muito tempo gasto na tarefa de "produzir no computador" e pouco tempo gasto na tarefa de "analisar se o que foi produzido no computador é realmente um projeto bom e bem apresentado"

Nesse trabalho entregue à disciplina de pós graduação da FAUUSP - AUT 843 ("A imagem e a representação"), buscamos realizar um estudo de início ao fim da atividade de representação de objetos tridimensionais através do computador, explorando seus recursos, e suas maneiras de representação gráfica, na intenção de traçar comentários sobre o assunto.

metodologia

metologia

metologia
polotem

A partir de uma bibliografia de embasamento, foi escolhida uma dissertação de mestrado da Fausp: “Princípios da Gestalt na organização da forma” – Vera Pallamim, 1985.

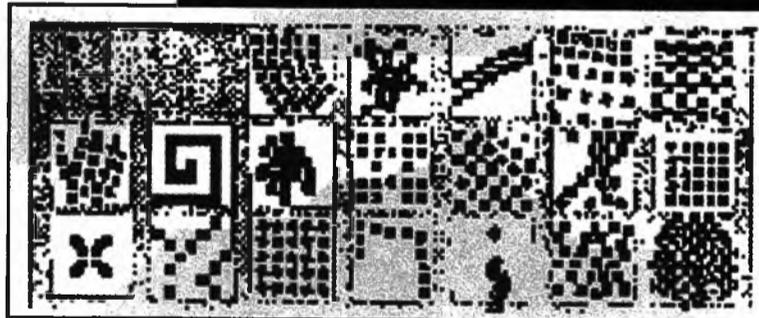
Nessa dissertação a autora coloca de maneira didática para uma classe os princípios da “boa forma” utilizando exercícios com figuras geométricas num plano de formato quadrado prédefinido, por exemplo:

Os alunos recebem 20 pequenos círculos de papel preto recortado e um quadrado branco onde esses círculos devem ser arranjados e colados. Os resultados depois são observados e é feita uma votação na classe sobre quais são os arranjos de melhor qualidade visual. Após a votação os arranjos selecionados são analisados segundo os princípios da GESTALT, a fim de se comprovar na teoria o que já foi confirmado na prática.

O mesmo tipo de exercícios se repete com quadrados, triângulos, linhas, pontos separadamente e por fim misturados, sempre com a intenção de se verificar as melhores composições e o porque de serem as melhores, segundo critérios da teoria da GESTALT sobre composição e percepção visual.

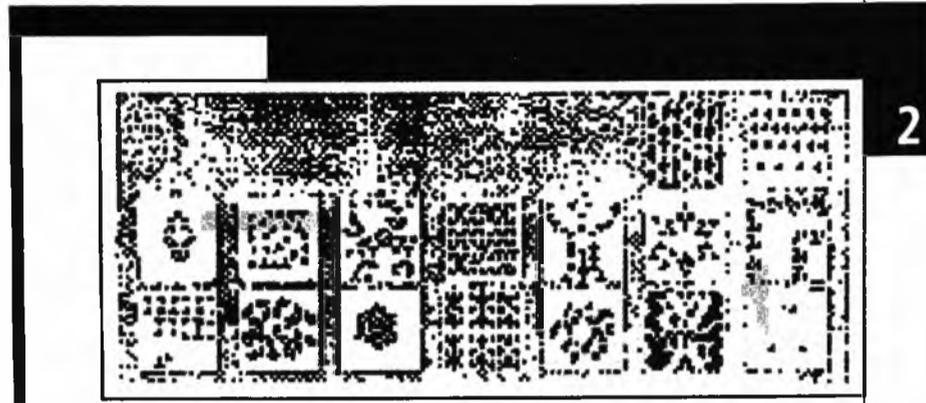
Colocamos a seguir o produto final realizado pelos alunos, conforme ilustrado na referida dissertação:

Na ilustração 1 são apresentadas várias opções diferentes de possíveis arranjos, utilizando-se 20 quadrados de papel preto sobre um fundo quadrado branco.

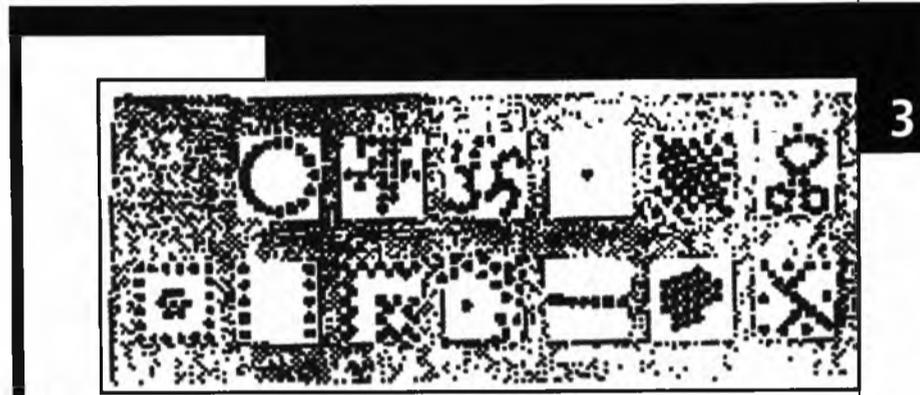


1

Na ilustração 2 são apresentadas várias opções diferentes de possíveis arranjos, utilizando-se 20 triângulos de papel preto sobre um fundo quadrado branco.



Na ilustração 3 são apresentadas várias opções diferentes de possíveis arranjos, utilizando-se 20 círculos de papel preto sobre um fundo quadrado branco.



Utilizando o mesmo raciocínio da referida dissertação de mestrado, trocamos os objetos bidimensionais (círculos, quadrados e triângulos) por objetos tridimensionais modelados no computador (esferas, cubos e pirâmides); e a partir desses geramos grupos de objetos organizados em 5 fileiras, 5 colunas e 5 níveis obtendo assim um arranjo volumétrico.

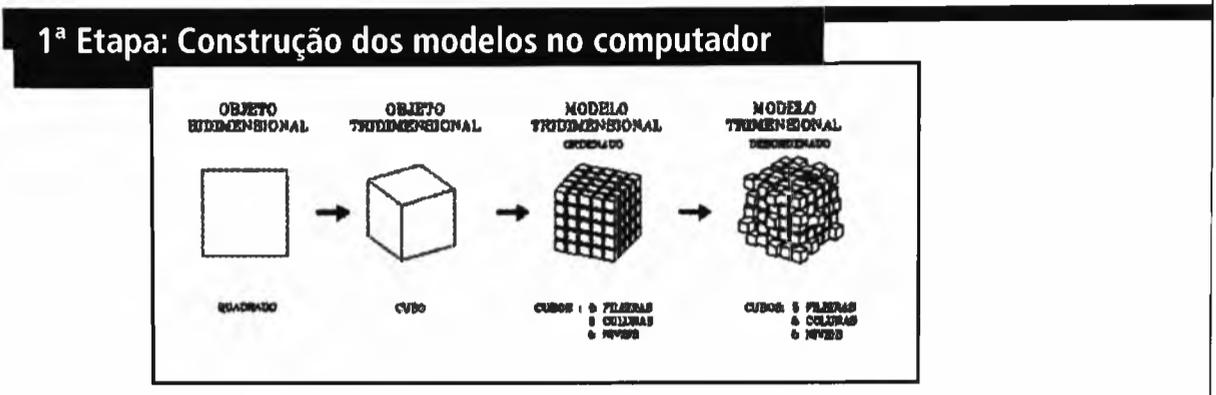
Esses arranjos foram representados "bidimensionalmente" por várias perspectivas geradas pelo computador alternando-se:

O posicionamento de cada objeto integrante do arranjo

O ponto de vista do observador

A definição gráfica dos objetos (só linhas, só faces, e faces sombreadas).

Para exemplificar melhor a metodologia utilizada na geração das imagens desse relatório, temos o seguinte diagrama abaixo:



O mesmo procedimento foi realizado com o triângulo e o círculo.

2ª Etapa: Geração das imagens bidimensionais representativas de modelos tridimensionais, através dos recursos do computador

À partir de um mesmo modelo tridimensional são gerados 4 quadros distintos alterando-se a posição do observador em relação ao modelo.

Em cada quadro são geradas 4 imagens distintas, alterando-se a posição dos objetos que compõem o modelo e também o tipo de representação gráfica desse objetos:

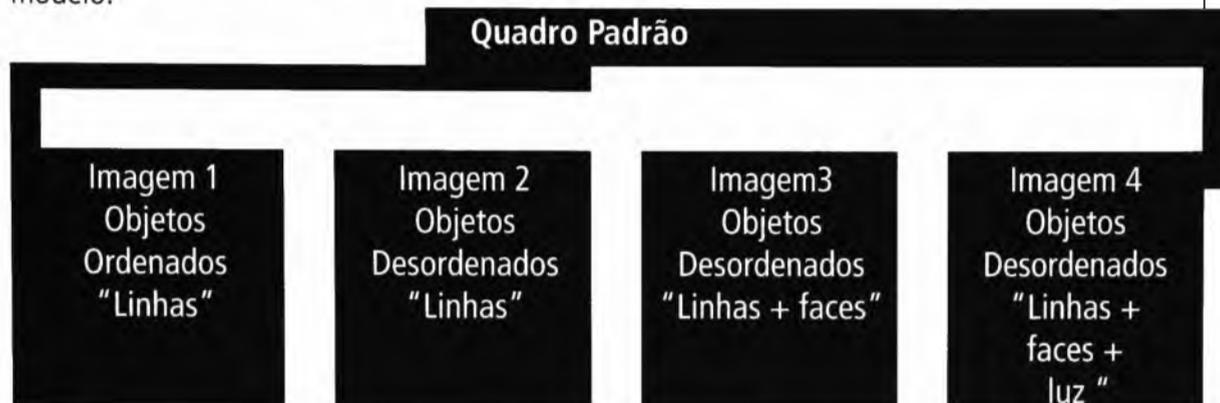
Linhas	Linhas e faces	Linhas, faces e luz
--------	----------------	---------------------



O mesmo esquema se repete para modelos com: Pirâmides e Esferas

Portanto, foram geradas um total de 48 imagens diferentes, agrupadas em 12 quadros, à partir de 3 modelos distintos (CUBOS, PIRÂMIDES e ESFERAS).

Cada quadro que será apresentado nesse relatório está organizado de acordo com o seguinte modelo:



- 1 Mostrar como o computador é uma preciosa ferramenta de trabalho, pois auxilia o arquiteto em sua produção gráfica, tanto na construção de modelos tridimensionais com rapidez, como também na geração de imagens representativas desses modelos.

2 Ilustrar a grande variedade de recursos oferecidos pelo computador na geração de imagens, como por exemplo:

Representação só com linhas

Representação com linhas e faces

Representação com linhas, faces e iluminação do modelo

Essas 3 primeiras serão apresentadas nesse relatório, porém existem mais recursos que podem ser utilizados para gerar diferentes imagens a partir de um mesmo modelo tridimensional, são eles:

Alteração do posicionamento dos objetos que compõem o modelo

Alteração do ponto vista do observador em relação ao modelo

Alteração da cor dos objetos no modelo

Alteração das texturas dos objetos no modelo

Alteração da posição e especificação dos pontos de luz incidentes no modelo

Alteração do fundo, ou ambiente, onde o modelo está inserido

Alteração do tempo de exposição da imagem (animação por computador)

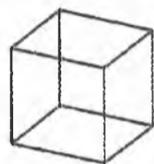
Possibilidade de fazer o observador virtualmente "caminhar" pelo modelo

3 Alertar para o Perigo que o profissional corre ao utilizar o computador, pois ele pode ficar "fascinado" com o grande número de recursos; a facilidade de alteração do modelo e a rapidez na geração de imagens. Isso pode levá-lo a perda do senso crítico sobre as imagens que produz ou sobre a qualidade arquitetônica do projeto que está criando.

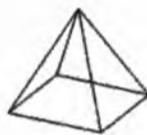
A seguir apresentaremos as imagens geradas a partir dos modelos tridimensionais criados para esse relatório.

Apesar do tamanho reduzido, é fundamental que o leitor atente para cada imagem isoladamente, de modo a verificar o fato que: Um mesmo modelo pode ser "percebido" visualmente de diferentes maneiras, devido a alteração de sua forma de representação (linhas, faces, luzes).

Apresentação dos objetos tridimensionais



cubo

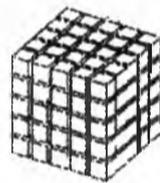


pirâmide

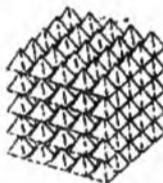


esfera

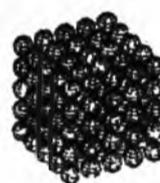
Apresentação dos modelos tridimensionais



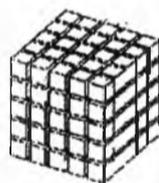
cubos: arranjo ordenado



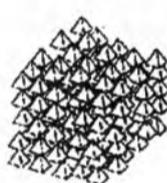
pirâmides: arranjo ordenado



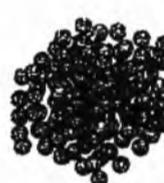
esferas: arranjo ordenado



cubos: arranjo desordenado



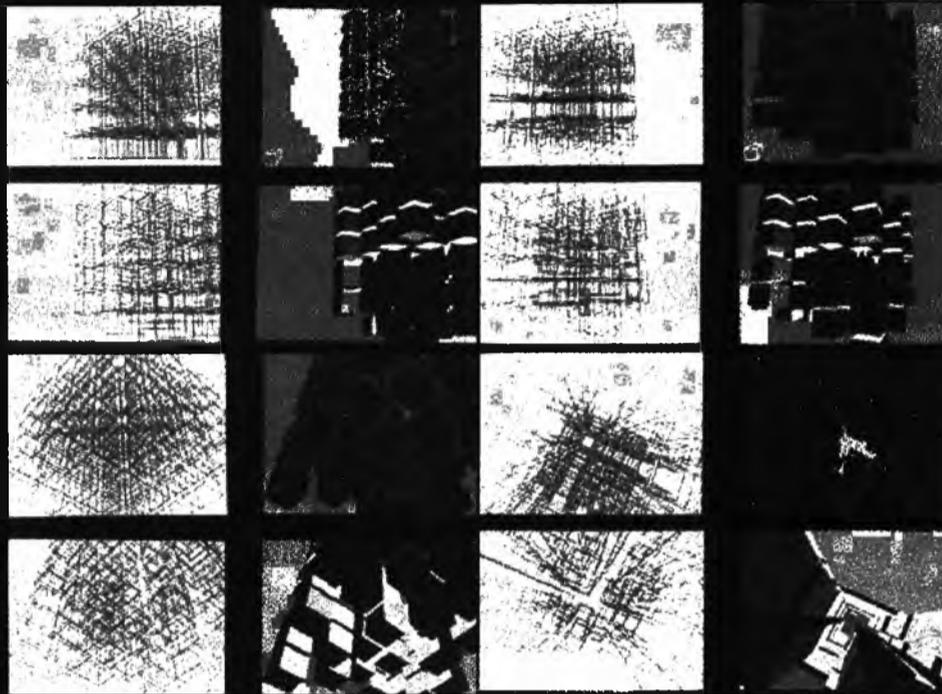
pirâmides: arranjo desordenado



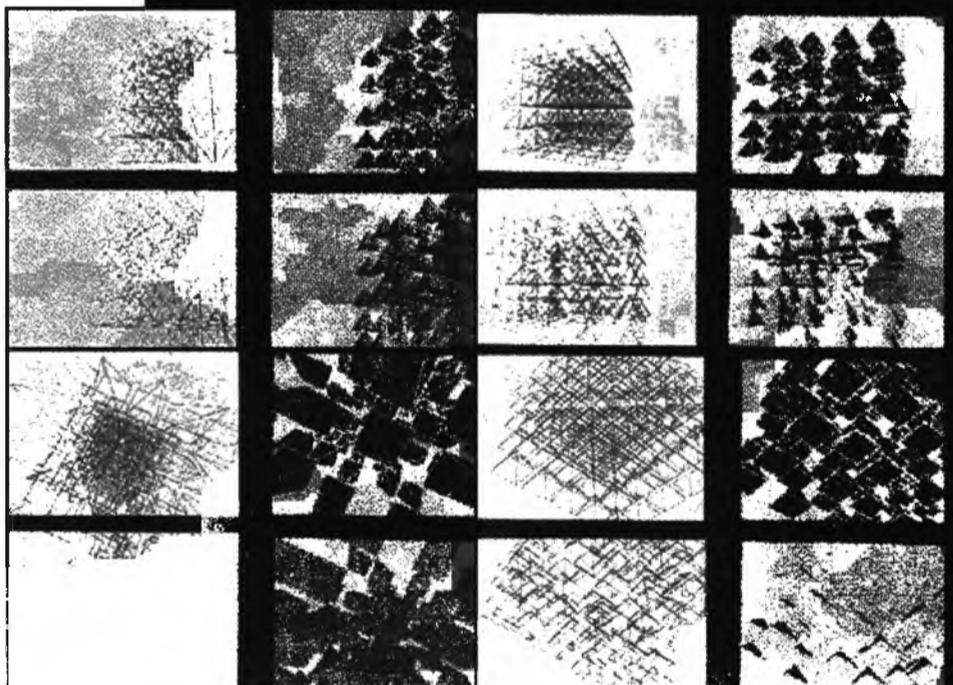
esferas: arranjo desordenado

Diferentes representações do modelo com cubos

Se atentarmos para cada imagem isoladamente, poderemos perceber que um mesmo modelo nos passa "mensagens visuais" diferentes.



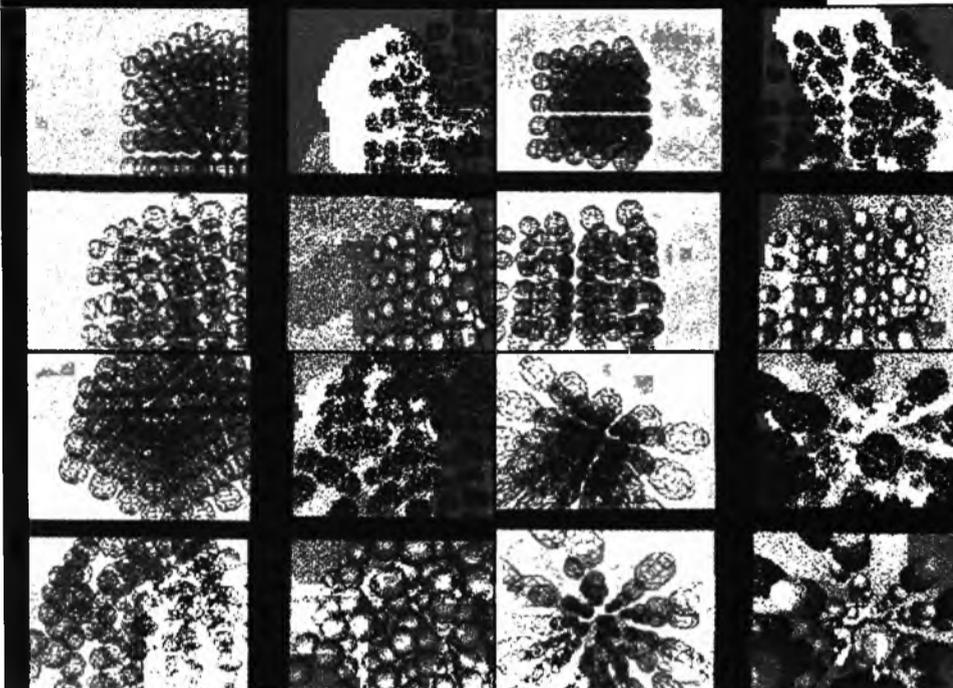
Diferentes representações do modelo com pirâmides



Cabe ao profissional arquiteto ter a sensibilidade para julgar qual ou quais imagens são as mais indicadas para representar seu modelo tridimensional.

Diferentes representações do modelo com esferas

O arquiteto, que se utiliza do computador para sua produção gráfica, deve dominar as técnicas de informática, mas isso não é o suficiente. Deve também ter em mente qual a "mensagem visual" que o observador irá receber ao apreciar uma imagem gerada no computador.



apresentação de imagens geradas por computador

apresentação de imagens geradas por

com

robustqmo

Selecionamos a seguir algumas imagens coletadas em diversas fontes e diversos autores com o objetivo de ilustrar como o computador vem sendo utilizado para produzir imagens, perspectivas, enfim representações de modelos arquitetônicos.

Nessa seleção de imagens poderemos notar, se observarmos atentamente, que todas são interessantes de serem apreciadas como ilustrações, porém devemos sempre analisar com "olhar" profissional de arquiteto. Logo se tornará evidente quais dessas imagens trazem consigo uma "mensagem visual" satisfatória do modelo tridimensional que representam.

Pode-se afirmar que o número de recursos utilizados na geração de uma imagem não garante que ela seja de boa qualidade, ou mesmo que ela represente com clareza o modelo do qual foi gerada.

Por exemplo: uma representação executada só com linhas pode ser muito melhor do que outra com faces, cores, iluminação e texturas.

O que importa não é dominar as técnicas e recursos oferecidos pelo computador e sim saber colocá-las a serviço dos objetivos aos quais se quer chegar, ou seja:

Criar imagens que façam o observador "perceber visualmente" o modelo tridimensional da maneira como o arquiteto planejou que acontecesse.

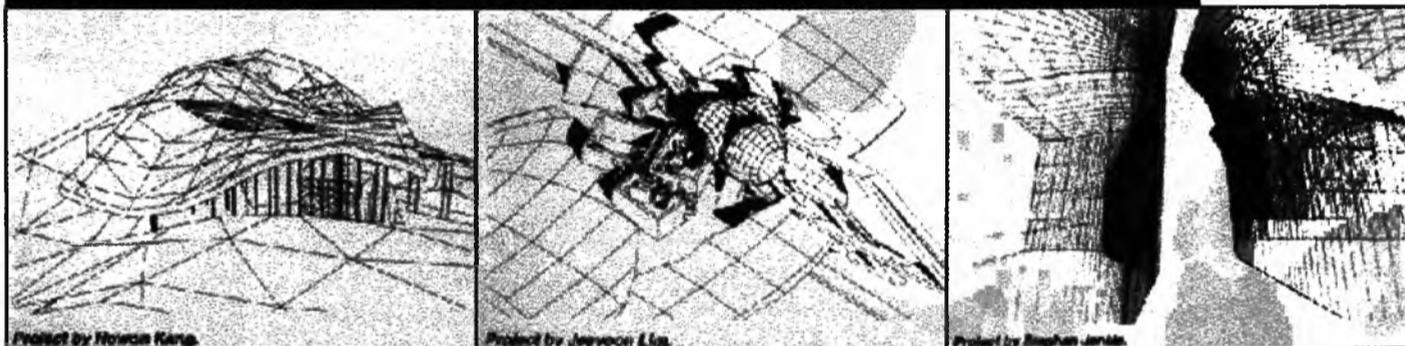
Colocamos as imagens agrupadas em 3 itens, a saber:

LINHAS: Imagens que representam o modelo só com linhas

FACES E CORES: Imagens que representam o modelo com linhas, faces e cores.

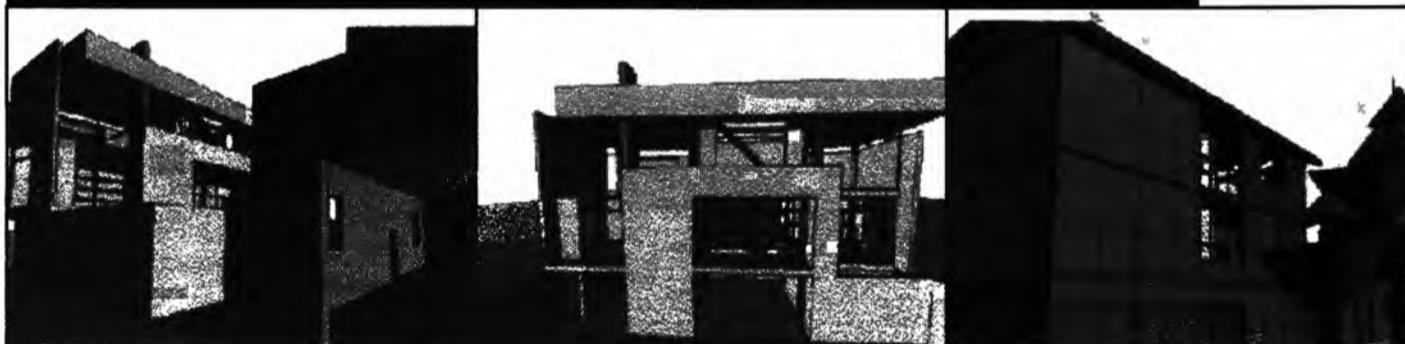
TEXTURAS E LUZES: Imagens que representam o modelo com linhas, faces, cores, texturas, luzes e reflexos ("brilho").

Imagens geradas por computador linhas

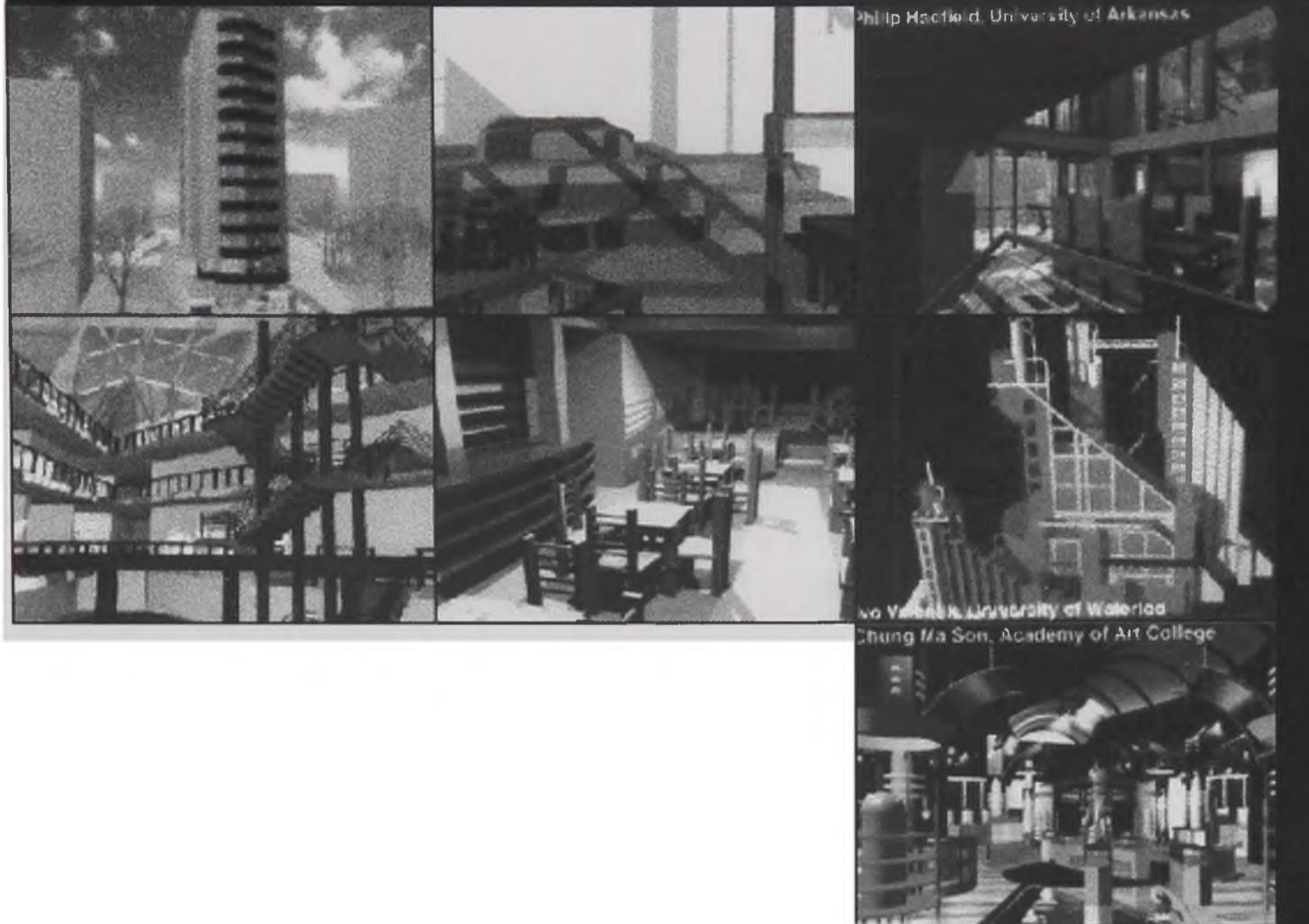


As três imagens são interessantes, devemos porém observá-las como profissionais e julgarmos se suas "mensagens visuais" sobre os modelos a que se referem são satisfatórias.

Imagens geradas por computador faces e cores



Imagens geradas por computador texturas e iluminação



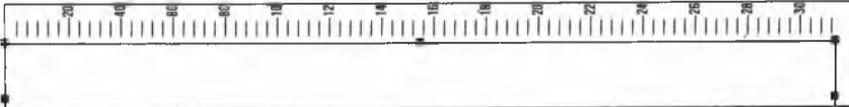
Ao observarmos imagens produzidas no computador, devemos nos livrar do “misticismo” que envolve o assunto. Muitos profissionais e até clientes chegam a pensar que o computador nunca erra, portanto se foi feito no computador é bom. Isso é um grande engano que devemos evitar que aconteça. Toda imagem, seja ela gerada através de recursos da informática ou não deve ter o objetivo de representar os OBJETOS, MODELOS e ESPAÇOS criados pelo arquiteto. Sempre que possível obedecendo aos princípios de Equilíbrio, Configuração, Forma, Desenvolvimento, Espaço, Luz, Cor, Movimento, Dinâmica e Expressão, descritos num dos livros clássicos sobre o assunto: “Arte e Percepção Visual” – Rudolf Arnheim, 1984.

Podemos comparar o computador como um “canhão”, ambos são armas muito poderosas, porém sozinhas não realizam nada. Dependem inteiramente de seus operadores, pois só eles detêm o:

conhecimento técnico para manuseá-la.

conhecimento de qual é o “alvo” a ser atingido.

Caso contrário o operador pode ser responsável por consequências desastrosas.



conclusões

conclusões

Ao realizarmos tais experiências constatamos que o Computador é um grande aliado na produção gráfica de modelos tridimensionais, desde que se saiba manuseá-lo com rapidez os modelos também são produzidos com grande agilidade.

Um problema decorrente dessa rapidez com que se produz imagens no computador é que um profissional menos alerta ao problema fique admirado com a quantidade de recursos e opções oferecidas e se esqueça do espírito crítico necessário para saber selecionar quais dos recursos e opções são válidas e quais não são.

Das imagens realizadas pudemos constatar que um objeto tridimensional modelado no computador pode ser "percebido" visualmente de várias maneiras, devido a alteração do posicionamento dos objetos no arranjo, devido ao ponto de vista do observador, devido as texturas e cores dos objetos, devido a iluminação do arranjo etc.

Temos portanto que para se gerar boas imagens com a utilização do microcomputador e seus vários softwares, não basta apenas dominar as técnicas de informática, mas é imprescindível que o profissional arquiteto utilize-se de conhecimentos sobre "composição plástica" para poder ter êxito no manuseio dessas variáveis que devem ser ajustadas no computador e que não são ensinadas nos manuais de operação dos softwares.

Só poderemos ter boas imagens produzidas no computador se conseguirmos somar:

Conhecimentos técnicos em informática

Conhecimentos técnicos de "composição de imagens"

Bom senso e tempo para analisar um "bom" produto final de "mau" produto final.

Tais itens acima devem estar em contínua interação ao longo de toda a produção de um projeto ou imagem no computador, dessa maneira o computador será um excelente auxiliar na difícil tarefa do arquiteto de criar e saber representar objetos e espaços tridimensionais. Para aqueles profissionais que já dominam as técnicas de informática e produzem intensamente projetos, imagens, apresentações, animações, vídeos etc. no computador e que desejam relembrar conceitos sobre "composição de imagens" e critérios de análise e percepção visual das mesmas, sugerimos a bibliografia abaixo como ponto de partida para consultas, o que com certeza incrementará ainda mais qualidade aos trabalhos em andamento.

Bibliografia

KANDINSKY, Wassily. *Ponto, Linha e Plano*. São Paulo, 1984.

ARNHEIM Rudolf. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo, 1984.

KANIZA Gaetano. *Organização in Vision*. New York, 1979.

PALLAMIN, Vera. *Princípios da Gestalt na Organização da Forma*. Fauusp, 1985.

Artigo baseado no trabalho final da Disciplina AUP 821 – Projeto, cor e imagem 2º semestre 1995.

Resumo

Esse artigo trata das alterações verificadas na estrutura urbana da Região Metropolitana de São Paulo, considerando densidades demográficas e rendas médias familiares.

A área urbana da RMSP, no período de 1881 a 1991, apresentou uma variação de densidades demográficas brutas, de 110 hab/ha em 1914 até 47 hab/ha em 1930, estabilizando-se em torno de 81 hab/ha, na última década. Esse valor médio, bastante favorável considerando os custos de aglomeração, se descaracteriza quando se observa sua variação internamente à área urbana. As densidades internas à área urbana apresentaram em 1987, uma variação de 9 a 146 hab/ha, nas zonas em que o estudo considerou para desagregar a área urbana. A maior parte dessas zonas apresentaram densidades abaixo de 50 hab/ha.

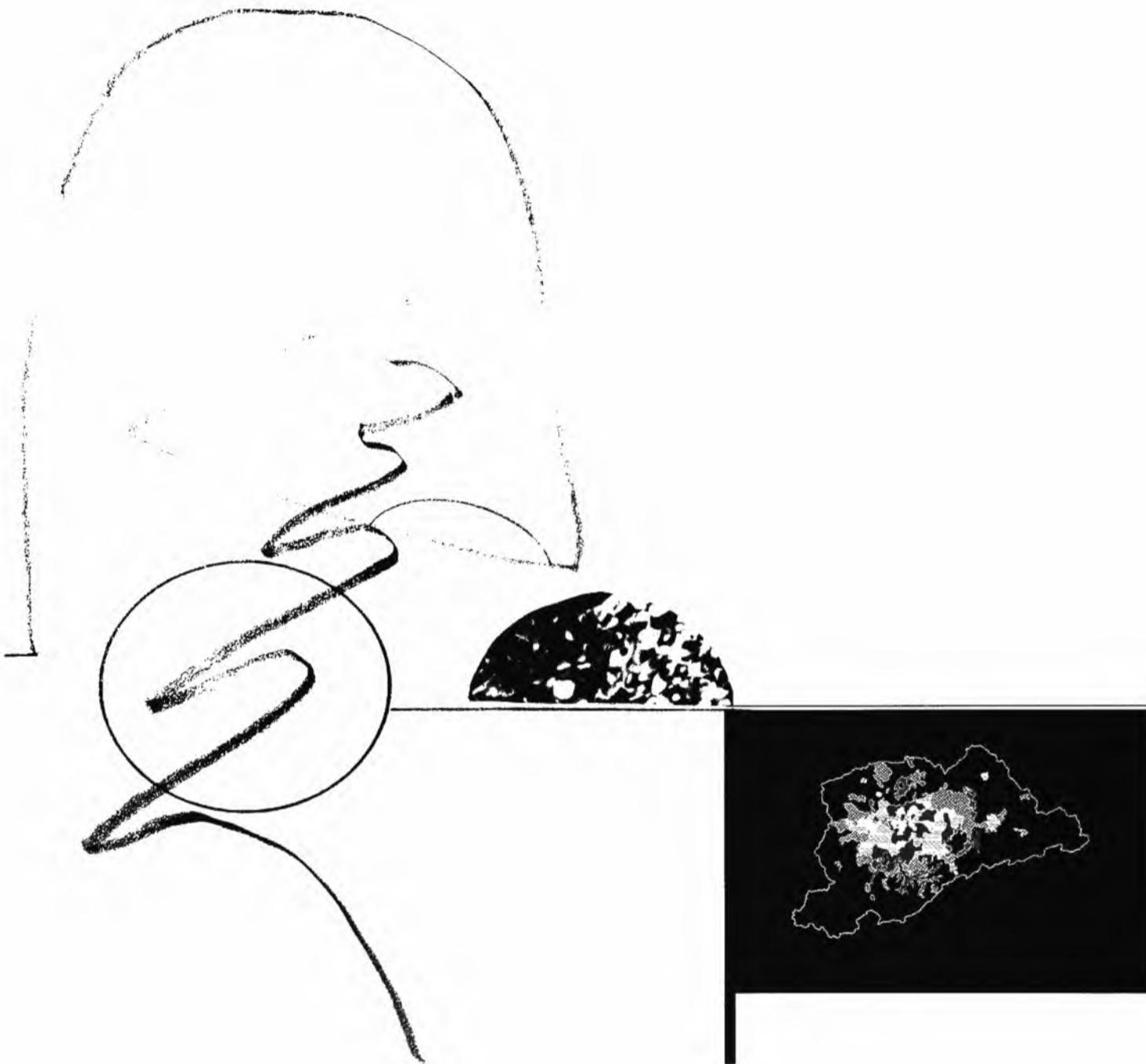
A variação das rendas médias familiares analisadas para o período recente, de 1977 a 1987, sugerem novas interpretações para esse fenômeno, em relação aos padrões normalmente aceitos nas relações centro-periferia. Áreas periféricas apresentaram aumento da renda familiar e áreas de maior renda apresentaram perda de renda. O estudo aponta também para muitas mudanças da renda familiar nas zonas, o que significa uma grande dinâmica ocorrendo na estrutura urbana da RMSP. Essa dinâmica, em um período relativamente curto precisa ser melhor conhecida, para orientação e crítica das políticas públicas.

alterações na estrutura urbana da região metropolitana de são paulo

Abstract

This article deals with transformation on the urban structure of the São Paulo Metropolitan Region on the basis of demography density and family income data.

Income evolved both upwards and downwards in the analyzed period, 1970-1991. These dynamic feature suggest new interpretations of the social-economic phenomena, specially in regard to the usually accepted patterns of center-periphery relations.



Wilson Edson Jorge Prof. Dr. Planejamento Urbano e Regional FAUUSP

Elizabeth Carvalho de Oliverira Salgado Aluna de Mestrado FAUUSP

Esse artigo teve origem nos estudos que os autores desenvolveram sobre a estrutura urbana da metrópole e que permitiram o acesso a informações recentes de dados demográficos e econômicos, espacializados.

A falta de dados e informações sobre a Região Metropolitana de São Paulo (RMSP) é uma constante para os trabalhos acadêmicos ou de consultoria que se debruçam sobre a mesma. Essa penúria é mais aguda quando se trata de fenômenos espacializados. Isso porque a informação espacializada é mais difícil de ser obtida, pois a sua produção, a nível urbano, é custosa e não habitual. O nível público que mais trabalha sobre dados espacializados é o municipal e mesmo quando as informações existem, não são repassadas ou utilizadas por órgãos como o FIBGE que utiliza, em suas pesquisas, unidades territoriais de levantamento desatualizadas em relação às mudanças da estrutura urbana. Para o caso de uma região metropolitana onde a dinâmica dessa estrutura supera os limites políticos-administrativos locais, a segmentação de dados espaciais produzidos em cada município provoca um segundo grau de dificuldade no levantamento e homogeneização das informações.

No caso de estudos demográficos desagregados a níveis intra-urbanos, a dependência que se tem do Censo do FIBGE é muito grande e os dados do censo são muito espaçados para uma realidade tão dinâmica como a estrutura urbana da RMSP. As pesquisas Origem-Destino realizadas periodicamente pelo Metrô têm se mostrado fundamentais no estudo de interpretação da estrutura urbana da região metropolitana, complementarmente ao Censo Demográfico.

O presente item trata da variação das densidades demográficas da área urbana da RMSP e os prováveis significados dessa variação como elementos para se entender os fenômenos de estruturação urbana. Como a densidade demográfica média é um índice muito genérico, não refletindo as faixas diferenciadas que ocorrem internamente à metrópole, ela vale como uma primeira aproximação aos fenômenos mais complexos da estruturação intra-urbana, mas encobre fenômenos importantes de migrações intra-urbanas e de segregação espacial.

A densidade de ocupação de uma cidade está ligada, em geral, à tecnologia e condições de transporte e circulação, ao processo de comercialização da terra e de especulação imobiliária, ao ritmo de crescimento da cidade, à renda da terra e da população e, em particular, à concentração dessa renda, ao tamanho dos lotes, ao porte dos usos públicos (ruas, praças, etc.) em relação aos demais usos do solo, à oferta relativa de lotes no mercado imobiliário, etc. Mudanças na densidade de ocupação significam que a cidade passou por alterações nos fatores que determinam o padrão de ocupação urbana.

Para o caso de São Paulo (inicialmente a cidade e depois a metrópole) têm-se disponíveis uma série histórica de 11 densidades demográficas brutas da área edificada, desde 1881 até 1991, cobrindo exatamente 110 anos de evolução da metrópole. Os dados até 1972, correspondendo a 7 dos 11 dados da série, vêm de trabalho do arquiteto Flávio Villaça ¹. Essas densidades são as seguintes:

As mudanças nas densidades demográficas na RMSP, nos últimos 100 anos

Densidade demográfica bruta da área edificada de São Paulo			
Ano	Área (ha)	População Urbana (1.000 hab.)	Densidade (hab/ha)
1881	375	28,5	76
1905	2.730	279,0	102
14	3.760	415,0	110
30	17.693	822,4	47
40	20.480	1.258,5	51
62	82.600	4.579,6	55
72	126.031	9.072,0	72
77	118.700	10.275,5	86
80	144.452	12.664,5	88
87	175.758	14.156,1	81
91	188.057	15.198,9	81

¹ Villaça, Flávio. A Estrutura Territorial da Metrópole Sul Brasileira. Tese de Doutorado, FFLCH.

Procurando identificar tendências na evolução das densidades metropolitanas, observam-se na tabela:

Um crescimento acentuado da densidade no período 1881-1914, quando a densidade demográfica bruta atinge o seu maior valor nesses 100 anos, 110 habitantes por hectare.

Uma queda acentuada no período 1914-1930, quando a densidade atinge seu menor valor, 47 habitantes por hectare.

Oscilações menores da densidade, no período 1930-1962, podendo se aceitar uma média de 55 habitantes por hectare nesse período.

Novamente um crescimento acentuado no período 1962-1980, quando a densidade chega a sua segunda maior marca no século, 88 habitantes por hectare.

O período recente, dos últimos 10 anos, quando há uma ligeira queda da densidade, com tendência para permanecer em torno de 80 habitantes por hectare.

Na explicação para as variações de densidade observadas até 1972, Flávio Villaça apresenta em seu trabalho já citado, a seguinte argumentação:

As últimas décadas do século XIX marcaram o início da explosão imobiliária de São Paulo, que provocou uma expansão na área urbana, superior ao crescimento demográfico. Isso fez com que a densidade caísse, de supostos níveis coloniais (em torno de 150 hab/ha), para a faixa de 80 hab/ha.

Entre 1890 e 1900, a taxa de crescimento demográfico aumentou para 14% a.a. e a oferta de loteamentos, já inflacionada, cresceu a um ritmo menor, ocorrendo, principalmente, o preenchimento dos loteamentos esparsamente ocupados, elevando a densidade urbana. Nesse período, o crescimento da cidade passou a se dar predominantemente pelas camadas populares que são adensadoras.

A partir dos anos 20, São Paulo teria entrado em uma fase de decréscimo da densidade, fenômeno esse também observado em outras metrópoles brasileiras.

O aumento de densidade, ocorrido na década de 60, talvez tenha sido provocado pela política habitacional do Governo, que estimulou a construção de apartamentos para as classes média-alta e média, assim como a ascensão dessas classes observada no mesmo período.

A essas argumentações, acrescentam-se, a partir dos dados mais recentes:

Na década de 70, as densidades de ocupação continuaram aumentando, fruto do crescimento econômico, quando a indústria da construção civil, sustentada pelo Sistema Financeiro da Habitação, promoveu em larga escala a construção de prédios de apartamentos para as classes médias e a construção de habitações de interesse social, em conjuntos bastante densos.

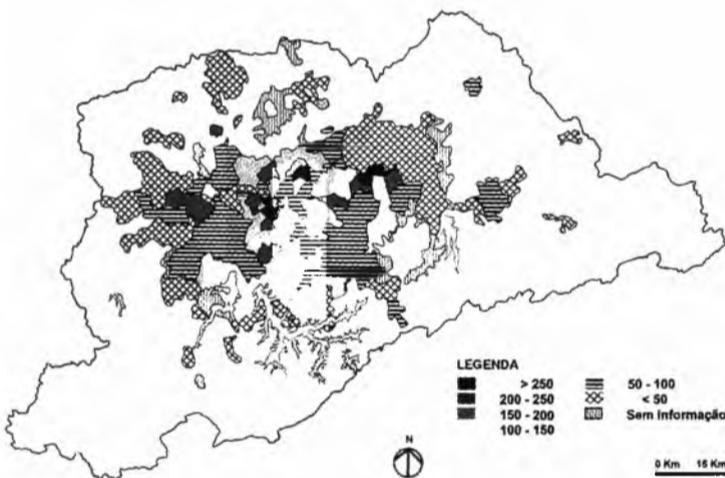
Na década de 80, as densidades sofreram um ligeiro declínio: de 88 hab/ha (máxima) para 81 hab/ha (mínima), provavelmente fruto da recessão econômica e da falência do SFH, que provocaram uma queda no investimento em prédios de apartamentos para as classes médias e inviabilizaram a política habitacional voltada a habitações de interesse social. Por outro lado,

o alto preço da terra das áreas mais bem servidas por infra-estrutura que não foram ampliadas proporcionalmente ao aumento das necessidades, aliado ao decréscimo da renda da população, fez com que se ampliassem os loteamentos clandestinos em zonas periféricas desequipadas. Ao mesmo tempo, aumentaram os cortiços e favelas nas áreas centrais o que, entretanto, não foi capaz de elevar a densidade da área central da metrópole, tampouco sua densidade média, como mostram os dados do censo demográfico de 1991.

Apesar da densidade demográfica bruta da área urbanizada se situar, em 1991, em torno dos 81 hab/ha, com tendência a se estabilizar, as zonas intra-urbanas apresentam uma grande variação de suas densidades. Considerando a área edificada dividida em grandes zonas territoriais (o atual trabalho considerou, para avaliação das densidades, a área urbana da RMSP dividida em 21 grandes zonas), a densidade da área urbanizada varia entre 9 e 146 hab/ha.

As áreas centrais da metrópole apresentam as densidades mais altas. O Centro

1 Densidades de ocupação (HAB/ha) 1987



Metropolitano, que abrange a área entre os rios Tietê e Pinheiros e é limitado, a oeste, pelo Pacaembu e, a leste, pela Vila Mariana e Brás², apresenta densidade demográfica da ordem de 146 hab/ha e que chega, em áreas internas como a Sé, a densidades de 223 hab/ha. A seguir, as densidades mais altas da metrópole, por grandes zonas, ocorrem na zona norte (entre o rio Tietê e Serra da Cantareira) e na zona leste (considerando da Penha até Guaianazes e incluindo zonas ao sul até a divisa do município de São Paulo), ambas no município de São Paulo, ambas apresentando 125 hab/ha.

Próximo da densidade média da metrópole, existem zonas com densidades variando entre 70 e 100 hab/ha. Situam-se nessa faixa: o anel em torno do centro metropolitano, que envolve todos os subcentros tradicionais como Santana, Lapa, Santo Amaro e Penha, a região do ABC, a região do Campo Limpo e Embu e o sul do município de São Paulo. Porém, a maioria das zonas da RMSP (11 dentre o total de 21 zonas) ainda apresentam densidades abaixo de 50 hab/ha. Considerando apenas o município de São Paulo, sua área urbana apresenta densidade populacional bruta da ordem de 106 hab/ha.

A tendência, das densidades médias da área urbana da RMSP de permanecerem nos níveis atuais ou se elevarem, depende muito das políticas urbanas a serem adotadas. Apesar de se ter zonas com altas densidades, a maioria das zonas da metrópole ainda registram níveis baixos de densidades demográficas. A restrição à ocupação de novas áreas possibilitada por uma política rigorosa de proteção dos mananciais e aliada a um planejamento estratégico de expansão da infra-estrutura urbana, pode propiciar um aumento da densidade global da Metrópole. Esse fato, que significaria um crescimento reduzido da área urbanizada, facilitaria as condições para o poder público suprir as necessidades metropolitanas em infra-estrutura

urbana. Porém, políticas que visem apenas aumentar as densidades das áreas centrais podem levar a piorar ainda mais as condições atuais, já insustentáveis, do tráfego e da infra-estrutura dessas áreas.

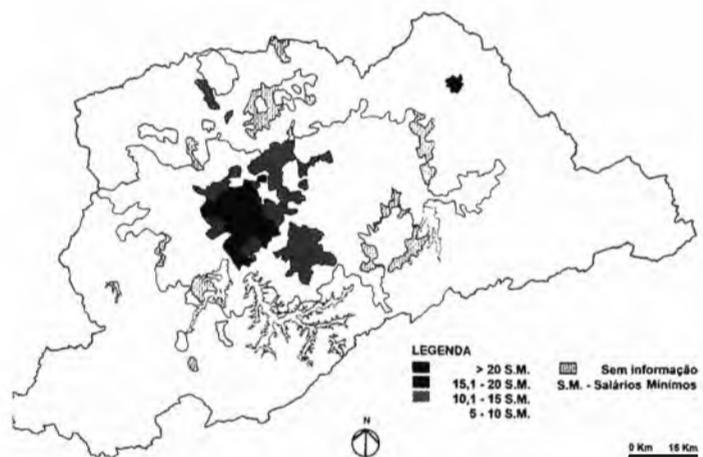
² Raphul, Carlos Alberto e Salgado, Elisabeth. Identificação e Delimitação do Centro Metropolitano de São Paulo. mimeo., 1992.

A evolução da renda média mensal familiar na Região Metropolitana da Grande São Paulo, no período 67 a 87, segundo dados da pesquisa Origem-Destino do Metrô, mostra um crescimento alto na primeira década e uma queda ainda maior na segunda década. Em 67, a renda média familiar era de 9,1 salários mínimos (base 87); em 77, no final do período do “boom” econômico, a renda média familiar tinha crescido para 14,6 salários mínimos e, em 87, em plena recessão pós-milagre, havia despencado para 9,0 salários mínimos. A política recessiva praticada pelo governo atingiu duramente a população e por ser uma política concentradora de rendas, atingiu principalmente a população de mais baixa renda.

No interesse de avaliar de que forma essa nova condição da renda familiar evoluiu internamente na RMSP, no período 77-87 para o qual existem informações espacializadas, é importante verificar como sua distribuição se apresentava em 87

Observe-se ainda que a variável utilizada para caracterizar a renda, isto é, a renda média

2 Renda média mensal familiar 1987



familiar, não pode ser comparada diretamente com a renda *per capita*. Isso porque áreas onde as famílias têm um número maior de componentes, o que ocorre geralmente em áreas com predomínio de população de renda mais baixa, a renda *per capita* será menor do que a renda *per capita* em áreas de mesma renda familiar, porém com famílias menores. Assim, se houver um estudo comparando, para um mesmo ano e para as mesmas zonas, as rendas *per capita* e familiar, a distribuição de renda *per capita* apresentará um desnível maior se comparada com a distribuição de renda média familiar. Além disso a renda média

A evolução da renda familiar na RMSP de 1977 a 1987

familiar pode encobrir diferenças de rendas internas às zonas, no caso das zonas não serem suficientemente homogêneas.

As considerações sobre a distribuição da renda média familiar se apóiam em dois mapas elaborados para a RMSP: distribuição da renda média familiar em 1987 (Ilustração 2) e variação da renda média familiar no período 1977-1987 (Ilustração 3). A base territorial para a elaboração das Ilustrações 2 e 3 e para o estudo de renda foi a Unidade Territorial Comparável (UTC) utilizada pelo Metrô de São Paulo, em um total de 198 unidades para a área construída da RMSP.

Em 87, as populações de rendas mais altas apresentavam uma distribuição já bastante

conhecida e que é resultante de um movimento histórico das classes altas da RMSP, de se dirigirem para a direção sudoeste. Observa-se nitidamente a ocupação numa superfície angular partindo da área central dirigindo-se para sudoeste e transpondo o Rio Pinheiros. As zonas com renda familiar acima de 20 salários mínimos abrangiam a região da Paulista, Jardins, Itaim, Pacaembu, Paraíso, Ibirapuera, Iguatemi, Alto de Pinheiros, Vila Olímpia, Indianópolis, Morumbi e Granja Julieta. As zonas com renda familiar na faixa seguinte, entre 15 e 20 salários mínimos, apresentavam-se contíguas às zonas anteriores, abrangendo Santa Cecília, Sumaré, Barra Funda, Saúde, São Judas, Pinheiros, Campo Belo, Monções, Campo Grande, Santo Amaro, Cidade Jardim, USP e a única zona além do Tietê, Santana. Essa tendência corresponde ao movimento da classe média procurando se situar, residencialmente, contígua às áreas residenciais de classe alta, por questões de "status" social e de padrões de serviços e de infra-estrutura, sempre melhores nessas áreas. É interessante observar que nas faixas onde estão os bairros de Alphaville

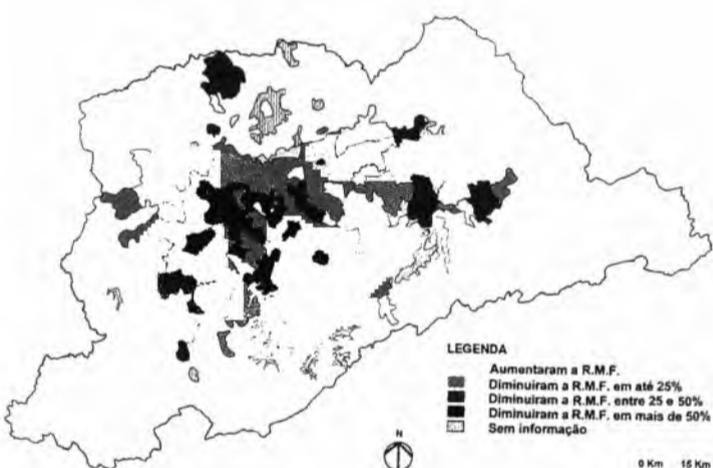
3 Variação da renda média familiar (R.M.F.) entre 1977 e 1987

e da Granja Viana, seu peso em rendas mais altas não foram suficientes para elevar o nível médio de suas zonas. Isso ocorre porque o peso das variáveis desses bairros estão diluídos nas zonas de estudo, que abrangem grandes contingentes de população de baixa renda. Aqueles bairros representam a tendência mais recente de localização de classes alta e média, em condomínios fechados, em zonas periféricas, mas de fácil acesso às áreas de trabalho dessa população, isto é, o centro expandido da RMSP.

A faixa seguinte, de renda familiar entre 10 e 15 salários mínimos distribui-se, em geral, nos limites das zonas das faixas anteriores e prosseguem na direção norte e noroeste, além do rio Tietê, apresentando também uma nítida concentração na região do ABC. Observa-se, a seguir, as zonas com a renda familiar

da faixa mais baixa, entre 5 e 10 salários mínimos, abrangendo o maior percentual de população e de área do conjunto da área edificada da RMSP. Estão entre elas, também, um conjunto significativo de zonas contíguas ao Centro Histórico de São Paulo: Brás, Tabatinguera, Liberdade, Campos Elíseos (o primeiro bairro residencial de classe alta em São Paulo), Bom Retiro, Ponte Pequena, Bresser e Moóca.

A Ilustração 3 apresenta a variação ocorrida na renda média familiar na RMSP, no período 77-87. No conjunto de zonas que compõem a RMSP, poucas foram as zonas onde ocorreu aumento da renda média familiar. Isto foi decorrente do enorme achatamento da renda média familiar da população ocorrido naquele período, que caiu 38%. Observa-se na ilustração



que as zonas com aumento na renda estão, paradoxalmente, em áreas periféricas: a leste, Vila Ré, Cidade Centenário, Guaianazes, São Miguel, Itaquera, Parque Paulistano e Itaquaquetuba; a nordeste, Nazaré e Cumbica; ao norte, Vila Medeiros e Caieiras; a oeste, Carapicuíba, Barueri, Tamboré e Jandira. Isso se deve, provavelmente, a movimentos migratórios de população para essas áreas, com renda superior à população inicial, como é o caso nítido de Cumbica, com a instalação do Aeroporto Internacional. Das zonas de maior renda, apenas a região da Paulista, Pacaembu, São Judas, Campo Grande e Santo Amaro apresentaram aumento.

As zonas que mais perderam renda, acima de 50% de perda, estão relativamente próximas da área central: Liberdade, Água Branca, Tamanduateí, Iguatemi e Morumbi

A segunda categoria de zonas que mais perderam renda, entre 25% e 50%, abrangem, de um modo geral, zonas de maior renda em 87: Santa Cecília, Indianópolis, Vila Olímpia, Clínicas, Pinheiros, Alto de Pinheiros, Alto da Lapa, Granja Julieta e Cidade Jardim; outras zonas nessa faixa distribuem-se por áreas contíguas às áreas das zonas de maior renda: Cidade Jardim, USP, Jaguaré, Jabaquara; áreas de renda média: Moóca, Cambuci, Vila Maria, Parque São Jorge, Novo Mundo, Tatuapé, Santo André; zonas periféricas: Taboão da Serra, Embu-Guaçu, Perus, Franco da Rocha, Arujá, Suzano, Mogi das Cruzes.

As zonas com perdas menores, de até 25%, constituem a maioria em área e população. Predominam na direção sudoeste, norte e leste.

No período em questão, além do aumento de população, a RMSP apresentou muitos movimentos internos de população, investimento em conjuntos habitacionais (Itaquera por exemplo) e melhorias localizadas do sistema de transporte (metrô na direção leste). As alterações do quadro de renda, principalmente o aumento da renda familiar na região leste parecem estar ligados a esses movimentos. A classe média, na medida em que vem perdendo renda, passa a emigrar para áreas mais periféricas. As populações iniciais de conjuntos habitacionais como os de Itaquera vêm sendo substituídas por populações de maior renda, na medida em que os conjuntos passam a ser melhor servidos por infra-estrutura, principalmente transporte. Da mesma maneira, as populações de renda mais baixa também apresentam movimentos migratórios internos à RMSP, dirigindo-se para áreas ainda mais periféricas ou engrossando a população encortçada e favelada.

A perda relativa de renda da zona do Morumbi pode estar relacionada com o aumento da população favelada interna à zona. Da mesma maneira o aumento relativo de renda à oeste, em Barueri, deve estar relacionado com o aumento e ampliação dos bairros residenciais de Alphaville e Tamboré. O vetor oeste de urbanização, na direção de Guarulhos e Cumbica, região de maior índice de crescimento demográfico na RMSP, na década de 80, onde vêm ocorrendo efetiva ampliação das áreas industrial e de serviços, inclusive aquelas ligadas ao Aeroporto Internacional de Guarulhos, apresentou aumentos relativos da renda familiar. De qualquer forma, o fenômeno apresenta complexidade suficiente para exigir estudos específicos sobre o assunto.

Conclusões

É importante salientar, a partir das informações contidas no artigo, a grande dinâmica que percorre a estrutura urbana da RMSP na década de 80 e que, muito provavelmente continua na década de 90. As mudanças internas à estrutura urbana têm se mostrado intensas e relativamente rápidas e sugerem, para as investigações que se fizerem em sua direção, a necessidade de se estudar as causas que estão induzindo tais mudanças e que estão sugeridas no presente artigo. Por outro lado, as mudanças verificadas chamam a atenção para a necessidade de se trabalhar com dados suficientemente desagregados para a RMSP. Avaliações da dinâmica da estrutura urbana metropolitana, feitas a níveis territoriais muito amplos, podem dissolver e mascarar fenômenos importantes ocorrendo em áreas internas ao nível de análise.

Conclui-se também que, para a vertente do planejamento urbano, não é possível tratar a estrutura urbana da RMSP e, internamente à mesma, a cidade de São Paulo, com políticas genéricas, pois sua realidade interna, complexa e diferenciada e em amplo processo de modificação, exige conhecimentos maiores e políticas específicas e flexíveis.





Type D
Mühlberg / Elbe
Stadt (Town)



"Europe" stands for an initiative of the European Parliament, a study program launched by the European Commission and a sample of some 18 cities.

In November 1992, Mr. Bruce Millan, Commissioner responsible for regional policies, has launched 18 studies on the conservation of European cities with a total budget of 1.5 MECU. The allocation was inserted in the Community budget at the request of the European Parliament.

The studies are in Charleroi, Odense, Le Puy-en-Velay, Mühlberg/Elbe, Bautzen, Athens, Thiva, Waterford, Cork, Urbino, Luxembourg, Utrecht, Tomar, Viseu, Valencia, Guadix, Caernarfon and Edinburgh. The Commission was able to support only 18 studies with the available resources.

Commenting on the decision, Mr. Millan said, "It is important to conserve the rich cultural and historic character of European cities and to improve their environment. Historic zones should be reintegrated into the mainstream of the economic and commercial life of the city and region. In doing so it is important that the architectural and historic fabric is respected. This valuable fabric often provides good opportunities for new economic development. I hope that these studies will provide lessons and transferable expertise for other cities in the Community" ¹

In the terms of reference it has been stipulated that the studies should satisfy a number of requirements. They should:

- provide a strong emphasis on matching environmental and economic goals;
- involve the local authorities concerned;
- deal with run-down historic parts of cities;
- seek to develop mixed functions and land use within the area covered and develop solutions for resolving problems related to the environmental impact of traffic and improvement of public transport;
- provide a means for reintegration of historic zones into the mainstream of the economic and commercial life of the city and region;
- develop actions which might eventually be incorporated in Community

Support

¹ Commission of the European Communities, 1992, Regional Policies, 1.5 million ECU for eighteen studies on the conservation of European cities, press release, November 26, Brussels.

Paul Drewe

Faculty of
Architecture
Delft University
of Technology
The Netherlands

Frameworks in the post-1993 period:

- respect the architectural and historic fabric in any solutions adopted;
- bring together other actors within the city in both the public and private sectors eg universities, chambers of commerce, etc.

These terms have been translated into a set of criteria that has served to select the 18 studies from 40 proposals, submitted from all Member States, and to evaluate both the interim and the final reports. In order to guide the 18 cities in their studies, an evaluation framework has been prepared and sent to each of the cities at the outset.

The Commission has received advice and assistance from an independent consultant throughout the implementation of the study program and from a panel of independent experts at the selection stage.

In January 1995, a seminar was held in Brussels to discuss "Lessons from Studies on the Conservation of European Cities". Participating in the seminar were the cities involved, the Commission and a number of outside experts.

Main issues developed by the study and conclusions are presented in section 2.

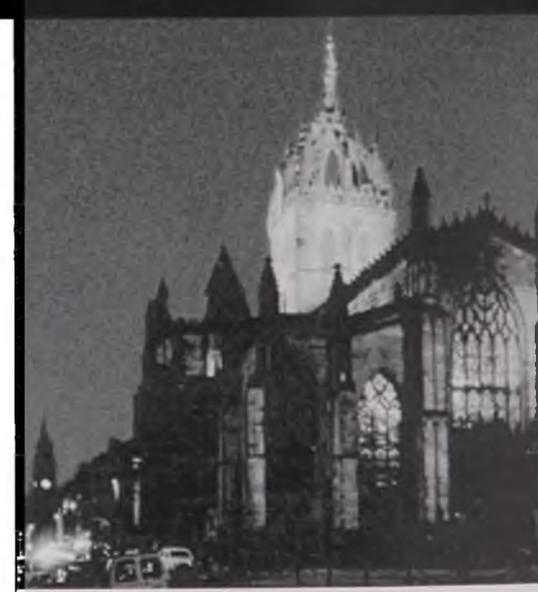
They refer to 16 of the 18 cities selected. Urbino and Luxembourg are not included because of respectively contractual and deadline problems.



2. Main issues developed by the study and conclusions

To establish the main issues of the conservation of European cities, a typology has been constructed. It rests upon the nature of the conservation task linked to the kind of study area. This typology covers:

- the revitalization of run-down historic centres (A),
- historic centre improvement (B),
- the revitalization of old industrial or commercial areas of historic interest (C),
- small and medium town conservation (D).





- the revitalization of run-down historic centres
- ▲ historic centre improvement
- the revitalization of old industrial or commercial areas of historic interest
- small and medium town conservation

Location and typology of the conservation studies

type B
Edinburgh
Old Town

Type A is represented by Charleroi's "Périmètre de la Place Charles II", the historic centre of Cork and Valencia's "Ciutat Vella". All three of them are located in regions whose economic development is lagging behind (hence their eligibility for Structural Funds under objective 1). The Charleroi region (Hainaut), until 1994, had been classified as a region affected by industrial decline (objective 2).

Examples of further improvement of historic centres that are not run down, are Utrecht's "Museumkwartier" and the Old Town of Edinburgh (both not eligible for Structural Funds). Timely action is needed to prevent historic centres from becoming run-down. This has been a serious threat to the Old Town in the 1980s, but has been prevented so far by an energetic counterattack. Once historic areas are run-down, a much greater effort is required to revitalize them.

Type C applies to Odense's "Glasvej" district, a subarea of the historic Commercial triangle of Athens and the South Quays of Waterford. These examples show that the conservation task is not limited to ancient historic centres. More recent areas can also be of historic interest. Opportunities may exist both in eligible and non-eligible regions.

Since small but also medium-sized towns face special problems and constraints, eg a lack of conservation expertise, a special category has been created. There is a large number of examples: Le Puy-en-Velay ("Ville Haute, Cité Episcopale"), Mühlberg/Elbe ("Stadt"), Bautzen ("Altstadt: Rittergasse/Messergasse"), Thiva ("Cadmeia"), Tomar ("Núcleo Histórico"), Viseu ("Centro Histórico e Cava de Viriato"), Guadix (City Centre and Habitat of Caves), Caernarfon (Town Centre).

Mühlberg/Elbe and Caernarfon have even less than 10 000 inhabitants. Most of the towns belonging to this category are located in objective 1-regions. But they can also be found in regions experiencing serious problems of rural development and structural adjustment as in the case of Le Puy-en-Velay and Caernarfon.

The overall conclusion is that the cities have produced study results that are meeting the terms of reference of the Commission. More specific conclusions to be drawn from the finalized studies focus on two main issues:

- the innovatory character of the studies
- links between conservation and opportunities for new economic development, as a special type of innovatory aspects.

Both types of innovations constitute a **demonstration potential**, ie the cities in question can provide lessons and transferable expertise to other cities in the Community.



2.1. Innovatory aspects

Apart from opportunities for new economic development, innovatory aspects mainly relate to approaches, integration and project development.

Are there any **approaches** to be singled out?

Approaches involving new ways of active public participation are particularly illustrative. In Odense, a contact network has been created to cater for public participation. Thanks to this, actors and experts from various sectors have been actively involved in the study. Similarly in Utrecht a large number of actors has participated in shaping the plan and program. A special newspaper has been published and the project has even been awarded a prize for the way in which communication has been handled. Most illustrative of this kind of innovatory aspect, however, is the Charleroi study, because of the socio-economic modelling applied to the conservation issue. A survey of the residents and those working in the study area has provided the basis for a number of projects corresponding to their need. This has been achieved through an iterative process with the help of outside experts ².

A completely different innovative element has been produced by Edinburgh. Key strands of future action have been identified based on an impact analysis of tourism and physical environment investment, comprising multipliers and the concept of the economic resource base of the study area ³. The newness lies in the use of this kind of impact analysis for conservation purposes.

Conservation is often primarily associated with the tangible architectural heritage or monuments, as a cultural concern. What the present studies have achieved is an **integration** of the restoration concern with relevant functional aspects: environment, access & circulation pattern, housing, social aspects, private business and public activities. This appears as a major innovatory aspect. Integration is later on translated into mixed functions and land use within the area covered. It should also be noted that the studies are about areas instead of just historic buildings.

Two cases provide special instruments for achieving integration. One of them is Charleroi with the socio-economic modelling mentioned before, the other is Utrecht. The latter has presented a sensitivity analysis dealing with the effects of projects on the main goals as well as into the way in which projects depend on each other ⁴.

A look at the terms of reference shows that environmental goals and the environmental impact of traffic play an important part in the conservation studies. Hence, if a city has emphasized these aspects, this could qualify as a contribution to sustainable city development. In conjunction with restoration, this could also qualify as innovatory.

In some cases, both the environment and traffic (access & circulation pattern) have been dealt with in greater detail (notably by Odense, Utrecht, Viseu, Valencia and Guadix). Note that

² Ville de Charleroi, 1994, *Rénovation du périmètre de la place Charles II à Charleroi, rapport final, les annexes-1, modélisation socio-économique de la Place Charles II.*

³ EDAW CR. Planning and Surrey Research Group, 1994, *The impact of tourism on the Old Town of Edinburgh.*

⁴ Project Museumkwartier, Actieprogramma 1994 -1999.

the Odense study has been a joint project of the municipality and the Ministry of the Environment. Moreover, Viseu was awarded a national prize for some environmental projects presented in the final report. Waterford, Cork and Caernarfon have paid special attention to traffic. And Thiva has proposed a mini-bus system.

Caernarfon has even developed a checklist for sustainable buildings.

Environment, as treated by the conservation studies, also covers the natural environment in and around cities (especially Guadix), public open space or the built environment, and utility infrastructure networks (Guadix, but also Tomar, where networks of infrastructure are a priority intervention underlying all other forms of intervention).

The interpretation of environment accords with the Community Green Paper on the Urban Environment⁵ So does the entire study program on the conservation of European cities. The protection and improvement of this historic heritage of cities is also part of the quest for sustainability.

How about **project development**? Have the twelve studies brought in something new?

Let us have a closer look at organization, public-private partnership or local synergy, phasing implementation and impact analysis.

Some of the cities have made proposals for a new immaterial infrastructure to support the conservation or revitalization process:

- a supporting infrastructure catering for a constructive participation of the population and an assessment of its needs to develop motivations and capacities (Charleroi),
- a development corporation (Odense),
- the Cork Vision Centre (a centre for the coordination of the regeneration process and the dissemination of information),
- a "one-stop-shop" to provide direct and personal service to local users (Caernarfon).

This kind of initiative can help to turn conservation into a going concern.

Public-private partnership or local synergy, related to conservation, is innovative in character, generally speaking. There are three outstanding cases for different reasons. The case of Caernarfon illustrates how partnership can be built from scratch by setting up a Business Plan. Cork's Historic Centre Development Trust is an example of using good-practice experience from elsewhere (ie the principles of the City Challenge process in the UK and the structure of the Temple Bar Initiative in Dublin, the latter also being one of the Community's urban pilot projects). And finally, there are the Edinburgh Old Town Renewal Trust or EOTRT (an agency that manages the regeneration process) and LEEL, the Lothian and Edinburgh Enterprise Limited. These forms of partnership, however, are not a result of the conservation study. They already existed, although the final report contains recommendation to further improve the functioning of EOTRT.



⁵ Commission of the European Communities, 1990, Green Paper on the urban environment, Directorate-General XI, Luxemburg.

As far as the phasing of implementation is concerned, some cities have proposed interesting ways of experimenting with or testing conservation projects. Charleroi has carried out a simulation exercise with regard to one of the building blocks in the study area. The Bautzen study, focusing on Rittergasse/Messergasse, already is a pilot project. Its implementation will provide an example for similar projects in the redevelopment area. Waterford proposes an integrated demonstration project meant to test feasibility, impact and attractiveness to both shopkeepers and users of a key area of the South Quays. Cork considers demonstration projects concerning living over the shop and managed workspace as "leadership by example" i.e. a display of best-practice methods that can act both as exemplars and catalysts to further action.

With regard to impact analysis, two cases are worth mentioning. One is Edinburgh with its economic impact analysis, which has not been applied to concrete projects. However, it could be adapted to that purpose in order to simulate the effects of conservation projects. The other case is Utrecht where an attempt has been made to operationalize the relevant objectives which, together with the proposed planning and control, could provide a basis for monitoring and ex-post evaluation (see the sensitivity analysis mentioned earlier).

A final conclusion relates to the aspect of promotion and marketing. Three outstanding examples are to be reported here: Cork, who has proposed an Action plan promotional campaign, Utrecht, where an integrated marketing strategy has been worked out for the Museum quarter⁶, Le Puy-en-Velay's "Terre d'esprit" concept, a special approach to position the city as a tourist centre⁷

2.2. Conservation, opportunities for new economic development

The prototype of the conservation project proposed by the finalized studies boils down to an investment in buildings and physical environment (plus operation and activities). Once implemented, the project is going to attract users. They can be residents, as in the case of Cork's living over the shop program or employees or visitors. Their expenditures create a primary cash flow related to stand-alone functions (with the turnover depending on volume and price). But there is also a derived cash flow, due to the functional synergy or the combination of various functions (the turnover being a matter of volume). Those visiting a historic attraction may also go to a restaurant or go shopping in the area and, in doing so, spend money on more than one occasion. Similarly residents and employees, too, spend money on other functions located in the area. Functional synergy depends on the multifunctionality of the spatial investment. That is one reason why

⁶ Lafeber, G., 1993. *The Museum Quarter, opportunities for an integrated marketing strategy*, MBA Management Project Report, The Netherlands Institute for MBA Studies, Utrecht.

⁷ Le Puy-en-Velay, 1994. *Ville Haute, Cité Episcopale, Programme d'Etudes, Rapport final: II - Développement touristique*.

integration plays such an important part in the approach introduced by the finalized studies. In addition to the primary and derived cash flows, the uniqueness of a project can cause "scarcity" (the turnover being boosted by a higher price). This so-called locational synergy can hardly be estimated without comparing locations citywide, ie without referring to an overall urban development perspective and the power of local authorities to steer the development process. Historical elements can have an important symbolic function. That is why historic centres, in principle, provide good opportunities for unique projects. It seems useful to develop study areas as "specialized areas", a concept which has been put forward by Valencia. This threefold assessment of the demand side or economic feasibility of a (conservation) project results in an estimated annual turnover per function. This turnover - combined with the net-turnover margins (before taxes) of lessees, leasers and institutional investors - forms the revenue account. Institutional investors also calculate their return on invested capital ⁸

Project-related cash flows, however, do not cover the full range of economic impacts. As the Edinburgh study has clearly shown, changes in tourist expenditure in the Old Town "multiply". bringing about changes in total output, income and employment. If the effects are felt by those establishments, and their employees, where the tourists spend their money, they are referred to as direct. Indirect effects result from purchases made by the tourist sector from other industries in order to produce its output. Finally, increased income, respent on final goods and services within the local economy, produces the so-called induced effects. Moreover, many visitors to Edinburgh are attracted by the Old Town, but much of their expenditure takes place in establishments (particularly in hotels, restaurants and shops) outside the Old Town. So one should also count the direct, indirect and induced impacts elsewhere in Edinburgh. In the case of Edinburgh, the multiplier effects are triggered by changes in tourist expenditure (initial change, change in level or distribution). The economic chain reaction can also be triggered by changes in resident, employee and other visitor expenditures, depending on the content of the conservation projects. Cork has identified a whole array of special category uses that one is seeking to attract: light industrial use, whole sale distribution, servicing of plant or equipment, international services, computer software businesses, Specialized Business Centres, river-based activities, hotels.

Historic areas do not necessarily live by tourism alone. There is room for innovations in economic content. Odense's networking centre may create an urban tourist attraction. But the House of computers, television producer education and the video workshop, in fact provide linkages with existing enterprises in Glasvej. The entrepreneurial centre, another project proposed by Odense, involves the active use of income transfers and public job-creation funds.

Project-related cash flows and multiplier effects relate to economic impacts. But the local economy cannot be reduced to economic impacts, especially not in the case of conservation. The concept of the local economy needs to be extended to include social or public-good benefits and social costs. Conservation is also about historicocultural values, ie effects on non-

⁸ Bakker, R., 1992. Gereedschap voor publiek-private samenwerking, Economisch Statistische Berichten, 77, pp. 676-678.

users related to the symbolic value of a public capital good. This includes eg:

- artistic value,
- historical memory,
- representativeness for a given style period,
- integration of different style periods and with external environment,
- visual beauty of exterior of monument,
- age (period of first construction) ⁹.

There is still another reason why "integration" ie multifunctional or mixed uses are preferable to monofunctional ones. They allow of marrying the collective-good character of heritage projects/with functions that produce market effects. The latter can serve to cofinance public facilities by way of compensation. How this is done, depends on the modalities of public-private partnership. This is of special importance at a time marked by a stringency of public resources or budget cuts that first affect the alleged "less productive" or "soft" sectors of society such as the historical and architectural heritage.

Conservation can not only produce public-good benefits, but also social costs. This is a risk involved in attempts to boost the number of tourist visiting historical attractions. Apart from potential physical damage, the biggest problem caused by tourism is the environmental damage of traffic. Therefore it has been stipulated in the terms of reference that the studies on the conservation of European cities should "develop solutions for resolving problems related to the environmental impact of traffic and improvement of public transport" The costs of resolving these problems should be internalized, ie incorporated in the project budget.

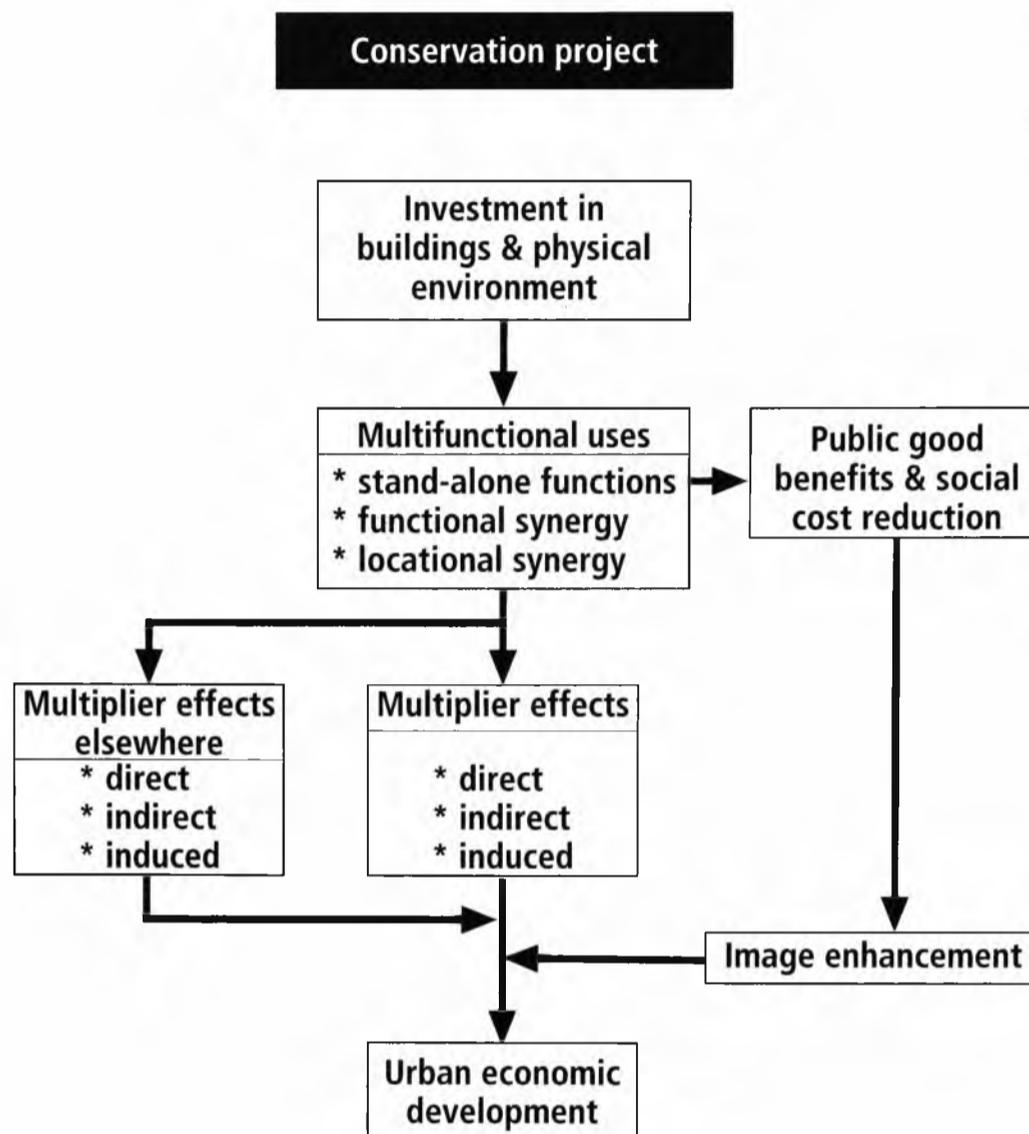
Finally, there is still another way in which investment in buildings and physical environment might contribute to the economic functioning and well-being of a city-according to the Edinburgh study ¹⁰.

"There is a generally accepted view, based on research of historic centres in Europe, that improvements to the physical environment can influence economic regeneration by enhancing images of the area. Consequently it is important to place the completed and programmed investment in the Old Town in a wider non-monetary context. Even in what initially appear to be unpromising locations image has been used to promote inward investment" To illustrate the enhancement hypothesis, examples from the UK and from the United States are quoted: Wigan, Telford, New Lanark and Lowell. "Much of this is subjective and very difficult to quantify, particularly in the shorter term" but certainly worthwhile exploring, especially in cities that are located in objective regions with images of "grey skies" and industrial decline (like Lanarkshire) or poor physical conditions.

The relation between conservation and urban economic development is expressed schematically in the figure that follows.

⁹ Nijkamp, P., 1988. Culture and region: a multidimensional evaluation of monuments, *Environment and Planning B*, 15, pp. 5-14.

¹⁰ EDAW CR. *Planning and Surrey Research Group*, op.cit., pp. 53-54.



Opportunities for new economic development, generally speaking, do not imply radical interventions in historic zones that require major demolition or expropriation, not only because of excessive costs. As underlined by the Athens project team in its plea for "mild interventions", radical interventions would put at risk the area's urban character, its desired land uses and its existing productive tissue (commercial), established through a long historic process. Similarly, Guadix opts for "a planning operation of sustainable development" focusing on the tertiary sector, infrastructure, urban and natural environment, and boosting the economy and relating it to centres of commercial activity.

2.3. Next steps

Some specific recommendations can be made with regard to next steps. They are about further research, conservation projects and the demonstration potential.

As some aspects of conservation have not yet been fully developed by the finalized studies, **further research is needed**. One can shortlist the following topics:

- links between conservation and opportunities for new economic development, preferably incorporated in an explicit urban economic development strategy,
- contribution of conservation to the development of the region in which the city is located,
- assessment of economic feasibility of conservation projects and the elaboration of a revenue account with special emphasis on multifunctional projects,
- modalities of public-private partnership (given the poor state of the art of this kind of partnership in some Member States), emphasizing compensations for public goods and financial and other risks,
- impact analysis of conservation projects, covering economic and other functional aspects (including eg image enhancement),
- use of good or best-practice experience,
- cost of conservation and how to finance it.

The last of the topics is vital as it relates to the affordability of the conservation of European cities. Some of the cities have introduced partial solutions. Take for example Charleroi's zone of privileged initiative, Cork's revolving fund programme or Viseu's copartnership. Note that Guadix has proposed special actions with regard to urban development and land values. Moreover, the assessment of economic feasibility and public-private partnership also refer to affordability. But its order of magnitude is such that it needs to be investigated at a larger scale. A recent study from the Netherlands, by the National Investment Bank is particularly illustrative, even if it deals only with the restoration of state monuments ¹¹

It is also possible to study these topics by implementing the proposed conservation projects, hence learning by doing.

The study program launched by the Commission has certainly raised expectations among the participating cities regarding a subsequent implementation of the proposed **conservation projects** (see the overview) and their financing. Different sources of financing or cofinancing need to be explored: local, regional, national, public and private, and European. Of course, the feasibility of the proposed projects must be established first, a matter subject to a critical ex-ante evaluation.

As far as European cofinancing is concerned, the cities are referred to the various Community activities in urban matters or to the Structural Funds innovatory measures ¹².

¹¹ De Nationale Investeringsbank N.V., 1994. Rekenen met monumenten, Den Haag.

¹² European Commission, Directorate-General XVI Regional Policies, 1994. Community activities in urban matters respectively Structural Funds innovatory measures 1994-1999, Brussels.

Among the various Community initiatives, two are of special importance to conservation or urban revitalization, not only as sources of cofinancing, but also as sources of inspiration. One are the so-called urban pilot projects. There were 32 of them in 1993 based around four themes:

- economic development in areas with social problems,
- environmental action linked to economic goals,
- revitalization of historic centers,
- exploitation of the technological assets of cities.

Of course, the revitalization of historic centers (in Berlin, Thessaloniki, Dublin, Cork, Genoa, Lisbon, Porto) are closest to our topic. But as the themes are overlapping, the other three themes can also be of interest concerning both innovatory aspects and opportunities for new economic development ¹³.

The relevant program is called Urban. It deals with the integrated revitalization of urban problem areas. Valencia's "Velluters" project can serve as an example as it has been submitted under this program and selected by the Commission.

Finally, use should be made of the existing **demonstration potential** so that lessons can be transferred to other cities. This requires not only an adequate dissemination of the study results, but also effective networking. Three regional workshops (organized by Edinburgh, Odense and Cork) and the Brussels seminar have already provided opportunities for disseminating the study results.

It is the Commission that could help to provide means for networking. It can be imagined as a combination of a regional and a thematic exchange of experience as illustrated, on one hand, by the regional workshops and by the four types or themes of conservation, on the other. Such a network, of course, not only serves the exchange of experience among the 18 cities, but

Conservation projects - an overview / Key-elements

CHARLEROI

Integrated package: land-use plan, urban planning recommendations, supporting social infrastructure

ODENSE

Development corporation, entrepreneurial centre, networking centre

LE PUY-EN-VELAY

Four projects: Hôpital Général-Hôtel Dieu, tourism policy, Institut Européen des Centres Anciens, renovation old centre

MÜHLBERG/ELBE

Former monastery Gùldenstern (among others)

BAUTZEN

Pilot project Rittergasse/Messergasse (Hohengasse/Siebergasse)

ATHENS

Proposed land uses & special proposals for traffic & urban/architectural regeneration (rehabilitation)

THIVA

Six short term & two medium-term targets

WATERFORD

Integrated demonstration project key area

CORK

In especial, seven implementation programs

UTRECHT

Five priority clusters of projects

TOMAR

Package of nine interconnected interventions/in order of priority

VEISEU

Architectural, environmental, traffic & parking projects plus Cava de Viriato

VALENCIA

Strategic project Velluters

GUADIX

Seven short-term actions

CAERNARFON

Projects related to setting of Castle and walls; building improvements; streets and open space; key sites

EDINBURGH

Five strands of strategic action; two major projects (Royal Mile & Holyrood)

¹³ RECITE Office and Directorate General for Regional Policy and Cohesion of the European Commission, 1995, *Urban pilot projects: second interim report on the progress of urban pilot projects funded by the European Regional Development Fund*, Brussels and Birmingham.

also the transfer of lessons to other cities in the Community or elsewhere, in Central and Eastern Europe. Le Puy-en-Velay has proposed the creation of an "Institut Européen des Centres Anciens", as a potential network of old town centres.

In order to turn the conservation of European cities into a going concern, best practice awards can be an important tool. A national example is given by the British Urban Regeneration Association (BURA). Best practice, in line with the study results, reads successful projects of integrated revitalization of different types of historic areas.

2.4. The European interest

With the ongoing economic and political integration of Europe, the identity of a country, region or city will increasingly depend on culture. An important part of the cultural identity is language-specific, but there are also more tangible cultural aspects like townscape (town plan, building forms and land use) and landscapes. Changes in urban form result primarily from changing land values related to long waves in the economy and the adoption of innovations, but some variations in urban form, say, variations in the height and types of buildings are also attributable to cultural factors. The preservation of the cultural identity, embodied in townscape and landscapes, is constantly jeopardized by a certain ideology of modernity. This ideology tends to homogenize urban form, repeating as it seems the North-American model. However, the weight of existing (historic) urban centres of European cities is not to be underestimated. What is at stake here is the cultural identity or *genius loci* of European cities. But a future shaped by short-term economic concerns threatens the intrinsic historicocultural values. What is needed instead is a more balanced, long-term development strategy of coping successfully with economic-technological change, but also respecting both the historicocultural heritage and environmental limits to urban growth as well as achieving, at least, less distributive injustice. These are exacting directions for the future of cities in Europe ¹⁴

¹⁴ Drewe, P., 1993, Capital cities in Europe: directions for the future, in J. Taylor et al. (eds). *Capital cities, international perspectives*, Carleton University Press, Ottawa, pp. 343-376.

Resumo
 Pesquisa de pós-doutorado junto ao "Laboratório Multimedial" - Dipartimento di Urbanistica e Pianificazione del Territorio, Università degli Studi di Firenze, de setembro de 1994 a julho de 1995. Consiste no estudo de iniciativas e políticas associadas à estética urbana e arte pública em Florença - privilegiando seu Centro Histórico - a partir do pós-guerra. O estudo foi realizado em multimídia (Toolbook), sendo seu conteúdo organizado em "books" por décadas. Está disponível em CD-ROM. Este estudo é parte de uma pesquisa intitulada "Arte Urbana: paisagem, percepção e projeto", enfocando as décadas de São Paulo, San Francisco (USA) e Florença, no período 1945-1990.

Abstract
 Post-doctoral research conducted in the "Laboratório Multimedial" - Dipartimento di Urbanistica e Pianificazione del Territorio, Università degli Studi di Firenze, from September of 1994 to July of 1995. The study of initiatives and policies associated with public art and urban aesthetics in the Historic Center are considered in relation with the main contemporary urban changes of Florence after the Second War. The study was made using a multimedia software (Toolbook) and its content was organized in "books" by decades. It is available in a CD-ROM. This study is part of a research entitled "Urban Art: landscape, perception and project", focusing the decades of São Paulo (USA) and Florence (USA) in the period 1945-1990.

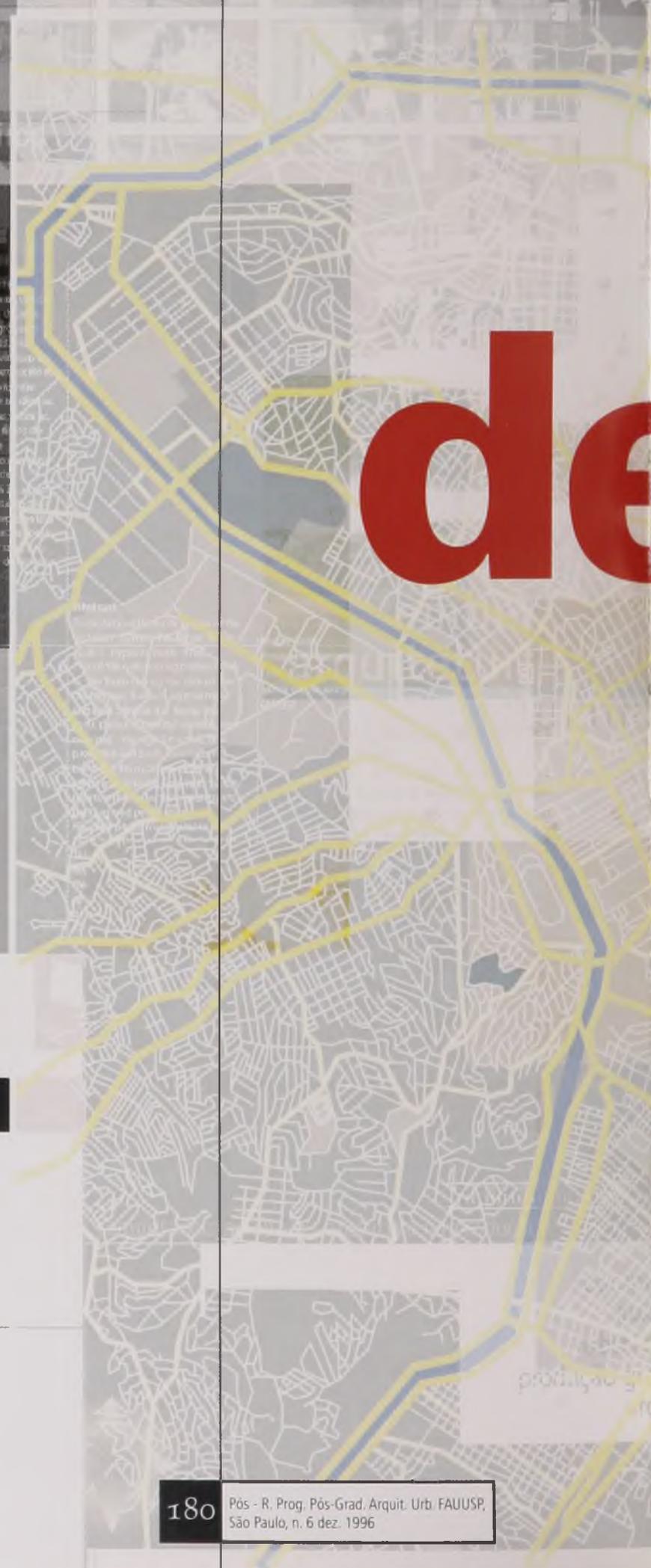
**o labirinto da linguagem
 uma leitura e um processo**

Samuel
 das
 nevas
 no plano
 de melhora
 mentos
 de
 são paulo

alguns dados sobre a par...

o labirinto da linguagem é um processo de leitura e de interpretação. É um jogo de palavras e de sentidos, que se desenvolve no tempo e no espaço. É um jogo de poder e de resistência, que se manifesta em todas as formas de comunicação. É um jogo de identidade e de diferença, que se constitui no encontro e no desencontro. É um jogo de vida e de morte, que se realiza no instante e no eterno.

Samuel das nevas, no plano de melhoramentos de São Paulo, apresenta um jogo de palavras e de sentidos, que se desenvolve no tempo e no espaço. É um jogo de poder e de resistência, que se manifesta em todas as formas de comunicação. É um jogo de identidade e de diferença, que se constitui no encontro e no desencontro. É um jogo de vida e de morte, que se realiza no instante e no eterno.



de



Wilson Edson Jorge - Prof. Dr. Planejamento Urbano e Regional FAUUSP

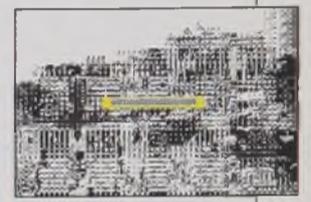
Elizabeth Carvalho de Oliveira Salgado - Aluna de Mestrado FAUUSP

MARKETING
Marketing e Ju
MARKETING
MARKETING

Carla Lami
Professora Titular
Instituto de
Arquitetura
FAUUSP



esenhos



250 EIS LAMI

AS P
DA COM



Resumo

Apresentamos três seqüências de um ensaio experimental em imagens, parte de um audiovisual desenvolvido na disciplina "A imagem e a representação: estudos visuais sobre a cidade"
Essas imagens, tratadas graficamente através de recursos de computação, são a representação de um lugar de nossa vivência, visitado por um novo olhar, resultado da interação com as imagens de Italo Calvino em "As Cidades Invisíveis"

Abstract

This article is an experimental essays made in images. Here we present three sequences that are part of an audiovisual performed during the discipline "The image and the representation: visual studies about the city"
These images, that where treated with a computer graphic process, are a representation of a place where we live. However now it is looked at from a new regard, a result of an interaction with the image from "The Invisible Cities" by Italo Calvino.

que lugar é este?



Vicente Gil Aluno Doutorado FAUUSP

Anna Cândida Becker
Marcia Maria Benevento
Regina Wilke
Zuleica Schincariol

Alunas de
Mestrado FAUUSP

Ligia Catarina Fischer Aluna especial
AUP-821 FAUUSP

Desenho baseado no trabalho final
realizado para a disciplina AUP-821
Projeto, cor e imagem

"O eixo de toda a cultura ocidental, estruturalmente dualista, é a distinção e, ao mesmo tempo o paralelismo, o equilíbrio simétrico entre o objeto e sujeito. Não é possível pensar o objeto separadamente do sujeito: o sujeito é sujeito porque coloca a realidade como outra e distinta de si, o objeto é objeto apenas porque é assumido e pensado pelo sujeito. Neste sentido, podemos dizer que a realidade ou um fragmento da realidade tornam-se objeto na medida em que, pensado por um sujeito, adquire a singularidade do sujeito, da mesma forma, o homem é sujeito porque compreende e faz sua a realidade ou um seu fragmento." ¹

A apresentamos um ensaio experimental em imagens, realizado através da intersecção do nosso olhar com o de Italo Calvino em "As Cidades Invisíveis" que é a representação de um lugar de nossa vivência, percebido agora sob um ótica renovada.

"Italo Calvino diz que existem duas maneiras de olhar a cidade. A primeira é descrevê-la. Dizer de suas torres, pontes, bairros e feiras. Todas as informações a respeito da cidade no passado, presente e futuro. É como inscrevê-la num atlas. Neste mapeamento, porém, a cidade desaparece como paisagem.

As cidades, mais do que qualquer outra paisagem, tornaram-se opacas ao olhar. Resistem a quem pretenda explorá-las. Uma simples panorâmica não dá mais conta de seus relevos, de seus rios subterrâneos, da vida latente de suas fachadas. Tornaram-se uma paisagem invisível. Um outro paisagismo é requerido para retratar estes horizontes que nunca resplandecem. Uma visão que se atenha ao encanto oculto em impressões fugazes, detalhes arquitetônicos, lembranças, nomes... Estas paisagens onde tudo o que se move à luz do sol é impelido pelas ondas que quebram sob o céu calcário das rochas. É o que Calvino quer pintar." ²

As imagens estão penetradas pelo texto de Italo Calvino desde o momento de sua captação, atuando em nossa memória e imaginário, seja ao enquadrar a câmera percorrendo o espaço de ação do cotidiano, redescobrimo-o, seja na pesquisa e seleção da iconografia. O texto intervém modificando uma visão habituada da cidade, colocando-se como elemento motivador e transformador: ver a cidade como uma novidade.

"Olhar o mundo como uma paisagem, algo dotado de luz, de uma capacidade de nos responder ao olhar."

"Resgatar o que na paisagem não se destaca imediatamente contra o horizonte."

"Uma outra paisagem, então, se descortina. Se não nos limitarmos às descrições costumeiras dos turistas, dos fiscais, dos cartógrafos e dos moradores habituais das cidades. Uma outra maneira de ver, um outro paisagismo. Cidades invisíveis se deixam entrever, ao se buscar contemplar essas paisagens essenciais. Vistas que até então passaram despercebidas dos lugares que já conhecemos, recantos que tinham ficado mergulhados na escuridão, edificações cujo perfil acabou esquecido. Uma maneira diferente de falar de uma cidade: a partir das primeiras impressões que se tem ao chegar. A idéia que resulta daquele preciso instante, antes que o hábito venha criar outra imagem. Impressões de um olhar tomado pelo que jamais havia visto."

"Um paisagismo fundado na luz, na cor, nos sons e na memória..." ³

¹ ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 252.

² PEIXOTO, Nelson Brissac. *Ver o Invisível*, in: Novaes, Adauto (org.) *Ética*. São Paulo, Cia. das Letras/ Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 309.

³ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Ver o Invisível*, in: Novaes, Adauto (org.) *Ética*. São Paulo, Cia. das Letras/ Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 309 e 311.

Fragmentos de texto e fragmentos/imagens do lugar passam a compor uma seqüência. Cada imagem é tratada singularmente, em um trabalho de redesenho através dos recursos da computação gráfica, mas entendida como participante de uma unidade, visualizada como integrante de um conjunto seqüencial.

A escolha de um ângulo, de um ponto de vista já indica um modo de ver, uma interpretação. A operação de recorte e deslocamento da imagem de seu contexto original, de inserção em uma ordem de leitura – e ainda o lugar que ocupa na seqüência — também interferem em seu conteúdo, modificando-o. Outros significados são conferidos, àquela imagem que passa a relacionar-se e a dialogar com o novo contexto criado, no caso, a nossa representação.

Podemos fazer um paralelo com a montagem no cinema:

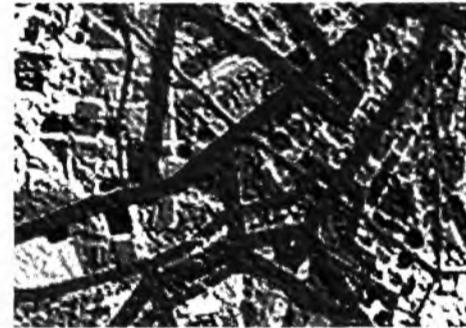
“No cinema as relações entre visível e invisível, a interação entre o dado imediato e sua significação tornam-se intrincadas. A sucessão de imagens criadas pelas montagens produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. As significações se engedram menos por força de isolamento, mais por força de contextualizações para as quais o cinema possui uma liberdade invejável. É sabido que a combinação de imagens cria significados não presentes em cada uma isoladamente.”⁴

Apresentamos neste artigo, 3 seqüências de imagens, que na realidade são um resumo do total das imagens realizadas para a elaboração de um audiovisual, apresentado na disciplina “A imagem e a representação: estudos visuais sobre a cidade” No audiovisual o conteúdo expresso pela música integrava-se à leitura das imagens, assim como o ritmo dado pelo tempo de permanência de cada uma delas. Com as imagens impressas, a representação torna-se exclusivamente visual e o tempo de visualização individual e aberto, o ritmo é dado pelo observador.

Que lugar é este?

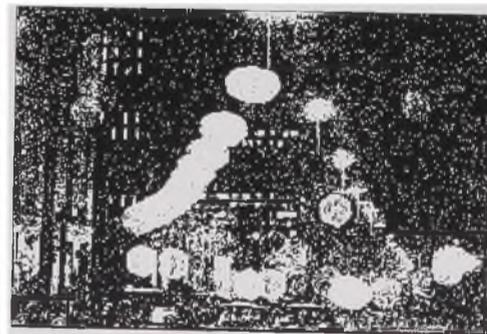
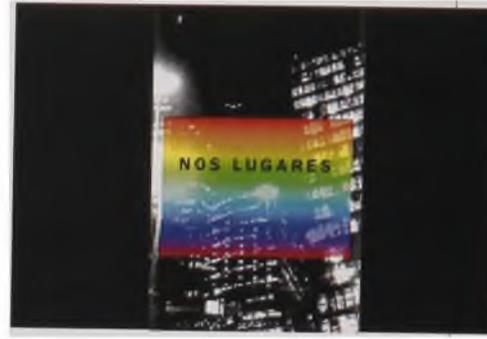
Criamos imagens para expressar um modo de ver.

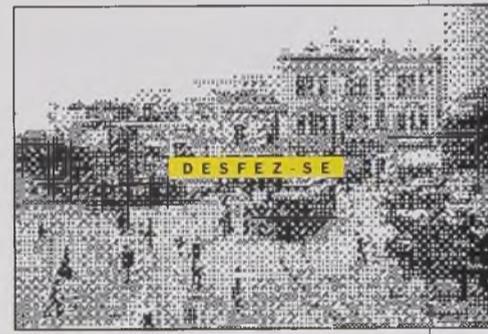
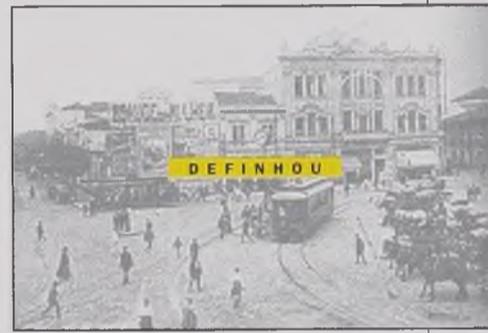
“A representação não é mais do que um corpo de expressões para comunicar aos outros nossas próprias imagens.”⁵

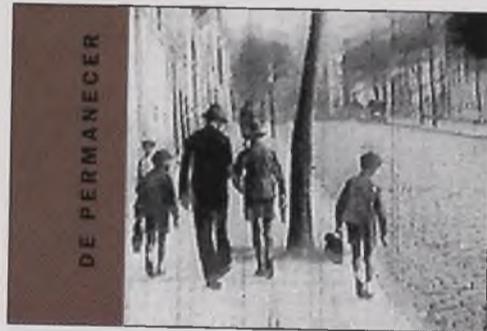


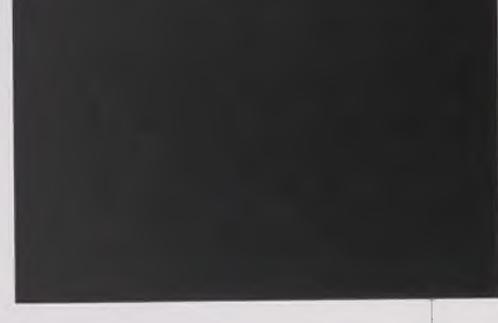
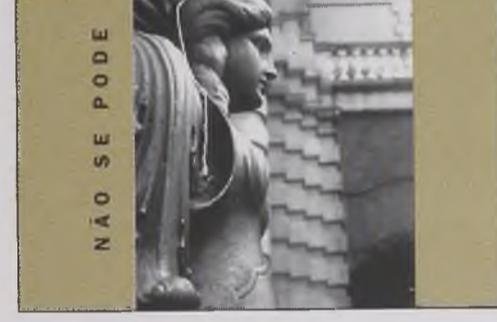
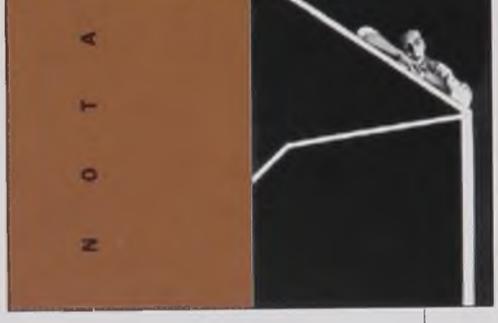
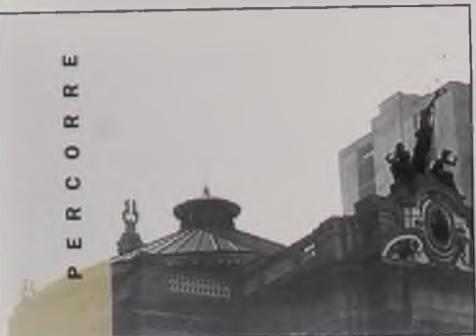
⁴ XAVIER, Ismail. Cinema: Revelação e Engano, in: Novaes Adauto (org.). O Olhar. São Paulo, Cia das Letras, 1988, p. 368.

⁵ BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço, in: Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 295.













exercícios de arquitetura

fragmentação da imagem da cidade

This essay makes

AS

MARKETING

marketing e luz/cor

MARKETING E
LUZ-COR
ESTRUTURAÇÃO
DO ESPAÇO
COMERCIAL
COMERCIAL

estruturação do espaço comercial

ING

RACIA

CO

AL



Resumo Este artigo pretende abordar alguns aspectos sobre a Comunicação Visual e suas implicações mercadológicas, relacionando a luz/cor ambiental com a atmosfera criada nos supermercados. Faz parte desta análise, como estratégia de marketing da luz/cor, a disposição dos produtos dentro do supermercado, as cores das embalagens, a iluminação, assim como todos os objetos que formam a identidade ambiental de um espaço comercial.

Abstract This article intend to explain some aspects about Visual Communication and your marketing implications, connecting light/color of environment with supermarket atmosphere. To make part of analysis, as marketing strategy of light/color, the product place into supermarket, color package, illumination, like as, all objects that making environment identity of comercial space.

Aluna de mestrado ECA/USP
Simone Fernandes

A luz/cor como estruturação de um espaço comercial, especificamente dentro dos supermercados, vem adquirindo importância cada vez maior devido ao aumento da competitividade entre as redes, principalmente na cidade de São Paulo. Torna-se, portanto, uma ferramenta fundamental para o desenvolvimento das estratégias de marketing adotadas pelas empresas varejistas (supermercados).

A formação de uma identidade visual de uma loja/supermercado está intimamente ligada às características mercadológicas, sendo assim, devem ser consideradas algumas variáveis como: a localização do espaço comercial, quem é o seu cliente (renda, nível social e econômico, escolaridade etc.), qual deverá ser o melhor "mix de produto" para atender as necessidades destes clientes e finalmente como expor de maneira adequada os produtos para que possam ser atrativos aos olhos de quem vai adquiri-los.

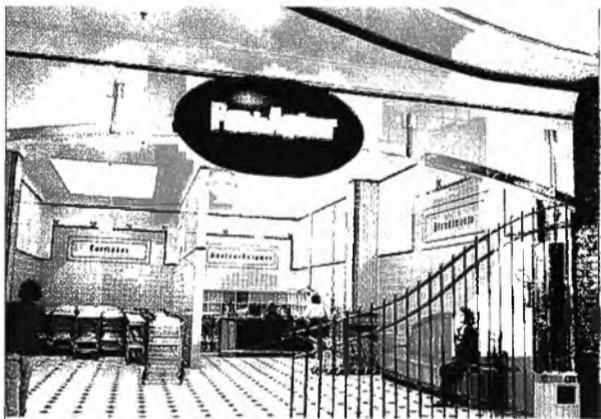
Estas variáveis mercadológicas irão definir alguns parâmetros para a execução ou reestruturação de elementos que farão parte da identidade visual e ambiental do supermercado. Conseqüentemente surgirá uma palheta cromática advinda da luz/cor ambiental, composta pela iluminação, disposição dos produtos e suas embalagens. Esta palheta cromática é incorporada à ambientação, formando a identidade visual e ambiental do supermercado. A luz/cor dá origem a atributos relacionados à marca, caracterizando e criando uma personalidade que deverá ser utilizada pelo marketing em suas estratégias comerciais.

Estudo de casos

Para exemplificar a utilização da luz/cor como objeto de marketing na estruturação do espaço, realizou-se um levantamento através de registros fotográficos sobre a ambientação de dois supermercados.

Estes supermercados fazem parte de duas grandes redes, uma situada em São Paulo (Pão de Açúcar - Market Place) e a outra em Curitiba (Mercadorama-Seminário).

Foram selecionadas duas lojas, uma de cada rede, com características mercadológicas particulares, conseqüentemente com aspectos ambientais e cromáticos diferenciados.



Fachada externa do supermercado com iluminação artificial, situada dentro de um ambiente fechado (Shopping Market Place)

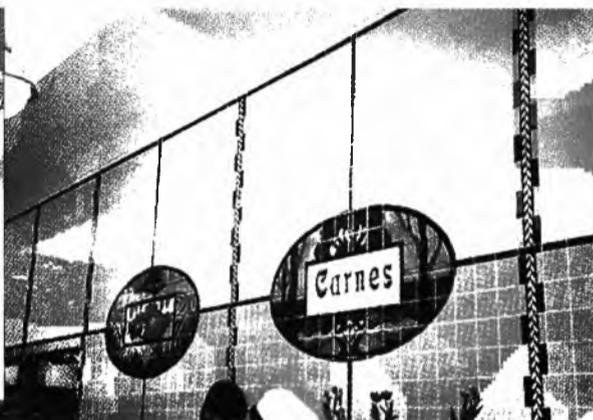


Fachada externa com iluminação natural. A altura onde está situada a placa é bastante elevada (ponto mais alto do prédio), possibilitando a visualização à distância

Contudo, podemos notar que os supermercados, apesar de possuírem sua identidade visual própria, respeitam princípios básicos da percepção visual do indivíduo. Utilizam formas geométricas elementares, quadrados e retângulos. As formas circulares também são usadas para dar mais movimento e plasticidade à sinalização, sendo que os matizes contrastantes facilitam a memorização e a visualização à distância.



A placa indicativa da área (carne), diferenciada pelo atendimento e não pelo auto-serviço, apresenta as mesmas características das placas das seções. Expõe uma foto referente ao produto comercializado e contraste de matizes (azul e amarelo), seguindo o mesmo padrão ambiental

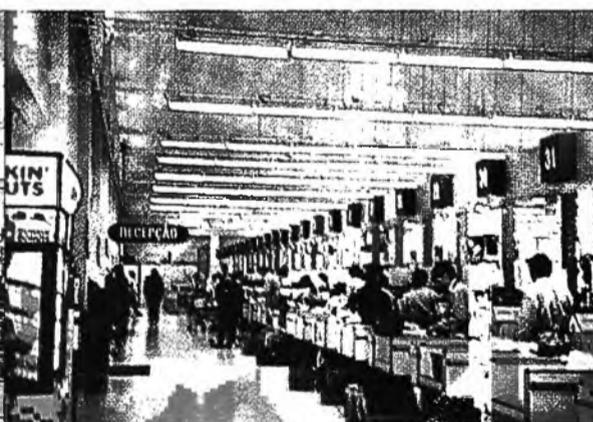


O mosaico formado pelos azulejos na parede demonstram a preocupação e o requinte na constituição de uma identidade ambiental sofisticada

O espaço e a luz/cor deverão ser percebidos tridimensionalmente. Segundo Rudolf Arnheim, o espaço tridimensional oferece liberdade completa: a forma estende-se em qualquer direção perceptível, arranjos ilimitados de objetos, e a mobilidade total de uma andorinha¹ Entretanto, devemos levar em consideração a finalidade deste espaço tridimensional, relacionando as possibilidades de utilização do espaço à sua função social e econômica.



Caixas registradoras (check-outs) com iluminação indireta, placas e cores com tratamento especial, variedade de produtos em exposição dando à escala cromática ambiental riqueza de matizes



Caixas registradoras em maior número, sugestão de amplitude espacial através da iluminação direta

¹ ARNHEIN, Rudolf. Arte e Percepção Visual. São Paulo: Ed. Pioneira, 9ª ed. 1995. p. 297.

Outro aspecto importante na delimitação do espaço é a iluminação. “Um campo uniformemente iluminado não mostra indícios de receber sua claridade de fonte alguma”²

Esta característica da iluminação pode ser encontrada nos supermercados que se utilizam da luz fluorescente. Este tipo de iluminação procura justamente destacar os produtos não apenas como receptores da luz, mas dando a impressão de que estes são fontes luminosas. A luminosidade criada no ambiente contribui para ajudar a definir a orientação dos objetos dentro de um espaço.



As gôndolas apresentam uma variedade de produtos, conseqüentemente, a variação de embalagens e cores podem provocar a fadiga visual. Contudo, as cores neutras (branco) das gôndolas e as cores frias (azul) das placas de sinalização tentam minimizar a tensão visual do ambiente



Os produtos e suas embalagens concorrem com as cores ambientais que pretendem minimizar o cansaço visual do consumidor com cores frias e uma iluminação indireta

... toda a aparência visual deve sua existência à claridade e cor”³, sendo assim a luz/cor é de fundamental importância para a estruturação de um espaço, seja ele comercial ou não. Contudo, a aparência visual de um espaço comercial está atrelada às suas características funcionais, administrativas e mercadológica ligadas ao ambiente sócio-cultural em que a loja ou supermercado está inserido.

Segundo, Marcos Cobra⁴, a administração de marketing deve estar permanentemente orientada para monitorar o meio ambiente com o objetivo de descobrir novas oportunidades, desenvolver vantagens competitivas e sustentar o crescimento. Para alcançar estes parâmetros uma loja de varejo, no caso os supermercados, devem considerar o espaço de vendas como um importante fator a ser estudado, pois é neste ambiente que o consumidor irá decidir a sua compra.

² ARNHEIN, Rudolf. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Ed. Pioneira, 9ª ed. 1995. p. 297.

³ ARNHEIN, Rudolf. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Ed. Pioneira, 9ª ed. 1995. p. 323.

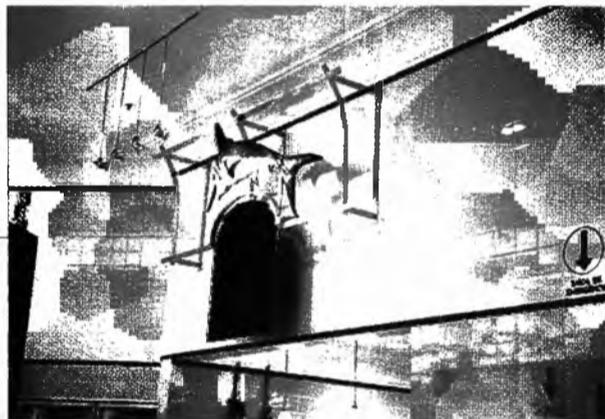
⁴ COBRA, Marcos. *Administração de Marketing*. São Paulo: Ed. Atlas SA, 1992.

O homem procura estimulação rica e variada no ambiente externo e a cor é fator fundamental no meio urbano. Tem a capacidade, tanto de aumentar o nosso nível de resposta, quanto os meios de produzir um estímulo variável ⁵”

Nos supermercados esta propriedade de estimulação, se assim podemos chamar, pretende produzir uma resposta positiva em relação a ambientação, que venha propiciar uma permanência maior dos consumidores na loja.

A preocupação na utilização do uso adequado da luz/cor como referência e estímulo à atitude e posteriormente a um comportamento favorável de compra de seus consumidores, deve assumir um papel de destaque no plano de marketing de uma empresa varejista.

Podemos citar um exemplo bem próximo de nossa realidade: a Companhia Brasileira de Distribuição, comumente chamado por nós de supermercados Pão de Açúcar, vem sofrendo desde 1991 um processo de reestruturação administrativa. Modificações ambientais vêm ocorrendo como consequência desta evolução.



Com a predominância dos matizes azuis e dourados e a iluminação diferenciada do objeto (peixe), representando o produto comercializado, a seção participa da identidade ambiental não interferindo na sua unidade

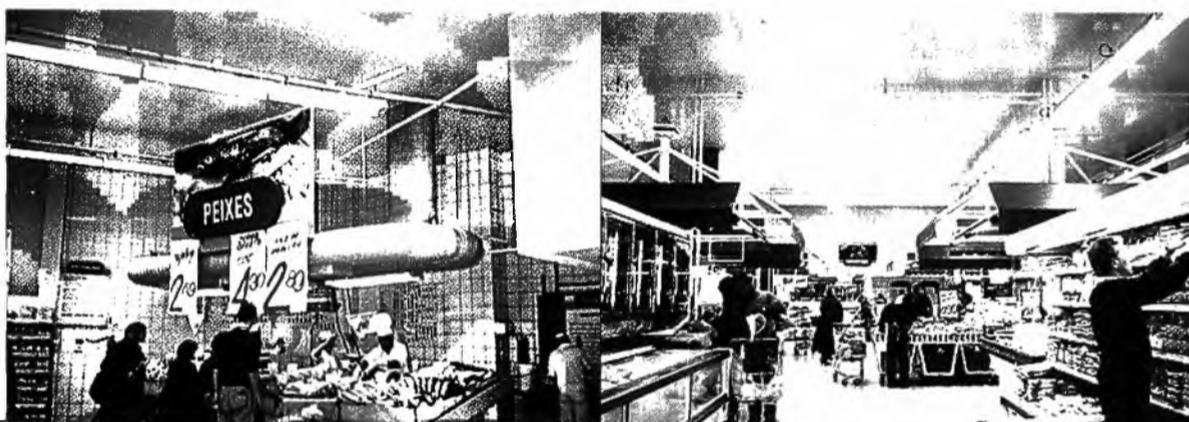


A feirinha apresenta uma decoração sofisticada, sugerindo a idéia de campo (flores e cestas de frutas). O piso é decorado com quadrados pretos em fundo branco, dando a sensação de amplitude e perspectiva. Os matizes predominantes são os alaranjados que aparecem na iluminação e nos azulejos amarelados

⁵ CARDOSO, João de Deus. Quantidade e qualidade da cor no ambiente urbano. São Paulo, 1992. dissertação (mestrado) FAUUSP.

O ambiente está sendo mais valorizado, enfatizando não apenas os produtos, mas também a sofisticação e requinte na exposição e elaboração do ponto-de-vendas. A iluminação individualiza cada espaço, enfatizando e particularizando cada seção. A luz-cor é usada de forma estratégica, adequando o espaço às características dos produtos ali comercializados.

Outra rede de supermercado que está sofrendo um processo de desenvolvimento e reestruturação ambiental é a rede Demeterco & Cia. (Mercadorama) em Curitiba. Com a proposta de tornar o ambiente mais agradável às compras, utiliza materiais simples e matizes contrastantes entre cores frias e quentes. Preocupa-se em realçar as áreas periféricas, peixaria, açougue entre outras, com um tratamento cromático diferenciado.



A peixaria recebe um tratamento especial, utiliza cores pastéis (rosa) e uma iluminação direta. Contudo, as placas de ofertas interferem na sinalização da seção, quebrando a unidade ambiental estabelecida

A feirinha nos faz lembrar o espaço comercial das feiras livres. O matiz predominante é o verde, nos remetendo à sensação de frescor

Podemos concluir que ambas as lojas possuem uma identidade ambiental voltada para atender as necessidades de sua clientela.

Portanto, a localização do supermercado, assim como o seu mix de produto é que irão definir o tipo de clientela e orientar a formação de uma identidade ambiental adequada às estratégias de marketing que a loja ou a rede pretendem adotar.

Segundo Marcos Cobra, todo marketing deveria tentar desenvolver uma relação contínua com o comprador após a primeira venda, encorajando compras adicionais e fidelidade permanente ⁶.

A ambientação, nestes supermercados, pretende exatamente estabelecer este vínculo permanente com os seus clientes, atingindo seus objetivos comerciais através do que denominamos neste trabalho de marketing da luz-cor.

⁶ COBRA, Marcos. Administração de Marketing. São Paulo: Ed. Atlas SA, 1992. p. 35.

Bibliografia

ARNHEIN, Rudolf. *Arte e Percepção Visual*.
São Paulo: Ed. Pioneira, 9ª ed. 1995.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*.
São Paulo: Ed. Perspectiva, Coleção Debates, 1973.

CARDOSO, João de Deus.
Quantidade e qualidade da cor no ambiente urbano.
SP, 1982. dissertação (mestrado) FAUUSP.

COBRA, Marcos. *Administração de Marketing*.
São Paulo: Ed. Atlas S.A., 1992. p. 35.

FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores em publicidade*.
São Paulo: Edusp, 1975.

GOETHE, Wolfgang Von. *Theory of Color*.
London: Studio vista, 1971.

KLINTOWITZ, Jacob. *A cor inexistente e o aprendiz do novo*.
São Paulo: Editora Odisséia, 1978.

KEPES, G., Albers, J.. *Sobre o tema cor*.
Organização da publicação: Élide Monzeglio, Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. 1975.

Artigos

Revista Super-Hiper
(Revista da Associação Brasileira de Supermercados)
"A cor certa evita o sorriso amarelo"
número 3, março, 1979, p. 47 a 50.

"Tirando vantagens da iluminação"
número 11, novembro, 1991. p. 138.

Exercício temático baseado no
trabalho final realizado para a
Disciplina AUP-821 FAUUSP
Projeto, cor e imagem, 2º sem. 95.

o labirinto da linguagem:
uma leitura e um processo

o labirinto da linguagem:
uma leitura e um processo

o labirinto da linguagem: uma leitura e um processo

Temos negligenciado o dom de compreender as coisas através de nossos sentidos.

O conceito está divorciado do que se percebe, e o pensamento se move entre abstrações.

Nossos olhos foram reduzidos a instrumentos para identificar e para medir; daí sofremos de uma carência de idéias exprimíveis em imagens e de uma capacidade para descobrir significado no que vemos. É natural que nos sintamos perdidos na presença de objetos com sentido apenas para uma visão integrada e procuremos refúgio num meio mais familiar: o das palavras.

Rudolf Arnheim – Arte & Percepção Visual (1980)



Abstract

This paper has its origins in an academic work

Resumo

Este trabalho é derivado de um trabalho acadêmico executado para a disciplina "A imagem e a representação: estudos visuais da cidade" da pós-graduação da

performed for the graduate-level course "Image and representation: visual studies over the city" at the Faculty of Architecture and Urbanism – University of São Paulo.

A disciplina tem uma proposta de discussão em grupos de temas de livre escolha e um seminário final sobre essas discussões e reflexões.

The course has a proposal of group discussions on a theme and a final seminar

Como resultado desse trabalho, nosso grupo produziu uma apresentação multimídia baseada nas discussões, leituras e soma dos conjuntos de imagens interpretativas de um texto.

on these discussions. As a result of this work, our particular group has produced a multimedia presentation based on the discussions, lecture and sum

Descreve-se aqui o processo individual que gerou um dos módulos do trabalho multimídia resultante.

of the individual interpretative imagery of a text.

Iniciando pela leitura de uma obra de arte, esta interpretação analisou e manipulou a imagem na sua estrutura básica de linhas, formas e cores buscando ver as conseqüências do rompimento do equilíbrio e das

It is described here the individual process which has generated one of the modules of the multimedia presentation.

linhas que são os continentes das cores e das formas.

Begining from the lecture of a work of art, this interpretation has analized and manipulated the image in its basic struture of lines, forms and colours in order to find the consequences of rupturing balance and the lines that content forms and colours.

Edison F. Pratini
Aluno de Doutorado
FAUUSP

Partindo da proposta de discussão em grupo sobre um tema, cada componente do grupo interpretou o tema com a abordagem que mais lhe fosse afim e buscou a representação por imagens dessa interpretação. Os conjuntos de imagens-interpretação foram reunidos em uma apresentação multimídia única que abraça o conteúdo teórico-filosófico do tema.

As bases do trabalho podem ser sintetizadas pelo resumo dos objetivos estabelecidos de início pelo grupo:

“É nosso objetivo discutir o espaço natural e o espaço construído no que se refere à interpretação e representação da imagem. A análise do texto de Jorge Luis Borges **“Os dois reis e os dois labirintos”** nos levou a elaborar questões sobre dimensão, lugar e representação.

Tentamos, então, construir uma representação de um espaço fragmentado, entrelaçado e recorrente. Estes fragmentos pretendem causar sensações de estranhamento ao espectador, instigando-o a refletir sobre aspectos como:

- distância, proximidade, macrocosmo, microcosmo;
- forma, luz-cor, tensão das linhas que contém as formas, volumes e cores;
- lugar e saturação de referências, levando ao colapso do sistema de referências;
- representação, questões da linguagem;
- arquitetura como estrutura defensiva, transformando-se em prisão sem saída.

A presente interpretação tratou de estudar a imagem na sua estrutura básica de linhas, formas e cores, considerando que existem tensões entre os elementos da representação ¹ Essas tensões são inerentes à percepção dos objetos no seu tamanho, configuração, forma, localização ou cor. A intenção foi analisar e manipular a estrutura da representação e as tensões, buscando ver as conseqüências do rompimento do equilíbrio e das linhas que são os continentes das cores das formas.

Não obstante a idéia inicial, o desenvolvimento do trabalho definiu os seus próprios rumos, como que criando vida e vontade próprias, num arrastão de estímulos e sensações perceptivas ². Como a mente funciona como um todo, integrando externalidades e seus processos conscientes e inconscientes, o resultado foi aquele desejado ³

¹ ARNHEIM, Rudolf (1980). *Arte & Percepção Visual*. Livraria Pioneira Editora – EDUSP, São Paulo. MASSIRONI, Manfredo (1982). *Ver pelo desenho*. Livraria Martins Fontes, São Paulo.

² A percepção atua com estímulos e sensações de diferentes naturezas: fisiológicos e psicológicos da visão, motivacionais, emocionais, subliminares, etc. VERNON, M.D. (1974). *Percepção e experiência*. Editora Perspectiva, São Paulo.

³ “Toda percepção é também pensamento, todo raciocínio é também intuição, toda observação é também invenção”, ARNHEIM, Rudolf (1980).



o processo



Este módulo do trabalho multimídia “O Enigma da Representação e o Labirinto da Linguagem” tem como base tão somente o quadro de Jan van Eyck “O casamento Arnolfini”⁴, escolhido pela presença de um espelho, seu significado na representação e pela possibilidade da construção de um conjunto de imagens ao mesmo tempo recorrente e completo, encerrado em si mesmo.

A composição de van Eyck possui uma simetria que faz de seu ponto focal um espelho convexo colocado na parede de fundo, às costas das figuras humanas. Nele a imagem virtual encerra a representação devolvendo a imagem de toda a cena, inclusive do próprio observador (o pintor) em um diálogo interminável entre observado e observador. Na análise e observação da obra, esse ponto focal gerou um tal fascínio que fez com que o espelho passasse a dominar totalmente a atenção na imagem, tornando-se simultaneamente objeto da manipulação e manipulador. Estava estabelecida uma estreita interação entre os estímulos providos pelo objeto e a natureza do repertório intelectual e emocional, consciente e inconsciente⁵ do agente que iria manipular o objeto.

Teve início, então, o que foi um processo induzido pelo seu próprio desenvolvimento. Um desenvolvimento gestado em uma sequência ininterrupta de realimentações. Nesse processo, de uma forma puramente incremental, cada imagem surgiu dos estímulos e associações produzidas pela sua predecessora.

Aqui evidencia-se, como nas observações de ARNHEIM⁶ sobre a Gestalt, que longe de ser um registro mecânico de elementos sensórios, a visão prova ser uma apreensão verdadeiramente criadora da realidade – imaginativa, inventiva e perpicaz.

A labirinto é o processo. Uma metáfora auxiliada pelo meio também metafórico⁷ – multimídia em computador – que contém um caminho sequencial – enquanto incremental – e um caminho aleatório – enquanto associativo.

A descrição do processo é, portanto, apenas um pouco mais do que a descrição do próprio resultado do processo.

⁴ Jan van Eyck, 1434 – fonte: JANUSZCZAK, W. (1981) *Técnicas de los Grandes Pintores* H. Blume, Rosário.

⁵ A psicanálise freudo-lacaniana distingue dois níveis de atividade psíquica que interferem na percepção: um primário, da organização dos processos inconscientes e um secundário da normatização e da racionalidade conscientes (AUMONT, Jacques (1993). *A imagem*. Papyrus, Campinas, SP).

⁶ ARNHEIM, Rudolf (1980). *Arte & Percepção Visual*. Livraria Pioneira Editora – EDUSP, São Paulo.

⁷ Além das interfaces metafóricas da multimídia – livro, atlas, botões, etc. – o próprio computador é metafórico nas frequentes imitações dos processos humanos (EARNSHAW, R.A. (1995). *Multimedia Systems & Applications*. Academic Press, London.

“Just a fifteenth century Renaissance painter reinvented the technology of perspective to organize and represent images, future Renaissance communicators will reinvent computer technology to help us better understand visual reality.”

**Francis T. Marchese –
Understanding images.**

a leitura e suas consequências na manipulação



A leitura do quadro começa no rosto afiado do homem e se detém momentaneamente nos seus olhos. Em seguida a atenção desloca-se verticalmente para baixo. A mão espalmada verticalmente dirige o movimento para a direita. O olhar escorrega pelo braço estendido do homem e, parando brevemente nas mãos que se tocam suavemente, toma impulso para traçar a curva ascendente que passa pela mão esquerda e termina no rosto iluminado da mulher. Desse ponto percorre-se o caminho inverso até atingir o rosto do homem novamente.

Este movimento em arco pendular repete-se algumas vezes antes que o olhar se fixe finalmente no espelho centrado entre as duas figuras humanas. São muitos os elementos que emanam linhas de força que se cruzam sobre ele: os olhares de ambas as figuras da pintura; o rosto inclinado da mulher; as mãos espalmadas em sua direção, o lustre apontando verticalmente para baixo a sua posição.

Os braços estendidos do homem e da mulher fazem um berço, por assim dizer, acima do qual parece flutuar a moldura dentada do espelho convexo. O olhar detido na moldura revela uma aura que circunscreve e que a destaca da parede que deveria ser seu suporte.

A exagerada importância criada pela atenção concentrada e olhar fixo no espelho gera um pulsar que acaba em um crescendo da imagem até o domínio completo do quadro.

A imagem virtual inverte e devolve a representação. A tendência é um mergulho mais fundo na imagem virtual, mas o seu envoltório prevalece e dispersa o foco da atenção. O olhar se alarga, passa pelo aro vermelho em torno do espelho e começa a percorrer faixa circular da moldura.

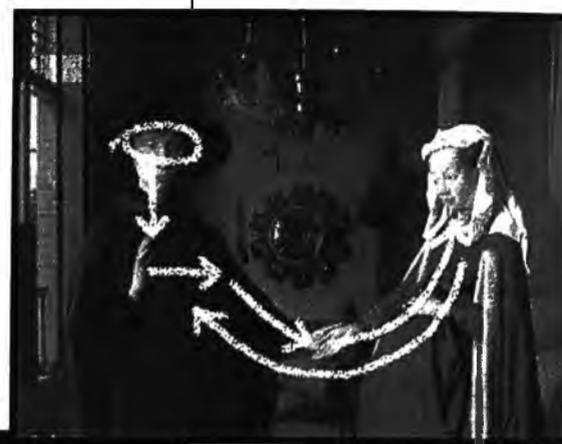
O caminho circular do olhar e a forma de engrenagem na moldura sugere um giro sobre mesma. O giro é cada vez mais rápido. Inicia-se uma progressiva deformação da imagem como que por efeito da aceleração. Com a acentuada deformação, dá-se o rompimento das linhas e da estrutura do desenho. As cores vazam, fluem e se misturam em um redemoinho. Gera-se uma massa espiralada de cores mescladas que vai abrindo o centro em um vértice negro por onde, finalmente, toda a composição se esvai.

o casamento
arnolfini jan van eyck

0119
1434



A leitura do quadro começa no rosto afilado do homem e se detém momentaneamente nos seus olhos. Em seguida a atenção desloca-se verticalmente para baixo. A mão espalmada verticalmente dirige o movimento para a direita. O olhar escorrega pelo braço estendido do homem e, parando brevemente nas mãos que se tocam suavemente, toma impulso para traçar a curva ascendente que passa pela mão esquerda e termina no rosto iluminado da mulher. Desse ponto percorre-se o caminho inverso até atingir o rosto do homem novamente.



Este movimento em arco pendular repete-se algumas vezes antes que o olhar se fixe finalmente no espelho centrado entre as duas figuras humanas.

Os braços estendidos do homem e da mulher fazem um berço, por assim dizer, acima do qual parece flutuar a moldura dentada do espelho convexo.



São muitos os elementos que emanam linhas de força que se cruzam sobre ele: os olhares de ambas as figuras da pintura; o rosto inclinado da mulher; as mãos espalmadas em sua direção; o lustre apontando verticalmente para baixo a sua posição.



O olhar detido na moldura revela uma aura que circunscreve e que a destaca da parede que deveria ser seu suporte.

A exagerada importância criada pela atenção concentrada e olhar fixo no espelho gera um pulsar que acaba em um crescendo da imagem...

6



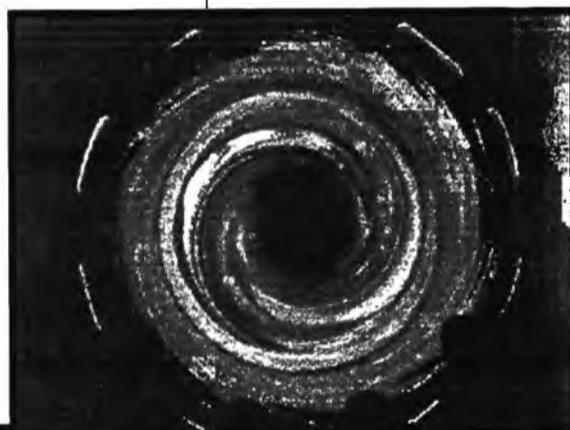
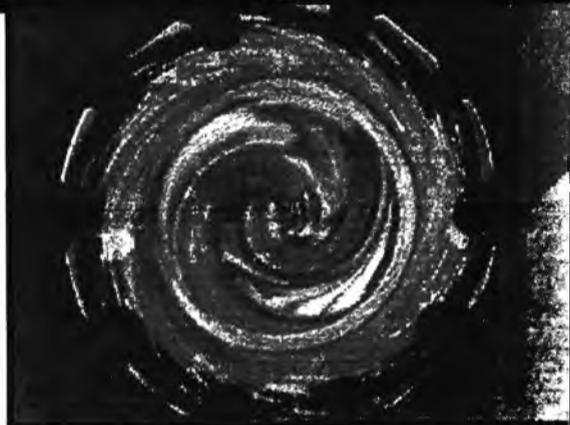
O caminho circular do olhar e a forma de engrenagem na moldura sugerem um giro sobre mesma. O giro é cada vez mais rápido.

8



Inicia-se uma progressiva deformação da imagem como que por efeito da aceleração. Com a acentuada deformação, dá-se o rompimento das linhas e da estrutura do desenho. As cores vazam, fluem e se misturam em um redemoinho.

9



10

Gera-se uma massa espirada de cores mescladas que vai abrindo o centro em um vértice negro por onde, finalmente, toda a composição se esvai.



... até o domínio completo do quadro. A imagem virtual inverte e devolve a representação. A tendência é um mergulho mais fundo na imagem virtual mas o seu envoltório prevalece e dispersa o foco da atenção. O olhar se alarga, passa pelo aro vermelho em torno do espelho e começa a percorrer faixa circular da moldura.

7

Exercício temático baseado no trabalho final realizado para a disciplina AUP-821 Projeto, cor e imagem 2º semestre 1995

notícias

Com grande interesse de realização, o evento significou um primeiro passo para estudos integrados de pesquisas em andamento na pós-graduação da FAUUSP. Segue transcrição do texto do folheto elaborado pelos alunos sobre a conclusão do evento.

Seminários Temáticos da Pós-Graduação FAUUSP

Aconteceu nos dias 22, 23, 24 e 25 de outubro o **I Encontro de Seminários Temáticos da Pós-Graduação**. Organizado pelos alunos da Pós, com apoio da CPG, foi o resultado da busca de superar o isolamento que caracteriza o nosso curso, através da divulgação das pesquisas e da criação de um espaço para o intercâmbio, integração e discussão acadêmica, favorecendo a formação de grupos de discussões temáticas.

Evento organizado pelos alunos do curso de pós-graduação de mestrado e doutorado

Como desdobramento imediato, espera-se que os grupos temáticos constituídos a partir do Encontro, dêem continuidade ao processo de discussão se organizando autonomamente. Para isto, o apoio da Instituição é fundamental.

A idéia do **Encontro** foi associada a outra iniciativa da Representação Discente, o **Cadastro de Pesquisas** (ver quadro). Estas duas iniciativas articuladas, deverão cobrir as lacunas citadas.

Como foi

Na abertura do Encontro fizeram parte da mesa a Prof^a. Élide Monzeglio, Presidente da CPG; o Prof. Júlio Katinsky, Diretor da FAU; a Prof^a Maria Ruth Sampaio, Presidente da Comissão de Pesquisa; e os debatedores, Prof. Celso Lamparelli, Prof^a. Maria Irene Szmrecsanyi e o Prof. Carlos Martins da EESC. O debate teve como tema, "A pesquisa na pós-graduação em arquitetura e urbanismo" Os debatedores levantaram questões como, a necessidade de não apenas produzir conhecimento, mas intervir na realidade; o papel da pesquisa em arquitetura para uma sociedade que não superou ainda a fase do atendimento das necessidades mínimas de sobrevivência da maioria da sua população; o fato de sermos uma área "nova" na pesquisa; a própria adaptação do nosso perfil profissional e de pesquisa às recentes modificações globais na destinação de recursos à pesquisa, entre outras.

Em seguida tivemos um raro momento de confraternização, ao som do violão de **Maria Ostrowsky**, cantando Chico Buarque.

No dia 23 os grupos iniciaram seus encontros.

Cada seminário teve autonomia para definir sua dinâmica, o que resultou em diferenças na ênfase dada a algumas questões. De forma geral, o evento constou da apresentação e discussão de aspectos relevantes das pesquisas inscritas, eventuais dificuldades, ou informações importantes, que se desejava trocar. A discussão de questões estruturais foi inevitável, uma vez que todos as vivenciam. Algumas **propostas e recomendações** feitas nos grupos foram encaminhadas à plenária final, dentre as quais:

– necessidade de apoiar a formação dos grupos temáticos, através da formalização de um espaço físico para a reunião dos mesmos; espaço nos murais para divulgação de informes e resultados; demais necessidades de infra-estrutura. Transformar a discussão acadêmica em rotina na FAU.

– reconhecer o status de pesquisador ao pós-graduando, dando-lhe condições mínimas de trabalho (espaço físico, equipamento, funcionários).

– retomar discussões estruturais, já realizadas no Seminário de Avaliação de março/95, tais como ingresso, escolha de orientadores, mudança de área, etc.

– maior flexibilização de prazos e tipos de cursos na pós como a especialização.

– discutir a etapa de elaboração dos Trabalhos Programados, considerada por muitos como um momento de dispersão e isolamento. Buscar formas de apoiar o pesquisador neste momento, tanto com uma definição mais clara do que se espera destes Trabalhos, como revertendo a situação de isolamento já citada.

– reforçar a necessidade de um retorno por parte dos professores sobre os trabalhos de disciplina. (procedimento não realizado por todos)

– discutir a possibilidade de integração interdisciplinar, inclusive fora da FAU (co-orientação externa).

– necessidade de maior intercâmbio com a graduação.

– discutir intercâmbios entre a universidade e a sociedade (empresas, governos, etc.).

– otimizar o uso da sala-aluno, ampliando o horário de funcionamento.

– rediscutir os horários de funcionamento da biblioteca da Cidade Universitária, além de apontar a necessidade de maior integração entre as duas bibliotecas.

Estes pontos serão organizados na forma de um documento a ser encaminhado às instâncias competentes da FAU.

Cadastro de Pesquisas

O Cadastro foi uma iniciativa da Representação Discente no Pós-Graduação, visando tirar da invisibilidade o universo de mais de 700 alunos inscritos no curso, e trazer para o conhecimento da comunidade, o conteúdo das pesquisas em desenvolvimento.

Para tanto, com o apoio da CPG e da Diretoria da FAU, foi enviado por mala-direta para todos os pós-graduandos, um formulário, que buscava obter informações básicas sobre o pesquisador e sua pesquisa.

Do total de setecentas fichas cadastrais enviadas, foram devolvidas duzentas e dez. Apesar de significar um retorno não desprezível (30%), no próximo ano buscaremos superar algumas lacunas para que este cadastro realmente reflita a totalidade dos pesquisadores da instituição. A partir das informações obtidas, foi criado um banco de dados, que inicialmente está disponível na sala de computadores da Maranhão, e reproduzido em disquete para todos os participantes do Encontro.

Pretendemos que em breve possamos acessar este banco de dados nas duas bibliotecas da FAU. O próximo passo é a publicação destas informações num volume que estará disponível na FAU, distribuída para as demais Faculdades de Arquitetura do país, e veiculada na Internet, tornando-se um instrumento de divulgação das pesquisas, e de contato entre pesquisadores de áreas afins.

Atualmente estão sendo reproduzidas para incorporação ao acervo da Biblioteca da FAUUSP, cerca de 150 fotografias, a maioria das quais batidas, durante a década de vinte, pelo Dr. Geraldo Ignácio de Paula Souza (1889-1951), fundador da Faculdade de Saúde Pública da USP, e as demais colecionadas por ele. As fotos foram gentilmente cedidas por sua filha, a sra. Ada de Anhaia Mello, que dispôs-se a facilitar aos pesquisadores o acesso a este valioso material, emprestando as fotos para reprodução e incorporação das cópias ao acervo da Biblioteca da FAUUSP, graças a gestões do prof. Júlio Katinsky, diretor desta faculdade.

A sra. Ada de Anhaia Mello cedeu também para ser reproduzido o diploma de engenheiro-arquiteto de seu sogro, o Dr. Luiz Ignácio Romeiro de Anhaia Mello (1891-1974), fundador desta FAU, assim como uma fotografia da Estação da Luz, oferecida em 1900 a seu avô, o Dr. Antônio Francisco de Paula Souza pelo autor da mesma estação, William Speers. Doou ainda à Biblioteca da FAU um termômetro de mesa que pertenceu a seu pai.

O Dr. Geraldo Ignácio de Paula Souza era o 16º filho do conhecido engenheiro Dr. Antônio Francisco de Paula Souza (1843-1917), fundador da Escola Politécnica de São Paulo. Médico sanitário, fez estudos de pós-graduação na Johns Hopkins University, em Baltimore, como bolsista da Fundação Rockefeller, entre 1918 e 1920. Provavelmente são desta época, as treze fotos de máquinas hospitalares e outras dezenove tiradas ou obtidas nos Estados Unidos e no Canadá.

Entre 1922 e 1926, ocupou os cargos de diretor do Serviço Sanitário e do Instituto de Higiene, órgãos estaduais.¹ Embora a fotografia fosse para ele um *hobby*, em cerca de 54 das fotos cedidas à FAU é possível perceber os interesses profissionais de seu autor. Há fotografias de cortiços, Hospedaria dos Imigrantes, casas populares, estações de trens, fábricas, hospitais, abastecimento de águas, lixo, carros fúnebres. Há outras de transporte e comércio de alimentos, mercados, hotéis e outros estabelecimentos com alguma relação com a higiene pública. Neste sentido, serão essenciais às pesquisas na área de história social que são atualmente realizadas aqui e em outras instituições. Fotografias deste tipo, batidas em São Paulo, durante a década de vinte não são muito comuns e estas vem a enriquecer o acervo da Biblioteca da FAUUSP.

Mas, as fotografias que provavelmente atrairão maior atenção aqui na FAU, são as 57 que tem a São Paulo da década de vinte por personagem central. São fotografias de excelente qualidade, ainda límpidas, focalizando ruas, avenidas, praças e edifícios. Incluem edifícios escolares, igrejas, cinemas, quartéis, os jardins do Museu do Ipiranga, o Palácio das Indústrias, o Viaduto do Chá (o antigo), o Anhangabaú, a Catedral e o Martinelli ainda em construção. Circulam os carros, bondes, animais e carroças da época. Há uma fotografia do Teatro Municipal, ainda sem o Esplanada ao seu lado. E há mesmo fotos externas e internas de edifícios hoje já demolidos, como, por exemplo, as do Hotel Terminus, obra de Alexandre Albuquerque (1880-1940), engenheiro-arquiteto e professor da Politécnica. A São Paulo, ainda provinciana, dos chamados "anos loucos", mas que deseja afirmar-se como metrópole e que busca aos nossos olhos carregados de sua face atual, um outro momento de definições, com rara beleza e nitidez.

Cabe agora a nós pesquisadores explorar cuidadosamente este conjunto de fotografias, de inegável valor para a pesquisa histórica, que muito breve virá a enriquecer o acervo da Biblioteca da FAUUSP, proporcionando material de interesse às diversas pesquisas sobre urbanização, história social, história da arquitetura, da arte, da técnica, paisagismo e tantas outras áreas de interesses que trabalham hoje com estes temas. Além disto, quando puderem ser transformadas em slides, utilizadas para a confecção de filmes, vídeos e outras formas de áudio-visual proporcionarão riquíssimo material para a integração da pesquisa ao ensino da FAUUSP e sua divulgação mais ampla.

Fotografias a serem incorporadas em breve ao acervo da Biblioteca da FAUUSP

Maria Lucia Caira Gitahy

Professora do Depto. de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAUUSP, a quem foram cedidas as fotografias referidas (através da profª. Maria Cecília Loschiavo Santos)

¹ RIBEIRO, M.A.R. "História sem fim... Inventário da Saúde Pública. São Paulo, 1880-1930." Campinas, IE-UNICAMP, 1991 (tese de doutoramento), p. 286-310.

**Ingresso de novos
alunos aos
programas de
mestrado em
arquitetura e
urbanismo no curso
de pós-graduação da
FAUUSP**

Na seleção/96, procedida nos meses de março a junho de 1996, ingressaram 115 alunos novos, sendo 69 do programa de mestrado e 46 do programa de doutorado.

Por subárea de pesquisa ingressaram:

Projeto da Edificação	
mestrado	11
doutorado	6
Planejamento Urbano e Regional	
mestrado	6
doutorado	6
Programação Visual/Comunicação Visual	
mestrado	9
doutorado	4
Desenho Industrial/Projeto do Produto	
mestrado	12
doutorado	5
História da Arquitetura e Teoria da Urbanização	
mestrado	17
doutorado	15
Tecnologia da Arquitetura	
mestrado	6
doutorado	9
Paisagem e Ambiente	
mestrado	8
doutorado	1

Publicações efetivadas pela CPG

Normas do Curso de Pós-graduação da FAUUSP / 1996
Programa de Pesquisa da Pós-graduação / 1996

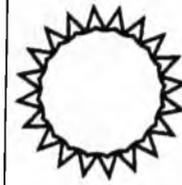
Elenco de alunos dos programas de mestrado e doutorado com trabalhos publicados na revista **pós-6** FAUUSP

Planejamento Urbano e Regional	Professor Orientador
Elisabeth Carvalho de Oliveira Salgado (doutorado)	Wilson Edson Jorge
Programação Visual/Comunicação Visual	
Anna Paula Silva Gouveia (doutorado)	Élide Monzeglio
Carlos Alberto Coelho (mestrado)	
Mário Fiore Moreira Junior (mestrado)	
Regina Cunha Wilke (mestrado)	
Vicente Gil Filho (doutorado)	
Zuleica Schincariol (mestrado)	
Márcia Maria Benevento (mestrado)	Odilea Setti Toscano
Desenho Industrial/Projeto do Produto	
Ana Cândida Becker (mestrado)	Décio Pignatari
Walter Naime Filho (mestrado)	Marlene Picarelli
História da Arquitetura e Teoria da Urbanização	
Heloisa Dallari Chyriádes (mestrado)	Maria Cecília França Lourenço
Laís Brostein Passaro (mestrado)	Paulo Júlio Valentino Bruna
Tecnologia da Arquitetura	
Edson F. Pratini (doutorado)	Geraldo Gomes Serra
PUC-RJ-História Social	
Ana Luiza Nobre (mestrado)	Berenice Cavalcanti
ECA.USP Arte Publicitária e Produção Simbólica	
Simone Fernandes (mestrado)	Tupã Gomes Correa

**O Curso de Pós-Graduação da FAUUSP
Mestrado e Doutorado em Arquitetura e Urbanismo
Área de Concentração: Estruturas Ambientais Urbanas
obteve da CAPES avaliação nível "A" para o mestrado e
doutorado, portanto, mantendo o nível das avaliações bienais
anteriores neste biênio 1994/1995.**

Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Seção de Publicações
Rua do Lago 876 Cidade Universitária
05508.900 São Paulo SP
T (011) 818 4815

**Distribuição e
solicitações**



Prof. Vicente Gil
Arquiteta Elza Emiko Nariyoshi Gil

**Projeto Gráfico,
Editoração,
Produção Gráfica e
Ilustrações**

PostScript Artes Gráficas

Fotolitos

Pancrom Indústria Gráfica

Impressão

**1.000 exemplares
Dezembro 1996**

Curso de Pós-Graduação da Faculdade
de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo

Rua Maranhão 88
01230.400 São Paulo SP
T (011) 257 7837
F (011) 258 2377

